

Scuola del Design
Politecnico di Milano
Corso di studio di Design degli Interni

Il Teatro in Mostra

allestimenti di Luciano Baldessari
per il Palazzo Reale di Milano

relatore: **Graziella Leyla Ciagà**

autore: **Tommaso Osnaghi**

matricola: 739679

A.A.

2011/2012

Fonti d'archivio e abbreviazioni:

- ALB** | *Archivio Luciano Baldessari, Laboratorio Archivi di Design e Architettura (LADA), Dipartimento INDACO, Politecnico di Milano*
- CASVA** | *Fondo Architetto Luciano Baldessari, Centro di Alti Studi sulle Arti Visive, Comune di Milano*
- ALS** | *Archivio La Scala, Museo Teatrale alla Scala, Milano*
- AMB** | *Archivio privato Mosca Baldessari, Milano*
- MART** | *Fondo Luciano Baldessari, Archivi del '900, Museo di Arte Moderna di Trento e Rovereto, Rovereto*

Un ringraziamento particolare all'Architetto Zita Mosca per la sua gentilezza, disponibilità e per il vivo interesse dimostrato per il presente progetto di tesi, e un ringraziamento alla Dottoressa Paola Pettenella del MART di Rovereto e alla Dottoressa Elisabetta Pernich del CASVA di Milano per il fondamentale contributo alla consultazione e alla raccolta del materiale.

Abstract

Il **binomio mostra-teatro** unisce i linguaggi dell'**allestimento** e della **scenografia** in un'architettura d'interni che ha il duplice potenziale di esporre e coinvolgere, instaurando con il pubblico una **narrazione** che è il carattere peculiare di entrambe le discipline. La natura della mostra, come quella del teatro, è complessa e chiama in causa più ambiti: primo di tutti quello artistico che proprio negli anni '50 del Novecento è stato lo strumento chiave per instaurare una specifica **politica di promozione culturale** con l'avvio di una ricca stagione di fortunate mostre d'arte su tutto il territorio nazionale.

Gli allestimenti forniscono ampi spazi per la sperimentazione e per il progetto d'interni in cui si distinguono per il livello raggiunto Carlo Scarpa, Franco Albini, i BBPR e Luciano Baldessari, che hanno saputo integrare la permanenza dell'architettura con il carattere effimero dell'allestimento in un proficuo scambio di soluzioni e possibilità. Nella tesi l'analisi di alcuni tra i più celebri allestimenti è affrontata individuando specifici elementi progettuali - **spazio e separazione, supporto e cornice, percezione e prospettiva, comunicazione** - a cui corrispondono aree d'indagine tanto vicine alla scenografia quanto peculiari delle mostre.

Per approfondire il binomio mostra-teatro la figura più paradigmatica è senz'altro quella di **Luciano Baldessari** (1896-1982) che non a caso era non solo architetto ma anche pittore e scenografo: la sua opera, che attraversa il Novecento fra Europa e Stati Uniti, offre nel campo dell'allestimento delle mostre d'arte tutti gli spunti necessari per indagare la sua pratica progettuale in relazione al linguaggio teatrale.

La tesi mette a fuoco cinque elementi che permettono di leggere gli allestimenti di Baldessari: **piani verticali, piani orizzontali, diagonali, curve, luci ombre e colori**, sono infatti le parti di un'unica **regia** che proprio come su un palcoscenico funzionano solo se poste in relazione le une con le altre per creare una narrazione che è alla base del progetto.

Questi elementi sono inoltre lo strumento essenziale che ha permesso la **ricostruzione** di alcuni ambienti di due mostre che Baldessari ha allestito al Palazzo Reale di Milano nel secondo dopoguerra: **Van Gogh** (1952) e **Arte e Civiltà Etrusca** (1955). La ricostruzione è resa possibile dalla cospicua documentazione d'archivio conservata al Politecnico di Milano (Laboratorio di Archivi di Design e Architettura, Dipartimento INDACO), al Centro di Alti Studi sulle Arti Visive (CASVA) del Comune di Milano, al Museo La Scala, all'archivio privato Mosca Baldessari e al MART di Rovereto. L'utilizzo di specifici software di grafica digitale propone una **visita virtuale** di questi ambienti restituendo in maniera immediata - attraverso il montaggio di brevi filmati video - i contenuti e la suggestione visiva dell'allestimento.

Sommario

1. L'allestimento in Italia negli anni '50 e '60 del Novecento	9
1.1. Dal Museo alla Mostra	13
1.2. I diversi approcci al tema dell'allestimento	18
1.3. Gli elementi del progetto: Spazio e separazione; Supporto e cornice; Percezione e prospettiva; Comunicazione	21
2. Luciano Baldessari pittore, scenografo, architetto	37
2.1. L'opera scenografica: Berlino (1923-1926); Milano (1926-1939); New York (1939-1948)	38
2.2. Due mostre a Milano: Van Gogh; Arte e Civiltà Etrusca	94
2.3. Gli elementi dello spazio scenico: Piani verticali; Piani orizzontali; Diagonali; Curve; Luci, ombre e colori	114
3. Ricostruzione di alcuni ambienti delle mostre a Palazzo Reale: "Van Gogh" e "Arte e Civiltà Etrusca"	159
3.1. Le motivazioni e la ricerca	159
3.2. Gli obiettivi della ricostruzione 3D	164
3.3. Le metodologie tecniche di realizzazione	169
4. Apparati	173
4.1. Note biografiche di Luciano Baldessari	173
4.2. Brevi note biografiche di: Adolphe Appia; Costantino Baroni; Mary Callery; Fortunato Depero; Lucio Fontana; Walter Gropius; Oskar Kokoschka; Adolf Edgar Licho; Massimo Pallottino; Tatjana Pavlova; Gino Pollini; Max Reinhardt; Attilio Rossi; Oskar Schlemmer; Bruno Taut; Paul Wegener; Robert Wiene; Riccardo Zandonai	181
4.3. Regesto delle scenografie	191
4.4. Regesto dei documenti d'archivio: Mostra "Van Gogh"	215
4.5. Regesto dei documenti d'archivio: Mostra "Arte e Civiltà Etrusca"	226
4.6. Elenco delle mostre d'arte in Italia (1936-1976)	236
4.7. Elenco dei musei d'arte in Italia (1941-1979)	242
4.8. Indice delle immagini	245
4.9. Bibliografia	249

1. L'allestimento in Italia negli anni '50 e '60 del Novecento

Il rilevante fenomeno delle mostre d'arte nel secondo dopoguerra è parte integrante di una specifica politica di promozione culturale che in un contesto completamente mutato – dal regime fascista alla Repubblica – ha rilanciato con nuovi obiettivi (dalla propaganda politica alla diffusione della cultura e del prestigio dell'Italia in Europa) sperimentazioni progettuali già avviate negli anni '30. Si ricordano in quegli anni, alcune mostre di rilievo come la *Mostra della pittura riminese del Trecento* a Rimini, Sala dell'Arengo, 1935¹; la *Mostra del Correggio*, Parma, Palazzo della Pilotta, 1935²; la *Mostra del Settecento bolognese* con la cura di Guido Zucchini a Bologna, Palazzo Comunale, 1935³, la *Mostra della pittura a Brescia nel Sei e Settecento* a Brescia, Palazzo della Loggia, 1935; la *Mostra di Tiziano a Venezia*, Ca' Pesaro, 1935; la *Mostra dell'antica oreficeria italiana*, allestita da Albini nel 1936 alla VI Triennale di Milano⁴; la *Mostra di Tintoretto* a Venezia, Ca' Pesaro, 1937⁵; la *Mostra giottesca* a Firenze, Uffizi, 1937⁶; la *Mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XIX* a Napoli, Maschio Angioino, 1938; le mostre sotto la cura di Vittorio Viale: *Mostra del Barocco piemontese* a Torino, Palazzo Carignano, 1937, *Mostra del Gotico e del Rinascimento in Piemonte* a Torino, Palazzo Carignano, 1938⁷ e *Vercelli dalla romanità al fascismo*, Vercelli, Museo Leone, 1939⁸; la *Mostra di Paolo Veronese* curata da Rodolfo Pallucchini a Venezia, Ca' Giustinian, 1939⁹; la *Mostra della pittura bresciana del Rinascimento* a Brescia, Pinacoteca Comunale, 1939¹⁰; la *Mostra del Pordenone e della pittura Friulana del Rinascimento* a Udine, Castello, 1939¹¹; la *Mostra di Leonardo a Milano*, Palazzo dell'Arte, 1939; la *Mostra medicea* a Firenze, Palazzo Medici, 1939¹²; la *Mostra del Cinquecento toscano* a Firenze, Palazzo Strozzi, 1940¹³).

La rinnovata politica culturale del secondo dopoguerra promuove realizzazioni – ora spettacolari, ora intimistiche e riflessive, ora neutrali, ora re-interpretative – che segnano indelebilmente l'inizio di una nuova stagione di mostre e restauri di edifici storici adibiti poi a museo o spazio espositivo.

Non è un caso, per quanto fatto straordinario, che sia proprio nei decenni del dopoguerra che l'Italia riscopre questo fervore artistico e questa presa d'iniziativa su scala nazionale. Già negli anni Trenta erano state realizzate mostre e allestimenti (non solo d'arte) focalizzati su una comunicazione finalizzata alla propaganda politica che comunque hanno posto le basi per una peculiare espressione italiana del “mostrare”. Nonostante le ferite e le devastazioni della guerra, nonostante le difficoltà economiche della ricostruzione che vedono impegnate moltissime risorse, un attivo interesse culturale eleva l'arte a bene di prima necessità, rendendola partecipe di un processo di rinascita nazionale: mostre e esposizioni restituiscono prestigio alla società italiana e si riscopre il valore dell'arte come strumento di riscatto nazionale e internazionale.

A questo nuovo fervore culturale partecipano territori che erano stati fino ad allora rimasti in disparte o esclusi: la Sicilia, con la mostra su Antonello e della pittura locale del Quattrocento, allestita nel 1953 a Messina, riscatta con decisivo successo di pubblico e critica l'isola intera, riportandola al passo con i grandi capoluoghi, o Pisa, che con la mostra sulla scultura pisana del Trecento del 1946 compie un gesto esemplare nell'indagine e la valorizzazione del patrimonio locale. O ancora *Cinque secoli di pittura veneta*¹⁴, allestita con la curatela di Rodolfo Pallucchini alle Procuratie Nuove di Venezia nel 1945, che ridà visibilità tutto il territorio veneto, grazie una riscoperta e a una presentazione completa ed esaustiva di molti maestri locali, attraverso le cui opere fu possibile definire e rendere noti cinquecento anni di storia artistica di pregio per la regione. La mostra ha la capacità di recuperare le ricchezze specifiche di un luogo e portarle a conoscenza del pubblico su vasta scala, facendole interagire anche con quelle già più diffuse, ma anche di raggiungere molte realtà altrimenti tagliate fuori da questo sistema

offrendo l'opportunità di una ricostruzione collettiva e condivisa dell'immagine dell'Italia.

Sul fronte internazionale le mostre aprono canali comunicativi di grossa portata con le città europee e le grandi capitali; lo scambio di opere d'arte, i prestiti, le collaborazioni con soprintendenze, artisti e cultori, allacciano nuovi rapporti basati sulla cultura, offrendo ancora occasione di risalita e nuovo prestigio, come per la mostra di *Picasso*¹⁵ a Palazzo Reale nel 1953, per cui la grande opera *Guernica* arriverà direttamente da New York; ma offrendo anche occasioni di difficile diplomazia, senz'altro legata a trascorsi storici, come è il caso della *Mostra delle opere d'arte recuperate dalla Germania*¹⁶, allestita sotto la cura di Rodolfo Siviero a Palazzo Venezia a Roma nel 1947 a cui fece seguito la *Seconda Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania*, a Firenze, all'Accademia Nazionale dei Lincei nel 1950, nelle quali si recuperarono opere di enorme valore sottratte all'Italia nel periodo della guerra.

Come ricorda l'allora Ministro della Pubblica Istruzione Guido Gonella nell'introduzione al catalogo: "Non è qui il caso di ricordare, se non brevemente, l'opera di rastrellamento compiuta dagli eserciti del *Reich* in questa nostra Italia. Incetta cominciata con l'esportazione più o meno clandestina di opere accaparrate presso antiquari e presso privati possessori, contro le leggi che difendevano da decenni il patrimonio artistico nazionale, e continuata poi col trasporto di opere appartenenti alle pubbliche raccolte, sotto speciosi pretesti di salvaguardia"¹⁷

"La pittura diventa popolare"¹⁸ e sotto aspetti tanto tecnici quanto culturali si indaga quella che è l'arte dell'esporre l'arte, facendo sbocciare e fiorire innovativi apparati volti a valorizzare quest'ultima e a leggerla o rileggerla secondo gusti alle volte rivelatori, alle volte selettivi, e per darla in uso e consumo (non a caso si intensifica tutto un mercato fatto di biglietti d'ingresso, cataloghi, manifesti, oltre che di assicurazioni e spese tecniche) ad un pubblico che accede con fervore a territori fino ad allora consacrati a studiosi

ed élite. Nasce una vera e propria "regia dell'esposizione"¹⁹ in cui sono messi in campo, seguendo differenti linee di progetto, fattori come la spettacolarità, la sorpresa, la meraviglia, l'emozione o viceversa come la neutralità, la libertà di interpretazione, la chiarezza della presentazione.

"Dietro le quinte" si animano schiere di addetti che operano alacremente muovendosi su piani distinti: curatori, esperti d'arte, critici, letterati che dialogano con progettisti, artisti o artigiani, architetti, designer per dar forma - o, meglio, spazio - a un luogo che esprime una rinnovata socialità e cultura. Nuova cultura tanto concettuale quanto progettuale, la disciplina del "mostrare" si articola intorno alla tradizione con uno slancio verso la sperimentazione. Per garantire un allestimento completo scendono in campo, amalgamandosi, ma portando ognuno il suo contributo specifico, diverse professionalità tecniche, economiche e progettuali. Una mostra rappresenta un biglietto da visita per una città o per un'istituzione, anche a livello internazionale, tanto da diventare alle volte l'emblema di prestigio e di valore, utile tanto alla politica e all'economia quanto al sistema stesso delle mostre che possono così garantirsi la sopravvivenza l'una all'altra, in successione.

Duplici è l'effetto di questa prima volontà che muove le cose: a livello sociale, come detto, si crea un dinamismo nuovo negli afflussi di pubblico, anche su vastissima scala, con conseguente intensificarsi dei viaggi, nazionali e internazionali, e delle visite ad un luogo proprio in funzione delle mostre che ospita (ed ecco che tornano ad avere rilievo i valori economici e di prestigio nazionale), da cui la riscoperta di città (d'arte e non), palazzi storici, istituzioni culturali, portati a nuovo risalto proprio in occasione delle esposizioni che accolgono. A livello artistico è altrettanto potente il meccanismo messo in moto, venendosi infatti a creare rapporti mai sperimentati prima tra le opere, le collezioni, i musei, le soprintendenze e gli artisti stessi, che hanno la possibilità di trovarsi a dialogare fra loro su un terreno comune, e di godere di importanti operazioni di riscoperta e restauro. È il caso di alcune mostre organizzate a Firenze per volontà di Ugo Procacci dove l'occasione dell'esposizione coincide con quella del restauro e

dell'accostamento inedito di vasti gruppi di opere; “due mostre di restauro, inaugurate l’una dopo l’altra nei locali della Galleria dell’Accademia, a tangibile dimostrazione delle straordinarie capacità di recupero che anche in questo settore l’Italia del dopoguerra dimostrava per la vastità dell’impegno organizzativo e la qualità delle opere esposte”²⁰ furono la *Mostra di opere d’arte restaurate*²¹ del 1946 e la *Mostra di opere d’arte trasportate a Firenze durante la guerra e di opere d’arte restaurate*²² del 1947. A queste seguì poi un’ulteriore *Mostra delle opere d’arte restaurate*²³ nel 1959, portando avanti il discorso così ricco e fecondo del restauro d’arte in terra fiorentina.

Oltre al far circolare pubblico e l’attenzione di esperti o interessati o curiosi, sono le opere stesse a tornare a viaggiare e visitare paesi stranieri, venendo a trovarsi affianco a vecchi “compagni” mai più rivisti una volta usciti dalla bottega dove furono creati, perché disseminati per l’Europa o per il mondo intero, fra collezioni private, scambi e saccheggî, ristabilendo così vecchi rapporti, ricucendo storie o assemblandone di mai sentite. La mostra ha questo potere: opere differenti e forse lontanissime vengono accostate per un breve periodo di tempo per offrire una visione nuova, interessante e intrigante, che illumina particolari aspetti, rivela dettagli o rapporti, riferimenti e rimandi. A volte gli accostamenti sono completi e coerenti, come nel caso delle grandi mostre monografiche (non sempre esaustive, ma fedeli al filo della vita di un artista o di una parte di essa o, ancora, di un determinato movimento – è il caso, fra le tante, della mostra su *Cima da Conegliano*²⁴, che Carlo Scarpa allestisce al Palazzo del Trecento di Treviso nel 1962, di quella di *Lorenzo Lotto*²⁵ a Palazzo Ducale a Venezia nel 1953, di quella di *Guido Reni*²⁶ al Palazzo dell’Archiginnasio a Bologna nel 1954) altre volte intenzionalmente dissonanti e efficaci per contrasto o per unione di opere provenienti da contesti differenti sia storici che stilistici, seppur uniti da un filo o un movimento comune (come la mostra dei *Quattro maestri del cubismo*²⁷, allestita da Carlo Scarpa alla XXV Biennale di Venezia nel 1950 dove dialogano opere di Georges Braque, Juan Gris, Fernand Léger e Pablo Picasso, o la mostra *Pitture in Brescia dal Duecento all’Ottocento*²⁸ allestita nel 1946 a Brescia, che raggruppa sette secoli di arte pittorica, evidenziando evoluzioni stilistiche e differenze di linguaggi); proprio in questi casi l’attività dell’ordinamento e della curatela

diventa ancora più determinante, dal momento che sarà proprio la regia espositiva, studiata ad hoc, a imprimere un taglio a una tematica, conferendole una presentazione capace di suscitare interesse e sviluppandone tutta la forza comunicativa.

Collezioni, gallerie, musei, fondazioni, istituzioni e spazi stabili già consacrati all’arte e alla raccolta e alla conservazione di materiale sono le fondamenta delle mostre, senza le quali non sarebbero possibili le movimentazioni e le esposizioni temporanee; vi è il rischio vivissimo (e tutt’ora attuale) che i musei diventino “dei réservoirs cui attingere a piacere”²⁹, che le sale si svuotino di capolavori e pubblico, ma è anche vero che le mostre offrono l’occasione per tenere vivo l’interesse, per mantenere un certo dinamismo e anche come opportunità di restauri e operazioni di conservazione e catalogazione. Del resto un ambito specifico – tipico della cultura italiana - è quello del restauro di musei e palazzi storici da adibire poi a musei. Fra i numerosi casi sono considerati esemplari i lavori di Carlo Scarpa - la sistemazione della *Galleria Regionale della Sicilia* a Palazzo Abatellis³⁰ a Palermo, fra il 1953 e il 1954, l’ampliamento della *Gipsoteca Canoviana*³¹ a Possagno fra il 1955 e il 1957 o ancora la sistemazione del *Museo di Castelvecchio*³² a Verona fra il 1957 e il 1975, e quelli di Franco Albini con Franca Helg a Genova, come la sistemazione delle *Gallerie Comunali di Palazzo Bianco* fra il 1949 e il 1951, del *Museo di Palazzo Rosso* fra il 1952 e il 1962 o la progettazione dello spazio del *Tesoro di San Lorenzo* fra il 1952 e il 1956³³.

Nella mostra il progettista ha la facoltà e l’opportunità di costruire uno spazio tanto fisico quanto concettuale, da palcoscenico di un evento a tela bianca di supporto, suo è infatti il compito di veicolare, attraverso forme, colori, luci, prospettive, racconti, il concetto forte che è dietro ad ogni mostra, di mettere in risalto le opere e renderle in grado di trasmettere un messaggio, tramite la giustapposizione e l’accostamento, oppure di farne risaltare specificità e caratteristiche senza alterarne la percezione e offrendo una visione chiara e diretta. Dal dialogo intimo che nasce tra tutte le parti in gioco, il proget-

tista ha il compito di cogliere l'essenza e solidificarla in un apparato al tempo stesso accessibile e articolato dove attenti studi concorrano a rendere emblematico il tema affrontato, valorizzando e, anzi, facendolo scaturire dalle opere stesse anche attraverso specifiche modalità di allestimento che attingono agli ambiti dell'architettura, del design e della scenografia, tanto da far ribadire a Eugenio Gentili Tedeschi *“che le mostre rappresentano utilissime occasioni di esperimenti per gli architetti, i quali possono, grazie al carattere di provvisorietà di esse, tentare la realizzazione delle più audaci novità stilistiche da trasferire, poi, a prova superata, nel campo delle costruzioni stabili. Ci permettiamo di essere in netto contrasto con questo pur collaudatissimo aforisma: analogamente a quanto avviene per qualunque altro tema, le mostre devono innanzitutto essere occasione per fare delle buone mostre, o, se si vuole, della buona architettura di mostre. La quale, appunto perché buona, nasce con un ben preciso fine e con una fisionomia caratteristica che la vincolano tanto chiaramente al suo scopo da impedirne la trasposizione su qualunque altro piano dell'architettura, a costo di perdere la sua iniziale aderenza al presupposto funzionale. Se davvero si vuole riconoscere alle esposizioni una mansione di banco di prova per qualche cosa, bisognerà piuttosto dire che esse servono a saggiare gli architetti che la progettano in lavori di impegno non definitivo; a collaudare la loro capacità di autocritica e di controllo di fronte agli allestimenti di una sconfitta libertà formale, a rivelare il loro senso di analisi e intelligente responsabilità.”*³⁴

Per la natura sociale e divulgativa della mostra, partecipano (e, anzi, ne sono principali promotori e sostenitori) un gran numero di soggetti, di differenti ambiti culturali e sociali: primo di tutti è il pubblico, che vede più vicine le possibilità di accesso alla cultura, non più appannaggio di pochi eruditi, ma anche desiderosa di un approccio più familiare, più mirato e, perché no, più coinvolgente, che possa conoscere e imparare divertendosi, incitando, in questo modo, lo svilupparsi di forme sempre nuove di allestimento e presentazione, ma anche l'allargarsi e il raffinarsi del sistema espositivo intero, con conseguente intensificarsi di tutta una serie di manifestazioni orbitanti attorno all'evento o annesse ad esso: laboratori, seminari, concorsi, incontri pubblici e conferenze stampa vedono coinvolti non solo il pubblico ma anche giornalisti e critici d'arte. Emblematico

è il “caso” della mostra su Mantegna allestita a Mantova nel 1961³⁵: in quell'occasione furono 232.315 i visitatori che si contarono in due mesi di apertura³⁶ e, a tenere vivo questo movimento di pubblico, furono anche le numerose iniziative collaterali che furono organizzate a corredo della mostra. Ci furono spettacoli teatrali, un “pranzo gonzaghesco”, concerti, conferenze e un premio giornalistico (vinto da Dino Buzzati e Marcello Veturoli)³⁷; la mostra divenne, insomma, un vero e proprio evento su ampia scala, percepito come fenomeno popolare, tanto che si lesse su Vita Nuova che “alla mostra del Mantegna si accede come se fosse una partita da scudetto o da campanile. Dopo una fila nel cortile del palazzo dei Gonzaga, fila che nelle ‘controre’ non dura meno di 45 minuti e che nelle ore di punta arriva all'ora e mezzo, bisogna impegnare una lotta corpo a corpo con centinaia di ‘tifosi’ della pittura per evitare di essere schiacciati contro gli stipiti di pietra del portone attraverso il quale si accede al palazzo. Poi bisogna affrontare di corsa, per non essere sopravanzati da un lato e travolti dall'altro, una ripida scala e quindi impegnare un nuovo combattimento per avvicinarsi ai lunghi banchi dove vengono venduti i biglietti d'ingresso, le guide e i cataloghi della mostra. Quindi una nuova mischia per attraversare un'altra strozzatura costituita da una porta che introduce a una ulteriore antisala da dove, una stretta scaletta, si accede ai locali della mostra.”³⁸

Ad esemplificare lo stretto sodalizio con il mondo dell'arte, basti pensare all'apporto del pittore Attilio Rossi, fondamentale collaboratore di Luciano Baldessari in alcuni dei suoi allestimenti; egli, pittore che spaziò dall'arte astratta all'iperrealismo, fu largamente noto e produttivo in territorio milanese; gli si dedicò una mostra a Palazzo Reale nel 1975³⁹ ed esso stesso fu molto vicino al tema della mostra, essendo stato un importante organizzatore culturale e avendo curato numerose mostre proprio presso il Palazzo Reale di Milano e la Permanente (a lui si deve il merito di aver contribuito a che Picasso concedesse in prestito la sua opera Guernica per la storica mostra del 1953⁴⁰). La sua collaborazione in ambito allestitivo lo vede impegnato, ad esempio, in mostre come quella su Van Gogh⁴¹ a Palazzo Reale, dove idea le tarsie pavimentali che dialogano con il resto

dell'allestimento e con le tele stesse; sfruttando un materiale innovativo come era, al tempo, la resina dura “Vipla”, prodotta dalla Montecatini, e dalle caratteristiche di resistenza e maneggevolezza, riesce a creare un intarsio, che, giocando con colori e geometrie, trasforma il pavimento della mostra in una emanazione delle tele dipinte, saldando il rapporto fra nuovi mezzi per l'allestimento e arte, ed esprimendo, al tempo stesso, la grande forza creativa e pittorica propria della sua persona, così vicina alla poetica dei quadri esposti. Oppure, sempre in collaborazione con Baldessari, si ritrova alle prese con l'atrio del Palazzo dell'Arte in occasione della *IX Triennale*⁴² di Milano, dove, ancora, interviene sulla superficie orizzontale del pavimento, rivestito in Vipla, e trasformato in una grande tavola che rispecchia le linee, i colori e la volontà di unione delle arti presenti nell'ambiente circostante.

1.1. Dal Museo alla Mostra

Se da una parte si può leggere la mostra come una propagazione a sé stante del museo, che ha vita autonoma, ma che mutua da esso alcune caratteristiche formali e divulgative, dall'altra si crea una cultura della mostra come nuovo luogo sociale, autosufficiente; una fucina di nuove riflessioni artistiche, spazio della novità e alle volte della sperimentazione.

Albini stesso, forte delle proprie numerose esperienze in campo allestitivo, rileva che *“la mostra è [...] per sua natura temporanea. La sua breve durata ne condiziona il carattere e la differenza nettamente dal museo. Credo che proprio da questo diverso concetto della vita dell'esposizione, e del padiglione che la contiene o dell'allestimento che le dà forma, dalla durata di questa vita, dal modo di concepire il tema, e di articolarlo attraverso l'ordinamento delle opere, dalla graduazione dell'effimero e del definitivo nell'architettura, sorgano le ragioni del differenziarsi anche del linguaggio visuale comune al museo e alla mostra. La mostra ha affinità con lo spettacolo, anche in questo linguaggio visuale; e come lo spettacolo necessita di un tema chiaro, definito, conchiuso, e di un ordinamento che ne proporzioni le parti, le congegni e le concluda, come la regia fa con le azioni di una commedia.”*⁴³

Fino alla guerra la mostra, così come era stato il museo per anni (un “tempio”, a detta di Argan⁴⁴), appare più come momento ulteriore di studio e analisi scientifica da parte di iniziati o cultori, senza che le sia riconosciuto un valore di coinvolgimento del pubblico, come poteva invece essere quello di una parte del mondo dello spettacolo.

Sono comunque molti gli allestimenti che già negli anni '30 fanno storia, come, oltre ai già citati, la *Mostra di Paolo Veronese* curata da Rodolfo Pallucchini a Venezia, Ca' Giustinian, 1939⁴⁵, o la *Mostra della Rivoluzione Fascista*, inaugurata nel 1932 – e riproposta nelle due riedizioni successive del 1937 e del 1942, in coincidenza con le ricorrenze quinquennali della marcia su Roma – a Roma al Palazzo delle Esposizioni⁴⁶, con la collabo-

razione di noti esponenti dei movimenti artistici in maggior diffusione a quel tempo, tra cui Mario Sironi, Enrico Prampolini, Gerardo Dottori, Adalberto Libera e Giuseppe Terragni, dove proprio il desiderio propagandistico nazionalistico, celebrativo e divulgativo fu motore per creare un sistema di grande richiamo ed enorme portata). Tuttavia sono le prime mostre degli anni '50 a far scattare quella scintilla che porterà a un dilagare esponenziale del fenomeno.

È qui che vari attori escono dalle direzioni e dalle soprintendenze dei musei, accompagnandosi a critici e storici dell'arte, per dar forma a nuovi scambi culturali (e fisici), muovendo nuovi equilibri culturali e sociali, com'è il caso emblematico della *Mostra su Caravaggio e i caravaggeschi*⁴⁷, allestita nel 1951 a Palazzo Reale a Milano, grazie alla curatela dello storico dell'arte piemontese Roberto Longhi, non senza la partecipazione attiva di Fernanda Wittgens, già soprintendente della Pinacoteca di Brera dal 1947, che crea un evento senza precedenti per la risonanza che genera in tutta Italia. Pur senza godere di un allestimento (inteso come atto architettonico-espositivo) particolarmente ricco o spettacolare (tutt'altro, furono utilizzati pochi mezzi e un'illuminazione sobria, ma puntuale e mirata), l'accorta operazione di ordinamento e di ricerca culturale ottiene un successo di pubblico e di incassi oltre le aspettative, facendo da esempio e riferimento per i successivi allestimenti e radicandosi nella memoria comune e nella storia come evento cardine della vita culturale e artistica di Milano.

Man mano che si consolida il fenomeno della mostra, che si allontana dal mondo del museo (spesso anche contrariato dal vedersi svuotare le proprie sale in favore di prestiti e spostamenti di opere) per andare ad abbracciare quello dell'allestimento e persino della fiera, si moltiplicano gli appuntamenti a cui il pubblico non rinuncia, tanto da far chiedere a Roberto Longhi: "Non saranno troppe?"⁴⁸.

Si sviluppa un linguaggio che tende sempre più a offrire libertà d'accesso ai visitatori in cerca di cultura, ma anche di svago, che coinvolge e propone interpretazioni, narrazioni, riflessioni, che ha temi e tematiche specifici (spesso ancora a differenza del museo) e

che ricorre a configurazioni spaziali e concettuali vicine ai mondi dell'architettura, dello spettacolo, della scenografia, del design, pur declinando questi ultimi secondo gusti e approcci specifici e differenti.

"Uno dei più efficaci veicoli per la conoscenza, la diffusione e la saggiatura delle idee che presidono al gusto moderno è rappresentato dalle esposizioni.", sostiene Giuseppe Pagano, restituendo alle mostre tutto il potenziale comunicativo che hanno nei confronti del pubblico, di un numero di interessati, curiosi e studiosi sempre crescente, di una fetta di popolazione che sta evolvendo anche in campo culturale. *"Noi possiamo difatti constatare con la massima esattezza le tappe più recenti del gusto contemporaneo seguendo con attenzione le cronache delle diverse esposizioni che hanno tenuta desta l'attenzione del mondo civile negli ultimi cinquant'anni..."*. Una volontà di innovazione, di rinnovamento dell'architettura e delle scienze costruttive che superi le convenzioni per offrire soluzioni poetiche, *"per ottenere effetti surreali, per raggiungere nuovi equilibri, per dissociare lo spazio in immagini liriche a volte piene di esasperato dinamismo, a volte immerse nell'assoluto di una pacata solennità... E così si affacciò, quasi per vie subdole e apparentemente pratiche, quel senso attualissimo delle strutture libere nello spazio, quella tendenza ad immergere il visitatore entro un mondo architettonico nuovo, pieno di inattese e suggestive prospettive, intimamente affini alla moderna concezione tecnica delle strutture a scheletro. Questa espressione pittorica dello spazio, la stessa intenzione esaltativa della messa-in-scena, lo sganciamento da ogni vincolo eccessivamente pratico o rigidamente funzionale favoriscono le ricerche più libere, le affermazioni più coraggiose e più emozionanti. A questa esaltazione di valori 'puri' che ignorano il peso delle necessità pratiche per tentare invece un'affermazione di 'stile' e di 'decorazione' nel più lirico senso della parola non contribuisce tanto il senso materialistico e costruttivo proprio dell'ingegneria architettonica, quanto il senso profetico e fantastico proprio dei pittori e degli architetti-pittori..."*⁴⁹.

Il rapporto con il grande pubblico, con il crescente numero di fruitori, è punto cardine nell'evoluzione dell'allestimento e della mostra nei quali l'azione del pubblico si riflette (e ne è condizionata). È proprio il nuovo concetto di cultura accessibile a tutti, entusiasmante, coinvolgente, interessante, che plasma i luoghi espositivi in spazi accoglienti, a

tutto tondo, che possono essere esperiti da chiunque e che gettano luci diverse o particolari sull'arte, ma anche (e qui l'operazione è alle volte ancora più raffinata) su temi che corrono dalla tecnologia alla letteratura, dal design all'antropologia, dalla scienza alla sociologia, rendendo ogni soggetto esposto degno di attenzione e restituendo una narrazione e un percorso che indaghino determinati aspetti, tematiche, contesti, al contempo avvincenti e istruttivi, piacevoli e concreti. Un magistrale esempio sono i padiglioni Breda pensati da Luciano Baldessari per la Fiera internazionale di Milano dal 1951 al 1956, dove il mondo industriale incontra quello artistico e dove, addirittura, manufatti tecnici diventano essi stessi allestimento, fondendo *Technè* e *Poiesis*.

Risvolto della medaglia, in questo fervore allestitivo è ciò che il concetto stesso di mostra prevede: lo spostamento di opere e lo spostamento di pubblico. La mostra è di natura temporanea, effimera, talvolta nomade, spesso slegata dal contesto socio-politico e anche geografico e proprio per questo i detrattori non mancano di sottolinearne gli aspetti "pericolosi": primo di tutti il possibile danneggiamento delle opere che vengono prestate da musei di tutto il mondo, trasportate per tratte anche molto lunghe (Haskell riporta come, ad esempio, *Guernica* fu danneggiata al valico del San Gottardo nel suo viaggio da New York a Milano nel 1963 o come i dipinti italiani destinati alla mostra alla Royal Academy di Londra vennero sopraffatti da una tempesta all'attraversamento della Manica⁵⁰), sottoposte ad ambienti non adatti e a condizioni chimiche e climatiche nocive per le tele dipinte, le sculture o altri artefatti, esposte a contatto alle volte troppo diretto con il pubblico e, in linea più generale e di principio, sradicate dal loro "habitat" in cui giacevano pacatamente.

Parimenti alle preoccupazioni per i trasporti e i danneggiamenti, vi sono le difficili posizioni in cui si ritrovano i soprintendenti dei musei quando si tratta di dover spogliare le proprie sale di opere illustri e fondamentali per la vita del museo, rischiando di vedere il pubblico migrare sempre più verso gli allestimenti temporanei che raccolgono oggetti

legati da un filo conduttore, una storia e che dunque risultano più appetibili a scapito delle istituzioni permanenti che lottano per mantenere vivo l'interesse per la propria collezione.

L'influenza fra mostre e musei è, però, reciproca; non solo le prime rielaborano i concetti sviluppati in seno all'evoluzione dei secondi, ma anche i musei stessi, in questo periodo del dopoguerra e degli anni '50 e '60, conoscono un impulso di rinnovamento, che li riporta a essere poli culturali e artistici, tanto quanto molti edifici storici, spesso capolavori dell'architettura italiana dei secoli passati, ai quali viene dato nuovo lustro e nuova vita riadattandoli a spazi espositivi più o meno permanenti, risaldando il rapporto tra arte e architettura.

Autori di queste riqualificazioni o ristrutturazioni sono gli stessi che firmano le più significative mostre del periodo e che proprio da queste mutuano nuove forme di concezione dello spazio e di esposizione e presentazione dell'opera, non senza configurarsi, viceversa, essi stesso come esempio e modello a cui attingere per le mostre temporanee. A Genova Franco Albini, con la collaborazione di Franca Helg, offre tre esempi di allestimento che tracciano le coordinate della nuova concezione dell'esporre, seguiti da un quarto, di qualche anno successivo, che ne segue il filo progettuale (la ristrutturazione del Museo di Sant'Agostino⁵¹, originariamente "Museo di Scultura e Architettura Ligure", avvenuta negli anni 1963-79 con la collaborazione ulteriore di Antonio Piva, Marco Albini, allora divenuti parte attiva dello studio).

Palazzo Bianco, storica residenza datata 1530-40 e sede delle Gallerie Comunali⁵² dal 1889, è il primo ad essere affidato alla mano dell'architetto per un recupero che prevedesse una nuova sistemazione per le Gallerie stesse; l'intervento di Albini si colloca nel triennio 1949-51 ed è guidato da quello stesso concetto di fondo che si ritrova nelle mostre d'arte per il quale lo spazio espositivo è occasione per ripensare alla funzione

sociale che questo assume, offrendo gli strumenti per una conoscenza accessibile e disponibile a tutti⁵³.

L'intervento è puntuale e volto a interpretare gli spazi storici dell'edificio monumentale per farne una parte integrante dell'esposizione, le opere godono di supporti pensati appositamente secondo le necessità e problematiche specifiche, che valorizzano senza sopraffare, e le necessità museografiche sono rispettate e studiate di modo da rendere leggibili al pubblico "i nessi e le distanze sia con le opere esposte sia con la contemporaneità"⁵⁴.

Tutte le cornici non originali di ogni opera vengono eliminate, rispondendo così alla volontà di Caterina Marcenaro, curatrice del nuovo ordinamento delle Gallerie Comunali, volta a considerare l'opera d'arte "in sé e per sé, libera da ogni interferenza esteriore"⁵⁵ così da "riportare i dipinti alla loro originale limpidezza, in modo da purificarne i naturali attributi da ogni arbitraria interpolazione a posteriori"⁵⁶.

Segue la risistemazione di Palazzo Rosso, edificio del 1671-77 e sede del Museo di Palazzo Rosso⁵⁷ dal 1874, che impegna Franco Albini e Franca Helg per un periodo che va dal 1952 al 1962, nuovamente sotto la direzione di Caterina Marcenaro.

Obiettivo del restauro, volutamente critico e fedele ai disegni storici, che eliminasse gli interventi neoclassici, giudicati "disformi dalla sua virtualità originaria"⁵⁸ fu quello di ripristinare l'aspetto autentico del palazzo, rispettandone disposizioni di ambienti e continuità e unità dello spazio .

Ampliando il discorso intrapreso con Palazzo Bianco e concedendosi anche nuove sperimentazioni, che indaghino nuovi aspetti dell'essenzialità tipica del suo linguaggio, Albini sfrutta materiali e forme per creare un insieme avvolgente, che tenga conto della ricca e forte presenza storica del palazzo e inserisca le opere in esposizione nel contesto di sale e spazi; pavimenti in feltro o marmo, tendaggi a festoni alle finestre, elementi di sostegno articolati, ma pur sempre lievemente distaccati dall'opera, a restituire un "severo, ma lirico, controcanto che si intona perfettamente con la preesistenza"⁵⁹.

Contemporaneo all'intervento a Palazzo Rosso, ma di minor durata (1951-56), è la realizzazione del nuovo spazio per il Museo del Tesoro della Cattedrale di San Lorenzo⁶⁰, ancora una volta sotto la cura di Caterina Marcenaro, che vede la progettazione di uno spazio ex-novo, nuova sede permanente del Museo del Tesoro, nato in un ambiente retrostante la sacrestia della cattedrale nel 1892.

Qui l'intervento è di natura differente e lo spazio espositivo, come succede per le mostre, è a sé stante, pur dovendo dialogare con il contesto di riferimento; sotto il cortile del Palazzo Arcivescovile, alle spalle della cattedrale, vengono ospitati degli ambienti sotterranei in pietra grigia, che richiamano le costruzioni micenee a thòlos.

La struttura architettonica del museo si articola attorno a tre sale principali di forma circolare, con diametri differenti, fuse con un ambiente di connessione dalla forma esagonale, che definisce, assieme a brevi corridoi, i percorsi di visita. I materiali impiegati inseriscono lo spazio nel contesto, pur dichiarando la modernità del progetto; pietra nera e pietra grigia su pavimenti e pareti, cemento sui soffitti.

Ancora una volta, tema cardine nell'allestimento delle mostre d'arte, vige un accordo e una relazione reciproca fra spazio architettonico e contenuto esposto, Albini, invece che "accennare a spazi che non esistono, dà vita ad un'architettura da percorrere, anzi da respirare"⁶¹.

Di netto rilievo per l'influenza che la sua progettazione avrà sugli allestimenti temporanei, di mostre e manifestazioni, ma anche e soprattutto, viceversa, per l'influsso di queste ultime nella progettazione temporanea (si ricordano le parole di Rodolfo Pallucchini che dice, in merito, che "una mostra non è un museo: appunto per questo le esperienze delle mostre sono assai utili e possono giovare agli stessi musei"⁶² e quelle di Giulio Carlo Argan, il quale sostiene che "l'esperienza delle mostre può far progredire di molto le nostre vedute in fatto di museografia, indurci a studiare ordinamenti che mettano a fuoco taluni problemi critici, a muovere continuamente il materiale del museo per suggerire nuovi accostamenti e confronti"⁶³) è altrettanto l'opera di Carlo Scarpa, quando si trova a dover ristrutturare e risistemare o ampliare spazi museali.

A Verona, l'architetto, è impegnato dal 1956 al 1978 nella restaurazione del Museo di Castelvecchio⁶⁴, edificio medievale già trasformato in museo nel 1924 grazie all'opera di Antonio Avena, ma successivamente devastato dalla guerra.

Tre sono le fasi del progetto: la prima va dal 1956 al 1961 e comprende la sistemazione della "Reggia", nell'ala est del castello e della zona della porta del Morbio e del passaggio connesso. La seconda fase copre il periodo 1961-1964, concludendosi, in quest'anno, con l'inaugurazione del museo; in questa fase viene sistemata la sezione della scultura, la pinacoteca delle opere dei secoli XVI-XVIII, il grande cortile e la statua equestre di Cangrande.

Negli anni successivi, identificabili come una terza fase, si ha l'allestimento della biblioteca e il completamento della sala Avena.

L'intervento è condotto sviluppando di pari passo l'interesse al restauro e alla museografia; si opera per sottrazione, eliminando ogni superfetazione ottocentesca e si suddivide il percorso museale in sezioni, o strati. Al piano terra, adiacenti al grande cortile, completamente risistemato, la rigorosa infilata di sale, collegate visivamente da una grossa putrella centrale sul soffitto, ospita la sezione dedicata alle sculture; al piano superiore, invece, sono collocate le opere pittoriche, secondo una logica di alleggerimento materico, che segue la struttura stessa dell'edificio. Di simbolico rilievo, poi, è la collocazione della statua equestre di Cangrande della Scala, posta esternamente alle sale, in una posizione cardine di snodo del percorso museale, a segnare il raccordo fra i vari ambienti e contenuti.

Di rilievo stilistico sono i dettagli tipici del linguaggio scarpiano, con cui l'architetto risolve ogni situazione, dagli angoli delle sale, dove il pavimento si stacca lievemente dal muro, ai serramenti in ferro delle finestre, in dialogo e giustapposizione con le aperture originali, dai supporti delle opere, studiati singolarmente per accompagnare, senza mai disturbare, l'arte esposta, ai materiali utilizzati, che sono *"cemento, marmo, mattone, legno bruciato e acciaio in sintonia con i materiali veronesi tradizionali; ma anche di calce bianca, malta grigia, stucco colorato lucido per gli intonaci secondo le sue simpatie mondrianiane"*⁶⁵.

Altrettanto vicino al mondo dell'allestimento (si ricordano il padiglione "il Labirinto dei ragazzi" alla X Triennale di Milano del 1954 o la sala di esposizioni per la Olivetti dello stesso anno sulla Fifth Avenue di New York⁶⁶), il gruppo BBPR riprende e sviluppa i linguaggi della progettazione delle mostre in occasione del restauro e della sistemazione dei Musei del Castello Sforzesco⁶⁷ a Milano, che li vede impegnati dal 1954 al 1956.

Gli stessi dichiarano che *"oggetti e ambienti sono argomenti museografici tanto integrati gli uni negli altri da non poter essere considerati a parte, pur conservando gli uni e gli altri una chiara personalità di facile lettura"*⁶⁸; questo infatti il concetto di partenza cardine dell'intero progetto.

L'intervento prevede tanto il restauro dai danni bellici quanto la risistemazione museografica delle collezioni; quest'ultima avviene mantenendo la naturale differenziazione tipologica delle opere esposte andando così a delineare vari ambienti differenti. Al piano terra, come prime sale, si trovano le sculture medievali, la cui disposizione richiama forme scenografiche; le opere sono contestualizzate e messe in risonanza con l'ambiente, in una *"una orchestrazione romantica d'immediata comunicatività"*⁶⁹.

Sostegni, serramenti, pareti, pavimenti e qualsiasi elemento aggiuntivo, che non sia parte stessa del Castello, sono legati stilisticamente e nella forma al contenuto delle sale, sancendo l'importanza del saper leggere e offrire lettura di un'opera rinunciando al decorativismo superfluo, evitando una contaminazione distraente. Il gruppo BBPR va a collocare ogni pezzo nella giusta e studiata posizione; *"così i resti di S. Tecla e della Chiesa di S. Maria in Aurona sono stati disposti in modo da richiamare l'idea degli scavi per cui sono stati riportati alla conoscenza della storia"* e *"le sculture delle porte urtiche, collocate in alto, nelle pareti della terza sala si vedono secondo uno scorcio calcolato e senza interferire con la vista del pregevole affresco del soffitto"*⁷⁰.

Ultimo e simbolico esempio in questo progetto di come la mostra possa condividere con il museo accorgimenti e linguaggi è la sistemazione della Pietà Rondanini di Michelangelo: posta ad un livello ribassato, cui si accede dopo una discesa preparatoria e che introduce il visitatore in quell'alone di sacro raccoglimento emanato dalla scultura stes-

sa, la statua, nel suo essere non finita e solo abbozzata in parte, è celata dietro una nicchia in pietra serena, materiale in dialogo con quello della statua e sbizzato con la medesima tecnica, che funge da diaframma protettivo, ma che crea anche una debita aspettativa, nel gioco di valorizzazione dell'opera d'arte, che al contempo la rende attrazione e meraviglia.

1.2. I diversi approcci al tema dell'allestimento

Andando a definire l'allestimento non solo come progetto architettonico-spaziale, ma anche come gesto complesso, che sottende significati, responsabilità e comunicazione⁷¹, si delineano diverse metodologie di lavoro attorno al tema in questione.

Una sintetica polarizzazione identifica due estremi: allestimenti “invisibili”, che reggono e mostrano l'opera esposta senza sovrapporsi ad essa, ma offrendola all'indagine del visitatore nella sua piena espressività, e allestimenti scenografici, dove l'opera è offerta sotto una luce critica, re-interpretativa, talvolta inserita in un contesto che le fa da ulteriore cornice. Opposte posizioni che, però, non mancano di contaminarsi e intrecciarsi, a formare linguaggi peculiari e atteggiamenti che sono propri ora di un curatore, ora di un progettista, ora di uno spazio, ora di un tema specifico; sottolinea Polano come *“un qualche apparentamento, un minimo denominatore, un filo conduttore, comunque in grado di cucire questi variegati sensi dell'allestimento forse lo si potrebbe cercare nel peculiare ma non inedito dialogo tra l'idea di allestimento come arredo (l'etimo significa “prendersi cura”) di uno spazio incluso, come progetto di internità decorata cioè resa significativa dal decoro, e una tensione ricorrente verso la temporanea esibizione scenica, espressione di una teatralizzazione mondana, di una spettacolarizzazione effimera degli eventi, che costituisce uno dei tratti del mondo contemporaneo.”*⁷²

Ecco che, allora, Franco Albini utilizza una poetica sottile, inserita nel contesto e lineare nella mostra su Eugène Delacroix alla XXVIII Biennale di Venezia del 1956, dove percorre longitudinalmente l'Ala Napoleonica, sede della mostra, con una staggia sospesa, che regge i pannelli di supporto – a loro volta sospesi – per i quadri e con fasce lungo le pareti, anch'esse di supporto ai quadri, utilizzando come base un panno verde tinteggiato appositamente. Descrive (e si descrive) l'architetto spiegando che *“occorre che l'invenzione espositiva susciti attorno alle opere l'atmosfera più adatta a valorizzarle, senza tuttavia*

mai sopraffarle. [...] Bisogna, secondo me, ricorrere a soluzioni spaziali piuttosto che plastiche: bisogna creare spazi architettonici, e sottolineare quelli esistenti, legandoli in un'unità assoluta con le opere esposte."⁷³.

E, duettando con questo, l'allestimento che Carlo Scarpa predispose, un anno più tardi, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, per la mostra su Piet Mondrian ripropone un linguaggio altrettanto fine, ma al contempo critico; di nuovo vi è l'utilizzo di pannelli che lasciano un'aria prima del pavimento, rimanendo di fatto staccati da questo grazie alla presenza di uno scuretto arretrato, e di nuovo troviamo una grande attenzione alla superficie di supporto delle opere, che fa da fondo, ma anche da contesto interpretativo, sperimentando con la matericità delle pareti scialbate o dei pannelli rivestiti in tela grezza imbevuta di un impasto di calce e gesso, che vanno a dialogare e quasi contrapporsi con le tele di Mondrian, *"quella superficie un po' ruvida, variata, a bianchi sommessi fa scattare nel suo valore esatto l'apparizione del mezzo essenziale con cui la pittura dell'olandese ci tocca: la sua superficie tesa, variamente lucida, piena"*⁷⁴.

Più marcato è l'intervento di altri progettisti, dove negli allestimenti traspaiono riferimenti anche ad altre realtà e il percorso di visita oltre a coinvolgere il pubblico, fornisce un punto di vista, delle sottolineature, deforma il contesto o ne offre uno apposito per evidenziare o interpretare le opere; è il caso di Luciano Baldessari quando mette in mostra Van Gogh a Palazzo Reale a Milano, nel 1952, dando forma a un'esperienza di visita tesa alla spettacolarità, richiamando tutte le sue esperienze di pittore e scenografo, maturate nel corso della sua carriera artistica a principiare dagli studi di disegno con Comel e l'influenza del mondo futurista già nella sua città natale, Rovereto, cui sono seguite esperienze espressioniste a Berlino negli anni '20 (dove conosce ad esempio l'opera di registi come Reinhardt e Piscator o di pittori come Oskar Kokoschka e Otto Dix) e sviluppate a Milano, New York (negli anni '40) e di nuovo a Milano.

Nel caso della mostra su Van Gogh si ha un distacco totale dal luogo prescelto per la mostra, le cui sale vengono ridefinite e delineate da nuove pareti disposte secondo una geometria dinamica, non sempre ortogonale, bensì che sfrutta una disposizione ad 'angoli aperti', coinvolgente, un uso ostensivo del colore, in alternanza a sezioni di bianco, che ha voce potente nel condizionare l'esperienza di visita, ma che è anche il concretizzarsi di scelte di curatela e ordinamento, una disposizione dei pannelli di supporto che arriva fino al frammentarsi per offrire assieme alle opere (gli autoritratti del pittore, nel caso dell'ultima sala) un invito al confronto, una visione movimentata, non più esclusivamente didattica o scientifica, ma anche emozionante e partecipativa.

Enfatizzando ancor più l'idea di un allestimento che è una "nuova realtà", che prevede un percorso autonomo, che è esso stesso oggetto da esperire, emanazione o continuazione degli artefatti esposti, i fratelli Castiglioni, Achille e Pier Giacomo, ci portano in viaggio ne "Le vie d'acqua da Milano al mare", allestita ancora a Palazzo Reale, nel 1963.

Qui il percorso si snoda nelle sale del palazzo ignorandone le geometrie e annullandone finanche ogni connotazione per immergere il visitatore in un'esperienza totalizzante, un contesto strettamente legato al tema affrontato; ogni aspetto di un allestimento di questo genere (persino in uno, come quello in analisi, che presenta pochissime opere cosiddette d'arte) è in dialogo con gli altri, tanto la curatela quanto i progettisti concorrono insieme per una presentazione omogenea e completa.

Diverso è poi l'approccio che si ritrova in mostre apparentemente più esili, più leggere, dove la tela dipinta è in rilievo, unico soggetto in un territorio neutrale, che, pur mantenendo la sua forma e connotazione, non interferisce in alcun modo con l'opera esposta, lasciandola libera di comunicare se stessa.

È il caso della mostra su Giovanni Bellini allestita da Carlo Scarpa nel 1949 a Palazzo Ducale a Venezia, palazzo che mantiene per l'occasione le sue sale "nude", vestite solo

in alcuni angoli da sobri tendaggi neutralizzanti (come nella Sala dello Scudo, dove “si è dovuto usare il velluto (toni grigi e grigi-violacei) per nascondere le carte geografiche settecentesche del Menescardi”⁷⁵), ma lasciando sempre scorgere, qua e là, i decori originali. In questo allestimento persino i pochi pannelli, spesso a nastro, incorporano talvolta i dipinti andando a escluderne del tutto la cornice, restituendo la tela pura, pronta ad essere letta senza alcuna distrazione o vincolo.

Ancora Carlo Scarpa, con la mostra “Vitalità nell’arte”⁷⁶ del 1959, approfondisce la tematica del dialogo fra struttura ospitante e allestimento, quando a Palazzo Grassi, a Venezia, mantiene la piena valenza architettonica e i rapporti fra gli spazi dell’edificio settecentesco, creando soluzioni e situazioni che rispettano le fonti di illuminazione naturale e anzi sfruttandole a proprio vantaggio.

Proprio grazie alla luce, all’uso di soffitti colorati posti a diverse altezze, che si alternano e dialogano con quelli originali, Scarpa, *“più che a una contemplazione astratta delle singole opere, vuole indirizzare il visitatore a una sorta di partecipazione ambientale, accentuata dai percorsi”*⁷⁷.

La gamma di soluzioni e intuizioni per gli allestimenti d’arte è molto varia; attinge da diversi ambiti (arte, scenografia, architettura, curatela, grafica, illuminotecnica, ...) e combina gli elementi per restituire spazi espositivi ed esperienze di visita dal taglio a volte marcato a volte sottile, per restituire ai visitatori e al mondo degli allestimenti di mostre un ventaglio originale di soluzioni formali e culturali.

La fruizione stessa avviene in modi differenti a seconda dell’impostazione che la mostra riceve dal curatore e dall’allestitore (impostazione che ha sempre del personale, che sempre diventa, in modo invasivo o non, oggetto di critica e parte attiva nella “vita” della mostra); si instaura dunque un rapporto stretto fra il visitatore, gli addetti ai lavori e l’arte stessa racchiusa in questo grande progetto.

Molte sono le sfaccettature che assumono le mostre e ognuna di esse può essere indagata nel dettaglio, passando da un’analisi macroscopica ad una microscopica, per evidenziare quali siano i fattori che concorrono a costituirle.

1.3. Gli elementi del progetto

Proprio come in una rappresentazione teatrale, gli elementi in gioco in una mostra sono molteplici e, se ben coordinati da una regia accorta, cooperano tutti per il fine di una buona messa in scena, di una presentazione efficace, che non prescinde dal mettere in moto molteplici forze sinergiche. Nello spazio della mostra, luogo fisico oltre che culturale, la comunicazione del tema, la volontà ordinatrice, si concretizzano in disposizioni, forme e rapporti indagabili per tipologia.

Ciò di cui si compone una mostra sono *“artefatti allestitivi, da progettarsi per por fuori (ex-ponere), per far sporgere, insomma, perché fuoriescano dalla superficie dell’invisibile quotidiana congerie delle cose gli exhibenda. Dunque artifici per isolare, indicare, illuminare, inscenare, porre quel-che-si-vuol-mostrare al centro di una percezione diversa (più concreta e meno distratta) e di una fruizione non banale (variamente critica, interpretativa, esemplativa, didattica, comunicativa, promozionale, allusiva, illusiva, argomentativa, emotiva)”*⁷⁸. Questi artefatti ricreano un contesto, con le relazioni che tessono fra loro stessi e fra l’oggetto in mostra e le sue implicazioni culturali, un ambiente fisico e concettuale che a sua volta deve rimettersi a un ambiente altrettanto fisico e concettuale preesistente e predefinito; assume tanta importanza, nell’allestimento, l’apparato in sé quanto il contenitore, il luogo deputato, il teatro ospitante.

Se è vero che spesso l’impianto espositivo si rende autonomo e tende ad escludere, nascondere, occultare lo spazio che lo accoglie, è altresì imprescindibile l’influenza che quest’ultimo porta nel progetto; sia su un piano formale, che su uno culturale il palazzo storico, il museo, la piazza, la galleria prescelti come “habitat” idoneo mantengono e impongono la loro presenza forti di significati storici e sociali, nonché parte stabile del sistema culturale.

È da questa dialettica che scaturiscono alle volte vincoli, alle volte guide, che condizionano l’allestimento, costringendo progettisti e curatori a un atteggiamento critico e necessariamente in relazione costante con i vasti retroscena.

È da questa dialettica che assumono la loro conformazione e disposizione i vari elementi, miscelati in proporzioni differenti per andare ad ottenere risultati e presentazioni specifici. *“Tali strumenti, in effetti, possono essere dotati di gradi diversi di evidenza, di maggiore o minore loquacità, di una presenza discreta oppur palese, fino a farsi anch’essi oggetti in mostra, negando un loro supposto e non dimostrando ruolo neutrale, per farsi attori sulla scena espositiva, esaltando l’attrazione fatale dell’allestire per il design.”*⁷⁹

Si affronta di seguito una disamina degli esempi più rappresentativi dei due decenni in esame, nei quali si evidenziano alcuni aspetti preponderanti, che formano proprio i succitati elementi, ingredienti chiave per l’allestimento di mostre d’arte.

Il raggruppamento avviene secondo un criterio che va dalla materiale conformazione del progetto di allestimento, con le sue delimitazioni, il suo rapportarsi con degli ambienti e divenire esso stesso ambiente, passando per le problematiche tecniche di esposizione delle opere, vero soggetto della mostra e per questo bisognose di un adeguato inquadramento. Ci si sposta poi su un piano più emozionale, di rapporto fra il visitatore e la mostra stessa, in cui giocano ruolo primario gli scorci e la maniera in cui il percorso si presenta agli occhi dello spettatore, fino ad arrivare al livello più concettuale insito nel concetto di mostra, che è quello che riguarda il modo in cui questa si propone sia nel suo perimetro, che al di fuori degli spazi deputati, andando a raggiungere il mondo “esterno”.

Il primo aspetto che delinea una mostra, che ne definisce materialmente i confini, è la conformazione che assume sviluppandosi nell’ambiente che la ospita e, parimenti, l’impostazione dell’ambiente che essa stessa genera.

Spazio e separazione sono dunque i punti focali di questo primo livello di analisi; è fondamentale capire come una mostra si espanda e si dirami lungo un percorso, più o meno lineare, oppure come assuma una conformazione particolare, a pianta centrale, dislocata in punti lontani nello spazio, a piani sovrapposti, o altre combinazioni.

È altresì fondamentale, e strettamente legato all'impianto spaziale, il modo in cui gli ambienti della mostra (le sale, si può dire, nella maggior parte dei casi) vengono delimitati e separati; questo dipende alle volte dal luogo deputato per l'allestimento, altre diventa strumento generatore di una successione di spazi.

È proprio la successione di diverse sale, di zone più o meno definite, ciò che permette al discorso della mostra di svilupparsi, alla trama di delinearsi e ai racconti che, inevitabilmente, le opere generano di espandersi e allacciarsi l'un l'altro, per formare quella storia, quella narrazione che è la mostra.

Le opere sono il vero soggetto della mostra, ciò che permettere alla mostra di esistere; le opere definiscono l'allestimento e, viceversa, l'allestimento va a configurarsi in modo tale che le opere ne siano al centro e risaltino secondo il taglio che il curatore ha voluto imprimere.

Supporto e cornice sono dunque gli elementi che mettono in contatto opera d'arte e spazio dell'allestimento, che fanno da tramite e inquadrano, letteralmente, i soggetti in esposizione inserendoli nel giusto contesto e mettendoli in relazione con il pubblico e fra di loro.

Si ritrovano differenti tipologie di supporti che vanno ad adeguarsi all'impianto espositivo o differenziarlo e muoverlo, talvolta rimanendone parte o diventandone un'estensione, un punto focale che emerge da un tessuto omogeneo, talvolta frammentando di proposito il percorso di visita, offrendo letture specifiche per specifiche opere, imponendosi essi stessi come ambienti o elementi spaziali.

La presenza di una cornice o di un apparato che inquadri l'opera varia da molto importante (e dunque complice del messaggio che si propone al visitatore) a quasi o del tutto inesistente o nascosta, lasciando, insomma, l'opera vivere autonoma e riconoscendone tutte le capacità comunicative e dialettiche ad essa intrinseche.

Spostando il punto di vista e immedesimandosi nel visitatore si delinea un terzo punto fondamentale perché la mostra assuma piena valenza: una sintesi dei precedenti punti e un preludio al successivo portano a considerare quegli aspetti legati a come il pubblico percorre, osserva e vive la mostra.

Percezione e prospettiva sono gli strumenti con cui una mostra permette di essere fruita nel suo insieme e con cui assume un valore e un significato che riassumono la valenza delle opere e, insieme, dell'allestimento.

Se definendo lo spazio e le separazioni si ragionava "in pianta" ora una chiave di lettura più partecipativa impone di mettere piede all'interno del percorso espositivo, di riconoscere l'allestimento come una realtà tridimensionale in cui il visitatore si muove e con cui interagisce, anche solo visivamente. Percorrendo le sale quello che si delinea agli occhi è una successione di scorci, di viste che racchiudono sì le opere, ma che generano un mondo attorno ad esse, proprio come accade in teatro.

Un concetto che parte dal paesaggio e passa dall'urbanistica all'architettura, fino ad arrivare, in piccolo, alla mostra: la struttura e i percorsi sono da pensare in un'ottica umana, in cui l'individuo attraversa lo spazio e lo plasma con lo sguardo, muovendosi su una griglia predefinita, che dunque diventa l'oggetto primario del progetto.

Definiti questi tre aspetti formativi della struttura dell'allestimento vi è un quarto elemento che va a completare il quadro e a rendere la mostra un apparato davvero capace di parlare e di essere esperita.

L'aspetto della comunicazione si concretizza su vari livelli, sia interni all'allestimento che orbitanti intorno a questo e al relativo evento; è un insieme di segni, immagini e parole che vanno a caratterizzare la mostra, definirne un carattere, una 'coloritura' e permetterne la diffusione e a garantirne un'apparenza coerente e in grado di riassumerne ed esprimerne i concetti culturali e artistici.

Sul piano interno, quindi negli ambienti della mostra, sull'allestimento stesso, questo fondamentale aspetto si traduce in una ricerca formale delle varie parti che compongono il percorso (dunque tutti e tre i punti precedenti sono coinvolti e rivisti), in un'attenzione ai cromatismi, alla grafica, ai segni specifici di quel progetto, fino anche in uno studio della luce quale strumento modellante e capace di plasmare anche l'architettura, talvolta studiata nei minimi dettagli per effetti particolari, sottolineature, drammatizzazioni, talvolta quasi assente o addirittura talmente omogenea da risultare il più neutrale possibile.

Al di fuori dell'allestimento, invece, la comunicazione si concretizza nell'apparato di promozione, pubblicità, diffusione e pubblicazione della mostra, fenomeno che prende sempre più piede man mano che questa assume proporzioni sempre più nazionali e anche internazionali.

Manifesti, locandine, cataloghi sono una diretta emanazione della mostra e presto ne diventano importante e imprescindibile canale per la diffusione e l'ampliamento. Eventi collaterali, poi, fanno da corollario, andando a creare un sistema per cui un singolo allestimento smuove più realtà, dialogando con esse e creando una rete tutt'intorno.

Nell'analizzare le mostre secondo questo schema emerge chiaramente, anche e soprattutto alla luce dei numerosi esempi virtuosi di cui rimangono documentazioni e memoria, un forte parallelismo con il mondo del teatro. Gli strumenti sono spesso molto si-

mili a quelli della scenografia, ma anche l'impostazione complessiva e la percezione da parte dello spettatore/visitatore offre numerosi punti di incontro.

Ripercorrendo la suddivisione appena illustrata degli elementi della mostra è facile trovarne una corrispondenza teatrale; primo di tutti il concetto di spazio, fondamentale in ogni tipo di allestimento, proprio per la natura dello stesso, che ha bisogno di vivere e svilupparsi entro un certo contesto.

Ecco allora che, al posto del palazzo storico, del museo, del luogo deputato alla mostra si sostituisce l'edificio teatrale, con le sue conformazioni e peculiarità. Un impianto teatrale è strettamente vincolato dalla struttura del palcoscenico, dall'altezza della torrescenica, dalla presenza o meno di quinte, cieli, fondali, sipario, dalla pendenza del palco e dalla possibilità di movimentarlo, dalle dimensioni e non di meno dall'attrezzatura a disposizione.

E proprio come una mostra, un impianto teatrale può essere strettamente relazionato al contenitore – dunque rispettare lo spazio scenico così com'è o addirittura lasciarlo libero e spoglio, mostrando l'edificio originale, "nudo" e immutabile – oppure sostituirsi ad esso con una controstruttura che ne faccia dimenticare le forme originali e si imponga come unica realtà (che è, nella maggior parte dei casi, l'obiettivo della scenografia: costruire un mondo differente all'interno della scatola scenica, aprire un varco verso una nuova realtà nella quale avviene una determinata narrazione).

Anche il tema della separazione, importante nella mostra per delimitare gli spazi, nascondere il non pertinente e raggruppare gli oggetti utili a ricostruire un dato contesto, si riscontra direttamente nel teatro: sistemi di quintature delimitano lo spazio ai lati, verticalmente, inquadrando, così come fa l'arcoscenico, la scena, e nascondendo ed escludendo quel che non ne è pertinente, cieli e principali chiudono ulteriormente lo spazio, anche orizzontalmente, fungendo da soffitti (nella mostra spesso vi è l'uso di velari di copertura), fino ad arrivare alla scena parapettata e le sue varie declinazioni in cui tutto lo spazio è "in scatolato" in un contenitore nuovo e chiuso, cosa che succede anche in

quegli allestimenti espositivi in cui vi è un totale distacco dal luogo originale in favore di una nuova articolazione degli ambienti funzionale alla “messa in scena”.

Le opere d'arte esposte sono, come già detto, il vero centro dell'attenzione e il fuoco visivo da seguire da parte del visitatore. Tornando al palcoscenico i protagonisti della messa in scena sono ovviamente gli attori, che, proprio come le opere d'arte, vanno messi in risalto o in una condizione tale per cui il pubblico li possa sentire, e ne possa cogliere tutta l'espressività.

Cornici e supporti allora possono essere paragonati ai costumi e agli oggetti di scena; l'attore può essere spoglio di ogni orpello e comunicare il suo personaggio e le emozioni solo attraverso la voce, la mimica e il movimento, e allora è il caso di una cornice assente o talmente neutrale da non interferire minimamente con il messaggio dell'opera. O, altrimenti, il costume dell'attore può essere più o meno articolato, completo o composto solo di alcuni dettagli, riccamente decorato o sobrio ed essenziale; questo aggiunge o modifica alcune caratteristiche del personaggio o addirittura lo caratterizza, sostituendosi, in situazioni estreme, alle capacità espressive dell'attore, così come un'opera risente della cornice che si trova intorno, che può essere sì parte di essa, ma può rivelarsi anche un elemento aggiunto che veicola un'interpretazione oppure offre una visione e una percezione differente.

Il supporto di un'opera è spesso necessario per la natura stessa dell'opera, che richiede, per parlare e per essere apprezzata nel suo significato corretto, di essere predisposta con accorgimenti specifici: la scultura di una testa di statua, priva del suo originale contesto, necessiterà evidentemente di un piedestallo o di una teca, e così un attore che riveste il ruolo di un personaggio seduto avrà bisogno necessariamente di una sedia, sia essa una dantesca rinascimentale o un parallelepipedo minimalista, per poter comunicare ciò che è.

Percezione e prospettiva sono i punti che maggiormente trovano affinità con la visione scenografica e teatrale e anche che evidenziano alcune fondamentali differenze.

Il pubblico teatrale è seduto in platea e guarda una scena ricostruita secondo regole ottiche ben precise, percependo una realtà parallela a quella in cui si trova. Nella concezione “standard” di un impianto scenico, in un teatro dotato di platea e palcoscenico, vi è un solo punto preciso in cui la visione è perfetta e ottimale, un punto centrale nel mezzo della sala (a una distanza dal boccascena pari a una volta e mezza la larghezza di quest'ultimo, cita una delle regole “classiche” della scenografia); da tutte le altre angolazioni o distanze la scena verrà percepita in un modo diverso e che si discosta sempre più dall'immagine progettata, dal bozzetto.

Il visitatore di una mostra percorre lo spazio dell'allestimento; lo vive, vi è immerso. L'allestimento è sì una scenografia, ma non fissa, bensì generata dal visitatore stesso, o meglio dal suo arco visivo che definisce di volta in volta una prospettiva unica, in cui gli elementi devono saper ricreare l'ambiente desiderato tenendo conto della mobilità dell'osservatore.

Pur in questa sostanziale differenza il concetto di prospettiva e di percezione dello spazio che ospita la rappresentazione o l'esposizione è il medesimo e gioca tutto sul ricreare ambienti e scorci, in cui gli attori e le opere prendono posto e interagiscono. Se nel teatro è l'attore a spostarsi nello spazio seguendone i vincoli e sfruttandone le potenzialità, nella mostra è il visitatore, in movimento, che esperisce uno spazio immobile con opere immobili.

In quanto eventi culturali e artistici di similare portata la mostra e il teatro condividono tutte quelle iniziative collaterali e quegli aspetti comunicativi (locandine, pubblicazioni,...) che ne permettono la diffusione.

La comunicazione “interna” è, invece, differente, ma presenta caratteristiche comuni come nella mostra anche in un allestimento scenografico l'aspetto cromatico e grafico

gioca il suo ruolo fondamentale nel definire il contesto, andando a diventare addirittura, quando l'allestimento lo prevede, decorazione.

Punto d'incontro decisivo è, infine, la luce. L'illuminotecnica introduce nel teatro una serie di possibilità espressive enormi e così anche nella mostra si è visto come un accorto studio dell'illuminazione possa determinare differenti percezioni dello spazio e del contesto.

Se, però, in teatro la luce è dinamica e può essere abbinata a differenti scene, nella mostra lo strumento chiave per differenziare le sale e ottenere effetti diversi è lo spazio, la successione di ambienti, talvolta omogenei e legati l'uno all'altro, talvolta distinti e dotati di una propria atmosfera, così che il passaggio da una sala all'altra dia al visitatore la stessa emozione di un cambio scena.

La suddivisione dei vari elementi muove da specifiche caratteristiche della stragrande maggioranza degli allestimenti presi in esame, che portano di volta in volta a focalizzare l'attenzione su un particolare aspetto e sulle relative conseguenze a livello globale. Resta però concetto fondamentale che a restituire un allestimento completo, coerente e in grado di esporre in modo esaustivo e interessante le opere che contiene, è soprattutto la comunione di questi ambiti e la sinergia degli elementi, che non possono prescindere l'uno dall'altro.

La comunicazione andrà quindi, come visto, a sovrapporsi allo spazio e alla separazione, dandone un'ulteriore significato e adeguandosi, a sua volta, alla struttura progettata. Cornici e supporti faranno la loro parte nel definire tanto lo spazio quanto la capacità comunicativa delle opere e, ancora, la prospettiva non potrà prescindere dalla struttura costruttiva degli ambienti così come la percezione sarà indissolubilmente legata agli aspetti comunicativi.

Queste relazioni e quest'unione di differenti sfere fanno della mostra una realtà viva e pulsante, in grado di modellarsi e reinventarsi, così come il teatro, che sa ricreare in qualsiasi spazio un mondo nuovo e una narrazione inesauribile.

Spazio e separazione

A caratterizzare la struttura di una mostra è, nella maggior parte dei casi, la conformazione che assume il percorso di visita, la disposizione delle opere e l'ordine con cui esse vengono presentate al pubblico.

Percorso che può essere lineare e sequenziale, oppure articolato o concentrico, ma che ha sempre un pensiero originale che determina una logica d'esposizione. È, infatti, la narrazione e la necessità di comunicare un messaggio o semplicemente offrire la possibilità di operare confronti, più o meno vincolati, ciò che da forma all'apparato espositivo, modellandolo sia in relazione al "contenitore" che al contenuto.

Vi sono due percorsi con versi opposti a guidare la disposizione dello spazio; dal grande al piccolo, in cui il palazzo, l'edificio, il museo, il luogo deputato scelto per la mostra condiziona o ispira la conformazione di quest'ultima oppure, all'estremo, rimane esso stesso, nella sua essenza, il percorso da seguire e il contesto per le opere, mantenendo la disposizione originale delle sale, che, al più, vengono "vestite" o adeguate con accorgimenti che ne coinvolgono le superfici o semplicemente che fungono da supporti complementari.

Dal piccolo al grande è invece il procedimento inverso, che non manca di intersecarsi e incontrarsi, fino a convivere, con quello precedentemente descritto; qui l'oggetto esposto, l'opera nel suo pieno potenziale espressivo, è generatore dell'ambiente in cui va ad inserirsi o di cui addirittura diventa parte. Spazio espositivo, dunque, come emanazione dell'arte, ora a livello formale, ora a livello concettuale.

Quando Franco Albini, con Franca Helg, è chiamato ad allestire le sale della sezione del Settecento Veneziano, all'intero della mostra "Venezia Viva"⁸⁰ del 1954 a Palazzo Gras-

si a Venezia, ridisegna gli spazi secondo uno schema che esula dalla conformazione del palazzo che ospita la mostra.

Oggetto delle sale sono quadri, sculture, manufatti, documenti e fotografie che ripercorrono la vita della città di Venezia durante il Settecento; vi si trova traccia tanto dell'interesse architettonico fervente in quel secolo quanto delle mirabili figurazioni della religiosità di cui la città conserva capolavori. È proprio a questi temi che l'architetto rende omaggio disegnando gli spazi della mostra sullo schema dell'ottagono, figura perfetta di fondamentale importanza negli impianti architettonici, ma anche dall'elevato valore religioso (nella cristianità il numero 8 è simbolo di eternità): utilizzando pareti aggiuntive rivestite in tarlatana bianca, Albini "taglia" gli angoli delle sale e racchiude le opere in ambienti più intimi, ulteriormente chiusi da coperture sospese, "cupole" nuovamente ottagonali formate di una struttura in esili tubolari di ferro cui è fissato un rivestimento ancora in tarlatana bianca e colorata.

Nel complesso l'allestimento risulta *"una sottile commemorazione dello spazio e del colore settecentesco, con qualche accenno alla rigidità del cartesianismo di questo tempo a Venezia"*⁸¹.

Con un'operazione ancora più avvolgente, di totale "immersione", i fratelli Castiglioni incanalano, letteralmente, il visitatore di *"Vie d'acqua da Milano al mare"*⁸² nella mostra, costruendo un contesto espositivo che è parte dell'esposizione stessa in cui ci si muove guidati, e in cui sono incastonati i materiali e le opere; questo approccio sfrutta una configurazione che vincola il "senso di marcia" e impone una sequenza nell'esperienza, ricalcando un'idea narrativa che trova potenza nell'allestimento come storia. In un caso come questo il contesto originale, le sale di Palazzo Reale, sparisce e ha funzione di solo contenitore invisibile.

Diverso è, invece, anche se di qualche anno precedente, il sistema di una mostra come quella *Degli Studi sulla Proporzioni*⁸³ dove lo spazio è pervaso da un reticolo di tubi di metallo, che comprende tutta la lunga e stretta sala del Palazzo dell'Arte dedicata alla mo-

stra e che frammenta l'ambiente, altrimenti lineare, in una miriade di nodi e piani disseminati tridimensionalmente nello spazio. Il visitatore, dunque, qui non trova un'indicazione precisa della strada da seguire, ma ha in mano il potere e il compito di ricostruire una visione d'insieme, aiutato da una regia accorta che ha disposto gli elementi attorno a concetti e tematiche da riassemble e interpretare.

Un completo occultamento dello spazio originale, luogo della mostra, è operato da Carlo Scarpa nell'esposizione su Giacomo Manzù⁸⁴ del 1964.

La mostra, allestita nell'Ala Napoleonica del Museo Correr, in occasione della XXXII Biennale di Venezia, prevede che le opere di Manzù, bozzetti, dipinti e disegni, siano installate su pannelli orizzontali, verticali od obliqui, in funzione della miglior fruizione, di materiale povero, mentre per quanto riguarda il "vestito" delle sale si assiste a un completo rivestimento, che va ad alterare spazi e percezione, non lasciando più cogliere la primitiva conformazione.

Dal soffitto pendono e scendono in vari drappaggi dei raffinati quanto imponenti tendaggi, che disegnano geometrie morbide e offrono delicati giochi di ombre e chiariscure; le pareti sono rivestite in alcune porzioni in seta, andando a creare un contrasto con le superfici volutamente più grezze dei supporti, mentre il pavimento, in netta contrapposizione con i panneggi del soffitto, è rivestito in iuta nera, creando un'alterazione dello spazio che si traduce in straniamento dal Palazzo neoclassico e in immersione nel contesto dell'esposizione, che assume, dunque, ruolo cardine nella narrazione della mostra.

La mostra "Lo spazio dell'immagine"⁸⁵, allestita a Palazzo Trinci a Foligno nel 1967, e curata da Bruno Alfieri, Giuseppe Marchiori, Giorgio De Marchis, Gino Marotta, Stefano Ponti, Lanfranco Radi e Luciano Radi, riassume il concetto di sodalizio strettissimo tra arte e architettura dell'esposizione, tra opera e allestimento, l'uno emanazione dell'altro, fino a diventare un tutt'uno inscindibile; per questa mostra sono chiamati a partecipare numerosi artisti contemporanei (Lucio Fontana, Ettore Colla, Getulio Al-

viani, Alberto Biasi, Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Luciano Fabro, Tano Festa, Piero Gilardi, Gino Marotta, Eliseo Mattiacci, Romano Notari, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, Paolo Scheggi, Gruppo MID: Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca, Alberto Marangoni, Gruppo ENNE: Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi, Manfredo Massironi, Gruppo T: Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele de Vecchi) ai quali è richiesto di allestire un "ambiente spaziale" (sulla scia del lavoro di Lucio Fontana, anch'egli partecipante alla mostra), che si configurasse dunque al tempo stesso come opera d'arte e come spazio espositivo; un allestimento, insomma, di se stesso.

Le soluzioni adottate, che si muovono tridimensionalmente nello spazio – che creano lo spazio – sfruttano i linguaggi delle nuove tendenze artistiche contemporanee, superano i confini di pittura e scultura abbandonando piani verticali e orizzontali, cavalletti e supporti, e definiscono il concetto per il quale è l'artista stesso ad autoesporre.

Il tema dell'installazione artistica ha dunque una grande affinità con la progettazione di mostre e spazi espositivi; sarà proprio da questo binomio che si svilupperà un linguaggio specifico di allestimenti (sia temporanei che permanenti) completamente autonomi e distaccati da ogni luogo deputato, per andare a diramarsi fra luoghi pubblici, spazi urbani e persino paesaggi naturali rafforzando il potere di comunicazione dell'arte e la necessità che arrivi a chiunque, dovunque.

Esempio di come l'opera sia in dinamico rapporto con l'ambiente che la contiene lo restituirà Luciano Baldessari, alcuni anni più tardi, nel 1972, con la mostra su Lucio Fontana⁸⁶ allestita con Zita Mosca a Palazzo Reale a Milano; qui lo spazio vede la riproposizione di quattro degli "ambienti spaziali" di Fontana (l'Ambiente nero – dalla Galleria del Naviglio, 1949, il Cirro luminoso – dalla IX Triennale del 1951, l'Ambiente per le "Fonti dell'energia" – da *Italia '61* a Torino, l'Ambiente per la mostra di Foligno del 1967) ed è plasmato dall'opera che racchiude – anzi, è lo spazio stesso a essere

L'opera, in una comunione di arte e allestimento. Ogni opera dunque genera un contesto specifico e l'allestimento offre al visitatore un'esperienza sensibile; tutti gli elementi concorrono a questo risultato, coniugando il tema del supporto, della luce, del colore e delle forme, com'è il caso della Sala delle Nature, nella quale le sculture di Fontana, di forma sferica, sono sistemate su e attorno a uno scivolo bianco, in una sala dall'accesso fondo blu e dal pavimento in vipla nera, quasi a voler "attivare" le opere, renderle dinamiche e comunicative.

Supporto e cornice

Segno imprescindibile e di mediazione tra l'impianto allestitivo e la fruizione dell'opera è quell'apparato che sorregge e riquadra quest'ultima; alle volte emanazione del contesto, alle volte oggetto importante e in rilievo.

Gli approcci sono di diversa natura, tendendo ora a enfatizzare, ora a porre su un piano comune; Luciano Baldessari, forte della sua esperienza da scenografo, dunque conoscitore del mondo del teatro e della "spettacolarità", ci presenta i monili della Sala degli Ori, nel suo allestimento dell'Arte e Civiltà Etrusca a Palazzo Reale⁸⁷, come sospesi nel buio, rilucenti di tutta la loro preziosità. Qui gioca un ruolo fondamentale il supporto di questi ori, una teca cubica di vetro posta su di un piedistallo nero ed esile e che quasi si perde nell'altrettanto nero con cui sono dipinte le pareti, lasciando all'illuminazione di lampade piramidali, una sopra ogni teca, anch'esse nere, il ruolo principe di far risaltare esclusivamente le opere, lasciandole al tempo stesso unico punto d'interesse della sala, scevra di ogni altra distrazione, ma anche evidenziandole e ponendole in assoluto risalto, attuando così un'operazione di focalizzazione e spettacolare messa in scena, proprio come sul palcoscenico avviene con il primo attore sotto la luce dei riflettori.

Uno stesso soggetto esposto, ma con un approccio radicalmente diverso lo si trovava (tornando momentaneamente agli anni '30, per risalire alle origini di un linguaggio che sarà poi d'esempio per la produzione successiva dell'architetto e dei suoi colleghi) nella Mostra dell'Antica Oreficeria Italiana⁸⁸, che Franco Albini allestisce nel 1936 con Giovanni Romano alla VI Triennale di Milano, con l'ordinamento di Antonio Morassi: qui a fare da supporto agli ori esposti non sono più singole teche ridotte al minimo e che quasi svaniscono in presenza delle opere che contengono, bensì un grigliato geometrico e rigido (seppur di grande esilità e leggerezza, rispondendo a quella poetica di Albini di

rarefazione e sospensione), composto di sottili montanti in ferro verniciato di bianco che si stagliano sotto il soffitto nero e attraversando le sale in tutta la loro altezza scandiscono un ritmo cadenzato e preciso.

Incorniciate e sorrette da questi montanti sono le vetrine, come sospese, che obbediscono alla modularità della griglia, evitando la “contaminazione” con l’opera esposta; quest’ultima, dunque, indipendentemente dalle proprie dimensioni e forme, fluttua in un volume predefinito e sempre costante nel percorso della mostra.

Similari, per l’utilizzo dei supporti, a questa, sempre di Franco Albini, in collaborazione con Franca Helg, sono le mostre di Léger e di *Arti Applicate*⁸⁹, allestite entrambe presso la IX Triennale di Milano, nel 1951.

Si ritrovano in questi allestimenti i montanti “a pennone”, che Albini utilizza nelle Gallerie di Palazzo Bianco; verniciati in nero, “incastrati” fra pavimento e soffitto, segnano lo spazio con una scansione ritmica e sorreggono le opere staccandole dalle pareti e dal pavimento stesso. Nella mostra di *Arti Applicate* si ritrovano le teche in cristallo, inserite fra i pennoni, e questa volta sono esse stesse a configurarsi come modulo entro il cui volume accogliere i manufatti.

Un approccio leggermente differente, invece, offre la Mostra di Léger, nella quale le tele dipinte vanno a sovrapporsi agli elementi verticali, aggiungendo così la tessitura orizzontale allo schema espositivo, ma mantenendo sempre quel leggero distacco che ne permette la contemplazione indisturbata e con le migliori condizioni.

Ancora Baldessari compie, di contro, molti gesti incisivi e talvolta interpretativi sulle opere esposte; nella mostra di Van Gogh⁹⁰ del 1952, a Palazzo Reale, colora porzioni delle pareti di supporto ai quadri per evidenziare che alcuni sono soltanto riproduzioni, parlando, dunque, a voce alta, dichiarando un intento ordinativo, segnando una logica a cui il visitatore assiste. Nella medesima mostra, il progettista gioca anche con la geometria dei supporti, come nel già citato caso della sala dei ritratti, dove ogni dipinto è posi-

zionato al margine di un pannello a se stante, scostato di qualche centimetro dal successivo; questa semplice, ma efficacissima soluzione richiama ancora una volta il teatro: nonostante i quadri, di dimensioni pressoché identiche e finanche di medesimo soggetto, siano allineati in una serie che avrebbe rischiato la monotonia, l’utilizzo di queste quinte scongiura il rischio e crea, anzi, un dinamismo interpretativo, ponendo gli autoritratti in dialogo fra loro e con lo spettatore.

Analogo accorgimento nella disposizione di pannelli lo ritroviamo nella mostra dell’Arte Lombarda dai Visconti agli Sforzi, allestita da Ferdinando Reggiori, sempre a Palazzo Reale⁹¹: e nella seconda sala, con sculture del XIV secolo, e nella Sala delle Cariatidi (settima del percorso della mostra), con sculture del Duomo di Milano, ecco che le opere, come potevano essere gli attori di una barocca messinscena monteverdiana, si stagliano ognuna su una quinta-pannello staccata dalle altre che le isola, ma senza rinchiuderla in una nicchia, e la mette in diretto confronto con le altre, segnando altresì un percorso articolato e permettendo all’illuminazione di percorrere vie preferenziali per ogni statua.

E se queste sculture, nell’allestimento di Reggiori, sono poste su piedestalli in muratura, che, pur semplici e scevri di ricerche di raffinatezza, ne richiamano la matericità e costituiscono segno forte e sottolineatura, un differente approccio utilizza, invece, Carlo Scarpa quando presenta le tavole e le tele del Bellini⁹² al Palazzo Ducale di Venezia. Qui il supporto di molte opere, pannelli “a nastro” o singoli, rivestiti in tela grezza *écru*, diventa nuova cornice e superficie neutra su cui far risaltare la pittura del maestro veneziano; nell’ottica di proporre le opere nella loro purezza e lasciando loro tutto l’incarico comunicativo della mostra, alcuni quadri vengono spogliati della cornice e altri “incassati” nei pannelli di supporto, con un linguaggio lineare, pulito e sobrio, che elimina ogni distrazione e riduce al minimo il commento critico, rimanendo segno presente, ma silenzioso.

Percezione e prospettiva

L'occhio dell'osservatore è il fulcro della mostra; il punto di vista condiziona e vincola l'esperienza della visita nonché la percezione che il pubblico ha delle opere esposte e del messaggio che l'ordinamento ha voluto sottendere o dichiarare. Richiamando nuovamente il mondo teatrale (e quindi anche la figura dello scenografo Baldessari) si ritrova un parallelismo tra la prospettiva illusoria di una messa in scena e la disposizione di ambienti, sale, pannelli, luci di un allestimento espositivo; come il pubblico è proiettato nel contesto evocato dalla messa in scena, grazie a scenografie, costumi, luci, attori, regia, così anche i visitatori di una mostra si trovano a percorrere un mondo compiuto, con una sua regia, dove si può ritrovare una narrazione o un concetto e una tematica.

Quando Scarpa allestisce la mostra su Antonello da Messina⁹³, pur rispettando la planimetria delle sale di Palazzo Zanca, ne riveste le pareti con un drappaggio di *calicot* bianco; già questa semplice operazione è sufficiente a modificare radicalmente la percezione degli spazi dove la mostra ha luogo, ma il tocco più enfatico, pur nella sua raffinatezza, è nella Sala di Antonello, dove questi rivestimenti parietali assumono una certa inclinazione così da trasformare lo spazio ortogonale della sala in uno spazio a tronco di piramide, una strombatura verso l'alto, che influisce radicalmente, complice anche la luce che filtra dalle finestre nascoste dietro al tessuto, sull'esperienza e sulla lettura delle opere. Un uso dei drappaggi per velare soffitti e pareti lo si ritrova, l'anno precedente, il 1952, alla XXVI Biennale di Venezia, quando l'architetto allestisce la mostra sull'opera grafica di Toulouse-Lautrec⁹⁴, dove persino i pannelli di supporto delle opere sono rivestiti della stessa stoffa.

Così anche nella mostra su Van Dyck⁹⁵, Eugenio Carmi e Marco Leoncavallo utilizzano questo linguaggio in cui la struttura originale è annullata e le pareti, ancora in tessuto

bianco, diventano curve sinuose che assecondano il filo narrativo. O di nuovo Luciano Baldessari, sempre legato alla scenografia, che utilizza nei suoi allestimenti pareti disposte fra loro ad angoli ottusi, dilatando lo spazio e rompendo l'ortogonalità, una dislocazione delle opere o delle teche secondo una logica emozionale⁹⁶, unitamente persino all'utilizzo di pavimenti colorati⁹⁷ che tracciano diagonali o camminamenti, accentuando la drammaticità di alcuni passaggi, indirizzando e convogliando lo spettatore, suggerendo punti di vista e, in definitiva, compiendo uno studio efficacissimo sulla prospettiva e sulla percezione, fattori determinanti nell'esperienza di visita.

A giocare con la percezione, con un linguaggio di "messa in scena", modulando alcune cifre stilistiche è Franco Albini, con Franca Helg, che a Venezia, presso la Mostra Internazionale delle Arti e del Costume a Palazzo Grassi nel 1952, allestisce la Sala dei Tessuti Genovesi e la Sala del Miracolo della Scienza⁹⁸.

Nella prima delle due sale sono esposti i Tessuti Genovesi del XVI secolo; tappeti, arazzi, stoffe vengono posti su piani sia verticali che orizzontali inseriti in un ambiente a pianta ottagonale, figura geometrica perfetta e simbolica che già Albini stesso aveva sperimentato nell'allestimento delle sale del Settecento veneziano all'interno della mostra "Venezia Viva", ospitata a Palazzo Grassi a Venezia nel 1954⁹⁹, ricreato grazie a un raffinato sistema di cordoni di seta (strettamente legati, dunque, concettualmente alle opere esposte secondo quella logica già analizzata dello spazio espositivo come emanazione dell'arte, gioco di citazioni e rimandi), che pendono da un ottagono in tubolare di ferro sospeso centralmente al soffitto della sala e che sono mantenuti distanziati e distribuiti da un secondo ottagono ancora in tubolare di ferro, di ampiezza maggiore e leggermente allungato e posto a una quota più bassa, dal quale scendono a piombo, tenuti in tensione da una sfera a mo' di peso fissata all'estremità di ogni cordone, fluttuando sospesa di qualche centimetro da terra.

L'effetto è non di una gabbia, quanto di una stanza dalle pareti quasi eteree, che lasciano vedere le reali pareti, dietro ai cordoni, enfatizzate da verniciature in colori differenti

(grigio chiaro, grigio scuro e lilla); il soffitto invece rievoca un drappeggio, una cupola, come quelle della mostra sul Settecento Veneziano, composta di velari, i quali ricordano formalmente quelli in calicot bianco che Carlo Scarpa utilizzerà nella mostra su Antonello da Messina e la Pittura del Quattrocento in Sicilia un anno più tardi a Palazzo Zanca, a Messina, o che Albini stesso riprenderà, ancora nel 1953, nella mostra di arte contemporanea, arte decorativa e architettura italiana¹⁰⁰, allestita a Stoccolma.

La sala del miracolo della scienza si configura, invece, come un “gioco di luci e riflessioni multiple”; grazie all'utilizzo di tubi al neon e superfici specchianti Albini crea l'illusione di uno spazio ellissoidale, quasi onirico e straniante, in cui fluttuano palline bianche e colorate e in cui il visitatore è costretto a camminare su un pavimento di specchi, lastricato centralmente da dischi di linoleum nero.

A segnare il percorso si trovano ancora gli elementi in tubolare di ferro cari all'architetto, dal tratto esile e lineare, che attraversano lo spazio e contribuiscono a rendere la sala un esempio di come l'allestimento (in questo caso totalmente pervasivo) possa alterare la percezione del visitatore immergendolo in un contesto creato su misura; così come la scenografia genera un nuovo mondo entro il quale seguire una narrazione, la mostra diventa una realtà che interagisce con il visitatore e l'opera mettendoli in sinergia reciproca.

Comunicazione

Vi è poi un momento progettuale che orbita intorno ai precedenti, ma che ne è indissolubilmente legato, che comprende il fondamentale compito di promuovere tanto l'allestimento, quanto il tema esposto al gran numero di fruitori.

Come già detto il pubblico su ampia scala è l'obiettivo delle mostre che sorgono in questi decenni del dopoguerra e per ottenere una comunicazione efficace, che integri ogni aspetto, divengono fondamentali apparati “di contorno” (ma ormai imprescindibili) quali i manifesti, i cataloghi (veri e propri oggetti di culto, anche per le tecnologie e la qualità impiegate per realizzarli), persino i cartellini, senza escludere gli eventi che precedono o appoggiano la mostra quali conferenze stampa, seminari, laboratori, proiezioni di filmati, letture, concorsi e via dicendo.

Si sviluppa, dunque, una vera e propria macchina espositiva che coinvolge curatori, soprintendenti, progettisti e artisti in un rinnovato interesse collettivo per l'arte. Attilio Rossi costituisce l'esempio principe di questo fervore, collaborando, primo fra tutti, con Luciano Baldessari, nell'ideare le tarsie pavimentali della mostra su Van Gogh a Palazzo Reale o anche quelle dell'atrio del Palazzo dell'Arte in occasione della IX Triennale¹⁰¹ a Milano nel 1951, realizzate nell'allora innovativo materiale plastico *vippla*, prodotto dalla Montecatini, e in vibrante dialogo (cromatico, formale e concettuale) con l'allestimento intero e le opere esposte.

Ma l'elemento comunicativo si ritrova anche integrato e parte degli allestimenti stessi; non è raro trovare l'utilizzo del colore, dei materiali, delle forme, dell'illuminazione per comunicare un concetto o per fare da “veicolo comunicativo”, in grado, cioè, di trasmettere, amplificare o indagare ciò che l'opera stessa esprime o può esprimere.

Con protagonista Carlo Scarpa, sul tema del cromatismo come veicolo di informazioni, sensazioni e narrazioni, si citano le mostre “Rassegna d’arte contemporanea” del 1949 e “Il lavoro nella pittura contemporanea” del 1950, entrambe allestite nei locali dell’Ala Napoleonica a Venezia, dove lo studio dei colori definisce l’allestimento e salda i rapporti fra opere, spazi e visitatori: i pannelli sono gialli, il soffitto è rosso così come un tavolo, le superfici verticali variano dal blu al verde.

Interessante notare come nel caso mostra del 1950 Scarpa affronti, assieme all’allestimento, anche la progettazione della biglietteria e dello spazio di vendita per libri e cataloghi, includendo questi due ambienti nel percorso di visita e nel linguaggio dell’esposizione, dialogando dunque con differenti problematiche e finalità.

Più di tutti gli altri elementi è proprio quello comunicativo il primo a saldare i legami che l’allestimento espositivo ha con il teatro e con la scenografia; e più di tutti gli altri progettisti è Luciano Baldessari colui che sa maggiormente coniugare il linguaggio dello spettacolo con quello dell’allestimento.

Nell’atrio, nel salone d’onore e nel vestibolo superiore del Palazzo dell’Arte, in occasione della IX Triennale¹⁰² di Milano del 1951, il progettista unisce tutti gli elementi in grado di modificare lo spazio, alterare le percezioni, presentare opere d’arte e trasmettere messaggi e sensazioni al visitatore/pubblico.

Le pareti curvilinee in cartongesso spezzano l’ortogonalità e creano angoli aperti che dilatano lo spazio e deformano le prospettive; il pavimento in vipla è intarsiato da Attilio Rossi e l’uso dei cromatismi è qui particolarmente marcato ed espressivo (viola prugna il colore di gran parte della superficie calpestabile), sul soffitto fenditure e squarci luminosi vanno a creare una nuova atmosfera e a modificare plasticamente l’ambiente. Persino le opere d’arte che costellano questi ambienti sono perfettamente inserite e concorrono a dar forma a un mondo artistico e culturale totalmente avvolgente; il “circo” di luce di Lucio Fontana è strategicamente posto sopra lo scalone d’onore e da qui domina e dialoga con il visitatore e le superfici, come anche il fondale alla sommità dello scalone, leggermente curvo e inclinato verso i gradini.

Una ventina di artisti (tra cui inoltre Bruno Tassinari, Roberto Crippa, Adriano di Spilimbergo, Gastone Pancera) intervengono in questo allestimento, che coniuga tutte le arti e i linguaggi, in un unicum comunicativo che fonde scultura, pittura, architettura, design, arti applicate e ogni principale forma espressiva.

Carlo Scarpa è maestro in questo tipo di approccio, strettamente legato alla comunicazione: nella mostra “Arte antica cinese”¹⁰³, allestita a Palazzo Ducale a Venezia nel 1956, utilizza pannelli rivestiti in rayon rosso lucido, vetrine intelaiate in mogano e dalle forme variabili a seconda del contenuto affiancate ad altre vetrine in legno di abete dipinto in grigio e rosso, con piani e fondi foderati in pelle di diavolo bianca e nera, pareti rivestite in tela da vela fino a ideare fondali di tessuti con toni e tinte diversi per ogni singolo oggetto esposto. Le opere esposte godono dunque di una sistemazione che le “introduce”, un apparato espositivo comunicativo che riprende il linguaggio dei manufatti per amplificarlo e fargli da controcanto.

O ancora l’uso dei colori ha un ruolo determinante nella mostra “Vetri di Murano dal 1860 al 1960”¹⁰⁴ allestita sempre da Scarpa alla Gran Guardia a Verona nel 1959; qui, oltre all’uso di una semplice fascia rossa posta a tre metri da terra (che ricorda la linea di demarcazione utilizzata nella mostra di Mondrian del 1956), atta a delimitare lo spazio e dichiarare, seppur più concettualmente che fisicamente, lo spazio deputato dell’esposizione, l’architetto utilizza panni di colori sempre differenti per accompagnare, far risaltare e rileggere criticamente i preziosi vetri racchiusi in teche montate su strutture di abete scuro.

Non solo il colore e le forme contribuiscono a rendere comunicativo un allestimento: la mostra su Cima da Conegliano¹⁰⁵, allestita al Palazzo dei Trecento a Treviso nel 1962, ancora da Carlo Scarpa, utilizza come linguaggio preponderante quello dei materiali. I pannelli di supporto dei quadri, dimensionati secondo le proporzioni delle opere stesse,

offrono una vasta gamma di finiture differenti, quasi a voler sintetizzare il messaggio di ogni singola opera oppure a volersi porre come contesto di riferimento per la lettura di quest'ultima; alcuni sono rivestiti in tela bianca, mentre altri in seta grigia o lino a lisca di pesce, altri ancora intonacati a gesso e finanche a trovare pannelli laminati in ferro.

Grazie al contributo di effetti luminosi studiati miratamente e orientati con attenta sensibilità artistica e progettuale queste differenti superfici entrano in armonia con le opere e risuonano assieme ad esse dando forma a un "canto" corale, una comunicazione vera e propria in cui opere e allestimento hanno pari rilievo, seppur con differenti mezzi.

Note

- ¹ Cesare Brandi, *Mostra della pittura riminese del Trecento*, Garattoni, Rimini 1935
- ² Armando Ottaviano Quintavalle, *Mostra del Correggio*, Edizione del Comune, Parma 1935
- ³ Roberto Longhi, *Mostra del settecento bolognese*, Palazzo Comunale editore, Bologna 1935
- ⁴ A. Piva, V. Prina, *Franco Albini 1905-1977*, Electa, Milano 1998
- ⁵ Gino Fogolari, Nino Barbantini, *Mostra di Tiziano*, Officine grafiche C. Ferrari, Venezia 1935
- ⁶ *Mostra giottesca*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Firenze 1937;
- Alessio Monciatti, *Alle origini dell'arte nostra. La "Mostra giottesca" del 1937 a Firenze*, Il Saggiatore, Milano 2010
- ⁷ Noemi Gabrielli, *La mostra del gotico e del rinascimento in Piemonte*, Torino 1938
- ⁸ Vittorio Viale, *Vercelli e la sua provincia dalla romanità al fascismo: mostra di storia, di arte, di economia*, Vercelli 1939
- ⁹ Rodolfo Pallucchini, *Mostra di Paolo Veronese*, Libreria Serenissima editrice, Venezia 1939
- ¹⁰ Gaetano Panazza, Fausto Lechi, *La pittura bresciana del rinascimento: catalogo della mostra*, Istituto d'Arti Grafiche, Brescia 1939
- ¹¹ Bruno Molajoli, *Mostra del Pordenone e della pittura friulana del rinascimento*, Castello di Udine editore, Udine 1939
- ¹² *Mostra medicea*, Casa Editrice Marzocco, Firenze 1939
- ¹³ Giovanni Poggi, *Mostra del cinquecento toscano*, Casa Editrice Marzocco, Firenze 1940
- ¹⁴ Rodolfo Pallucchini, *Cinque secoli di pittura veneta*, Procuratie Nuove Editore, Venezia 1945
- ¹⁵ *Pablo Picasso. settembre - novembre Palazzo Reale*, Edizioni d'Arte Amilcare Pizzi, Milano 1953
- ¹⁶ Rodolfo Siviero (a cura di), *Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1947
- ¹⁷ Guido Gonella nell'introduzione del catalogo curato da Rodolfo Siviero, *Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1947, p.4
- ¹⁸ Guido Ballo, *Da Giambellino a Picasso. Le grandi mostre del dopoguerra*, Edizioni La Lucciola, Varese 1956
- ¹⁹ Ibidem
- ²⁰ Osanna Fantozzi Micali, *Alla ricerca della Primavera: Firenze e provincia: dopoguerra e ricostruzione*, Alinea Editrice, Firenze 2002, pp. XXII-XXIII
- ²¹ Ugo Procacci (a cura di), *Mostra di opere d'arte restaurate*, Soprintendenza alle gallerie per le provincie di Firenze, Arezzo e Pistoia, Firenze 1946
- ²² *Mostra di opere d'arte trasportate a Firenze durante la guerra: e di opere d'arte restaurate*, Soprintendenza delle gallerie per le provincie di Firenze, Arezzo e Pistoia, Firenze 1947
- ²³ U. Baldini (a cura di), *Mostra delle opere d'arte restaurate*, Firenze 1959
- ²⁴ Luigi Menegazzi (a cura di), *Cima da Conegliano: catalogo della mostra*, N. Pozza Editore, Treviso 1962
- ²⁵ Pietro Zampetti (a cura di), *Mostra di Lorenzo Lotto: catalogo ufficiale*, Casa Editrice Arte Veneta, Venezia 1953

-
- ²⁶ Gian Carlo Cavalli (a cura di), *Mostra di Guido Reni. Catalogo critico*, Edizioni Alfa, Bologna 1954
- ²⁷ Paolo Rizzi, Enzo di Martino, *Storia della Biennale, 1895-1982*, Electa 1982
- ²⁸ Fausto Lechi (a cura di), *Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento*, Edizione Morcelliana, Brescia 1946
- ²⁹ Roberto Longhi, *Bilancio di mostre nel dopoguerra*, in "Paragone" n. 23, 1951
- ³⁰ Sergio Polano, *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis*, Electa, Milano 1989
- ³¹ *Carlo Scarpa. Disegni per l'ampliamento della Gipsoteca Canoviana (1957)*, Possagno 1999
- ³² Licisco Magagnato (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, Edizioni di Comunita, Milano 1982
- Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, Arsenale, Venezia 1991
- Guido Beltrami, Kurt W. Forster e Paola Marini (a cura di), *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978*, Electa, Milano 2000, pp. 172-185
- ³³ Vastissima è la letteratura intorno alle esperienze museali di questi maestri, spesso inserita nel continuum progettuale dal punto di vista architettonico, alle volte delineata nei confini del tema dell'esposizione, pur con gli imprescindibili richiami che questa disciplina fa verso altri ambiti.
- Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano 1984
- Francesco Dal Co, G. Mazzarol, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Electa, Milano 1994
- Fulvio Irace, *Il luogo delle Muse. Arte e architettura nello stile museale di Franco Albini e Carlo Scarpa*, in "Esporre. La messinscena dell'effimero", Domus dossier n. 5, aprile 1997, pp. 7-14
- Barbara Pastor e Sandro Polci (a cura di), *Parliamo un po' di esposizioni: le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa*, Quaderni di documentazione dell'U.I.A. n.1, Venezia 1985
- B. Albertini, S. Bagnoli, *Scarpa. Musei ed esposizioni*, Jaca Book, Milano 1992
- Federico Tranfa, *Marcenaro Albini*, Domus 900, febbraio 2007, pp. 110-115
- Federico Bucci, *Franco Albini e l'architettura delle esposizioni*, Casabella 730, febbraio 2005
- A. Piva, V. Prina, *Franco Albini 1905-1977*, Electa, Milano 1998
- Federico Bucci (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005
- ³⁴ Eugenio Gentili Tedeschi, *Organicità e decorativismo nell'allestimento delle mostre*, in "Metron", 1946
- ³⁵ *Andrea Mantegna. Catalogo della mostra*, N. Pozza Editore, Mantova 1961
- ³⁶ *L'indimenticabile mostra del Mantegna chiusa ieri con una solenne cerimonia*, in "Il Resto del Carlino", 15 novembre 1961
- ³⁷ Archivio storico del Comune di Mantova, fasc. "Atti vari relativi alla mostra del Mantegna 1960-61"
- ³⁸ *Mantegna come Milan-Inter*, in "Vita Nuova", 21 ottobre 1961
- ³⁹ *Attilio Rossi: mostra al Palazzo Reale allestita a cura della Ripartizione cultura del Comune di Milano*, Arti Grafiche Fiorin, Milano 1975
- ⁴⁰ *Pablo Picasso. settembre - novembre Palazzo Reale*, Edizioni d'Arte Amilcare Pizzi, Milano 1953
- ⁴¹ Ente Manifestazioni Milanesi, *Van Gogh. Dipinti e disegni*, catalogo della mostra, Milano 1952
- ⁴² AntyPansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978

-
- ⁴³ Franco Albini, *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero*, in Casabella n. 730, febbraio 2005, pp. 9-11
- ⁴⁴ Giulio Carlo Argan, *Problemi di museografia*, Casabella 207, settembre-ottobre 1955, p. 65
- ⁴⁵ Rodolfo Pallucchini, *Mostra di Paolo Veronese*, Libreria Serenissima editrice, Venezia 1939
- ⁴⁶ Antonella Russo, *Il fascismo in mostra*, Editori Riuniti, Roma 1999
- Jeffrey T. Schnapp, *Anno X - La mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa 2003
- Alessandra Capanna, *Mostra della Rivoluzione fascista*, Testo & Immagine, Torino 2004
- ⁴⁷ *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951, con un'introduzione di Roberto Longhi, Sansoni, Firenze 1951
- ⁴⁸ Roberto Longhi, *Mostre e musei (un avvertimento del 1959)*, in "L'approdo letterario" n.8, ottobre-dicembre 1959
- ⁴⁹ Giuseppe Pagano, *Parliamo un po' di esposizioni*, Casabella Costruzioni n. 159-160, marzo-aprile 1941, pp. 1-2; 34-95
- ⁵⁰ Francis Haskell, *The ephemeral museum. Old Master paintings and the rise of the Art exhibition*, Yale University Press, New Haven – London 2000
- ⁵¹ Federico Bucci (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005
- M. Daniela Lunghi, Raffaella Ponte, Ida Maria Botto (a cura di), *Museo di Sant'Agostino: sculture lignee e dipinti su tavola*, Nuova Alfa, Genova 1994
- ⁵² *Catalogo provvisorio della Galleria di Palazzo Bianco*, Istituto italiano d'arti grafiche, Genova 1950
- ⁵³ Federico Bucci (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005, p.43
- ⁵⁴ *Ibidem*, p.44
- ⁵⁵ Caterina Marcenaro nell'Introduzione al *Catalogo provvisorio della Galleria di Palazzo Bianco*, Istituto italiano d'arti grafiche, Genova 1950, p.3
- ⁵⁶ *Ibidem*, p.4
- ⁵⁷ AA.VV., *Musei di Strada Nuova a Genova*, Skira, Milano 2010
- Catalogo provvisorio della Galleria di Palazzo Rosso*, Istituto italiano d'arti grafiche, Genova 1961
- ⁵⁸ Caterina Marcenaro, *Una fonte barocca per l'architettura organica: il Palazzo Rosso di Genova*, in "Paragone" n.139, luglio 1961, pp.24-29
- ⁵⁹ Federico Bucci (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005, p.51
- ⁶⁰ Giulio Carlo Argan, *Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova (in L'architettura. Cronache e storia*, pp. 556-565), dicembre 1956
- M. Labò, *Il museo del Tesoro di S. Lorenzo in Genova*, in "Casabella-continuità" n.213, novembre-dicembre 1956, pp.4-15

⁶¹ Marco Mulazzani in Federico Bucci (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005, p.73

⁶² Rodolfo Pallucchini in Rodolfo Pallucchini, *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra, Alfieri Editore, Venezia 1949, p.26

⁶³ Giulio Carlo Argan in Franco Albini e Giulio Carlo Argan, *Problemi di museografia*, Casabella 207, settembre-ottobre 1955, pp. 64-65

⁶⁴ Licisco Magagnato (a cura di), *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, Edizioni di Comunita, Milano 1982

Richard Murphy, *Carlo Scarpa & Castelvecchio*, Arsenale, Venezia 1991

⁶⁵ Licisco Magnato in Francesco Dal Co, G. Mazzarol, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Electa, Milano 1994, p.159

⁶⁶ Barbara Pastor e Sandro Polci (a cura di), *Parliamo un po' di esposizioni: le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa*, Quaderni di documentazione dell'U.I.A. n.1, Venezia 1985

⁶⁷ Antonio Piva, *BBPR a Milano*, Electa, Milano 1982

⁶⁸ Ludovico Belgioioso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers, *Carattere stilistico del Museo del Castello*, in Casabella-continuità n. 211, 1965, p. 65

⁶⁹ Ivi

⁷⁰ Ivi

⁷¹ Anna Chiara Cimoli, *Musei Effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949/1963*, Il Saggiatore, Milano 2007

⁷² Sergio Polano, *L'arte dell'allestimento temporaneo. Mostrario italiano* in Francesco Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, pp. 418-429

⁷³ Franco Albini, *Le mie esperienze di architetto nelle esposizioni in Italia e all'estero*, in Casabella n. 730, febbraio 2005, p.10

⁷⁴ Francesco Arcangeli, *La volontaria prigionia di Mondrian*, in "L'Europeo", 27 gennaio 1957

⁷⁵ Rodolfo Pallucchini, *La presentazione della mostra del Bellini*, in "Bollettino d'arte" n.1, gennaio-marzo 1949, pp.375-378

⁷⁶ *Vitalità nell'arte*, Istituto di Cultura di Palazzo Grassi Editore, Venezia 1959

⁷⁷ Sandro Giordano in Francesco Dal Co, G. Mazzarol, *Carlo Scarpa 1906-1978*, Electa, Milano 1994, p.122

⁷⁸ Sergio Polano, *L'arte dell'allestimento temporaneo. Mostrario italiano* in Francesco Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, pp. 418-429

⁷⁹ Ivi

⁸⁰ Centro Internazionale delle Arti e del Costume, *Venezia Viva*, Palazzo Grassi Editore, Venezia 1954

⁸¹ *Una mostra di "Venezia Viva"*, in "Emporium" Vol. CXX, n. 720, 1954, p.261

⁸² *"Vie d'acqua da Milano al mare"* di Achille e Pier Giacomo Castiglioni, a Palazzo Reale a Milano nel 1963. AA.VV., *Le vie d'acqua*, in "Edilizia moderna" n. 82-83, 1963, pp. 87-90

Le vie d'acqua da Milano al mare, catalogo della mostra, Officine Grafiche IGAP, Bollate 1963

⁸³ *Mostra degli studi sulla proporzione*, allestita da Francesco Gneccchi-Ruscone al Palazzo dell'Arte di Milano in occasione della IX Triennale, nel 1951.

Anna Chiara Cimoli, *L'archivio dell'architetto Francesco Gneccchi-Ruscone presso il CASVA*, serie "quaderni del CASVA" n.2, Milano 2004, pp. 7-8, 34.

Nona triennale di Milano. Studi sulle proporzioni. Mostra bibliografica, 1951, maggio-ottobre, estratto dal catalogo della Nona Triennale di Milano, Libreria "La Bibliofila", Milano 1951

⁸⁴ Cesare Brandi, *Giacomo Manzù: studi per la porta di S. Pietro. Bozzetti e varianti esposti alla XXXII Biennale di Venezia*, Venezia 1964

⁸⁵ AA. VV. *Lo Spazio dell'Immagine*, Alfieri edizioni d'arte, Venezia, 1967

⁸⁶ Guido Ballo (a cura di), Lucio Fontana: *Mostra a Palazzo Reale*, Milano 1972

⁸⁷ *Mostra dell'Arte e Civiltà Etrusca*, allestita da Luciano Baldessari a Palazzo Reale di Milano nel 1955.

Graziella Leyla Ciagà (a c. di), *Luciano Baldessari nelle carte del suo archivio*, Guerini e Associati, Milano 1997.

Graziella Leyla Ciagà (a c. di), *Luciano Baldessari e Milano*, serie "Quaderni del CASVA" n.4, Milano 2005.

Vittorio Fagone, *Baldessari. Progetti e scenografie*, Electa, Milano 1982.

⁸⁸ Antonio Morassi (a cura di), *Antica oreficeria italiana*, Hoepli, Milano 1936

⁸⁹ AntyPansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978

⁹⁰ Graziella Leyla Ciagà, op.cit.

Vittorio Fagone, op.cit.

Ente Manifestazioni Milanesi, *Van Gogh. Dipinti e disegni*, catalogo della mostra, Milano 1952

⁹¹ *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, allestita da Ferdinando Reggiori a Palazzo Reale a Milano nel 1958.

Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza, Domus 344, luglio 1958, pp. 29-36.

Roberto Longhi, *Aspetti dell'antica arte lombarda*, introduzione al catalogo della mostra, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1958

⁹² *Mostra di Giovanni Bellini*, allestita da Carlo Scarpa a Palazzo Ducale a Venezia nel 1949.

Rodolfo Pallucchini, *La presentazione della mostra del Bellini*, in "Bollettino d'arte" n.1, gennaio-marzo 1949, pp.375-378.

Rodolfo Pallucchini, *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra, Alfieri Editore, Venezia 1949.

⁹³ *Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia*, allestita da Carlo Scarpa a Palazzo Zanca a Messina nel 1953.

Guido Ballo, *Antonello ritorna a Messina*, in "Da Giambellino a Picasso. Le grandi mostre del dopoguerra", Edizioni La Lucciola, Varese 1956, pp.19-24.

Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano 1984

⁹⁴ Orietta Lanzarini, *Carlo Scarpa: l'architetto e le arti: gli anni della Biennale di Venezia, 1948-1972*, Regione del Veneto Editrice, Venezia 2003

⁹⁵ *100 opere di Van Dyck*, allestita da Eugenio Carmi e Marco Lavarello all'Accademia Linguistica di Genova nel 1955.

100 opere di Van Dyck, catalogo della mostra, A.G.I.S., Genova 1955

⁹⁶ Ne sono esempi la già citata disposizione delle teche della Sala degli Ori, dove i monili sembrano galleggiare nel vuoto, in uno spazio a-fisico e a-temporale, o la drammatica sequenza diagonale dei sarcofagi inseriti nell'altrettanto drammatico contesto della Sala delle Cariatidi, entrambi nella mostra su Arte e Civiltà Etrusca del 1955 a Palazzo Reale a Milano.

⁹⁷ È il caso di *Van Gogh* a Palazzo Reale nel 1952

⁹⁸ Federico Bucci (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Electa, Milano 2005, pp.138-139

⁹⁹ Centro Internazionale delle Arti e del Costume, *Venezia Viva*, Palazzo Grassi Editore, Venezia 1954

Una mostra di "Venezia Viva", in "Emporium" Vol. CXX, n. 720, 1954, p.261

¹⁰⁰ *Due mostre d'arte moderna italiana a Stoccolma e Helsinki*, in "Metron" n. 48, 1953

¹⁰¹ AntyPansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978.

Gaddo Morpugno, *Allestimenti alla Triennale 1947-68 e Lo spettacolo da visitare. Allestimento e comunicazione visiva*, in *Rassegna* n.10, 1982, pp. 62-63 e 64-65.

¹⁰² AntyPansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978

A. Pica, *IX Triennale di Milano, catalogo dell'esposizione*, Milano 1951

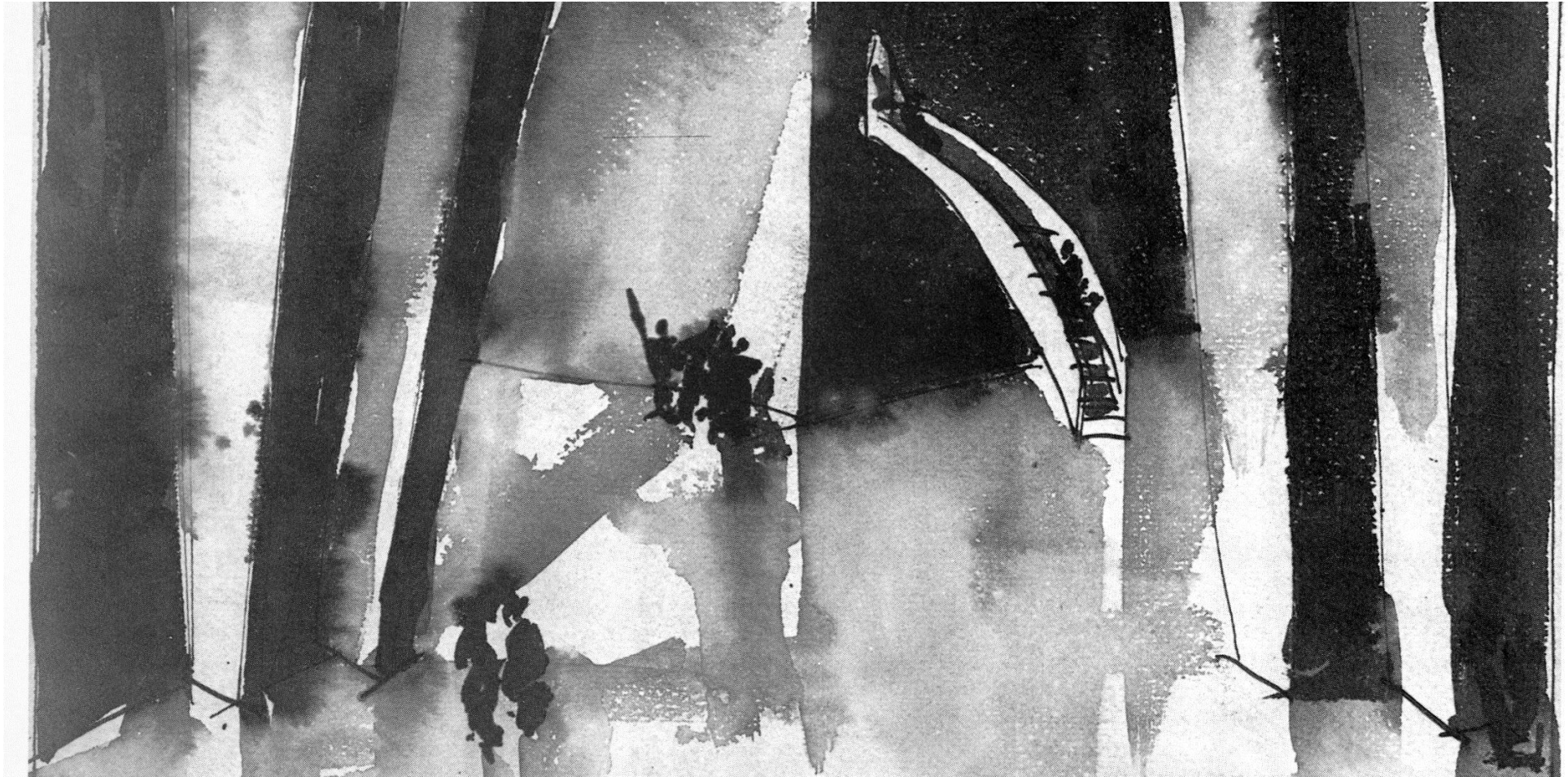
¹⁰³ Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente, *Arte cinese, catalogo della mostra*, Alfieri Editore, Venezia 1954

¹⁰⁴ Astone Gasparetto (a cura di), *Vetri di Murano: 1860-1960*, Palazzo della Gran Guardia Editore, Verona 1960

¹⁰⁵ Luigi Menegazzi (a cura di), *Cima da Conegliano: catalogo della mostra*, N. Pozza Editore, Treviso 1962

2. Luciano Baldessari

pittore, scenografo, architetto



1. Particolare del bozzetto per Santa Giovanna (CASVA)

2.1. L'opera scenografica

La scenografia è per Baldessari momento di alta espressività e di unione delle arti: se il segno grafico e pittorico è frutto dell'uso fondamentale del disegno come gesto generatore e della professione di pittore, i volumi, gli spazi e la struttura delle forme rimandano ai progetti architettonici.

Di Baldessari scenografo scrive eloquentemente Cesare De Seta, affermando che *“Lo spazio scenico è per lui un rigoroso processo di approssimazione ad uno spessore e ad una sodezza formale che allude o aspira a divenire sempre architettura. [...] Per questo la scenografia di Baldessari non è mai ‘illustrativa’ o banalmente ‘rappresentativa’: non ha mai una struttura bidimensionale”*¹

Proprio dall'opera scenografica, che comprende bozzetti, schizzi e disegni realizzati con diverse tecniche, che vanno dalla matita all'acquerello, dalla china al pastello, si delinea un percorso stilistico che determina il concretizzarsi delle esperienze dell'artista e un linguaggio personale e originale, il quale si ritroverà poi anche negli allestimenti di mostre degli anni '50 e '60.

Le esperienze principali, legate al mondo del teatro, che Baldessari attraversa e che lo formano sul piano artistico e progettuale sono raggruppabili in tre momenti successivi: il viaggio a Berlino (1923-1926), il ritorno in Italia, a Milano (1926-1939) e il soggiorno a New York (1939-1948), dopo il quale, nuovamente a Milano, unirà tutte le suggestioni raccolte e si dedicherà a tutte le sue professioni, specialmente in ambito architettonico e allestitivo.

Berlino (1923-1926)

Lasciata in Italia una gioventù all'insegna del futurismo, accudito da Fortunato Depero, che gli insegnò le basi del disegno, e vicino al circolo futurista di Rovereto, sua città natale, è a Berlino, dove si trasferisce nel 1923, che Luciano Baldessari approfondisce il rapporto con il teatro sviluppando l'arte della scenografia, in un ambiente fecondo e ricco di nuovi linguaggi, come, primo fra tutti, quello dell'espressionismo.

La città tedesca è in quegli anni fucina di nuovi impulsi artistici e architettonici: qui Walter Gropius² realizza *Casa Sommerfeld* (1921), risentendo ancora alle influenze espressioniste e utilizzando nella progettazione i principi della teoria delle forme fondamentali cerchio-quadrato-triangolo, elementi che Baldessari riprenderà e rielaborerà in molti dei suoi bozzetti.

Bruno Taut³ realizza la *Großsiedlung Britz* (1925-31), la *Siedlung Onkel-Toms-Hütte a Zehlendorf* (1926-31), il complesso residenziale di *Paul-Heyese-Straße* (1927-28) e quello di *Naugarder Straße* (1927-28), a *Prenzlauer Berg*; Baldessari è lì in questo periodo ed assiste sul campo a una vera e propria scuola d'architettura, in cui può riscontrare gli insegnamenti del Bauhaus di Walter Gropius. Erich Mendelsohn⁴, ancora, realizza l'edificio per il *Berliner Tageblatt* (1922), la *Villa Sternefeldt Berlin-Charlottenburg* (1923) e i magazzini *Herpik Fils* in *Leipziger Straße* (1924); ancora il linguaggio espressionista, ma peculiare si imprime nella mente e nella mano di Baldessari.⁵

Infatti, in questo clima fervente e di grandi costruzioni, pur senza aderire pienamente a specifici movimenti, ma sempre sviluppando una poetica personalissima, Baldessari attinge e trae spunti da questi lavori: ad esempio Bruno Taut⁶ gli offre uno spunto e un riferimento per un intensivo ed espressivo uso del colore (si veda la *Gartenstadt Falkenberg*, progettata nel 1913-15, cittadella di Berlino, quartiere di Bohnsdorf, caratterizzata da facciate dai molteplici e accesi colori o, ancora, il Padiglione di Vetro, costruito

nel 1914 in occasione dell'Esposizione del Deutscher Werkbund di Colonia, il quale basava la sua forza sull'utilizzo intensivo del colore nel mosaico di vetro che formava la cupola); in molte delle sue scenografie si ritrovano vaste campiture dai colori accesi ed espressivi, accostate con precisi intenti comunicativi. È il caso di una delle scene dipinte per "Modernità" nel 1924, in cui imponenti architetture sono ridotte a lineari geometrie, ma la cui resa e la cui potenza scenica e volumetrica sono date dall'uso di un colore carico e vibrante.

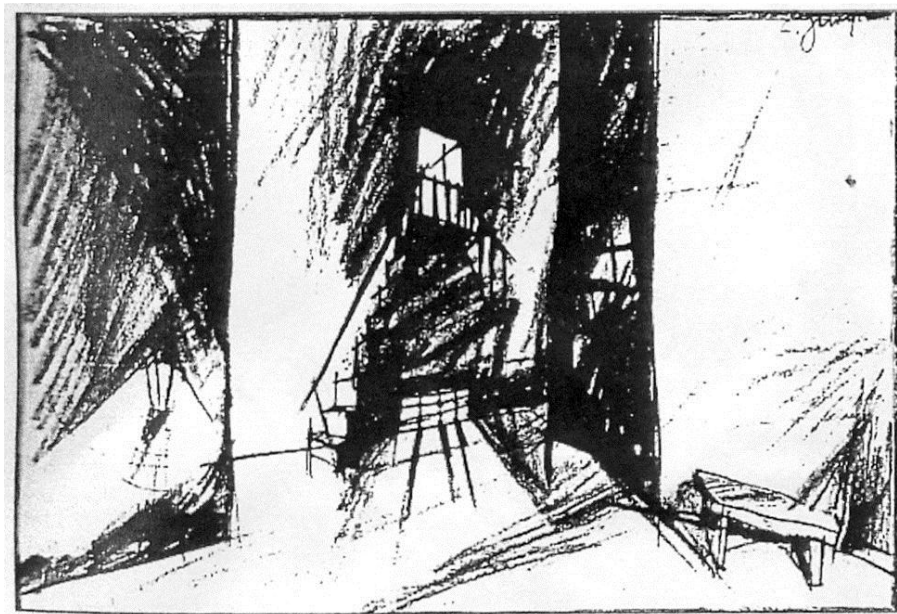


2. Facciata dai colori accesi di una casa nella Gartenstadt Falkenberg, progettata da Bruno Taut



3. Luciano Baldessari: bozzetto scenografico per 'Modernità' (1924) (CASVA)

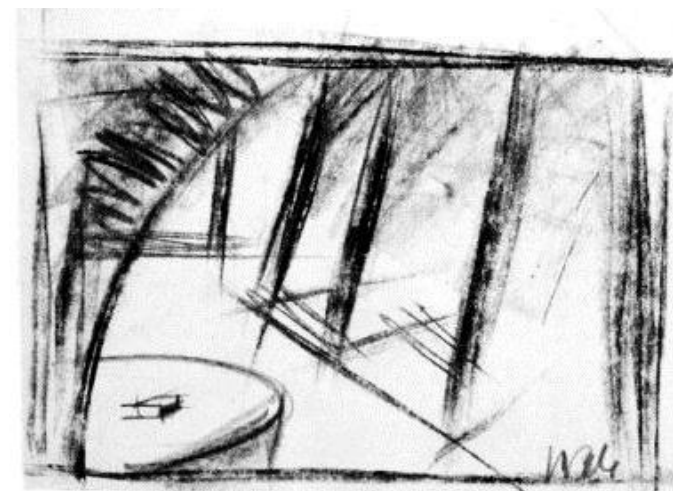
Riscopre, in questo periodo, l'idea di un segno veloce, capace di sintetizzare e riassumere l'intero progetto e in artisti come Oskar Kokoschka⁷ (si veda il dipinto del 1914 *La sposa del vento*, nel quale le pennellate, ricche di colore, ma anche bordate da spessi tratti neri, mettono in moto un dinamismo espressivo, o *Verkündigung*, litografia del 1916 in cui il segno incisivo e scuro è capace di creare forme e movimenti), con il quale è affine l'utilizzo espressivo di ombre e tratti incisivi, trova spunti per la propria produzione; è il caso di bozzetti come quello per *Kaddisch*' del 1923 o alcuni schizzi come quelli per *'Santa Giovanna'* del 1924 dove le ombre giocano un ruolo fondamentale e definiscono spazi e volumi, in stretto rapporto con i tratti del disegno che restituiscono, con la loro forza, espressività alla scena intera raffigurata.



4. Luciano Baldessari: bozzetto scenografico per 'Kaddisch' (1923) (CASVA)



5. Oskar Kokoschka: 'Verkündigung' (1916)



6. Luciano Baldessari: schizzi preparatori per 'Santa Giovanna' (1924) (CASVA)

L'ambito culturale è vasto e specialmente nel contesto teatrale Luciano viene a contatto e stringe rapporti con numerose personalità, la cui influenza sarà determinante; nelle stesse sue parole si legge la trama di conoscenze e attività di quegli anni: *"frequentavo gli attori Conrad Veidt e Werner Krauss interpreti del 'Dottor Caligari' [...]. Ero in cordiali rapporti d'amicizia con l'ambasciatore d'Italia, il giolittiano Alessandro de Bosdari, e con i corrispondenti della stampa: Paolo Monelli ('Stampa'), Raimondo Collino Pansa e Mario Caputo ('Secolo'), Roberto Suster ('Popolo d'Italia'), e Giulio De Benedetti ('Gazzetta del Popolo'). Conobbi e frequentai Edmund Reinhardt amministratore dei Teatri Reinhardt a Berlino, Vienna, Salisburgo, ed il fratello regista Max Reinhardt – che stava allestendo l'opera 'Il miracolo' – e che si interessò alla mia opera scenografica, ed Erwin Piscator, i galleristi/editori Wolfgang Gurlitt (presso il quale terrò una fortunata mostra di miei acquerelli ed un'altra, nel '23, presso la Galleria Casper), Alfred Flechtbeim, Bruno Cassirer con l'attrice Tilla Durioux, i pittori Oskar Kokoschka, Otto Dix, Karl Hofer, Lovis Corinth, la collezionista Lotte Fürstenberg-Cassirer, gli scultori Georg Kolbe, Käthe Kollwitz ed Ernesto De Fiori; [...] diventai amico dei giornalisti Magda Kluge, Edgar Ansel Mowrer del 'The Chicago Daily News', Julio Alvarez del Vayo, dell'attore Alessandro Moissi che mi propose di seguirlo in tournée in Russia, del primo ballerino della 'Staatsoper' Carletto Thieben, dello scrittore Kurt Tucholsky (Teobald Tiger) del 'Rote Fabne', del critico d'arte Rom Landau [...]. Ebbi rapporti di stima con gli amici del poeta Filippo Tommaso Marinetti: i poeti Giorgio Vasari ed Herwarth Walden direttore di 'Der Sturm'"*⁸

Questi sono le personalità con cui Luciano Baldessari si trova a doversi confrontare, ma, com'è tipico della sua produzione, non mutuerà linguaggi specifici o particolari tecniche, bensì svilupperà visioni originali a partire dalle influenze che saprà gestire cogliendone gli aspetti che gli si rivelano più proficui.



7. Manifesto del film 'Il gabinetto del dottor Caligari' - regia di Robert Weine (1920)



8. Oskar Kokoschka: 'La sposa del vento' (1914)

Prima di lavorare per il teatro, Baldessari incrocia sul suo cammino alcuni esponenti del cinema espressionista, che segnano profondamente la sua poetica; quando è in produzione il film “Il Gabinetto del dottor Caligari”, del 1920 con la regia di Robert Wiene⁹, egli ha modo di stringere rapporti con il regista Max Reinhardt¹⁰ e con lui poi l’altro regista di grande rilevanza in quegli anni, Paul Wegener¹¹, con l’architetto e scenografo Hans Poelzig¹². Proprio Wegener, che rivoluzionò la cinematografia introducendo elementi di irrealità e forti contrasti, ad esempio nella sua collaborazione con il regista Henrik Galeen per il film del 1915 *‘Il Golem’*, dove approfondì e mise in pratica le sue sperimentazioni in campo ottico e di effetti speciali, oltre che a far da sceneggiatore e attore, o nel film *‘Lo studente di Praga’* (*Der Student von Prag*), con la regia di Stellan Rye, del 1913, si pone come figura di riferimento per Baldessari, che, proprio con lui, collabora per la realizzazione del film “Kaddisch”, diretto da Adolf Edgar Licho¹³ nel 1924.



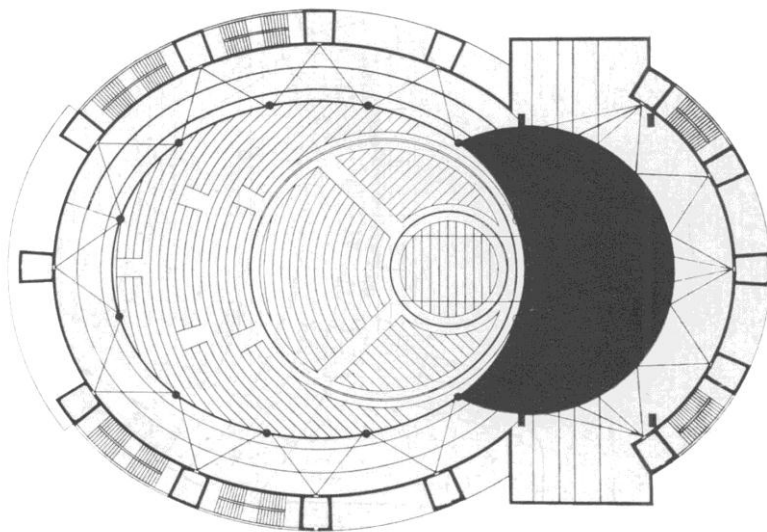
9. Scena dal film *Il Golem* (1915) di Wegener e Galeen

I linguaggi che lo scenografo assimila vanno ad ampliare la sua formazione in seno al futurismo e questi saprà attingere dalle varie fonti per generare uno stile peculiare e personale; scopre il mito della marionetta espressionista (conosce i manichini-attori di Oskar Schlemmer), ritrova un uso drammatico di nuove luci, che, unite a una concezione tridimensionale e plastica delle scene accentuano il dinamismo e la profondità espressiva, coniuga gli studi architettonici con il mondo della scenografia dando forma a costruzioni solide e imponenti, sfrutta le ombre come materia costituente e comunicativa.



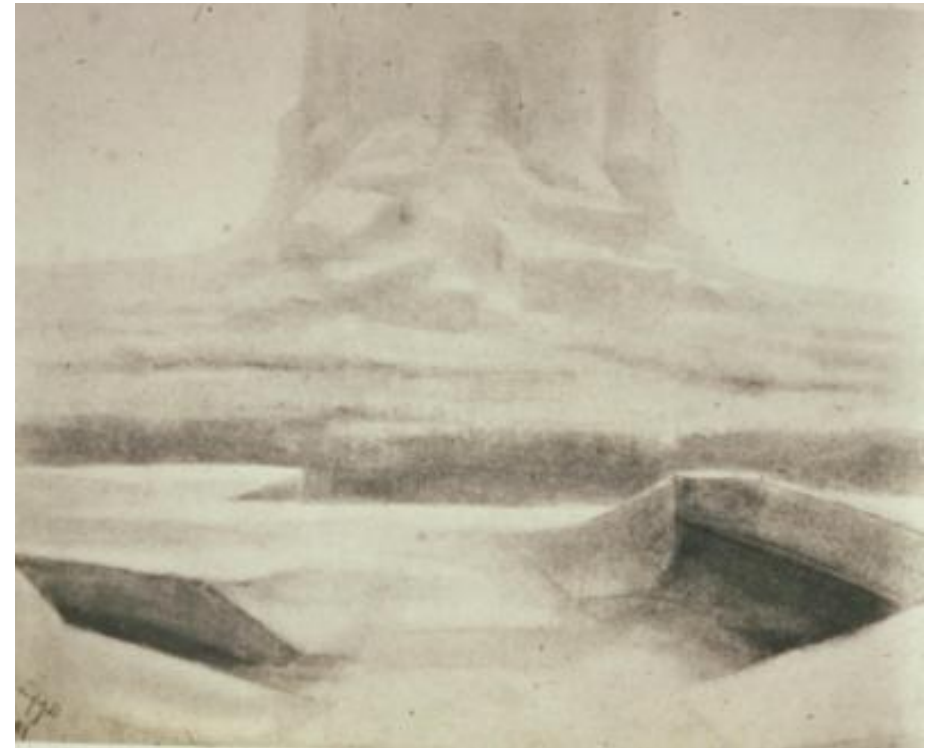
10. Costumi per il *Triadisches Ballet* di Oskar Schlemmer (1926)

Già da inizio secolo Adolphe Appia¹⁴ e Edward Gordon Craig¹⁵ teorizzavano nuovi impianti scenici e una nuova concezione del teatro come luogo tridimensionale e permeabile, in dialogo con l'attore (talvolta addirittura sostituito da "supermarionette"), spazio di confluenza di tutte le arti, in sinergica azione; la scena costruita ha, insomma, soppiantato il fondale dipinto, e luci e colore sono attori essi stessi. Il coinvolgimento del pubblico ha primaria importanza; Walter Gropius idea nel 1927-28 il Totaltheater, dotato di palcoscenici rotanti inseriti nella platea, e gli spettatori si trovano in questa concezione ad abbracciare lo spettacolo e a instaurare con esso un rapporto totale (ideale sviluppo delle innovazioni che già a metà dell'Ottocento Richard Wagner introdusse, facendo per la prima volta il buio in sala e nascondendo l'orchestra nel golfo mistico, con opere come il *'Lobengrin'* (terminato nel 1948) e la tetralogia de *'L'anello del Nibelungo'* (*Der Ring des Nibelungen*): *'L'oro del Reno'* (*Das Rheingold*) (1851-1854, Prima: 22 settembre 1869 Monaco), *'La Valchiria'* (*Die Walküre*) (1851-1856, Prima: 26 giugno 1870 Monaco), *'Sigfrido'* (*Siegfried*) (1851-1871, Prima: 16 agosto 1876 Bayreuth) e *'Il crepuscolo degli dei'* (*Götterdämmerung*) (1848-1874, Prima: 17 agosto 1876 Bayreuth)).



11. Walter Gropius: progetto per il Totaltheater (1927-28)

Dell'opera scenografica berlinese di Baldessari scrive Silvana Sinisi: *"In questi lavori, risolti attraverso il gioco di possenti pennellate cromatiche, è chiaramente individuabile quale operazione di sintesi e di depurazione, rispetto agli elementi più lancinanti e urlati dell'Espressionismo, andasse compiendo in quegli anni Baldessari."*¹⁶

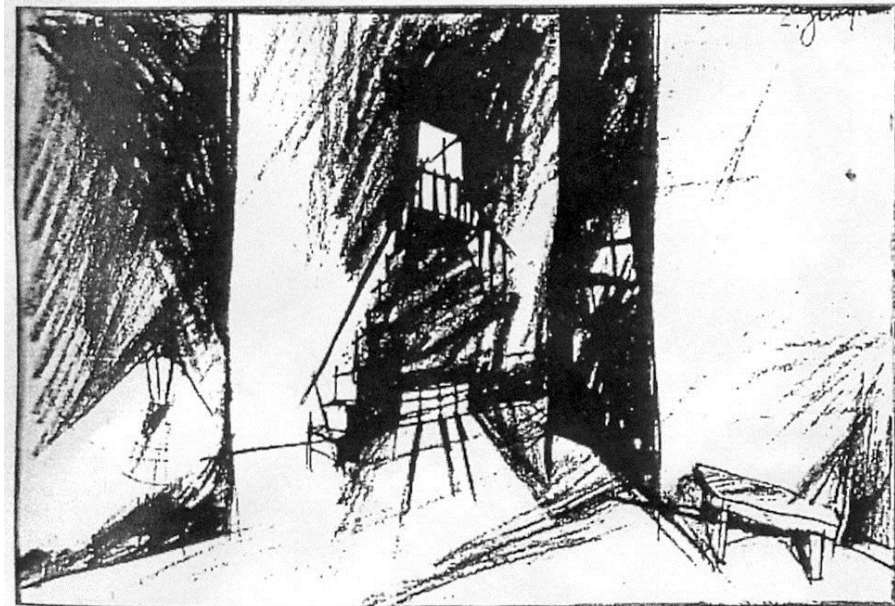


12. Bozzetto di Adolphe Appia per L'Oro del Reno (1882)

01. Progetto di scenografia cinematografica per *Kaddisch*

(regia di Adolf Edgar Licho)

Berlino, 1923



13. *Kaddisch* - piazza pubblica notturna con scala (CASVA)

Il *Kaddish*, o *Qaddish* e *Qadish* (in aramaico קדיש, letteralmente Santificazione), è una delle più antiche preghiere ebraiche recitata soltanto alla presenza di un Minian composto da dieci maschi ebrei che abbiano compiuto la maggiore età religiosa dei 13 anni, età a partire dalla quale ogni ebreo ha il dovere di osservare i precetti della Torah. La parola in realtà designa vari tipi di *Kaddish* tra loro correlati.

Baldessari è invitato a partecipare al progetto per il film *Kaddisch* (*Das Totengebet*), prodotto dalla Licho-Film - dall'attore Paul Wegener, col quale aveva stretto rapporti durante il soggiorno berlinese, che lo introduce al regista Adolf Edgar Licho.

Delle prime sensazioni riguardo al progetto Baldessari scrive, in una lettera del 28 giugno 1923: “S’incomincia a lavorare con tutti i burattini. È da ridere. Interessantissimo però. Sapere intuire gli effetti, trovare nuove luci, nuove impressioni: bellissimo.”¹⁷

Il bozzetto presenta i tratti marcati dell'espressionismo e si costruisce per zone di luce e di ombra; alle superfici bianche e luminose si alternano angoli bui di nero intenso, nei quali si perde persino la geometria della scena.

Lo spazio è racchiuso da due elementi verticali laterali – due quinte – piuttosto ingombranti e disposti diagonalmente. Su quello di destra, scuro, l'unico elemento e punto di luce è una lanterna appesa alla parete, che traccia due segni verso il basso entro i quali è racchiuso il fascio luminoso. L'elemento di sinistra è, invece, una vasta superficie chiara, luminosa, davanti alla quale è posto un elemento basso, un tavolo forse.

In secondo piano altri due piani inclinati definiscono la prospettiva e la chiudono, a modo di fondale. Qui le ombre sono più marcate e gli unici punti di luce sono una finestra chiusa da sbarre sulla parete di destra, un'apertura rettangolare posta in alto, sulla parete di sinistra, raggiungibile da una ripida scala con ringhiera, e una bassa finestra con sbarre posta al livello del terreno proprio sotto la scala, da cui filtra luce che proietta lunghe ombre a terra.

02. Progetto di scenografia per *Amleto*

(di William Shakespeare)

Berlino, 1923-24



14. *Amleto*: atto I sc. I: spalti del castello di Elsinore (CASVA)



15. *Amleto*: atto I sc. V: spalti del castello di Elsinore (CASVA)



16. *Amleto*: atto III sc. IV: camera della regina Gertrude nel castello di Elsinore (CASVA)



17. *Amleto*: atto I sc. III: camera di Polonio nel castello di Elsinore (CASVA)



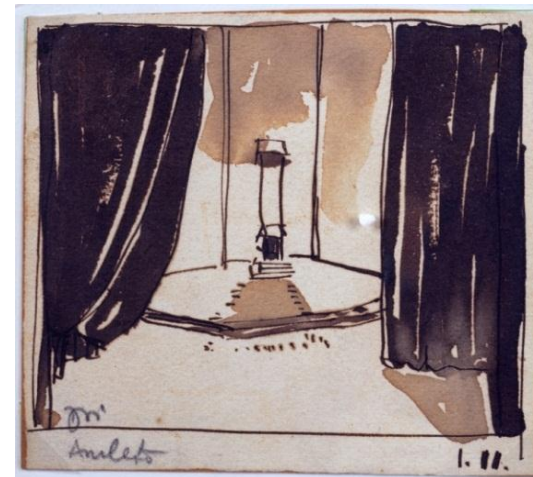
18. *Amleto*: atto IV sc. IV: paesaggio della Danimarca antistante il castello di Elsinore (CASVA)



20. *Amleto*: atto I sc. II: sala del trono nel castello di Elsinore (CASVA)



19. *Amleto*: atto I sc. III: camera di Polonio nel castello di Elsinore (CASVA)



21. *Amleto*: atto I sc. II: sala del trono nel castello di Elsinore (CASVA)

03. Progetto di scenografia per *Santa Giovanna*

(di George Bernard Shaw)

Berlino, 1924

La vicenda del dramma shakespeariano ruota intorno alla figura di Amleto figlio che è combattuto e combatte nel tentativo di rendere giustizia all'omonimo padre, assassinato dal fratello Claudio. L'ambientazione è il castello di Elsinore, in Danimarca.

Sono otto i bozzetti pervenuti per le scene della tragedia di Shakespeare, raffiguranti diverse scene dell'opera.

Si ritrovano tanto ambienti all'aperto che al chiuso: dagli spalti del castello di Elsinore, alla sala del trono, alla camera della regina.

Le scene sono delimitate da elementi verticali laterali di rilevante imponenza (ora sono mura dotate di volume tridimensionale, ora sono spessi tendaggi scuri e claustrofobici) che hanno funzione di quinte e di incorniciatura, nonostante non sia presente alcun elemento orizzontale di traguardo della porzione alta dei bozzetti, dove si avverte una maggiore tensione verticale verso uno spazio indefinito.

Il piano del palco, visto da un punto di vista molto rialzato, assume grande rilievo, specie in quelle scene dove torna un elemento circolare, segno grafico netto e dinamico, che racchiude lo spazio e lo muove, andando anche a creare spazi rialzati, pedane praticabili o brevi scalinate che portano al trono o ad uscite laterali, seguendo la concezione nuova di spazio plastico tridimensionale definita in quegli anni da Appia.

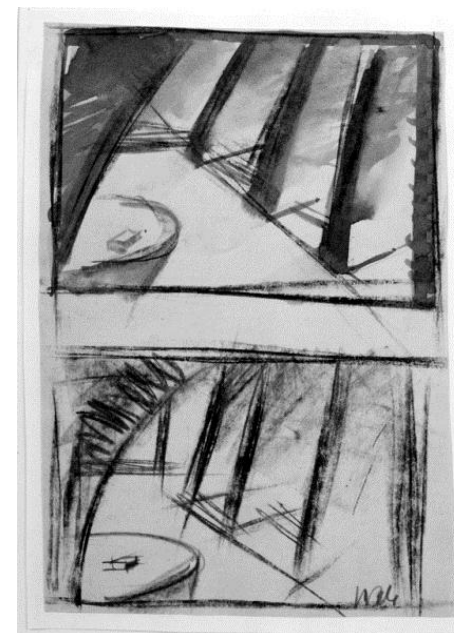
Il fondo è occupato ora da una liscia parete curva, che porta lo sguardo verso un altrove (probabilmente un "dietro la tenda" dove si nasconde Polonio), ora da due arcate che danno su un cupo nero, ora da una slanciata finestra, ora da un trono sotto a un baldacchino (forse il simbolo del potere del subdolo nuovo re di Danimarca), ora dalle geometrie decorative e drammatiche dei merli delle mura del castello di Elsinore (dove si avvista lo spettro del defunto Re Amleto o da cui si avvista l'arrivo di un Fortebraccio vittorioso), ora, ancora, da un alto muro nero, ineluttabile destino di quasi la totalità dei personaggi della tragedia.



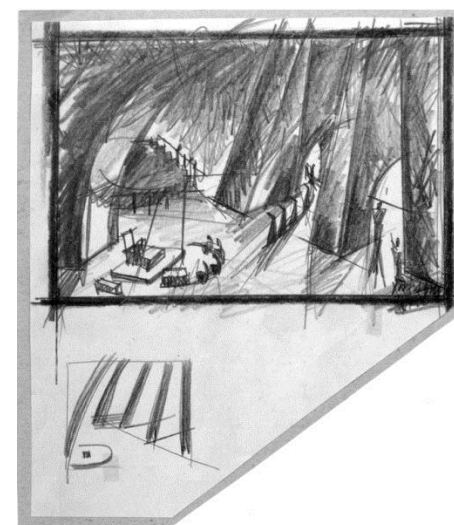
22. *Santa Giovanna*: spazio con mura inclinate e scala curva (CASVA)



23. Santa Giovanna: spazio interno con mura decorate, una scala e un drappo (CASVA)



24. Santa Giovanna: spazio con mura inclinate e podio circolare; una piazza pubblica (CASVA)



25. Santa Giovanna: spazio con mura inclinate e podio circolare; una piazza pubblica (CASVA)



26. *Santa Giovanna: spazio con mura inclinatee podio circolare; una piazza pubblica (CASVA)*

La vicenda ripercorre le gesta dell'eroina e santa Giovanna D'Arco, ambientandosi, dunque, in campagne e cittadine francesi.

Ci pervengono cinque bozzetti e un modellino.

Le diverse scene sono accomunate dall'impiego di elementi verticali che scandiscono e definiscono lo spazio; spazio che assume profondità e sviluppa contemporaneamente più ambienti e situazioni nella tridimensionalità e plasticità, accentuate da alcuni giochi di ombre e resi dinamici dall'andamento obliquo di taluni di questi elementi lamellari, che si slanciano verso l'alto.

Elementi che possiedono un proprio spessore e una rilevanza architettonica, che superano, insomma, il concetto di quinta dipinta, e che conferiscono all'intera scena una presenza solida e di grande impatto.

Nel modellino, oltre alle già citate lame verticali, che in questo caso salgono convergendo verso un centro che è oltre la testa del boccascena, si scorge, nell'oscurità del fondo, mosso dallo spigolo formato da due pareti, una scalinata che sale con andamento curvo, unico elemento morbido e fulcro della prospettiva.

Andamento curvo che si ritrova in un'imponente arcata in primo piano visibile nei bozzetti, seguita da altre lame che ora si aprono verso il lato o salgono verticali, molte delle quali poste "di spigolo", creando delle visioni prospettiche non più con un punto di fuga centrale, ma frammentate e dinamiche, riprendendo e sviluppando nello spazio quelle teorie già messe in pratica dai fratelli Bibbiena, che rivoluzionarono la scenografia dipinta con scorci a due punti di fuga o visioni angolari, già agli inizi del '700.

Alla monumentalità dell'impianto scenico si contrappongono alcuni dettagli disseminati nello spazio, che rendono l'ambiente ricreato meno austero e più a dimensione umana; si riconosce un tendaggio sorretto da pali, delle piccole arcate nelle mura, di passaggio, alcune scalinate, un tendaggio dall'alto e dei decori sulle pareti.

In un bozzetto Baldessari inserisce anche dei personaggi, figurine nere stilizzate, che danno immediatamente un'idea delle proporzioni e della vastità e importanza dello spazio concepito dallo scenografo

04. Progetto di scenografia per *Wallenstein*

(di Friedrich Schiller)

Berlino, 1924



27. *Wallenstein: campo militare con tende e paesaggio, prima parte della trilogia di Wallenstein*

(CASVA)

L'opera di Schiller narra gli episodi della vita del militare e politico ceco Albrecht von Wallenstein e si struttura in tre parti: Il campo di Wallenstein (*Wallensteins Lager*), 1796, I Piccolomini (*Die Piccolomini*), 1798, La morte di Wallenstein (*Wallensteins Tod*), 1799

La scena qui raffigurata è relativa alla prima parte della trilogia e descrive, sul palco, lo spazio del campo in cui si distinguono le tende dei soldati, alcune dune o elementi paesistici in primo piano e i soldati stessi armati che avanzano.

Il bozzetto, di forte impatto visivo, lascia distinguere una struttura frammentata, organizzata per piani e come sempre di grande valenza spaziale; in primo piano delle colline o delle dune si sovrappongono e creano giochi di chiaroscuri, mentre sul piano arretrato si stagliano grosse tele, vaste superfici piatte e bidimensionali, sorrette da elementi verticali, che coprono quasi totalmente la visuale, lasciando scorgere, dietro di esse, posti sull'ampio piano del palco, percepito ancora una volta da un punto di vista molto alto, elementi geometrici chiari, forse tende di un accampamento.

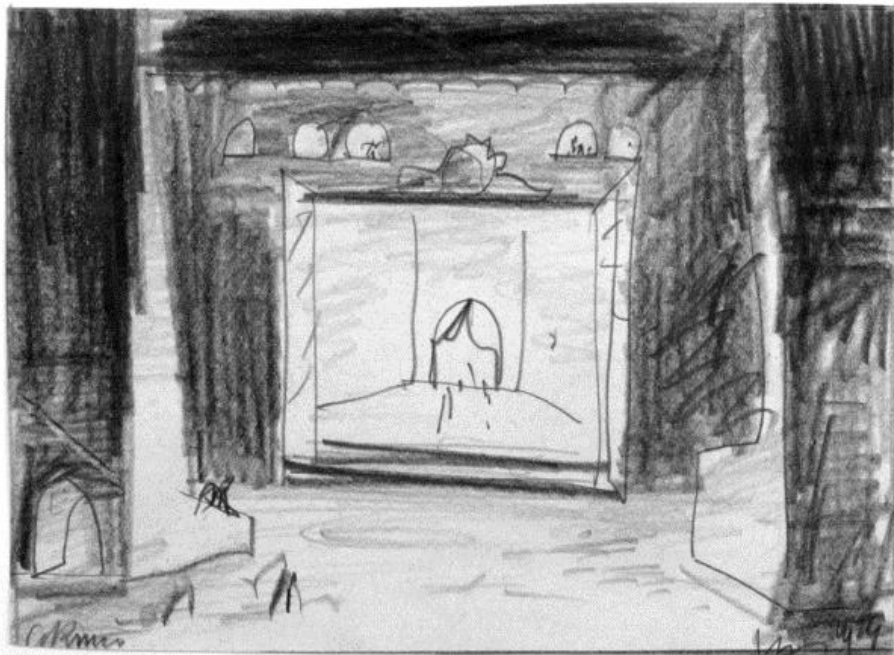
In primissimo piano tre figure umane, forse soldati armati, danno una percezione immediata delle proporzioni.

L'uso dell'inchiostro acquarellato e di grandi campiture chiare e scure permette a Baldessari di imprimere tutta la forza drammatica evocata dalla scena grazie a un ricco gioco di ombre, che diventano elementi primari della scena, denunciando la forte valenza che l'impianto illuminotecnico ha per lo scenografo sulla resa visiva dell'allestimento.

05. Progetto di scenografia per *Giulietta e Romeo*

(di Riccardo Zandonai)

Berlino, 1924



28. *Giulietta e Romeo: festa in casa Capuleti con teatro nel teatro (CASVA)*

La messa in scena porta la firma registica di Riccardo Zandonai, mentre il libretto dell'opera è di Arturo Rossato.

La vicenda è quella del dramma shakespeariano, in cui i due giovani amanti del titolo, appartenenti alle due famiglie antagoniste dei Montecchi e dei Capuleti, affrontano vari ostacoli nella difesa del loro amore, fino al tragico epilogo che li vede morire entrambi.

Il bozzetto è realizzato a matita con segno duro e veloce.

Di immediato rilievo il gioco di contrapposizione di campiture scure, molto dense, a spazi luminosi e lievi. L'impianto, centrale e simmetrico, vede la presenza di due alti elementi laterali con funzione di quintatura, scuri e imponenti, che incorniciano un elemento centrale ad arco, quasi un secondo boccascena, altrettanto scuro, ma dotato di apertura centrale oltre cui si scorge una prospettiva che culmina in un'apertura.

Sopra o davanti a quest'elemento ad arco si nota un'altra campitura densa e scura che potrebbe essere un cielo o uno sfondo sul buio.

La scena rappresentata è un ambiente chiuso, una festa in casa Capuleti; sulla quinta di sinistra si apre un arco, che ci permette di cogliere la tridimensionalità della quinta stessa, che diventa dunque un grosso muro.

Un certo spessore lo si ritrova anche nell'intradosso dell'arco, un teatro nel teatro, dove avverrà la scena di una rappresentazione, entro il quale è abbozzata una seconda scenografia bagnata dalla luce.

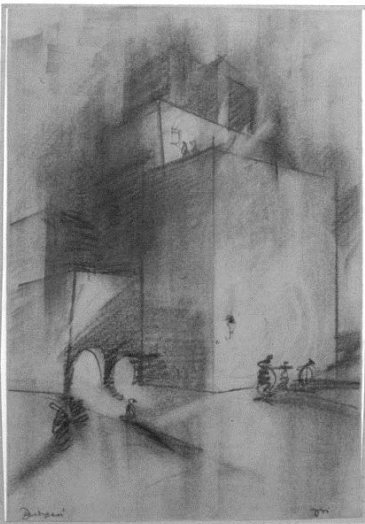
La prima rappresentazione avviene il 14 febbraio 1922 al Teatro Costanzi di Roma e, in seguito, sarà replicato il 28 dicembre 1932 alla Scala di Milano con le scene di Nicola Benois.

06. Progetto di scenografia cinematografica per *Modernità*

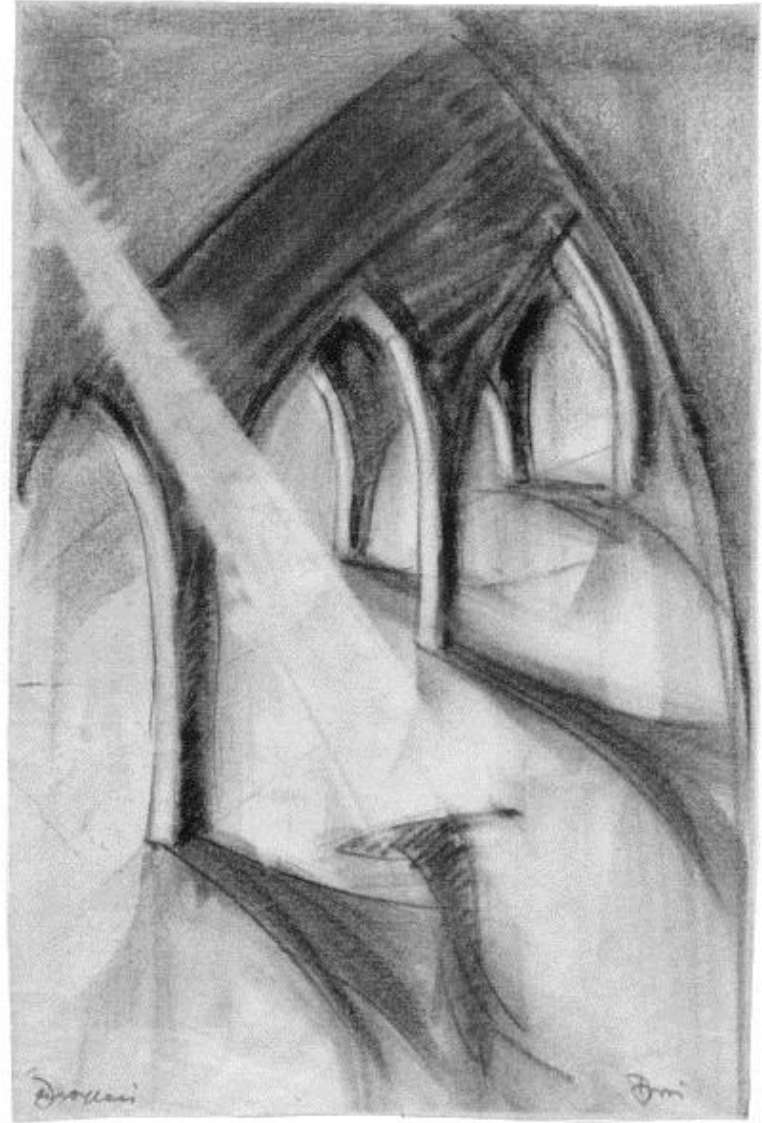
Berlino, 1924



29. *Modernità: scena urbana con trono in primo piano (CASVA)*



30. *Modernità: veduta urbana di edificio con archi (CASVA)*



31. *Modernità: interno di cattedrale gotica (CASVA)*



32. *Modernità: scena urbana con trono in primo piano (CASVA)*

L'opera celebra, sin dal titolo, il mito della città moderna e porta l'eco del fervore che scuote in quegli anni Berlino, città di riferimento tanto culturale quanto estetico.

Nei quattro bozzetti pervenuti, tre in bianco e nero, uno a colori, Baldessari esprime il concetto di modernità attraverso l'uso di un segno quasi aggressivo, vicino all'espressionismo tedesco, e mettendo in scena elementi che formalmente ricordano ancora la formazione futurista dello scenografo.

Il bozzetto a colori raffigura la stessa scena di un bozzetto in bianco e nero; se nel primo Baldessari inserisce vaste campiture nere, beige, rosse e blu, contrapponendo gli elementi anche per via cromatica, nella versione in bianco e nero, così com'è anche negli altri due bozzetti, la forza e l'espressività sono date dal vibrare del tratto e dalla vicinanza che queste visioni hanno con quelle cinematografiche che si andavano sviluppando in quegli anni proprio a Berlino e che lo scenografo ben conosceva.

Tre sono le scene raffigurate. Nella prima, in doppia versione, uno spazio aperto che ricorda una città in cui imponenti edifici si susseguono in prospettiva, eretti fra dei percorsi segnati a terra, direttive che segnano lo spazio e che si perdono in quinta o nel fondale. Sul primo di questi edifici a sinistra, un'apertura con tendaggi aperti lascia passare luce calda. In primo piano, in un grande spiazzo, domina tutta la scena un trono, rialzato su una geometrica pedana.

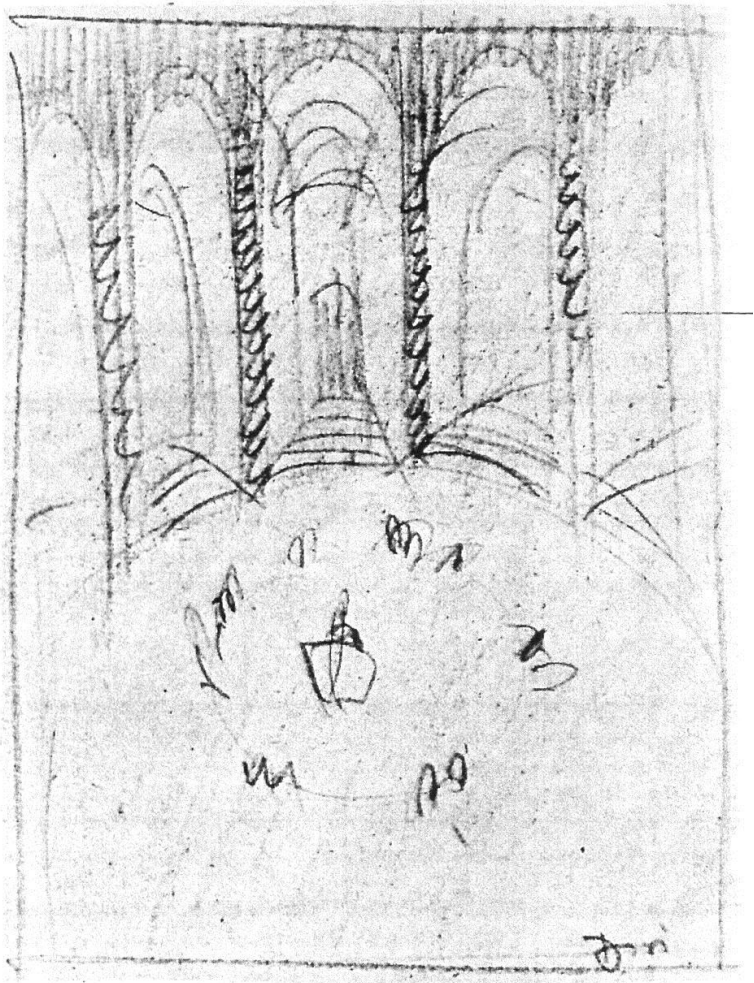
Una seconda scena presenta un grande edificio, visto da uno spigolo, che si erge monumentale, frammentato in volumi geometrici più piccoli. Alla base di una parete due arcate e intorno ai blocchi alcune figure umane.

La terza scena è al chiuso e richiama uno spazio come di cripta o di chiesa, probabilmente una cattedrale gotica, segnato diagonalmente da più serie di archi a sesto acuto che proiettano ombre diagonali. Un raggio di luce sembra provenire da fuori scena dall'angolo superiore sinistra, puntato su un oggetto scuro centrale in primo piano.

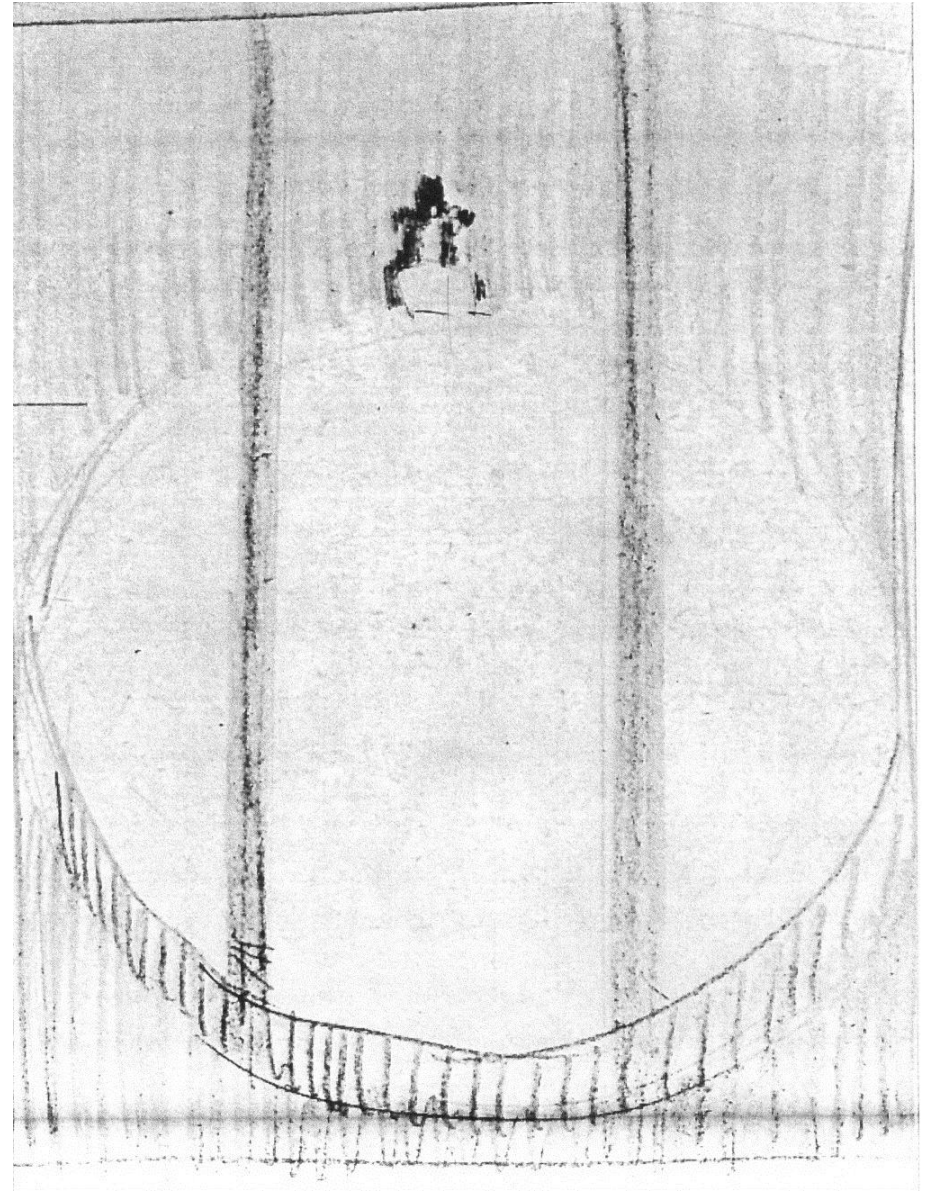
07. Progetto di scenografia cinematografica per *Il processo*

(da Franz Kafka)

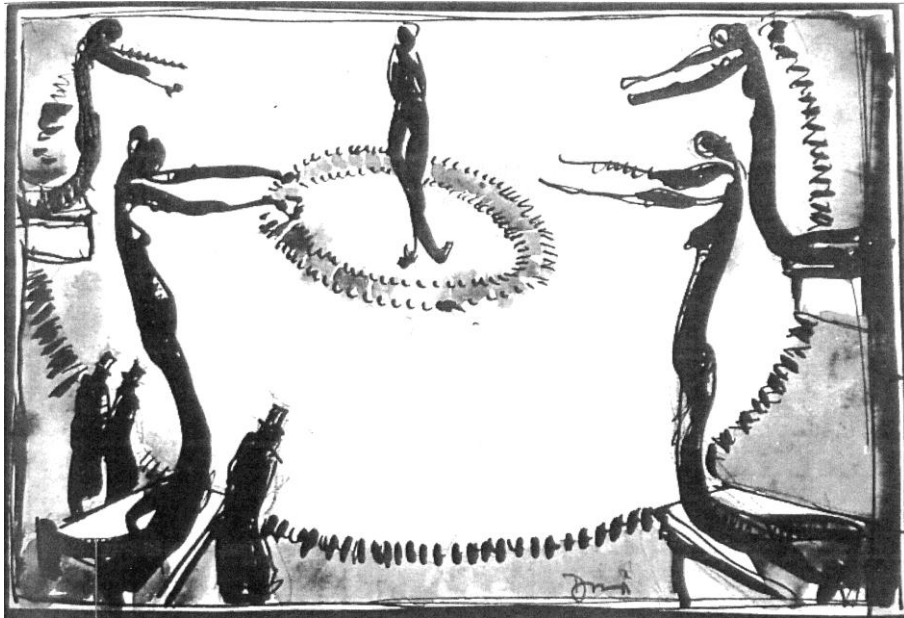
Berlino, 1925



33. *Il Processo: sala di tribunale (MART)*



34. *Il Processo: sala di tribunale (MART)*



35. *Il Processo: arena con esseri umanoidi tutt'intorno (MART)*

La vicenda ruota intorno al personaggio di Josef K., che viene arrestato e processato senza saperne il motivo. L'intera storia descrive come K. si muova, sempre al centro dell'accusa, in complesse strutture burocratiche, nel tentativo di difendersi, senza tuttavia riuscirci, fino a giungere all'ormai inevitabile condanna e morte di K.

I primi due bozzetti, a matita, riprendono il tema del "ring" centrale, di forma rotonda, sempre fulcro dell'attenzione e dell'azione scenica, richiamo ad un impianto teatrale in cui il protagonista/l'attore è al centro, in posizione esposta, sotto la luce dei riflettori.

Nel primo bozzetto all'interno del "ring" è presente una seconda corona di figure, delineate con un rapido ed essenziale segno a spirale o a zigzag, e al centro si scorge

un'altra figura più articolata. Sul fondo, a chiudere lo spazio, delle grandi arcate, molto sviluppate in senso verticale, che racchiudono altrettante prospettive, un rimando alla tecnica classica della scenografia, che si ritrova ad esempio nella scena fissa del Teatro Olimpico di Vicenza, progettata da Vincenzo Scamozzi sul finire del sedicesimo secolo¹⁸.

Nel secondo bozzetto il cerchio chiaro centrale occupa quasi tutto lo spazio; uniche altre due presenze, in questo disegno di eloquente essenzialità, sono una figura centrale, posta al limitare del cerchio, forse seduta su un seggio, e due elementi verticali più scuri che attraversano la quasi interezza del foglio in senso longitudinale tripartendolo, come le sbarre di una gabbia o due pilastri altissimi.

Nel descrivere il terzo di questi bozzetti, una china acquarellata, Giorgio Mascherpa identifica "una corona di piccoli uomini in tuba e da serpentesse a braccia protese [...], autentiche denunce d'una nudità indifesa al cospetto dell'aguzza minaccia repressiva, quasi un presagio dei tragici, imminenti 'balletti' nazisti"¹⁹.

Forte è anche il gioco geometrico di cerchi concentrici e l'espressivo utilizzo della luce: un forte bagliore centrale, delimitato dalla corona di personaggi, contrasta con le ombre al di fuori e il controluce delle figure nere.

Milano (1926-1939)

Gli anni che seguono il ritorno di Baldessari in Italia sono fecondi e ricchi di progetti e lavori. Rientrato a Milano, dove inaugurerà il suo studio in via Santa Marta 25, è qui che porta a termine importanti opere architettoniche, nel segno del razionalismo, ma non senza attingere dalle esperienze degli anni precedenti. Alcuni progetti che lo impegnano e lo fanno risultare come *“uno dei più aggiornati e dei meno dogmatici fra gli architetti razionalisti italiani”* sono la libreria Notari (1927), la Mostra della Seta a Como (1927), il calzaturificio di Varese (1929-33), il bar Craja (1930), l'ampliamento della stamperia De Angeli Frua (1931-32), il padiglione per la Stampa alla V Triennale (1933), il complesso industriale Italcima (1932-37), il concorso per il Palazzo della Civiltà Italiana all'E42 (1937).²⁰

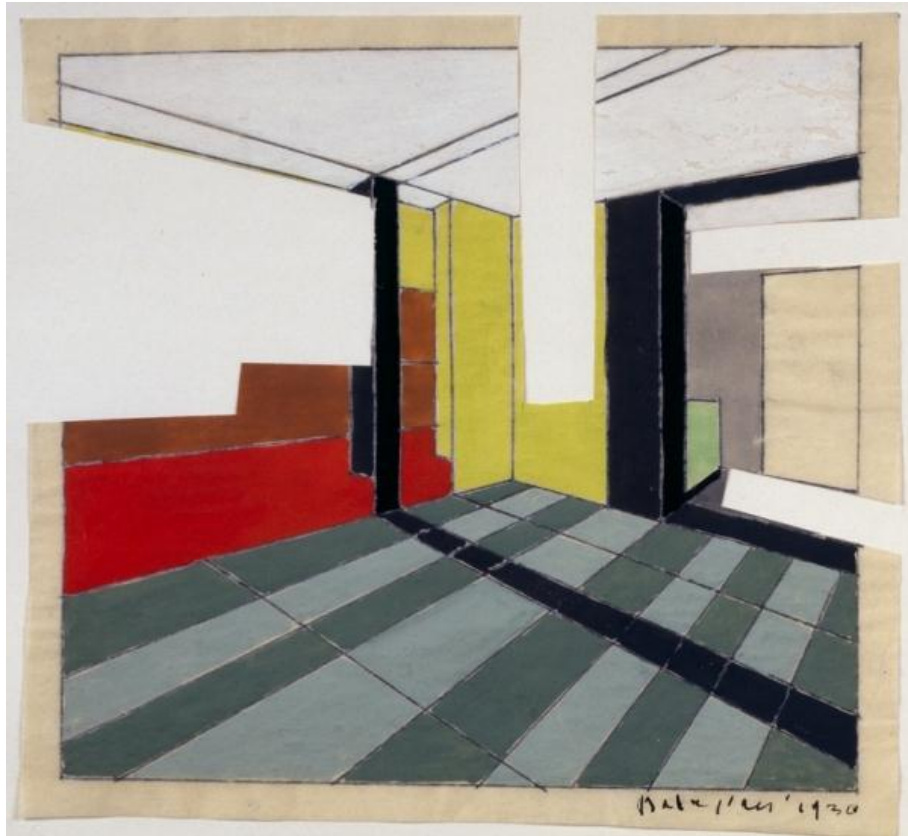
Questo periodo vede nascere numerosi progetti per il teatro e la produzione di bozzetti scenografici è ampia; in questi si ritrovano le esperienze sia futuriste che espressioniste, ma è ancora una volta il segno peculiare e personale di Baldessari che emerge e che costruisce un linguaggio fluido, fatto di segni veloci, campiture di colore, richiami ai volumi architettonici, come si vedrà nei bozzetti e negli schizzi.

Appartengono a questo periodo non solo bozzetti scenografici; è ampia, infatti, anche la produzione architettonica, con particolare attenzione all'architettura d'interni. Molti progetti che Baldessari firma, sono infatti relativi a spazi privati che vengono completamente ridisegnati grazie agli strumenti e alle conoscenze in suo possesso.

In questa produzione è particolarmente evidente l'idea di unione delle arti che l'architetto e scenografo porta avanti per tutta la sua carriera; l'influenza della scenografia e delle tecniche pittoriche, unite alla sensibilità dell'artista e alla conoscenza tecnica dell'architetto, danno forma ad ambienti che ben delineano il percorso evolutivo dello stile di Baldessari. È marcato l'uso del colore e il rapporto stretto fra funzionalità e decorativismo.



36. Luciano Baldessari: bozzetto di una vista della Mostra della Seta presso Villa Olmo a Como(1927) (CASVA)



37. Luciano Baldessari: bozzetto per una vista dell'interno del Bar Craja (1930) (CASVA)

Testimonianza dei rapporti instaurati a Milano, delle conoscenze e dei lavori, architettonici e non, la si ritrova in questa lettera che Baldessari scrive a Franco Russoli circa il periodo della frequentazione con Carlo De Angeli Frua: *“Carlo fu un grande egoista, forse un cinico, epperò, dentro dentro, anche un sentimentale; un timido e, come tale, capace di grandi passioni. Lo conobbi nel 1928 – entusiasta della mia spavalda giovinezza alla mostra Voltiana e per il negozio Notari del 1927. E’ da allora che passava lunghe ore nel mio studio di via S. Marta; gli raccontavo quel poco che sapevo della cultura germanica e vivevamo di grandi esaltazioni. (È di quell’epoca che gli suggerii di sbarazzarsi dei Sartorio che ritraevano i figlioli Giuseppe ed Ernesto; di quell’epoca che lo incitavo a raccogliere più tempere possibili di Sironi; a custodire taluni ottimi impressionisti acquistati chissà da chi dalla famiglia Frua-Breda).*

È di quel periodo che Carlo mi indusse ad abbandonare il “cartone” – venivo dal teatro – per darmi alla pietra – all’architettura: uno fra i felici incidenti occorsomi nella mia vita.

Fu certo l’apertura per l’arte moderna che ci legò di vivida sincera amicizia; erano anni eroici e tanto ricordo con vivo, profondo godimento; offersi poco a lui se non entusiasmo e fede nella nuova angolazione artistica che s’apriva anche da noi; da lui appresi a guardare al dettaglio e in profondità, toccando spassimi di sensibilità sconosciuti ai più.

Ricordo i suoi eremi che gli allestivo e dove lui, libero da ogni pudore, da ogni titubanza, da ogni timidezza, godeva le bellezze d’arte che già vivevano e si moltiplicavano in terra straniera.

Nel 1931 conobbe nel mio studio Campigli e gli suggerii di acquistare talune tele.

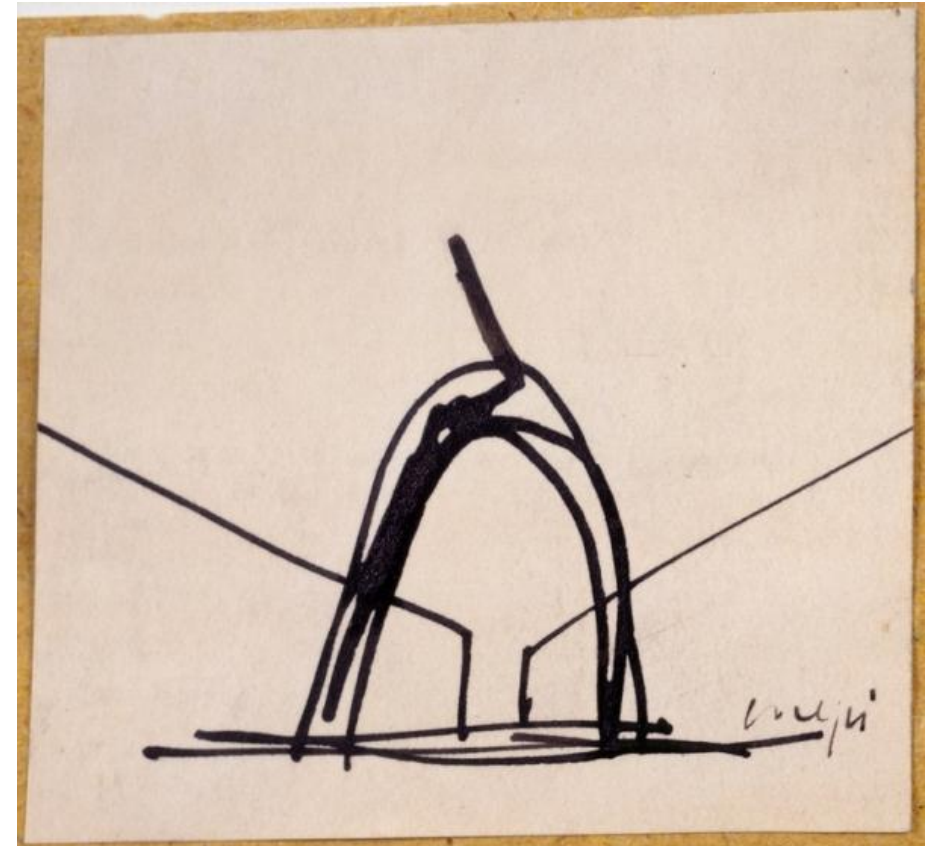
Lo indussi, appena uscito dalla clinica Donati, a visitare la mostra di Garbari che quel giorno chiudeva i battenti alla Galleria del Milione (sono stati i primi contatti che sollecitai con i Ghiringhelli), e ricordo, in quella occasione, come seppi indurlo a favorire - fino alla morte - il soggiorno di Garbari a Parigi.

Gli parlavo di svariati artisti stranieri e di alcuni nostri tra i quali desidero ricordare i Fontana, i Milani.

Nel 33, se non erro, gli suggerii l'acquisto di un Modigliani (credo il primo Modigliani acquistato da un italiano). M'ha ricompensato confidandomi le sue ansie, titubanze, sottigliezze, sensibilità, dubbi, pudori; m'ha ricompensato chiamandomi, credo fra i rarissimi, a godere talora dei valori inestimabili nascosti che si gustava con la spasmodica gelosia dell'egotista, dell'egotista che spera di salvarsi e non può che perdersi."²¹

Una serie di conoscenze e scambi culturali che portano Baldessari a confrontarsi in questi anni con nomi fondamentali dell'arte e dell'architettura; per il Bar Craja, ad esempio, chiama a collaborare Gino Pollini (e con lui Luigi Figini)²², mentre da Brera viene l'incontro con uno dei più rappresentativi esponenti dell'arte contemporanea quale Lucio Fontana²³. Conosciuto all'Accademia di Belle Arti di Brera, dove Luciano aveva frequentato le lezioni di Giuseppe Mentessi e Angelo Cattaneo, collaborerà con lui per alcuni progetti e le opere di entrambi saranno di reciproca influenza e ispirazione. Insieme, nel 1936, progettano un monumento al generale Julio Roca, che viene presentato ad un concorso della città di Buenos Aires.

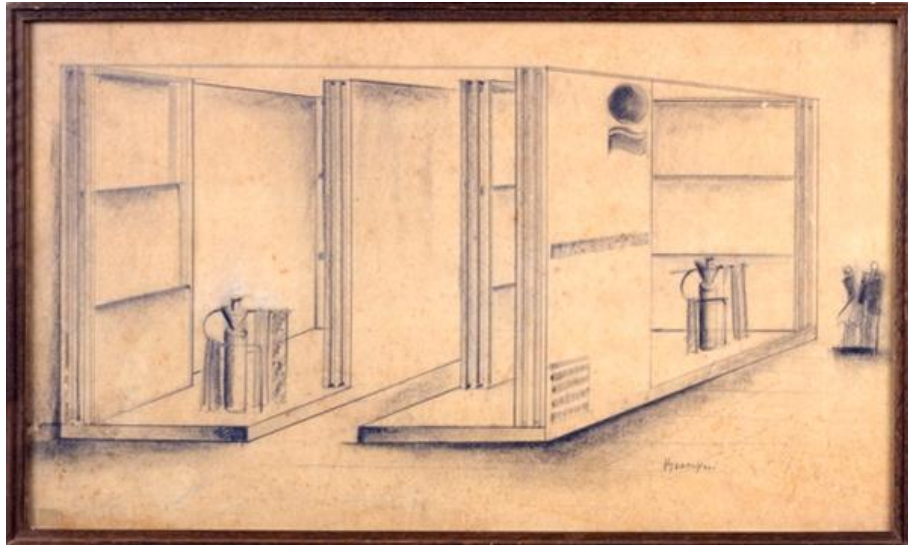
Della produzione di questi anni a Milano, fra architettura, scenografia e arte, scrive eloquentemente Fulvio Irace: *"Le poche (e per lo più effimere) opere che contrassegnarono il suo carnet di architetto [...] sono solo una punta di quell'incredibile iceberg creativo che si espresse, come è noto, in forme autonome e 'non sussidiarie nell' arte dell' allestimento e nella visione della tridimensionalità scenografica. Da questo punto di vista, anzi, non appare azzardato riconoscere la sostanziale unità della poetica baldessariana che fu sempre una poetica degli spazi, anche quando questi, come nel caso dell'attività di scena grafo o di quella di 'disegnatore', rimasero sublimati nella virtualità allusiva della pagina colorata, inchiostrata, vorticata dall' abituale veemenza del forte segno di lapis"*²⁴



38. Schizzo per il monumento a Julio Roca, progettato con Lucio Fontana (1936) (CASVA)

Altri progetti che vedono impegnato Baldessari nel corso di questo periodo milanese sono, ad esempio, il Seminterrato Cantoni, risalente al 1929, a Milano, che Baldessari pensa per quest'ambiente in parte ipogeo, studiato per offrire un'illuminazione sia da una parete esposta, sia dal soffitto dove dei lucernari di forme rettangolari fungono tanto da decorazione quanto da elemento funzionale.

E, ancora, la realizzazione dello Stand D.A.F. alla V Triennale di Milano, del 1933, dove studia una sapiente disposizione di quinte o pannellature che definiscono un percorso e uno spazio, molto vicino alla concezione scenografica, in cui sono esposti e valorizzati i tessuti, veri protagonisti dell'esibizione.



39. dello Stand D.A.F. alla V Triennale di Milano (1933) (CASVA)

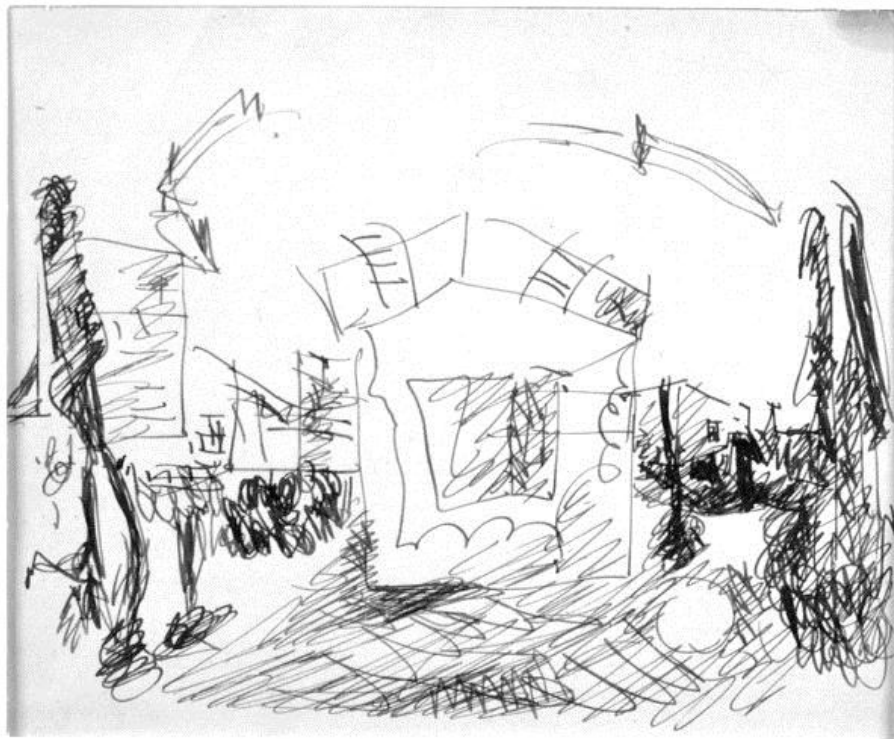


40. Seminterrato Cantoni, a Milano (1929) (CASVA)

08. Progetto di scenografia per *I Pagliacci*

(di Ruggero Leoncavallo)

Milano, 1926



41. *I Pagliacci*: teatrino allestito nella piazza centrale di Montalto Uffugo, in provincia di Cosenza

(CASVA)

Pagliacci è un'opera lirica divisa in due atti di Ruggero Leoncavallo, su libretto del compositore stesso, rappresentata per la prima volta al Teatro dal Verme a Milano, il 21 maggio 1892 con la direzione di Arturo Toscanini.

È consuetudine eseguire l'opera accostandola all'altro capolavoro del teatro musicale verista, che è *Cavalleria Rusticana* di Pietro Mascagni, ma per l'allestimento in questione non ci sono dati che testimonino che anche in questo caso fosse previsto il noto binomio.

La vicenda si ambienta nella piazza centrale del paesino di Montalto Uffugo, in provincia di Cosenza, in Calabria e si ispira a un delitto realmente accaduto nel paese, quando il compositore era bambino, e in seguito al quale il padre di Ruggero Leoncavallo, che era magistrato, istruì il processo che portò alla condanna dell'uxoricida.

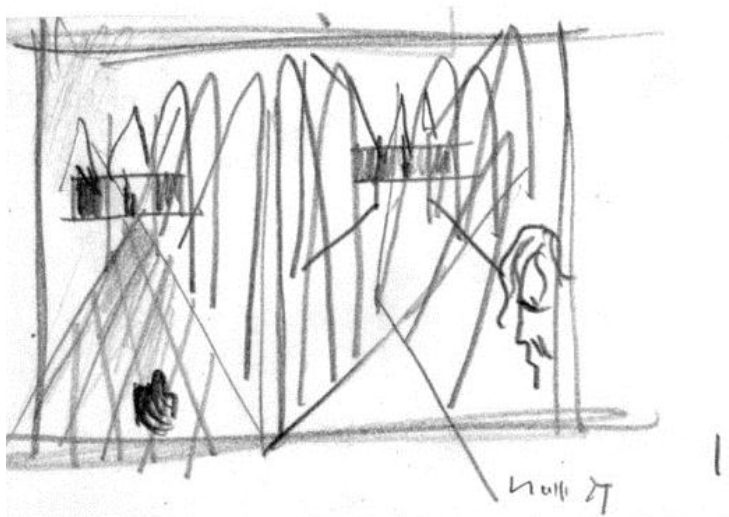
Il bozzetto è realizzato con tratti rapidi di matita, che delineano figure ora più pulite, ora formate da un fitto sovrapporsi di segni concentrici o ripetuti, lasciando distinguere zone più dense e altre più rarefatte.

L'impostazione della scena è centrale e simmetrica; in quella che è una piazza pubblica, quindi un contesto all'aperto, si distingue un blocco posto nel mezzo del palcoscenico (il teatrino previsto dall'opera), un rivestimento più scuro sul piano del palco, posto in prospettiva, una serie di figure slanciate ai lati della scena, in primo piano e un fondo in cui si percepiscono vari edifici e il proseguimento della cittadina attorno alla piazza.

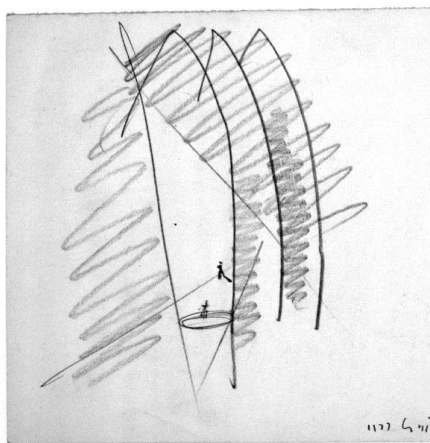
09. Progetto di scenografia per *Tosca*

(di Giacomo Puccini)

Milano, 1927



42. *Tosca*: Atto I, interno della chiesa di Sant'Andrea della Valle (CASVA)



43. *Tosca*: Atto I, interno della chiesa di Sant'Andrea della Valle

I tre atti della vicenda sono ambientati, nell'ordine, nella Chiesa di Sant'Andrea della Valle, in una sala di Palazzo Farnese e sugli spalti di Castel Sant'Angelo, sempre a Roma, e vedono il personaggio della cantante Floria Tosca affrontare le insidie del Barone Scarpia, per amore del pittore Mario Cavaradossi, condannato a morte. Nonostante l'uccisione da parte di Tosca stessa del perfido Barone, alla fine del secondo atto, il tragico epilogo si compie nel terzo con la fucilazione di lui e il suicidio di lei.

Pochi tratti a matita definiscono questi due bozzetti. Uno studio di scenografia, quasi un pensiero preliminare, che, però, con la forza che Baldessari imprime al segno grafico (è il disegno il fondamento e il motore di ogni suo progetto), racchiude in sé già tutto il potenziale espressivo della scena.

Scena che, nel primo bozzetto, rappresenta forse il primo atto dell'opera, ambientato nella chiesa di Sant'Andrea della Valle, a Roma. Si ritrovano, infatti, delle serie di arcate (seppur molto stilizzate, rappresentate da un solo segno veloce), poste in una prospettiva molto accentuata, su di un piano-palco presentato, come sempre, con una linea d'orizzonte molto alta (come se Baldessari immaginasse le sue scene come viste dalla balconata o volesse dare maggior risalto possibile all'elemento orizzontale, il pavimento) e sul quale si distingue una pavimentazione a scacchiera, anch'essa in rapidissima prospettiva. Sulla destra si distingue una figura che pare essere un volto; ipotetica indicazione per il ritratto della Madonna che Cavaradossi va eseguendo nel primo atto.

Il secondo bozzetto, non inquadrato come invece è il primo, si compone di tre linee di forza principali, forse archi anch'esse, riempite da veloci tratti di grigio dati con il piatto della grafite, che racchiudono un'ellisse (una pedana forse) entro cui sta una figura, alla quale fa da contrappunto un'altra figura, esterna all'ellisse, poco distante. Forse ancora la Chiesa di Sant'Andrea della Valle, forse gli spalti di Castel Sant'Angelo, luogo del terzo atto, dove Cavaradossi è fucilato e dai quali Floria Tosca si getta sugli ultimi accordi dell'opera.

10. Progetto di scenografia per Giuliano

(di Riccardo Zandonai)

Milano, 1927

Regia di Riccardo Zandonai



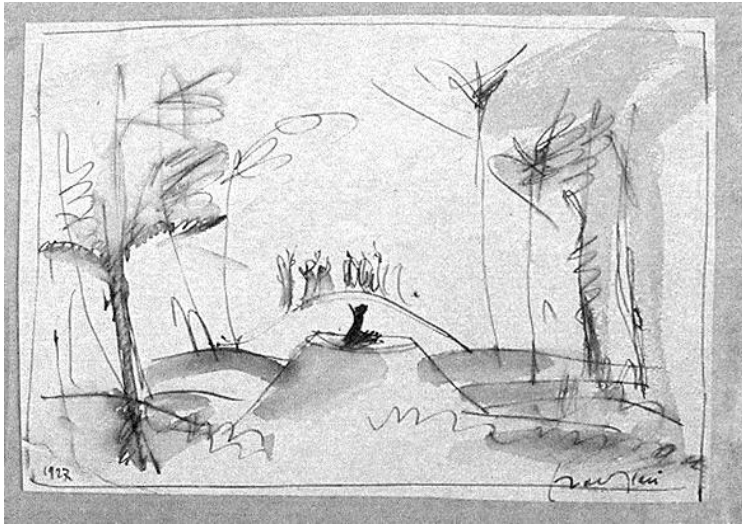
44. Giuliano: Atto II: stanza nella roccia di Reginella (CASVA)



45. Giuliano: Atto II: stanza nella roccia di Reginella (CASVA)



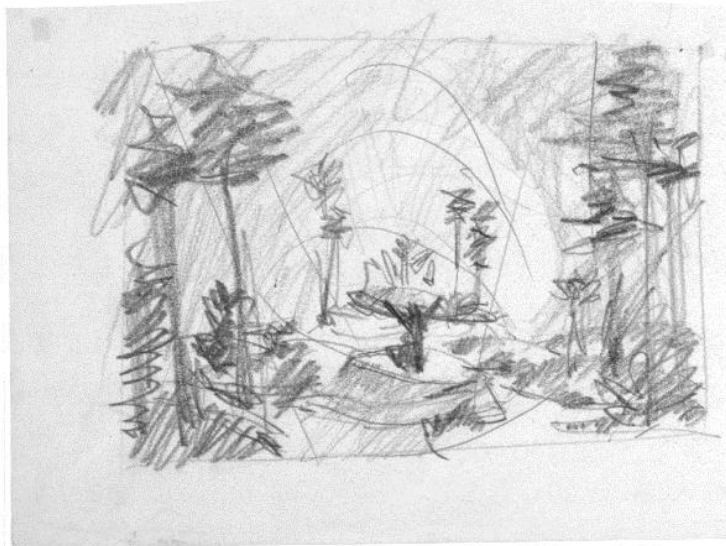
46. Giuliano: piazza cittadina con portale sul fondo (CASVA)



47. Giuliano: Prologo: Grande selva con Giuliano e apparizione di angeli (CASVA)



49. Giuliano: Prologo: Grande selva con Giuliano e apparizione di angeli (CASVA)



48. Giuliano: Prologo: Grande selva con Giuliano e apparizione di angeli (CASVA)



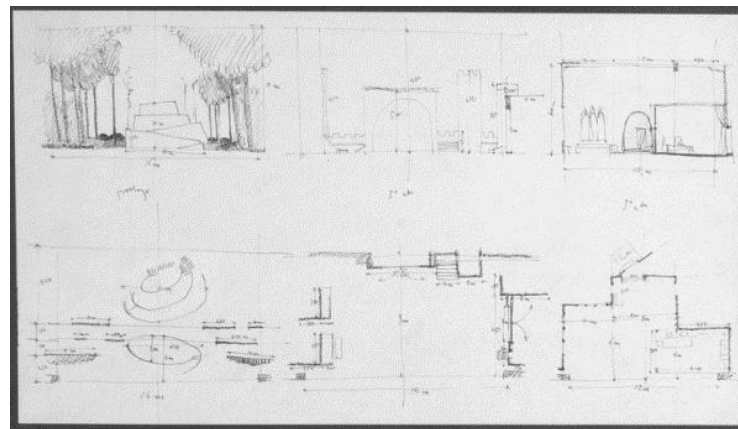
50. Giuliano: paesaggio con alberi spogli (CASVA)



51. Giuliano: paesaggio con alberi spogli (CASVA)



52. Giuliano: Prologo: Grande selva con Giuliano e apparizione di angeli (CASVA)



53. Giuliano: disegni tecnici (CASVA)

L'opera di Zandonai riprende "La légende de Saint-Julien l'Hospitalier" di Gustave Flaubert del 1877 e "La leggenda aurea" di Jacopo da Varagine del 1298 e narra le gesta di Giuliano e di come divenne santo, dopo aver per errore ucciso il padre e la madre.

Il libretto pone come ambientazione "un tempo lontano" e la prima didascalia, del prologo, recita così: <<Grande selva. Nella luce del giorno gli alberi spiccano contro il cielo sereno. Radici, fronde, fiori ed angeli laudano Nostro Signore Creatore. Come la lauda si innalzerà, luci diverse, or verdi, or porporine, ora azzurre e d'oro illuminano tronchi, rami, foglie e fiori quasi che la selva, rapita in Dio, ardesse di letizia e così ardendo cantasse. Un sentiero passa lontano.>>

La didascalia del primo atto, invece: << Terricciuola aperta, nella rocca di Reginella in un luogo d'oltremare. Nel fondo una larga muraglia alla quale si sale per una breve scalea. A destra il portale della rocca. Nel mezzo della muraglia una grande porta chiusa da serrami pesanti.>>

La didascalia del secondo atto: << Una piccola, intima stanza nella rocca di Reginella, Nel fondo una porta ad arco, ornata da due sottili colonne, mette in un corridoio, a fianco al quale si vede la tenda che nasconde l'alcova. Nella parete di destra, un focolare. In quella di

*sinistra, una finestra alta, a colonnine. Bue uscì ad archetto, bassi: uno presso il focolare, uno poco discosto dalla finestra. È un crepuscolo procelloso e torbido. Alcuni candelabri sono accesi sulle cassapanche; presso il focolare un desco e alcune scranne spiccano nella luce del fuoco; vicino la finestra, sopra un'altra cassapanca stanno l'arco, le saette e il coltello da caccia di Giuliano. Uno specchio pende dalla parete. Reginella è seduta al focolare in abito notturno e guarda amorosamente Giuliano il quale sta immoto ed assorto vicina alla finestra fissando il cielo, schiarito da fiochi lampi. Alcune fanti entrano ed escono dalle porticine portando le robe nell'alco-
na: coperte, cuscini, sopraletti. Il corridoio è illuminato da una lampadetta che pende dalla volta.>>*

E quella dell'epilogo: << *Un luogo nevoso sul dosso di un monte. A destra un masso scavato a modo di grotta. Sopra il masso un abete. In fondo, un sentiero che scenderà a valle, incassato fra le rocce. Cielo alto e bigio. Entro la breve apertura della grotta arde un gran fuoco. Vicino ad esso, appoggiato ad un sasso foggiate a guisa di rozzo altare, Giuliano prega. Il fuoco gli illumina il volto pallido. È mattino. Nevica.>>*

Per il Giuliano rimangono dieci disegni, fra bozzetti e schizzi tecnici, che raffigurano le varie scene, con alcune copie (a matita nera e a colori).

Nel primo bozzetto si assiste a uno scenario cupo, di tempesta; in una landa imbiancata forse dalla neve, fra grossi massi e alberi scheletrici, neri e longilinei, che si stagliano su di un fondale dipinto a cielo burrascoso, con grossi segni di colore, ora blu, ora neri, ora bianchi, l'unico elemento di calore, nonché fulcro visivo, è una fiammella rossa e gialla che spande la sua luce nei dintorni nell'angolo destro della scena.

Una seconda scena, descritta da due schizzi a matita (uno più lineare ed essenziale, l'altro con zone di luce e zone di ombra, formato da molte linee sovrapposte) e da un bozzetto vero e proprio, realizzato con matita colorata su carta grigia, raffigura un paesaggio bucolico; una situazione all'aperto in cui a dominare la scena è un monte formato da diversi piani tondi concentrici, che vanno rastremandosi alla sommità, sul quale alzano le braccia al cielo varie figure. In primo piano, sempre al centro, una seconda

altura, un tronco di cono, sul quale troneggia una figura umana inginocchiata e con le braccia tese in alto.

Tutt'intorno si sviluppa un paesaggio composto di piccoli colli verdi, invasi da lussureggiante vegetazione, tra cui alti alberi che fungono da quinte laterali.

La quinta immagine raffigura ancora uno spazio aperto, ma artificiale, non più naturale; sotto a un cielo di un cobalto intenso si ergono massicci elementi a guisa di edifici, chiusi, sullo sfondo, da una muratura merlata. Vi è un elemento centrale, con grande portale di accesso, uno a sinistra, basso, con apertura e rampa di salita e uno a destra, alto fin oltre il boccascena, che racchiude e incornicia lo spazio vuoto (su cui domina una velatura di bianco, nel bozzetto) al centro del palco.

La scena successiva, descritta da un bozzetto a matita nera e uno a colori, raffigura un interno, con tanto di soffittatura (una scena parapettata); un tendaggio rosso a sinistra funge da quinta e incornicia la scena. Due finestre con grata riempiono le due pareti al margine sinistro, mentre gli altri due terzi di scena, a destra, descritti con colori più caldi, sono dominati da un baldacchino addossato al muro all'estrema destra e vedono le pareti convergere verso un'apertura ad arco sul fondo, accanto alla quale si distingue un braciere o una fiamma su di un piedestallo. Il punto di vista è molto alto e la prospettiva accelerata.

Le ultime due scene sono di nuovo all'aperto, in quel clima tempestoso e di terre innervate. Si ritrovano i piccoli colli e gli alberi scheletrici neri e si ritrova un focolare all'interno di una grotta sulla destra della penultima scena.

L'ultima scena, invece, vede un aprirsi a mo' di sipario del cielo e un diradarsi della tempesta per far spazio alla paradisiaca apparizione di un fondale che sembra raffigurare le schiere celesti, immerso nella luce e a sua volta fonte luminosa per l'intera scena.

Un ultimo disegno riporta dettagli tecnici e piante di alcune delle scene dell'opera.

Con la regia di Riccardo Zandonai, l'opera andò in scena, per la prima volta, il 4 febbraio 1928 al teatro San Carlo di Napoli con la cura della scenografia del pittore Augusto Carelli, che ottiene il permesso di riproporre proprio quelle di Baldessari.

12.Scenografia per *Il Vascello Fantasma*

(di Lothar – Richter)

Teatro Olimpia, Milano, 1928



54. *Il Vascello Fantasma: interno del vascello (CASVA)*



55. *Il Vascello Fantasma: interno del vascello (riduzione volumetrica) (CASVA)*

Committente: Tatjana Pavlova, regista e attrice

Prima rappresentazione: 25 giugno 1928 al Teatro Olimpia di Milano

Lo spettacolo riprende probabilmente l'opera di Richard Wagner "Il vascello fantasma" del 1841, che a sua volta mutua la storia dalla leggenda folcloristica dell'olandese volante, che narra di un capitano condannato a navigare fino al giorno del giudizio.

Due bozzetti di diversa impostazione; uno a matita nera o carboncino, dai toni cupi e l'altro a colori, con una resa molto più brillante e luminosa.

Il primo bozzetto descrive uno spazio interno, scandito da elementi verticali lamellari, che salgono inclinati fin oltre il boccascena e che si susseguono in prospettiva disegnando pareti sfaccettate sulle quali si frammentano i fasci di luce provenienti da lampade al soffitto (anch'esso spezzato in più piani, proseguimento delle facce delle pareti) o da aperture a mo' di oblò nelle pareti.

Sul fondo una rampa di scale conduce a un'apertura squadrata e oltre, nel centro della scena, coincidente con il fuoco prospettico, si staglia il timone del vascello, rialzato su di una pedana. Sul piano del palco, in primo piano, alcuni solidi stanno a indicare tavoli e una seggiola.

Il secondo bozzetto, dalle tinte accese, è l'ideale geometrizzazione del primo, che viene qui scomposto in una serie di piani e volumi puri, a tinta unita.

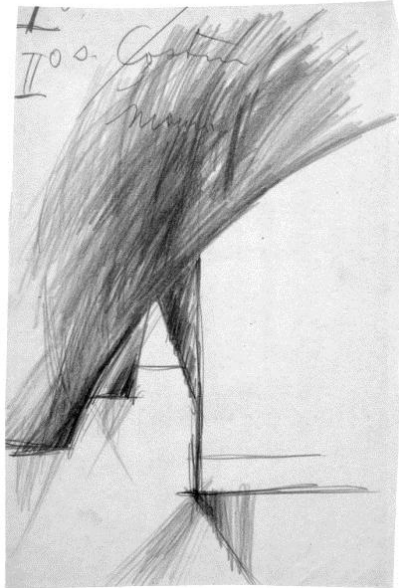
Rimangono le pareti sfaccettate (semplice successione di quinte), che acquistano qui tinte forti (bianco, nero, rosso, ocra, verde acqua), il soffitto spezzato, l'apertura (senza più scale) e la pedana sul fondo.

Interessante variante è proprio il fondale, che, tingendosi di azzurro, da indicazione di un cielo e di uno spazio aperto, "al di là".

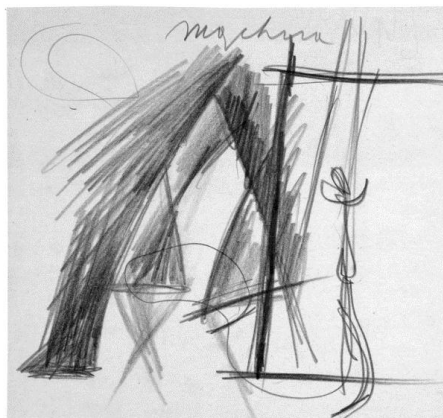
13. Progetto di scenografia per *Danse Macabre*

(di Camille Saint-Saëns)

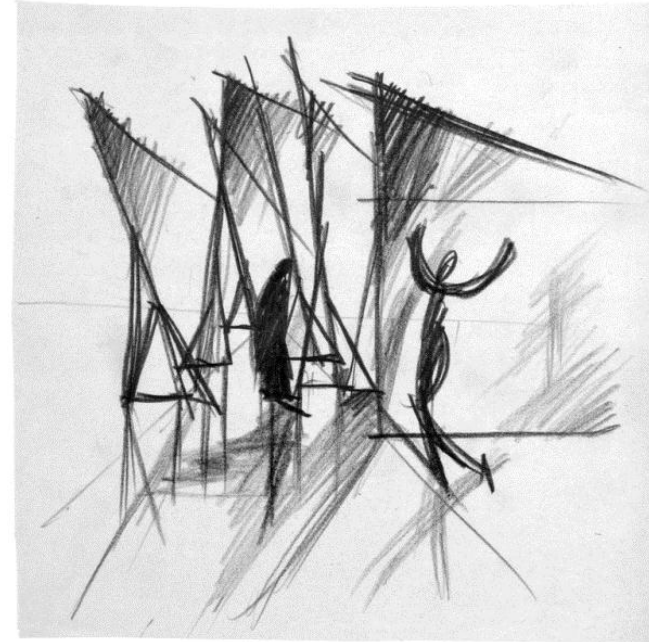
Milano, 1928



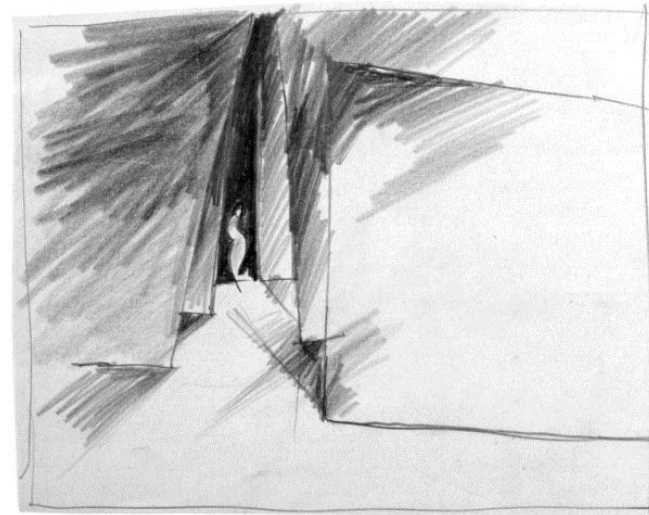
56. *Danse Macabre*: studio tecnico (CASVA)



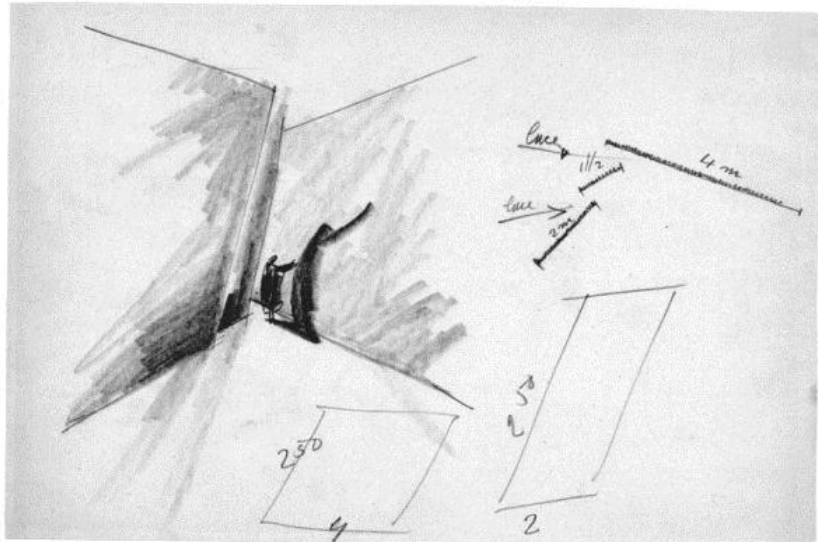
57. *Danse Macabre*: studio tecnico con figura (CASVA)



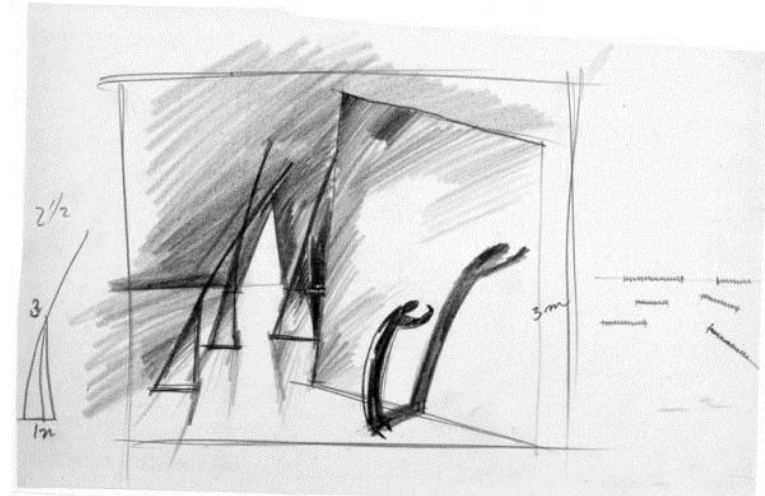
58. *Danse Macabre*: studio tecnico con figura (CASVA)



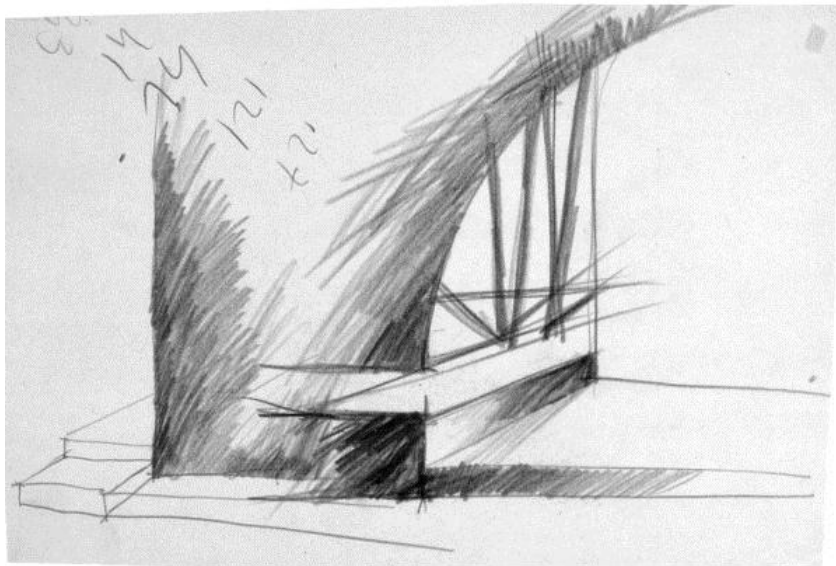
59. *Danse Macabre*: studio tecnico con figura (CASVA)



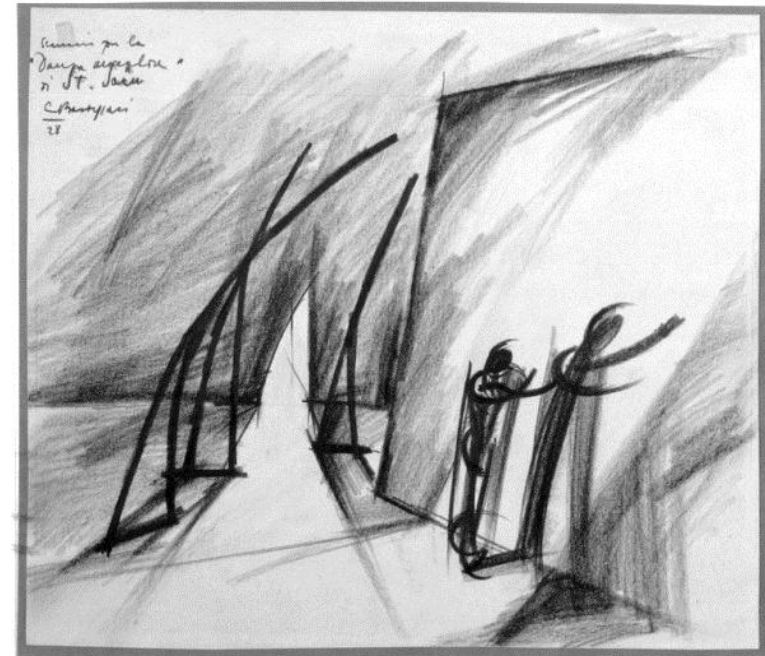
60. Danse Macabre: studio tecnico con figura e ombra (CASVA)



62. Danse Macabre: studio tecnico con figura e ombra (CASVA)



61. Danse Macabre: studio tecnico (CASVA)



63. Danse Macabre: studio tecnico con figura e ombra (CASVA)

Danza Macabra op. 40 (Danse macabre) è un breve poema sinfonico composto nel 1874 da Camille Saint-Saëns che nacque come chanson (voce e pianoforte) e fu successivamente strumentata. Rifacendosi al tema della danza macabra medievale in cui la Morte suona il violino in un cimitero risvegliando i defunti e imbastendo una coreografia notturna, è questa una trasposizione della vicenda con il linguaggio della musica.

Cifra comune a tutti i bozzetti pervenuti per quest'opera è l'utilizzo di elementi bidimensionali e geometrici. Bidimensionalità che non si ritrova, però, nell'impianto delle scene, il quale è studiato in maniera dinamica; la disposizione degli elementi sulle diagonali e le linee di forza degli elementi stessi, non sempre ortogonali, spezzano l'immagine e frammentano lo spazio, complici anche i giochi di luci e ombre, proiettate dai pannelli stessi o dalle figure umane che animano le scene.

Il primo bozzetto presenta quattro piani diversi (e un fondale) che si susseguono come quinte, paralleli l'uno all'altro, e che disegnano, salendo, ora una linea dritta, ora un arco, ora una linea diagonale. L'effetto che si crea è di una prospettiva che culmina sull'apertura triangolare affacciata su un fondo chiaro. A terra si intuiscono le ombre dei pannelli, che tagliano diagonalmente lo spazio.

Il secondo bozzetto riguarda la stessa scena del primo, ma è reso con un tratto più veloce, con segni sovrapposti, e introduce in primo piano, davanti al pannello rettangolare, un abbozzo di figura umana.

Le figure umane diventano due nel terzo bozzetto dove sono introdotti, sempre con segno veloce a matita nera, elementi triangolari disposti in alternanza sulla prospettiva, accentuata da due segni a terra che convergono verso la linea d'orizzonte.

Il quarto mantiene l'impostazione dei primi due, con una successione di piani paralleli, il cui lato che affaccia verso il centro è inclinato, convergendo ad un punto oltre il bocca-scena. In questo caso il fondale è nero, e l'apertura triangolare è abitata da una sinuosa figura chiara.

Il quinto bozzetto risulta di particolare interesse per le soluzioni tecniche che descrive: la scena si compone di tre semplici piani, inclinati e disposti non ortogonalmente fra loro. Una figura umana nel centro della scena, all'incrocio delle pareti, proietta una scura ombra su quella di destra.

A chiarire l'impianto è una pianta della scena, schizzata accanto al bozzetto, sulla quale sono riportate le misure dei pannelli, la loro disposizione e la presenza di due fonti luminose a penetrare attraverso le fenditure fra una parete e l'altra, con l'intento di creare tagli di luce dall'espressionistico impatto.

Segue una visualizzazione in cui si distinguono delle pedane a diverse altezze e un arco, inframezzato da alcuni elementi lineari verticali e diagonali.

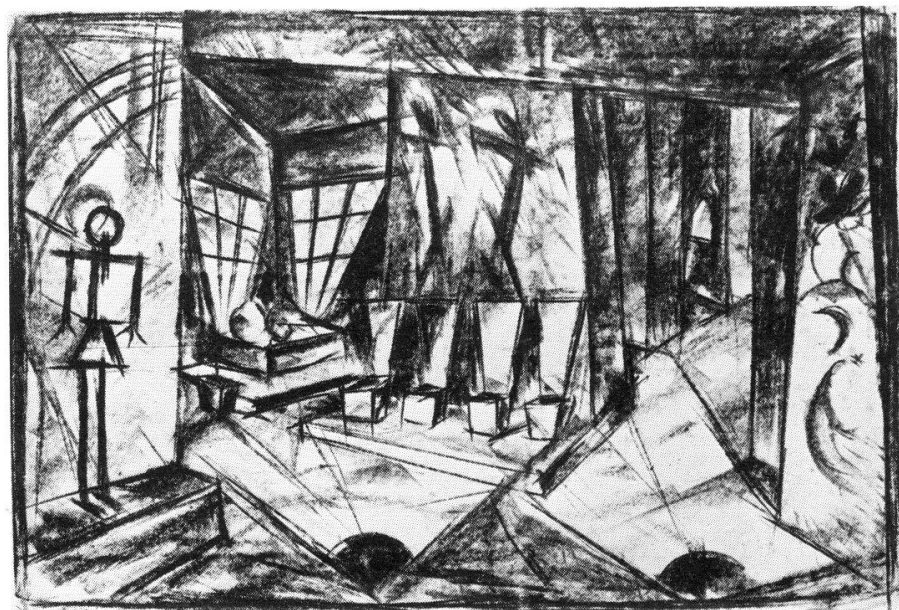
Il settimo bozzetto riporta ancora una pianta che indica la disposizione degli elementi, non paralleli. Si ritrova il pannello rettangolare sulla destra (con tanto di figura e relativa ombra) e, a seguire andando verso il fondo (di nuovo apertura triangolare su fondo chiaro) si trovano degli oggetti, descritti anche a margine del bozzetto da un dettaglio con alcune misure, in forma di triangolo con uno dei lati obliqui allungato verso l'alto.

L'ottavo è una riproposizione del precedente, con utilizzo di linee più spesse e con un'indagine più attenta delle luci: un fascio proveniente dal fondo disegna a terra un camminamento prospettico, mentre un secondo fascio che penetra da fuori scena a sinistra disegna un taglio di luce sulla parete di destra e fa proiettare alla figura una scura ombra.

16.Scenografia per *La corte dei miracoli*

(di Enrico Cavacchioli)

Teatro Eden, Milano, 1929



64. *La corte dei miracoli*: interno decorato con scranni e un manichino (CASVA)

Il bozzetto mostra la scena che si realizzerà poi per il teatro Eden di Milano: un interno costruito, come in molte delle precedenti scenografie, con volumi architettonici pregni di una valenza solida e concreta.

Le linee di forza sono spezzate e diagonali, in un dinamismo che ancora riprende le esperienze futuriste, e formano degli scorci prospettici accentuati e drammatici; i chiaroscuri, i tagli di luci e ombre, il segno forte e marcato sono, invece, indizi, della scuola espressionista e delle influenze che Baldessari ricevette a Berlino.

Due coni appoggiati a terra proiettano fasci di luce vivissima che inondano il centro della scena e alcune pareti; al di fuori di essi e dietro gli oggetti illuminati si creano vibranti giochi di ombre, nettamente contrastanti con il chiarore delle superfici.

L'impianto scenico prevede due quinte laterale, poste diagonalmente, a racchiudere lo spaccato visivo; la quinta di sinistra si staglia verticalmente e, davanti alla sua superficie chiara, fa risaltare un manichino, memoria delle marionette di Schlemmer e Grieg, posto su di una pedana. La quinta di destra ha uno sviluppo diagonale e prosegue, in alto, diventando un cielino, che fa da traguardo e racchiude ancor più lo spazio. Sulla superficie della quinta si riconoscono delle decorazioni, illuminate per metà dal riflettore a terra.

17.Scenografia per *La vita è bella*

(di Marcel Achard)



65. *La vita è bella: piazza pubblica notturna con negozi (CASVA)*



66. *La vita è bella: interno borghese arredato (CASVA)*

Andato in scena per la prima volta il 24 gennaio 1929 al Teatro Olimpia di Milano, con la regia di Tatjana Pavlova

Due sono i bozzetti per quest'opera; uno a matita, raffigurante un esterno, e uno a colori, un interno.

Il primo utilizza un segno scuro, di matita o carboncino, per raffigurare un'ambientazione notturna in una piazza pubblica, con edifici tutt'intorno.

A destra e sinistra due muri (con affissioni varie e un lampione che proietta una debole luce) incorniciano la scena e ne definiscono l'andamento prospettico. In secondo piano a sinistra un caffè, dalla cui porta esce una forte luce che illumina parte della strada antistante, e a destra un edificio.

Al centro un albero longilineo e spoglio, seguito da una serie di pedane che danno su un fondo scuro.

Il secondo bozzetto è invaso dalla luce, grazie anche alla tecnica ad acquerello e all'uso di poche macchie di colore a tinte accese e descrive un interno, un salotto borghese. La scena è parapettata; a destra e sinistra due pareti chiudono lo spazio e in alto sono correlate di un cielo a mo' di soffitto. Dall'apertura quadrata lasciata sul fondo si vede il proseguimento della stanza con un angolo in cui troneggia una stufa e con un'apertura (una veranda o un balconcino dotato di tenda) dalla quale penetra una forte luce.

L'arredo, più dettagliato che non in altri bozzetti di Baldessari, prevede un comò con due candelabri, un tavolo tondo e due sedie. Alle pareti, su cui si aprono due porte e una finestra, è descritta della carta da parati, quadri e tendaggi.

19. Progetto di scenografia per *La scala di seta*

(di L. Chiarelli)

Milano, 1929



67. *La scala di seta: interno con pareti sfalsate, seggi e un angolo semicircolare (CASVA)*

Il bozzetto, un colorato acquerello, descrive una scena del primo atto de *La Scala di Seta*, progetto preparato a Milano nel 1929, ma mai realizzato.

Lo spettacolo è stato per la prima volta rappresentato il 28 giugno 1917 al Teatro Argentina di Roma dalla Compagnia Drammatica Romana.

Si tratta di un grottesco in tre atti, la cui vicenda si ambienta dapprima a Roma, poi in una villa di Selmi e infine nella villa di Lauretta.

L'ambiente è definito da un vasto spiazzo, circondato da quinte in forma di pannelli bidimensionali e dai tagli obliqui. Questi pannelli sono posti tutt'attorno, con un andamento sovrapposto e teso a ricreare una prospettiva, ma in altezza non si sviluppano fino oltre al boccascena, come in altre scene, bensì si fermano, continuando i tagli obliqui, ad alcuni metri, lasciando scorgere, al di là, un fondo nero.

Le quinte sono di colori accesi che variano dal giallo all'arancio e al marrone e proiettano ombre che si incrociano a terra. Fra una quinta e l'altra si scorgono dei tagli di luce.

Al centro della scena, leggermente spostato sulla destra, un imponente elemento costituisce il fulcro visivo. Si tratta di un quarto di cono aperto verso il palco, delimitato da una esile ringhiera e da due tendaggi a mo' di sipario. Le pareti interne di questo elemento sono di un arancio vivo e pulsante e sembra che da qui provenga una luminosità intensa, che fa proiettare alla ringhiera delle ombre sul palco.

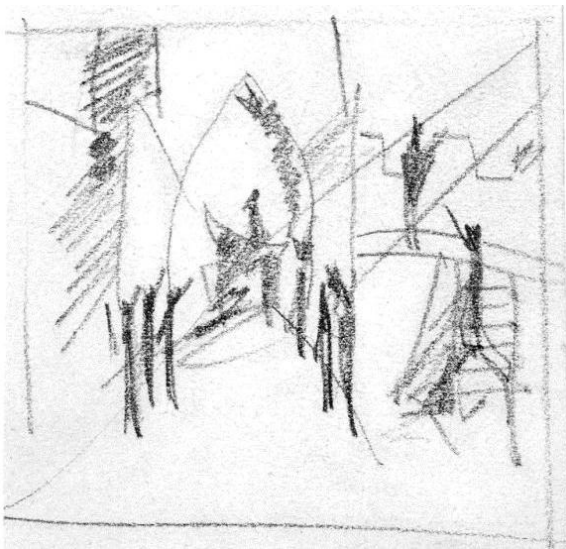
Disseminati contro le quinte o in proscenio vi sono dei solidi geometrici, rossi o scuri, che assumono la forma di seggi o di semplici blocchi.

Le linee di forza dell'intero bozzetto generano tensione e dinamismo, così come i colori accesi rendono la scena di vibrante impatto visivo.

20. Progetto di scenografia per *I cavalieri di Ekebù*

(di Riccardo Zandonai)

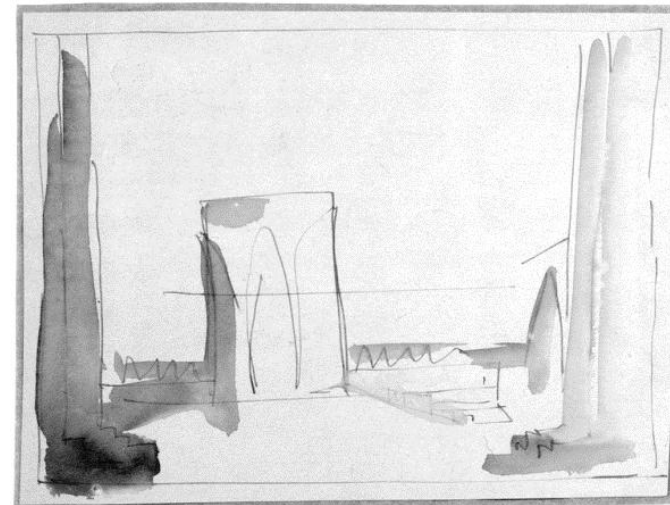
Milano, 1929



68. *I cavalieri di Ekebù*: Spalti del castello con portale aperto (CASVA)



69. *I cavalieri di Ekebù*: Spalti del castello con portale aperto (CASVA)



70. *I cavalieri di Ekebù*: Porta cittadina (CASVA)



71. *I cavalieri di Ekebù*: Spalti del castello con portale aperto e spiazzo antistante (CASVA)

Committente: Teatro alla Scala

Direttore: Arturo Toscanini

Regia di Riccardo Zandonai

Libretto di Arturo Rossato

Prima rappresentazione: 7 marzo 1925 al Teatro alla Scala di Milano

Ispirata alla saga nordica di Gösta Berling di Selma Lagerlöf, l'opera racconta le avventure di Gösta, appunto, un pastore protestante che ha lasciato il proprio paese e rinunciato al proprio ministero a causa della sua dedizione all'alcool.

I quattro bozzetti descrivono la stessa scena, forse in due momenti differenti o con inquadrature differenti, con un linguaggio che è vicino a quello del cinema in cui la cinepresa è libera di muoversi nello spazio e cambiare il taglio dell'immagine in movimento. Realizzati a matita nera o a china nera acquarellata, raffigurano uno spazio aperto, circondato da mura o da edifici; si distingue al centro un grande arco con un portone aperto, che affaccia verso un proseguimento esterno, dal quale entrano in scena schiere di individui. Al lato destro dell'arco una merlatura si staglia contro il cielo e una scala permette l'accesso agli spalti.

Nel secondo e quarto bozzetto elementi verticali abbozzati ai lati della scena fungono da quinte, mentre nel mezzo del piano-palco è disegnata un'ellisse con una figura al centro, simbolo forse di piazza, di arena o comunque di luogo deputato per un evento pubblico.

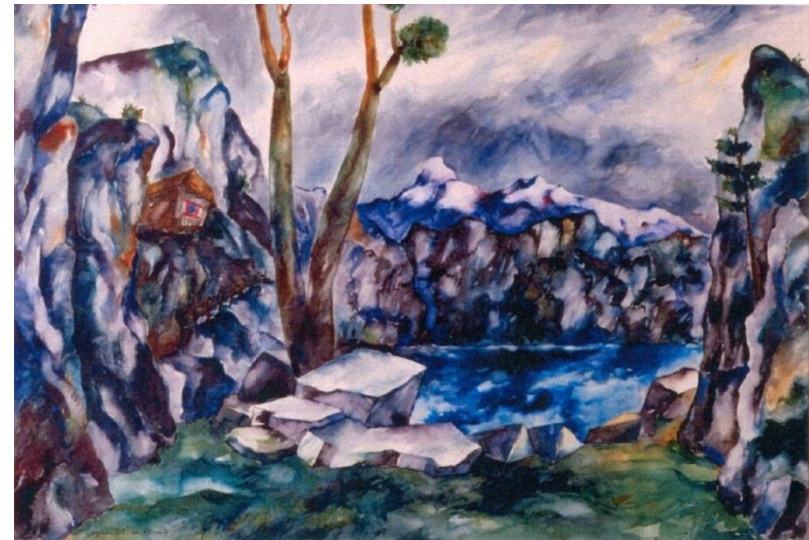
Netta è l'alternanza di chiari e scuri e grande importanza è data alla luce, proveniente dall'alto a destra, fuori scena, che disegna nette zone di ombra.

21. Progetto di scenografia per *Guglielmo Tell*

(di Gioachino Rossini)

Milano, 1929

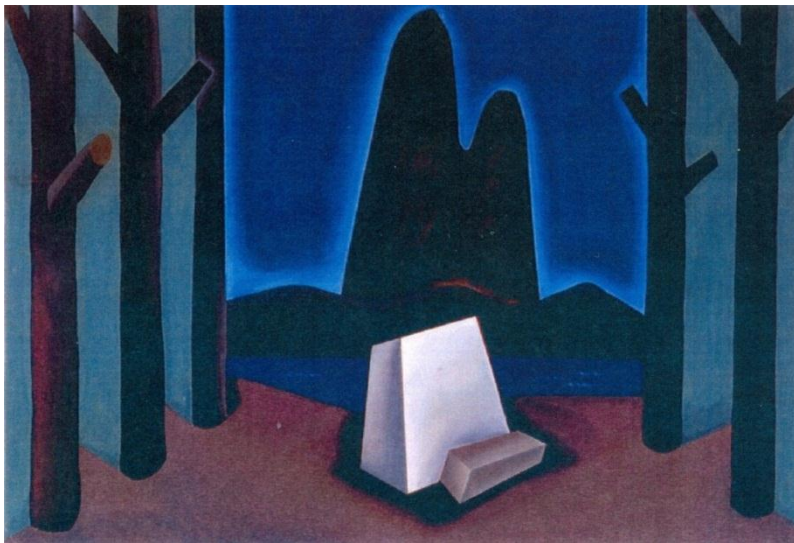
Concorso per il Teatro dell'Opera di Roma



72. *Guglielmo Tell: paesaggio con lago e rocce e alberi (CASVA)*



73. *Guglielmo Tell: paesaggio con lago e rocce e alberi (CASVA)*



74. *Guglielmo Tell: paesaggio con lago e rocce e alberi (CASVA)*

Il libretto fu tratto dal dramma omonimo (Wilhelm Tell) di Friedrich Schiller e dal racconto *La Suisse libre* di Jean-Pierre Claris de Florian ed elaborato inizialmente da Étienne de Jouy, in seguito da Hippolyte-Louis-Florent Bis. Il filo conduttore della complessa trama è costituito dal processo di liberazione del popolo svizzero dalla dominazione austriaca. Figura principale è il leggendario Guglielmo Tell che guiderà il suo popolo verso la libertà.

Le scene raffigurate nei bozzetti di Baldessari, dunque, richiamano il paesaggio montano e rurale delle alpi svizzere, dove dominano rocce, laghi e foreste.

La prima rappresentazione dell'opera ebbe luogo al teatro dell'Opéra di Parigi il 3 agosto 1829, mentre la prima italiana avvenne a Lucca il 17 settembre 1831, con la traduzione italiana di Calisto Bassi.

Il *Guglielmo Tell* è un lavoro di proporzioni imponenti. Nell'edizione filologica, senza tagli, eseguita in occasione del Rossini Opera Festival del 1995 la sua durata si estendeva a quasi quattro ore. In quattro atti, con azioni coreografiche, momenti di danza e scene spettacolari, rappresenta di fatto l'atto di nascita di quello che verrà definito il genere francese del Grand Opéra. Non è dunque escluso che il progetto, inizialmente, prevedesse molte altre ambientazioni, delle quali però non ci perviene traccia.

I primi due bozzetti raffigurano delle scene paesaggistiche e naturalistiche; facendo uso di colori accesi e di un segno che ha memoria della pittura espressionista, Baldessari descrive prima un lago circondato da ripide montagne, con rocce, un prato e una piccola abitazione arroccata, e poi un simile paesaggio fra le rocce, con in primo piano uno spiazzo su cui affacciano alcune casette e sullo sfondo un'alta montagna.

Il terzo bozzetto assume un tono più metafisico, descrivendo un paesaggio spoglio, in cui campeggiano due rocce che altro non sono che solidi geometrici e plastici. Ai lati dei tronchi scuri, a tutta altezza, posti in prospettiva, fungono da quinte, mentre sullo sfondo blu si staglia la sagoma in controluce di un alto monte, coronato da un bagliore azzurro.

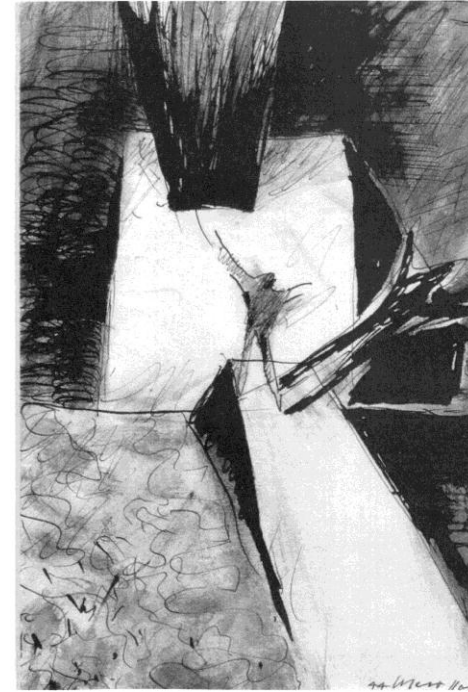
24. Progetto di scenografia per *Enrico IV*

(di Luigi Pirandello)

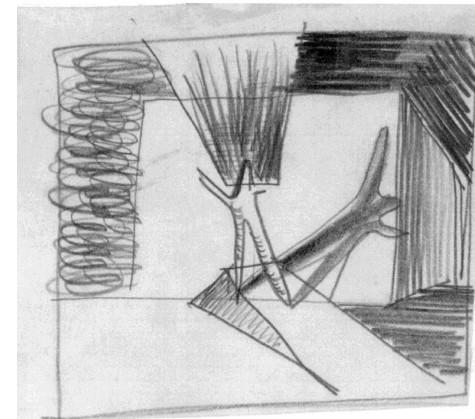
Milano, 1930



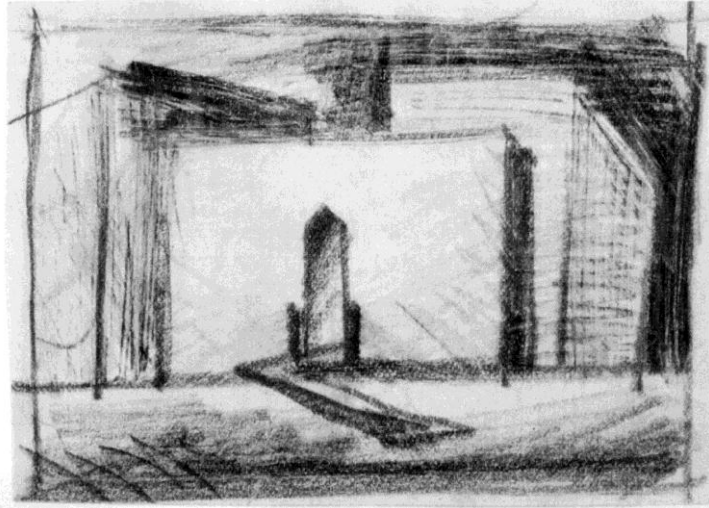
75. *Enrico IV*: insieme di elementi architettonici con trono rialzato e rampa (CASVA)



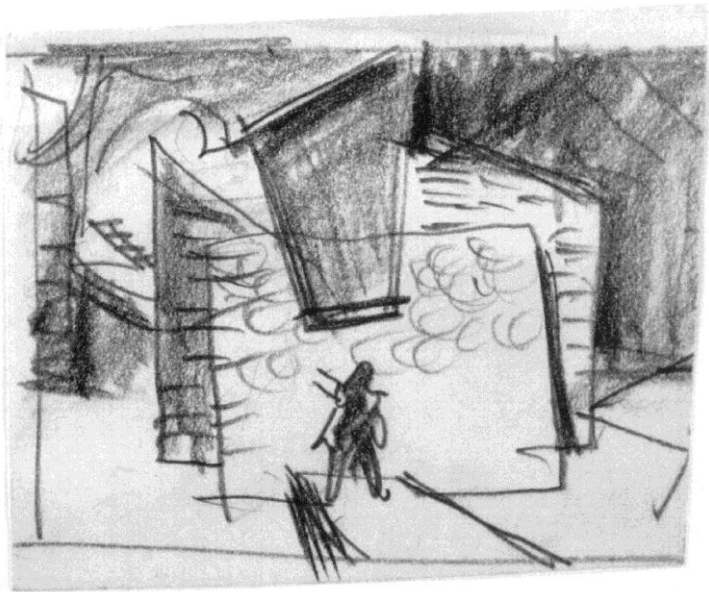
76. *Enrico IV*: studio con figura su rampa (CASVA)



77. *Enrico IV*: studio con figura su rampa (CASVA)



78. *Enrico IV: studio con trono e volumi (CASVA)*



79. *Enrico IV: studio con figura su rampa (CASVA)*

Considerato uno dei capolavori teatrale di Pirandello, *Enrico IV* è uno studio sul significato della pazzia e sul tema caro all'autore del rapporto, complesso e alla fine inestricabile, tra personaggio e uomo, finzione e verità.

La vicenda ruota intorno alla figura di un nobile del primo '900 che prende parte ad una mascherata in costume nella quale impersona Enrico IV e, in questa, per un colpo alla testa si convince di essere realmente il personaggio che interpreta. La trama prosegue alternando dunque momenti di "pazzia" ad altri di finzione, in bilico sempre fra il reale e il percepito.

Il bozzetto è di grande precisione formale e un attento studio cromatico e volumetrico. Vi si raffigura un trono rosso, composto di pochi solidi geometrici accorpati, posto al centro della scena, sorretto da una pedana rosa cui si accede tramite una rampa che scende verso il centro del palco, e poggiato contro una parete di fondo con una sua precisa presenza architettonica, dotata di uno spessore e posta leggermente in diagonale, sulla quale sono presenti due tagli chiari, forse luminosi, a "L" rovesciata.

Il fondale è azzurro chiaro e luminoso; tutta la scena sembra inserita in un'atmosfera surreale con luce diffusa e superfici piatte. A sinistra un portale ad arco va verso un fuori scena, mentre due elementi in primo piano, verticali e neri, incorniciano la scena.

Quattro schizzi accompagnano il bozzetto e mostrano lo studio approfondito che Baldessari fa delle volumetrie e di questo elemento in forma di rampa che sale compiendo alle volte un angolo, che diventa ora pedana per l'attore, ora accesso al trono rialzato e anche, in tre degli schizzi, specchio di un secondo elemento a piano inclinato che sovrasta il primo e crea uno spazio semi-chiuso e dalla forte accelerazione prospettica. Gli schizzi mostrano l'importanza, ancora di derivazione espressionista, che lo scenografo restituisce alle ombre e al contrasto fra chiari e scuri.

In particolare nel bozzetto a china e nella sua controparte a matita, grandissimo rilievo assume l'ombra proiettata dalla figura umana in piedi sulla rampa, quasi a divenire un secondo personaggio autonomo, una nemesi del protagonista, tanto che quest'ombra non ha più bisogno di una superficie su cui proiettarsi, ma fluttua nell'aria, pronta a staccarsi dai piedi del suo creatore.

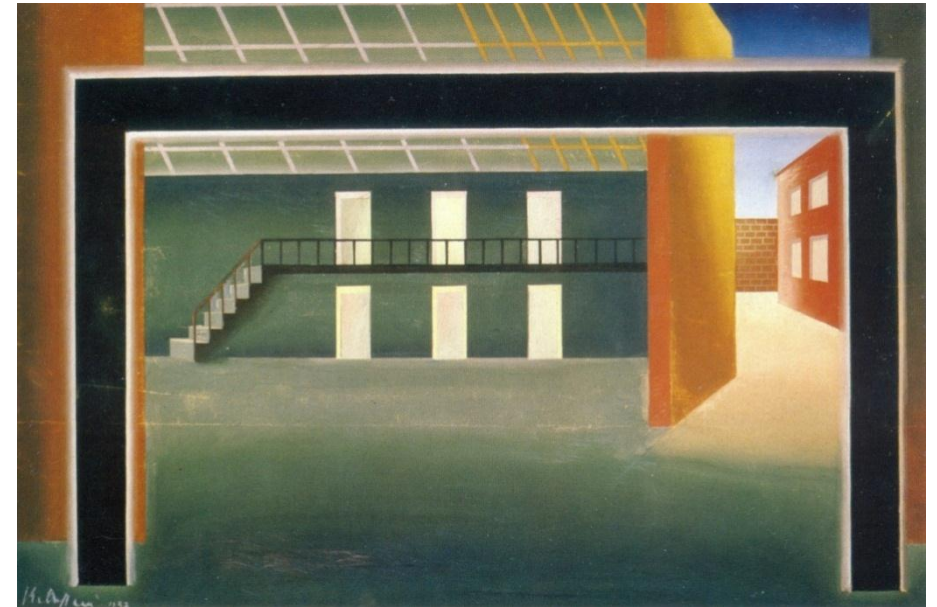
Sempre l'ombra dichiara la necessaria presenza di una forte fonte luminosa e da qui l'attenzione che Baldessari ha per tutta la scienza illuminotecnica, che, sulla scia della lezione di Appia, è diventata nel Novecento, a tutto diritto una parte fondante della scenografia e dello spettacolo intero, capace com'è di plasmare lo spazio e di dargli vita.

Gli schizzi si discostano dunque dalla metafisica astrazione dei volumi del bozzetto a tempera in cui è annullata qualsiasi matericità e qualsiasi chiaroscuro in favore di campiture uniformi e superfici piane. Due linguaggi diversi che raccontano il procedimento creativo di Baldessari, che getta le fondamenta del suo lavoro nel disegno, strumento generatore e in grado di racchiudere tutto il potenziale architettonico e artistico della futura scena, ma che sa, poi, rarefarre i tratti e operare una scrematura che lo portano a una essenzialità geometrica e pura.

25. Progetto di scenografia per *Sei personaggi in cerca di autore*

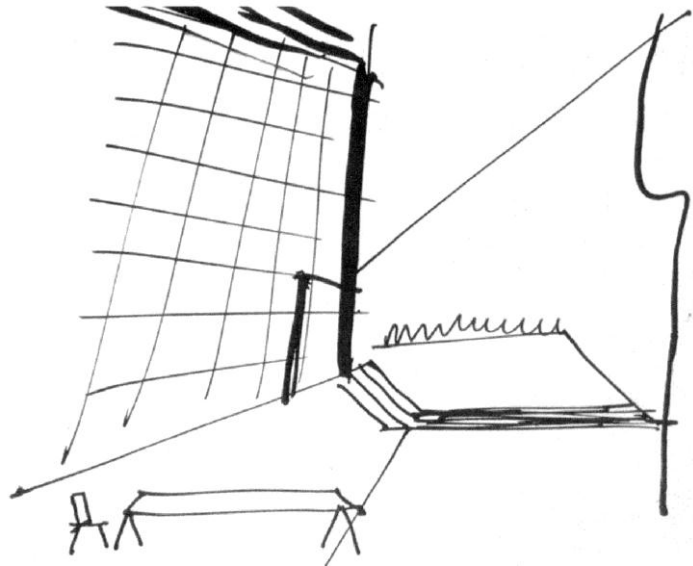
(di Luigi Pirandello)

Milano, 1932

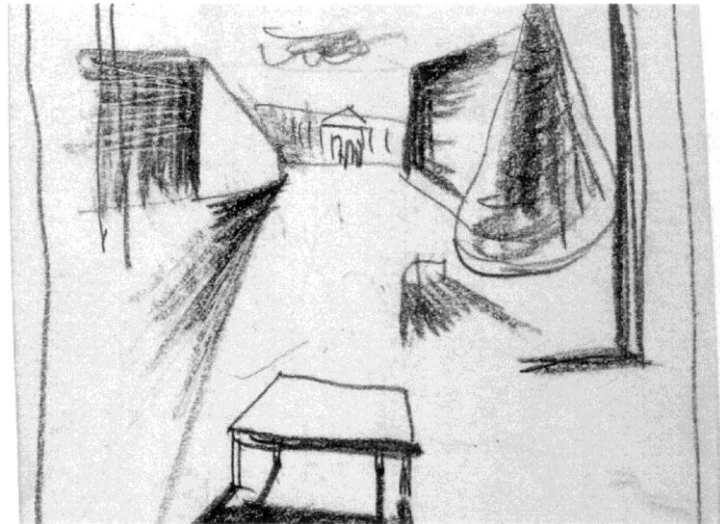


80. *Sei Personaggi in cerca d'Autore*: spazio esterno con capannone industriale e cornice ad arco

(CASVA)



81. *Sei Personaggi in cerca d'Autore*: studio di spazio prospettico con tavolo e sedia (CASVA)



82. *Sei Personaggi in cerca d'Autore*: studio di spazio esterno prospettico con tavolo (CASVA)

Fra le opere più note e celebri di Pirandello, la vicenda vede una compagnia di sei attori alternarsi sul palco e passare da momenti di realtà a momenti di finzione, descrivendo importanti momenti di teatro nel teatro.

Il bozzetto a colori raffigura uno spazio esterno con edifici costruiti per superfici leggermente sfumate. La scena è incorniciata da un secondo arco scenico, più piccolo, scuro e piatto, di spessore ridotto, che incornicia il centro della scena, ma ne lascia anche vedere il proseguimento esternamente.

Elemento principale è un edificio, posto parallelamente al boccascena, che ricorda una fabbrica; sulla parete verde acqua e sfumata al blu si aprono due ordini di porte, semplici rettangoli bianchi. A quelle superiori, del primo piano, si accede tramite un ballatoio dotato di ringhiera, che divide orizzontalmente l'edificio e il cui accesso è dato da una breve scala sulla sinistra. La copertura dell'edificio ricorda quelle industriali in ferro e vetro e ha un andamento obliquo.

Una parete posta in diagonale, dotata di un suo spessore e una sua valenza architettonica autonoma, divide quest'edificio (che occupa i tre quarti della scena) da uno scorcio più luminoso, delimitato a destra da una piccola costruzione rossa, con quattro finestre chiare, che culmina contro un muro in mattoni, stagliato su un cielo azzurro. In primo piano, ma dietro l'arcoscenico fittizio, due elementi verticali a mo' di quinte.

La scena, in osservanza all'opera, alterna tratti concreti a un'astrattezza quasi metafisica; la presenza di un doppio arcoscenico è richiamo di quel gioco di teatro nel teatro caro a Pirandello e che Baldessari aveva già affrontato con le scene per *Giulietta e Romeo* del 1924 e con quelle per *Pagliacci* del 1926.

Silvana Sinisi descrive la scena parlando di "astrazione metafisica" e "atmosfera raggelata e sospesa"²⁵

New York (1939-1948)

“Parto; riprendo la vita randagia, la vita piena d'incognite, sempre però aspramente saporose. Parto abbastanza soddisfatto di quanto fino ad oggi è potuto anch'io dare per l'architettura nostra; ritornerò con altre e molte esperienze e ricomincerò senza dubbio a donare qualcosa di definito. .

Questi sette anni di lavoro vorrei poterli dedicare a Voi Sig. Frua: perché il destino mi volle vicino a Voi fece sì che mi "ritrovassi" proprio a mezzo Vostro. La Vostra bontà, generosità, i Vostri suggerimenti, la Vostra continua e perseverante parola con l'osservazione ininterrotta e sagace, tutto concorse all'ultima spinta verso lo studio massimo: quello dell'architettura. [...]

Poche cose lascio; poche persone che stimo; pochissime che mi rendano un po' dolorosa la partenza. E fra costoro siete Voi Sig. Frua. Ed oggi vi dico la stima e l'affetto che la mia natura di montanaro, resa più aspra ancora dalla lotta che nessuno conosce e che è dovuto sostenere fino ad oggi per affermarci, mai mi permise di esprimere.

*Laggiù dove mi fermerò saprò riuscire senza dubbio!*¹²⁶

Così, nel 1939, Baldessari saluta l'Italia e si lancia verso l'America.

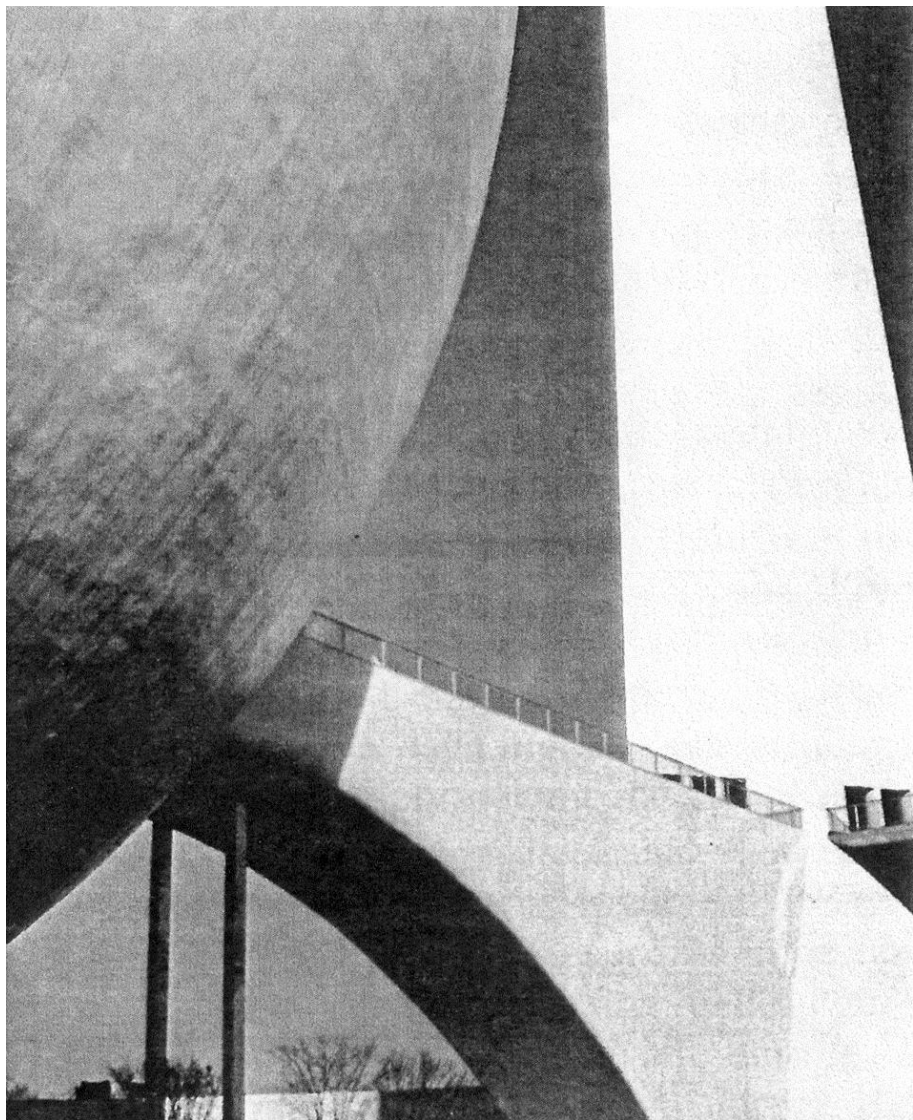
Con l'inizio della guerra e il fallimento del progetto per il complesso di piazza San Babila, Baldessari lascia l'Italia e sbarca in America, a New York, il 14 dicembre del 1939; qui il paese sta vivendo un momento di innovazione e si è appena conclusa la World's Fair, il cui tema era *The World of Tomorrow*.

Proprio questa manifestazione fa da emblema per quegli anni e motore di molte delle influenze che lo scenografo troverà: il comitato promotore aveva avviato l'ideazione già nel 1935 e l'interesse verteva sulla *novità*, su nuovi modi di presentare i prodotti, ma soprattutto su una nuova concezione della tecnica espositiva, la cui chiave è il coinvolgimento del pubblico.

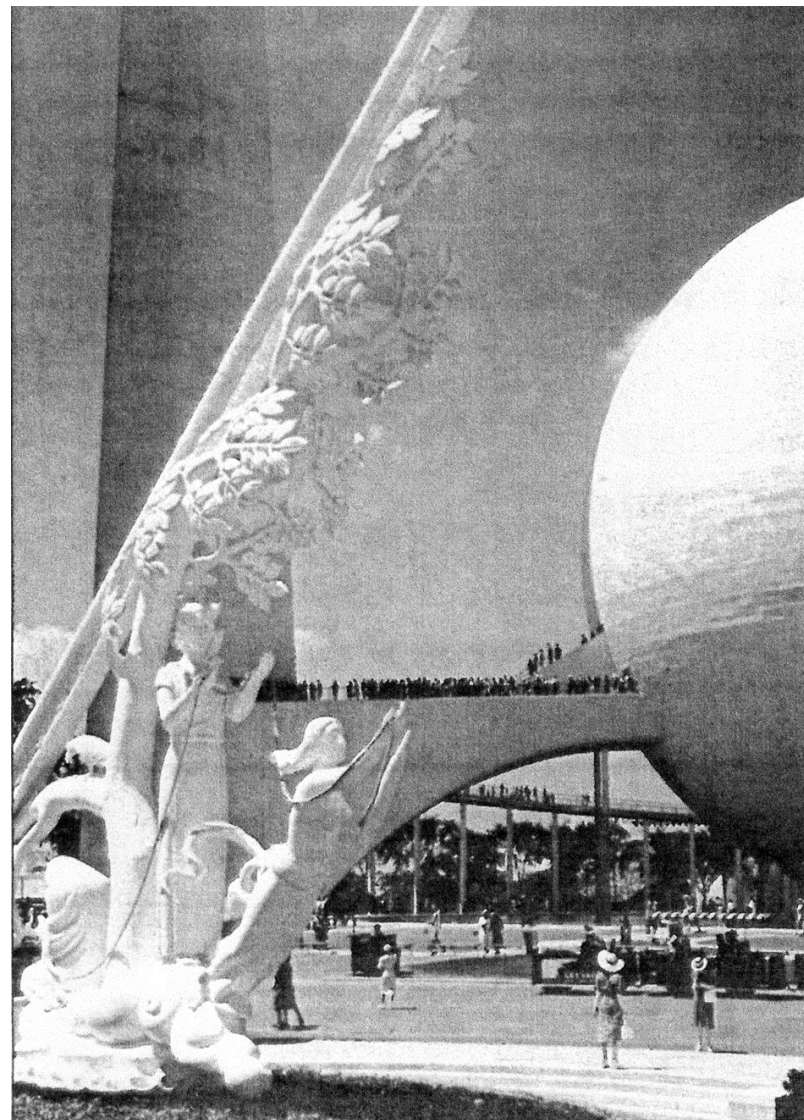
Non è un caso se la mostra viene inaugurata proprio il primo giorno in cui la televisione pubblica viene trasmessa e gode di un'introduzione e di un discorso inaugurale da parte di Albert Einstein e Fiorello La Guardia, sindaco di New York, a rimarcare la potenzialità comunicativa e la diffusione capillare che dovevano essere sviluppate anche nell'ambito delle manifestazioni espositive.²⁷

Due architetture ben esprimono la nuova forma di evento pubblico e si fanno simbolo dell'intera manifestazione, certamente senza lasciare indifferente Baldessari: il *Trylon* e il *Perisphere*, progettati dallo studio Harrison & Fouilhoux.

Il primo in forma di guglia è alto 190 metri e svetta nello skyline di Manhattan, mentre il secondo, una grossa sfera accessibile da una passerella a ponte, del diametro di 55 metri, ospita un diorama e proiezioni in movimento a cui lo spettatore assiste percorrendo la passerella all'interno della costruzione.



83. Harrison & Fouilboux, il Trylon e il Perisphere alla World's Fair di New York (1939-1940)



84. Harrison & Fouilboux, il Trylon e il Perisphere alla World's Fair di New York (1939-1940)

L'impatto che queste due monumentali costruzioni hanno su Baldessari è fortissimo ed è proprio da questo spunto che nasceranno, subito di rientro da questo periodo statunitense le idee che genereranno i Padiglioni Breda (dal 1950), una delle realizzazioni più significative dell'architetto.



85. Luciano Baldessari: Terzo Padiglione Breda, per la Fiera Internazionale di Milano (1953)

Nuovi interessi sono posti nei prodotti, nei modi di comunicazione, nel design, ma, ciò che più influenzerà l'esperienza di Baldessari, è dunque una nuova concezione del coinvolgimento del visitatore, il quale è sempre più immerso nelle realtà in continuo mutamento, e di presentazione al grande pubblico dei temi della realtà moderna (la fabbrica, i trasporti, il lavoro, il cibo, dunque non solo l'arte) tramite un apparato attivo, partecipe del processo del mostrare, che può coniugare diverse tematiche rendendole accessibili. Questa concezione del coinvolgimento ben si sposa con le direttive e il linguaggio della scenografia e con la carriera dell'artista, che continuerà qui la sua produzione di progetti e bozzetti per il teatro.

Dalle sue parole ricostruiamo l'intensa rete di amicizie e conoscenze che costellano questo soggiorno, portandolo a frequentare ambienti artistici e culturali in cui si sviluppavano le teorie della modernità: *“Mi dedicai alla pittura che mi consentì di vivere dignitosamente. Mi dedicai al teatro. E vissi ore serene e felicemente ricche di saggezza frequentando assiduamente la casa della cara compagna di Frua e amica mia, la scultrice Mary Callery. Vissi di contatti indimenticabili con gli architetti Mies Van der Rohe, Harrison, Gropius, José Luis Sert, Paur Lester Wiener, con i pittori Fernand Léger, Amedeo Ozenfant, lo scultore Alexander Calder. M'incontrai di sovente con l'architetto Stamo Papadaki, con il critico Giedion, con i galleristi/collezionisti Curt Valentin-Buchholz, Pierre Matisse, con Alfred Barr direttore del Museum of Modern Art.”*²⁸

È in questo contesto che, ad esempio, si svolge a New York la mostra *Art of Tomorrow*, organizzata dal collezionista Solomon Guggenheim con la collaborazione della sua fidata consigliera, la pittrice tedesca Hilla Von Rebay²⁹, ancora nel 1939, per promuovere l'inaugurazione del *Museum of Non-Objective Painting*, dal 1959 divenuto il *Guggenheim Museum* che conosciamo oggi, con le forme concepite dall'architetto Frank Lloyd Wright. È qui che convergono molti artisti di fama internazionale, che definiscono il cuore di quel contesto e di quella rete di conoscenze di cui parla Baldessari.

Una figura importante durante questo soggiorno è la citata Mary Callery³⁰; scultrice americana, moglie di Carlo De Angeli Frua (l'industriale che Baldessari conosce a Milano e con cui collaborerà a più riprese) dal 1934 al 1936, è uno dei personaggi più inseriti nel mondo dell'arte a cavallo fra Europa e Stati Uniti.

È grazie a lei che Baldessari arriva a conoscere Wallace Harrison (progettista del *Trylon* e del *Perisphere*), importante riferimento per la sua produzione al ritorno in patria (i Padiglioni Breda ne sono l'esempio), e che egli viene introdotto nel mondo delle gallerie newyorkesi. Gallerie fra le quali si citano, perché appartenenti al percorso di Baldessari, la *Bucholz Gallery*, che fu aperta dal mercante d'arte tedesco Curt Valentin nel 1937, e la Galleria di Pierre Matisse, che l'artista apriva nel 1930.

Da queste due gallerie provengono molte opere che confluiscono poi nella collezione di Peggy Guggenheim (che Baldessari, come scrive al ballerino Carletto Thieben nel 1979, aveva "conosciuta, ma non frequentata"³¹) ed è proprio quest'ultima che, nel 1942, apre la galleria *Art of this Century*, dove vengono allestite mostre dei più importanti artisti del tempo³².

Baldessari è, inoltre amico di Alfred H. Barr, direttore del *Museum of Modern Art*, e proprio in questo museo, che frequenta assiduamente, assiste a una delle più importanti esposizioni del periodo: nel 1939 è allestita la mostra *Picasso: Fortyyears of His Art*, personale di Pablo Picasso nella quale, per la prima volta in America, è esposta *Guernica*, lasciando un segno importante nella cultura statunitense e nell'immaginario dello scenografo e architetto³³.



86. Luciano Baldessari: *Attraverso Central Park*, china su carta (1941) (CASVA)

Dal punto di vista scenografico la produzione continua, forte anche di un rinnovato studio delle tecniche pittoriche e grafiche che Baldessari porta avanti durante questo soggiorno; sono sei i progetti che ci pervengono e di cui si conserva documentazione. Durante gli anni statunitensi, Baldessari, desideroso di aggiornamenti e notizie dalla sua patria, devastata dalla guerra, scrive all'amico Lamberto Vitali e dalle sue parole si ricostruisce lo stato d'animo che lo accompagna e che, inevitabilmente si riflette nella produzione di quegli anni: "E sei "affamato di novità che riguardano la vita artistica estera di questi ultimi anni". E qui non so come risponderti.

O forse dovrei scriverti, parlarti, dirti di questa vastissima, generosissima, prodigalissima contrada, di quanto ho vissuto, visto, conosciuto, imparato. Dimmi tu dove e come devo incominciare! O forse ti interessa solo di sapere che tengo alcuni libri sull'arte e specie fra quelli editi dal Museum of Modern Art; tengo parecchi cataloghi di esposizioni, giornali e riviste del caso, tengo elenchi di pubblicazioni di arte che non potei procurarmi, ma che m'ho sfogliate se non lette. Te lo devo spedire questo materiale o vuoi che te lo porti al mio ritorno che non dovrebbe essere così lontano? [...] Mi sai poco loquace, pur se parlassi anche di me ti farei un piacere. E parlar di me è un affar serio, eppure un accenno te lo devo. Entrai negli Stati Uniti come turista nel dicembre del 1939. [...] Perché "turista" e molto perché sempre cittadino italiano, mi vidi preclusa ogni attività professionale ed ho vissuto non certo come avrei sperato o desiderato, ma come ho potuto. Ed anche qui senza lamenti e specie pensando a voi rivolgo grazie agli dei antiveggenti!

Per alleviare tristezze inerzie solitudini, conseguenza inevitabile della delusione e dell'amarrezza sofferte, mi diedi allo studio, alla lettura e anche alla pittura: e mi ci dedicai, credo, sufficientemente sì da imparare, se non altro, a godermi tutte quelle gioie, quei piaceri che tal mestiere sa, se vuoi, offrirti.

Prima di partire, se mi riesce, esporrò a New York; se non qui, a Milano, e se non costì, nella mia città lassù fra i miei monti.

[..] Non credermi né agitato né attaccabrighe, però ti devo confessare che ho imparato a bestemmiare più che d'uso contro tutte le affermazioni balorde così come tu sai ho sempre fatto anche quando, isolato, marciavo a pari passo cogli estremisti; sono contro le eterne e decadenti manie razionaliste ed interna-

zionaliste; contro i contorsionisti barocchi, contro i falsi moderni e i falsi mediterranei; contro l'uso balordo che si fa ad ogni piè sospinto di "umanità" in arte [...].

In questo mondo avvilito prostrato dilaniato tormentato e corrotto possiamo anche noi dar bando ad ogni vergogna, e con coraggio, fede e con l'entusiasmo oggi necessario più che mai e a tutti, possiamo e dobbiamo guardare sicuri verso il nostro avvenire, verso un nostro "magnifico" destino, verso un "magnifico" posto nel mondo.

Tanto è quanto imparai a credere; tanto è quanto vorrei dire ai miei fratelli al mio ritorno.

Io, ancora grazie agli Dei in questo periodo che accettai come esilio volontario, ebbi a liquidarmi il frutto materiale di vent'anni di lavoro; in un prossimo futuro avrò di investire la mia miseria: ma una miseria ricchissima, e con Terenzio mi reputo felice di poter esclamare: "Ho tutto e non ho niente; e benché non posseda più niente, pure ho bisogno di niente":

E con carissimi saluti a voi tutti, ti abbraccia con affetto il tuo, Luciano"³⁴

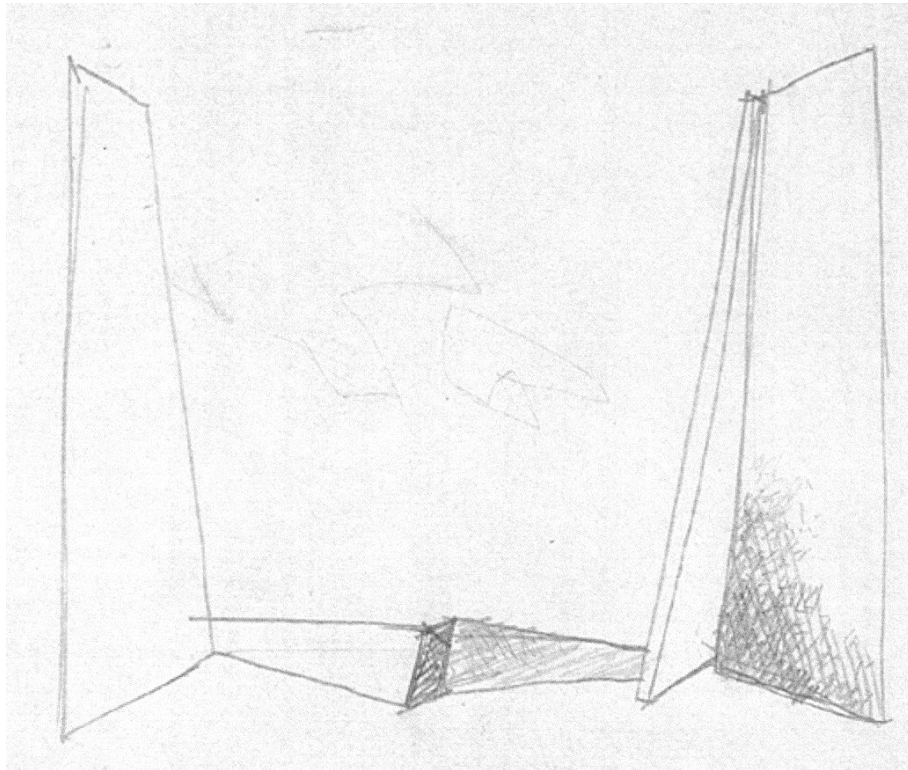


87. Luciano Baldessari: Fantasmi. Cbina su carta, New York (1945) (CASVA)

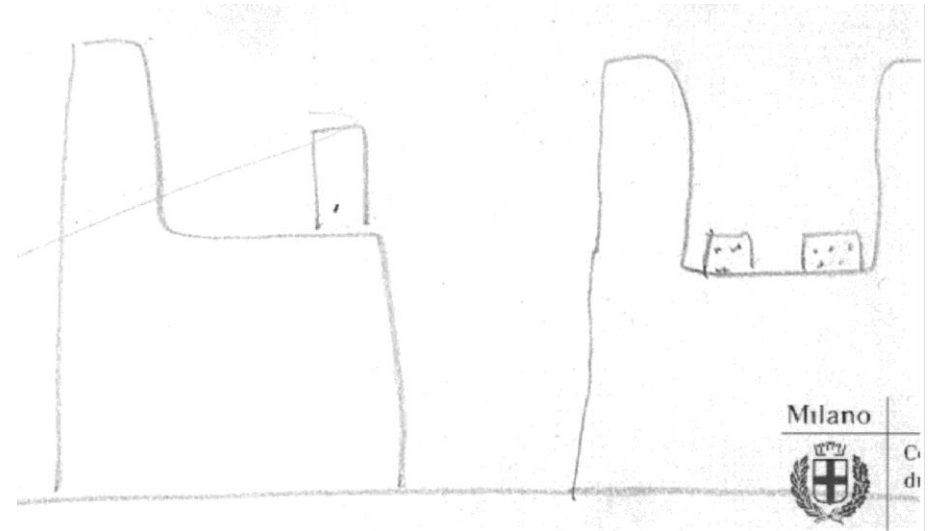
26. Progetto di scenografia per Sansone e Dalila

(di Camille Saint-Saëns)

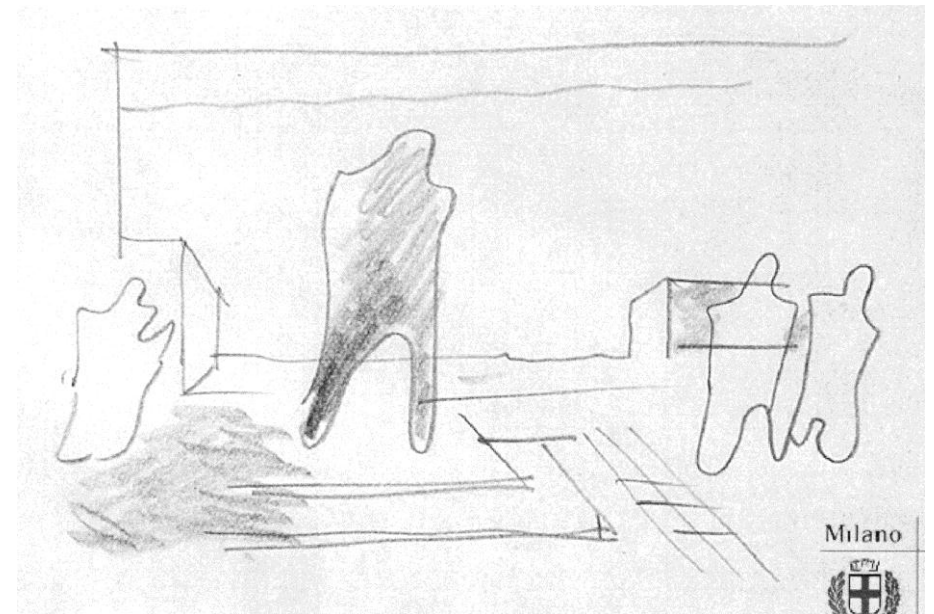
New York, 1940-41



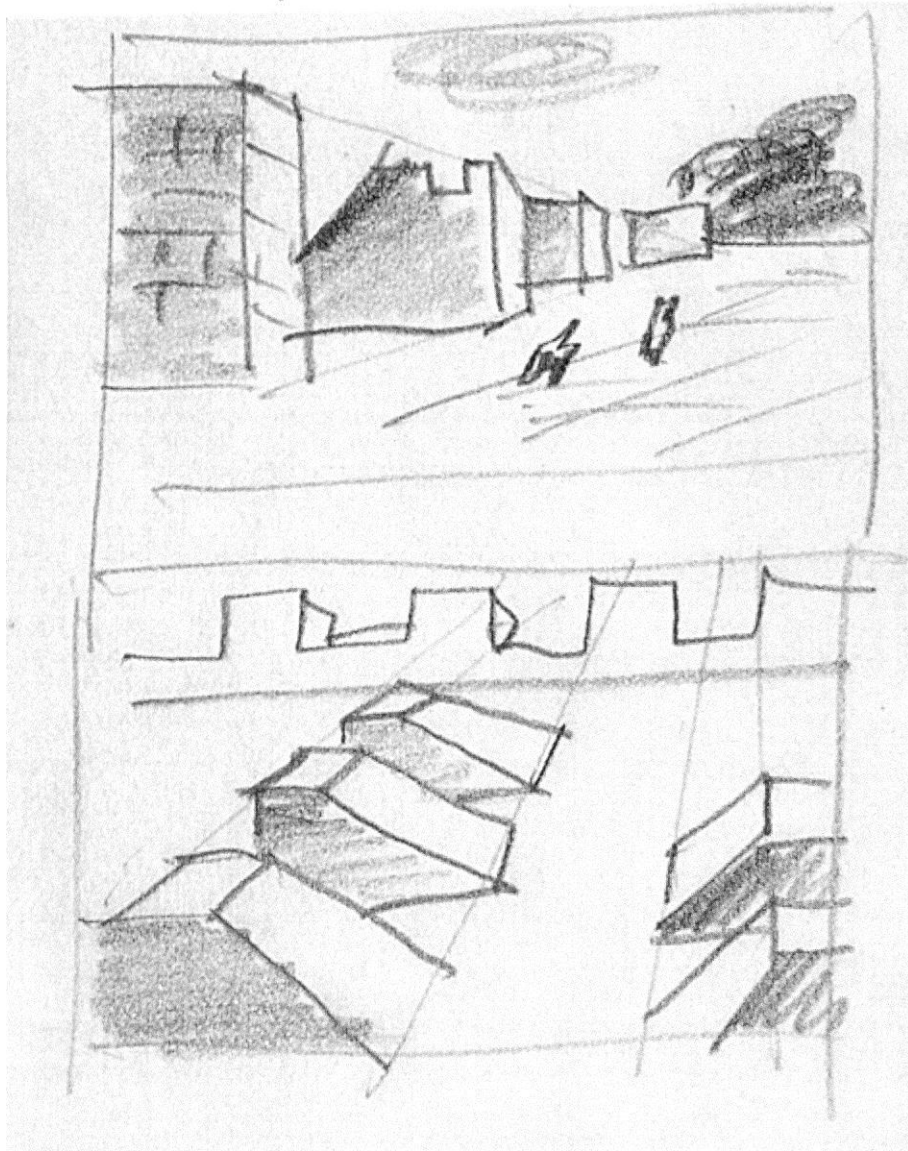
88. *Sansone e Dalila*: esterno a Gaza, in prossimità del tempio di Dagon (CASVA)



89. *Sansone e Dalila*: esterno a Gaza, in prossimità del tempio di Dagon (CASVA)



90. *Sansone e Dalila*: esterno a Gaza, in prossimità del tempio di Dagon (CASVA)



91. . *Sansone e Dalila: esterno a Gaza, in prossimità del tempio di Dagon (CASVA)*

Destinato al teatro di Mexico City.

L'opera, ispirata all'episodio biblico di Sansone e Dalila, racconta dell'uomo dalla straordinaria forza e di come la donna lo sposò con l'intento di scoprirne la debolezza e, sfruttandola (tagliando lui i capelli) annientarlo.

Ci pervengono solo schizzi e nessun bozzetto finito. In tre di questi si osservano dei disegni preparatori in cui Baldessari costruisce degli elementi di forte valenza architettonica.

Nel primo spiccano due alte mura laterali, che riprendono il già visto gusto dello scenografo per queste lamelle verticali dall'andamento slanciato. Nel muro di destra, che forma un angolo, si legge anche lo spessore dello stesso, a ricordare che Baldessari è anche architetto ed è molto influenzato dalla scenografia tridimensionale, formata di volumi plastici inseriti nello spazio, già sperimentata dai primi decenni del secolo.

Il secondo bozzetto, una vista piatta, bidimensionale, propone due elementi, forse edifici, realizzati con un unico tratto molto essenziale.

Nel terzo Baldessari introduce delle figure che popolano uno spazio non definito, mentre è con il quarto che si distinguono due scene più complete: nella prima vi è descritto un deserto, popolato da due figure, sul quale si affacciano, a sinistra, poste in prospettiva, dei blocchi di mura, solidi e imponenti.

La seconda scena, invece, descrive l'interno di una muratura, che fa da sfondo con il suo andamento merlato, in cui dominano dei solidi geometrici in forma di scivoli o rampe con un piccolo pianerottolo. Il tratto è semplice e a sola matita, ma si riconoscono alcune linee di costruzione che dimostrano l'attento studio prospettico su cui la scena è costruita.

27. Progetto di scenografia per *Pelléas et Mélisande*

(di Claude Debussy)

New York, 1941-44



92. *Pelléas et Mélisande*: rupe sul mare fuori dai sotterranei del castello (CASVA)



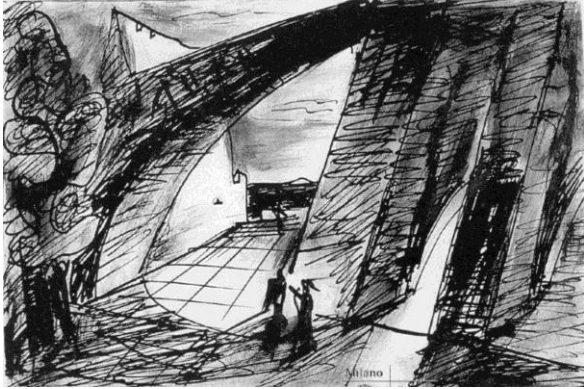
93. *Pelléas et Mélisande*: terrazza nei sotterranei del castello (CASVA)



94. *Pelléas et Mélisande*: terrazza fuori dai sotterranei del castello (CASVA)



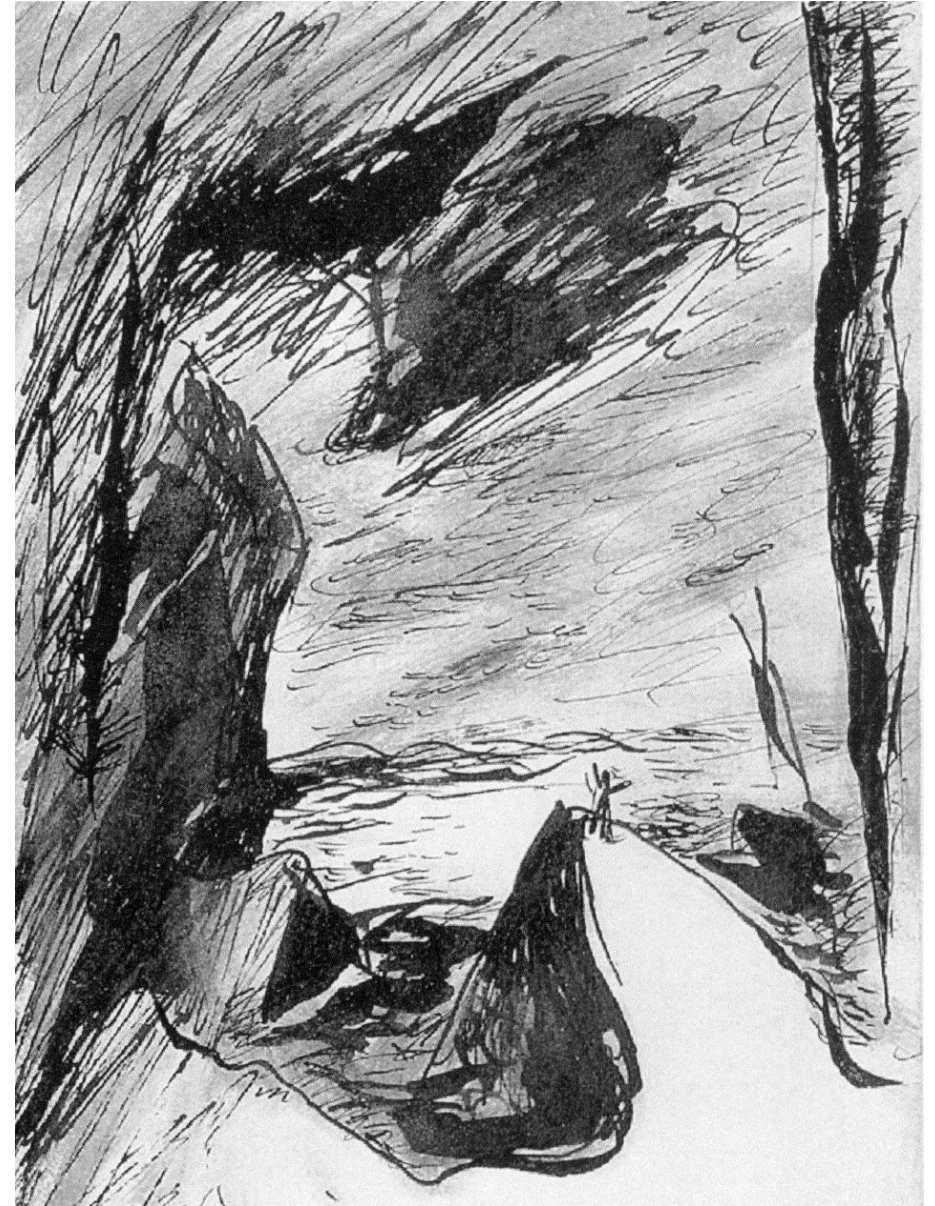
95. *Pelléas et Mélisande*: sotterranei del castello (CASVA)



96. Pelléas et Mélisande: terrazza fuori dai sotterranei del castello (CASVA)



97. Pelléas et Mélisande: uscita dai sotterranei del castello (CASVA)



98. Pelléas et Mélisande: rupe sul mare (CASVA)



99. *Pelléas et Mélisande: rupe sul mare (CASVA)*

Destinato al teatro di Mexico City.

Il libretto è tratto dall'omonimo dramma simbolista di Maurice Maeterlinck.

La vicenda narra dell'amore proibito tra i due soggetti del titolo.

Rimangono molti bozzetti e schizzi, per il progetto di scenografia di quest'opera, ma nessuna documentazione che fornisca ulteriori informazioni.

Negli schizzi torna spesso il tema della rupe che si affaccia su un mare in tempesta; specialmente nell'ultima china acquarellata i forti segni accentuano la drammaticità della scena, che si sviluppa verticalmente (quasi che Baldessari, qua più pittore che scenografo, non si sia curato delle proporzioni teatrali) e la cui potenza è resa con forti contrasti di chiari e scuri e con un tratto nervoso e sovrapposto.

Al di sopra della rupe sta una figura umana e questo si ritrova in tutti gli schizzi; la figura alza le braccia al cielo e sottolinea il momento drammatico inquadrato nella scena.

Un bozzetto a colori presenta una serie di geometri disposte nello spazio a formare un'architettura che ha ancora del futurista, ma che va già verso il metafisico; Baldessari usa qui i suoi tipici elementi lamellari dal veloce slancio verticale e grandi campiture di colori accesi, fra cui spiccano il rosso della struttura più imponente, il giallo dei due pilastri triangolari e il verde della parete di fondo, posta in prospettiva.

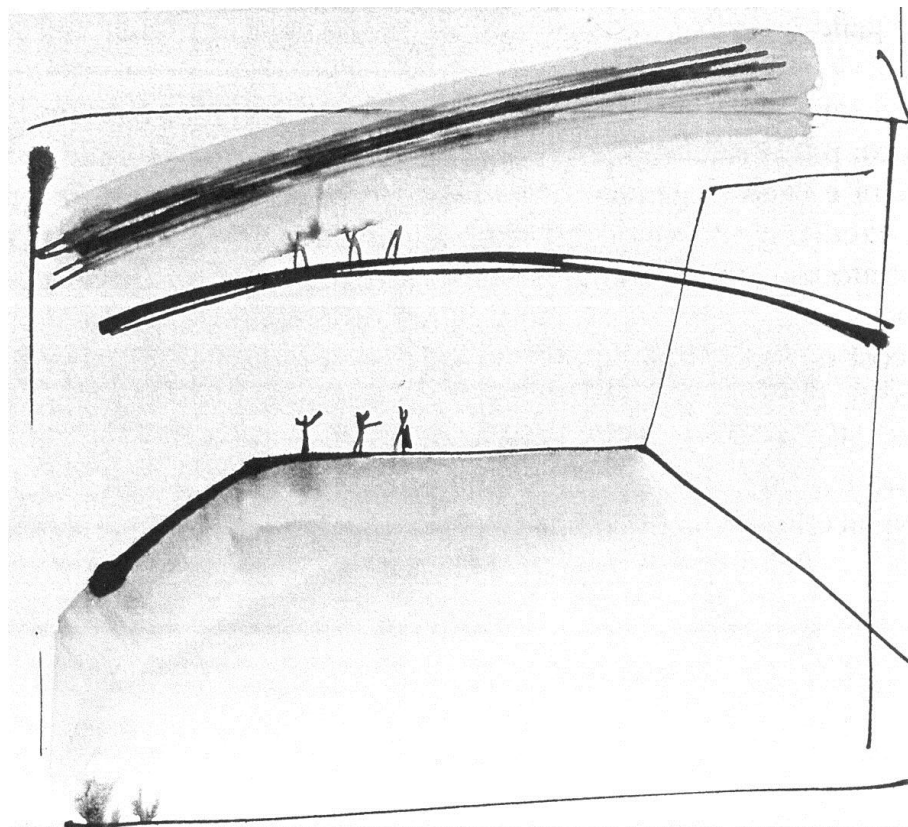
Si ha poi una scena in cui una prospettiva molto accentuata passa sotto un arco e conduce poi a un paesaggio marino luminoso e arioso, un'altra in cui vi è un elemento triangolare che funge da pedana, sul quale si muovono due figure, e che è inserita fra tetre mura formate da blocchi di pietra nelle quali si aprono finestre chiuse da sbarre e un oblò da cui filtra un cono di luce.

L'ultimo bozzetto riprende l'elemento triangolare, che qui diventa una sorta di scoglio in mezzo al mare (o di nuovo la rupe degli schizzi). Ancora vi abitano due figure, ma questa volta il contesto è di un esterno; tutt'intorno vi è il mare in tempesta, in primo piano elementi scuri che frammentano la visione della scena e sullo sfondo un cielo e in mezzo a questo un grosso sole infuocato, contrappunto visivo e cromatico a tutta la composizione.

28. Progetto di scenografia per *Il campiello*

(di Carlo Goldoni)

New York, 1944



100. *Il campiello: Piazza Veneziana (CASVA)*

Il Campiello di Carlo Goldoni è una commedia corale che narra i diversi momenti della vita quotidiana del popolo in una piccola piazza veneziana; è dunque probabile che la scena rappresenti proprio questo spazio al tempo stesso semplice e articolato.

Come in molte delle commedie di Goldoni l'azione scenica ruota attorno a un fulcro centrale, quasi sempre la piazza, a cui si accede tramite percorsi e livelli differenti, i quali vanno a creare le situazioni e definire i personaggi.

Un unico schizzo a china mostra uno spazio quasi totalmente vuoto.

I tratti sono pochissimi, essenziali, ma dalla grande forza espressiva; tre linee scure a terra disegnano lo spazio prospettico del palco. Su questo, in fondo, al limitare, tre figure. Altre due linee sulla destra formano un muro o una quinta.

Ma è il segno centrale, curvo e ripassato più volte, passante da parte a parte del foglio, che fornisce il dinamismo e la forza della scena: un arco con altre tre figure su di esso, una sorta di passerella che definisce un piano separato e che si impone su tutto lo spazio.

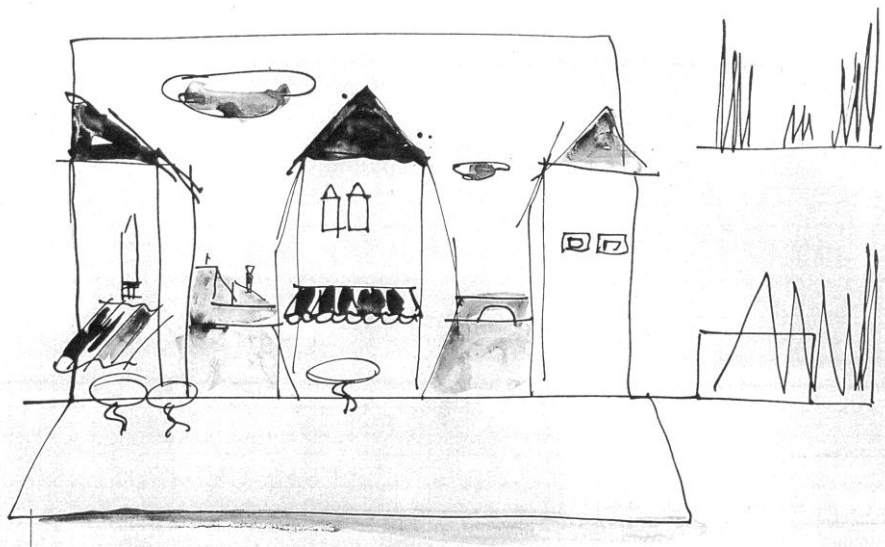
A completare il bozzetto, sopra questa linea curva, una serie di tratti nervosi, sovrapposti, disegna una presenza minacciosa, scura, dall'andamento obliquo.

L'essenzialità del tratto di Baldessari qui riesce a racchiudere il concetto di spazio comune, centro dell'azione, e, al contempo, a sfalsare su diversi piani la scena, rendendola fruibile e leggibile su più livelli.

29. Progetto di scenografia per *La bottega del caffè*

(di Carlo Goldoni)

New York, 1944



101. *La bottega del caffè: Piazza Veneziana con negozi (CASVA)*

Un caffè, una bisca, un barbiere e, al secondo piano, la casa della ballerina.

Questi i luoghi deputati del testo di Goldoni, ancora legato alla commedia dell'arte, dove lo spazio è unico e le "case" compresenti e dislocate in punti diversi del palco e dove avviene l'intera vicenda, che vede i vari personaggi ruotare attorno alla bottega del caffè e intrecciare storie e relazioni, generando situazioni comiche e momenti di ambiguità, che si risolveranno, come sempre, nella felice riunione di tutte le coppie.

Questo quanto si ritrova nel classicissimo bozzetto di Baldessari che propone tre edifici, presi da un punto di vista frontale, sviluppati in altezza, posti uno affianco all'altro su di una linea di terra.

Fra gli edifici si sviluppano due prospettive, ognuna dotata di un proprio punto di fuga (l'insegnamento di Scamozzi con il Teatro Olimpico di Vicenza è qui imprescindibile), che culminano in uno spaccato urbano, sormontato da un cielo luminoso con due nuvolette sospese.

Sul piano del palco gli unici oggetti presenti sono tre tavolini, senz'altro funzionali alla regia, ma anche rispettosi delle didascalie del testo.

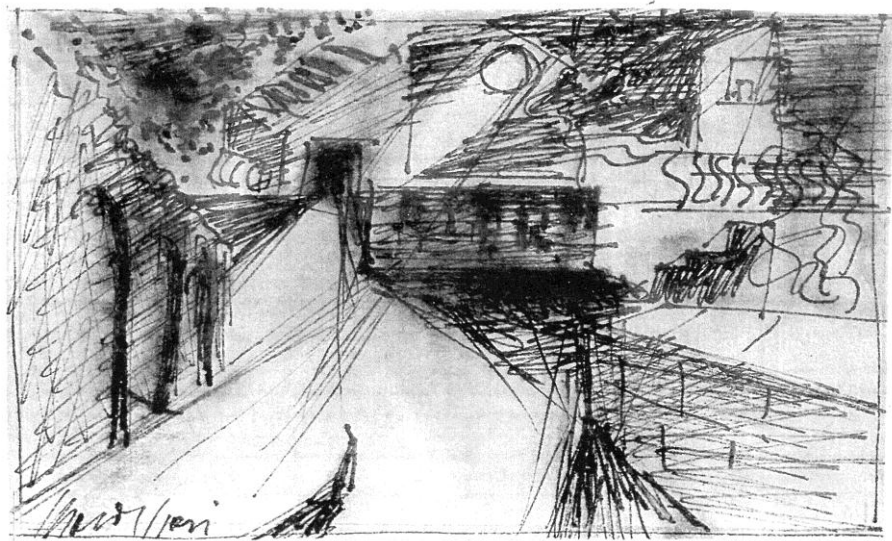
A lato del bozzetto, sullo stesso foglio, Baldessari riporta poi due schizzi veloci composti di pochi tratti a zig zag, che si sviluppano su una linea di terra; uno studio delle possibili configurazioni della scena e della disposizione degli elementi.

Come per il precedente bozzetto per *Il Campiello*, la Goldoniana idea di spazio pubblico a cui affluiscono diverse situazioni, piani e livelli, è qui mantenuta e sapientemente riassunta dai tratti essenziali ma forti.

30. Progetto di scenografia per *Gli innamorati*

(di Carlo Goldoni)

New York, 1944



102. *Gli innamorati*: Milano, presso casa di Fabrizio (CASVA)

Lo spettacolo racconta la storia d'amore e gelosia di due giovani dai caratteri marcati, che finiscono in una serie di circostanze e situazioni che movimentano e interrompono il loro incontro, creando un intreccio di storie secondarie.

Ancora Goldoni e ancora l'idea di piazza pubblica e di edifici che la circondano e fanno convergere in essa le azioni dei personaggi e il dipanarsi delle vicende della trama.

Qui, però, il tratto rimane più confuso e meno limpido; forse si tratta di un differente stadio di progettazione o forse la differente ambientazione dell'opera (Milano al posto di Venezia) viene trasposta con un gusto differente, più espressivo (il bozzetto porta traccia dell'esperienza berlinese ed espressionista) e più articolato.

Il bozzetto è realizzato con tratti veloci e sovrapposti, come nella maggior parte degli schizzi dello scenografo.

Si distinguono alcuni elementi che riconducono la scena ad una ambientazione esterna in un contesto urbano. Sulla destra si riconosce una ringhiera e un'apertura dietro di essa. Sulla sinistra, in forte prospettiva, una serie di arcate evidenziate da un'ombra scura. Al centro della scena, su di uno spiazzo chiaro, una figura proietta una lunga ombra verso il proscenio, illuminata da una fonte luminosa posta nel centro della parte alta del bozzetto, forse una luna o un sole, che bagna con un fascio di luce proprio il centro del palco. Sul fondo una prospettiva conduce ad un'apertura nera.

31. Progetto di scenografia per *Le coq d'or*

(di Nikolaj Rimskij-Korsakov)

New York, 1944-45



103. *Le coq d'or: la città fantastica di Šemacha* (CASVA)



104. *Le coq d'or: la città fantastica di Šemacha* (CASVA)



105. *Le coq d'or: la città fantastica di Šemacha* (CASVA)



106. *Le coq d'or: la città fantastica di Šemacha* (CASVA)

Il gallo d'oro è l'ultima opera di Nikolaj Rimskij-Korsakov, composta di un prologo, tre atti e un epilogo. Il libretto è di Vladimir Belskij, e si basa sul poema di Aleksandr Puškin Il racconto del gallo d'oro del 1834, che a sua volta si ispira a due capitoli dei Racconti dell'Alhambra di Washington Irving.

L'azione ha luogo in un tempo non specificato in un luogo fantastico, anche se effettivamente una città chiamata Šemacha (Şamaxı) esiste e si trova in Azerbaigian. Al tempo di Puškin la città era importante, essendo la capitale di quello che stava per diventare il Governatorato di Baku. Ma il regno presente nel suo poema ha poco a che fare con la città reale ed il suo territorio: è verosimile che Puškin abbia scelto quel nome solo per dare una connotazione esotica ad un regno inventato.

Di quest'ultimo progetto scenografico si hanno degli schizzi a matita e delle tempere. Gli schizzi mostrano un accumulo di elementi delineati con tratti sovrapposti e a volte confusi; si riconoscono delle figure nello spiazzo centrale, mentre tutt'intorno si sviluppano forme geometriche e tratti scuri che delineano l'ambientazione dell'opera; la fantastica città di Šemacha.

A restituire il gusto di quella che è vicina ad una favola russa, sfruttando forme e colori, sono i due bozzetti a tempera, decisamente più nitidi e geometricamente puri dei due schizzi, in cui la scena è costruita interamente con tasselli geometrici bidimensionali, dai colori accesi e contrastanti, che concorrono a ricreare, appunto, un'ambientazione fantastica ed esotica, ma comunque vicina al gusto della musica del compositore russo.

2.2. Due mostre a Milano

Van Gogh

L'allestimento della mostra su Van Gogh³⁵, che ha luogo dal 23 febbraio all'8 maggio 1952 nelle sale di Palazzo Reale, a Milano, si inserisce in quel periodo, successivo al dopoguerra, di grandi allestimenti temporanei che coinvolge tutta l'Italia.

Per Baldessari, progettista dell'architettura della mostra, è una delle prime esperienze in questo campo dopo il ritorno in patria dagli Stati Uniti (avvenuto nel 1948); già forte del lavoro di risistemazione dell'atrio, del vestibolo e dello scalone d'onore al Palazzo dell'Arte di Milano³⁶, in occasione della IX Triennale, nel 1951, in cui l'intento era quello di unire le arti in una coesione armoniosa, da lì via con questa a una serie di allestimenti di mostre, che saranno emblematici tanto per la sua carriera, quanto per la città di Milano, che li ricorderà come eventi unici e di straordinario impatto.

Il comitato scientifico della mostra si compone di Abraham M.W.J. Hammacher (direttore del Rijksmuseum Kröller-Müller di Otterlo, dal quale provengono numerosi quadri), Costantino Baroni (direttore dei Civici Musei d'Arte) e Gian Alberto dell'Acqua (sovrintendente alle Gallerie e alle Opere d'Arte della Lombardia).

Il comitato esecutivo, invece, si compone di Caio Mario Cattabeni (presidente, assessore all'Educazione del Comune di Milano, nonché colui che commissiona il progetto a Baldessari. Egli sarà poi presidente, tre anni più tardi, del comitato scientifico della mostra su Arte e Civiltà Etrusca, per la quale sceglierà ancora Baldessari) seguito da Costantino Baroni, Federico Borromeo, J. Breman, l'ingegnere e urbanista Cesare Chiodi, lo storico dell'arte Luigi Crema, Gian Alberto Dell'Acqua, Umberto Faruffini, Abraham M.W.J. Hammacher, Henriette van Dam van Isselt, Severino Pagani, Marco Valsecchi (critico d'arte, docente universitario, saggista e giornalista), Fernanda Wittgens (direttri-

ce della Pinacoteca di Brera dal 1941 al 1944 e Sovrintendente alle Gallerie della Lombardia dal 1950).



107. L'arrivo dei quadri a Palazzo Reale sotto il vigilante controllo del prof. A.M. Hammacher, direttore del Kroller-Muller museum di Otterlo

L'allestimento è affidato a Luciano Baldessari, che si avvale della collaborazione e degli interventi dell'artista Ico Parisi, che progetta le vetrine e gli scaffali della mostra, e l'amico e pittore Attilio Rossi, il quale si occupa della tarsia pavimentale posta nell'atrio.

L'evento è organizzato dall'Ente Manifestazioni Milanesi, che lo inserisce in una fortunata serie, cominciata l'anno prima, nel 1951, con la memorabile mostra su *Caravaggio e i caravaggeschi*, mostra dall'allestimento contenuto, senza grandi invenzioni, ma dall'incredibile successo di pubblico, e che sarebbe continuata con, fra le principali, *Pittori della Realtà in Lombardia* (1953), *Picasso* (1953), *Rembrandt e il Seicento olandese* (1954), *Capolavori del Museo di San Paolo* (1954), *Arte e Civiltà Etrusca* (1955), *Modigliani* (1958), *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (1958), *Vuillard* (1959), *Vie d'acqua da Milano al Mare* (1963).³⁷

Le opere esposte provengono prevalentemente dal Rijksmuseum Kröller-Müller di Otterlo, grazie alla collaborazione di Abraham M.W.J. Hammacher, particolarmente vicino all'opera dell'artista olandese³⁸, ma anche dallo Stedelijk Museum di Amsterdam, nonché da alcuni collezionisti privati interessati all'evento. Tuttavia molti dei quadri esposti sono riproduzioni; la preparazione della mostra, avvenuta in tempi brevissimi vede non poche difficoltà ad ottenere i prestiti e rifiuti da alcuni collezionisti.



108. Biglietto d'ingresso alla "Mostra del Van Gogh" (1952)

A descrivere l'idea che muove il progetto di allestimento è Baldessari stesso, quando dice: *“Le mie esposizioni, come le mie architetture pubblicitarie, sono visioni fugaci – epperò l'opera mia segnò grande apporto alla museografia – gioco di colori/fondali/luci indirette nascoste creanti luce diffusa costante - aperture delle pareti ad angolo ottuso.”*³⁹ e ancora che *“l'oggetto è più importante della messa in scena, dalla quale deve essere esaltato e non sopraffatto; il visitatore viene guidato dall'ordinamento planimetrico e la visione degli oggetti è favorita – qui per la prima volta – dall'apertura degli angoli.”*⁴⁰

Il percorso di visita segue alcune sale del primo piano di Palazzo Reale e si articola in dodici sale o ambienti, che vanno a inserirsi nell'architettura originaria, rompendone le geometrie e, parzialmente, sostituendosi ad essa. Lo spazio della mostra è definito da contropareti a tutta altezza, che vanno a raddoppiare quelle esistenti, ma disponendosi l'un l'altra con angolature differenti e “aperte”, creando, insomma, angoli ottusi, che

superano l'ortogonalità, e andando a dar forma a spazi trapezoidali, in un'ottica di movimento e apertura delle visuali, ampliamento delle prospettive. Dove manca la controparete, è lasciata a vista l'originale parete di Palazzo Reale, mentre in presenza di finestre si ha un tamponamento a pannelli o a tendaggi.

Le contropareti sono anche il diretto supporto per le opere esposte, che vi sono collocate o senz'altro intermezzo che non la cornice (che nel caso delle copie delle opere, presenti alternatamente agli originali, sono semplici listelli di legno bianco, spessi una decina di centimetri) o su di una vetrina nastro, con fondo di colore differente dalle pareti, che percorre la parete a mezza altezza e delimita lo spazio focalizzando la visione. Incassate in alcuni punti delle pareti prime due sale, vi sono poi delle vetrine più profonde, atte a contenere documenti e fotografie, progettate da Ico Parisi; ideale spazio di approfondimento e corredo alle opere.

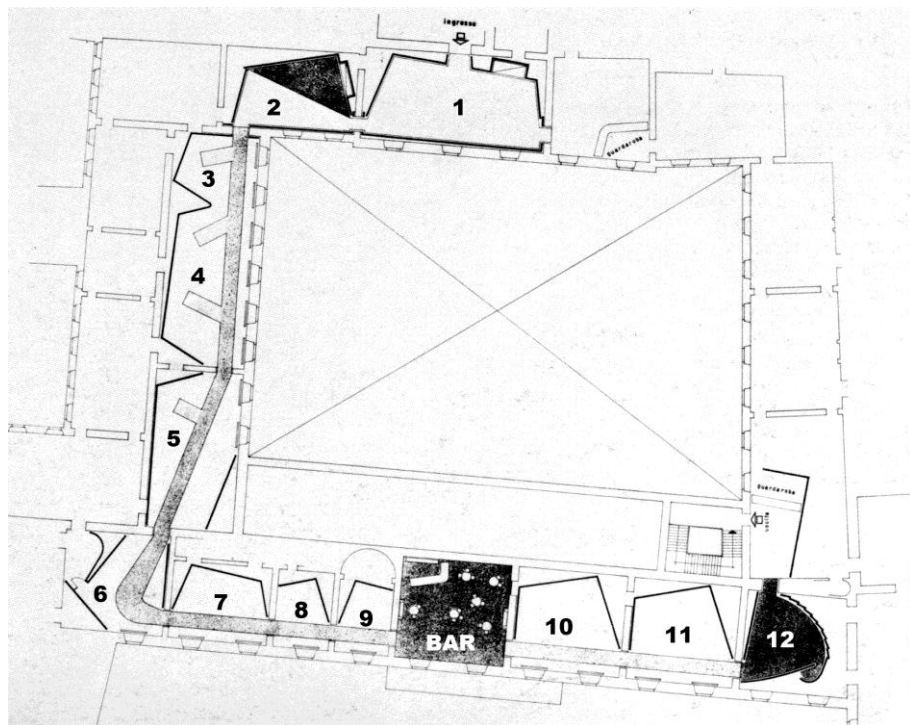
Il soffitto della mostra è interamente coperto da un velario bianco che, retroilluminato da neon bianchi e rosa, diffonde una luce omogenea e indiretta su tutti gli ambienti e le opere, accompagnata da una fonte di luce naturale solo in presenza delle finestre schermate con panneggi traslucidi.

Il pavimento, invece, gioca un ruolo centrale nel progetto dell'esposizione, interagendo con le linee oblique delle pareti e creando dei camminamenti che segnano il percorso e, diramandosi, incanalano il visitatore verso i fulcri di osservazione dei gruppi di opere. Già a partire dallo scalone che sale verso la prima sala della mostra Baldessari colloca a terra, sugli scalini, un rivestimento in vipla blu (resina vinilica prodotta dalla Montecatini), decontestualizzando il percorso dal neoclassicismo del Palazzo.

Il pavimento dell'atrio, o prima sala della mostra, è interamente rivestito e al suo centro campeggia una tarsia dell'amico e pittore Attilio Rossi, realizzata appositamente per il sito, che, a tinte accese, restituisce l'immagine di un girasole e che segna il punto di partenza del percorso espositivo, ideale bandiera calpestando, simbolo e metafora dalla

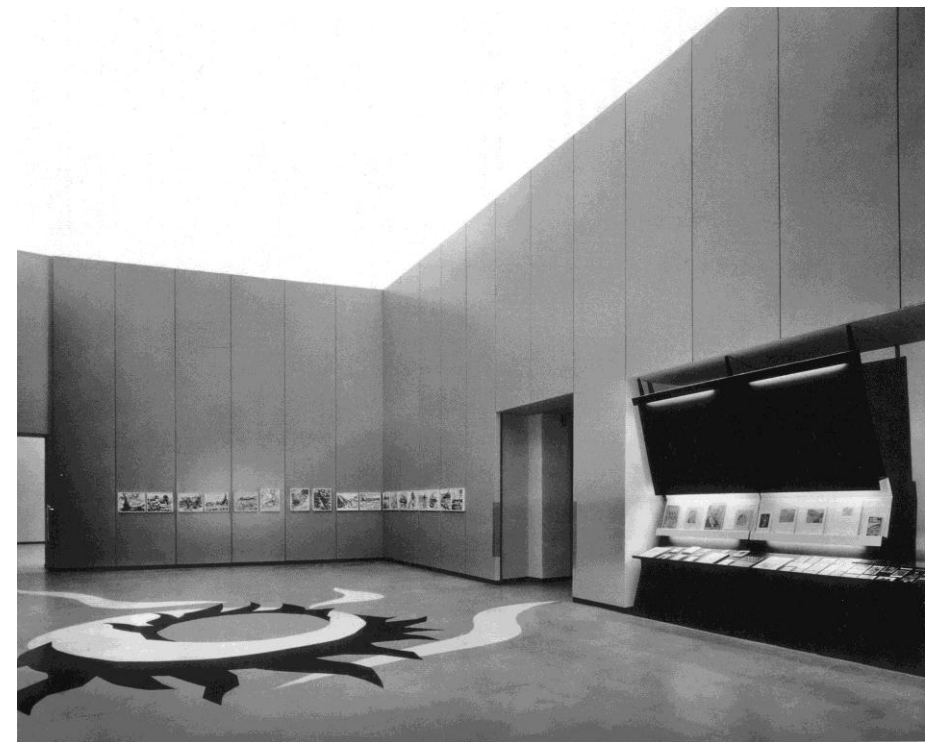
quale ha origine l'opera pittorica di Van Gogh, al quale la tarsia stessa rende omaggio con forme e colori.

Nella seconda sala il rivestimento del pavimento va a tracciare la diagonale dello spazio, dividendo in modo netto due spazi separati e creando un gioco prospettico molto vicino alla visione scenografica, ben nota a Baldessari. Proseguendo per tutte le successive sale della mostra il rivestimento si riduce a camminamento, passatoia, segno a terra, che funge da direttiva per il visitatore e che indica, con varie diramazioni, le tappe di contemplazione.

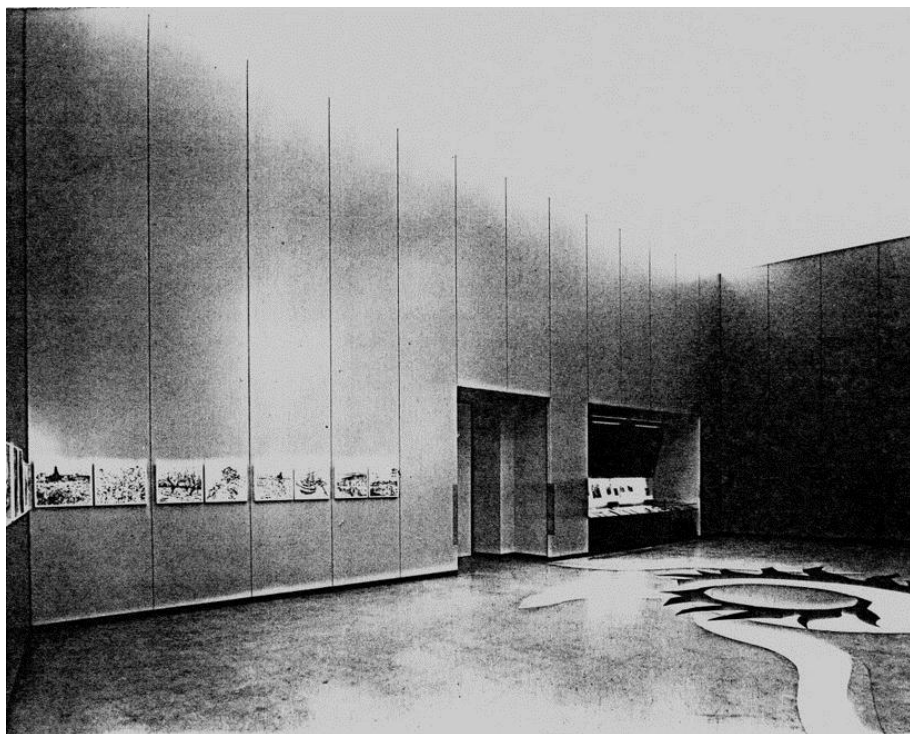


109. Planimetria della mostra nelle sale di Palazzo Reale (Fagone)

La prima sala, si è visto, coincide con l'atrio di ingresso; qui vi sono esposte solo riproduzioni o materiale documentario. Entrando, dopo lo scalone, il visitatore si trova di fronte una parete in pannelli color giallo chiaro, su di un pavimento anch'esso giallo, con al centro la già citata tarsia "a girasole". Volgendo verso sinistra si trova una vetrina incassata nelle pareti – già qui disposte a formare angoli ottusi, quindi a racchiudere uno spazio che sembra dilatarsi – che ospita documenti bibliografici sulla vita dell'artista e fotografie documentative. A destra invece una serie di riproduzioni di fotografie dei paesaggi in cui visse e operò Van Gogh e di suoi disegni, ridimensionati in un formato standardizzato di circa 30 x 40 centimetri.



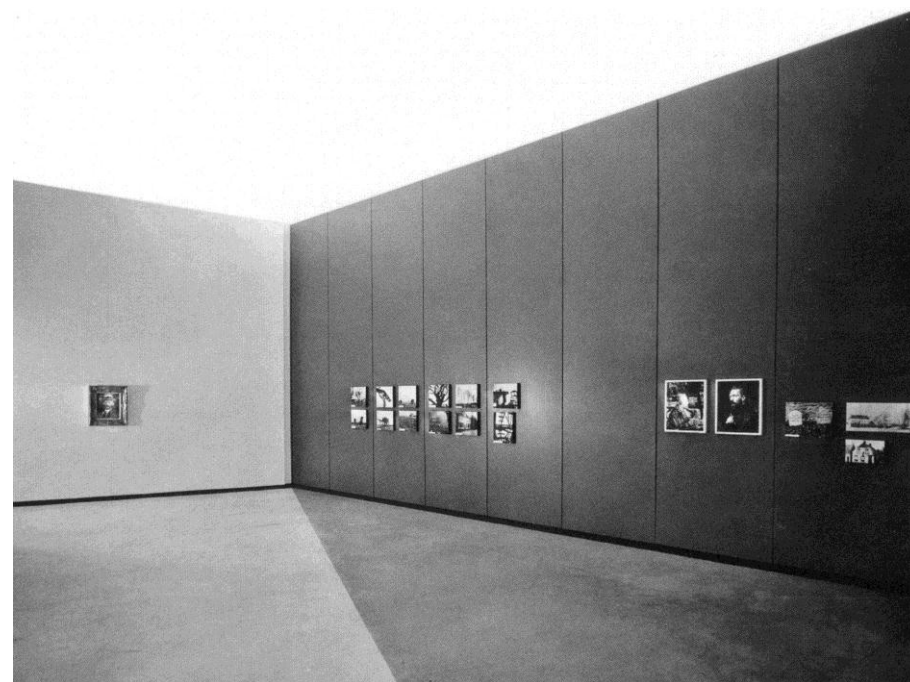
110. Prima sala con ingresso, vetrina e tarsia pavimentale (AMB)



111. Prima sala con ingresso, vetrina e tarsia pavimentale (AMB)

La seconda sala è tagliata in due, lungo la diagonale, dalla geometria del rivestimento del pavimento che traccia un segno sbieco, aumentando il senso di rottura dell'ortogonalità e portando i piedi e gli occhi verso prospettive molto vicine a quelle scenografiche del teatro che evidenziano due situazioni differenti: sulle pareti di destra un'altra vetrina e una serie di fotografie dei luoghi d'Olanda e delle persone care a Vincent: il padre, la madre, il fratello, i ritratti fattigli da Toulouse Lautrec, da Russel, da Gauguin, mentre

dipinge i girasoli e un autoritratto dello stesso Gauguin con in capo un'aureola, che all'epoca fu oggetto di critica da parte di Van Gogh, poi le tombe dei due fratelli a Auvers, il presbiterio di Etten, la casa natale di Groot Zundert. La parete di sinistra, proseguimento sia planimetrico che visivo della medesima parete nella sala precedente, rimane spoglia, mentre, vero punto focale della sala è il centro della parete che si para di fronte all'ingresso della sala in cui spicca, solo, l'"autoritratto con cappello di feltro", prima opera originale, che apre a tutti gli effetti la mostra.



112. Seconda sala - detta "dell'Autoritratto con cappello in feltro" (AMB)



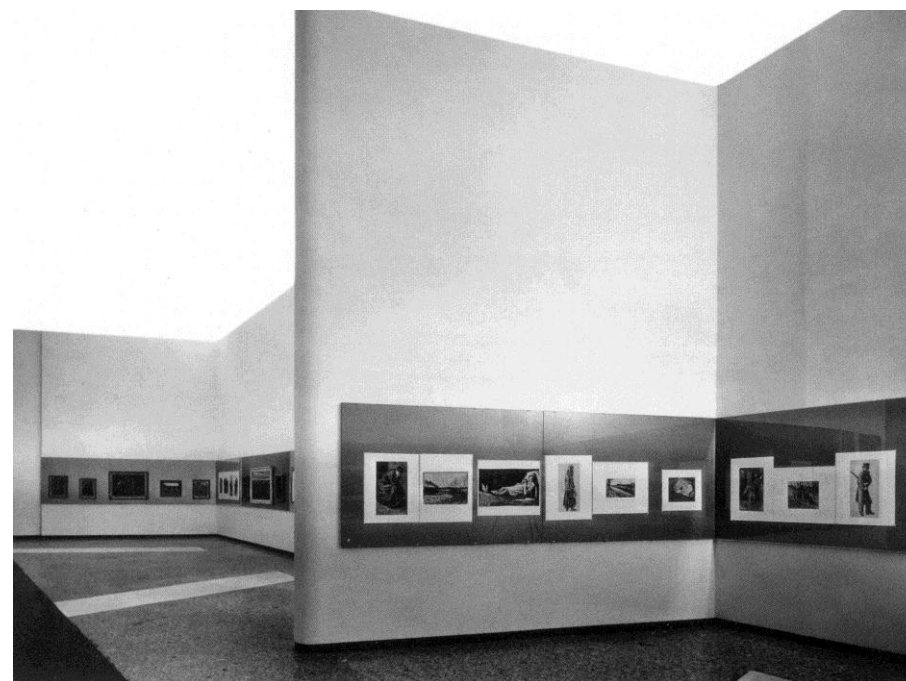
113. Seconda sala - detta "dell'Autoritratto con cappello in feltro" (AMB)

Terza e quarta sala sono ricavate da un ambiente unico, ma l'utilizzo di due delle contropareti, raccordate morbidamente con uno spigolo smussato, frammenta lo spazio in due sale distinte, una più contenuta, una la più grande di tutto il percorso. Seguendo il percorso tracciato a terra dal rivestimento che qui si è ridotto a passatoia che procede dritta e si dirama in punti successivi, con camminamenti più brevi e di colore più chiaro, mai ortogonali, si ammirano le opere esposte in una vetrina a nastro che corre lungo tutte e tre le contropareti sul lato destro della passatoia, posta ad un'altezza agevole per la vista e con un fondo di colore grigio, ora più chiaro, ora più scuro, che si distacca così dalla finitura bianca lucida delle contropareti. Ancora la parete lunga di sinistra è

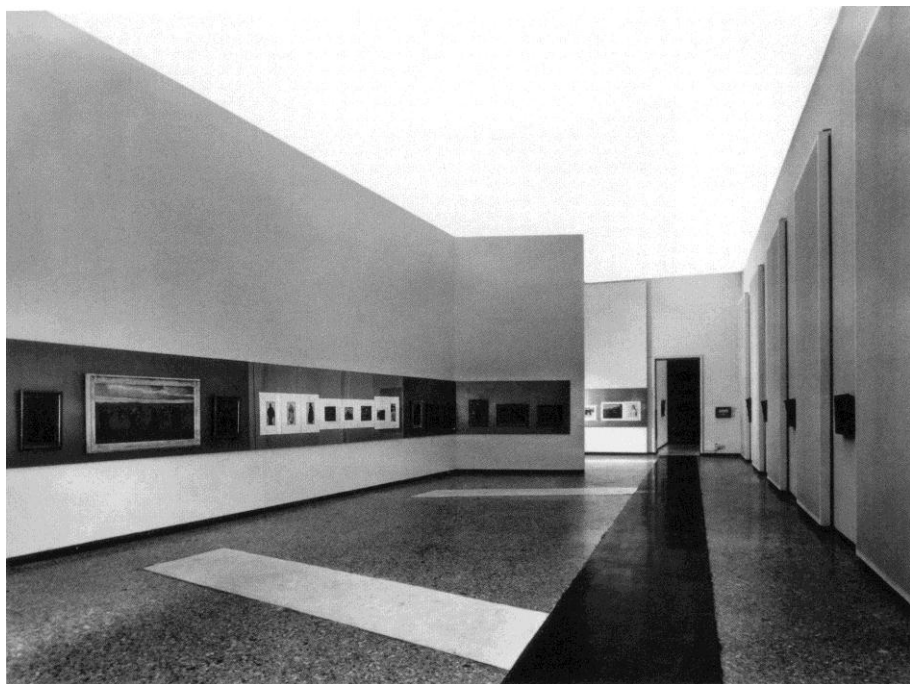
lasciata spoglia, priva anche della pannellatura; spiccano soltanto i tamponamenti posti in leggero aggetto in corrispondenza delle alte finestre di Palazzo Reale.

Qui esposte sono le prime opere di Van Gogh, dipinti e disegni, per la maggior parte originali, realizzati a Neuen.

La quinta sala prosegue in linea con le due precedenti e offre capolavori come il *Cappello di paglia con pipa* e il *Viale di pioppi d'autunno*.



114. Terza e quarta sala con nastro espositivo sulle pareti e camminamento a terra (AMB)



115. Terza e quarta sala con nastro espositivo sulle pareti e camminamento a terra (AMB)

La sesta sala forma un angolo retto nel percorso di visita, seguendo gli spazi di Palazzo Reale, e ospita una serie di fotografie, scattate da Arno Hammacher, figlio del direttore del Rijksmuseum Kröller-Müller di Otterlo, che ripropongono i luoghi dove visse e lavorò Van Gogh, contestualizzando dunque la sua produzione pittorica e grafica, poi alcune lettere scritte di pugno dall'artista e riproduzioni di suoi schizzi.

Qui, in direzione opposta alla curva segnata dal camminamento, si apre una porta di servizio, mentre una finestra del Palazzo è schermata con una tenda, che lascia filtrare, velandola, la luce naturale dall'esterno.



116. Sesta sala con svolta del camminamento a terra (AMB)



117. Sesta sala con finestra velata (AMB)

Dalla settima all'undicesima sala le dimensioni si fanno più contenute e la linearità dell'esposizione è fissata dalla prospettiva generata dall'infilata di varchi fra una sala e l'altra, tutti allineati, e, ancora, dalla passatoia a terra, che ora procede diritta senza più deviazioni. Ancora una parete, ora quella di destra, è lasciata spoglia e vi spiccano solo i tamponamenti delle finestre.

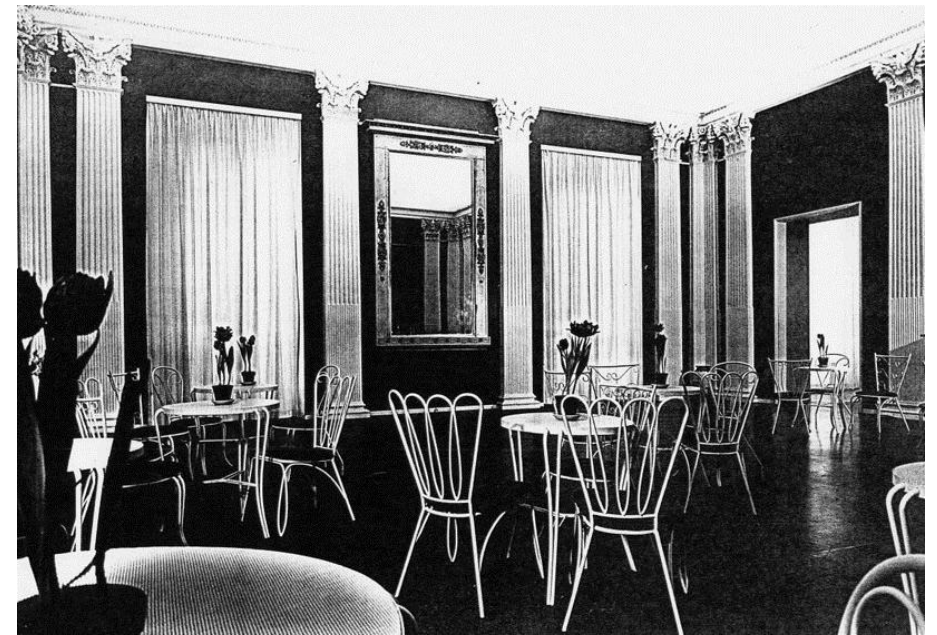
La settima sala segna l'inizio della sezione dedicata al periodo ad Arles; qui spiccano i *Coroni di fieno* e il *Ponte di Langlois*.

Ottava e nona sala proseguono, sempre più piccole, nonostante l'accorgimento delle contropareti "aperte", ora tre ora solo due, con i capolavori del pittore olandese: si trovano qui l'*Esterno di caffè di notte* e *Il sottotenente Milliet*.



118. Veduta dal bar dell'infilata delle sale settima, ottava e nona (AMB)

A temporanea interruzione dell'infilata e dell'esperienza immersiva della visita si trova, fra la nona e la decima sala, il locale adibito a bar. Lo spazio è più ampio, cadenzato da colonne greche e capitelli, con tende e specchi sontuosi alle pareti, con tavolini tondi e sedie rococò. Sui tavolini campeggiano vasi con alti tulipani, omaggio alla terra d'Olanda. Baldessari, però, non rinuncia a inserire quest'ambiente nel continuum della mostra ed ecco allora che a terra ritroviamo un rivestimento in vinilpak, questa volta blu metallizzato ed ecco che anche le sedie sono arricchite da cuscini, anch'essi colorati.



119. Spazio del bar della mostra su Van Gogh (AMB)

La decima sala è detta di Saint Rémy, ospita dunque opere che Van Gogh produce in tempi di malattia; qui spiccano il *Campo di grano verde*, quello che l'artista vedeva dalla finestra della sua camera dell'ospizio per pazzi, il *Burrone dei Peroulets*, dove in una giornata ventosa del luglio del 1889 viene assalito da una delle crisi epilettiche più atroci, mentre dipingeva, accompagnato da uno dei guardiani dell'ospizio, Jean François Poulet e ancora il celebre *Strada con cipressi sotto le stelle*.

L'undicesima sala è, invece, detta di Auvers e qui si trovano il *Paesaggio montano*, il *Castagno in fiore* e il *Campo con papaveri alti*.

La dodicesima sala, conclusione della mostra, si discosta dalle altre per forma e contenuto e ha funzione di epilogo; in uno spazio raccolto si stagliano imponenti delle quinte poste leggermente di sbieco, molto affini a quelle di un impianto teatrale, che compongono una parete curva dall'andamento seghettato e creano un abside, uno spazio semi-circolare di forte impatto visivo e dal grande potere di coinvolgimento.

Su queste quinte sono posti 9 autoritratti di Van Gogh, riprodotti fotograficamente e impaginati in un formato standardizzato, allineati con il filo sinistro del supporto, posti ad un'altezza tale da far coincidere gli occhi dell'artista con quelli dello spettatore-visitatore.

La mostra si conclude dunque in modo enfatico, con un coinvolgimento del pubblico, che vede gli attori (o meglio l'attore nelle sue molteplici sfaccettature e fasi della vita artistica) tornare sul palcoscenico per gli ultimi applausi; una rassegna riassuntiva di tutto il percorso in cui Van Gogh è protagonista, non più di un monologo, ma di un dialogo dinamico e attivo con i tanti se stesso e soprattutto con il visitatore.



120. Dodicesima e ultima sala con esposte le riproduzioni degli autoritratti della mostra su Van Gogh (AMB)

Arte e Civiltà Etrusca

Un secondo episodio fondamentale della carriera di progettista di allestimenti di Luciano Baldessari è, a tre anni di distanza dall'esperienza con Van Gogh, la mostra su Arte e Civiltà Etrusca⁴¹, ospitata nel 1955 ancora nelle sale di Palazzo Reale a Milano.

L'approccio al tema mantiene una grande attenzione storica sia da parte dell'architetto, che dei curatori e dei suoi collaboratori (parallela al percorso della mostra si sviluppa, infatti, una sezione storica di approfondimento e introduzione all'argomento, allestita da Franco Minissi⁴², a testimonianza della volontà di affrontare con completezza e competenza questa materia nuova e fino allora poco esposta in Italia); l'evento assume valore nazionale tanto per il riscontro positivo da parte del pubblico, quanto per l'operazione multidisciplinare che, come è proprio del *modus operandi* di Baldessari, coniuga differenti arti ponendole in sinergia e offre un allestimento elegante e dotato di una propria valenza estetica e al tempo stesso esaustivo e storicamente approfondito.

La mostra si configura come un insieme omogeneo e che raccolga le opere in modo esaustivo, ma non dispersivo; scrive Massimo Pallottino, presidente del comitato scientifico, nell'introduzione del catalogo della mostra, che "l'eccellenza dell'arte non si cercherà tanto nella impronta di grandi individualità artistiche e di grandi scuole, quanto piuttosto nella vivacità dell'estro creativo che si affaccia in dipinti funerari, in terrecotte destinate alla decorazione di templi, in piccoli bronzi votivi, in arredi, in oggetti di ornamento personale" e ancora che si cercherà di evitare "la monotonia delle sequenze di oggetti di tecnica eguale e di ottenere, anzi, un più organico quadro delle singole fasi del gusto attraverso le loro manifestazioni in opere di tecnica diversa" e che "i criteri dell'ordinamento rispondono ad esigenze storiche, a ragioni estetiche e, in pari tempo, a necessità di facile comprensione da parte del visitatore non specialista. Conciliando tra loro questi diversi punti di vista, si eseguito nelle grandi linee lo sviluppo cronologico

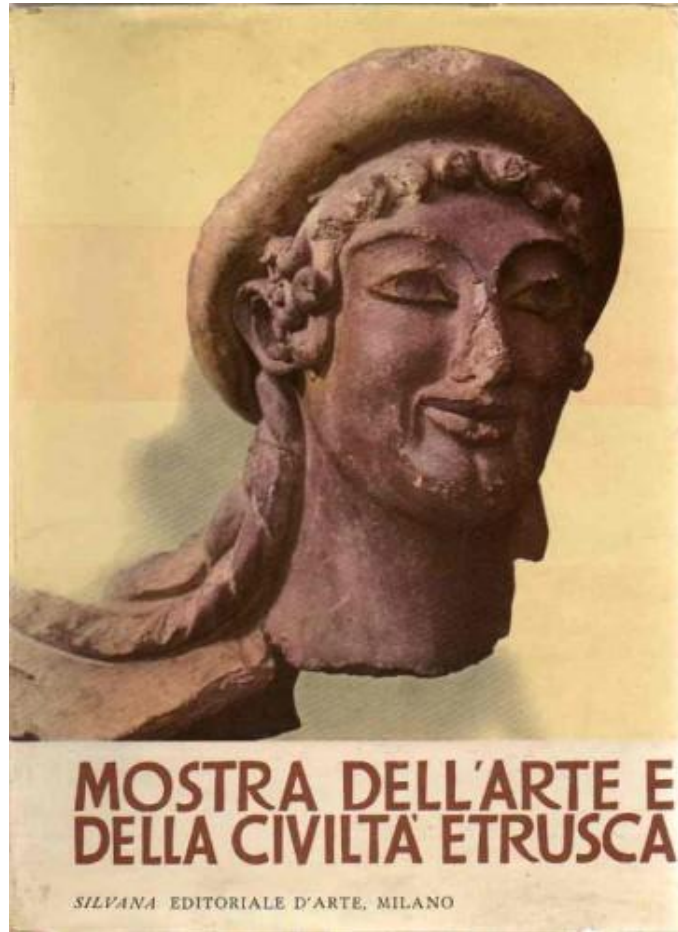
della produzione e del gusto; ma si è cercato di raggruppare, per le diverse fasi, gli oggetti di tecnica affine. Si è evitata in ogni caso una presentazione che, basandosi su teorie particolari o su giudizi opinabili, potesse di per se stessa influenzare aprioristicamente le impressioni e le valutazioni del pubblico; il quale, anzi, deve esser piuttosto invogliato a formarsi le proprie idee e a portare il proprio contributo nella discussione sul valore estetico e sulla posizione storica delle opere esposte"⁴³.

Assieme all'etruscologo Massimo Pallottino (il quale, oltre ad essere docente di etruscologia all'Università della Sapienza di Roma, dal 1933 è Ispettore per la Soprintendenza alle antichità di Roma, dirige il Museo di Villa Giulia e partecipa alla creazione dell'Istituto Nazionale di Studi Etruschi e Italici), fanno parte del comitato scientifico Paolo Enrico Arias (archeologo, docente e sovrintendente alle Belle Arti a Reggio Calabria e poi a Bologna; colui che fonderà, nel 1966, alla Normale di Pisa, la Scuola speciale per archeologi), l'archeologa e scrittrice Luisa Banti, Renato Bartocchini (archeologo, docente e sovrintendente; nel 1950 collabora con Franco Minissi per la nuova sistemazione del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia), l'archeologo Giacomo Caputo (soprintendente alle Antichità dell'Etruria dal 1951 al 1966), Luciano Laurenzi (archeologo, docente e storico dell'arte greco-romana), l'archeologo Giuseppe Foti, Umberto Mannoni, Franco Minissi (architetto "votato" alla museografia e al restauro) e Guglielmo Triches.

Il comitato esecutivo, invece, è presieduto dall'Assessore all'Educazione e presidente del Comitato per le manifestazioni artistiche e culturali di Palazzo Reale (organo dell'Ente Manifestazioni Milanesi) Caio Mario Cattabeni (che già era stato presidente del comitato esecutivo della mostra su Van Gogh del 1952), affiancato per l'occasione da Mario Mirabella Roberti (archeologo, docente e, dal 1953 al 1973, Soprintendente alle Antichità della Lombardia), Gianguido Belloni (direttore del Medagliere Milanese

del Castello Sforzesco) e Antonio Frova (ispettore della Sovrintendenza alle Antichità della Lombardia).

L'allestimento è interamente affidato a Luciano Baldessari (salvo che per la sezione storica, progettata da Franco Minissi), che si avvale della collaborazione dell'artista Umberto Milani e dell'architetto Edoardo Sianesi e, ancora una volta, di quella del pittore Attilio Rossi, cui viene affidata l'ideazione dei manifesti dell'evento e la grafica del catalogo.



121. Copertina del catalogo della mostra dell'Arte e della Civiltà Etrusca, con la cura grafica di Attilio Rossi (1955)

Anche Fernanda Wittgens, già al fianco di Baldessari per la mostra su Van Gogh, partecipa con entusiasmo a questa iniziativa di ampio respiro, facendo parte del Comitato Promotore Locale, e scrive al progettista: *“Caro amico, sono molto contenta che Lei abbia accettato e che anche Rossi si sia convinto a partecipare con Lei a quella che è una eccezionale impresa di gusto e di cultura. E questa volta, come alla Triennale, ci sono io al fianco per aiutarvi a fare con grandezza e a domare ogni ostacolo. Ad maiora, perché per fortuna il campo è più libero che alla Triennale! Dunque. La mostra, dopo Zurigo e Milano, va a Parigi: è interessante il gioco, è vero? Al ritorno da Zurigo, mi telefoni. Combineremo per la serata a casa mia; e sarà la definitiva consacrazione del ‘manipolo degli onesti’ e responsabili e liberi! Sono molto serena oggi che vedo saldarsi le fila di questa nostra amicizia collegiale. [...] A Lei buon viaggio e felice ritorno per la bella impresa.”*⁴⁴

È a Zurigo che la mostra prende forma per la prima volta, sempre con la curatela di Massimo Pallottino, ed è qui che Baldessari si reca, su invito di Cattabeni, per valutarne una possibile trasposizione in terra Italiana, ancora una volta a Palazzo Reale, terreno ormai noto all'architetto.

La mostra di Zurigo ha luogo, al Kunsthaus, a partire dalla metà del Gennaio 1955, mentre a Milano si terrà, pochi mesi più tardi, da Aprile a Luglio, non senza subire una serie di riarrangiamenti e integrazioni, decise dagli stessi Cattabeni, Pallottino e Baldessari e proprio quest'ultimo, in merito al trasferimento, scrive, in una lettera a Cattabeni: *“Avrei voluto essere a Milano ancora ieri; ho trovato non solo opportuno, bensì necessario di trascorrere nella Kunsthaus anche le ore del pomeriggio d'oggi (la mattina di lunedì è chiuso). Raramente mi è capitato di provare e di vivere così profonda commozione spirituale, e mi vien di confessare senza vergogna anche turbamento fisico, come durante questa passeggiata fra così spettacolari e spettacolosi capolavori. Questa visione prende in guisa folle, travolgente. La proiezione di quest'italico universo sgomenta come da non immaginarsi. Chi crede nel divino eterno cammino della creazione qui trova l'esplicazione più chiara, più limpida, più lineare di ogni manifestazione artistica moderna e non solo delle arti figurative. È raccolta di materiali di primissimo ordine. Pur ren-*

dendo merito, dovuto, agli organizzatori e allestitori, trovo che la presentazione, seppur chiara, penso, nella sequenza, pur tuttavia manca di quel fascino adeguato, vorrei dire richiesto da tali opere. Sì, la parte didattica, anche se interessantissima, è troppo vasta e pertanto facile a creare stanchezza. Accettai con entusiasmo l'incarico di 'metteur en scène' che Lei benevolmente e ufficialmente fu lieto di comunicarmi. Questa utilissima presa di contatto m'ha permesso di valutare l'enorme responsabilità affidatami, alla quale però, specie con il Suo amichevole ausilio, sapremo degnamente rispondere."⁴⁵

L'allestimento di Luciano Baldessari porta la mostra a un successo nuovo e la rende tanto di interessante approccio del visitatore, che è stimolato da una presentazione allo stesso tempo elegante e coinvolgente, quanto di rilievo culturale per la completezza e cura del percorso storico (si ricorda ancora che, oltre alla visita delle opere d'arte, la mostra godeva di una sezione – una mostra parallela e complementare invero – di corredo e ampliamento, allestita da Franco Minissi, in cui si sviscerava il contesto culturale e artistico legato al mondo etrusco, preparando dunque i visitatori alla visita e offrendo uno strumento di approfondimento utile sia agli esperti che agli interessati).

Proprio Gianguido Belloni, direttore del Medagliere del Castello Sforzesco di Milano, dopo un sopralluogo a Zurigo, offre a Baldessari spunti e indicazioni per l'allestimento, scrivendogli: *"Chiarissimo Architetto, di ritorno da Zurigo desidero esprimereLe (per quella parte in cui – insieme con l'amico dott. Fronsani [...] – debbo predisporre il terreno perché più agevole e più spontanea sia poi la Sua opera) alcune considerazioni, d'ordine puramente tecnico, che mi sembra opportuno sottoporLe per la mostra quando si terrà a Milano; e anzitutto mi permetta di dirLe che è una mostra così eletta scientificamente, da dover molto, anzi moltissimo confidare, per il necessario successo di pubblico, sulla Sua sensibilità d'artista. L'esposizione di Zurigo mi sembra l'esempio, condotto con rigido e nobile criterio museale, di quello che occorrerebbe evitare a Milano, dove mi pare si dovrebbe puntare soprattutto, sia pur con non meno scrupolosa rettitudine scientifica, sul pathos inducibile nei visitatori. Ella ha certo notato che si tratta spesso di pezzi (piccole statuette; vasi per esempio) al cui godimento il pubblico può essere guidato, a condizione però di toccare preventivamente le corde della sua*

*fantasia. A parte la sezione didattica, per la quale, a prescindere dagli intollerabili figurini cinesi, sarà bene – per questione di competenza scientifica, e di riguardo – lasciare al prof. Pallottino la decisione definitiva in merito all'estensione, per il resto crederei che l'Esposizione (che non è un museo) dovrebbe procedere per gruppi a effetto: attorno al Marte di Todi dovrebbero orbitare – mi sembra – naturalmente in quella presentazione che Lei giudicherà più confacente, le armi e gli elmi e gli scudi [...] e le armature complete e gli elmi che a Zurigo sono inutilmente nella sezione didascalica. Così le statuette di guerrieri, pure nella sezione didascalica (li bastano le fotografie). Taluni pezzi [...] vanno presentati con ben altra evidenza, affinché il pubblico, attraverso l'efficienza della presentazione, sia aiutato a riconoscere la loro bellezza. [...] I pannelli della Tomba François mi pare che, per ravviare la mostra, anziché attaccati alle pareti, dove si stemperano, potrebbero essere fatti agire non solo come pittura, ma come monumenti, in opportuna inquadratura che Ella – se le pare di poter condividere la mia opinione – potrà stabilire."*⁴⁶

Il percorso di visita si snoda attraverso le sale di Palazzo Reale compiendo un giro completo sui 4 assi dell'edificio. Gli spazi originali sono solo in parte mantenuti: la maggior parte delle sale offre dei rivestimenti o delle contropareti che definiscono nuove geometrie e conferiscono un diverso dinamismo alla scansione degli ambienti. Ancora una volta Baldessari ricorre all'accorgimento di porre le pareti adiacenti più aperte rispetto all'ortogonalità canonica, creando angoli ottusi che ampliano lo spazio e dilatano la percezione delle diverse aree della mostra.

L'approccio è dunque vicino ai linguaggi della scenografia e del teatro (e ciò si ritroverà in particolar modo evidente in alcune sale, come quella degli ori o quella dei sarcofagi dove le opere sono attori su un palcoscenico in aperto dialogo fra loro, lo spazio e il pubblico), ma le soluzioni adoperate dall'architetto non sono mai invasive, non sopraffanno mai l'opera, che, anzi, è lasciata libera e accessibile, fulcro e motore dell'esposizione.

Per questo anche i supporti delle opere si riducono al minimo, fino quasi a sparire; è ridotto all'indispensabile il numero di vetrine utilizzate (che ospitano solo manufatti

molto fragili o di dimensioni troppo ridotte per rimanere autonomi al di fuori di un “contenitore espositivo”, come è il caso di statuette, oreficeria, utensileria e vasellame), e anch’esse, disseminate con equilibrio e sobrietà lungo il percorso, rimangono esili e non invasive, mentre il grosso delle opere è esposto apertamente, su supporti (ora esili strutture in ferro, ora semplici e puri blocchi geometrici) che lasciano all’oggetto la possibilità di proiettarsi tridimensionalmente in tutto lo spazio circostante (trattandosi prevalentemente di statue, sculture o oggetti a tutto tondo, apprezzabili da ogni direzione, si è reso necessario un accorgimento simile, per consentire la fruizione completa e da ogni prospettiva), spingendo al limite il concetto di sicurezza e protezione (compito svolto alle volte da sottili ringhiere, altre volte soppresso completamente), tanto da lasciare le opere d’arte a portata di mano del visitatore, con tutti i rischi di deterioramento delle stesse (oltre agli altrettanto discussi rischi del trasporto di beni artistici al di fuori delle loro sedi, operazione che si moltiplica con il dilagare del fenomeno mostra).

La luce gioca un ruolo importante nella struttura dell’allestimento: come per Van Gogh si trova qui un velario bianco tesato alla sommità delle pareti, a fare da controsoffitto, il quale lascia filtrare la luce dagli apparecchi che nasconde. Ancora una volta si tratta di tubi al neon di colore azzurro alternati a tubi al neon di colore rosa; la luce che ne risulta è amalgamata e diffusa in modo uniforme sugli spazi e sulle opere dalla tela bianca, che risulta presentarsi come una vasta superficie luminosa con la doppia funzione di garantire la piena visibilità e di occultare i soffitti originali del palazzo, con un’azione di distacco dalla realtà esistente e di “neutralizzazione” dello spazio, in funzione di una lettura delle opere esposte che permetta la concentrazione e la possibilità di entrare in dinamico dialogo con esse.

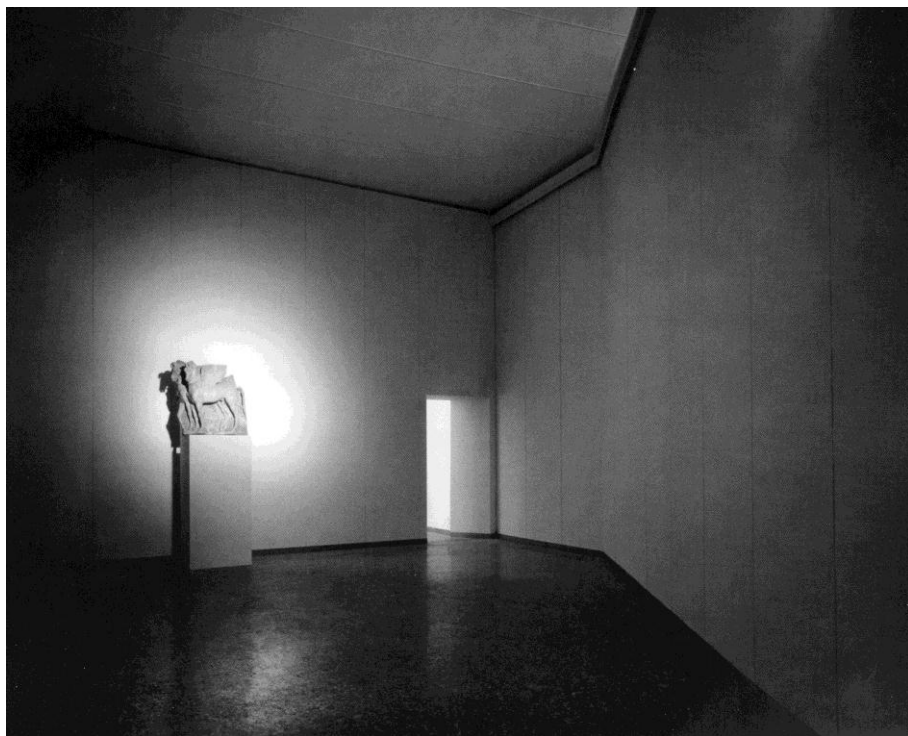
Uniche eccezioni alla soluzione del velario bianco per diffondere la luce sono alcune sale dell’esposizione il cui effetto è volutamente più emozionale; è il caso della sala degli ori, di quella delle Cariatidi e dei due vani di passaggio, dislocati in punti cardine lungo il percorso, dove l’illuminazione è puntuale e mirata, con il teatrale intento di evidenziare

e porre in risalto determinati oggetti, capaci di offrire un forte impatto visivo se opportunamente stimolati.

Il percorso di visita si snoda lungo sedici sale, disposte, come detto, lungo 4 assi ortogonali fra loro, con qualche divagazione verso altri spazi di Palazzo Reale.

L’ordinamento delle opere segue un filo cronologico e storico, ad eccezione delle già citate sala degli ori e vani di passaggio, che, unitamente alla Sala delle Cariatidi, dove sono ospitati sei sarcofagi e delle pitture murarie tombali, assumono valore atemporale, definendosi come spazi di snodo e di emozione, assumendo il compito di spezzare solo temporaneamente la visita per catturare il visitatore con una elegante spettacolarità e immergerlo ancora di più nel contesto della mostra.

L’ingresso, salito lo scalone d’onore del palazzo, è mosso da contropareti disposte diagonalmente, che costringono il visitatore a compiere uno scarto laterale per procedere, ma che offrono anche l’opportunità di accedere all’adiacente guardaroba. Compiuta la prima svolta il visitatore si trova immerso nel primo dei due vani di passaggio e viene accolto frontalmente da un frammento dei Cavalli Fittili di Tarquinia, esposti su di un piedestallo alto quasi quanto la porta di passaggio, alla sua destra, e resi padroni assoluti di questa “scena”, oltre che dall’altezza da cui dominano lo spazio vuoto, da un’illuminazione “spot” che li staglia contro la parete di fondo, sulla quale è proiettata un’ombra netta.



122. Il primo vano di passaggio con i Cavalli Fittili di Tarquinia (AMB)

Passato questo primo momento di impatto visivo, emozionale e anche culturale, la mostra ha effettivo inizio con opere che raccontano i primordi dell'arte etrusca: si ha nella prima sala una raccolta di plastica protoetrusca, distinta in "orientalizzante" e in "primitiva", e descritta prevalentemente da vasellame disposto in una lunga vetrina incassata in una parete obliqua (già da qui le pareti formano fra loro angoli ottusi, dilatando lo spazio e offrendo miglior possibilità al pubblico di fruire le opere esposte), oppure in poche teche autonome o, ancora, su esili piedestalli metallici sopra i quali le opere rimangono esposte e non protette, se non da una sottile ringhiera che corre a poca distanza, seguendo l'andamento della parete (persino nell'angolo, rigirandosi e proseguendone la geometria).



123. La prima sala (AMB)



124. Passaggio dalla prima alla seconda sala (AMB)

Nella seconda sala si trova la ceramica protoetrusca, bronzi e sculture del primo arcaismo; nella terza pittura ionico-etrusca.



125. La seconda sala (AMB)

Dopo una svolta si accede alla già citata Sala degli Ori, dove il filo della visita si interrompe momentaneamente in una sospensione temporale e spaziale: oreficeria, gioielli, oggetti preziosi sono qui raggruppati ed esposti in teche di cristallo di forma cubica, sorrette da esili gambe e piedistalli dipinti di nero. Nero che si ritrova su tutte le pareti, di modo che a risaltare siano solo i monili, illuminati da luci zenitali, unica fonte lumi-

nosa della sala, avvolta per il resto nell'oscurità, poste in lampade dalla forma piramidale anch'esse dipinte di scuro.

Le teche e le relative lampade (dieci in tutto) sono disposte nello spazio della sala come attori su un palcoscenico; l'influenza del Baldessari scenografo e uomo di teatro è qui evidente e si riscontra tanto nel richiamo all'illuminazione che si ha su un palcoscenico dove gli attori vengono posti in risalto da fasci di luce mirati, quanto nella disposizione degli elementi al tempo stesso equilibrata e dinamica, non senza un attento studio delle prospettive e dei punti di vista che si vengono a creare per il visitatore-spettatore.



126. La sala degli Ori (AMB)

Dopo questo momento di svolta la mostra prosegue con un'infilata di sale di dimensioni più contenute, inframezzate solo dallo spazio del bar.

Con la quinta sala si inizia il percorso dell'arte arcaica e si trovano qui la statuaria ionico-etrusca e i bronzi di Castel San Mariano. Nella sesta trova posto la piccola plastica e i rilievi di stile ionico-etrusco e nella settima sala i bronzi di stile ionico-etrusco, fra cui, di gran rilievo, l'elmo del Cabinet des Médailles di Parigi e il candelabro di Monaco di Baviera.

Nell'ottava sala si trova l'arte del tardo arcaismo, con frammenti pittorici provenienti da tombe e alcuni specchi.

La nona sala ospita terrecotte decorative di templi arcaici etruschi e latini. Qui spicca, al centro della sala, la Testa di Hermes da Veio, proveniente dal museo di Villa Giulia, attorniata da antefisse, acroteri, piccole teste e fronti di tegole disposti lungo le pareti. Le soluzioni espositive ancora una volta rispecchiano una sobrietà di linee, ma anche una disposizione dinamica e teatrale: la Testa di Hermes è posta al centro, alla sommità di un lungo stelo metallico e senza ulteriori supporti o protezioni, circondata e "staccata" dal percorso da una più bassa ringhiera metallica dipinta in nero di forma quadrata. Le altre opere, invece, seguono l'andamento delle pareti sulle quali si stagliano, sorrette anch'esse da sottili tubolari o sospese o appoggiate su semplici parallelepipedi, e formano una sequenza movimentata e dinamica, disposte come sono ad altezze differenti, quasi come note in fila su un pentagramma, dialogando apertamente (anche in questo caso non sono presenti strutture di protezione, teche o altro) fra loro e con il visitatore.



127. La nona sala con la Testa di Hermes (a sinistra Luciano Baldessari, a destra Umberto Milani)
(AMB)



128. Dettaglio della nona sala con la Testa di Hermes (AMB)

La decima sala offre una selezione di bronzi e sculture di ispirazione protoclassica, l'undicesima, più stretta in quanto ricavata dividendo in due una sala del palazzo, mostra gli influssi dell'arte greca classica su quella etrusca.

La dodicesima sala trova spazio nella Sala delle Cariatidi, che con i suoi 46 metri di lunghezza per 17 di larghezza costituiva il fulcro del piano nobile del palazzo. Profondamente danneggiata da un incendio seguito ai bombardamenti inglesi del 15 agosto 1943, la sala rimane tuttora in questo stato semi-rovinoso, portando con sé la memoria del tragico episodio che fu la guerra. Già nel 1953 la sala ospitò l'opera *Guernica* di Picasso, definendo un dialogo di grande forza visiva ed emotiva; Baldessari, a due anni di distanza, riprende questa intuizione e la sviluppa affiancando alla distruzione e agli echi della violenza bellica il tema sacro e intimo della morte. Sono qui esposti sei sarcofagi e i dipinti provenienti dalle Tombe del Triclinio e del Letto Funebre; queste ultime godono come supporto di due ambienti chiusi, posti dal lato d'ingresso e uscita della sala, che ne ricostruiscono scenograficamente l'originaria collocazione. I sarcofagi, invece, sono disposti nel grande spazio lasciato vuoto, lungo una diagonale, segnata a terra da un rivestimento bianco, creando un segno vibrante e delle visuali prospettiche coinvolgenti ed emozionanti; il dialogo con il contesto, con le pareti annerite dal fumo dell'incendio, con le statue semi distrutte, è forte e struggente, sottolineato da un'illuminazione che non è più diffusa, ma laterale e di taglio (un'impostazione dunque, nuovamente influenzata dal mondo del teatro, da cui riprende anche la drammatizzazione e la potenza degli oggetti disposti sapientemente nello spazio).

Questa sala è dunque il climax della mostra e di nuovo è uno spazio che esula dalla linea cronologica per immergere il visitatore in una parentesi sospesa, di grande impatto e coinvolgimento; così è anche la successiva saletta, il secondo vano di passaggio, dove è esposto il *Marte di Todi*, che va a introdurre l'ultima sezione della visita.



129. La sala delle Cariatidi con i sarcofagi esposti (AMB)



130. La sala delle Cariatidi con i sarcofagi esposti (AMB)

Le quattro sale conclusive riguardano la produzione ellenistica.

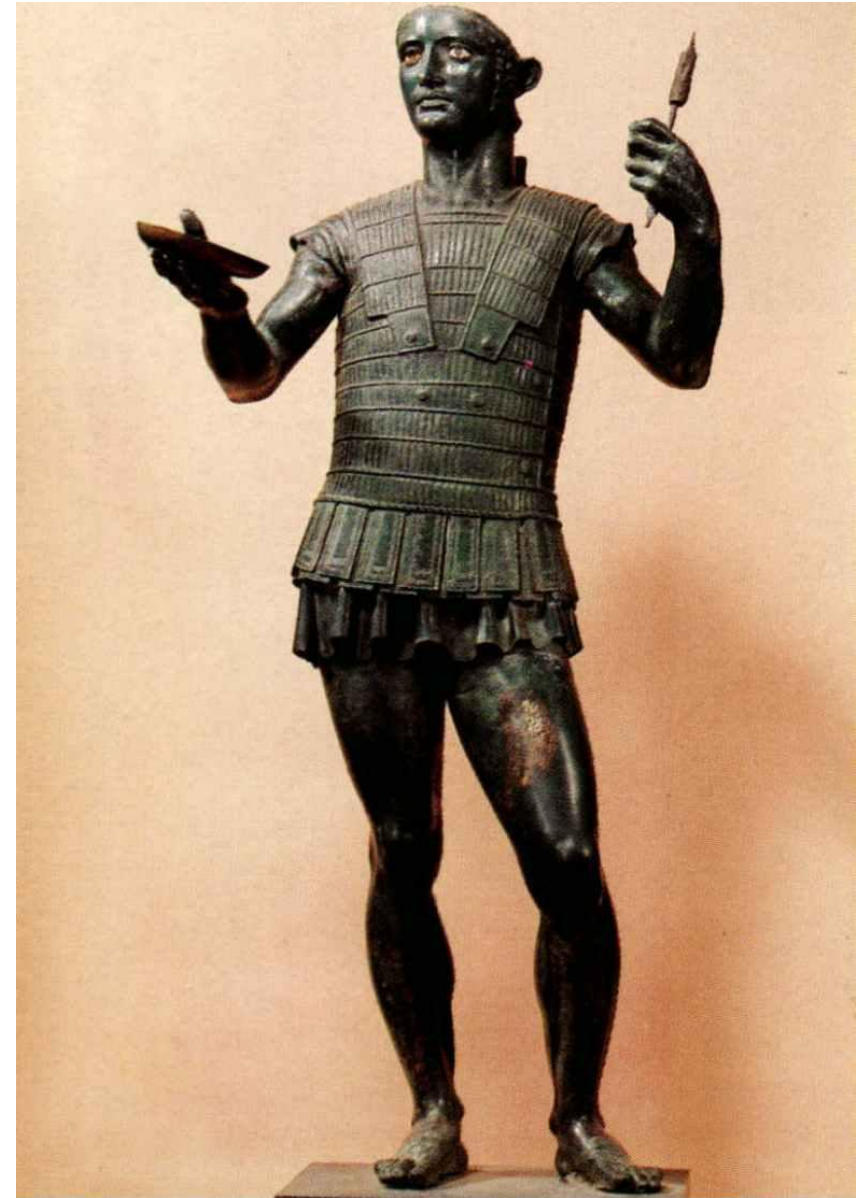
La tredicesima espone l'arte decorativa del IV e III secolo, con quattro teche disposte diagonalmente, la quattordicesima la plastica e la scultura architettonica, utilizzando ancora l'accorgimento della parete non ortogonale che crea angoli aperti.

La quindicesima sala ospita la scultura architettonica e alcuni ritratti, mentre la sedicesima, la sala conclusiva, espone le pitture e le terrecotte della tarda età ellenistica, fra cui le pitture della tomba François, disposte su una parete obliqua di altezza inferiore a quella delle pareti originali, delimitate dal velario a soffitto.



131. La sedicesima sala (AMB)

La mostra su Arte e Civiltà Etrusca si rivela un successo tanto per la tematica, sapientemente trattata, quanto per l'allestimento che ha valorizzato le opere e reso l'esperienza di visita attraente. Scrive il presidente Caio Mario Cattabeni a Gian Alberto Dell'Acqua: *"Si è chiusa ieri ufficialmente la Mostra dell'Arte e della Civiltà Etrusca che per oltre due mesi ha costituito il più notevole avvenimento artistico europeo. Il pubblico che è affluito numeroso ha suggellato la manifestazione con un consenso tanto più apprezzato quanto spontaneo. Il successo della mostra è stato molto largo e non poteva non esserlo, dato l'interesse tematico e museologico e la dignità della presentazione."*⁴⁷



132. Marte da Todi (Musei Vaticani - Roma), uno dei capolavori esposti alla mostra

2.3. Gli elementi dello spazio scenico

Come per l'allestimento di mostre e spazi espositivi, è stato possibile operare una scomposizione della tecnica, dei linguaggi e delle ripercussioni che questi portano sulla presentazione al pubblico, che andasse a isolare determinati aspetti, operando un'indagine puntuale e selettiva, e li mettesse poi in relazione gli uni agli altri fino a ricomporre il complesso mosaico della progettazione per l'esposizione. Anche identificando in Luciano Baldessari il soggetto unico è possibile sviscerarne l'operato secondo precisi scorci, disgregando e ricomponendo le parti che lo costituiscono.

La sua opera progettuale nel campo dell'allestimento e della scenografia è l'obiettivo dell'indagine; campi dove è possibile riscontrare una comune fonte di linguaggi e strumenti, che ha la sua origine nell'arte, nell'architettura, ma più di tutto nel teatro e nella scenografia.

Si prendono in esame i bozzetti e gli schizzi dello scenografo e si confrontano fra loro e con le fotografie degli spazi realizzati; si opera una suddivisione delle parti in gioco che pone sotto il riflettore un elemento alla volta, portando avanti, dunque, una disamina non cronologica e per opera, ma trasversale, raggruppando in una tematica gli esempi che meglio la definiscono e con i quali è possibile definire un linguaggio.

È la somma delle chiavi di lettura, nonché la stretta relazione e influenza che l'una ha sull'altra, a determinare il quadro completo; non sempre risultano compresenti tutti gli aspetti, ma sono proprio le diverse combinazioni a permettere a Baldessari di architettare ogni volta nuove soluzioni estetiche, formali e interpretative.

Il primo tema isola le parti delle scene e degli allestimenti che si sviluppano su piani verticali; nella concezione spaziale che unisce la bidimensionalità alla tridimensionalità sono infatti i piani a definire i confini e, sommandosi, a comporre i volumi e le geometrie. Possono svilupparsi su piani verticali le pareti, gli elementi di separazione, le porte, ma

anche i quadri visivi, i tagli di luce e tutta una serie di elementi che vanno dal concreto architettonico, al bidimensionale e decorativo fino all'immateriale.

Così si procede subito e in maniera complementare analizzando ancora le superfici, ma selezionando quelle poste su piani orizzontali, i quali hanno un ruolo parimenti fondamentale nel creare lo spazio entro cui sviluppare la scena o l'allestimento, così come nel delimitarlo o nel frammentarlo su differenti altezze. Ancora una volta sono piani orizzontali non solo gli elementi più concreti come soffitti e pavimenti, ma anche aree, luoghi deputati e talvolta delimitati.

A rompere l'ortogonalità e a delinarsi come segno espressivo e interpretativo sono i due elementi successivi: diagonali e curve. Entrambi intesi tanto quanto realtà geometriche e concrete, quanto come gesti e direttive, linee guida che veicolano la percezione. Due elementi simili, ma dal linguaggio profondamente diverso – talvolta opposto – in grado di plasmare uno spazio rigido, tagliandolo o ammorbidendolo, movimentandolo o bloccandolo, ma anche in grado di sparire per restituire a verticalità e orizzontalità tutta la loro purezza e forza. Diagonali e curve possono essere compresenti, ma più spesso l'uno predomina sull'altro. Si definiscono quindi due strade distinte e due metodi indipendenti, che solo in particolari casi interagiscono e che segnano due linguaggi alternativi nella tavolozza dello scenografo.

Come coronamento della costruzione spaziale e scenografica è necessario, così come per le mostre, un apparato visivo formato di elementi tanto immateriali quanto imprescindibili per la percezione e la comunicazione. Le luci – e dunque i colori, che dalla luce strettamente dipendono – e le ombre sono ciò che permea l'ambiente di vita, che amalgama i precedenti elementi e che opera su di essi, fornendo loro precise connotazioni e stabilendo rapporti e gerarchie, di modo da fornire allo spettatore/visitatore la possibilità di essere raggiunto dall'allestimento, dal mondo che si va a creare, e di entrarne a far parte.

Piani verticali

La consuetudine architettonica e la conformazione delle strutture artificiali che fanno parte della quotidianità ci spingono a identificare delle parti fondamentali nel costruito; pareti e pavimenti le più essenziali. Queste due sono le basi che definiscono lo spazio teatrale e allestitivo; un palcoscenico e due quinte possono fare un teatro, così come un percorso e delle aree per l'esposizione possono fare una mostra.

In una scenografia sui piani verticali si sviluppano le quinte o gli elementi costruttivi che si slanciano verso l'alto (spesso fuori dal boccascena); nel caso di una delle scene dell'Amleto, Baldessari racchiude lo spazio dell'azione entro due monumentali pilastri o teste di pareti, che poggiano sul piano del palco, con tutta la loro mole architettonica e volumetrica, sviluppandosi per tutta l'altezza del quadro visivo e 'tagliando' i margini laterali (la funzione delle quinte è proprio quella di tralasciare, di occludere, cioè, lo sfondo visivo laterale – l'esterno –, e al contempo di definire lo spazio scenico – l'interno –, fornendo, dove necessario, l'ingresso e l'uscita dell'attore o di altre parti della scena).

Si tratta di due elementi geometrici, puliti e dagli spigoli vivi; alla base di ciascuno una panca, ma il vero compito visivo di queste due costruzioni, poste ortogonalmente, ma che creano una prospettiva centrale, è quello di enfatizzare e isolare l'oggetto – un trono con baldacchino – che si staglia (verticalmente pur esso) nel punto focale, sulla linea d'orizzonte, nero contro un fondale chiaro (è già evidente la commistione di linguaggi, avendo la luce un ruolo fondamentale nel dividere e definire le superfici e nel creare rapporti e gerarchie).



133. Bozzetto scenografico per 'Amleto' (1923-24) (CASVA)

La funzione dei piani verticali è quella di incanalare lo sguardo, di creare delle direttive e di chiudere le strade non necessarie al fine della contemplazione dell'oggetto principale; un procedimento analogo a quello che, nelle mostre, si ravvisa quando le pareti si dispongono lungo un percorso preordinato di modo da formare zone delimitate, aree o 'sale' e messe in relazione l'una all'altra per definire gli scorci e le prospettive adeguate a una giusta fruizione delle opere esposte (o delle azioni sceniche).

Una disposizione articolata degli elementi verticali, strutturata secondo questa logica di alternanze di scorci e ambienti, la si ravvisa nel bozzetto di una scena di 'Santa Giovan-

na'; qui i pilastri dell'*Amleto*' si moltiplicano e si dispongono su una griglia più articolata, restituendo una scena frammentata e più dinamica.

Dinamismo reso dal susseguirsi prospettico delle pareti, ma anche da una disposizione di alcune su direttive diagonali, ed è questa una basilare unione di due delle parti in cui si è deciso di scomporre la progettazione di Baldessari: piani verticali orientati seguendo delle diagonali.

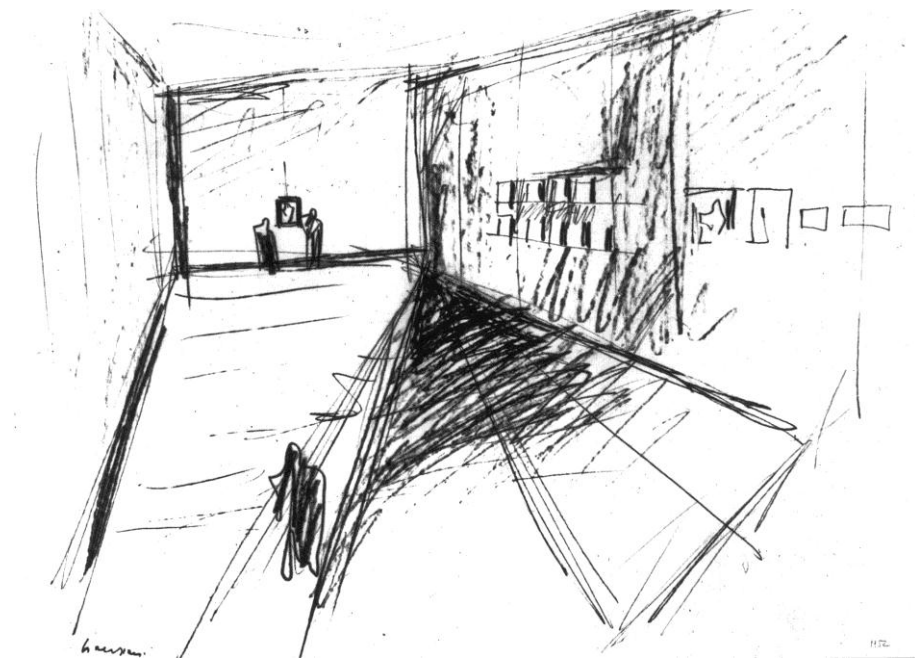


134. Bozzetto scenografico per *'Santa Giovanna'*(1924) (CASVA)

La pareti o pilastri godono in questa scena di una possanza volumetrica e monumentale, proiettando ombre, opprimendo il vagare dello sguardo, occupando gran parte del piano calpestabile; ma non per questo risultano un limite o una chiusura. La superficie verticale diventa un supporto, una tela su cui riportare aspetti decorativi o significati che trascendono dalla struttura fisica; compaiono segni sulle ampie facce dei solidi, forse carta da parati, forse ornamenti applicati, e tutta la scena assume più leggerezza. Leggerezza che si concretizza in un velo drappeggiato che copre parzialmente l'ultimo sfondo sul fondale; anche una tenda, nella sua bidimensionalità e minor imponenza, è elemento preponderante ed emblema di chiusura, come il sipario teatrale simbolicamente esprime – un'ulteriore e definitivo piano verticale.

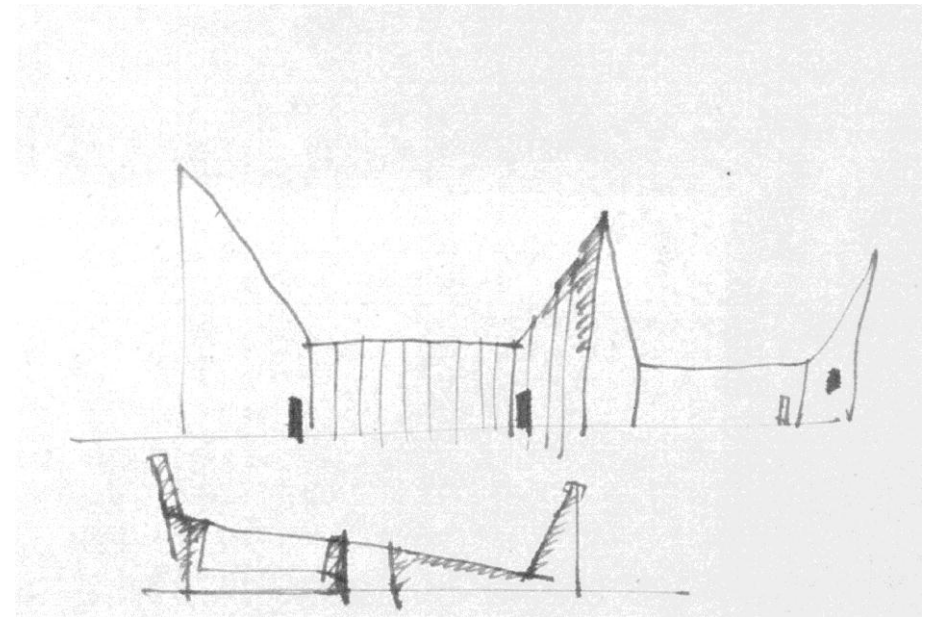
La parete come supporto rimanda direttamente al mondo espositivo e alla mostra; si è già visto come i piani verticali qui delincono degli ambienti o delle prospettive, ma è fondamentale per la natura stessa della mostra che le pareti prendano la loro parte nel sistema di esposizione al pubblico dell'opera, giocando un ruolo tanto strutturale, quanto visivo.

Baldessari progetta la sala dell'Autoritratto con cappello in feltro, la seconda della Mostra su Van Gogh, dando ampissimo rilievo alla parete di fondo, dove è esposto il quadro che dà il nome alla sala. Quel quadro e nient'altro, creando uno strettissimo sodalizio fra piano verticale e opera; come il piano di un palcoscenico sorregge e mette in luce l'attore al centro di esso, ecco che la parete della mostra, operando una semplice rotazione di novanta gradi, diventa il palcoscenico per il quadro, che gode di tutta la scena e di tutta l'attenzione, aggrappato alla parete, ma rivolto verso il pubblico.



135. Mostra su Van Gogh (1952) - Schizzo progettuale per la Sala dell' Autoritratto con cappello in feltro (CASVA)

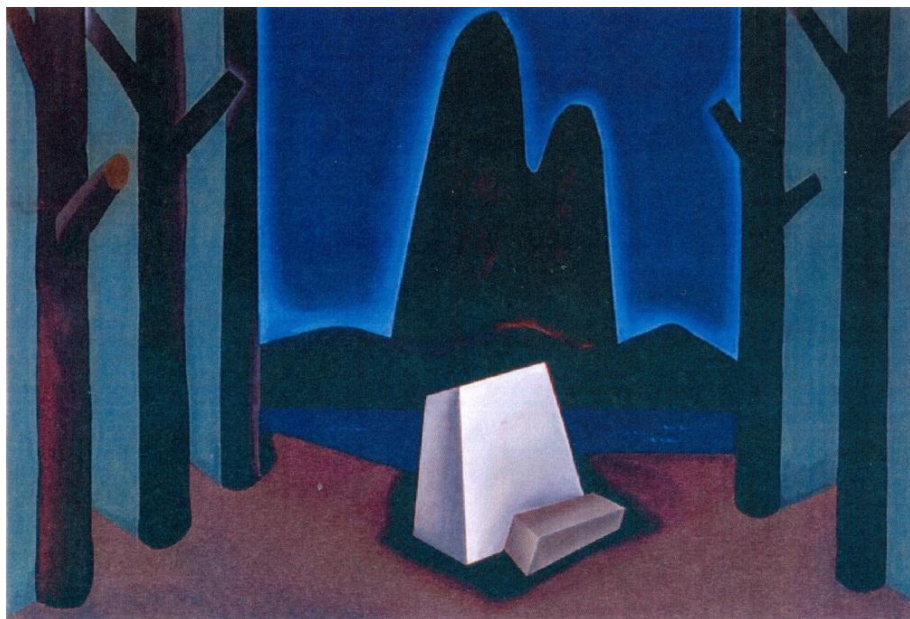
Per la stessa mostra un altro schizzo dello scenografo esemplifica, con tratto chiaro e di gran potenza comunicativa, come i piani verticali, concretizzati qui in pareti bidimensionali – vale a dire solamente delimitazioni di cui non interessa quel che c'è dietro o dentro –, definiscano gli spazi e, se posti in particolari relazioni fra loro, com'è il caso degli angoli ottusi che, connettendosi, formano in queste sale, possano creare un dinamismo e una nuova percezione, appositamente calibrata, dello spazio da percorrere sia visivamente che fisicamente, proprio come già aveva fatto per la scena di 'Santa Giovanna'.



136. Mostra su Van Gogh (1952) – Schizzo progettuale di alcune pareti e relative connessioni "ad angoli ottusi" (CASVA)

Si è visto come il piano verticale possa concretizzarsi tanto volumetricamente (pareti e pilastri) quanto bidimensionalmente (superfici, fondali, tendaggi). Una via di mezzo fra elemento piatto, ma pur sempre con una sua valenza fisica, la si trova esemplificata nel bozzetto per 'Guglielmo Tell' in cui è fortemente ripreso il concetto classico di quinte o addirittura dei periaktoi⁴⁸ del teatro greco, dove si trovano cinque 'lame' laterali, a tutt'altezza, che traggono gli sfondi laterali e, disposte in accelerazione prospettica, ricreano l'ambiente centrale, una radura circondata da alti alberi spogli.

Il fondale, pure, è un esempio di elemento verticale, privo di uno spessore, ma, nella sua frontalità, di forte impatto visivo e con grande potere evocativo.



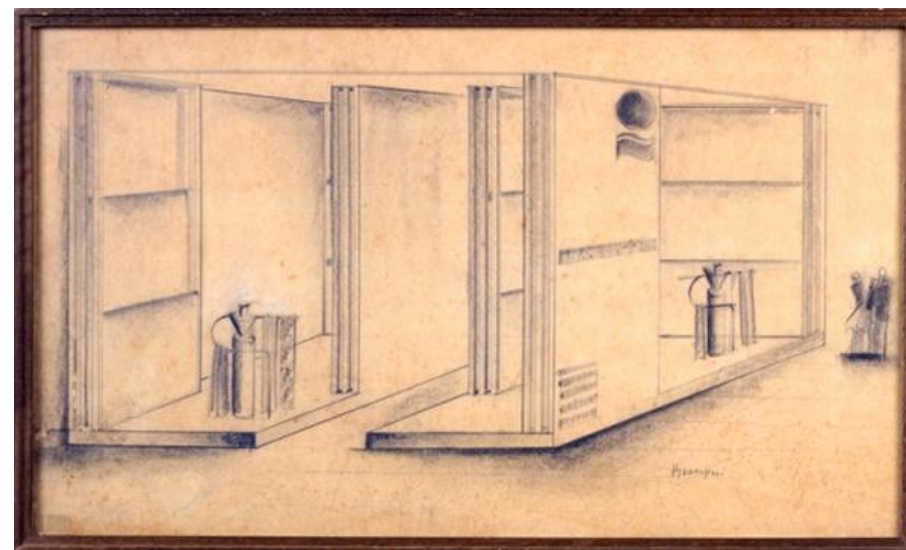
137. Bozzetto scenografico per 'Guiglielmo Tell' (1929) (CASVA)

Come accade per le quinte in teatro, anche nell'allestimento di uno stand Baldessari sa utilizzare le pareti e, più in generale, i piani verticali, proprio come demarcatore di spazi e, al contempo, come paravento che occulta porzioni di visuale e crea livelli sfalsati dislocati tridimensionalmente nello spazio.

Nello schizzo che realizza per lo stand D.A.F. (De Angeli Frua) per l'Esposizione Internazionale delle Arti decorative e industriali e dell'architettura moderna (Salone dei Tessuti) al Palazzo dell'Arte di Milano è chiaro l'utilizzo di porzioni di pareti come divisori ed elementi in grado di connotare lo spazio ricavandone delle partizioni. Parimenti l'utilizzo di queste pareti rimanda con vigore al linguaggio della scenografia, in cui le quinte hanno il ruolo fondamentale di inquadrare la visuale e di incanalarla verso determinati ambienti che si vanno a creare. Qui il visitatore (Baldessari introduce nello schizzo anche due figure umane, come a suggerire quale debba essere il punto di vista e

quanto sia importante nella resa del componimento strutturale la soggettività dello spettatore/visitatore) non solo si trova obbligato a far correre lo sguardo entro determinate cornici, ma anche fisicamente, all'atto della visita dell'esposizione, si troverà a percorrere uno spazio in cui le partizioni verticali determineranno quali scorci sono possibili in quel punto e in quel momento e quali zone, invece, dovranno rimanere nascoste.

I manichini, che ricordano da vicino il Luminator e che sorreggono ed espongono (quasi presentano, come dei venditori) i tessuti in mostra, sono, in questo caso, dei veri e propri attori. E come tali, seguendo un canovaccio su cui il visitatore improvvisa la vicenda, così com'era d'uso nella commedia dell'arte, fanno le loro entrate e uscite dal palcoscenico, calcando, seppure immobili, una scena che muta continuamente prospettiva.



138. Schizzo per lo stand D.A.F. per la V Triennale di Milano (1933) (CASVA)

Il piano verticale, oltre a una funzione di definizione dello spazio e di inquadratura della scena, possiede anche grandi possibilità di impatto sulla griglia prospettica di una sce-

nografia. La disposizione sul palco di quinte o pareti a diverse profondità e dotate di specifiche inclinazioni può concorrere alla resa tridimensionale della scena.

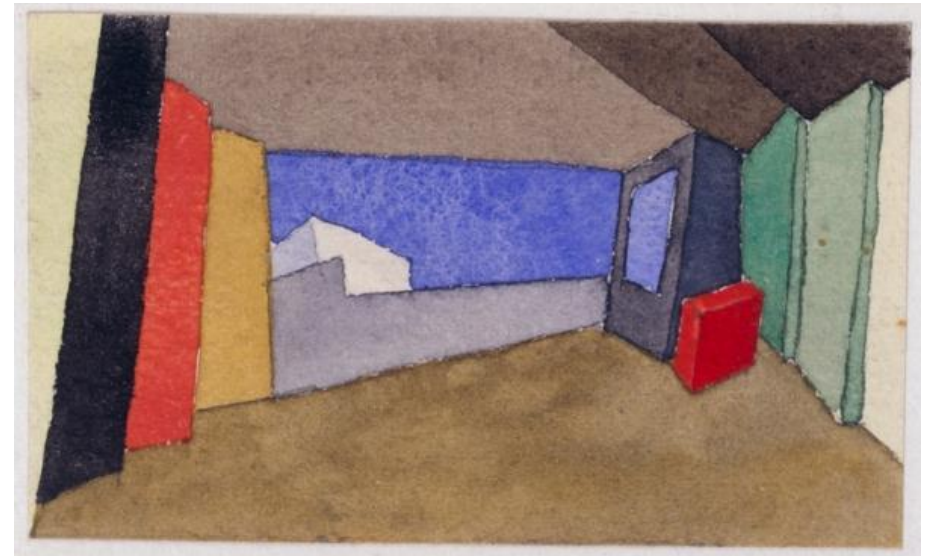
Nel caso del bozzetto per 'Il Vascello Fantasma' che Baldessari realizza nel 1928, è dichiarata la forte importanza scenica che assumono le pareti laterali; queste infatti sono disposte a profondità differenti, lungo due direttrici prospettiche e sono spezzate, ripetute in tanti moduli che si susseguono creando una prospettiva molto marcata, che non utilizza altro se non i piani nello spazio, venendo a mancare ogni connotazione di ombre e luci.

Ad accentuare questa resa prospettica vi è anche una particolare accelerazione, data dalla forma dei pannelli verticali; è infatti accorgimento scenico e tecnica fondamentale della scenoplastica, che Baldessari dimostra di padroneggiare, l'alterazione delle regole visive per creare l'illusione di una profondità maggiore, andando, nel concreto, ad accorciare artificialmente le altezze man mano che la profondità della scena aumenta.

Piano verticale può essere anche un'apertura, una foratura, un passaggio. Sempre nel bozzetto per 'Il vascello fantasma', una volta terminata l'infilata di pareti laterali, ecco che si scorge un 'al di là', un cielo terso, una superficie che, con un'unica campitura azzurra, descrive l'intero mondo esterno. Il gioco teatrale è ancora una volta molto forte e sottolineato dal 'minimalismo' della composizione; è tipico, nella scenografia più classica, ma anche in ogni impianto scenico, volenti o nolenti, che esista un contesto in cui la vicenda è inserita e questo contesto si concretizza sempre con un elemento assimilabile al fondale. Spesso i fondali, i piani, si sovrappongono e creano una continuità dello spazio oltre al costruito. Nel bozzetto in questione si distinguono tre tipi diversi di piani verticali che, combinati, formano il 'panorama': un muretto, basso, che segna il confine del pavimento e nasconde una porzione della veduta, alzandosi per circa un terzo di questa (in gergo teatrale la si potrebbe definire rivetta, cioè quell'elemento scenografico verticale, basso e lungo quanto tutta la scena o quasi, con la funzione di nascondere macchinari – ad esempio illuminotecnici – e di raccordare il piano palco al fondale), un

fondale vero e proprio (il già citato cielo azzurro, che nell'illusione visiva va oltre i confini della cornice) e un'apertura.

Proprio l'apertura è allora il piano verticale più interessante, il vero e proprio diaframma, completamente trasparente, ma molto presente, che funge da collante fra il primo piano e lo sfondo.



139. Bozzetto scenografico per 'Il vascello fantasma' (1928) (CASVA)

E se in questo bozzetto l'apertura non è praticabile, ha solo funzione visiva, è una finestra che segna una soglia valicabile solo dagli occhi, nel bozzetto dell'anno successivo (una scena d'interno per l'opera 'La vita è bella', Baldessari introduce una variante di questo piano verticale 'inesistente'.

Nel descrivere l'interno di un appartamento lo scenografo crea una scena parapettata in primo piano, sfondata non solo in corrispondenza della quarta parete, ma anche della 'seconda', che prosegue poi in una seconda scena, che la amplia, che si estende più in profondità e che, a sua volta, contiene un ulteriore piano verticale (la finestra vera e propria).

Il vano di passaggio è un quadrato posto al centro della scena, seguendo una griglia prospettica molto classica e centrale, i cui lati verticali sono descritti dalla fine delle pareti laterali della stanza, mentre il lato orizzontale superiore è descritto dalla fine del soffitto. Il lato orizzontale inferiore del quadrato, del piano verticale, non è definito ed è proprio questa mancanza a rendere di fondamentale importanza questa superficie inesistente: pur senza occultare nulla – anzi, scoprendo – diventa un efficace escamotage per suddividere l'ambiente in due e creare due situazioni ben distinte.



140. Bozzetto scenografico per 'La vita è bella' (1929) (CASVA)

Complici di questa caratterizzazione degli spazi, sono anche – e qui in maniera molto marcata grazie all'uso del colore – gli inserti decorativi che rivestono le pareti, tanto quelle in primo piano quanto quelle sul fondo.

Si tratta di due stili completamente diversi, che vanno a restituire un'atmosfera caratteristica ad ogni ambiente. La presenza di queste decorazioni esplicita una doppia

funzione che la superficie verticale può assumere nello stesso tempo; supporto espressivo di elementi simbolici e con un linguaggio autonomo, ma necessitanti di un appoggio dal quale poter risultare leggibili, ma anche contenitore di sottoelementi, area piena in grado di rarefarsi, di sezionarsi e di forarsi per diventare alloggio per un altro oggetto dell'allestimento, magari il soggetto stesso.

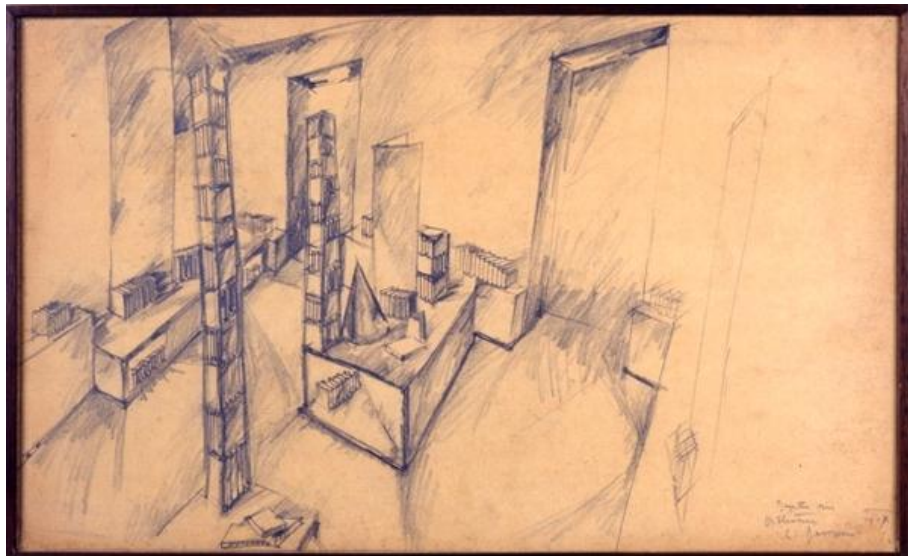
È il caso delle porte e delle finestre nella scenografia e può diventare il caso dei libri negli scaffali che Baldessari immagina e progetta per la Libreria-Biblioteca Notari di Milano. Qui, da una griglia orizzontale che determina percorsi, settori e zone tematiche, crescono e si ergono monumentali delle 'torri' popolate di libri.

Composte di tanti cubi sovrapposti, sono degli elementi verticali, dei piani stretti e lunghi, che caratterizzano lo spazio con una funzione totemica; sono punti di riferimento all'interno della libreria, ma sono essi stessi espositori per gli attori protagonisti di questo allestimento. Come le aperture sui piani verticali delle pareti delle scene precedenti ospitano porte dalle quali gli attori possono affacciarsi, entrare, uscire, anche in queste altissime e longilinee scaffalature i libri possono sfruttare delle serie alternate di forature per mostrarsi a più altezze e su tutti i lati.

Il piano verticale può essere una presenza opprimente, invasiva, oppure sparire del tutto. Può incorniciare lo spazio, occultarlo, mostrarlo oppure può essere inserito nello spazio, come in quest'ultimo caso; le due torri sono sempre oggetti fondamentali nel descrivere l'ambiente e nel generare relazioni e percorsi, ma, allungandosi e stringendosi, perdono qui ogni funzione di occultamento in favore di una visibilità dell'oggetto che esse stesse espongono.

Nello schizzo è interessante osservare come i due piani verticali vadano ad innestarsi su di un piano orizzontale che acquista sempre più importanza e si articola in zone connesse fra loro e disegna una griglia dalla quale gli elementi sono generati. Il rapporto fra

orizzontale e verticale è dunque sempre stretto, quando vi è una compresenza così marcata e, anzi, senza lo sviluppo verticale, non sarebbe possibile la partizione del piano orizzontale, così come, viceversa, non è possibile ad elementi verticali come questi esistere senza una precisa collocazione spaziale.

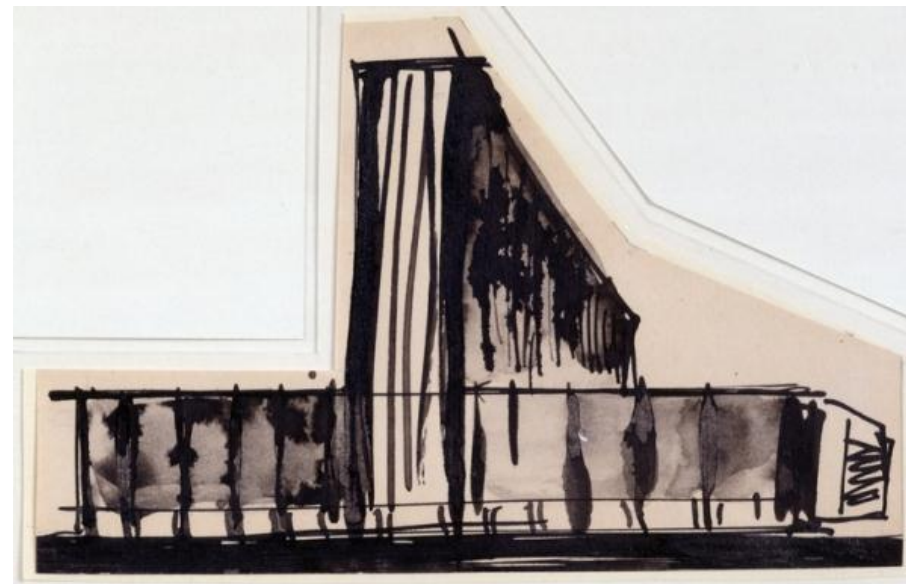


141. *Schizzo per Libreria - Biblioteca Notari, via Montenapoleone 27, Milano (1927) (CASVA)*

Parimenti in ambito architettonico, Baldessari sfrutta il piano verticale come elemento simbolico, che svetta e costituisce segno distintivo e di riconoscibilità.

In uno degli schizzi che egli produce per il progetto di un Edificio ad uso misto per Piazza San Babila a Milano nel 1936-37, pochi tratti scuri di china definiscono una struttura che si caratterizza pienamente grazie all'insero di un elemento verticale su di un setto orizzontale. Se il corpo principale rimane basso e lineare è qui proprio la torre centrale, rimarcata nello schizzo da più tratti verticali, che descrive un profilo particolare e movimentata la composizione della facciata e della volumetria.

Nel progetto, mai realizzato, l'edificio avrebbe accolto un teatro, ristoranti, negozi e vari spazi comuni, oltre che uffici e residenze e proprio l'inserimento di questa torre avrebbe offerto la necessaria suddivisione degli spazi dedicati ad attività diverse. Ma, al di là della destinazione pratica, è interessante indagare come il disegno stesso si focalizzi proprio su quest'incrocio di piani, tanto che anche il supporto cartaceo su cui è realizzato risulta sagomato attorno al profilo dello schizzo. Astruendo il concetto dei piani si torna alla predilezione di Baldessari per il disegno e al suo diventare strumento elettivo e capace di generare ogni volume e ogni espressività.



142. *Schizzo progettuale per Edificio ad uso misto per Piazza San Babila a Milano (1936-37) (CASVA)*

Piani orizzontali

Più chemodellare lo spazio, i piani orizzontali sono lo spazio.

Questo vale in un sistema che è quello del teatro e dell'esposizione dove gli elementi in gioco fanno sì che ci sia sempre bisogno di un 'terreno' dove muoversi, più o meno articolato e ripartito, e che questo sia in grado di prendere parte alla messa in scena e staccare il 'mondo dell'allestimento' dal 'mondo esterno'.

Tanta importanza assume nella scenografia il piano del palco – più o meno decorato che sia – quanta nella mostra il pavimento che diventa percorso – originario dell'edificio o parte dell'allestimento che sia – perché è qui che si svolge l'azione, è qui che lo sguardo può vagare ed è entro quest'area che si possono spingere i passi.

Nel bozzetto per la sua scena per 'Modernità' Baldessari presta molta importanza al pavimento, relegando a oltre la metà della profondità gli elementi verticali (quinte bidimensionali); il materiale del terreno è indagato attentamente, nella sua lucidità e capacità di riflettere la realtà circostante, la zona calpestabile da un'idea di ampiezza e infinito, ma la vera trovata stilistica e spaziale è un disegno a terra, formato da un camminamento scuro, sovrapposto al pavimento, che si estende all'infinito e si dirama in varie direzioni, formando una griglia ortogonale con un'unica eccezione – una diagonale – in corrispondenza dell'oggetto in primo piano, uno scranno.

Il piano orizzontale, in questo caso, è dunque composto di due livelli, o strati, sovrapposti, che creano una trama in grado di fornire indicazioni per il movimento e in grado di mettere in connessione le varie parti della scena.



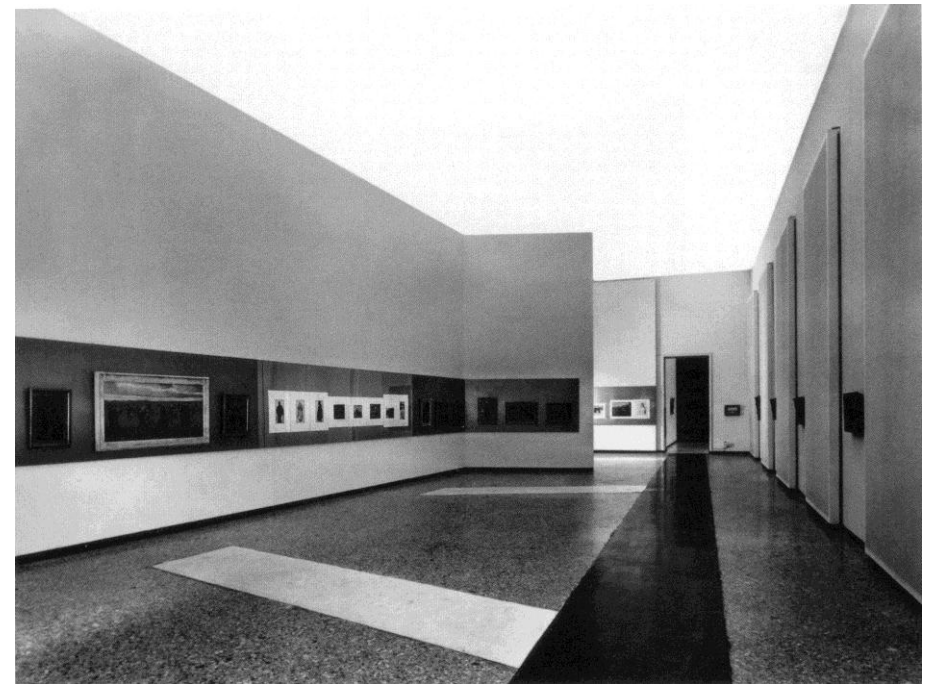
143. Bozzetto scenografico per 'Modernità' (1924) (CASVA)

Un espediente analogo, lo scenografo lo riutilizza e lo offre agli occhi e ai piedi dei visitatori, nell'allestimento della mostra su Van Gogh, quando affronta la progettazione dei piani orizzontali che definiscono il confine entro cui agire e i percorsi da seguire per leggere la storia raccontata dall'esposizione.

Il pavimento rimane quello di palazzo reale, volutamente lasciato in vista, ma a tagliarlo e portarlo su un piano secondario è un rivestimento in vipla che viene posato a terra. Un rivestimento che disegna dei camminamenti di colore nero, identici a quelli di 'Modernità', sui quali il pubblico può muoversi come fosse su un binario che lo accompagna accanto alla successione di quadri; alcune diramazioni, in punti nevralgici, mai ortogonali e di un colore più chiaro, un giallo, rompono la linearità dei camminamenti e offrono delle deviazioni strategiche indispensabili per avvicinarsi alle opere e creare dei momenti di sosta in aree prestabilite.

Piano orizzontale non è solo pavimento, ma anche soffitto. La superficie che fa da 'cielo', che copre l'ambiente, è tanto importante, nella resa dell'allestimento, quanto quella su cui si cammina. Nella mostra su Van Gogh tutti gli ambienti sono traggurati sul soffitto da un velario bianco retroilluminato. Si tratta di un piano orizzontale, delimitato dalle pareti, i piani verticali, che ricalca esattamente la superficie del pavimento, mantenendone lo stesso perimetro. A differenza di questo, però, dove si definivano tracciati e si frammentava lo spazio, il velario bianco, uniformemente illuminato, diventa una superficie unica, uniforme e uniformante. Non solo fonte di una luce omogenea e diffusa, ma importante elemento visivo che, nel suo candore, domina su tutti gli altri.

L'effetto emozionale di questo accorgimento è forte, seppur soggettivo, risultando a tratti incombente e limitante, con la sua forza e purezza, a tratti etereo e quasi inesistente, una foratura verso un mondo al di là (così come accadeva col piano verticale che fungeva da fondale nella scenografia de 'Il Vascello Fantasma'), grazie alle sue caratteristiche di linearità e leggerezza.



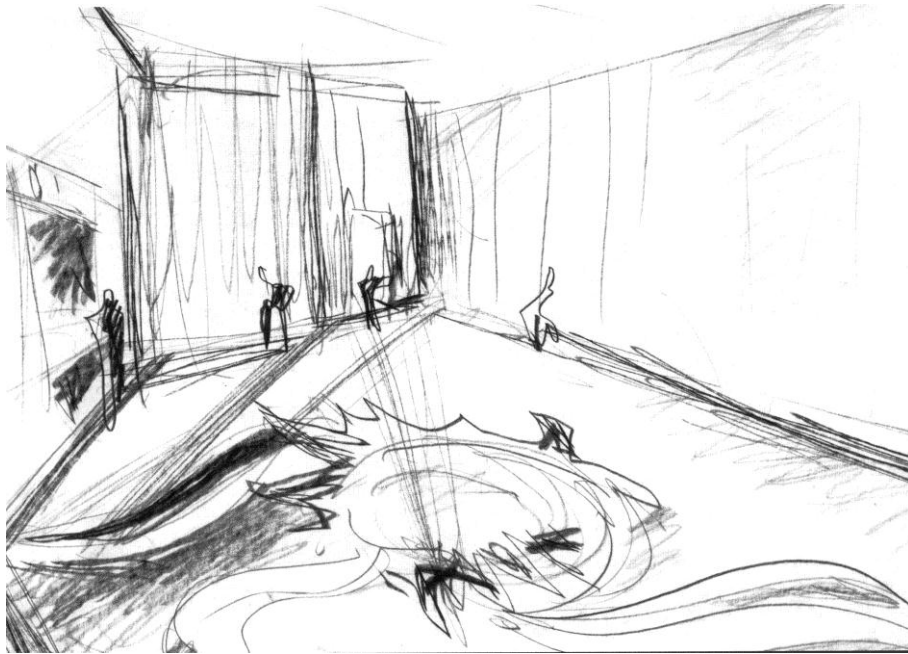
144. Mostra su Van Gogh (1952) - Veduta del camminamento pavimentale che percorre le sale

(CASVA)

Tornando a ritroso verso l'inizio della medesima mostra questo rivestimento diventa più presente e importante nella percezione del percorso.

Nella seconda sala non è più un camminamento, quello che sta a terra, ma una vera e propria metà di pavimento; la sala è tagliata lungo la diagonale e una delle due metà è interamente rivestita dalla vipla. Ancora di più è nella prima sala, lo spazio dell'ingresso, dove l'intero pavimento è rivestito e dove l'originaria superficie orizzontale c'è, ad un livello inferiore, ma è totalmente nascosta. E a rafforzare la forza di questo gesto che occulta e riveste totalmente il piano orizzontale è la tarsia pavimentale, foggata in forma di girasole, che Baldessari fa predisporre all'amico e pittore Attilio Rossi.

Ecco che anche il piano orizzontale si è fatto supporto, non solo di uomini, ma anche di arte.



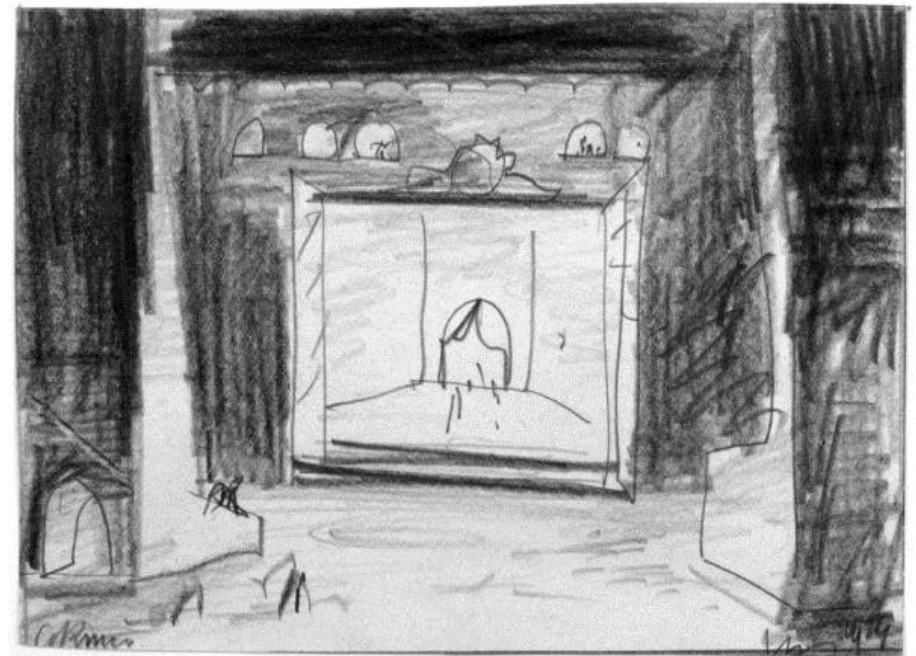
145. Mostra su Van Gogh (1952) - schizzo progettuale dell'ingresso della mostra con visuale del pavimento con tarsia (CASVA)

Se il piano verticale per antonomasia, in teatro, poteva essere il sipario, il piano orizzontale (trascurando la lieve pendenza, espediente prettamente ottico) più significativo ed emblematico potrebbe essere il palcoscenico stesso.

Luogo deputato, che ospita tutta l'azione scenica, la scenografia intera e gli attori; piano che offre allo spettatore la visione dell'insieme, come si trattasse di un vassoio di portata.

Nel bozzetto per Giulietta e Romeo, con un gioco di teatro nel teatro, Baldessari gioca con un piano orizzontale aggiuntivo, sovrapposto a quello basilare: al di là di un arco scenico (piano verticale) si vede un secondo palco, rialzato.

È questo uno spazio nello spazio, una piattaforma, un praticabile, una zona delimitata all'interno di quella 'ufficiale' che muove la scena con uno sfalsamento di altezze, ma anche di riferimenti, in quanto questo secondo palcoscenico dichiara una finzione in quella che già è una finzione, la quale, grazie alla capacità degli spazi (e dunque dei piani orizzontali) di accogliere mondi, diventa realtà.



146. Bozzetto scenografico per 'Giulietta e Romeo' (1924) (CASVA)

Riprendendo gli esempi precedenti si nota come i piani orizzontali possano concretizzarsi spesso nel pavimento e talvolta nel soffitto. Ma è anche fondamentale e complemento della loro forza visiva l'accoppiamento delle due superfici, specie se in dialogo tra loro.

Nel bozzetto che Baldessari realizza per studiare l'interno del Seminterrato Cantoni che realizzerà in Via Mario Pagano a Milano nel 1929, assume il maggior rilievo proprio il binomio pavimento-soffitto. Entrambi occupano una grande porzione della prospettiva – molto teatrale – che l'architetto costruisce e sono movimentati da elementi, decorativi e funzionali, che rendono loro capacità espressiva, facendoli concorrere a dare un'interpretazione all'ambiente e rendendoli elementi scenografici caratterizzanti.

Il soffitto presenta due vetrate o lucernari, tagliati in quattro da una croce, luminosi e incombenti a picco sullo spazio, mentre il pavimento ha quattro inserti rettangolari, allineati su tutta la lunghezza, di un colore più scuro. Il richiamo geometrico è diretto e tutti gli elementi accentuano e accelerano la prospettiva, scandendo lo spazio e restituendo un senso di profondità, proprio come succede in ambito scenografico.

Nella composizione dello spazio ha rilievo complementare la disposizione delle pareti, che seguono e segnano il perimetro di pavimento e soffitto e ne riprendono, su un lato, la figura decorativa a rettangoli che, in questo caso, appartiene a una lunga finestra a nastro, intervallata da una porta.

Il punto di vista rialzato permette di osservare più facilmente il piano del pavimento e proprio questo dà la possibilità, a sua volta, all'occhio di cogliere la griglia prospettica su cui è costruita l'immagine: nonostante le ampie superfici lineari diano l'idea di un impianto centrale, simmetrico, quasi cubico, uno sguardo alle linee di fuga e alle direttrici mostra come la griglia sia più complessa e forse anche lontana dalla realtà.



147. Bozzetto per il Seminterrato Cantoni di via Mario Pagano a Milano (1929) (CASVA)

Un dialogo simile, fra soffitto e pavimento, utilizzati come superfici espressive e caratterizzanti, Baldessari lo instaura quando progetta il Bar Craja a Milano nel 1930. Come nel seminterrato Cantoni, anche qui inserisce la figura rettangolare sulle superfici orizzontali e anche qui disegna lo spazio con il fondamentale contributo di inserti grafici.

Le due superfici, non più regolari come quella del seminterrato, ma articolate nei vari spazi del locale e interrotte da pareti e portali, sono infatti trattate come un foglio o una tela, sul quale l'architetto impagina il suo disegno. Disegno geometrico che definisce una griglia, composta di rettangoli, che si adatta allo spazio e, anzi, ne sottolinea gli ambienti e i percorsi.

Sul soffitto, di colore chiaro, dai toni caldi, e luminoso, è inscritta una griglia lineare di rettangoli che va ad occupare tutta la superficie delle varie stanze, definendone il volume e integrando le fonti luminose in un disegno geometrico di valenza anche estetica. Sul pavimento è ripreso il tema dei rettangoli, questa volta con toni freddi, vicini all'azzurro, ma le forme sono più allungate e si sviluppano longitudinalmente seguendo l'infinita delle stanze, passando attraverso i vani. L'idea suggerita è quella di una lunga fuga prospettica, una passerella o un camminamento che portano occhio e visitatore a percorrere l'interezza del locale, ma intervallata da elementi posti di traverso in corrispondenza dei passaggi, che scandiscono un ritmo preciso e separano le sale una dall'altra.

La visualizzazione, come molte di Baldessari, è realizzata per campiture uniformi, per superfici piatte e lisce; sono pochissime le ombre presenti (tavolino e sedie, bottiglie, piano del bancone, panchette), ma ciononostante l'idea è di una grande luminosità che si diffonde in tutto l'ambiente, del quale l'occhio ha una precisa cognizione spaziale e volumetrica. L'impianto prospettico con il quale tutta l'immagine si compone, ancora una volta, richiama da vicino una vista teatrale, uno scorcio scenografico pronto ad accogliere una rappresentazione.



148. *Tempera di Carlo Dradi (anni '90) eseguita su volontà di Enrica Craja*

Ancora una dialettica tra soffitto e pavimento la si ritrova nell'allestimento per l'atrio della IX Triennale di Milano, al Palazzo dell'Arte, del 1951, ma questa volta le due superfici sono in antitesi e quasi in contrasto.

Sono anche differenti le collaborazioni che l'architetto sfrutta per questi due piani orizzontali che si fronteggiano; se per il soffitto si avvale dell'arte di Lucio Fontana, amico e compagno di Baldessari, col quale a più riprese si era scambiato idee e spunti, per il pavimento si ha a collaborare Attilio Rossi, pittore e anch'egli amico, già attivo a Milano.

L'intero allestimento celebra la comunione delle arti, tema estremamente caro a Baldessari e oggetto frequente della sua ricerca, e unisce pittura, scultura, architettura, design e scenografia in una rivisitazione dello spazio dell'ingresso, dell'atrio, dello scalone d'onore e del vestibolo superiore del Palazzo dell'Arte che pone in sinergica dialettica tutte le espressioni di queste arti. Il soffitto riprende il concetto di spazialità che Fontana-

na aveva immaginato e sviluppava in quegli anni e si presenta fessurato in più punti; lunghi tagli irregolari squarciano la superficie del soffitto, lasciando intravedere sbuffi di luce che penetrano nell'ambiente attraversando dunque il piano orizzontale, che non è più una chiusura o un'opprimente elemento, ma una membrana lacerabile, plasmabile. La luce gioca un ruolo fondamentale nel muovere questa superficie creando zone abbaglianti e zone di chiaroscuro; questo ancora di più accentua la capacità di una superficie come quella del soffitto di alterarsi e di proiettarsi nello spazio, abbattendo quindi la sua bidimensionalità.

Similmente, ma con una tecnica per certi versi complementare, è risolto il pavimento; qui, su una superficie color viola prugna, in vipla, innovativo materiale a base di resina che ben si prestava a realizzazioni decorative, vi è un intarsio ad opera di Attilio Rossi (che riprenderà questa soluzione nella mostra su Van Gogh a Palazzo Reale, l'anno successivo, dove nella prima sala realizzerà un intarsio in forma di girasole), in collaborazione con Mario Radice e Attanasio Soldati, che gioca con le geometrie e con alcune direttive scure, che ricordano ancora qualche schizzo futurista, e che contrastano con l'irregolarità più morbida dei tagli al soffitto, nonostante a loro volta risultino essere delle fenditure che segnano il pavimento e vanno a interagire con la percezione visiva del visitatore che si trova a doverle calpestare.

Il piano orizzontale è dunque, al pari del piano verticale, un eccellente supporto per decorazioni o elementi secondari; si presta a essere plasmato, tagliato, frazionato, colorato, accoppiato con altri elementi per arricchire lo spazio che esso stesso definisce. Percorrere (con gli occhi o con i piedi) uno spazio così carico e caratterizzato può avere infiniti effetti, veicolati o meno dal gusto e dallo stile della composizione, ma è vero anche che, all'estremo opposto, è uno spazio vuoto, completamente spoglio, a offrire ancor più possibilità interpretative e soprattutto ad esprimere appieno l'idea di limiti e di luogo deputato, tanto nell'allestimento, che nell'architettura, che nel teatro.

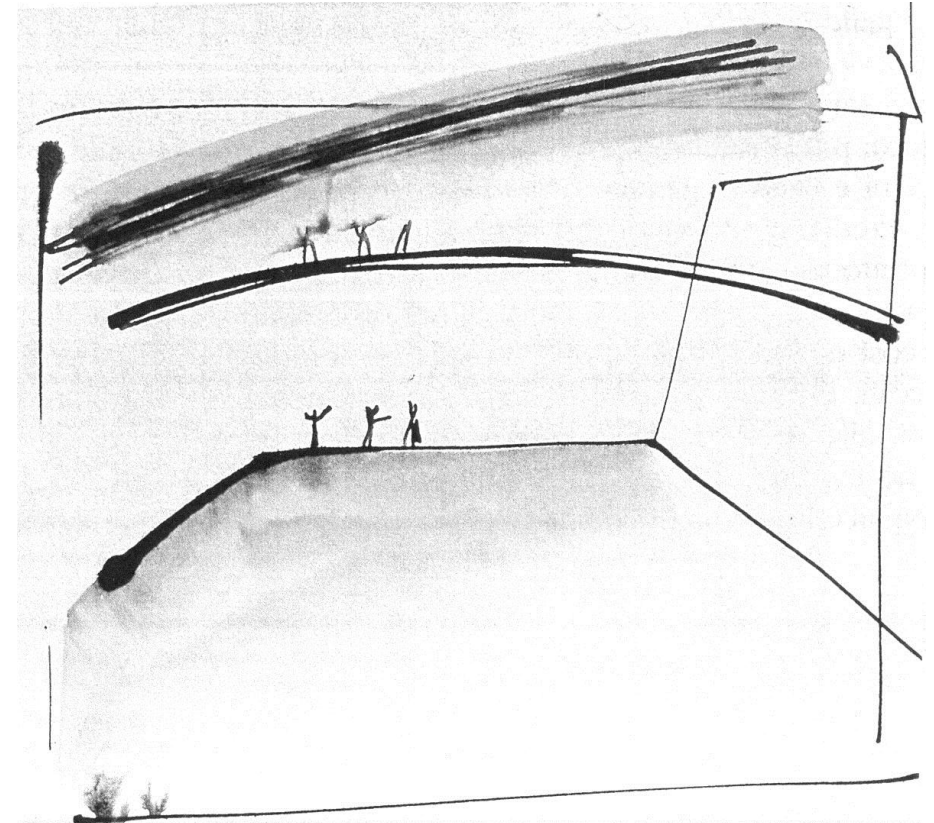


149. Foto dell'Atrio alla IX Triennale a Milano (1951) (AMB)

Esempio lampante, puro e lineare, e tuttavia di estrema forza è il bozzetto che Baldessari realizza nel 1944, ancora a New York, per la commedia 'Il Campiello' di Carlo Goldoni. Quella descritta è uno spazio pubblico, di aggregazione, di convergenza, una piazza. L'ambientazione è Venezia. Ma nessun elemento vuole descrivere naturalisticamente il luogo; quello che veramente conta, qui, è il concetto spaziale di superfici e linee.

A comporre l'immagine sono pochissimi tratti a china e un accenno di chiaroscuro dato con una leggera velatura di grigio; qui il piano orizzontale svetta al centro della scena ed è l'elemento principale, l'unico appoggio concreto del resto della composizione, un quadrato, definito solo da tre linee disposte prospetticamente, che stabilisce un perimetro, un bordo, un ring, un palco. A sottolineare l'idea di spazio di confine, di dentro e di fuori, sono tre figure umane in bilico sulla linea di fondo, su quello che sembra l'orizzonte o la fine del mondo.

Questo bozzetto esemplifica magistralmente il ruolo teatrale fondamentale del piano orizzontale, che è tanto un palcoscenico, un luogo fisico dove far muovere gli attori, quanto un luogo mentale, concettuale, un contesto definito, ma che contiene un mondo infinito, che è il terreno fertile dove lo scenografo può costruire e dove la realtà della finzione può avverarsi. Il piano orizzontale si avvicina a quel concetto di spazio vuoto teorizzato da Peter Brook già dal 1968 e ciò mostra come Baldessari, padrone di un linguaggio e di uno stile personalissimi, maturati dopo anni di esperienze e di influenze di più generi e correnti, produca esempi che saranno implicitamente ripresi nel teatro che si avvia verso quello contemporaneo, dove l'assenza è più importante della presenza. Un superamento, insomma, anche dell'insegnamento di Appia che permeava lo spazio con volumi plastici per dichiararne la tridimensionalità; qui lo spazio è denso, e allo stesso tempo nudo.



150. Bozzetto per 'Il Campiello' (1944) (CASVA)

<<I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.>>⁴⁹

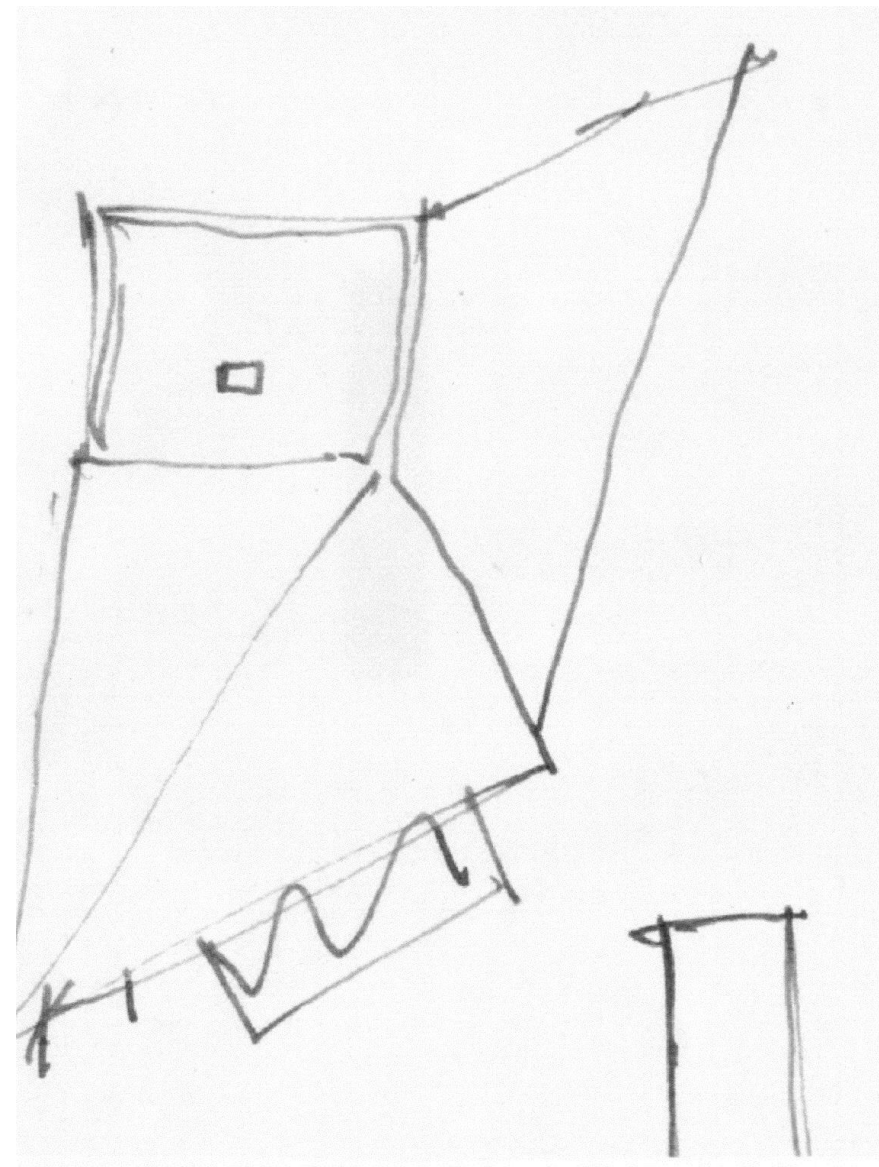
Diagonali

Definita l'ortogonalità con piani orizzontali e verticali, vi sono due elementi che infrangono gli angoli retti, che conferiscono dinamismo e che hanno un ruolo fondamentale nell'imprimere alla scena presentata una determinata forza espressiva. Diagonali e curve rappresentano l'evasione da una griglia e la creazione di un movimento; dai linguaggi profondamente diversi – e alle volte divergenti – possono compartecipare con le altre parti della scena e veicolare lo sguardo o l'azione.

Definendo la diagonale come segno o concretizzazione di esso nello spazio, che rompe uno schema di riferimento e che procede in una direzione che non è più definibile né orizzontale né verticale, la si può ritrovare tanto negli schizzi e nei bozzetti quanto nelle realizzazioni di Baldessari, potendo, dunque, astrarre l'elemento e indagarlo nel suo significato.

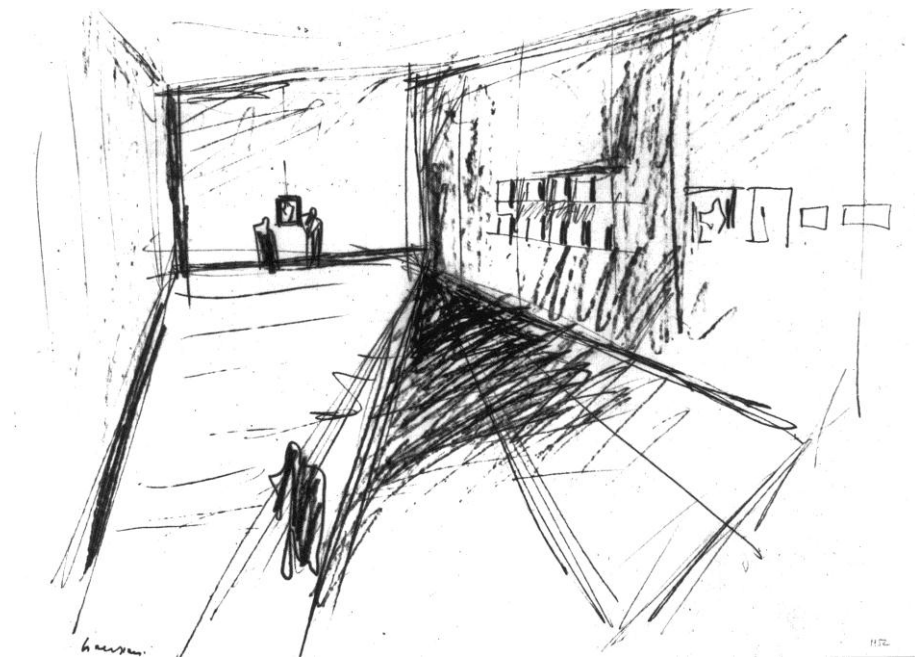
La già citata sala dell'Autoritratto con cappello di feltro della mostra su Van Gogh che Baldessari allestisce negli spazi di Palazzo Reale a Milano nel 1952, offre un chiaro e preciso esempio di diagonale, intesa geometricamente proprio come retta che congiunge due vertici opposti di un rettangolo.

Nello schizzo prospettico della sala è nitidissima la costruzione delle superfici: parete di fondo, parete laterale e pavimento sezionato in due metà da una linea. Ed è proprio questa linea (che poi si concretizzerà, come visto, nel confine del piano orizzontale del rivestimento in vipla scura che copre metà sala), la diagonale, l'elemento visivo che dona alla sala tutta la sua forza, che dialoga con la prospettiva delle pareti parallele (il cui fuoco termina nell'autoritratto centrale, sulla parete di fondo), offrendo una linea di forza ingannevole, che punta altrove, facendo compiere allo sguardo e ai piedi di chi visita la sala uno scarto laterale, destabilizzante.



151. Mostra su Van Gogh (1952) - Schizzo progettuale per la Sala dell'Autoritratto con cappello in feltro (CASVA)

Ancora, in un secondo bozzetto, più articolato, è evidente come questo taglio netto della sala, crei due ambienti in equilibrio dinamico fra loro; da una parte, frontale, l'angolo luminoso che ospita l'opera principale, da sola, dall'altra, lateralmente, un mondo diverso, una realtà più scura (anche le pareti lo sono) dove sono allineate numerose riproduzioni dei quadri dell'artista.



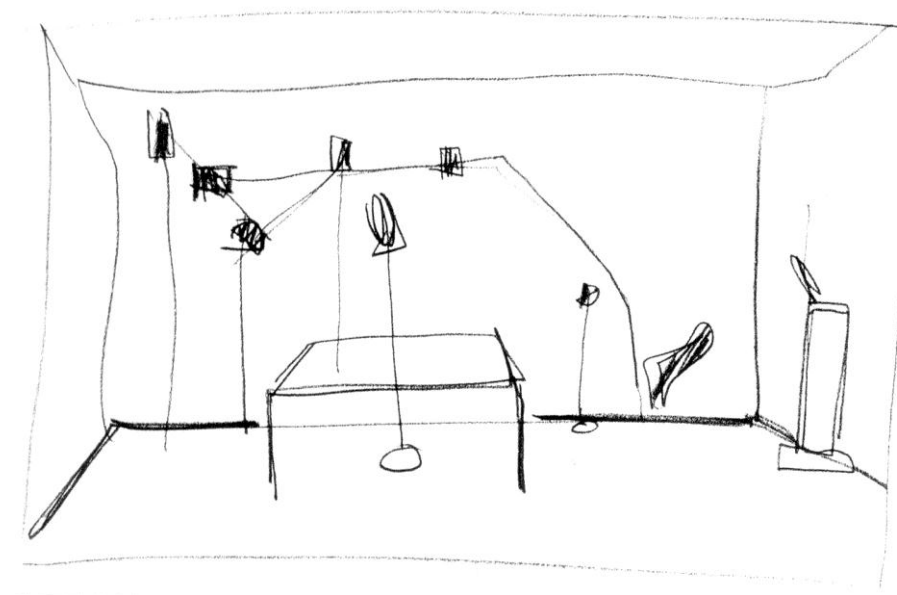
152. Mostra su Van Gogh (1952) - Schizzo progettuale per la Sala dell'Autoritratto con cappello in feltro (CASVA)

Se la diagonale può essere posta orizzontalmente o interagire con i piani orizzontali, può parimenti esistere la situazione in cui a frammentarsi, sotto le direttive delle diagonali, è la parete, il piano verticale.

Quando lo scenografo pensa alla Sala con la Testa di Hermes, per la mostra su Arte e Civiltà Etrusca (1955), produce un bozzetto dove le linee diagonali sono lo strumento guida per la disposizione delle sculture.

In strettissima confidenza con lo strumento del disegno, Baldessari usa proprio questo per costruire una griglia, di nuovo dallo spiccato dinamismo, sulla quale muoversi; sulla parete di fondo della sala sono da disporre piccole sculture e frammenti, posti su di un esile supporto tubolare, ma liberi di disporsi nello spazio.

Sfruttando la diagonale, dunque, si crea un impaginato in cui le relazioni fra i singoli pezzi sono tutte diverse, non allineati e posti a varie altezze; questo succede qui su di un piano verticale, in modo bidimensionale, ma in un'altra mostra lo scenografo riutilizza un analogo concetto per disporre nello spazio altre sculture.



153. Mostra su Arte e Civiltà Etrusca (1955) - Schizzo progettuale per la Sala della Testa di Hermes (CASVA)

Nella mostra su Lucio Fontana (1972), allestita con la collaborazione dell'Architetto Zita Mosca, che cura tutte gli altri spazi, una sala ospita interamente le 'Nature' dell'artista, una serie di sculture sferiformi di forme e dimensioni leggermente differenti, in dialogo fra loro. Baldessari interviene, nell'esporre le opere, con un gesto significativo, che al contempo plasma lo spazio e sorregge le sculture in quella che sembra un'improvvisa sospensione temporale.

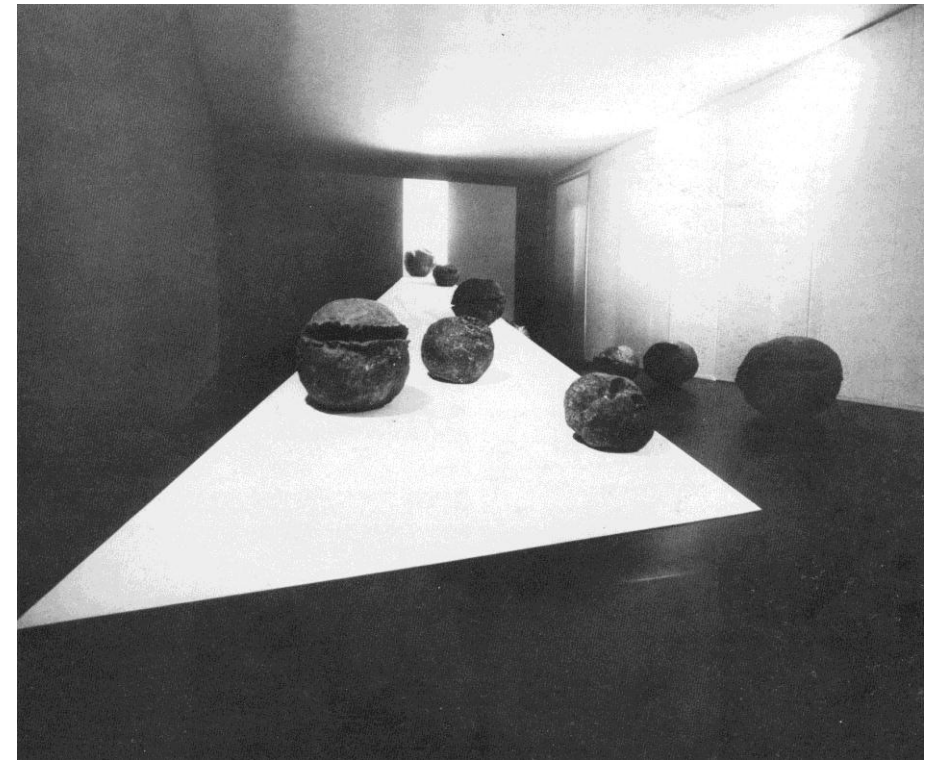
La diagonale è il vero motore di tutto l'allestimento, andando a concretizzarsi in una pedana che scende, allargandosi, verso terra; un solido volumetrico e puro sul quale e attorno al quale sono disposte le sculture, che sembrano dunque rotolare e venire incontro allo spettatore.

In uno schizzo progettuale, cui in è molto accentuata la prospettiva, in una visione che prende tanto dalla visione teatrale e scenografica, risalta lo spazio chiaro e triangolare della pedana, disegnata con due semplici diagonali.

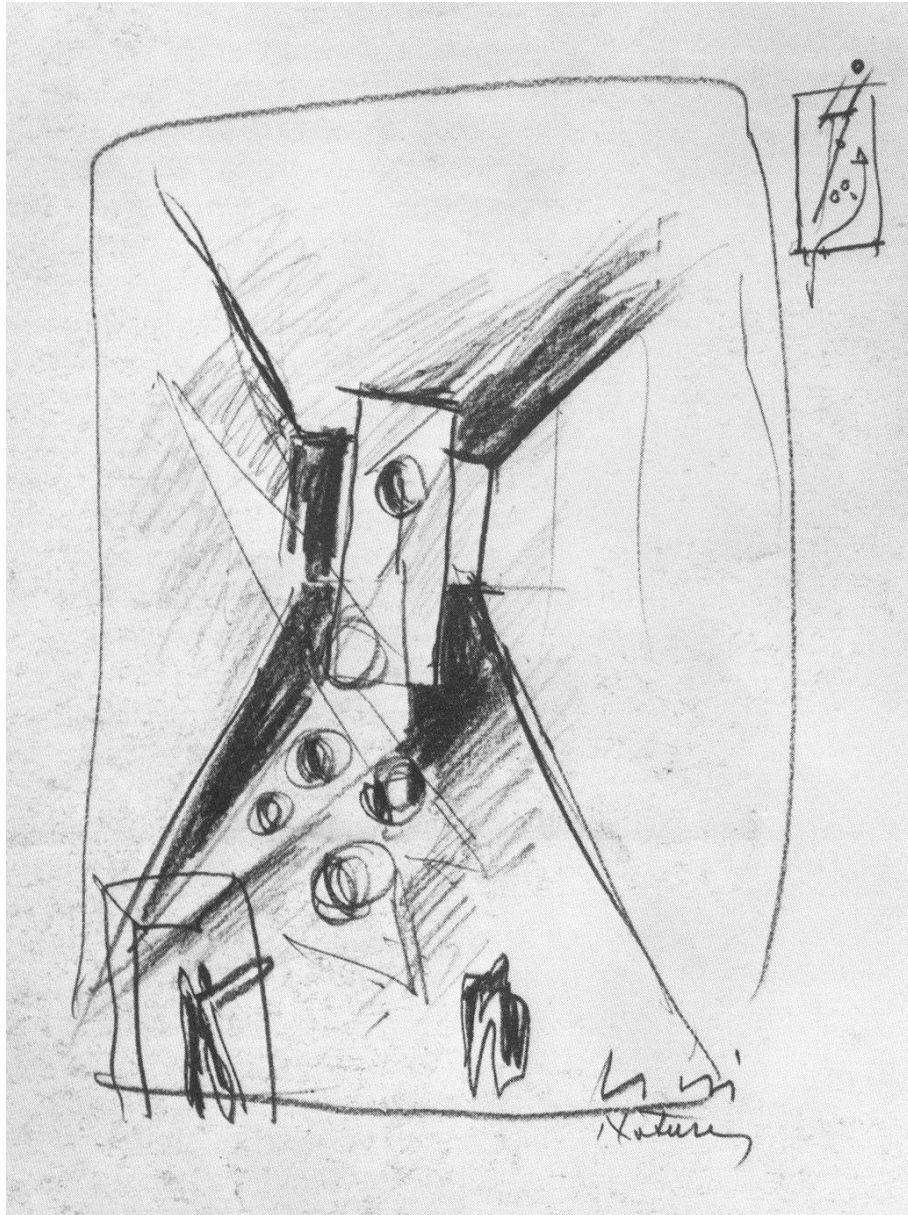
In una foto dell'allestimento realizzato è poi ancora più chiaro come la forma di questa pedana, che scaturisce da un'apertura luminosa sul fondo (o fondale) della sala che ospita l'installazione, restituisca all'occhio piano prospettico inclinato, le cui linee convergono molto velocemente fino al punto focale posto al centro della fenditura finale.

La diagonale prende forma e si concretizza nello spazio sfruttando una superficie in forma di trapezio (dunque composta da due parallele e due diagonali) inclinata (di nuovo una diagonale); l'effetto spaziale è di proiezione in ogni direzione, di coinvolgimento visivo e fisico. Si crea un movimento che non solo offre un supporto dinamizzante per le opere esposte, ma sviluppa il concetto di 'Ambiente Spaziale'⁵⁰ di Fontana ampliandone le possibilità e mettendolo in relazione con l'allestimento stesso della mostra che lo ospita, chiamando quindi a farne parte il visitatore.

Anche in questo caso l'influenza del colore è determinante; chiari e scuri fanno parte del linguaggio dell'allestimento e vanno a sottolineare il contrasto fra le opere, la pedana e l'ambiente circostante, creando uno stacco netto, una spaccatura vicina al linguaggio dell'artista. La perfezione geometrica delle forme, composte di superfici omogenee e a tinta unita, rende l'intero allestimento vicino all'astrazione, facendo fluttuare le opere su e fra piani immateriali che svolgono appieno la loro unica funzione; plasmare lo spazio.



154. Mostra su Lucio Fontana (1972) - veduta della Sala delle 'Nature' (CASVA)



155. Mostra su Lucio Fontana (1972) - schizzo progettuale della Sala delle 'Nature' (CASVA)

L'invenzione della pedana inclinata o della rampa è un ottimo esempio di come Baldesari sappia fondere le tre parti finora esaminate; piani verticali, piani orizzontali e diagonali. Se nell'allestimento della mostra su Fontana è stato sfruttato come supporto per le opere, l'elemento può diventare anche un nuovo piano praticabile, uno spazio aggiuntivo e di connessione in una scenografia costruita e volumetrica.

È il caso della scena per 'Enrico IV', nella quale il palcoscenico è connesso alla pedana su cui si erge un geometrico trono, proprio grazie ad una rampa, che dal livello zero sale, compiendo una svolta ad angolo retto, fino ai piedi dell'oggetto.

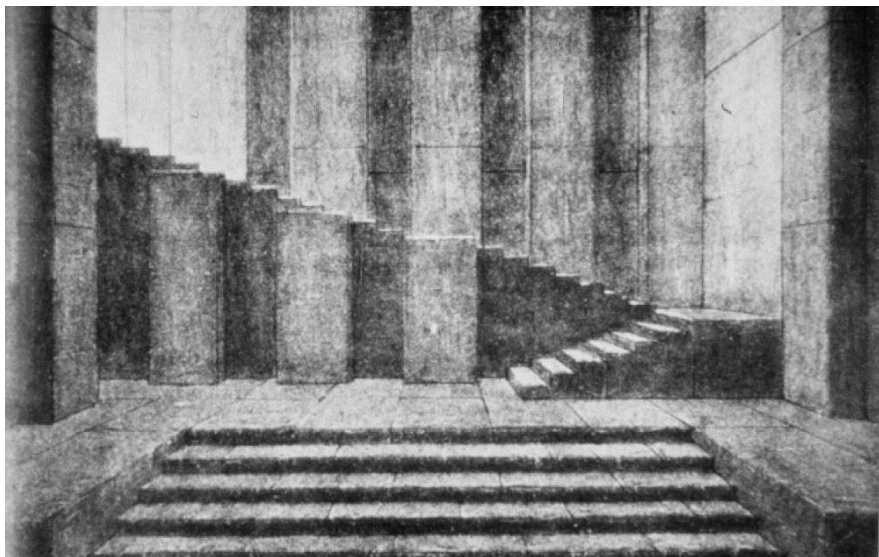
Nell'insieme dell'impianto scenico questo è un elemento fondamentale per l'azione scenica, e ricorda tanto formalmente quanto concettualmente i progetti di Adolphe Appia⁵¹; lo spazio è infatti delineato dai volumi che lo permeano e l'attore, così come l'occhio dello spettatore, può salire e scendere e muoversi all'interno di una costruzione tridimensionale e particolarmente reale.

Nel bozzetto, realizzato con accostamenti di campiture omogenee, che determinano precise superfici, che, a loro volte, accostate le une alle altre, costruiscono volumetrie. La pedana, in quest'insieme, è elemento strutturale fondamentale, solido e con una sua precisa valenza fisica, e funge da ponte fra il piano rialzato del trono e il piano palco, i quali si trovano così connessi e relazionati l'uno all'altro.

Visivamente la diagonale della rampa continua, nel primo tratto, l'andamento delle linee che definiscono la seduta del trono, mentre invade, nel secondo tratto, bruscamente lo spazio centrale del palcoscenico protendendosi in avanti verso lo spettatore e contribuendo a ricostruire una struttura prospettica che rende tridimensionale la scena.



156. Bozzetto scenografico per 'Enrico IV' (1930) (CASVA)



157. Adolphe Appia - Bozzetto per il II atto dell'"Orfeo" di Gluck (1912) (CASVA)

Ancora una pedana inclinata la si ritrova nella scena di 'Pelléas et Mélisande', opera di Claude Debussy, progettata a New York negli anni 1941-44 per il teatro di Mexico City, dove due personaggi danzano sulla superficie obliqua, eretta sopra un mare in tempesta e che punta dritta verso un sole caldo. In questo caso l'elemento diagonale è centrale e unica presenza geometrica; i piani verticali e orizzontali sono pressoché assenti.

Il contesto in cui la rampa è inserita è quasi astratto e in primo piano si scorgono altri tre elementi, bidimensionali, posti su un livello avulso dall'ambientazione raffigurata; una diagonale nell'angolo superiore sinistro, una seconda diagonale (in questo caso si tratta proprio di un semplice gesto, un segno) che spacca in due la visione e una curva, finalmente compresente, che chiude il lato destro. La resa di questi pochi, ma espressivi e contrastanti elementi è estremamente dinamica, complici le pennellate veloci e i colori vivi e vibranti, e comunicativa.

La pedana è un monumentale blocco, solido e concreto, composto di superfici e dotato di una precisa volumetria; ciononostante nessuna delle linee che lo compongono è ortogonale e il segno diagonale, onnipresente, conferisce dinamicità, ma anche instabilità all'oggetto. Pur senza connotazioni naturalistiche o materiche o decorative, il grosso blocco appare agli occhi dello spettatore proprio come una roccia, uno scoglio o un promontorio a picco sul mare. La diagonale, dunque, permette un processo di astrazione e geometrizzazione molto più vivo ed evocativo di quelli permessi da piani verticali ed orizzontali.

La presenza di linee diagonali, specialmente le due più lunghe, che convergono verso il cerchio rosso del sole, crea un'illusoria prospettiva; così come accadeva per le quinte disposte di sbieco sul piano del palco, la superficie che va restringendosi genera una fuga il cui punto culminante si trova esattamente al centro del tondo. Il gioco delle diagonali si traduce tanto nella tridimensionalità quanto nella bidimensionalità.

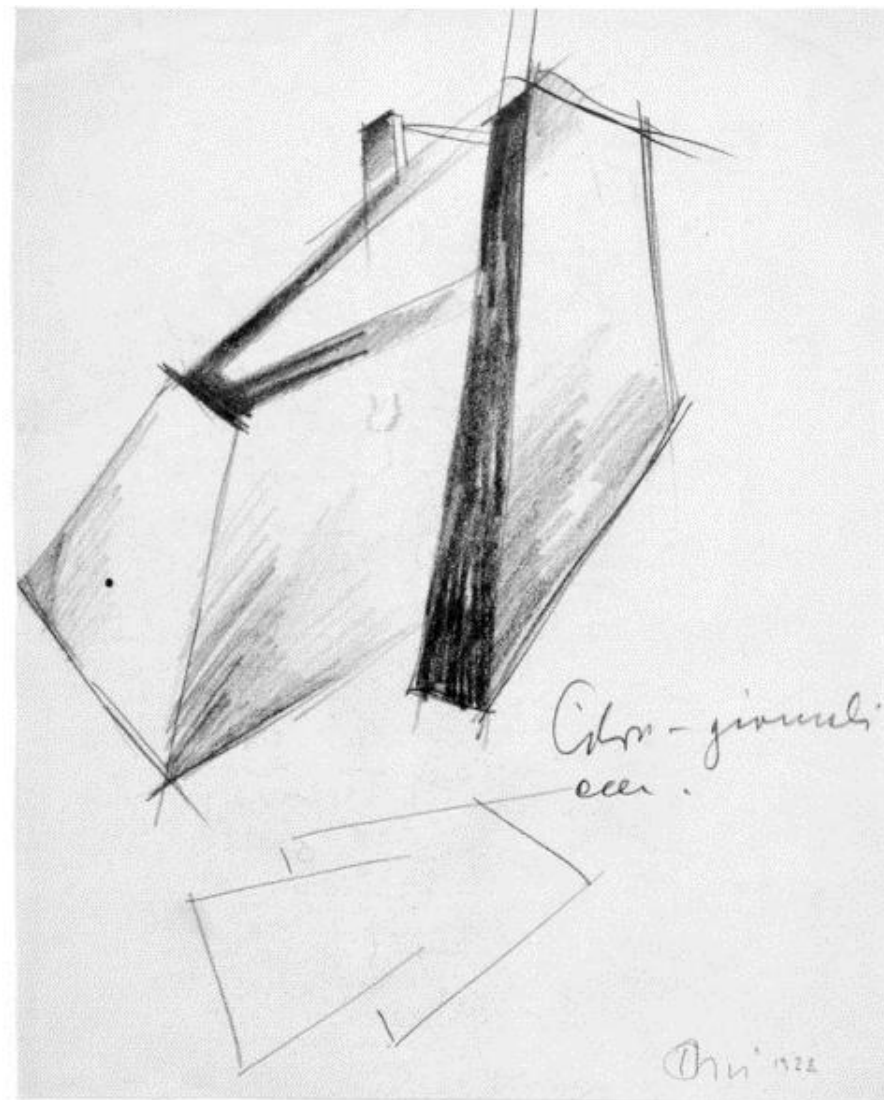


158. Bozzetto scenografico per una scena di 'Pelléas et Mélisande' (1941-44) (CASVA)

Un esempio di come un volume simile, costruito per diagonali, ma in possesso di una massa e di una spazialità imponenti, lo si ritrova nel progetto, di cui resta solo uno schizzo prospettico dotato di un abbozzo di pianta, per un edicola per giornali per Milano steso da Baldessari nel 1928. Con alcuni segni a matita, chiaroscurati da spessi tratti grigi o neri, l'architetto definisce una struttura geometrica, dalle superfici mai ortogonali tra loro, composta di due corpi che si compenetrano.

Tutti i piani, ora storti, sono in forma di trapezio e ad ogni 'parete' corrisponde un notevole spessore, reso da un pesante tratto scuro. La pianta mostra in modo più chiaro la struttura composta dai due blocchi, l'uno inserito nell'altro, e anche questa evidenza come l'intero disegno sia basato sulle diagonali; non vi sono angoli retti (idea che Baldessari riprenderà negli allestimenti di mostre – come Van Gogh e Arte e Civiltà Etrusca – nei quali disporrà le pareti a formare angoli ottusi e mai ortogonali) e questo accentua il dinamismo dell'oggetto. A rafforzare questa percezione anche le pareti non salgono verticali, ma sono tutte inclinate secondo angoli differenti e, nell'insieme, più

che un'edicola, risulta un monumento o una scultura plastica, vicina al futurismo, predisposta per essere fruita a trecentosessanta gradi.



159. Schizzo progettuale per Edicola per giornali a Milano (1928) (CASVA)

Come queste superfici costruite sulle diagonali possono essere elementi fisici e volumetrici, ben insediati nello spazio circostante, altrettanto la diagonale è in grado di definire elementi eterei e astratti, quale può essere un fascio di luce che attraversa un ambiente. In uno dei bozzetti per il film 'Modernità', del 1924, Baldessari ricreava, con un chiaroscuro a matita, l'interno di una cattedrale gotica, ricostruita con un'infilata di archi a sesto acuto, incorniciata da un altro arco in primo piano e segnata a terra dalle ombre delle colonne. Ma oltre a tutto ciò, in primo piano, quello che più salta all'occhio e che più rende espressiva la scena (una delle prime del giovane scenografo appena sbarcato a Berlino, dove l'influenza espressionista è viva) è un raggio di luce che entra da fuori scena e colpisce un oggetto in primo piano.

La diagonale qui disegna, descrivendo un triangolo più chiaro che si sovrappone a tutto il disegno, un fascio di luce di grande impatto visivo ed emotivo; è proprio l'elemento diagonale a dare vita alla scena, a renderla dinamica e coinvolgente, a tagliare l'inquadratura e dare un'interpretazione.

L'elemento diagonale, allora, possiede tanta forza sia che si concretizzi in un oggetto solido sia che sia una presenza più rarefatta, ma forte, un fascio di luce, una manifestazione intangibile, ma che porta con sé molti significati e simbologie.

In questa scena sono compresenti elementi curvi (gli archi e le ombre) e quest'elemento diagonale. Il resto della descrizione è affidato al gioco di chiaroscuri. È chiaro il valore espressivo delle due linee che definiscono il fascio di luce, che dichiara come sia sufficiente un singolo gesto che rompa lo schema imposto per mutare completamente il linguaggio dell'immagine e raccontare una storia già solo attraverso il disegno, ancora prima che la scena venga popolata dagli attori.



160. Bozzetto scenografico per 'Modernità' (1924) (CASVA)

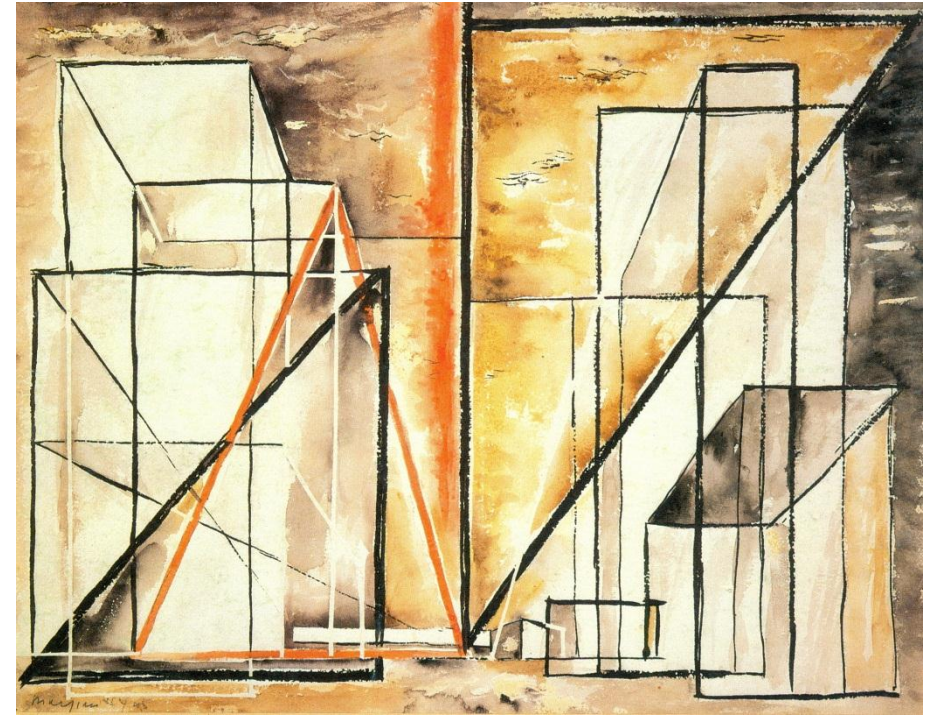
L'importanza del disegno per Baldessari è dichiarata e percepibile nella maggior parte dei suoi schizzi, bozzetti o dipinti; il disegno è il motore che genera le forme e i volumi ed è anche il riferimento per la composizione andando a definire griglie e perimetri entro cui lavorare con luci, ombre e colori.

La diagonale, nel disegno, costituisce uno degli elementi più caratterizzanti e forti, quello in grado di dare vita e movimento alla composizione, che si tratti di una diagonale concreta, che si espande nello spazio definendo una forma, una superficie o un solido, sia che si tratti di una semplice direttrice, un gesto che rompe o unisce, che veicola la vista o che evidenzia determinati aspetti delle figure.

Nel dipinto a china acquerellata che Baldessari esegue a New York nel 1944 con il titolo di *'It is later than you think'*, il disegno è esplicitamente il soggetto del quadro, invadendo lo spazio con linee spesse e marcate, che racchiudono spazi e, intrecciandosi, stabiliscono gerarchie e un accenno di tridimensionalità, e la diagonale è, fra quelli presenti, il tratto che più aggiunge una dinamica all'immagine.

Considerando l'opera nella sua bidimensionalità ci si trova davanti a un intrico di linee, orizzontali, verticali e diagonali, appunto, nere o bianche (solo un triangolo è disegnato in arancio) e spesse; segmenti di rette che attraversano lo spazio come fosse un piano cartesiano, tracciando un grafico astratto, che frammenta la superficie del foglio in un mosaico di figure geometriche irregolari dalle campiture differenti e non sempre omogenee.

Se, invece, si osserva con un occhio che osa sfondare il quadro visivo e indaga la spazialità di ciò che ha di fronte, ecco costruirsi una successione di volumi (o gabbie, data la mancanza di connotazione dei diversi piani racchiusi fra gli spigoli) che sembrano compenetrarsi e risultano tendere tutti a un punto di fuga centrale, descrivendo così una prospettiva. Le linee diagonali allora qui assumono tutta la loro potenzialità di descrizione della profondità, la capacità di portare l'osservatore lungo delle direttive che tendono all'infinito.



161. *'It is later than you think'*, china acquarellata, New York (1944) (CASVA)

Il quadro, com'è tipico in Baldessari, racchiude l'apporto di molteplici competenze e altrettante influenze. L'idea di comunione delle arti, che convergono in un insieme organico e in grado di porre in dialogo più specificità si concretizza qui con l'apporto del disegnatore e pittore, che impagina una tavola equilibrata seppur dinamica, d'effetto e di eccellente fattura pittorico-estetica, dell'architetto, che è in grado di lavorare lo spazio e i volumi e di farli diventare elementi tanto strutturali quanto estetici e dello scenografo, che ben conosce gli effetti ottici e sa sfruttare la prospettiva come motore e collante per le parti in gioco, ponendo il soggetto della composizione in diretto rapporto con lo spettatore/osservatore.

Anche stilisticamente Baldessari richiama qui la sua esperienza vissuta, la sua formazione in ambito futurista (fu amico di Depero a Rovereto e fra qui, presso il circolo futurista, e Milano ebbe modo di conoscere l'opera di molti altri artisti di questa corrente, come Balla, Boccioni, Carrà, Russolo), le sue frequentazioni berlinesi, dove l'espressionismo prendeva piede, ma senza ancorarsi a stili già consolidati, bensì, lasciandosi anche influenzare dal contesto americano dove si trova negli anni di questo quadro, anni fecondi per la sua pittura, inserendo un nuovo concetto di modernità.

Questa china sembra quasi una razionalizzazione e 'modernizzazione' di precedenti esempi del futurismo, ma con gli apporti sempre originali di un artista che ha sempre seguito il suo personale percorso stilistico e con un linguaggio che riunisce più idee e le condensa in un nuovo modo.



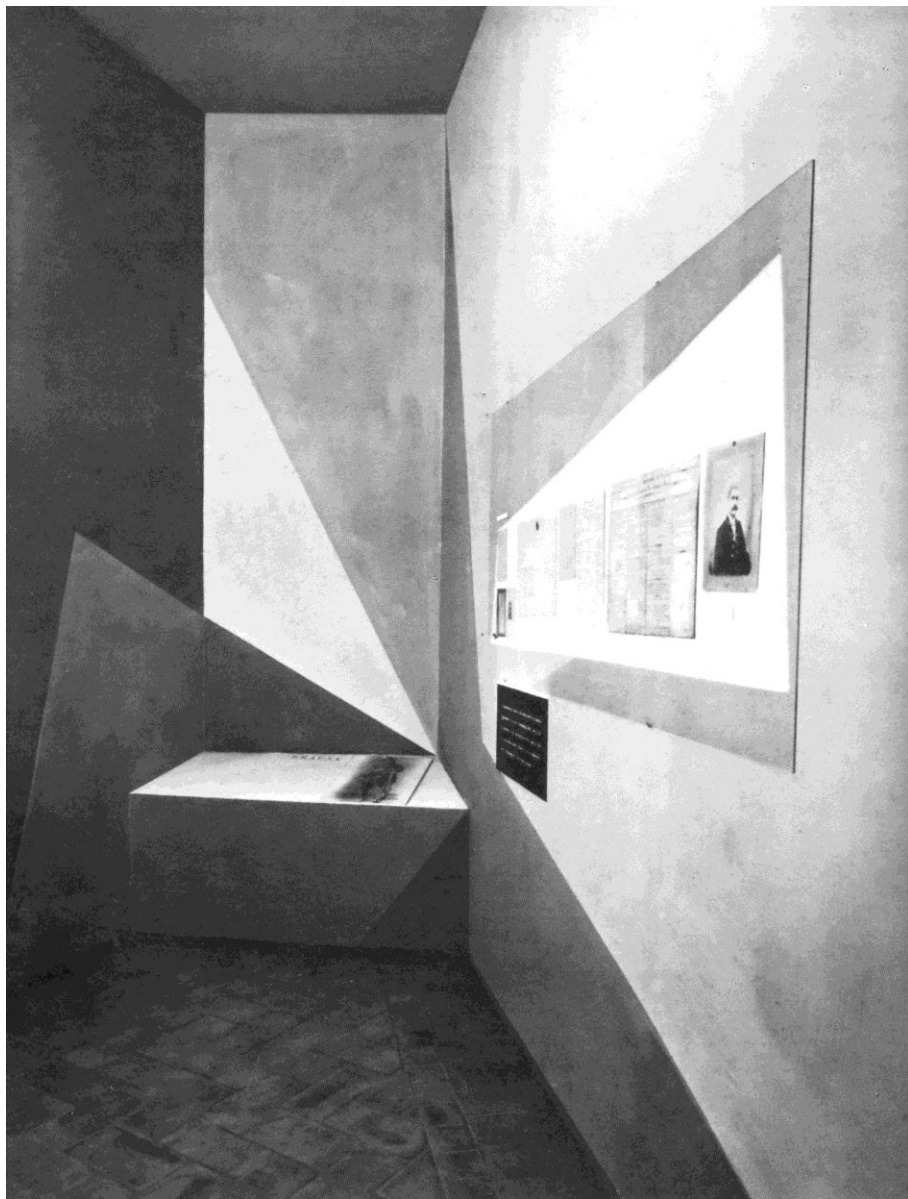
162. Giacomo Balla: *Velocità d'Automobile (Velocità n.1)* (1913)

L'opera grafica è un campo molto fertile per l'applicazione delle potenzialità della diagonale, che va addirittura a sostituirsi, talvolta, ai piani verticali e orizzontali; l'impaginazione è costruita tanto su griglie quanto su linee che rompono quest'ultime.

Anche negli allestimenti è però possibile applicare i principi dell'impaginazione e i linguaggi della grafica per delineare, definire, ma soprattutto modificare otticamente gli spazi. In una mostra questi accorgimenti sono ancora più enfatici e offrono chiavi di interpretazioni importanti, in quanto, agendo sulle superfici e sui volumi 'neutri' con dei tratti che ne rompono l'ortogonalità, è possibile ridisegnare i percorsi e gli ambienti, ma anche dialogare con la struttura che ospita la mostra e con le opere stesse in essa esposte, enfatizzandole o connettendole e, più in generale, trattandole come ulteriori elementi di un enorme impaginato.

Per la mostra del Risorgimento Mantovano⁵², allestita da Luciano Baldessari nel 1952 alla Casa del Mantegna a Mantova, l'architetto reinterpreta gli spazi dell'edificio con i colori e con le campiture. L'operazione, semplicissima, ma di enorme efficacia, che compie è di suddividere le superfici con diagonali che separano aree di un colore da aree di un altro.

L'intervento tocca tanto la struttura esistente quanto gli apparati d'esposizione delle opere in mostra, che diventano allora continuazione dell'allestimento e parte di esso e che sono messe in relazione all'insieme proprio grazie all'utilizzo di questo espediente.



163. Foto di una sala della mostra del Risorgimento Mantovano (1952) (AMB)

Curve

Il disegno per Luciano Baldessari costituisce lo strumento principe per dar forma alle sue idee ed esprimere sulla carta il pensiero progettuale. Un disegno fatto di segni, di tratti, più o meno semplici, più o meno incisivi, che esprime con la curva le sue maggiori potenzialità espressive.

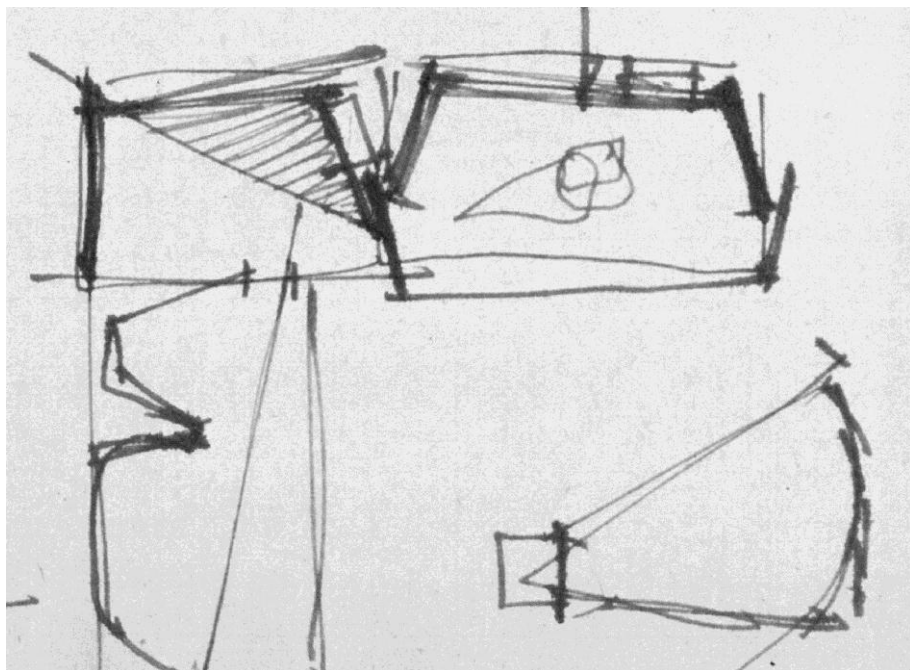
Curva come parte dell'iter che va dallo schizzo, al bozzetto, alla progettazione, alla realizzazione, che si contrappone alla diagonale per significati ed estetica, ma che può coesistere con quella e soprattutto con le altre parti per una resa d'insieme omogenea in cui la curva più di altre è in grado di fungere da collante e da segno vincolante, che distorce la percezione e altera le canoniche leggi di ortogonalità e di prospettiva.

Per la sua peculiarità sono molti e differenti i casi in cui Baldessari introduce l'elemento curva nelle sue progettazioni e quando lo fa, generalmente utilizza un'unica curva, ben definita e che definisce l'ambiente tutto.

Nell'ultima sala della mostra su Van Gogh la curva è una direttiva, un segno più percepito che osservato, un gesto che plasma l'ambiente, composto altrimenti da semplici superfici geometriche.

La sala degli autoritratti presenta nove riproduzioni di quadri dell'artista in cui figura egli stesso, affissi su altrettanti pareti longilinee, larghe poco più della stampa (che è allineata sul bordo sinistro della parete) e alte quanto la sala.

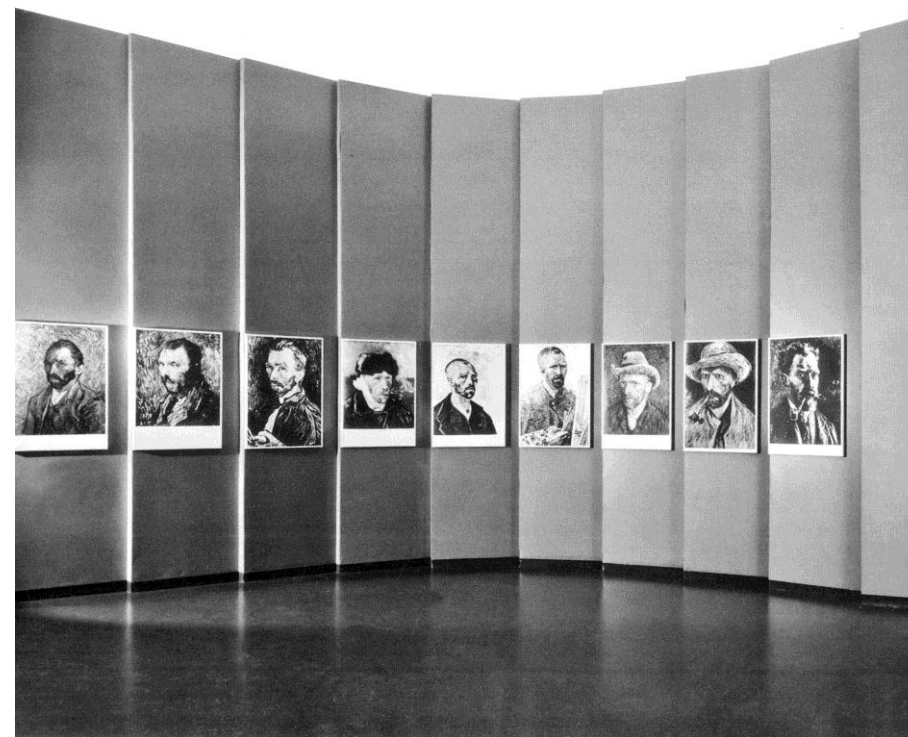
Ciò che rende dinamico e pervasivo l'ambiente è la disposizione di queste quinte; come si rileva dallo schizzo della pianta e dalle fotografie, questi pannelli o pareti bidimensionali (delle lame) sono distribuiti nello spazio leggermente sovrapposti, ma distaccati di qualche centimetro, e posti lungo un immaginario arco tracciato sul pavimento.



164. Mostra su Van Gogh (1952) - Schizzo progettuale con pianta dell'ultima sala (CASVA)

La costruzione geometrica sfrutta il principio dell'arco visivo; proprio come in teatro Baldessari si immagina un punto di vista centrale, il fuoco di una parabola, dove deve porsi l'ideale spettatore. Da questa posizione privilegiata con un solo sguardo può abbracciare tutti i volti dell'artista che lo fissano, equidistanti gli uni dagli altri ed equidistanti da lui, stabilendo un rapporto diretto e geometricamente perfetto, dove anche la visione, strumento principale ad uso del visitatore, è ottimizzata e agevolata, ricordando ancora una volta come l'allestimento di mostre strutturi sempre i suoi spazi tenendo conto delle prospettive e degli scorci, agevolando o vincolando lo sguardo umano.

Tutta la forza della sala, che costituisce la conclusione della mostra e un grande riassunto della vita dell'artista attraverso le sue molte figurazioni nel corso degli anni, risiede nell'utilizzo della curva che crea una situazione intima, in cui lo spettatore è a diretto confronto con i nove Van Gogh, attori e protagonisti della vicenda appena conclusasi, disposti attorno al pubblico pronti a ricevere gli applausi.



165. Mostra su Van Gogh (1952) - Vista frontale dell'ultima sala con gli autoritratti affissi su pannelli disposti a emiciclo (CASVA)

Due precedenti scenografici a questa sala si ritrovano nei bozzetti di una scena di 'Amleto' e in una de 'Il Processo'; nel primo vi è un richiamo formale, nel secondo uno concettuale.

La scena per 'Amleto', prodotta negli anni 1923-24, mostra gli spalti del castello di Elsinore, la prima scena del primo atto del dramma, dove le guardie avvisteranno il fantasma del defunto Re Amleto, padre dell'omonimo principe da cui il titolo. Probabilmente la scenografia inquadra una torre; di fatto le merlature del castello, visibili a metà altezza sul fondo della scena, sono disposte a emiciclo, abbracciando lo spiazzo antistante. Spiazzo che è teatro nel teatro e ricorda quegli ambienti circolari dei teatri greci e romani e sarà palcoscenico degli avvenimenti della tragedia, in cui non sono infrequenti i momenti in cui a fare da spettatori sono i personaggi stessi. L'uso della curva è ancora una volta mirato a creare una situazione di maggior coinvolgimento e proprio come nella sala della mostra su Van Gogh lo spettatore è catapultato al centro ed è attorniato, in questo caso, dai merli del castello, disposti come le pareti/quinte supporto degli autoritratti.

L'arco descritto è questa volta dichiarato ed evidente, così come lo spazio che si viene a creare ha confini ben definiti; il piano orizzontale è tagliato dalla curva, assumendo un valore spaziale nuovo, che lo differenzia dalle altre scene dello stesso dramma, rendendolo più assimilabile ad una piazza o a un luogo di incontro e convergenza, più racchiuso e in grado di focalizzare maggiormente l'attenzione al centro.

Una seconda curva, di molto meno incisiva, si ritrova a dialogare con la maggiore nella forma dell'apertura sul muro che fa da quinta a destra. In questo caso è il piano verticale ad essere 'traforato' dalla curva, perdendo così parte di quella monumentalità che si era vista nelle altre scene del medesimo dramma.



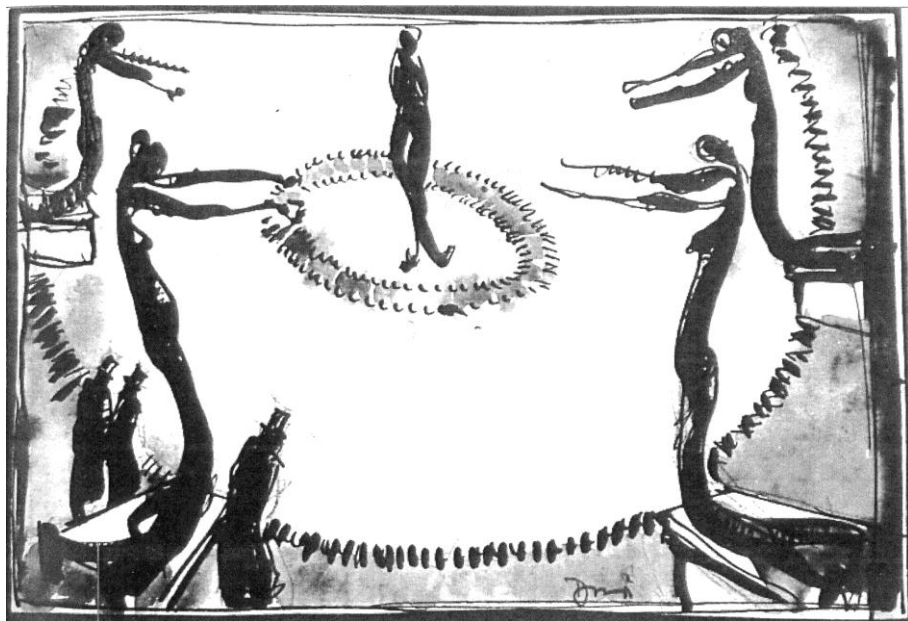
166. Bozzetto scenografico per una scena di 'Amleto' (1923-24) (CASVA)

Un richiamo ai due esempi precedenti lo si ritrova nel bozzetto che Baldessari prepara per 'Il Processo', da Kafka, dove riprende l'idea di uno spazio centrale circolare che diventa arena, pubblica piazza o bersaglio.

L'idea è ancora una volta quella di porre al centro un soggetto e far sì che venga attorniato da una schiera di altri personaggi; in questo caso il 'processato' si trova nel bel mezzo di una corona circolare tratteggiata sul terreno, inserita in una più ampia, sul cui perimetro si sporgono, protratte verso l'interno, alcune figure scure e minacciose, nell'atteggiamento di giudicare o aggredire. La linea curva, che diventa cerchio comple-

to, è qui l'unico elemento spaziale e definisce l'arena centrale, ambiente totalizzante, che lascia ipotizzare solo un 'dentro' e un 'fuori'.

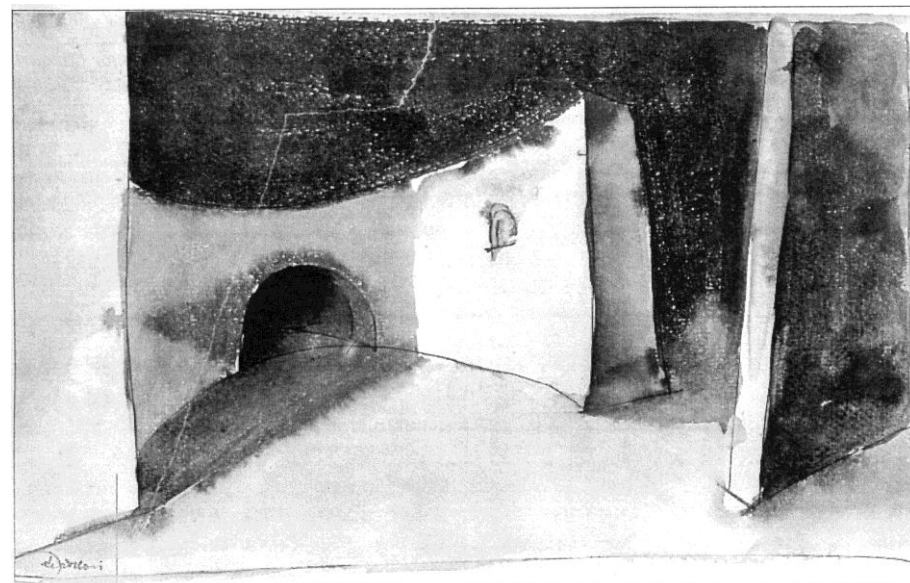
Il segno non è una linea continua; come succedeva per la mostra su Van Gogh a creare la curva (le curve concentriche) sono una serie di piccoli segni, elementi o personaggi, disposti in successione lungo quella che è sia una traiettoria astratta che un confine e un limite più o meno concreto. A completare il bozzetto sono solo figure umane o umanoidi; è interessante notare come anche queste siano realizzate graficamente con il solo utilizzo di linee sinuose e curve a dimostrare la potenza di questo elemento dell'opera di Baldessari, il quale sa sfruttare appieno la forza della curva attraverso il disegno.



167. Bozzetto scenografico di una scena per 'Il Processo' (1925) (MART)

Ancora per 'Il Processo', un altro bozzetto mostra non più l'arena, ma un edificio, forse la casa di K., forse il carcere, forse il tribunale stesso. E anche qui, nonostante l'ambientazione esterna e senza più la presenza di figure, accusato e accusatori, è ripreso e rimarcato il segno curvo che connota tutta l'idea scenografica.

L'edificio si sviluppa attorno a uno spazio semicircolare, che, pur non essendo esplicitamente descritto, si configura come piazza e, come tale, richiama ancora la pista centrale di un 'circo' o il fulcro di un'assemblea. La sensazione che l'edificio lungo e stretto che si piega per avvolgere il centro del palco (peraltro tragiuardato a destra e a sinistra da alte mura minacciose che incorniciano ulteriormente la scena) è di oppressione e reclusione, un esempio di come la scena possa interpretare il testo al pari dell'attore e farsi, anzi, carico di esprimerne le sensazioni sul piano visivo, fisico e anche strutturale. Persino l'apertura che appare in fondo all'edificio, nell'ombra più scura, è un arco di forma circolare che riprende esattamente lo spazio antistante su cui si affaccia.



168. Bozzetto scenografico di una scena per 'Il Processo' (1925) (MART)

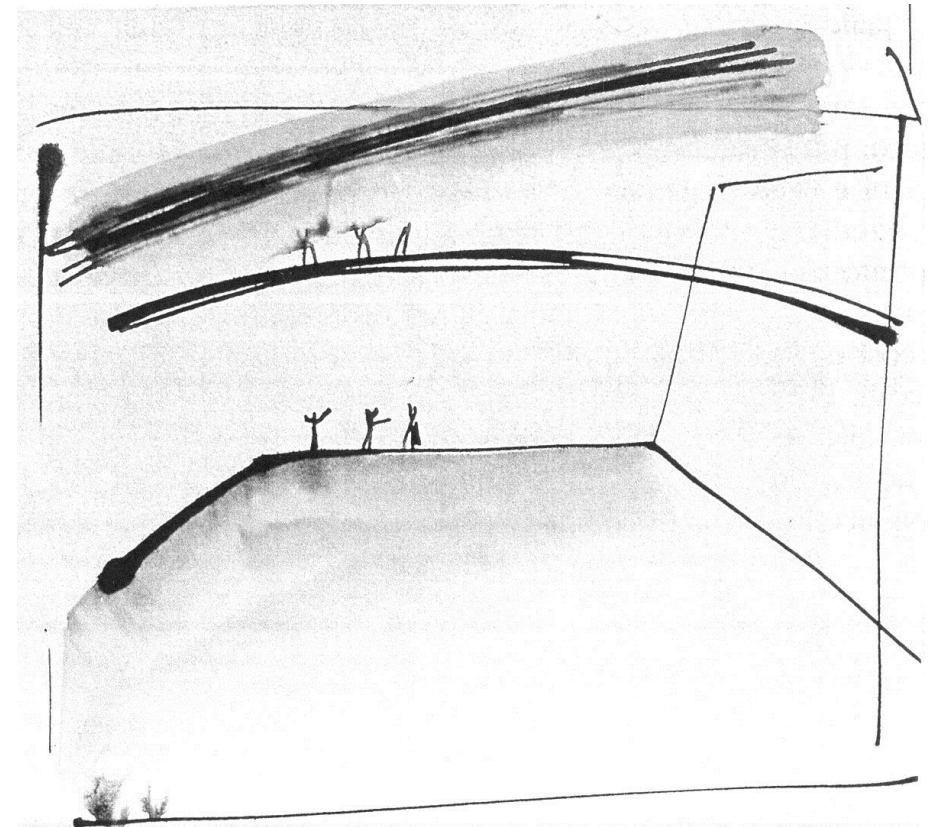
Nel bozzetto per 'Il Campiello' si assiste alla rarefazione estrema, all'asciugamento di tutti i tratti e di tutti i segni fino a lasciare i tratti essenziali, che magistralmente riassumono i quattro elementi finora analizzati.

La scena è quella di uno spazio aperto, pubblico, ampio e vuoto, essenziale e geometricamente puro; ciò che compone l'ambiente è un terreno (piano orizzontale), una parete laterale (piano verticale), un segno più spesso e scuro obliquo che sovrasta ed evoca un'ipotetica copertura (diagonale) e un camminamento o una passerella sospesa che attraversa lo spazio in tutta la larghezza con andatura ad arco (curva). Nello spazio si muovono alcune figure, tre a terra, al confine del piano d'azione, e tre sulla passerella sospesa.

Proprio quest'ultimo elemento, la passerella o, graficamente, la curva (ottenuta con giusto due o tre tratti sovrapposti, dati a china come tutto lo schizzo con sicurezza e rapidità) è la scintilla che muove tutta la scena, che la rende vibrante e interattiva, che fa vagare l'occhio dell'osservatore da una parte all'altra.

Non c'è bisogno di quinte, di elementi decorativi o di riferimenti; la curva da sola è volontà tanto grafica quanto spaziale sufficiente a dare connotazione alla scena.

Quattro parti presenti, ma a ben guardare, anche la quinta, la luce/ombra, partecipa nella resa dell'insieme e concorre al risultato omogeneo del complesso. La superficie orizzontale, infatti, presenta una sfumatura non casuale, che ha un ruolo fondamentale nel descrivere i piani e che ha grande potere prospettico e volumetrico, a dimostrazione di come la luce sia strumento potente e imprescindibile per un'arte che si basa sulla vista e ancor più indispensabile per la scenografia del novecento che scopre nuove volumetrie e tridimensionalità, plasmando lo spazio e restituendo agli effetti illuministici la drammaticità espressiva che non è più appannaggio esclusivo dell'attore.

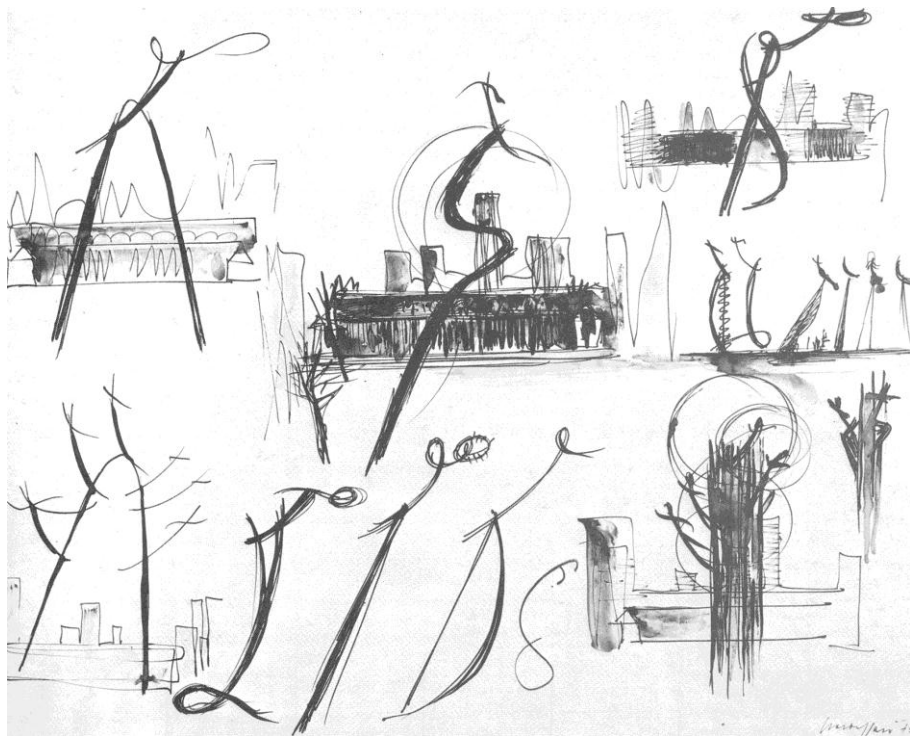


169. Bozzetto scenografico di una scena per 'Il Campiello' (1944) (CASVA)

Il disegno, s'è detto, è motore e punto di partenza per tutta la progettazione di Baldesari. La linea curva, quando è ancora allo stadio di segno sulla carta, quando ancora non si espande nello spazio, è, parimenti, un embrione della struttura che sta per nascere, è un gesto carico di tensione e potenziale, che già sa esprimere appieno l'idea artistica e concettuale che modellerà il progetto.

Anche quando progetta un monumento, quindi quando il palcoscenico diventa la piazza pubblica, Baldessari sa sfruttare un semplice ed esile elemento per ricreare ed esprimere con la massima forza un concetto e un messaggio.

Nel caso del concorso a cui partecipa per la realizzazione di un Monumento all'Aviatore, l'idea è proprio quella di richiamare la grazia e la potenza del volo, la libertà e il librarsi nel cielo. Questo avviene proprio grazie alla curva e al disegno, come gli schizzi preparatori mostrano magistralmente; non ci sono spigoli o linee spezzate a descrivere questa figura che, pur descritta in molte possibili varianti, si protende sempre verso il cielo e sempre restituisce l'idea del volo.



170. Schizzi progettuali per il Monumento all'Aviatore, New York (1945) (CASVA)

L'elemento principale è quasi sempre un arco, come era già stato quello per il monumento al Generale Roca, per Buenos Aires, e sopra di esso, Baldessari pone un secondo elemento che riprende una figura in volo, forse un uomo, forse un aereo.

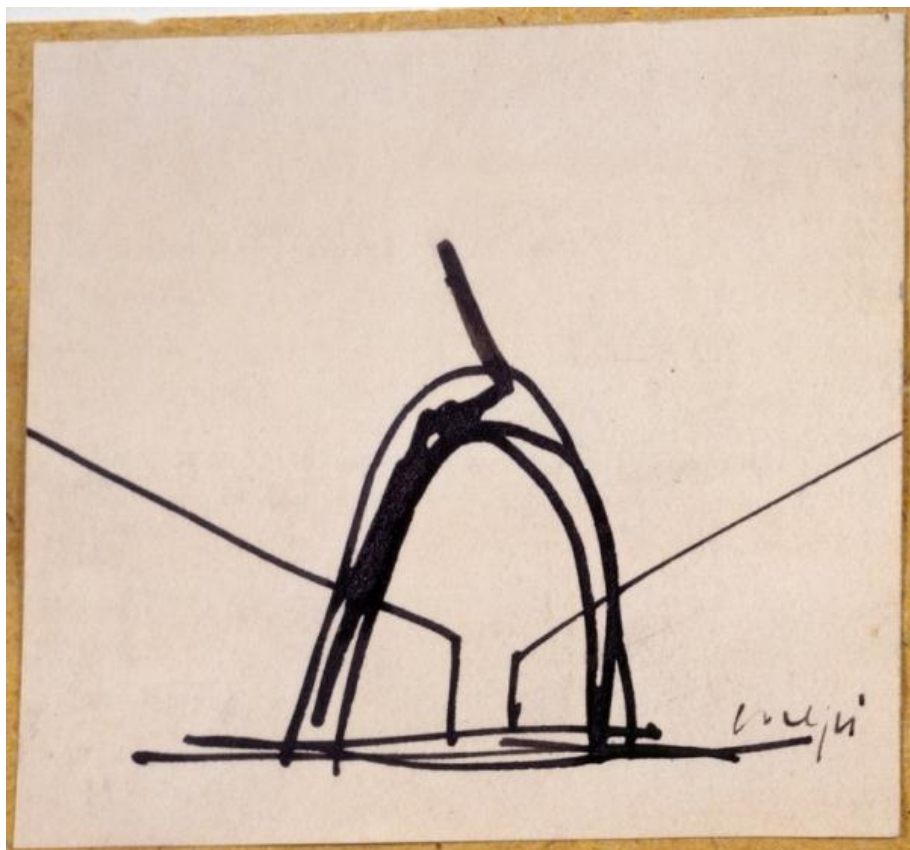
Per un altro monumento, in contesto diverso; un incontro di vie nella città di Buenos Aires, Baldessari sa sfruttare un semplicissimo elemento curvo per rendere con forza ed enfasi l'idea che ha in mente.

Nel 1936 Partecipa al Concorso per la realizzazione del monumento al Generale Julio Argentino Roca, due volte presidente dell'Argentina (1880 - 1886 e 1898 - 1904), indetto dalla municipalità di Buenos Ajres. L'occasione viene suggerita da Fontana, argentino di nascita, che è anche collaboratore per il progetto.

Il monumento, posto all'incrocio fra due vie, prevede un grande arco, disposto diagonalmente, sormontato da una figura stilizzata del Generale a Cavallo. Proprio quest'arco è l'elemento che imprime forza e vigore a tutto il monumento, sorreggendo il cavallo e il cavaliere che ricevono così una grande spinta espressiva e il cui dinamismo è accentuato dalla forma dell'arco.

Uno degli schizzi per il progetto mostra, con pochissimi segni, come d'uso per il Baldessari disegnatore, come doveva risultare l'arco: un'unica curva, sorgente direttamente dal terreno, protesa verso il cielo e proseguita e completata dalla figura sovrastante.

L'esempio mostra la potenzialità del gesto quando si espande nello spazio, tanto più quando lo spazio è urbano e il confine è il cielo. Un'analoga operazione, con una forma che richiama da vicino quella dell'arco del generale Roca, Baldessari la mette in pratica quando progetta i Padiglioni che la Breda gli commissiona per più anni consecutivi, dove oltre all'impulso che deriva dal disegno vi è anche una realizzazione concreta che fissa le forme nella realtà.



171. Schizzo di progetto per il Monumento al generale Roca (1936) (CASVA)

Quando Baldessari immagina i Padiglioni Brera per la Fiera Internazionale di Milano prende proprio come impulso generativo la curva, articolata secondo la sua volontà architettonica e artistica. In particolare per la XXX Fiera, ecco che una linea curva continua, che si snoda nello spazio in tutte le direzioni e si modifica, si amplia, si espande, si contrae, si concretizza e si rende eterea, fa da filo conduttore e da traccia che guida tutto il padiglione.

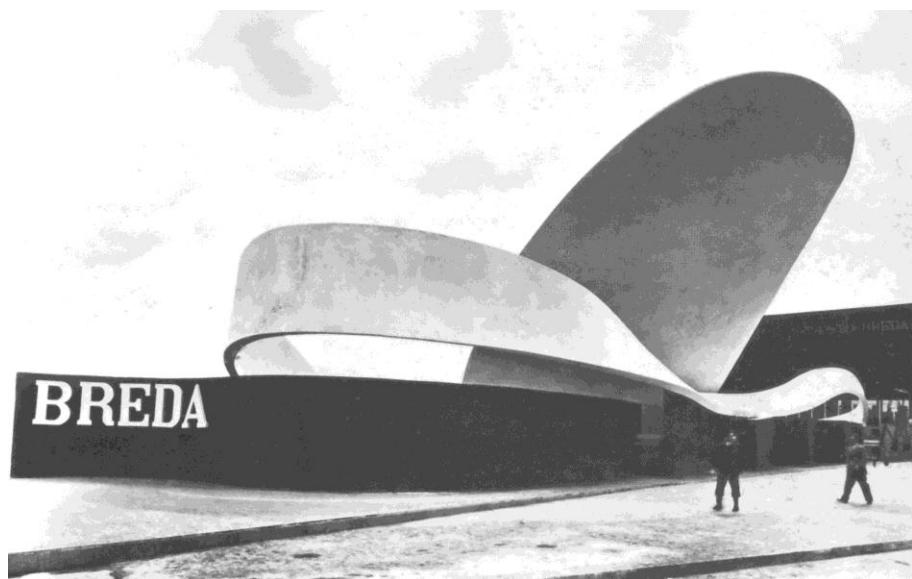
In uno schizzo del 1952 il padiglione è visto in pianta ed è la curva a determinare ogni andamento di pareti o elementi. Il segno è velocissimo e rimarcato in alcuni punti, sembra un vortice e il dinamismo generato dalla mano dell'architetto nell'abbozzare questa idea si tradurrà direttamente nel costruito restituendo alle forme solide una potenza espressiva che è proprio quella dello schizzo, di un gesto rapido, sicuro, che attraversa lo spazio muovendosi sinuosamente e fendendo l'aria.

La realizzazione del padiglione risulta di imponente impatto visivo, mantenendo tuttavia, nonostante la monumentalità, quella linearità della traccia morbida e volante che l'ha generato. Sono tre gli elementi che definiscono la struttura: un corpo centrale, che svetta, una fascia che lo circonda e un muro che si snoda a terra.

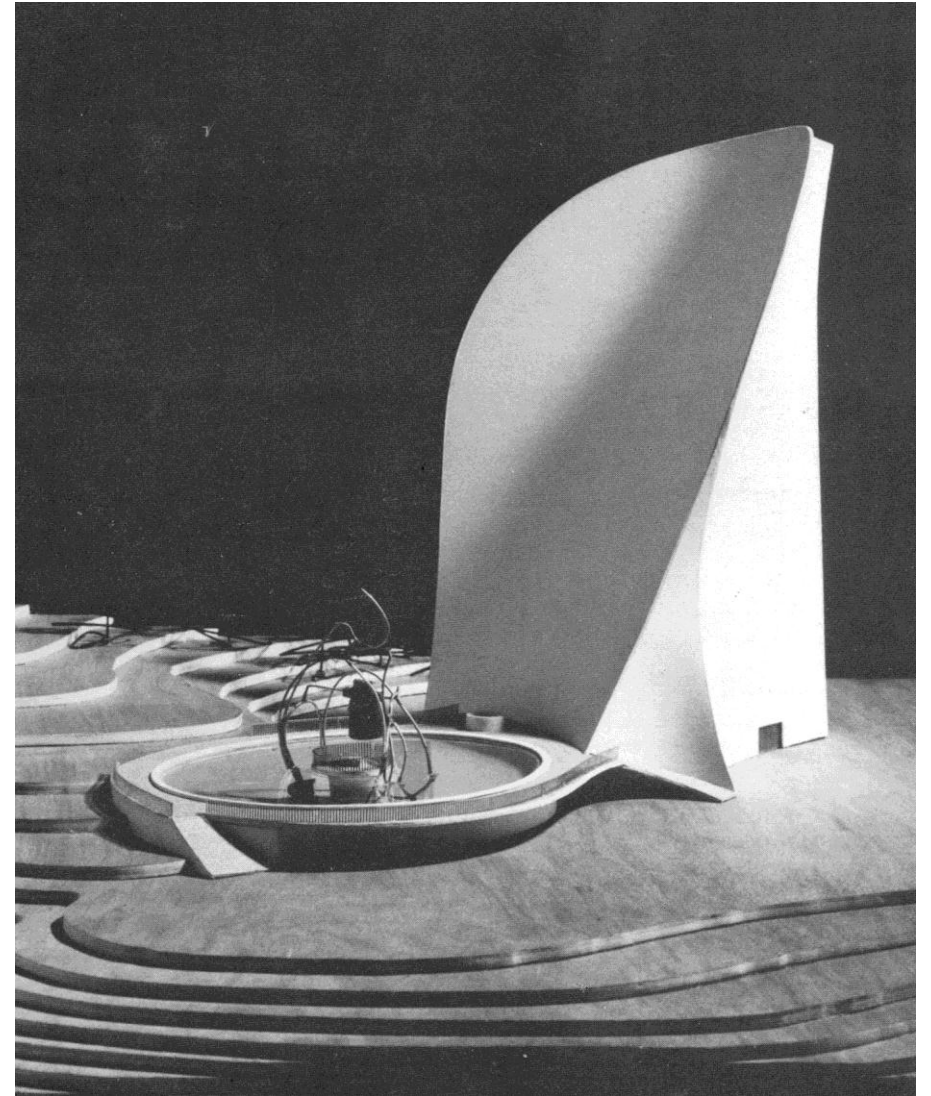
Il corpo centrale ha una forma morbida e piena, un ovale in pianta, ma che si alza seguendo altre curve e mai ortogonalmente. Il profilo che ne risulta è una lingua gigante che sbuca dal terreno, che offre la propria superficie curva nelle tre dimensioni a giochi di chiaroscuro e forte caratterizzazione visiva. La fascia che corre attorno al corpo centrale, prosegue come il nastro di una ballerina seguendo un tragitto, sempre curvo, che la porta a volare nello spazio antistante. Anche la struttura di questa fascia non segue mai linee rette, ma, come modellata dal vento, si incurva man mano che fluttua. A terra, infine, circonda l'intero padiglione un muro di cinta. Questo è più scuro e verticale, quasi a ricordare la sua comunione col terreno cui è ancorato, ma, di nuovo, l'andamento è tutt'altro che diritto.



172. Schizzo per il Padiglione Breda alla XXX Fiera Internazionale di Milano (1952) (CASVA)



173. Foto del Padiglione Breda alla XXX Fiera Internazionale di Milano (1952) (AMB)



174. Modello per la Campana dei Caduti a Rovereto (1961-1964) (AMB)

Fra il 1961 e il 1964 l'architetto torna a realizzare un progetto per la sua città natale, Rovereto, e torna a riprendere quelle forme curve che tanto gli avevano permesso di creare, citando direttamente il Padiglione Breda del 1952. Si tratta ora della Campana dei Caduti, posta su di un'altura e comprendente uno spiazzo per la campana, appunto, e una struttura che fa da sfondo a quest'ultima e la racchiude lievemente.

La somiglianza con la 'lingua' che si protende dal Padiglione Breda è notevole e, anche in questo caso, quella che si crea è una superficie liscia, chiara, che svetta sopra l'oggetto chiave del progetto (la campana), ma mantiene una forma morbida che ben si armonizza con il paesaggio e con il contesto. Ancora una volta è proprio la curva e il disegno fluido e veloce, un gesto morbido ma forte, che genera la struttura, che, a sua volta, assume una valenza scultorea.

Questo corpo architettonico a parabola si sviluppa molto in altezza ed ha una precisa funzione pratica in relazione con la campana antistante; unitamente alla vasca d'acqua su cui sembra fluttuare la campana, questo funge da grande cassa di risonanza facendo riverberare il suono fin nella valle.

Luciano Baldessari stesso parla del suo progetto spiegando: *"La concezione del monumento per la Campana dei Caduti è un insieme di spazi, di volumi, di suoni, di luci che si fondano al di là della retorica; dove la natura ne è esaltata, dove la funzione della campana, indipendentemente dalla sede, sollecita un nobile dialogo non 'fra gli uomini' ma 'con gli uomini'"*⁵³

Se per il padiglione Brera il segno curvo rappresentava l'intero concetto progettuale e plasmava tutta la struttura, diventando il protagonista della scena, per un altro padiglione, quello per lo Stand D.A.F. per la Triennale di Monza, che Baldessari progetta nel 1930, il rapporto fra curva e struttura è radicalmente diverso.

Il padiglione in questione si presenta come un'architettura dal sapore razionalista, composta di un volume rettangolare, rialzato, all'interno del quale lo spazio è scandito da pilastri e corti segmenti di pareti disposti secondo una griglia molto regolare (ricorda da vicino l'impostazione classica di una scenografia barocca in cui le quinte si susseguono in fila). L'elemento aggiuntivo, ciò che muove tutto, quel che mette in relazione le parti e utilizza un linguaggio più originale è la parete centrale, posta nel mezzo del rettangolo, che, in pianta, si compone di due curve raccordate a formare una 'S', unendosi agli estremi a due pareti dritte.

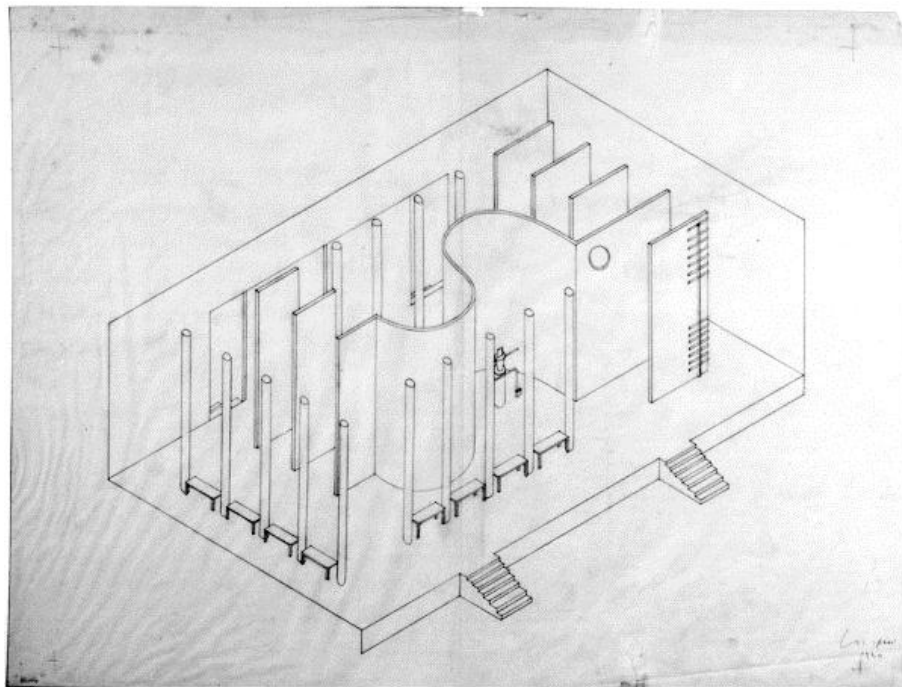
Questa parete è dunque la concretizzazione del segno curvo all'interno di una griglia, di un progetto costruito per piani ortogonali e rigidi schemi, e ciò dimostra la potenza espressiva del gesto di Baldessari, che, ancora una volta, richiama da vicino un'operazione grafica, di impaginazione, in cui il disegno di questo tratto sinuoso aggiunge valore e si pone in relazione con il contesto stravolgendone il senso e offrendo diverse possibilità di fruizione, tanto fisica quanto ottica.

La parete curva diventa fondale e alcova per installare un manichino (uno dei 'Luminator'), che trova qui una sua dimensione, al contempo staccata e in dialogo con le geometrie circostanti. Manichino che dovrà sorreggere tessuti, l'oggetto dell'esposizione, ed è proprio a questi ultimi che, concettualmente, l'idea di curva morbida si avvicina, richiamandone le caratteristiche e il materiale.

Si nota che il segno curvo torna in altri dettagli nello schema progettuale, ma con significati e intensità differenti dalla curva centrale, che rimane il soggetto e il cuore del padiglione. I pilastri, prima di tutto, sono dei cilindri, quindi con una sezione rotonda; l'effetto è molto diverso da quello della parete centrale perché in questo caso l'occhio

non percepisce una curva, ma un elemento verticale e lineare. La forma completamente tonda accentua questa percezione e l'assenza di spigoli lascia che la vista scorra via, oltre questi ostacoli, così da cogliere la curva vera e propria che vi sta dietro. Fra un pilastro e l'altro sono poste delle panchette, come a sottolineare la valenza del perimetro che si viene a creare come punto d'osservazione da cui ammirare il fulcro, il fuoco visivo, che è, allora, una vera e propria scenografia al centro di un palcoscenico praticato da spettatori (i visitatori) e attori (i tessuti esposti).

Su di una parete connessa a quella centrale, poi, compare un cerchio, un oblò, un tondo. Terza e ultima forma che sfrutta la curva, ma, come i pilastri, non ha la forza della curva principale; diventa, piuttosto, un mero elemento decorativo, che interrompe per un attimo l'ortogonalità della parete su cui giace, ma non è in grado di modificare il senso dell'intero padiglione.



175. Progetto per lo Stand D.A.F. per la Triennale di Monza (1930) (CASVA)

Una curva inserita in un contesto geometricamente rigido è grande gesto incisivo e capace di reinterpretare l'intero senso della composizione. Non solo in ambito architettonico e non solo a livello grafico/strutturale, però, è possibile trovare questo contrasto; nel bozzetto per 'Santa Giovanna' che Baldessari realizza nel 1924 l'elemento curvo, un'esile scala, relegata in secondo piano, seppur centrale, conferisce alla scena e all'immagine una nuova drammaticità e un'espressività più marcata.

L'impianto scenico è qui costituito da due colossali pareti laterali, sfaccettate su più superfici che si susseguono, che incombono sul palco, elevandosi fin oltre l'arco scenico e inclinandosi anche leggermente verso l'asse centrale della scena. Oltre queste strutture volumetriche e plastiche uno spazio vuoto, chiuso sul fondale da un altrettanto imponente blocco geometrico di cui si scorge uno spigolo, disposto esattamente l'ungo l'asse centrale, che separa una superficie più chiara da una molto scura.

Nella parete scura del blocco si apre una piccola apertura e da questa scende, lungo una traiettoria curva, che piega in avanti, una scaletta di cui si percepiscono giusto due parapetti chiari.

Nella composizione dell'intera scena questa scala spicca per due motivi; prima di tutto è un lampo luminoso su un fondo scuro. La soluzione è quasi irrealistica per quanto riguarda luci e ombre, ma, nel gioco teatrale, rende molto più presente e significativo l'oggetto, che diventa un segno e una presenza imprescindibile.

Secondo motivo di rilievo per la scala è proprio la sua forma, il suo essere un gesto curvo in un contesto di linee rette perlopiù verticali, che scandiscono lo spazio in rigide parti successive. La scala, questo taglio bianco che viene verso lo spettatore, impone alla scena una valenza drammatica, un interesse maggiore e specifico per quello che succede in quel punto e per come il resto della scena si rapporta con quel collegamento fra il piano palco e l'apertura nella parete scura che porta verso un al di là misterioso.



176. Bozzetto per 'Santa Giovanna' (1924) (CASVA)

Quando poi Baldessari progetta il suo Luminator (ad esempio nella versione proposta all'Esposizione Internazionale di Barcellona nel 1929) ogni linea si piega e diventa una curva, e l'intero progetto è costruito su forme che hanno la curva come generatrice.

In uno dei bozzetti che produce è visibile il manichino posto al centro di uno spazio geometrico e dalle geometrie rigide; sembra un piccolo teatrino, che ha lo scopo di contestualizzare il Luminator, ma anche di enfatizzarne i tratti e le forme. Questo manichino si compone di un corpo centrale, poggiante a terra, che è niente più che un cilindro, cavo. Un tubo. Inserito in questo vi è un cono, anch'esso cavo, con la punta all'ingiù, mentre attorno ai due pezzi si vede sbucare un oggetto nero, anch'esso in forma semi-circolare. Sbuca poi dalla base del cono un secondo cilindro, più piccolo e sottile, rosso,

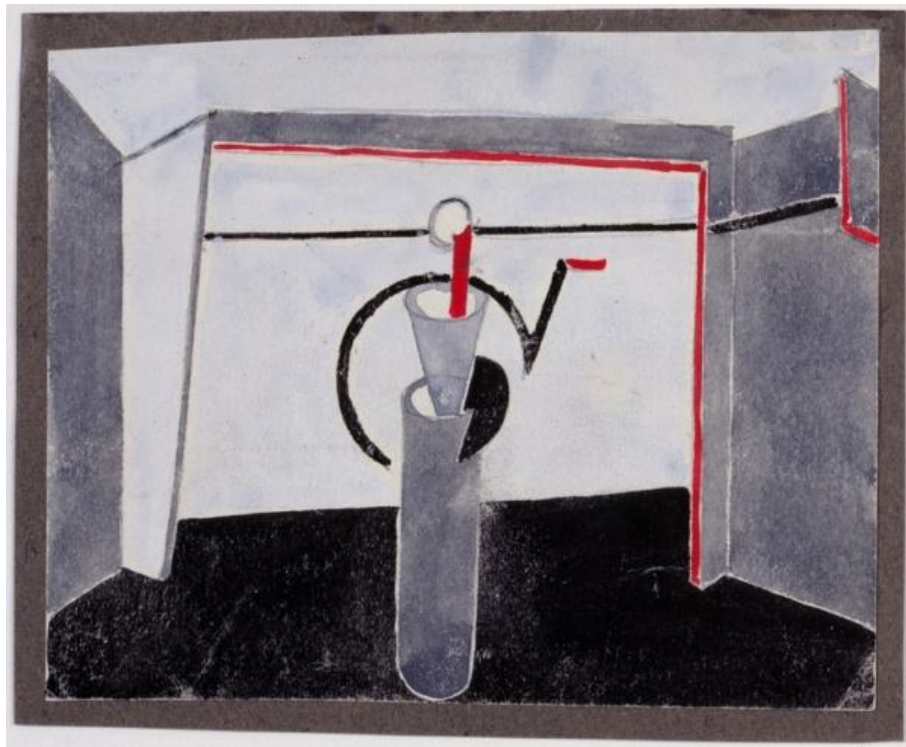
che, a sua volta, sorregge un cerchio che, umanizzando l'oggetto/scultura, si direbbe una testa. A completare l'insieme un arco nero, costituito da un tratto spesso e bidimensionale, circonda quasi completamente il cono e termina con un angolo al quale è raccordato un tratto dritto con un ultimo segmento annesso, di colore rosso.



177. Oskar Schlemmer: costume per il Triadisches Ballet (1922)

La curva è diventata generatrice di più oggetti e forme, che, sommati, creano una composizione spaziale e tridimensionale che sembra pronta a ruotare, girarsi e far scorrere i

propri pezzi l'uno sull'altro. Proprio come faceva Schlemmer a Berlino, dove Baldessari ebbe modo di conoscerlo, quando vestiva i suoi attori con costumi plastici, costruiti su cerchi, volumi e curve, quasi a voler trasformare l'attore/danzatore in un automa puro e perfetto (tanto fisicamente quanto geometricamente), anche Baldessari sviluppa una sua idea di manichino giocato sugli elementi geometrici e, in particolar modo, sulla curva.



178. Bozzetto per il *Luminator* per l'Esposizione Internazionale di Barcellona (1929) (CASVA)

Luci, ombre e colori

Come discipline che coinvolgono prevalentemente il senso della vista, l'allestimento di mostre e la progettazione scenografica devono molto della resa finale dell'impianto visivo a ciò che la luce, le ombre e i colori possono creare o distruggere, modificare o evidenziare.

Tre condizioni strettamente legate l'una all'altra, per la loro natura, e dunque indagate e utilizzate dallo scenografo come unico strumento da dosare con tecnica e arte, per garantire l'amalgama ottimale per restituire una scena coerente e che comunichi quello che è insito nell'idea progettuale. Se ombra e luce sono complementari, quindi la prima è generata dalla mancanza della seconda e la seconda può vivere proprio grazie alla presenza della prima, anche i colori (con le differenti trame e rese dei diversi materiali) dipendono strettamente da quelle.

Baldessari conosce bene le potenzialità dell'illuminazione ed è evidente il diverso uso che fa delle varie possibilità; due bozzetti come quelli eseguiti per la medesima scena de 'Il Vascello Fantasma' sono emblematici di questi elementi, normalmente in sinergia, usati qui come alternative.

Il primo schizzo è a matita nera su carta marroncina; non vi sono colori, ma l'utilizzo di luci e ombre dona all'immagine una precisa capacità comunicativa e definisce lo spazio secondo angoli bui, fasci di luce, dettagli in ombra, aperture e riflessi. Si identificano come sorgenti di luce i due fari o oblò sul soffitto, che proiettano due fasci zenitali, gli oblò disseminati sulla parete di destra, con altrettanti tagli (diagonali) che penetrano nella scena e alcune aperture sul fondo che sembrano dare verso il cielo, da cui penetra una luce che si diffonde nello spazio.

Molti punti luminosi, a cui si aggiungono gli spigoli e le pareti che ricevono alcuni raggi, ma anche molti angoli bui; tramite gli scuri Baldessari dà vita ad aperture, anfratti e vo-

lumetrie che restituiscono valenza architettonica ai vari piani bidimensionali che formano la struttura della scena.



179. Schizzo scenografico per una scena de 'Il Vascello Fantasma' (1928) (CASVA)

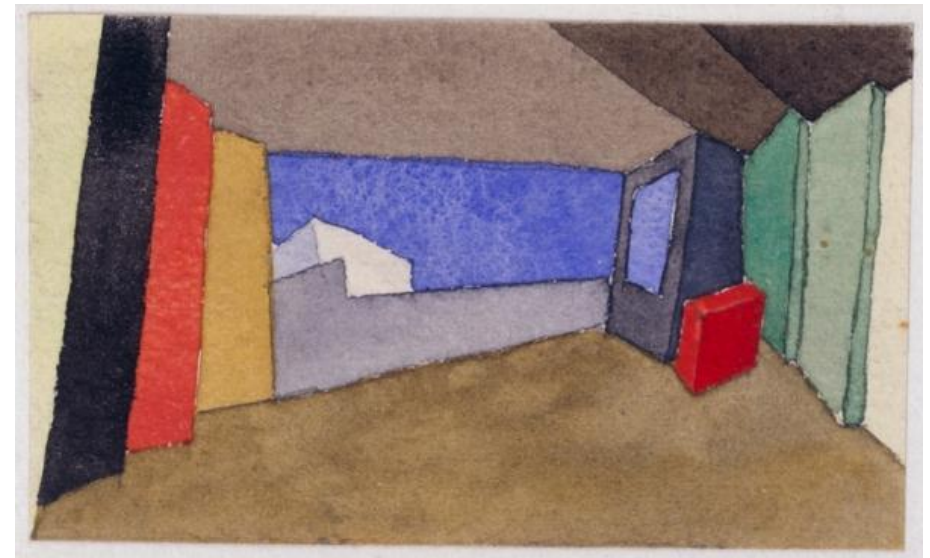
Un ricco intreccio di chiari e scuri, di luci e ombre, dunque, che viene totalmente annullato nel secondo bozzetto, della medesima scena, realizzato con acquerelli colorati e senza l'uso di sfumatura alcuna o di chiaroscuro. Riducendo drasticamente anche il livello di dettaglio della scena lo scenografo ce la ripresenta in una versione essenziale, dove indaga scientificamente i volumi e le superfici, affidando all'uso del colore ogni relazione gerarchica e prospettica.

La parete di sinistra si frammenta in tante 'lame' grazie all'utilizzo di colori accesi e contrastanti fra loro: a una lama beige in primo piano ne segue un'altra nera, poi una rosso vivo e un'altra marroncina.

La parete di destra, invece, utilizza tre diverse sfumature di un verde-azzurro per dare una percezione prospettica e di profondità. Così pure accade per il soffitto dove i tre elementi che si susseguono vanno da un marrone scuro in primo piano a uno più chiaro e tendente al grigio più arretrato.

Il pavimento, ampio e vuoto, è una grande superficie marrone e il colore qui ci evidenzia la valenza del piano orizzontale, supporto di tutti gli altri, mentre il fondale, che spicca e vibra nell'insieme, è di un blu cielo luminoso, richiamando, pur in modo implicito, la presenza di una fonte di luce.

Il colore, qui, diventa espediente per evidenziare le diverse superfici e movimentare la scena, dandole anche profondità, facendo del tutto a meno delle luci e delle ombre. Gli accostamenti che Baldessari impiega possiedono una forza espressiva e un'armonia compositiva che fa sì che l'intero apparato scenico risulti coerente e comunicativo.



180. Bozzetto scenografico per una scena de 'Il Vascello Fantasma' (1928) (CASVA)

Quando Baldessari visualizza l'Appartamento Spadacini, di via Mozart 15 a Milano, nel 1930-32, esegue molti schizzi con prove di colore differenti, affiancando ogni volta nuove combinazioni e variando la tinta di ogni oggetto e superficie presenti.

Il progetto è il primo incarico che Baldessari riceve per un arredamento completo. Il committente è A. Dell'Acqua che gli affida negli stessi anni la costruzione della casa d'abitazione in via Pancaldo. I disegni mostrano l'attenzione all'equilibrio cromatico, uno dei temi portanti su cui è impostato l'arredo della casa.

Lo schizzo in esempio mostra un pavimento di un marrone scuro, rossiccio, di una presenza importante e invadente, un letto rosso e nero, ridotto a volumi geometrici, che si intona, ma si staglia anche, con il pavimento circostante. Le pareti sono gialle, le tende marroncine, incorniciate da una spessa banda nera, mentre, a coronare il letto, una testata blu e una sorta di tettoia verde acqua, anch'essi contornati da una spessa banda nera.

La figura che ricorre nel disegno, anche nell'impaginazione, è il cubo, e l'utilizzo di colori vivaci, accesi, puri, fa pensare a una scatola magica o a un giocattolo. La forza dell'uso dei colori, accostati con sapienza secondo complementarità e consonanze, restituisce al progetto una grande forza espressiva oltre che a dare profondità e tridimensionalità all'immagine, nonostante la totale assenza di luci e ombre.

L'utilizzo di spesse bande nere che contornano ed evidenziano alcuni elementi ha una duplice valenza; da una parte è un richiamo al disegno, dall'altra la dichiarazione di un'azione per 'zone', per campiture. Il disegno, si è già visto, è per Baldessari motore generatore di tutte le soluzioni spaziali e primo strumento da cui ricavare il costruito; in questo caso il disegno riemerge fra i colori per andare a delinearli, per rimarcare le geometrie che i rettangoli rossi, gialli, blu, definiscono.

Proprio le geometrie, poi, sono accentuate e dichiarate apertamente proprio grazie a questo segno spesso che si concretizza in cornici, bordi ed elementi di chiusura, dotati

di una propria struttura e che concorrono a disegnare l'arredo secondo uno schema preciso, una griglia, un allestimento che ancora una volta ha il linguaggio del teatro, tanto nella disposizione degli elementi, quanto nella visualizzazione del bozzetto.



181. Schizzo per Appartamento Spadacini, via Mozart 15, Milano (1930-32) (CASVA)

Ancora una visualizzazione per campiture di colore piatto, Baldessari la realizza con un bozzetto del 1944-45, che esegue per l'opera 'Le Coq d'Or'. 'Il gallo d'oro' è l'ultima ope-

ra di Nikolaj Rimskij-Korsakov, composta di un prologo, tre atti e un epilogo. Il libretto è di Vladimir Belskij, e si basa sul poema di Aleksandr Puškin Il racconto del gallo d'oro del 1834, che a sua volta si ispira a due capitoli dei Racconti dell'Alhambra di Washington Irving.

L'azione ha luogo in un tempo non specificato in un luogo fantastico, anche se effettivamente una città chiamata Šemacha (Şamaxı) esiste e si trova in Azerbaigian. Al tempo di Puškin la città era importante, essendo la capitale di quello che stava per diventare il Governatorato di Baku. Ma il regno presente nel suo poema ha poco a che fare con la città reale ed il suo territorio: è verosimile che Puškin abbia scelto quel nome solo per dare una connotazione esotica ad un regno inventato.

Nel bozzetto Baldessari ricostruisce un'ambientazione fantastica, che le forme pressoché astratte non lasciano decifrare meglio né collocare fisicamente, che basa tutta la sua forza non su strutture architettoniche, volumi o spazi, ma sulla resa visiva, bidimensionale e affidata tanto alle forme piatte quanto ai cromatismi.

A costruire la scena sono tanti 'pezzetti' di colore, frammenti di un'esplosione che si ricompongono in una visione armonica, dove spicca una figura rossa centrale, sullo sfondo di un'apertura chiara, a sua volta contornata da elementi scuri e frastagliati.

I tasselli di questo 'mosaico' non hanno una forma che descrive naturalisticamente un oggetto, ma è solo grazie all'accostamento di tutti questi che la scenografia assume un senso e, grazie all'uso del colore come mezzo espressivo, racconta la magia di questa ambientazione fantastica, dal sapore esotico, ma vicina culturalmente alla tradizione russa, dove si ritrovano i colori usati e il gusto decorativo può avere un'assonanza con la composizione di Baldessari.

Il colore piatto, senza sfumature e senza contorni, lasciato libero di agire sulla tela, di prendere le sue forme e di combinarsi con gli altri elementi, è tanto espressivo quanto un chiaroscuro, un disegno, o un bozzetto in cui luci e ombre stabiliscono gerarchie e profondità.

In Baldessari ha tanto valore l'una quanto l'altra interpretazione, pur senza escludere felici connubi delle due. E se il colore è in grado di prendere il possesso di tutta la scena ed escludere gli altri elementi, è anche vero che la luce e dunque l'ombra (ciò che rende la luce percepibile) possono essere, a loro volta, autonomi.



182. Bozzetto per 'Le Coq d'Or' (1944-45) (CASVA)

L'ombra assume in molti progetti un valore al pari di quello di un'opera esposta o di un personaggio in scena; diventa il suo doppio, ne enfatizza il profilo, dialoga con esso e lo pone in un risalto più articolato.

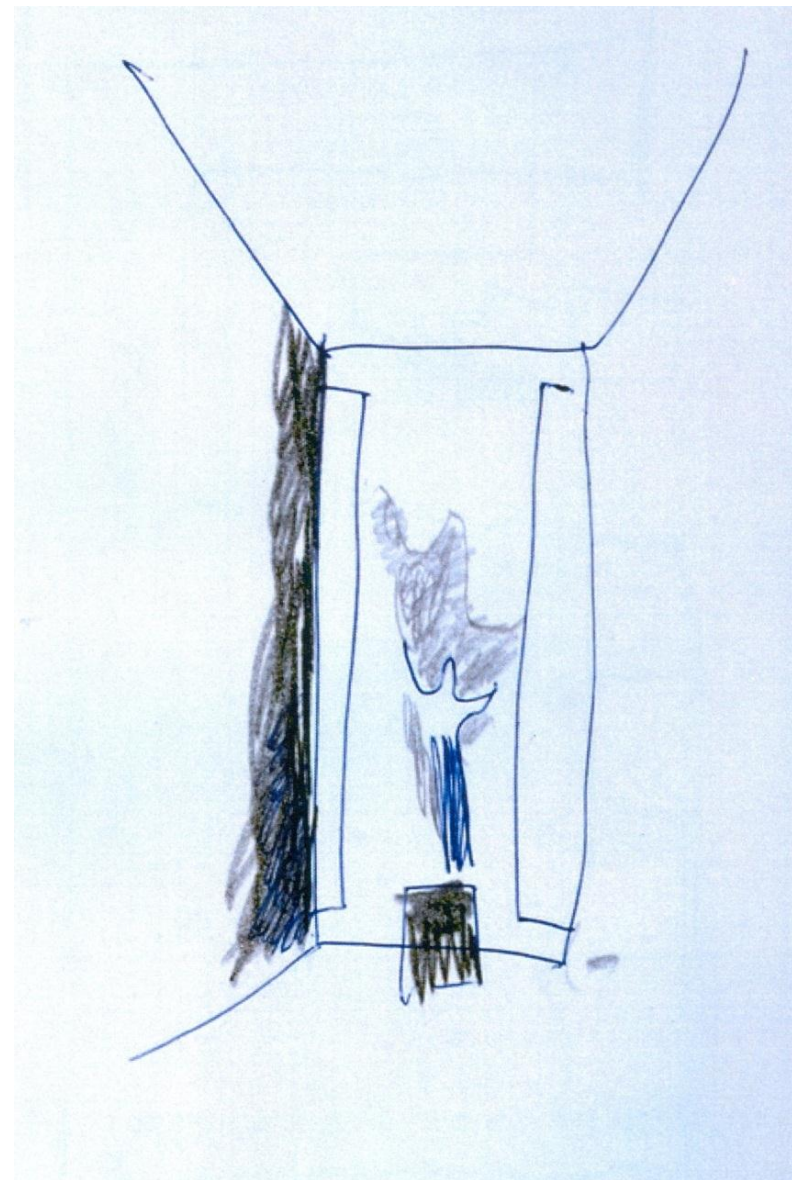
Nel suo schizzo per il vano di passaggio con il Marte da Todi, uno dei momenti che fanno da filtro nel percorso della mostra su Arte e Civiltà Etrusca del 1955, configurandosi come spazio quasi astratto, contenente un'unica scultura che domina e custodisce il varco da cui il visitatore è costretto a passare, Baldessari studia una visione scenografica

in cui il Marte, rialzato su un piedestallo e illuminato frontalmente, proietta sulla parete retrostante una grossa ombra, minacciosa ed enfatica, che pone la scultura in una posizione di rilievo, all'incrocio fra luce e ombra.

Anche in questo caso i piani verticali diventano complici della resa finale; se non ci fossero le pareti a fare da schermo e a diventare fondale vuoto e liscio, l'ombra non avrebbe possibilità di vita. Ed è poi anche la parete stessa, quella di sinistra nel bozzetto, a raccogliere l'ombra e a incorniciare l'opera, unico soggetto illuminato della piccola sala. Un espediente di diretta discendenza teatrale, dove non è raro trovare l'attore investito di una potente luce, solo in un contesto buio.

Proprio il teatro è il diretto riferimento che Baldessari mantiene quando progetta il vano di passaggio (questo come anche l'altro della stessa mostra in cui espone i Cavalli Fittili di Tarquinia) della mostra su Arte e Civiltà Etrusca, ben consapevole che il visitatore di una mostra è facilmente assimilabile allo spettatore di uno spettacolo, con la grande differenza fra la mobilità del primo e l'immobilità del secondo. Il punto di vista è dunque nodo fondamentale nel progettare un allestimento di questo tipo; sapendo con lo spettatore dovrà attraversare lo spazio andando verso la scultura del Marte di Todi, per poi uscire dalla sala dalla porta posta alla destra di quest'ultima, Baldessari immagina di enfatizzare il soggetto con un'ombra che rimane sempre alle spalle di questo, contro il muro, così che il visitatore possa averne percezione durante tutto il suo percorso di visita.

E, ancora di più, con l'avvicinarsi alla statua l'ombra risulterà, grazie a semplici regole prospettiche, sempre più incombente e maestosa, lì, al suo posto sul muro, restituendo al Marte di Todi un valore scenico pari a quello di un attore che, in un grande monologo, aumenta sempre più l'intensità della recitazione fino ad assumere la potenza sufficiente a raccontare tutto il dramma del personaggio nella sua interezza.



183. Mostra su Arte e Civiltà Etrusca (1955) - Schizzo per il vano di passaggio col Marte di Todi (CASVA)

Ma ancora in ambito teatrale, nel bel mezzo di una scenografia, quella per 'Danse Macabre', per l'esattezza, Baldessari sa trasformare l'espedito dell'ombra proiettata su di una superficie in una forma espressiva a se stante, capace di comunicare da sola più di quanto faccia l'attore che l'ha generata o il resto della scenografia.

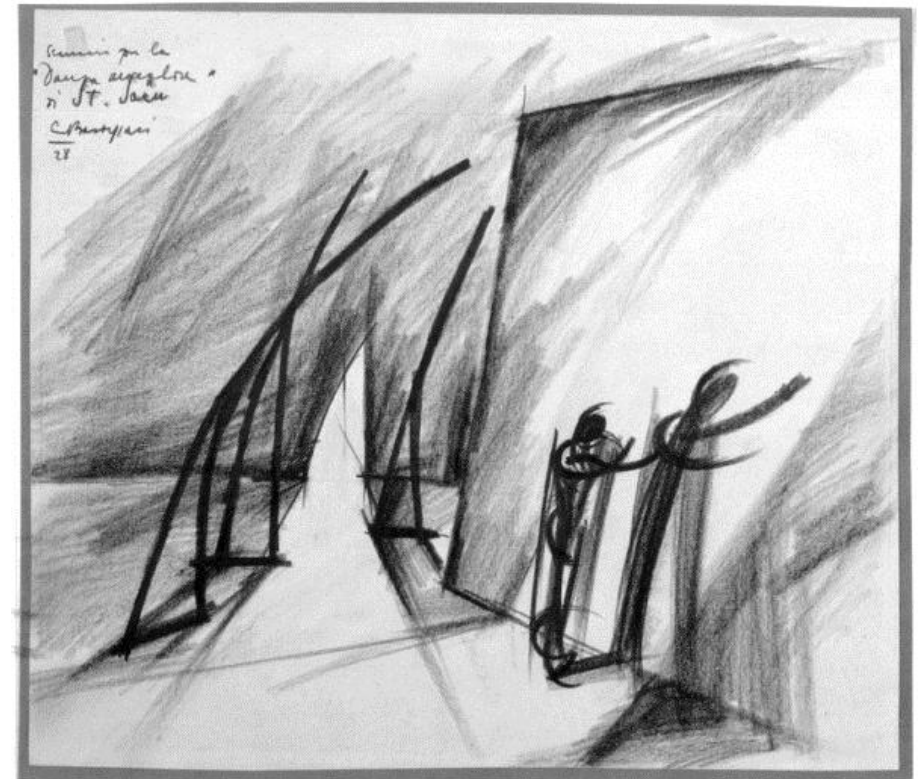
Dal bozzetto si vede come, con la semplice interposizione di una parete verticale, un piano definito, una superficie neutra, subito dopo l'attore, illuminato da una luce di taglio, laterale, bassa, si crea un'ombra che sembra danzare con il personaggio, che anima la parete e che crea nuova azione.

La vicenda evocata dalla musica descrive una danza di scheletri e creature del mondo dei morti danzare, nottetempo, alle note di un violino suonato dalla mano ossuta della morte. Ecco allora che, oltre al gesto della figura in primo piano, l'ombra prende 'vita' autonoma e sembra che produca un'eco alla macabra sonata.

A differenza dell'ombra del Marte da Todi questa è un'ombra che può muoversi e agire liberamente, pur nei limiti dello spazio che ha per proiettarsi e se il suo creatore rimane in una posizione propizia. Graficamente l'ombra è descritta con lo stesso tratto spesso e scuro della figura che la genera e proprio grazie a questo sembra di trovarsi di fronte a due personaggi che dialogano fra loro e raddoppiano l'effetto drammatico della vicenda intera.

Pur non essendo un elemento fisso sul palcoscenico, in quanto strettamente dipendente dalla presenza di un attore, l'ombra assume ancora la sua valenza scenografica ed è elemento che caratterizza profondamente la scena, senza la quale sarebbe sicuramente più spoglia e meno incisiva.

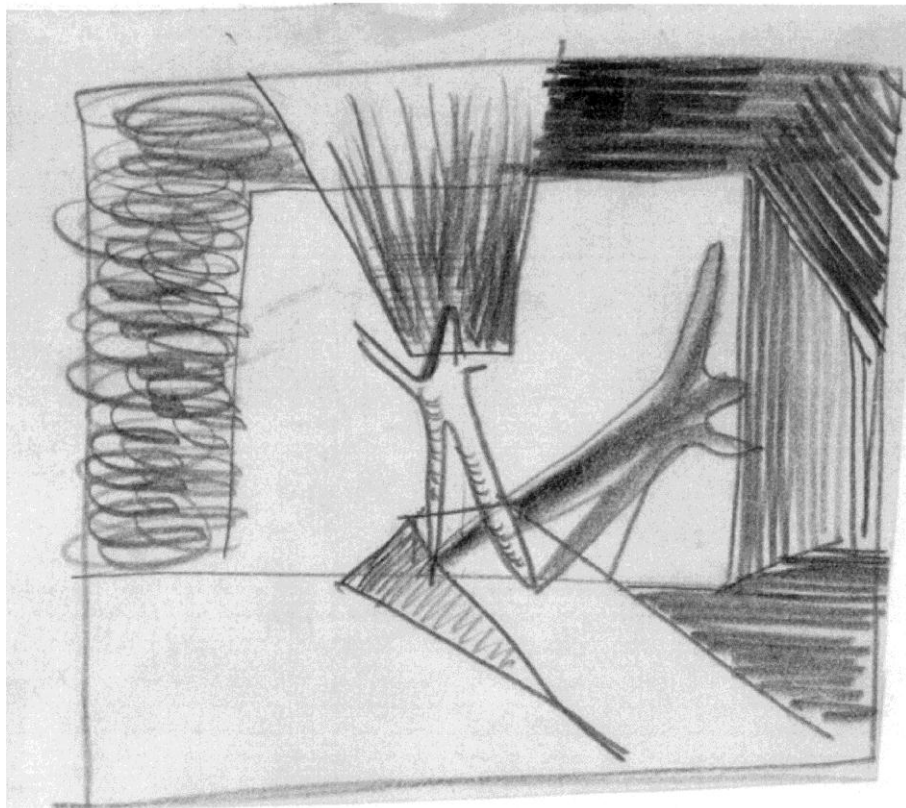
Sul fondo della scenografia vi è un'altra fonte luminosa, il cui fascio si intreccia con quello in primo piano; da un'apertura sul fondale scuro sgorga una luce sagomata in forma triangolare, che risalta nell'oscurità in cui è immersa la seconda metà della scena.



184. Schizzo scenografico per una scena di 'Danse Macabre' (1928) (CASVA)

Una dialettica tra ombra e personaggio la si ritrova anche in un bozzetto del 1930 realizzato per le scene dell'«*Enrico IV*» di Pirandello. Qui è descritta una scena scarna, fatta di pochi elementi geometrici; un fondale, un piano sospeso al centro della scena e una pedana inclinata a terra. Il vero fulcro dell'attenzione è il personaggio dalle braccia alzate che è tratteggiato con pochi segni di matita al centro, sulla pedana, e, assieme a lui, ha altrettanto rilievo la sua ombra, che si staglia sulla destra.

Quest'ombra assume un valore visivo e concettuale quasi più importante del soggetto stesso che la genera; parte dai piedi di quest'ultimo, si proietta sulla pedana e poi si proietta sul fondale, ma con una posa e una forma che lasciano immaginare che l'ombra in realtà sia un soggetto autonomo, che non ha più bisogno di superfici su cui adagiarsi, che prende vita e dialoga con il suo creatore da personaggio alla pari.



185. Schizzo per 'Enrico IV' (1930) (CASVA)

Questo è un espediente tanto ottico quanto concettuale; è infatti diretto il collegamento con il tema della commedia che tratta del doppio, della finzione e dell'impersonificazione di un personaggio o di un altro, fino a sconfinare nell'ambiguità e nel non poter più distinguere chi è chi.

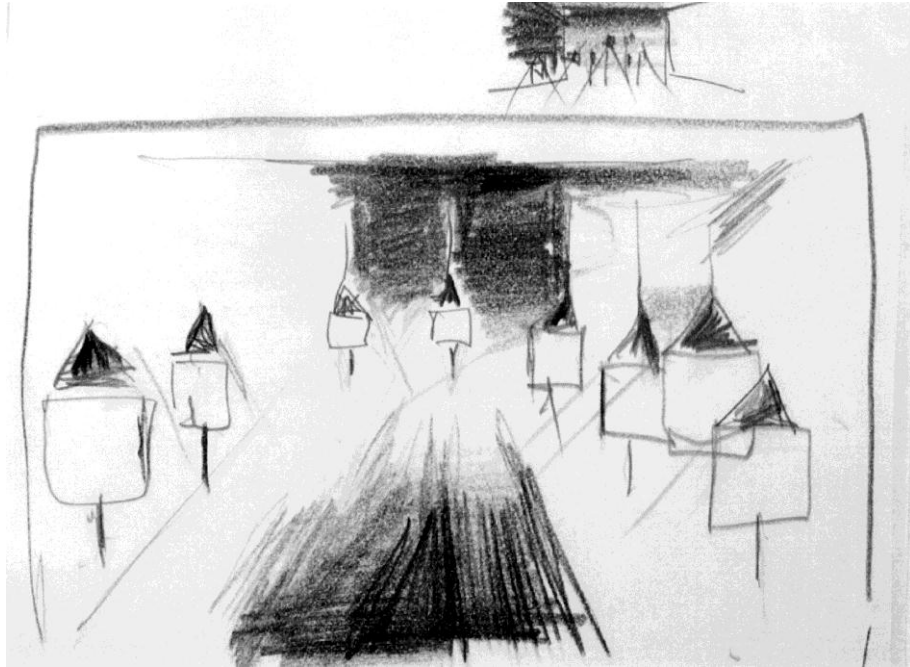
Il soggetto dello spettacolo si crede Enrico IV all'inizio della vicenda e poi si susseguono momenti in cui riconosce la propria identità o finge di non farlo, creando un continuo alternarsi di due piani di realtà, con un gioco, caro al teatro pirandelliano, di teatro nel teatro.

Tornando alla mostra su Arte e Civiltà Etrusca, lo scenografo sfrutta pochi fasci di luce concentrati per dare vita a una delle sue regie più riuscite.

Al visitatore che vi entra, seguendo il percorso della mostra, abituato a una luce diffusa e omogenea, la Sala degli Ori sembra un improvviso cielo nero in cui ai primi passi regna il disorientamento; man mano che ci si addentra fra le pareti altrettanto nere e sotto un soffitto scuro si scorgono, però, dei piccoli bagliori disseminati tutt'intorno, come stelle, in sospensione nello spazio.

Come piccoli attori sul palcoscenico si presentano i manufatti preziosi e l'oreficeria oggetto espositivo di questa sala (medaglie, bracciali, monete, fibbie, gioielli...), trattenuti in dieci teche di cristallo, cubiche, quasi invisibili, sorrette da esili supporti neri, e sembrano brillare esclusivamente della propria preziosità.

Una volta che l'occhio si abitua si scopre l'illusione, il trucco dietro al 'coup de théâtre': ogni teca è sovrastata da un lampadario in forma di piramide a base quadrata, pendente dal soffitto, a sua volta dipinto di nero. La luce di questi lampadari, vicinissimi alle teche, sorrette da esili gambi di ferro, neri, colpisce direttamente il monile esposto e lo lascia unico punto luminoso visibile in mezzo all'oscurità.



186. *Mostra su Arte e Civiltà Etrusca (1955) - Schizzo progettuale per la Sala degli Ori (CASVA)*

Il gioco di luci e ombre, dunque, fa qui a meno di qualsiasi altro elemento; annulla persino la percezione spaziale. Come estrema sintesi della tecnica visiva di Luciano Baldessari vi è dunque un superamento della frammentazione delle varie parti, in favore di un amalgama omogeneo e coeso, che rimanda ad un'idea pienamente teatrale, in cui le arti confluiscono in un'unica messa in scena.

Proprio come nel teatro, sul palcoscenico, in questa sala gli ori sono disposti in perfetto equilibrio nello spazio, in costante dialogo tra loro, tutti uniti da un filo continuo, e in dialogo anche con il pubblico, con gli spettatori che raggiungono le teche, una ad una, per confrontarsi con il contenuto che gli si para davanti agli occhi.



187. *Mostra su Arte e Civiltà Etrusca (1955) - Vista della Sala degli Ori (AMB)*

L'utilizzo di un ambiente buio, cielo senza luna o vicolo di notte che sia, punteggiato da qualche sorgente luminosa che non basta a illuminare l'insieme, ma rischiarava solo una porzione e mette in risalto determinati particolari, è un espediente valido tanto nell'ambito dell'allestimento, quanto in quello della scenografia.

Nel bozzetto che Baldessari prepara nel 1929 per 'La Vita è Bella' quello che la scena descrive è un esterno, una piazza pubblica su cui affacciano alti muri di imponenti palazzi e dove convergono alcuni vicoli in penombra, adagiata sotto un cielo notturno e nero. Il tratto che stabilisce l'atmosfera, che permea l'intera scena e che unisce i vari elementi è il buio, che descrive una situazione notturna in cui la città dorme e solo alcuni soggetti e alcuni angoli pulsano ancora di vita. Tutto il bozzetto è pervaso da scuri e

spessi segni veloci di matita nera, che si addensano negli angoli più bui e confondono i profili delle cose, facendo passare in secondo piano il disegno, in favore di una resa espressionista ed emozionale.

A far vibrare il quadro, a svegliare l'occhio e richiamare lo sguardo sono due punti luminosi: la porta aperta di un negozio ancora in attività, in fondo a sinistra, e un lampione fissato al muro, in primo piano a destra. Queste due uniche fonti di luce sono sufficienti a far percepire la scena e descrivono dei fasci luminosi che illuminano il muro e la strada, descrivendo dei triangoli chiari, generati da un punto di pura luce. In questo caso è l'ombra che, pervadendo l'intera scena, mette in risalto e rende leggibile la luce. Quest'ultima, a sua volta, è enfatizzata per contrasto dalla nera ombra e possiede una propria forza comunicativa che dà connotazione alla scena intera.



188. Bozzetto per 'La Vita è Bella' (1929) (CASVA)

Note

- ¹ Cesare De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Laterza, Bari 1972, p.222
- ² Giulio Carlo Argan, Walter Gropius e la Bauhaus, Torino, Einaudi 1951
- ³ Domenico G. Salotti, Bruno Taut. La figura e l'opera, Parma 1990
- ⁴ David Palterer (a cura di), Erich Mendelsohn - Nuove riflessioni (tit. orig. New Reflections), Tre Lune Edizioni 2004
- ⁵ Vittorio Magnago Lampugnani, *Architetture per Berlino metropolitana. I progetti per il centro, 1907-1931 e Berlino anni Venti: attorno ad Alexanderplatz*, in Marco De Michelis e Marco Pogacnik (a cura di), *Espressionismo e Nuova Oggettività. La nuova architettura europea degli anni Venti*, catalogo della mostra, Triennale di Milano, Electa, Milano 1994, pp. 82-96 e pp. 108-121
- ⁶ Domenico G. Salotti, *Bruno Taut. La figura e l'opera*, Parma 1990
- ⁷ Eva Di Stefano, *Kokoschka*, Art Dossier n°123, Giunti Editore, 1997
- ⁸ In Zita Mosca Baldessari (a cura di), *biografia*, in "Controspazio" nn.2-3, marzo-giugno 1978, pp. 76
- ⁹ Jung, Uli & Schatzberg, Walter. *Beyond Caligari: The Films of Robert Wiene* Berghahn Books, 1999
- ¹⁰ Max Reinhardt, *I sogni del mago*, a cura di Edda Fuhrich e Gisela Prossnitz, Traduzione di Flavia Foradini, Milano, Guerini Editore, 1994
- ¹¹ Wolfgang Noa, *Paul Wegener*, Henschel, Berlin 1964
- ¹² Julius Posener, Kristin Feireiss, *Hans Poelzig: Reflections on His Life and Work*, The MIT Press 1992
- ¹³ Lambert M. Surhone, Mariam T. Tennoe, Susan F. Henssonow, *Adolf Licho*, Betascript Publishing, 2010
- ¹⁴ Ferruccio Marotti (a cura di), *Adolphe Appia. Attore musica e scena: La messa in scena del dramma wagneriano, La musica e la messa in scena, L'opera d'arte vivente*, a cura di, Feltrinelli, Milano 1975
- ¹⁵ Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, introduzione e cura di Ferruccio Marotti, Feltrinelli, Milano 1971
- ¹⁶ Silvana Sinisi e Fausta Catalda Villari (a cura di), *Artisti scenografi italiani 1915-1930*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna, Roma, De Luca, Roma 1981, p.69
- ¹⁷ Lettera del 28 giugno 1923, Archivio Mosca Baldessari, Milano
- ¹⁸ Remo Schiavo, *Guida al Teatro Olimpico*, II ed., Accademia Olimpica, Vicenza 1986
- ¹⁹ Giorgio Mascherpa, *Luciano Baldessari o dell'"invenzione"*, in Zita Mosca Baldessari (a cura di), *Luciano Baldessari*, catalogo della mostra, Palazzo delle Albere, Trento, giugno- agosto 1985, e Palazzo dell'Arte, Milano, settembre-ottobre 1985, Mondadori, Milano 1985, p.32
- ²⁰ Anna Chiara Cimoli, *Luciano Baldessari a Berlino e New York*, serie "Incontri in Biblioteca", nuova serie, n. 1, Comune di Milano, Milano 2007, p.41
- ²¹ Lettera del 5 agosto 1969, fondo Baldessari, Archivio del '900, MART di Rovereto, busta 'Russoli', fasc. 559, segnatura Bal. I - 599-12
- ²² Blasi C., *Figini e Pollini*, Edizioni di Comunità, Milano 1963
- ²³ Marco Gramigni, *Lucio Fontana: il mistico dei buchi, dei tagli e della luce*, Ed. Acquaviva, 2003

²⁴ Fulvio Irace, *Introduzione*, in Graziella Leyla Ciagà (a cura di), *Luciano Baldessari nelle carte del suo archivio*, Guerini Studio, Milano, 1997, p. 25.

²⁵ Silvana Sinisi e F. Cataldi Villari (a cura di), *Artisti scenografi italiani 1915-1930*, De Luca, Roma 1981, p.21

²⁶ Lettera (conservata al MART) in Leyla Graziella Ciagà (a cura di), *Luciano Baldessari e Milano*, serie “Quaderni del CASVA” n.4, Milano 2005, p.51

²⁷ Anna Chiara Cimoli, *Luciano Baldessari a Berlino e New York*, serie “Incontri in Biblioteca”, nuova serie, n. 1, Comune di Milano, Milano 2007

²⁸ Frank D. Welch, *Philip Johnson and Texas*, University of Texas Press, Austin 2000

²⁹ Joan M. Lukach, *Hilla Rebay – In the Search of the Spirit in Art*, New York: George Braziller, 1983

³⁰ John I. H. Baur, *Revolution and Tradition in modern American Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1951

³¹ Susan Davidson e Philip Rylands (a cura di), *Peggy Guggenheim & Friedrich Kiesler. The Story of Art of This Century*, catalogo della mostra, Peggy Guggenheim collection, Venezia, Guggenheim Museum-HatjeCantzVerlag, Ostfildern-Ruit 2003

³² Anna Chiara Cimoli, *Luciano Baldessari a Berlino e New York*, serie “Incontri in Biblioteca”, nuova serie, n. 1, Comune di Milano, Milano 2007

³³ Gijs van Hensbergen, *Guernica. Biografia di un'icona del novecento*, il Saggiatore, Milano 2006

³⁴ Lettera del 31 dicembre 1945, M.A.R.T., fondo Baldessari, busta "Vitali", fase. 673, segnatura Bal. 1-673-1

³⁵ Ente Manifestazioni Milanesi, *Van Gogh. Dipinti e disegni*, catalogo della mostra, Milano 1952

³⁶ A. Pica, *IX Triennale di Milano, catalogo dell'esposizione*, Milano 1951

AntyPansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978

Gaddo Morpugno, *Allestimenti alla Triennale 1947-68 e Lo spettacolo da visitare. Allestimento e comunicazione visiva*, in *Rassegna* n.10, 1982, pp. 62-63 e 64-65

³⁷ Anna Chiara Cimoli, *Musei Effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949/1963*, Il Saggiatore, Milano 2007, p. 79

AA.VV., *Un'immagine dell'Italia. Resistenza e ricostruzione: le mostre del dopoguerra in Europa*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Skira, Milano 2005

AA.VV., *Milano 70/70. Un secolo d'arte. Vol III. Dal 1946 al 1970*, catalogo della mostra, Museo Poldi Pezzoli, Milano 1972

Milano 1945-1955, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, Milano 1955

³⁸ Abraham Hammacher, *Van Gogh*, A. Martello, Milano 1953

³⁹ Fondo Luciano Baldessari, M.A.R.T., fasc. “Valsecchi”, Bal.I.654.32

⁴⁰ ALB/MVG/1952/DM

⁴¹ *Mostra dell'Arte e della Civiltà Etrusca*, catalogo della mostra, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1955

⁴² Beatrice A. Vivio, *Franco Minissi. Musei e restauri: la trasparenza come valore*, Gangemi, Roma 2010

⁴³ Massimo Pallottino, *Introduzione alla mostra* in “*Mostra dell'Arte e della Civiltà Etrusca*”, catalogo della mostra, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1955, pp.XVI-XVIII

⁴⁴ Lettera del 27 gennaio 1955, in ALB/AAE/C

⁴⁵ Lettera a Cattabeni, non datata, in ALB/AAE/C

⁴⁶ Lettera del 21 Febbraio 1955 in ALB/AAE/C

⁴⁷ Lettera di Cattabeni a Dell'Acqua dell'11 luglio 1955, in Archivio corrente SPSAE, fasc. “Milano. Mostra della Civiltà Etrusca”, pos. 4/42

⁴⁸ elementi scenografici in forma di prisma triangolare, decorati su ogni faccia, ruotabili per il cambio di scena

⁴⁹ Peter Brook, *The Empty Space*, Touchstone Edition, New York 1996

⁵⁰ Gloria Bianchino, *Lucio Fontana. Disegno e materia*, Skira 2009

⁵¹ Adolpe Appia (Ginevra 1862 – Nyon 1928), fu scenografo e come tale portò avanti, su ispirazione della ‘Gesamtkunstwerk’, l’opera d’arte totale teorizzata da Richard Wagner nel 1849, un’idea di allestimento scenico in cui tutte le arti debbano concorrere ad un risultato omogeneo, proprio il medesimo obiettivo che Baldessari perseguiva in molti dei suoi progetti, che si concretizzava in scenografie che si sostituivano allo spazio neutro del teatro, occupandolo interamente, grazie all’utilizzo di elementi volumetrici e praticabili con i quali l’azione e il movimento dei corpi potessero interagire in un ambiente tridimensionale.

⁵² Emilio Faccioli (a cura di), *Mostra del Risorgimento Mantovano*, Stabilimento tipografico “L’Artistica” di C.Gobbi, Mantova 1952

⁵³ G. Veronesi, *Luciano Baldessari: tre progetti recenti*, in ‘Domus’, Milano, Aprile 1965, pp.3-6

Progetto per la campana dei caduti a Rovereto – Progetto per un padiglione Breda alla Fiera del Levante, in ‘Lotus’, Milano 1965, pp.208-219

3. Ricostruzione di ambienti delle mostre “Van Gogh” e “Arte e Civiltà Etrusca”

3.1. Le motivazioni e la ricerca

A definire l'intero lavoro della presente tesi, costruendo un fecondo territorio di ricerca e progettazione, è stata, innanzitutto, l'unione e l'approfondimento di due specifici mondi: la mostra e il teatro.

Si parla di mondi in quanto tanto il teatro quanto la mostra hanno in comune la capacità di costituirsi come realtà a se stanti, delineando profili specifici che non necessariamente si relazionano con la “realtà esterna”, ma che, anzi, spesso sono peculiari e appartenenti a una particolare sensibilità estetica e artistica. Mondi autocontenuti, in cui la struttura che li costruisce è al tempo stesso fittizia impalcatura e unico spazio concreto in cui può animarsi la rappresentazione, quella che di fatto è una nuova vita a tutti gli effetti.

L'illusione del teatro e il percorso di una mostra convergono dunque nell'idea di creazione, di costruzione di uno spazio che è sì contenuto in un ristretto ambiente delimitato (ma non sempre), che, però, a sua volta racchiude una realtà e infinite possibilità di espressione.

Le due materie che forniscono regole e linee guida per la creazione di questi mondi sono la scenografia e l'allestimento, le quali, a loro volta, dialogano serratamente con il design e con l'architettura, oltre che, prima di tutto, con l'arte. Questo campo, infatti, si caratterizza proprio per l'eterogeneità dei linguaggi che lo descrivono e ciò è immediatamente riscontrabile nella complessità della sua struttura e nel rimando continuo a influenze culturali e tecniche differenti.

Parlando di scenografia si evoca immediatamente la costruzione dell'ambientazione – apparentemente fittizia – che fa da ‘contorno’ ad una rappresentazione; l'accezione più comune e superficiale del termine racchiude solo l'idea di un teatro, di un palcoscenico, di quinte, fondali e prospettive dipinte.

Sicuramente questi elementi, nell'insieme, possono essere descritti come una manifestazione della scenografia, ma è sufficiente una visione più ampia per evidenziare come non siano sufficienti a raccontare quel che la scenografia può essere nel suo intero.

È possibile stabilire tre livelli di scenografia, dal piccolo al grande, dal materiale al concettuale. Un primo livello si è appena accennato e riguarda l'accezione più concreta e artificiale della materia: questa è esplicitamente visibile quando si assiste ad uno spettacolo, ma anche quando si visita una mostra (si vedrà poi nello specifico l'unione dei due mondi) o, più in generale, quando ci si trova di fronte (o dentro) ad una costruzione, che sappiamo esser ‘finta’, che non esiste per rispondere a determinate necessità della vita quotidiana, ma che ha origine da una storia, dalla poesia, dalla musica, insomma da un contenuto, che si materializza nello spazio in cui esso stesso si espleta.

Si tratta di un mero e palese artificio. Si tratta di un palcoscenico, che diventa luogo deputato, una sala, un ambiente, che accolgono degli elementi estranei; geometrie, volumi, luci, colori, suoni, odori, materia costruiti e generati appositamente per descrivere un luogo, per decorare, per offrire un terreno neutro o caratterizzante.

Un secondo livello della materia si raggiunge quando il campo d'azione si allarga e non è più concluso, delimitato e definito, ma va ad espandersi e a sovrapporsi ad altri spazi, non ancora deputati, che mutano il loro significato per andare a confrontarsi con quello stabilito dalla scenografia.

Quando accade questo succede che due realtà si sovrappongono, ma senza mai coincidere completamente, portando nel mondo consueto un nuovo mondo, che interagisce con gli elementi che trova e ne aggiunge altri. Si tratta ancora di artifici e di costruzioni,

di modellazioni della materia esistente, che però offrono una visione nuova, in cui una nuova realtà si manifesta in modo tangibile.

Un terzo livello porta l'idea di scenografia ad un concetto astratto, trascendendo la realizzazione meramente architettonica di spazi e strutture. La scenografia, spogliata di tutta l'artificialità, è un contesto. E in quanto contesto non può essere che generata da circostanze e azioni, proprie di una narrazione.

Una visione complessiva porta a ritrovare la scenografia ovunque ci sia un moto espressivo che si amplifica nello spazio.

Parlando di allestimento, e nello specifico di allestimento di mostre, è possibile descrivere l'intera materia ricalcando i concetti guida della scenografia, e proprio questo è il punto d'incontro che fa da motore per la presente tesi.

Una mostra possiede prima di tutto una componente artistica, che deriva dall'opera che racchiude – che sia pittura, scultura, grafica, design, ma anche letteratura, poesia, ingegneria o qualsiasi disciplina che possa e debba essere comunicata – ed è una componente che è sì insita nell'opera, ma che viene riflessa e riverberata nell'allestimento stesso, il quale ne è una concretizzazione nello spazio oppure una controparte in grado di esaltare il protagonista.

Protagonista diventa dunque l'opera esposta, che, al pari dell'attore sul palcoscenico, si trova a dialogare e con altri personaggi e con un pubblico; la dialettica è il fondamento del teatro, che basa tutta la sua forza sulla presenza di una trasmissione poetica da un soggetto ad un altro.

Ecco allora che già la mostra assume una valenza di palcoscenico, popolato da attori che portano in scena una narrazione. E come su un palcoscenico – ma non è qui necessario figurarsi esclusivamente il luogo deputato del teatro, perché si è già visto come la scenografia possa creare un proprio spazio nuovo anche sovrascrivendo l'esistente –

nell'allestimento della mostra è imprescindibile la definizione di un contesto, che, ancora, può essere più o meno esplicito.

Il più concreto e artificiale manifestarsi del contesto generato dalle opere esposte nella mostra è la struttura – la costruzione – che stabilisce ambienti, sale, percorsi e che ha il ruolo essenziale di far da supporto (come un terreno lo è per l'attore) all'opera. Struttura che, al pari della scenografia, si compone di quinte, fondali, divisioni, pannellature, pavimenti, soffitti in un insieme che si rifà al teatro e all'architettura.

Al teatro si deve la doppia valenza dell'allestimento che è finzione da un lato e unica e nuova realtà dall'altro, nonché un aspetto – anche tecnico – di temporaneità, di presenza effimera e destinata a disfarsi con la stessa rapidità con cui si è creata.

Dall'architettura la mostra, come la scenografia, mutua la necessità di elementi fisici, costruiti, artificiali che delimitino lo spazio, che chiudano, definiscano e plasmino l'ambiente. E a loro volta questi elementi rimandano ad altre discipline, così come fa l'architettura, che li arricchiscono e li rendono vivi e vivibili.

La presenza di più strati di costruzione dell'allestimento di una mostra è ciò che articola la messa in scena e muove la 'macchina espositiva' e su questo si basa un secondo livello di indagine dell'allestimento, che funziona solo nel momento in cui le parti sono correttamente poste in sinergia e tutto volge a rafforzare il dialogo fra opera e visitatore, fornendo anche, quando necessario, gli strumenti per trovare un linguaggio comune e stabilire un terreno inequivocabile, dinamico, dove si dichiara che una narrazione sta avvenendo.

Con queste premesse il rapporto stretto fra mostra e scenografia è marcato e l'esplorazione del mondo dell'allestimento di mostre d'arte con gli occhi e gli strumenti dello scenografo diventa la motivazione primaria su cui si è costruita la presente tesi.

Una volta tracciato il contesto culturale e architettonico in cui ci si è mossi, tramite l'approfondimento di tutti gli episodi fondamentali che hanno segnato l'evoluzione del-

la materia, con riferimento agli anni '50 e '60 in Italia, la tesi ha portato a focalizzarsi su un soggetto di rilievo, peculiare e di riconosciuto valore, che racchiude in sé e nella sua opera l'essenza di questo dialogo fra teatro e mostra.

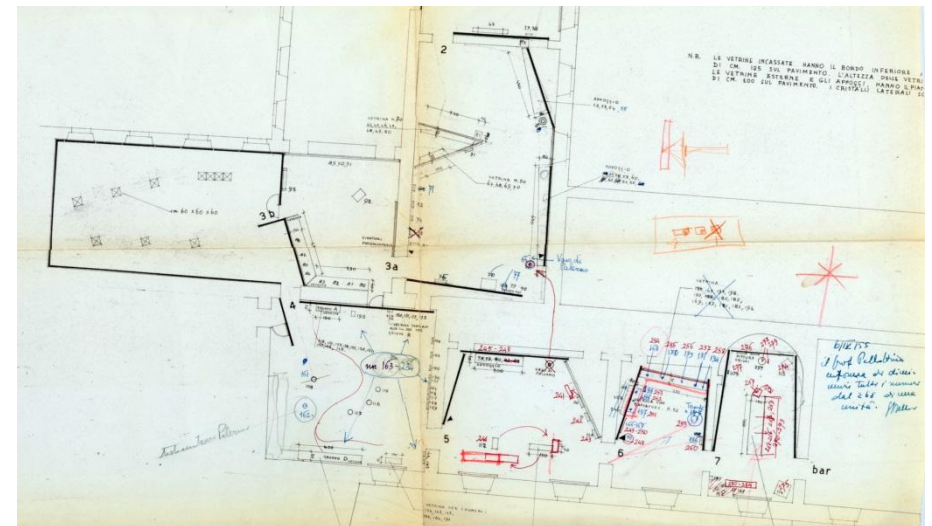
Luciano Baldessari segue un percorso artistico, tecnico e culturale che gli offre una formazione sia architettonica che scenografica, oltre che artistica e la sapiente unione e coesistenza dei linguaggi propri di queste discipline, la sensibilità del progettista e le esperienze su differenti terreni, offrono una perfetta chiave per leggere il fenomeno delle mostre allestite con un approccio teatrale e, più in generale, per ritrovare in una disciplina che deriva anche dall'architettura l'apporto fondamentale e unico dato dalla scenografia.

L'opera di Baldessari è documentata e conservata in archivi accessibili e completi; è stato quindi possibile ricostruire tutta la biografia e la carriera professionale del soggetto grazie alla consultazione, al confronto e alla selezione del materiale documentario reperito.

Il lavoro di ricerca ha preso le mosse dalla prima fonte milanese: l'Archivio privato Mosca Baldessari, nel quale l'architetto Zita Mosca Baldessari che ha lavorato con Luciano Baldessari per parte della sua vita conserva documenti ancora di sua proprietà e parte dell'archivio fotografico. È stato grazie alla sua passione, cura e determinazione se l'archivio Baldessari si è conservato fino ad oggi e rivive nella sua memoria e nei suoi racconti.

Secondariamente si è reperito molto materiale presso il Politecnico di Milano e più precisamente dall'Archivio Luciano Baldessari conservato presso il LADA (Laboratorio Archivi di Design e Architettura) del dipartimento INDACO (di industrial design, delle arti, della comunicazione e della moda). Su donazione Zita Mosca Baldessari l'archivio comprende "174 progetti di urbanistica, architettura, interni ed allestimenti prodotti da Baldessari

dal 1927 al 1982 per un totale di circa 24 mila unità: 9 mila disegni di diverso formato, in maggioranza disegni tecnici su lucido distesi in cartelle ed eliocopie piegate, ma anche schizzi su carta leggera; 9 mila documenti (relazioni tecniche e illustrative, preventivi e consuntivi, capitolati d'appalto, contabilità di cantiere, parcelle professionali e appunti) e 6 mila carteggi (corrispondenza con i committenti, i collaboratori, gli impresari e i fornitori). Oltre al materiale strettamente riferito ai singoli progetti l'archivio conserva anche documenti di interesse generale (documenti scolastici, riconoscimenti, bandi di concorso, scritti, corrispondenza, contabilità, contatti professionali, partecipazione a commissioni, ecc..)."¹



189. particolare di disegno tecnico della pianta della mostra su Arte e Civiltà Etrusca (1955)
conservato al LADA (ALB_AAE_D003-01-0107)

In terzo luogo, ancora a Milano, è conservato ed ha offerto prezioso e indispensabile materiale il Fondo Architetto Luciano Baldessari, conservato al CASVA (Centro di Alti Studi sulle Arti Visive) presso le Biblioteche e Archivi Artistici e Archeologici del Ca-

¹ Dalla scheda di descrizione del patrimonio dell'Archivio Luciano Baldessari

stello Sforzesco. Questo Fondo, su acquisizione dall'architetto Zita Mosca Baldessari, è così organizzato: "Il corpus è stato suddiviso in quattro tranche. Ogni tranche cronologica riassume il metodo di lavoro e l'intima relazione fra le varie discipline artistiche proprie dell'opera dell'architetto trentino. Si può dunque affermare che, rispetto al fondo contenente la corrispondenza privata di Baldessari - conservato presso il MART di Rovereto - e a quello relativo ai disegni tecnici e alla corrispondenza professionale del Politecnico di Milano, l'archivio del Comune di Milano possiede un più marcato accento "artistico", valorizzando soprattutto, al di là della sapienza tecnica e delle declinazioni del professionismo, la componente pittorica ed espressiva sempre esistente in Baldessari.

La prima tranche del fondo, acquisita nel 2002, comprende opere di pittura, scenografia ed architettura d'interni (arredamenti e allestimenti) realizzate dal 1915 al 1938.

Questo settore della collezione rispecchia gli anni della formazione e della prima produzione futurista di Baldessari, fino al precoce approdo razionalista, abbracciando il periodo della scenografia "espressionista" berlinese (1923-25).

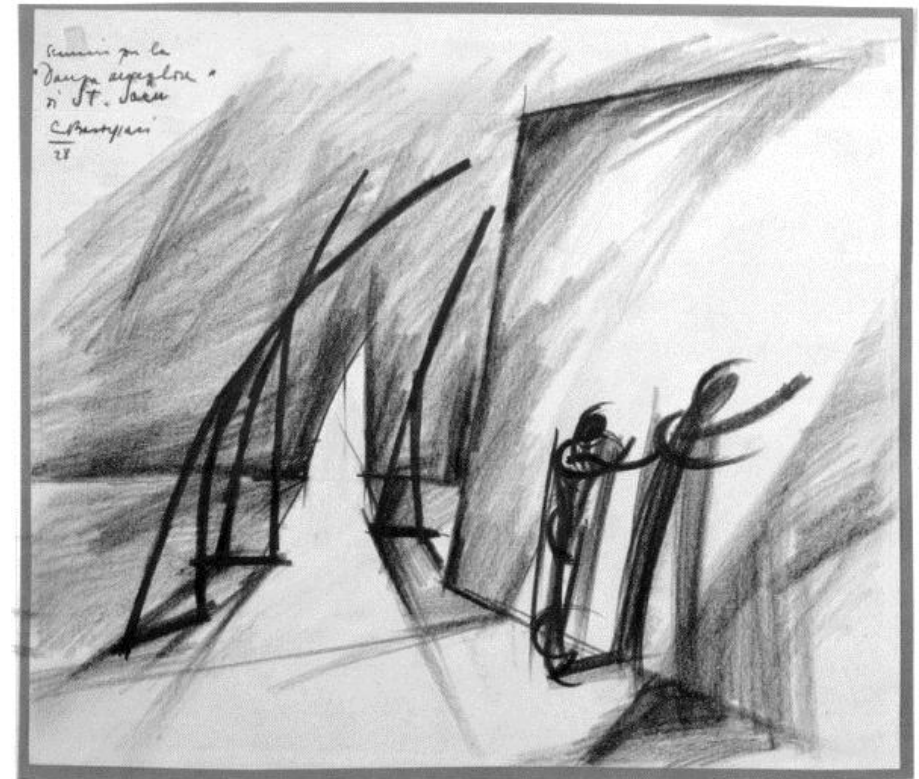
Della seconda tranche, acquisita nel 2003, fanno parte opere che datano dal 1925 (alcune serie di acquerelli realizzati in Italia e in Francia) fino alla vigilia della guerra (lo Stabilimento Italcima a Milano del 1935, in collaborazione con Giò Ponti, il Palazzo della Civiltà Italiana all'E42, Roma 1937, i progetti per la Fontana nel parco della Triennale, Milano 1957 e la Fontana del Risparmio, Milano 1961-62).

La terza tranche della collezione civica documenta l'attività svolta da Baldessari per esposizioni temporanee e permanenti in Italia e all'estero, tra cui: la Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano, il Teatro della Moda E. Arden di New York, la IX Triennale di Milano, le mostre dedicate all'arte e alla civiltà etrusca (Milano 1955), a Modigliani (Milano 1958), Van Gogh (Milano 1952), Segantini (Arco di Trento 1958), Romanino (Brescia 1965), Fontana (Milano 1972).

Sono presenti, inoltre, documenti progettuali elaborati per la realizzazione di monumenti a Milano, New York, Rovereto e di allestimenti scenografici per opere teatrali rappresentate a Milano tra il 1929 e il 1932.

La terza tranche archivistica comprende quindici opere pittoriche (matite, pastelli, chine acquarelli e altre tecniche) realizzate dal 1926 al 1931.

La quarta e ultima tranche del fondo Baldessari comprende, infine, disegni, modelli tridimensionali e prototipi, acquerelli, collage e sculture, tra cui gli importanti progetti per il Bar Craia di Milano (1930), il Padiglione Breda alla Fiera Internazionale di Milano (1951), numerose pitture del periodo americano (1939 -1948), studi scenografici per opere teatrali allestite a New York.¹²

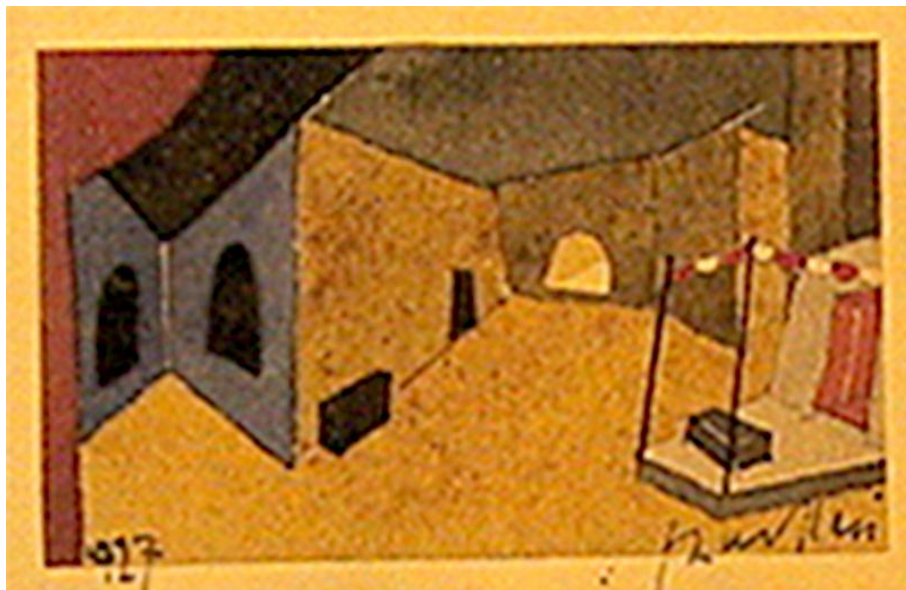


190. Bozzetto per Danse Macabre di Camille Saint-Saens (1928) conservato al CASVA

¹² Dalla descrizione del Fondo Architetto Luciano Baldessari offerta dal CASVA

A completare le fonti milanesi si cita, infine, è l'Archivio La Scala, conservato presso il Museo Teatrale alla Scala, dove sono conservati *“almeno 24.000 bozzetti e figurini firmati da grandi artisti, tra cui Pablo Picasso, Marc Chagall, Jean Cocteau, Mario Sironi, Marino Marini, Renato Guttuso, Alberto Burri, Salvatore Fiume, Mario Ceroli, Dino Buzzati, Piero Fornasetti, David Hockney, scenografi e registi come Alessandro e Nicola Benois, Piero Zuffi, Lila de Nobili, Pierluigi Samaritani, Gregorio Sciltian, Luciano Damiani, Pier Luigi Pizzi, Ezio Frigerio, Robert Wilson, insieme a schizzi, disegni e modellini creati per la realizzazione di scene e costumi, ma opere d'arte in sé; di 45.000 costumi firmati da grandi figurinisti come Caramba, Emanuele Luzzati, Vera Marzot, Odette Nicoletti, Anna Anni, Franca Squarciapino, completati da 60.000 accessori tra gioielli, biancheria, calzoleria, parrucche e cappelli; di 80.000 attrezzi di scena.”*³.

Qui è stato possibile reperire due bozzetti che hanno completato la ricerca in territorio lombardo.



191. Bozzetto per *Il Giuliano* di Riccardo Zandonai (1928) conservato presso l'Archivio La Scala

³ Dalla presentazione dell'Archivio la Scala

Ultima fonte, ma a ben vedere forse la prima per motivi geografici e storici, in cui si conservano documenti in grado di dipingere tutto il complesso quadro della carriera di Luciano Baldessari, è il Fondo Luciano Baldessari negli Archivi del '900 presso il MART (Museo di Arte Moderna di Trento e Rovereto) di Rovereto, terra natale dell'architetto.

In questo archivio *“Il materiale documentario evidenzia la centralità della figura di Luciano Baldessari nel panorama dell'architettura italiana del Novecento, per la sensibilità al richiamo dei movimenti d'avanguardia europei e la personale vocazione all'interdisciplinarietà delle arti, entro la quale si giustifica l'attività di pittore, di scenografo teatrale e cinematografico. Il fondo comprende i carteggi, significativi per la ricchezza dei contatti con i massimi esponenti della cultura internazionale, una documentazione relativa ai progetti (stime, relazioni, studi preparatori, ecc.) e materiale fotografico, costituito da una consistente raccolta di foto professionali. La rassegna stampa riguarda una selezione di articoli e di scritti sull'attività architettonica ed espositiva di L. Baldessari. A complemento del fondo è pervenuta una raccolta di un migliaio di opere circa, costituita da libri, riviste d'architettura, opuscoli ecc., schedati nel Catalogo Bibliografico Trentino e conservati nei Fondi librari del Mart, nel Fondo Luciano Baldessari. Alle Collezioni museali appartengono inoltre un plastico e 30 opere d'arte, in parte acquistate nel 1976-77 direttamente da Baldessari (bozzetti di scenografie) e in parte donate negli anni Ottanta e Novanta (1985-93) da Zita Mosca.*

*Sulla base dell'organizzazione data dall'architetto e da Zita Mosca, il materiale è stato suddiviso nelle quattro serie dei Carteggi, della Documentazione relativa ai progetti, del Materiale fotografico e del Materiale a stampa.”*⁴

⁴ Dalla presentazione del Fondo Luciano Baldessari del MART di Rovereto

3.2. Gli obiettivi della ricostruzione 3D

Poste le premesse di conoscenza del contesto e di approfondimento dell'opera di Luciano Baldessari la tesi vuole indagare, rendere esplicita e descrivere la relazione tra la scenografia e l'allestimento di spazi espositivi, il dialogo tra teatro e mostra. Questo avviene su due piani distinti: il primo è quello teorico, in cui si sono sfruttati tutti i materiali disponibili per sviscerare il tema nel contesto della produzione del soggetto eletto a rappresentante di questa dialettica, affiancando all'analisi dell'esistente una lettura personale e un metodo d'indagine peculiare, in cui a offrire la possibilità di interpretazione e comprensione è un procedimento di scomposizione in singoli elementi e di ricomposizione degli stessi in un quadro complessivo dove ogni parte ha sia un significato e un'origine propri, sia una sinergia e un dialogo con le altre parti imprescindibile per restituire la corretta visione.

Il secondo piano d'indagine della dialettica tra teatro e mostra è quello, pratico e grafico, della ricostruzione visiva di alcuni ambienti, che diventano esempi e al tempo stesso strumenti d'indagine.

L'obiettivo di questa ricostruzione è quello di 'materializzare', con l'ausilio di mezzi informatici, dunque nella virtualità, e dare una forma all'analisi portata avanti con l'indagine teorica, in modo da rendere visibili, plasmabili e fruibili gli spazi descritti, che hanno quindi modo di esprimersi in una costruzione che, come si è detto, è viva e vissuta.

Nel perseguire quest'obiettivo si è operata una necessaria selezione e si sono identificati due esempi, emblematici per la resa di quanto sopra. Dell'opera di Luciano Baldessari si è selezionato ciò che la tesi tratta (le mostre, in particolare le mostre d'arte), il periodo temporale rispondente al momento focale descritto nel primo capitolo (gli anni '50 e '60

del Novecento) e un luogo importante e rappresentativo, riferimento per le altre manifestazioni (Palazzo Reale a Milano).

Da questa selezione emergono, quindi, le mostre allestite a Palazzo Reale su Van Gogh (1952) e su Arte e Civiltà Etrusca (1955). Due mostre differenti sotto molti punti di vista: contesto culturale, evoluzione della disciplina dell'allestimento, enti, musei e personalità coinvolte, e, chiaramente, natura degli oggetti esposti; differenze che hanno permesso di esplorare il tema da due angolazioni diverse, ma che hanno anche portato alla luce punti comuni.

Di queste due mostre, successivamente, si è operata un'ulteriore selezione, isolando e analizzando nel dettaglio delle singole sale (si potrebbe dire che ogni sala è una piccola mostra, inserita poi in un contesto e in percorso più ampi) che ben rappresentassero diversi e molteplici approcci all'allestimento e applicazioni dell'idea scenografica. Dalla mostra su "Van Gogh" si sono selezionate le prime due sale (*Atrio d'ingresso* e *Sala dell'Autoritratto con Cappello*) e l'ultima (*Sala degli Autoritratti*), mentre della mostra su "Arte e Civiltà Etrusca", di 3 anni successiva, si sono elette a rappresentanza la *Sala degli Ori*, la *Sala dell'Arte Funebre*, e il *Vano di Passaggio del Marte di Todi*.

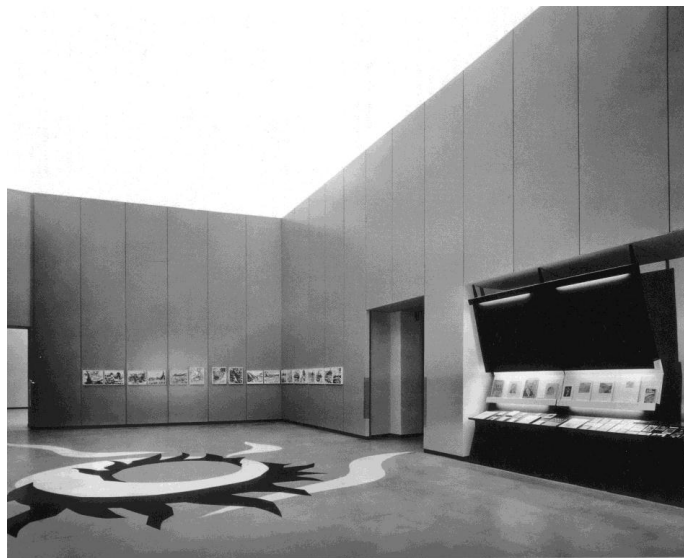
Per ogni sala è possibile definire il tipo di rapporto con il teatro e il singolo obiettivo che ha guidato la scelta.

Van Gogh – Atrio d'Ingresso

La prima sala della mostra immerge il visitatore nell'atmosfera evocata dai dipinti del maestro olandese; primo elemento fondamentale, capace di plasmare di molto la percezione sia dello spazio che delle opere è il colore. Colore che si rifà a quello del pittore (anche Baldessari era pittore) e che, riportato sulle pareti e sul pavimento, stabilisce una forte connotazione già al primo ambiente. Complice di ciò, nonché elemento decorativo, simbolico e fortemente teatrale è la presenza della tarsia pavimentale (realizzata dal pittore Attilio Rossi) in forma di girasole, ulteriore rimando al contenuto della mostra e ulteriore gioco cromatico di effetto visivo ed emozionale.

Strutturalmente la sala offre anche lo spunto per indagare l'uso che Baldessari fa delle pareti (che diventano quinte e fondali), disposte secondo angoli ottusi e che nascondono completamente la geometria della sala esistente di Palazzo Reale, nell'ottica pienamente scenografica di escludere una realtà per ricrearne una nuova.

Il soffitto, infine, è un velario bianco retroilluminato e questo offre l'occasione per sperimentare il significato di un'illuminazione così diffusa e omogenea nonché la presenza di un 'cielo bianco' al tempo stesso incombente ed etereo.



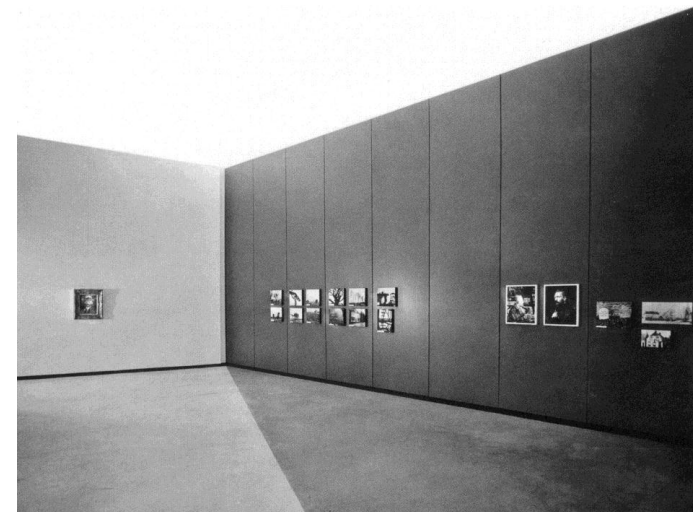
192. Prima sala con ingresso, vetrina e tarsia pavimentale (AMB)

Van Gogh – Sala dell'autoritratto con cappello

Questa sala, in cui si espone, in posizione di netto rilievo, l'*Autoritratto con Cappello*, oltre a fotografie e documenti, ha una dimensione più raccolta e più intima della precedente,

pur mantenendone i tratti peculiari. Rimane dunque l'utilizzo di pavimenti e pareti colorati, il velario retroilluminato a soffitto e l'apertura degli angoli delle pareti.

Di rilievo teatrale, accorgimento scenografico d'eccellenza, è qui l'attenzione all'arco visivo del visitatore e la disposizione degli elementi proprio in funzione di una fruizione d'impatto e funzionale; il soggetto primario della sala, l'*Autoritratto con Cappello*, è posto da solo al centro della parete di fondo, tinteggiata di bianco, in modo da spiccare e dominare la sala già al primo passo all'interno di questa. A sottolineare questo 'vincolo' visivo è la diagonale disegnata a terra dall'unione di due rivestimenti del pavimento in forma triangolare; la diagonale che ne risulta taglia in due la sala e ancora una volta accompagna l'occhio del visitatore verso il punto focale, riprendendo a piene mani il linguaggio scenografico dove la prospettiva e le fughe sono i riferimenti per il quadro intero.



193. Seconda sala - detta "dell'*Autoritratto con cappello in feltro*" (AMB)

Van Gogh – Sala degli autoritratti

L'ultima sala della mostra è dichiaratamente la più d'impatto ed è anche quella che presenta elementi nuovi rispetto a tutte le precedenti, lasciando un segno forte e significativo, tanto formalmente quanto simbolicamente.

In questa sala sono esposte nove riproduzioni di altrettanti autoritratti di Van Gogh; il fatto di porre il volto dell'artista di cui si è seguita l'evoluzione di vita e carriera pittorica, ripetuto su un impaginato sempre uguale e rivolto allo spettatore che si accinge a lasciare la mostra, questo piccolo viaggio in un'altra realtà, è un gesto forte e carico di drammaticità, che permette di ripercorrere in una sola volta tutta la figura sfaccettata dell'artista, ma al tempo stesso di farsi osservare e giudicare da chi, fino alla sala prima, era il soggetto esposto.

Questo è un esempio molto esplicito di dialogo fra opera e visitatore e il parallelo con il teatro è immediato ed evidente, tenendo a mente l'importanza che il dialogo ha nel generare una messa in scena e nell'instaurare una narrazione.

Di nuovo è ripreso l'utilizzo del colore con funzioni espressive e con rimandi diretti all'artista e di nuovo è presente l'accorgimento del velario retroilluminato a soffitto.

Quello che formalmente risulta innovativo, ma che trova subito riferimento nella scenografia, è la scelta artistica e progettuale di frammentare la superficie che ospita gli autoritratti in altrettanti pannelli, poco più larghi di ogni singolo impaginato, disposti fra loro seguendo la linea di un semicerchio e leggermente sovrapposti. Quello che si crea è un fondale composto di quinte, disposto esattamente di fronte all'ingresso della sala e dunque pronto ad abbracciare per intero lo sguardo del visitatore, coincidendo i suoi estremi con quelli dell'arco visivo ottimale.



194. Dodicesima e ultima sala con esposte le riproduzioni degli autoritratti della mostra su Van Gogh (AMB)

Arte e Civiltà Etrusca – Sala degli Ori

La mostra su Arte e Civiltà Etrusca differisce da quella su Van Gogh prima di tutto per via dei differenti tipi di manufatti che vi sono esposti. Se il pittore olandese produce quadri (al massimo corredati da fotografie e stampe), l'Etruria ci offre una serie di opere di natura molto più varia, spaziando da piccoli oggetti decorativi o d'uso quotidiano, a sculture, porzioni di affreschi, elementi architettonici.

Di fatto, insomma, prevale qui la tridimensionalità. E, come si passa dai fondali dipinti del teatro barocco alla scenografia plastica e volumetrica di fine Ottocento, ecco che la mostra deve adattarsi alla necessità di fruire l'opera da più parti, di inserirla nello spazio e strutturare lo stesso in modo tale che il visitatore lo possa permeando mettendosi autonomamente in relazione con le opere, immobili, ma in grado di esprimersi a 360 gradi.

La Sala degli Ori presenta dieci vetrine contenenti gioielleria e monili preziosi, disposte nello spazio in modo da offrire dei possibili percorsi, ma anche rispettando un equilibrio nell'occupazione della sala, all'interno di un perimetro ben definito, che è una tecnica teatrale fondamentale.

Gli ori dunque, in questo loro movimento spaziale, diventano a tutti gli effetti gli attori della messa in scena che avviene in questa sala, complici le luci, uniche fonti luminose, che pendono su ogni teca illuminando esclusivamente gli oggetti in essa contenuti, lasciando nell'oscurità il resto della sala.

L'effetto è allora quello teatrale di proiettori che mettono in risalto i personaggi, ma anche su un piano emozionale l'intero allestimento di questa sala ha grande impatto visivo, mostrando una serie di punti luminosi in un cielo nero.



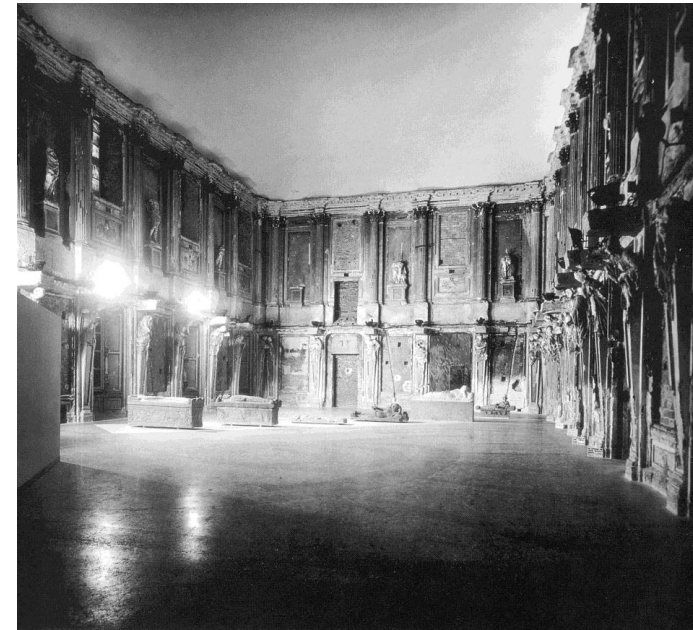
195. La sala degli Ori (AMB)

Arte e Civiltà Etrusca – Sala dell'Arte Funebre

In questa sala sono esposti alcuni sarcofagi, posti su una diagonale sul pavimento, e due ricostruzioni di tombe, con i loro affreschi.

L'allestimento è pressoché inesistente e questo è proprio l'aspetto che la sala permette di esplorare. A creare il contesto delle opere qui esposte è la sala stessa, sala di grandi dimensioni e di evidente importanza per Palazzo Reale, dove i bombardamenti della guerra hanno lasciato delle ferite indelebili sulle decorazioni, sulle statue e sulle strutture, e che è stata volutamente lasciata in queste condizioni.

In questo caso l'effetto drammatico e scenografico è dato dall'accostamento dell'opera esposta con un contesto già esistente, che assume un nuovo significato e che rafforza quello dell'esposizione in questa sala; un dialogo carico di significato ed espressione e una scenografia che si avvicina al livello astratto e concettuale.



196. La sala delle Cariatidi con i sarcofagi esposti (AMB)

Arte e Civiltà Etrusca – Vano di Passaggio del Marte di Todi

L'ultima sala della mostra su Arte e Civiltà Etrusca è la più semplice, da un punto di vista strutturale: quattro pareti, un velario retroilluminato che diffonde la luce omogeneamente e, in fondo, la statua del Marte di Todi posta su un essenziale basamento.

Tutta l'azione teatrale e l'impostazione scenografica è racchiusa in due elementi: la disposizione delle due pareti laterali, che divergono, creando così un gioco di prospettiva ribaltata, e la luce aggiuntiva che illumina il Marte.

Più che la luce, che è pure un elemento prettamente teatrale, in quest'accezione di bollo luminoso (uno 'spot') che pone in risalto solo il soggetto, l'attore, in questa sala, a creare – e concludere – la storia, la narrazione, è l'ombra che si crea alle spalle della statua e che va ad ampliarsi sulla parete di fondo.

La documentazione di questa sala mostra due immagini in contrasto fra loro, ma di grande interesse per il tema trattato; in uno schizzo del CASVA si evidenzia come l'ombra debba essere proiettata dietro alla statua, ingigantita e sovrastante. In una foto, invece, della sala, conservata presso l'Archivio Zita Mosca Baldessari, si vede come il fascio di luce provenga dall'alto a destra e proietti l'ombra, molto più piccola, nell'angolo a sinistra.



197. Marte da Todi (Musei Vaticani - Roma), uno dei capolavori esposti alla mostra (AMB)

3.3. Le metodologie tecniche di realizzazione

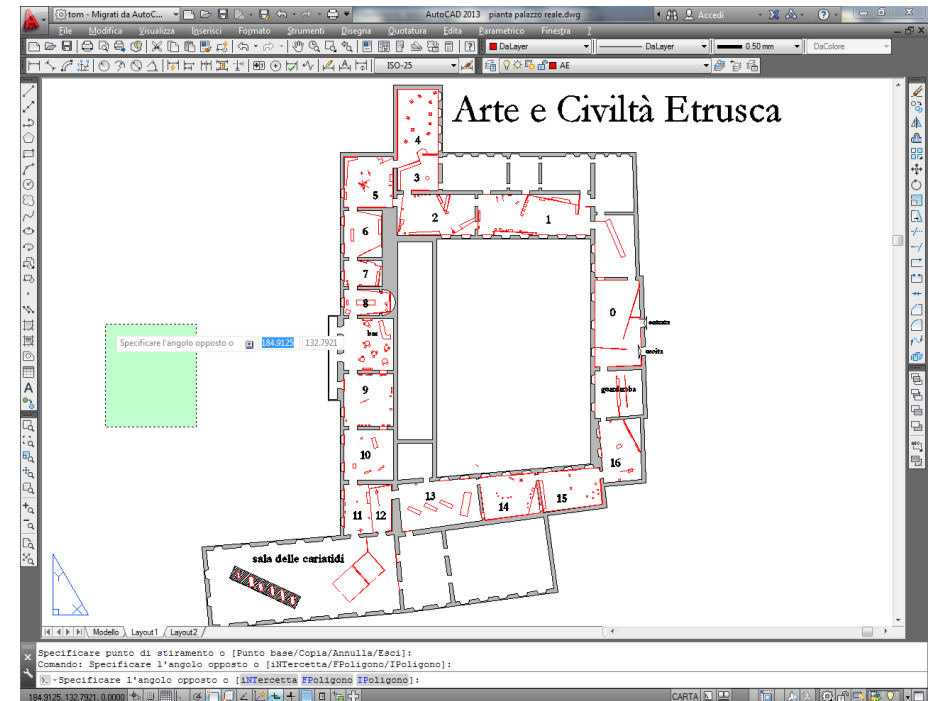
Poste tutte le premesse teoriche e raccolto il materiale, opportunamente ordinato e selezionato, si è proceduto con una realizzazione grafica che andasse a concretizzare e visualizzare la tesi stessa.

Il punto di partenza sono stati i disegni tecnici di Baldessari; grazie all'ausilio di documentazioni, lettere, annotazioni e riferimenti è stato possibile ridisegnare in digitale le piante delle due mostre in esame. Le piante, scansionate ad alta risoluzione e disponibili in formato digitale come immagini, sono state fornite dall'Archivio Luciano Baldessari del Politecnico di Milano.

Tramite il software di disegno Autodesk Autocad si sono trasposte le piante, disegnando prima in scala reale, poi regolando il livello di dettaglio per adattarsi a due scale differenti, una più ampia, che permettesse la visione complessiva degli spazi di Palazzo Reale, identificando il percorso delle mostre, e una più ravvicinata, che descrivesse con maggiori particolari le singole sale che si andavano analizzando.

Il disegno tecnico delle piante è stato affinato, corretto e puntualizzato grazie anche all'analisi delle annotazioni e allo studio della documentazione in merito; questo ha permesso di ottenere una base di partenza precisa e affidabile, che fungesse da riferimento per la suddivisione degli spazi e la disposizione degli elementi.

Una volta disegnata la pianta in Autocad è stato possibile avere un riferimento diretto per le posizioni e le dimensioni. Oltre a servire da schema, utile a ricostruire il percorso delle mostre e a indicare la successione delle sale, le piante hanno avuto fondamentale utilità per la ricostruzione degli ambienti che su queste si è basata.

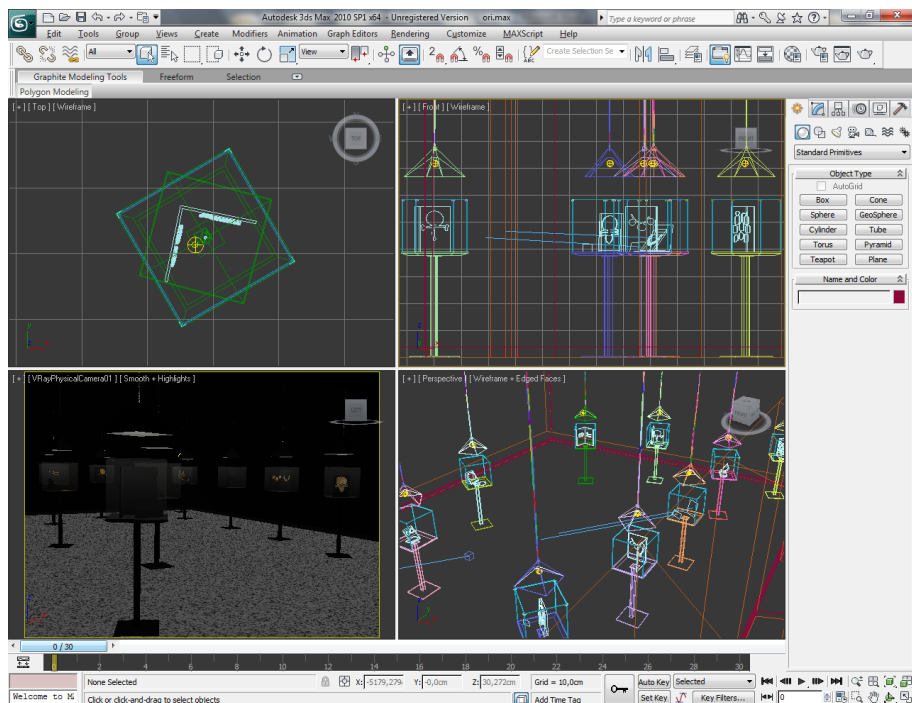


198. Scheramatà di Autocad: lavorazione delle piante delle mostre

Dal software Autocad si sono esportate le piante in modo da poterle riutilizzare con altri software per sviluppare, a partire da quelle, gli ambienti nelle tre dimensioni.

Tramite il software di modellazione 3D e renderizzazione Autodesk 3D Studio Max le piante hanno preso forme e volumi e si è aggiunta la modellazione di tutti gli elementi che costituiscono la mostra.

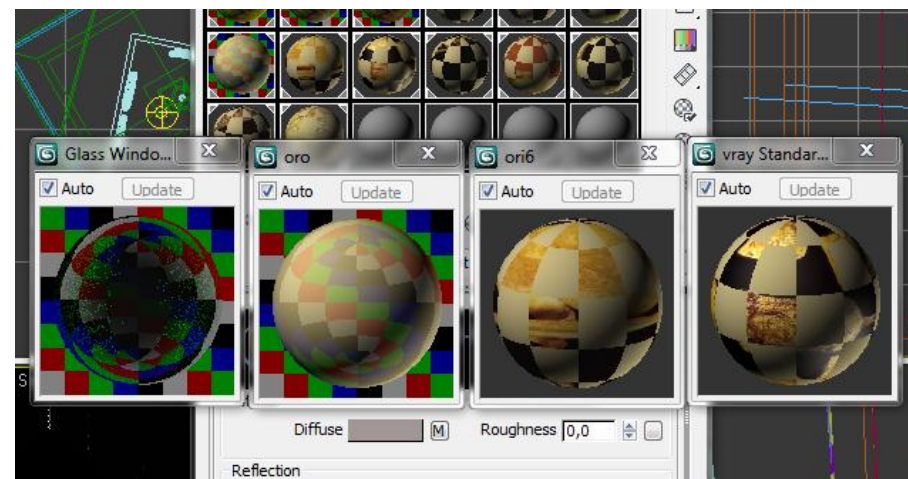
Per quest'operazione, che è stata la ricostruzione vera e propria delle sale, così come dovevano risultare allestite al momento delle mostre, si sono tenute le fotografie come riferimento costante, utilissimo strumento, purtroppo non sempre esaustivo, per la modellazione e la resa delle singole parti, unitamente, come s'è detto, ai documenti e alle indicazioni autografe di Baldessari.



199. Schermata di 3D Studio Max: ricostruzione virtuale della Sala degli Ori

Oltre alla modellazione e alla ricostruzione degli elementi altri tre elementi sono stati fondamentali nella resa di una visualizzazione fotorealistica e coerente con le immagini d'archivio: i materiali, le luci e il posizionamento e le impostazioni della fotocamera virtuale.

Ogni sala ha presentato le sue peculiarità e ogni oggetto ha dovuto essere trattato in maniera differente per renderne appieno le caratteristiche fisiche e materiali; lavorando con textures, spesso ricostruite o modificate per l'occasione tramite i software Adobe Photoshop e Adobe Illustrator, specifiche, riflessi, trame dei materiali e dettagli aggiuntivi si è potuto restituire l'esatto aspetto che presentavano le mostre al momento dell'inaugurazione nelle sale di Palazzo Reale.



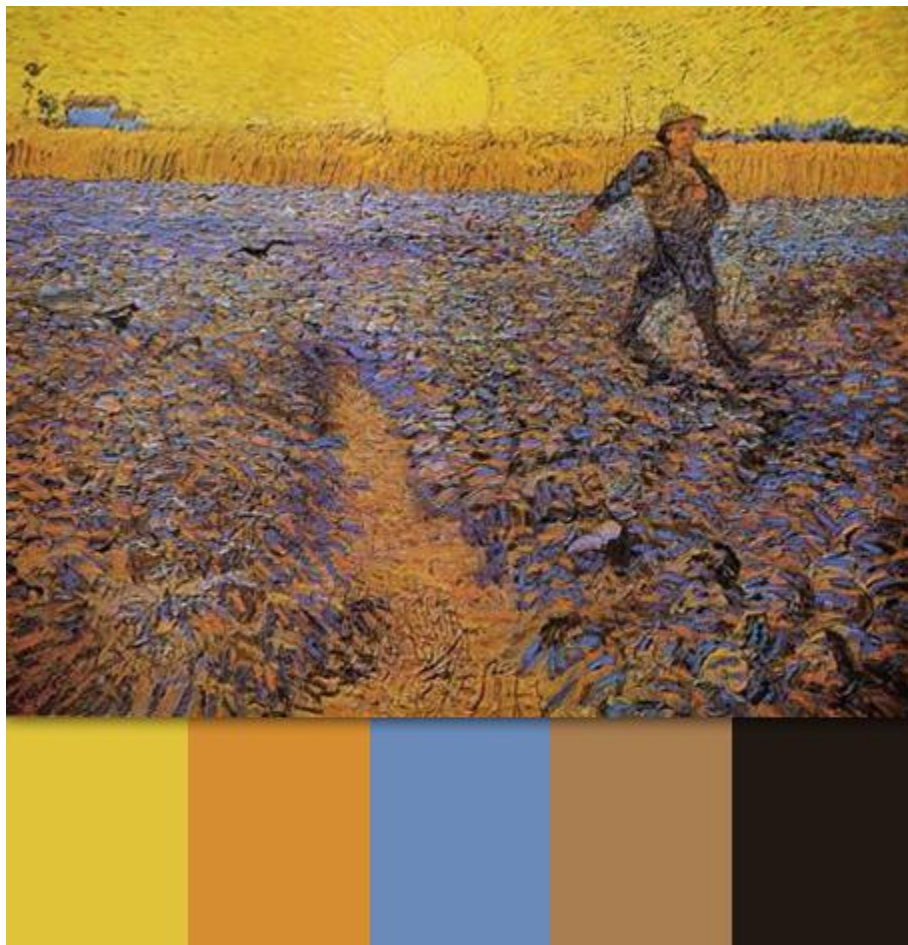
200. Schermata di 3D Studio Max: impostazione dei materiali

Ma la resa finale, perché sia convincente ed esatta, dev'essere supportata da una corretta illuminazione. Anche in questo caso si è proceduto tenendo conto delle indicazioni scritte di Baldessari, il quale in più documenti accenna o descrive le problematiche dell'illuminazione.

Sempre tramite 3D Studio Max si sono posizionate le fonti luminose, se ne è stabilita la forma, la direzione, l'intensità, il colore, la temperatura e si è ricreata l'ambientazione esattamente con lo stesso impatto della mostra originale, tentando di avvicinarsi il più possibile alla resa delle fotografie d'archivio, pur tenendo conto delle aberrazioni ottiche che le macchine fotografiche del tempo potevano produrre, ed è su questa linea che, infine si è impostata la fotocamera virtuale in modo che riproducesse fedelmente queste inquadrature, impostando di conseguenza tempi di otturazione, apertura del diaframma e sensibilità della pellicola, oltre che a ricostruire con attenzione il punto esatto in cui la fotografia è stata scattata.

Particolare attenzione ha richiesto la resa cromatica della mostra su Van Gogh, nella quale i colori degli elementi che costituiscono l'allestimento hanno un ruolo chiave e sono direttamente mutuati dall'artista olandese.

Uno studio particolare su Van Gogh e sull'utilizzo dei colori nei suoi dipinti si è dunque reso necessario, per poter inserire anche nei parametri dei materiali le coordinate cromatiche corrette.



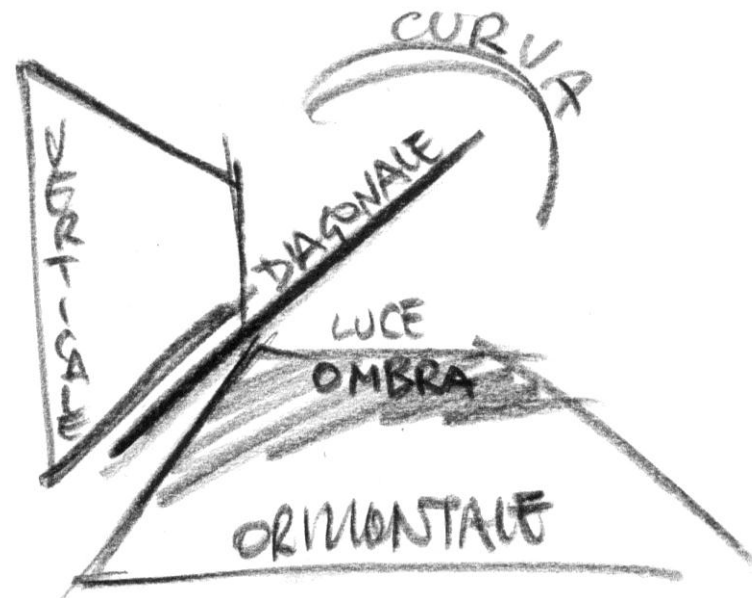
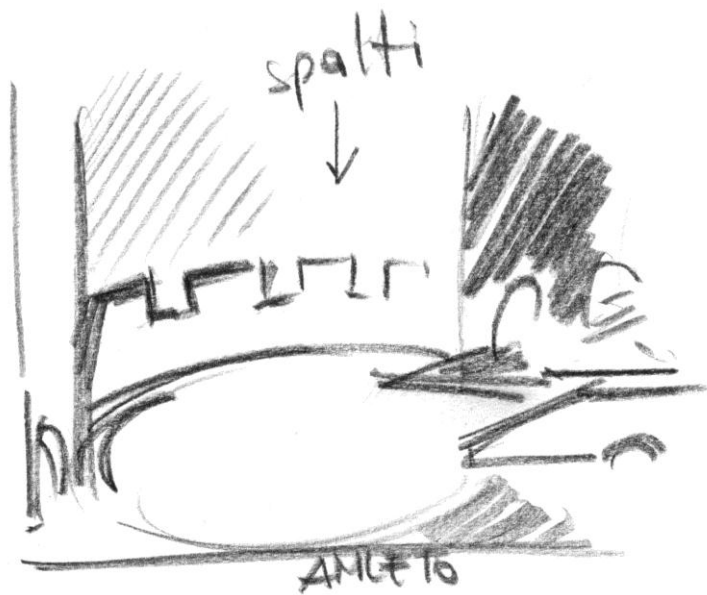
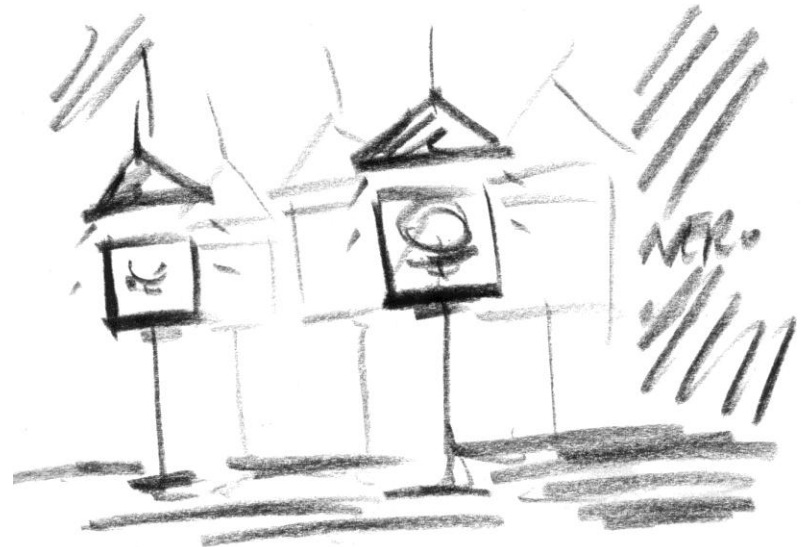
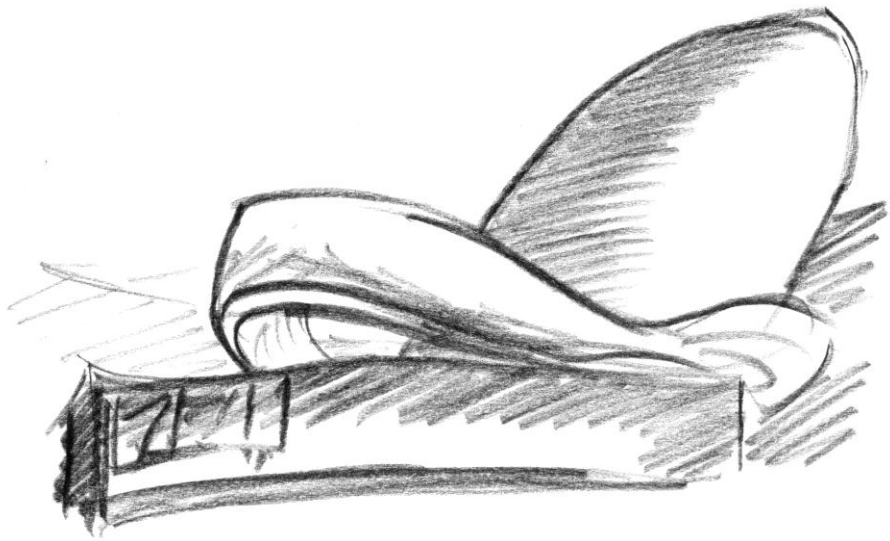
201. *Analisi cromatica del quadro 'Il Seminatore' di Vincent Van Gogh*

Per ottenere le immagini e le animazioni finali ci si è avvalsi di un motore di rendering che lavora con 3D Studio Max: V-Ray. Tale motore di rendering, in unione con le suddette impostazioni di materiali, luci e fotocamera, ha restituito visualizzazioni soddisfacenti e ad alta risoluzione.

Una volta prodotte tutte le immagini e le animazioni che servissero ad illustrare il lavoro di ricostruzione e proponessero una visita virtuale delle due mostre in esame, si è concluso il lavoro montando insieme tutte le parti con il software di montaggio Adobe Premiere e inserendovi, ad intermezzo e a commento personale una serie di video e schizzi in cui si analizza e si illustra l'opera di Baldessari attraverso lo strumento che anche per lui fu il favorito: il disegno.



202. *Fotogramma del video in cui s'introduce, tramite il disegno a mano, una sequenza*



4. Apparati

4.1. Note biografiche di Luciano Baldessari

L'attività di Luciano Baldessari¹ ha coperto numerose discipline, che l'artista ha saputo fondere in una originale concezione di sinergia fra le arti, dando alla luce progetti e opere la cui valenza si muove trasversalmente su differenti piani e va ad unire le competenze del pittore, dell'architetto, dello scenografo, dell'allestitore.

Nato a Rovereto, in provincia di Trento, il 10 dicembre 1896 da Leopoldo, calzolaio, e da Maria Casetti, sesto di nove figli, Luciano Baldessari trascorre gli anni di infanzia successivi alla morte del padre, avvenuta nel 1906, presso l'Orfanotrofio di Rovereto. È qui che incontra Fortunato Depero², pittore, scultore e pubblicitario, esponente del Futurismo e dal linguaggio che indaga volumi e geometrie solide e compatte, ed è qui che indaga lo strumento che condiziona la sua vita e la sua produzione: assieme all'artista infatti scopre le prime nozioni di disegno, che Baldessari assimilerà col tempo per farne elemento cardine del proprio lavoro artistico e progettuale.

Il disegno è motore in grado di generare geometrie e volumi plastici, in grado, quindi, di costruire l'ossatura della rappresentazione.



203. Fortunato Depero: *Splendore plastico di posate* (1915)

LUCIANO BALDESSARI

1896

nasce a Rovereto

1906

morte del padre

orfanotrofio

1909

Scuola Reale Elisabetтина

incontra Depero

¹ Note biografiche tratte dalla biografia redatta dall'Arch. Zita Mosca in Zita Mosca Baldessari (a cura di), *Luciano Baldessari*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985

² Maurizio Scudiero, *Depero: l'uomo e l'artista*, Egon, 2009



204. Luciano Baldessari: *Cristallizzazioni aeree* (1915) (CASVA)

Dal 1909 Luciano, durante la frequentazione della Scuola Reale Elisabetina, ha un altro grande maestro, Luigi Comel, che gli insegna il “disegno a mano libera”. Si consolida in questi anni la tecnica figurativa di Baldessari e già comincia a mostrare il potenziale da cui questi attingerà poi per costruire spazi e architetture.

Nel 1913 entra a far parte del Circolo Futurista che Depero stesso aveva fondato a Rovereto e qui viene a contatto con le realtà artistiche di quegli anni (forte l’influsso di Giacomo Balla, così come imprescindibile diventa l’opera di Umberto Boccioni), ponendo le basi per la poetica e il personalissimo linguaggio che svilupperà nel corso della sua vita.

Nel 1915 è deportato a Schardenberg-Schaerding, in Austria, e nel 1916 si ritrova a Vienna, dove porta a compimento i suoi studi presso la Scuola Reale. Negli ultimi mesi del conflitto mondiale è arruolato nell’esercito austriaco.

Rientrato in Italia, dal 1919 al 1922 frequenta il Politecnico di Milano, dove consegue, il 14 dicembre 1922, la laurea in architettura, e segue i corsi di prospettiva scenografia all’Accademia di Belle Arti di Brera con Giuseppe Mentessi e Angelo Cattaneo. Già da questo primo binomio di studi prende le mosse la natura eclettica e multidisciplinare di Baldessari, che sa muoversi in ambito architettonico, ma conosce altresì i linguaggi del teatro, della scenografia, dell’allestimento.

È di questo periodo la realizzazione della sua prima opera architettonica: la facciata della nuova chiesa di Vallarsa, in Trentino.



Nel 1923, Luciano si trasferisce a Berlino. Qui rimane per 4 anni, fino al 1926, e qui conosce personalità che influenzeranno drasticamente il suo lavoro: collabora con i registi Max Reinhardt, Erwin Piscator e Adolf Licho, muovendosi in ambito teatrale e cinematografico. Porta avanti negli stessi anni la sua attività di pittore e disegnatore, allestendo presso le gallerie Casper nel 1923 e Gurlitt nel 1925.

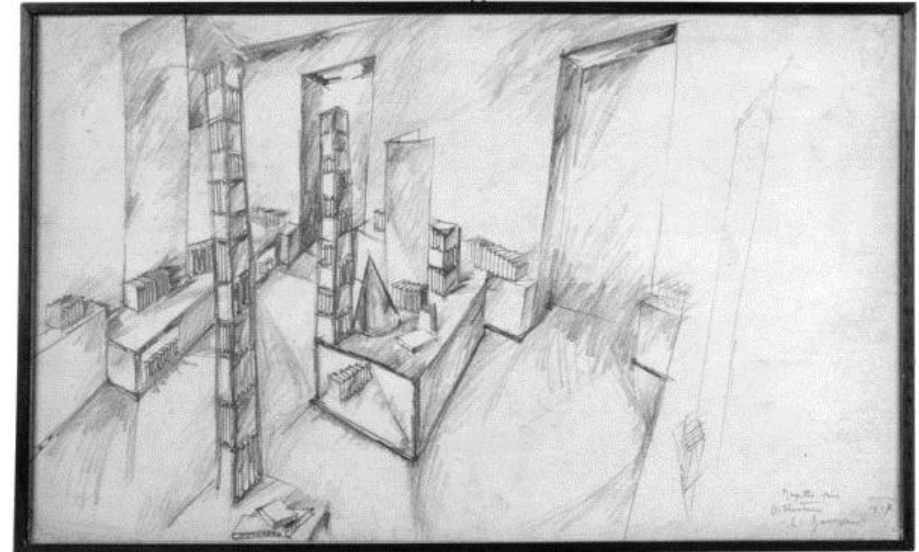
Sempre a Berlino ha modo di conoscere anche Walter Gropius e Mies van der Rohe, venendo dunque a contatto con la scuola del Bauhaus.³

Nell'estate del 1925 soggiorna a Parigi e nel 1926 torna in Italia e realizza progetti allestitivi come quello per la Mostra della Seta a Villa Olmo a Como nel 1927, l'arredamento della biblioteca-libreria Notari in via Montenapoleone a Milano nello stesso anno e, nel 1928, la Mostra della Moda al Teatro Excelsior di Venezia e il Teatro della Moda alla Fiera Internazionale di Milano e al Teatro dell'Esposizione di Torino.

A Milano intrattiene rapporti con l'industriale Carlo Frua, che sarebbe divenuto uno dei suoi più qualificati committenti ed amici, e con gli architetti fondatori del Movimento razionalista italiano, oltre che con il gruppo degli astrattisti comaschi.

Sempre nel 1928 apre il suo primo studio in Via Santa Marta 25 a Milano.

Fra il 1928 e il 1930 lavora ancora come scenografo con le compagnie di Giuseppe Visconti da Modrone, Tatjana Pavlova e Enzo Ferrieri.



205. Luciano Baldessari: schizzo di un interno della Libreria Notari a Milano (1927) (CASVA)



³Cesare De Seta, *La cultura architettonica in Italia fra le due guerre*, Laterza, 1983

Nel 1929 realizza i costumi per l'inaugurazione del Teatro Gualino di Torino e partecipa all'Expo di Barcellona per la quale produce il suo "Luminator", la cui influenza è rintracciabile ancora a Berlino dove Oskar Schlemmer, anch'egli esponente della scuola del Bauhaus, concepiva i suoi attori-manichini e realizzava il suo nel 1922 e dove Edward Gordon Craig teorizzava il mito della supermarionetta, vale a dire una concezione dell'attore come pura azione, come un corpo pienamente in funzione della mente.



206. Oskar Schlemmer: costume per il Triadisches Ballet (1922)



207. Luciano Baldessari: Luminator "Bernocchi" (1929) (AMB)



Sempre nel 1929 progetta lo Stand Tessili Italiani, mentre è nel 1930 che inizia a progettare il Bar Crajain vicolo S. Margherita, che egli realizza insieme agli architetti Luigi Figini e Gino Pollini, chiamando a collaborare per le decorazioni anche Marcello Nizzoli e Fausto Melotti, artisti vicini a Baldessari e attivi in quegli anni.

Negli anni successivi si intensifica la produzione del Baldessari architetto: del 1932 è lo Stabilimento Italcima a Milano, del 1933 il Padiglione della Stampa alla V Triennale di Milano e il progetto, non realizzato, della Città Cinematografica, ancora a Milano, del 1934 due sale per l'Esposizione dell'aeronautica Italiana al Palazzo dell'Arte di Milano, del 1934-35 la casa d'abitazione di Via Pancaldo, del 1935 un padiglione per l'Expo internazionale di Bruxelles, del 1936-37 il progetto, non realizzato, per un complesso di abitazioni e uffici in piazza San Babila.

Proprio la mancata realizzazione di quest'ultimo progetto, dovuta a motivi economici e politici, spinge Luciano Baldessari, convinto antifascista, a partire agli scoppi della seconda guerra mondiale per gli Stati Uniti.

Nel 1939 è a New York. Qui rimane per dieci anni, fino al 1948, e qui porta avanti tutte le sue professioni, nonostante quella di architetto gli sia ufficialmente preclusa per il mancato riconoscimento della sua laurea.

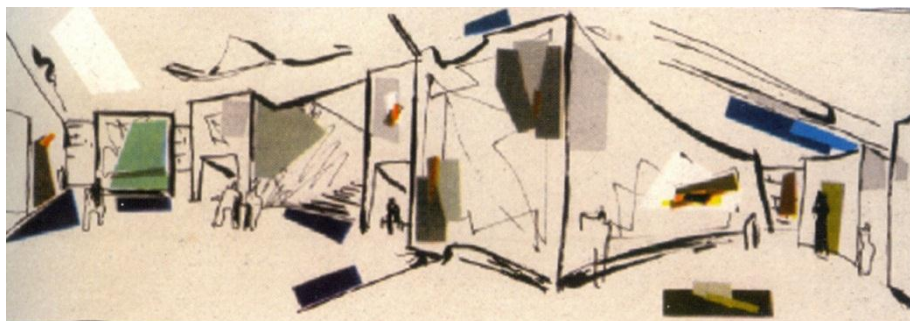
Oltreoceano ha modo di conoscere e incontrare alcuni dei nomi chiave di quell'epoca, molti dei quali emigrati dall'Europa: Alexander Calder, José Luis Sert, Fernand Léger, Stamo Papadaki, Mies van der Rohe, Walter Gropius.

Baldessari, in questi anni, progetta il Teatro della Moda di Elizabeth Arden, il ristorante "Alma Products Inc.", e realizza scenografie, dipinti e disegni, riscoprendo il gusto per la raffigurazione e le potenzialità del disegno, che trova nuove vie per concretizzare idee e poetiche.



208. Luciano Baldessari: "Fantasmi" - china su carta (1945) (CASVA)

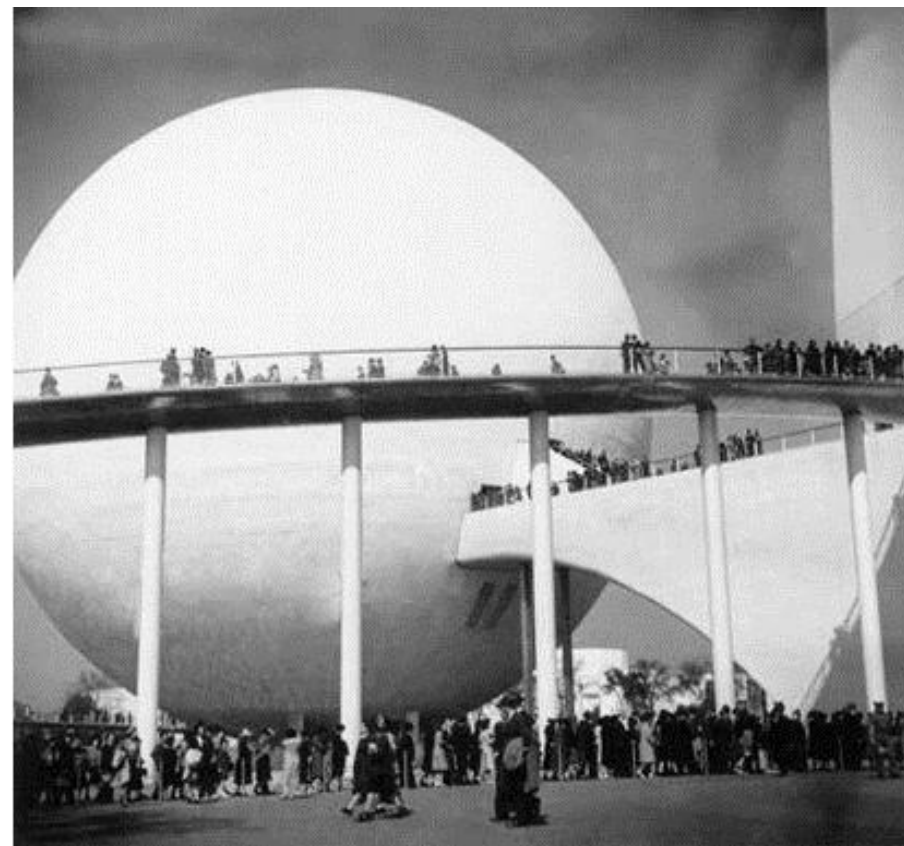




209. Luciano Baldessari: schizzo e prove di colore per il riallestimento dell'atrio e dello scalone d'onore a Palazzo dell'Arte a Milano per la IX Triennale (1951) (CASVA)

Nel 1948 è di nuovo in Italia e nel 1951 realizza, con la collaborazione di numerosi artisti, seguendo la sua idea di comunione delle arti, il riallestimento dell'atrio e dello scalone d'onore del Palazzo dell'Arte di Milano alla IX Triennale.

Dal 1951 al 1956 progetta i Padiglioni Breda per la Fiera Internazionale di Milano, il cui riferimento più immediato sono il *Trylon* e il *Perisphere*, progettati dallo studio Harrison & Fouilhoux per la World's Fair, il cui tema era *The World of Tomorrow*, dove Baldessari assimila una concezione dell'allestimento e della manifestazione espositiva come evento coinvolgente.



210. Studio Harrison & Fouilhoux: Perisphere per la World's Fair di New York (1939-40)

— 1971 ————— 1972 ————— 1974 ————— 1978 —————

mostra su Roberto Crippa mostra su Lucio Fontana mostra "La ricerca dell'identità" premio "A. Feltrinelli" dall'Accademia Nazionale dei Lincei



211. Luciano Baldessari: Padiglione Breda per la Fiera Campionaria di Milano (1953) (AMB)

Ha inizio qui un fortunato periodo in cui Baldessari si dedica ampiamente al tema dell'allestimento; sono molte le mostre che progetta e altrettanti gli stand o i padiglioni fieristici; le esperienze architettoniche, che pure procedono, trovano una felice unione nell'ambito del temporaneo e, coniugandosi con la padronanza del mondo artistico e teatrale, danno forma a spazi espositivi di forte caratterizzazione e che sanno coniugare le competenze di Baldessari.

Nel 1952 allestisce la mostra su Van Gogh a Palazzo Reale di Milano e quella sul Risorgimento Mantovano alla Casa del Mantegna di Mantova.

Nel 1953 progetta il padiglione Sidercomit per la Fiera di Milano.

Sempre a Milano si classifica come uno dei più floridi e innovativi progettisti; le mostre continuano e mostrano un'evoluzione dei linguaggi, ma anche una ormai consolidata sapienza e sicurezza in questo genere di opere. Nel 1955 allestisce la mostra su Arte e Civiltà Etrusca, nel 1958 quella su Modigliani, tutte al Palazzo Reale.

Continuano le produzioni architettoniche, che assumono rilievo internazionale; è il nuovo a Berlino che nel 1955-57 progetta e realizza il grattacielo nello Hansaviertel.⁴E, di nuovo in patria, dal 1958 collabora alla progettazione di un lotto di edifici residenziali nel quartiere INA – Casa Feltre a Milano.

— 1971 — mostra su Roberto Crippa — 1972 — mostra su Lucio Fontana — 1974 — mostra “La ricerca dell’identità” — 1978 — premio “A. Feltrinelli” dall’Accademia Nazionale dei Lincei

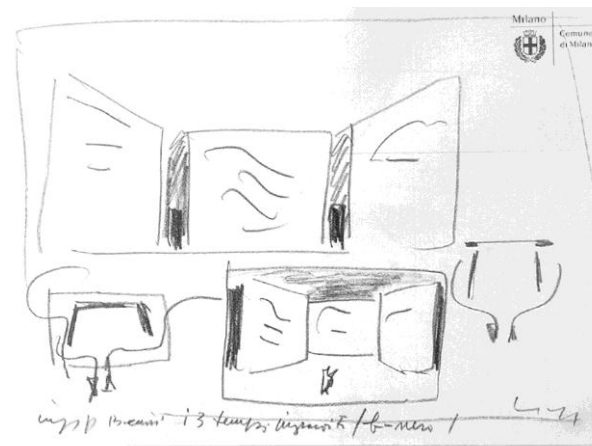
⁴Giò Ponti, in *Domus*, luglio 1957, pp. 1-3

Alternando lavori in quella che è diventata la sua città adottiva e in zone nuove, gli capita di fare ritorno anche ai luoghi della propria infanzia: nel 1960 progetta e realizza il condominio *Milano* in via Paoli 33, a Rovereto.

Nel 1962-66 progetta la casa di riposo “Villa Letizia” e la cappella di Santa Lucia a Caravate (Varese), mentre nel 1971 si occupa della ristrutturazione, dopo il bombardamento, della Sala delle Cariatidi e delle colonne nel palazzo Reale di Milano in collaborazione con l'architetto Zita Mosca.

Proprio la Sala delle Cariatidi è già stata e ancora sarà luogo privilegiato e carico di significati per la carriera allestitiva di Luciano Baldessari; inserito in un contesto cardine per l'ambiente delle mostre italiane, quale è Palazzo Reale, in una città dove la cultura è in fermento, e gli darà modo di sviscerare il rapporto fra architettura, storia, arte e cultura e di approfondire e arricchire la dialettica contrastante, ma complementare, fra permanente ed effimero.

Nel 1972 allestisce la mostra su Lucio Fontana assieme all'Architetto Zita Mosca a Palazzo Reale, a Milano. Dagli schizzi e i documenti relativi a questa mostra e alle precedenti si rileva come la visione scenografica sia un linguaggio sempre presente nella progettazione di Baldessari, che, con l'allestimento di mostre, coniuga teatro e arte, oltre ad indagare la valenza dell'architettonico, tanto preesistente, quanto nuovo.



212. Luciano Baldessari: schizzo/bozzetto di una veduta della Mostra su Fontana (1972)
(CASVA)

Negli ultimi anni di attività i suoi lavori sono esposti in molte gallerie e mostre sia personali che collettive (Museo Teatrale alla Scala, Milano, 1969 - 70; Palazzo Rosmini, Rovereto, 1970; Galleria Pancheri, Rovereto, 1975; Biennale di Venezia, 1976 e 1978; Galleria del Levante e Fondazione Corrente, Milano, 1978, Institut Culturel de Paris, 1981) e nel 1978 vince il premio “A. Feltrinelli”, assegnatogli dall'Accademia Nazionale dei Lincei.

Nel 1985 la ditta Luceplan mette in produzione la lampada Luminator, da Baldessari progettata nel 1929.

Luciano Baldessari muore a Milano nel 1982.⁵

— 1981 —
la ditta Luceplan mette in produzione la lampada Luminator

1982 — muore a Milano

⁵ Zita Mosca Baldessari (a cura di), *Luciano Baldessari*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985
Leyla Graziella Ciagà (a cura di), *Luciano Baldessari nelle carte del suo archivio*, Guerini e Ass., Milano 1997
Gillo Dorfles, *Luciano Baldessari*, Domus, marzo 1957, pp.1-3 e marzo 1959, pp.29-36

4.2. Brevi note biografiche

Adolphe Appia

Ginevra, 1° settembre 1862 – Nyon, 29 febbraio 1928

Fu uno scenografo svizzero e come tale portò avanti, su ispirazione della ‘Gesamtkunstwerk’, l’opera d’arte totale teorizzata da Richard Wagner nel 1849, un’idea di allestimento scenico in cui tutte le arti debbano concorrere ad un risultato omogeneo, proprio il medesimo obiettivo che Baldessari perseguiva in molti dei suoi progetti, che si concretizzava in scenografie che si sostituissero allo spazio neutro del teatro, occupandolo interamente, grazie all’utilizzo di elementi volumetrici e praticabili con i quali l’azione e il movimento dei corpi potessero interagire in un ambiente tridimensionale.

Nacque nella Svizzera di lingua francese in una famiglia di rigida fede calvinista. Il padre fu uno dei medici fondatori della Croce Rosa Internazionale, il fratello maggiore uno stimato banchiere che non vedeva di buon occhio l’inclinazione artistica e bohémienne di Adolphe. Solamente una delle sorelle, Helene, mostrò comprensione nei suoi confronti, arrivando ad aiutarlo economicamente, sebbene di nascosto. Appia studiò al collegio di Vevey fino al 1879. In seguito si dedicò allo studio della musica, trasferendosi dapprima in un conservatorio di Parigi, indi girovagando per numerose città europee come Lipsia, Dresda, Zurigo, Vienna, Ginevra.⁶

⁶Ferruccio Marotti (a cura di), *Adolphe Appia. Attore musica e scena: La messa in scena del dramma wagneriano, La musica e la messa in scena, L’opera d’arte vivente*, a cura di, Feltrinelli, Milano 1975

Costantino Baroni

Milano, 12 agosto 1905 – Milano, 3 marzo 1956

Laureatosi in giurisprudenza nel 1932, preferì dedicarsi ad occupazioni museografiche e a studi di storia dell’arte; nel 1935 dava la sua opera ai civici musei d’arte di Milano, passando nell’organico dei conservatori tre anni dopo. Nel dopoguerra assumeva la carica di direttore di quei musei e doveva affrontare la grave impresa della ricostituzione del Museo d’arte antica del Castello Sforzesco e della Galleria d’arte moderna, ricostituzione imposta dalle devastazioni belliche dell’agosto 1943 e dalla necessità di un riammodernamento.

Rilevò la necessità di una revisione sistematica delle nozioni e delle opinioni vigenti, basate spesso su una documentazione incerta e su attribuzioni ripetute per convenzione.

Seguirono a queste prime ricerche numerosi saggi, monografie, corsi universitari sull’arte lombarda dal Trecento al Seicento e soprattutto l’ampio studio sulla Scultura gotica lombarda pubblicato nel 1944 e ripreso nei volumi V e VI (1955) della Storia di Milano edita dall’Istituto Treccani, opere che mirano a portare, assieme a nuovi contributi di conoscenza, revisioni di attribuzioni e giudizi e soluzioni originali di vecchi problemi.

Nel 1941 conseguì la libera docenza in storia dell’arte medievale e moderna ed in storia dell’architettura e tenne corsi di insegnamento presso l’Università cattolica; nel 1948 ottenne uno dei premi per la critica della Biennale di Venezia. Partecipò all’organizzazione di quelle mostre che nel dopoguerra diedero un nuovo e vigoroso impulso alla vita artistica milanese: per prima la mostra caravaggesca a Palazzo reale, ma, poi, anche quella di Van Gogh del 1952 dove si confrontò con l’allestimento progettato da Luciano Baldessari.

Mary Callery

New York, 19 Giugno 1952 – 12 Febbraio 1977 Parigi

Fu un'artista Americana conosciuta per la sua scultura vicina all'espressionismo astratto. Fece parte del movimento artistico della New York School negli anni '40, '50 e '60.

Nacque a New York, ma crebbe a Pittsburgh, in Pennsylvania, figlia di James Dawson Callery, presidente della Diamond National Bank, e sua moglie Julia Welch Callery. Nel 1923 sposò Frederic R. Coudert Jr. ed ebbe con lui una figlia, Caroline, nata nel 1926. Divorziò nel 1930 per sposare, nel 1931, Carlo De Angeli Frua. Anche questo secondo matrimonio terminò nel divorzio.

Dal 1930 al 1949 lavorò in Francia, dove ebbe modo di incontrare artisti quali Pablo Picasso, Henri Matisse e Fernand Léger.

Tornata negli Stati Uniti strinse amicizia con Georgia O'Keefe e nel 1945 creò, una scultura della testa di quest'ultima. Fu in questo periodo che ebbe modo di conoscere e stringere rapporti anche con Luciano Baldessari, che era venuto via dall'Italia.

Tornò a Parigi più volte dopo la guerra e lì morì.

Edward Gordon Craig

Stevenage, 16 gennaio 1872 – Vence, 29 luglio 1966

Fu attore, scenografo, regista, critico teatrale e teorico. Craig fu tra i primi ad asserire che il regista era 'il vero artista del teatro'. Craig progettò e costruì elaborate scene simboliche. Fu anche editore e caporedattore della prima rivista internazionale di teatro, il *Mask* magazine.

All'inizio del Novecento, dopo aver lavorato in Gran Bretagna come attore, scenografo e regista, incontrò Isadora Duncan. L'amicizia con la danzatrice gli permise di viaggiare per tutta Europa, di conoscere, a Berlino, la grande attrice Eleonora Duse.

Ispirato dalla danza di Isadora Duncan e dall'opera di François Delsarte, Craig teorizza il "nuovo teatro" o "teatro del divino movimento". Per Craig il teatro deve diventare arte attraverso la rielaborazione dei suoi organismi parziali, cioè degli elementi che lo compongono: apparato scenico, attore e dramma. Questi devono diventare, rispettivamente, scena, azione e voce. Craig scrive molto sulla traslazione da apparato scenico a scena: per lui il palcoscenico e la scenografia devono essere semplificati eliminando pitture e disegni e tutto ciò che ostacoli l'«avere scena». L'attore divenuto perfettamente azione viene teorizzato come la Supermarionetta, un essere il cui corpo è totalmente schiavo della mente. Craig identifica in Henry Irving l'uomo più vicino a tale essere. Della voce Craig scrive poco, e si limita a illustrarla come «dramma senza parole».⁷

⁷Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, introduzione e cura di Ferruccio Marotti, Feltrinelli, Milano 1971

Fortunato Depero

Malosco, 30 marzo 1892 – Rovereto, 29 novembre 1960

Nato a Fondo, nella Val di Non, ancora giovanissimo Depero si trasferì a Rovereto dove studiò alla Scuola Reale Elisabetтина.

Alla notizia dello scoppio della 1ª guerra mondiale fu a Roma, dove divenne allievo prediletto di Balla, e venne ufficialmente ammesso nel gruppo dei pittori e degli scultori futuristi. Nel 1915 la sua sperimentazione sui "complessi plastici" confluì nel manifesto Ricostruzione futurista dell'universo, firmato assieme a Balla.

Nella tarda primavera del 1919 fece ritorno a Rovereto, ancora distrutta dagli eventi bellici e, in quel clima di ricostruzione, fondò la sua 'Casa d'arte futurista'.

Fu proprio a Rovereto che impartì lezioni di disegno al giovane Luciano Baldessari e sempre qui che lo accolse nel suo circolo futurista, offrendogli un importante input per la sua produzione.

Nel 1933 pubblicò a Rovereto la rivista 'Dinamo futurista' e nel 1934 presso Morreale a Milano il volume 'Liriche radiofoniche'. Nello stesso anno partecipò alla I Mostra di Plastica Murale a Genova e nel 1936 alla XX Biennale di Venezia.

Nel 1951 partecipò alla IX Triennale di Milano con una sala personale e nel 1952 fu nella sala dei maestri alla XXVI Biennale di Venezia. Realizzò quindi il grande allestimento e l'arredo della sala del Consiglio Provinciale a Trento (1953-56). Nel 1955 partecipò alla VII Quadriennale romana e, l'anno seguente, avviò la realizzazione del suo museo, il primo futurista in assoluto, che venne inaugurato nell'agosto del 1959.⁸

⁸Maurizio Scudiero, *Depero: l'uomo e l'artista*, Egon, 2009

Lucio Fontana

Rosario, 19 febbraio 1899 – Comabbio, 7 settembre 1968

Nacque a Rosario, in Argentina, da genitori italiani. La sua attività artistica iniziò nel 1921 con il lavoro nell'officina di scultura del padre Luigi Fontana e del collega e amico del padre, Giovanni Scarabelli. Divenne poi seguace di Adolfo Wildt. Sin dal 1949, infrangendo la tela con buchi e tagli, egli superò la distinzione tradizionale tra pittura e scultura. Lo spazio cessò di essere oggetto di rappresentazione secondo le regole convenzionali della prospettiva. La superficie stessa della tela, interrompendosi in rilievi e rientranze, entrò in rapporto diretto con lo spazio e la luce reali.

Visse in Argentina fino a sei anni e vi tornò durante la seconda guerra mondiale. Fontana giunse alla sua poetica meditando la lezione del barocco, in cui, come egli scrisse le figure pare abbandonino il piano e continuino nello spazio. Del movimento spazialista egli fu il fondatore e il più noto rappresentante, presto affermato anche sul piano internazionale.

Nel 1951 partecipò alla IX Triennale di Milano, esponendo, in collaborazione con l'amico e compagno Luciano Baldessari (cui si deve il progetto dell'allestimento) la sua celebre scultura in neon denominata "Cirro", e, in quest'occasione declamò il suo Manifesto tecnico dello Spazialismo.⁹

⁹Guido Ballo (a cura di), *Lucio Fontana: Mostra a Palazzo Reale*, Milano 1972
Museo della Permanente, *Lucio Fontana e Milano*, Electa, Milano 1996

Walter Gropius

Berlino, 18 maggio 1883 – Boston, 5 luglio 1969

Fu un architetto, designer e urbanista tedesco. È stato uno dei fondatori del Bauhaus ed è ricordato come uno dei maestri del Movimento Moderno in architettura.

Dal 1907 al 1910 lavorò a Berlino nello studio di Peter Behrens. Nella stessa città, nel 1911 aprì il suo studio di architettura e da allora fino al 1925, lavorò in collaborazione con Adolf Meyer. Sempre nel 1911 ebbe come primo importante incarico la progettazione e realizzazione delle Officine Fagus ad Alfeld, dove erano presenti innovazioni formali: con il vetro e l'acciaio sentiti come "privi di essenza" Gropius diede all'edificio una corporeità compatta e nello stesso tempo trasparente.

Il Bauhaus, di cui fu uno dei fondatori, divenne l'istituzione formale più influente del XX secolo per l'architettura, il design e la pedagogia dell'arte. L'arte e l'artigianato, la teoria e la pratica, dovevano essere unificati in un'opera d'arte totale, la costruzione. Si trattava però di utilizzare le tecniche contemporanee, di trasferire alle condizioni dell'epoca industriale le vecchie capacità artigianali.

Dopo il complesso della scuola, Gropius progettò le case dei maestri, composte di strutture cubiche. Nel 1926 realizzò la Siedlung ("insediamento") di Dessau-Törten, uno dei capisaldi dell'urbanistica razionalista. Del 1927 è il progetto per il "Total Theatre" di Erwin Piscator, progetto mai realizzato ma assolutamente innovativo: il palco e gli spalti erano in grado di ruotare ed assumere diverse configurazioni a seconda che si trattasse di una conferenza, di una rappresentazione teatrale o di un concerto.¹⁰

¹⁰Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Einaudi 1951

Oskar Kokoschka

Pöchlarn, 1° marzo 1886 – Montreux, 22 febbraio 1980

Studiò dapprima chimica, poi dal 1903 al 1909 frequentò l'Accademia di belle arti di Vienna. In questi anni Kokoschka fece soprattutto ritratti di celebrità viennesi, ma, sentendosi incompreso, nel 1910 si trasferì a Berlino.

Frequentò i circoli culturali radicali e d'avanguardia, nutrendo particolare ammirazione per Edvard Munch, per i Fauves e per i pittori del gruppo Die Brücke, uno dei primi nuclei dell'espressionismo tedesco. Nel 1914 divenne un membro della Secessione di Berlino, poi entrò a far parte del Blaue Reiter, un gruppo di artisti che facevano uso di colori puri stesi a larghe macchie. Nei suoi lavori di questo periodo sono presenti un violento cromatismo e un'attenta analisi psicologica che intende indagare l'intimo del personaggio, influenzato in questo delle nuove teorie psicoanalitiche di Sigmund Freud.

Dal 1917 al 1924 insegnò all'Accademia di Dresda, dove ebbe modo di studiare da vicino Rembrandt e la pittura antica. In questi anni espose alla Galleria Dada di Zurigo con Max Ernst, Paul Klee e Vasily Kandinsky, e partecipò alla Biennale di Venezia. Kokoschka non accettò mai completamente le tendenze astrattiste: dietro alla sua convulsa espressione della realtà è sempre avvertibile la drammaticità del suo segno a spirale, di ispirazione barocca e con profonde influenze di Paul Cézanne.

Si cimentò anche nella drammaturgia, scrivendo testi teatrali fondamentali per il teatro espressionista.¹¹

¹¹Eva Di Stefano, *Kokoschka*, Art Dossier n°123, Giunti Editore, 1997

Adolf Edgar Licho

Kremenchug [ora Kremenchuk, Ucraina], 13 Settembre 1876 – Los Angeles, 11 Ottobre 1944

Fu attore, regista teatrale, regista cinematografico e sceneggiatore.

Agli studi in medicina preferì fin dal 1890 la frequentazione dei teatri russi. Nel 1897 si esibì per la prima volta al Teatro Popolare di Vienna.

Nel 1898 fece parte della Theater Gärtnerplatz a Monaco di Baviera, nel 1899 fu al Teatro della Città di Salisburgo. Nel 1900 si trasferì a Berlino, dove, nel 1902, fu impegnato al Teatro Piccolo di Berlino.

In questo periodo conobbe e collaborò con Max Reinhardt.

Dal 1914 al 1918 fu al Teatro Albert a Dresda.

Licho, in quel periodo, lavorò anche in numerosi film, dove aveva dei ruoli minori. Fu questa, però, anche l'occasione per mettersi alla prova con la regia cinematografica e sperimentare un proprio linguaggio.

Con l'avvento del nazismo emigrò nel 1933 a Vienna, e nel 1937 a Parigi. Nel 1939 si recò a Hollywood, dove continuò a lavorare per il cinema.¹²

Massimo Pallottino

Roma, 9 novembre 1909 – Roma, 7 febbraio 1995

Fra i più noti archeologi italiani, è stato il primo docente di Etruscologia alla "Sapienza" di Roma. A lui si deve una delle più grandi scoperte riguardo alla storia della civiltà etrusca: durante una campagna di scavo da lui diretta a Santa Severa (Santa Marinella, RM) sono state rinvenute l'8 luglio 1964 le celebri lamine di Pyrgi.

Pallottino fu allievo di Giulio Quirino Giglioli e si laureò nel 1931. Nel 1933 diventò Ispettore per la Soprintendenza alle antichità di Roma ed assunse la direzione del Museo di Villa Giulia. In seguito, con l'approfondimento delle sue tecniche ha dato vita al concetto e all'ambito disciplinare dell'"etruscologia", fondando anche un corrispondente settore etrusco-italico presso il Consiglio Nazionale delle Ricerche. Ha anche partecipato alla creazione dell'Istituto Nazionale di Studi Etruschi e Italici e del suo periodico "Studi Etruschi".

Nel 1947 Pallottino teorizzò che al concetto di origine dei popoli va sostituito quello di formazione: i popoli si formano e sviluppano in maniera graduale. Tesi che conduce prima alla teoria della autoctonia e poi, portata agli estremi da altri studiosi e applicata universalmente, a quella della continuità.

Nel 1955 fu nel comitato scientifico della Mostra su Arte e Civiltà Etrusca, allestita da Luciano Baldessari a Palazzo Reale a Milano.

Nel 1982 vinse il Premio Balzan per le scienze dell'antichità per aver effettuato ricerche e scoperte di fondamentale importanza nell'ambito delle scienze dell'antichità, attraverso lo scavo di Pyrgi, il contributo all'interpretazione dell'etrusco, le indagini rivelatrici sulle origini di Roma e sui popoli dell'Italia preromana. Ottenne nel 1991 il "Cavallo d'Oro di San Marco", premio internazionale del Centro Veneto di Studi e Ricerche sulle Civiltà Classiche e Orientali.

¹²Lambert M. Surhone, Mariam T. Tennoe, Susan F. Henssonow, *Adolf Licho*, Betascript Publishing, 2010

Tatjana Pavlova

Belopavlovič, 1894 – Roma, 1975

Fu un'attrice e regista teatrale russa.

Iniziò la carriera di attrice teatrale giovanissima, lavorando prima nella compagnia girovaga di Pavel Orlov ed in seguito nei teatri moscoviti.

A seguito della Rivoluzione abbandonò Mosca e recitò a Odessa e Costantinopoli. Giunse infine in Italia dove studiò dizione con Cecè Dondini e Carlo Rosaspina fino al debutto del 1923 in *Sogno d'amore* di Kossorotov. In questo lavoro, come in altri seguenti, venne criticata anche aspramente, soprattutto per aver introdotto un nuovo modo di concepire il ruolo della regia, meno basato sull'individualità e più sul lavoro d'insieme. Tra i suoi detrattori ci fu anche Luigi Pirandello.

Interpretò e diresse autori quali Andreev, Čechov, Gor'kij, Molnár, Kaiser e Rosso di San Secondo, con una originalità che le diede il merito di aver contribuito a far nascere la regia teatrale in Italia.

Risiedeva a Milano in via Monterosa negli anni Venti e in quel tempo scriverò nella sua compagnia una giovanissima Tina Lattanzi insieme con Vittorio de Sica.

Nel 1935 fu chiamata a Roma da Silvio D'Amico a dirigere i corsi di regia nella neo fondata Accademia Nazionale d'Arte Drammatica.

Nel 1938 sposò lo scrittore e gerarca fascista Nino D'Arma. Dopo la guerra la Pavlova diradò sempre più le sue apparizioni di attrice. Nel 1946 interpretò il ruolo della madre in *Zoo di vetro* di Tennessee Williams per la regia di Luchino Visconti. In seguito si dedicò soprattutto alla regia di opere liriche.

Hans Poelzig

Berlino, 30 aprile 1869 – Berlino, 14 giugno 1936

Fu architetto, designer e scenografo tedesco.

Membro del *Deutscher Werkbund*, *Lega tedesca artigiani*, associazione tedesca, fondata a Monaco di Baviera nel 1907, su iniziativa dell'architetto Muthesius, dell'imprenditore Karl Schmidt e del pastore protestante e politico liberale Friedrich Naumann con lo scopo di saldare la cesura tra industria e arti applicate.

Nacque dalla contessa Clara Henrietta Maria Poelzig (figlia di Alexander von Hanstein, Conte di Pölzig e Beiersdorf) mentre era sposata all'inglese George Acland Ames. Dopo aver completato i suoi studi in architettura, Poelzig progettò alcuni edifici industriali. Nel 1911 in occasione di un'esposizione industriale a Poznań realizzò una torre con serbatoio d'acqua alta 51.2 m. Nel 1916 fu nominato architetto della città di Dresda. Nel 1919 realizzò a Berlino il teatro *Grosses Schauspielhaus* per l'impresario Max Reinhardt.

Verso la metà degli anni 20, con gli architetti di Weimar fra i quali Bruno Taut e Ernst May, seguì gli sviluppi dell'architettura espressionista e della *Neue Sachlichkeit* (Nuova oggettività). Nel 1927 partecipò con un suo progetto alla prima importante realizzazione di architettura razionalista promossa dal Werkbund, il quartiere *Weissenhof* a Stoccarda.

Dal 1920 al 1935 insegnò all'Università tecnica di Berlino e fu direttore dell'Accademia delle Arti di Prussia (*Preußische Akademie der Künste*).¹³

¹³Julius Posener, Kristin Feireiss, *Hans Poelzig: Reflections on His Life and Work*, The MIT Press 1992

Gino Pollini

Rovereto, 19 gennaio 1903 – Milano, 25 gennaio 1991

Frequentò le scuole e l'Imperial Regio Ginnasio di Rovereto, proseguì gli studi a Milano, iscritto per un paio d'anni alla facoltà di ingegneria e quindi, seguendo i consigli di Depero, a quella di architettura dove si laureò nel 1927.

Partecipò, nel 1926, al Gruppo 7 che, formato da laureandi in architettura, segnò l'inizio ufficiale del razionalismo in Italia. Tra i componenti del gruppo il milanese Luigi Figini, suo coetaneo, che gli sarà amico e socio in tutta la sua vita professionale.

Tra i suoi primi progetti vi fu la "Casa elettrica di Bolzano" che preludeva all'opera realizzata l'anno successivo per la IV Triennale di Monza. Entrambe furono segnalate in seguito tra le prime opere significative del razionalismo italiano. Sempre nel 1929, partecipò vincendolo ex aequo, al "Concorso per il piano regolatore di Bolzano". Il progetto per Bolzano fece da preludio al suo impegno nel settore urbanistico che lo portò a rappresentare la cultura architettonica italiana nei congressi internazionali del CIAM e ad essere parte attiva, nel 1933, alla stesura della Carta di Atene. Adriano Olivetti gli affidò l'incarico di realizzare nel 1934 le Officine di Ivrea, nel 1940 la mensa aziendale, nel 1941 l'asilo nido, nel 1942 le Case per gli impiegati. Negli stessi anni elaborò, con Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri, uno storico progetto per il quartiere di Brera a Milano e proseguì il suo impegno nella pianificazione territoriale, elaborando il piano per un quartiere di Ivrea.

Nel 1951 in collaborazione con Gio Ponti progettò a Milano per l'Ina-casa il quartiere Harar e nel 1952 realizzò la Chiesa della "Madonna dei Poveri".¹⁴

¹⁴Blasi C., *Figini e Pollini*, Edizioni di Comunità, Milano 1963

Max Reinhardt

Baden, 9 settembre 1873 – New York, 31 ottobre 1943

Fu regista teatrale, attore teatrale, produttore teatrale, drammaturgo e regista cinematografico austriaco naturalizzato statunitense.

Si appassionò al teatro e giovanissimo cominciò a studiare recitazione. Dopo le prime prove come attore a fianco di O. Brahm, fondò a Berlino il Kleines Theater (o Schall und Rauch, 1902). Dal 1903 diresse numerosi spettacoli presso il Neues Theater. Allestendo autori moderni (Maeterlinck, Wedekind, Hauptmann) e rileggendo i classici con insolito realismo, precisò i suoi interessi registici: un sicuro gusto per lo splendore figurativo della messinscena e una lussureggiante immaginazione fantastica, supportati da scenografie spesso realizzate da pittori di valore e da svariate innovazioni tecniche, come il rivoluzionario impiego delle luci e dei suoni, di meccanismi e piattaforme girevoli, ecc. Ritiratosi O. Brahm, dal 1905 al 1932 R. diresse il Deutsches Theater (e poi via via il Kammerspiel, il Grosses Schauspielhaus, la Volksbühne, il Theater in der Josephstadt di Vienna, ecc.), affermandosi come uno dei maggiori registi della scena europea, geniale e innovativo, in grado di mettere in scena i testi più diversi. Nel 1933 fuggì dalla Germania nazista e si trasferì negli USA. Si dedicò anche al cinema, sebbene con scarsa fortuna. Realizzò alcuni film muti (*Die Insel der Seligen*, 1913; *Eine venetianische Nacht*, 1914; ecc.) e a Hollywood *A midsummer night's dream* (1935). Se il suo contributo diretto al cinema rimane marginale, la sua influenza indiretta fu enorme: si formarono presso di lui i più importanti registi tedeschi degli anni Venti e Trenta, molti dei quali avrebbero dato un contributo decisivo alla storia del cinema (Murnau, Leni, Lubitsch, Preminger, Dieterle, ecc.)¹⁵

¹⁵Max Reinhardt, *I sogni del mago*, a cura di Edda Fuhrich e Gisela Prossnitz, Traduzione di Flavia Foradini, Milano, Guerini Editore, 1994

Attilio Rossi

Albairate, 1909 – Milano, 1994

Attraversò il secolo XX con un'esperienza pittorica che spaziò dall'arte astratta all'iperrealismo, fino a collocarsi sulla frontiera della figurazione più avanzata, tenendo conto delle più importanti sperimentazioni dell'arte contemporanea.

La sua opera più impegnativa rimane la grande *Via Crucis Oggi*, costituita da 14 tele che ripercorrono la storia contemporanea con una ricerca formale estremamente audace. Sue opere si trovano in molti Musei, tra cui il Museum of Modern Art of New York, e in numerose e prestigiose collezioni private.

Il vivace impegno culturale di Attilio Rossi è confermato anche dagli amici che lo frequentarono: Baldessari, Soldati, Reggiani, Licini, Fontana, Bogliardi, Veronesi, Ghirringhelli, Gatto, Sinisgalli, Quasimodo, Giolli, Bardi, Modiano, Carra', Belli e Persico.

Partecipò alla Biennale di Venezia (1948 e 1962) e alla Quadriennale di Roma. Nel 1933 fondò con Carlo Dradi e diresse per due anni la rivista *Campo Grafico*.

Fu anche un importante organizzatore culturale; realizzò e curò numerose mostre d'arte di grande rilievo nel Palazzo Reale di Milano e alla Permanente. Tra le sue iniziative vi fu quella di riuscire a ottenere nel 1953 da Pablo Picasso il prestito di *Guernica* per la grande mostra dedicata allo stesso Picasso a Milano.

Attilio Rossi fu, tra l'altro, consigliere di amministrazione dell'Ente Manifestazioni Milanesi, della Triennale e della Permanente, oltre che presidente del "Centro di Studi Grafici di Milano".¹⁶

¹⁶ *Attilio Rossi: mostra al Palazzo Reale allestita a cura della Ripartizione cultura del Comune di Milano*, Arti Grafiche Fiorin, Milano 1975

Oskar Schlemmer

Stoccarda, 4 settembre 1888 – Baden-Baden, 13 aprile 1943

Fu pittore e scultore tedesco.

Fin dal tempo della sua fondazione, aderì al Bauhaus di Weimar (in seguito fu a Breslavia e a Charlottenburg) dirigendovi la sezione di cultura e teatro. Il suo *Triadisches Ballet* (opera coreografica su musiche di Paul Hindemith, realizzata al Festival di musica da camera di Donaueschingen il 30 settembre 1922, fondamentale per la danza moderna, fondata su di un approccio pluridisciplinare al movimento), con originali invenzioni meccaniche di sapore surrealista, ebbe vivo successo e molte ripercussioni nella scenografia teatrale tedesca che egli aveva cercato di riformare per dare pieno risalto alla purezza della figura umana.

In pittura, partito da una sintassi cubista, sviluppò uno stile tra classico e purista analogo a quello della Scuola di Parigi e trovò la più felice simbiosi di architettura-pittura nei dipinti murali detti appunto *Mauerbild*; nell'ultimo decennio della sua attività approdò ad un rigoroso astrattismo purista.¹⁷

¹⁷Manuela Kahn-Rossi, *Oskar Schlemmer, Les noces: scénografie, acquerelli, disegni, documenti per la musica di Igor Stravinskij*, Fabbri 1988

Bruno Taut

Königsberg, 4 maggio 1880 – Istanbul, 24 dicembre 1938

Si formò lavorando prima con Bruno Möhring e poi con Theodor Fischer fino al 1909, anno in cui iniziò una propria attività professionale. Nel 1912 vinse il concorso per il padiglione della Deutschen Stahlwerksverband a Lipsia ottenendo un grande successo. Del 1914 è invece il padiglione noto come Glaspavillon, (il padiglione per l'industria vetraria al Werkbund di Colonia). Nel 1918 divenne direttore della Arbeitsrat für Kunst e fondò la rivista "Frühlicht".

Dal 1921 al 1924 fu impegnato come Stadtbaurat a Magdeburgo progettando alloggi popolari oltre ad intraprendere iniziative quali la "Magdeburgo colorata", operazione di rinnovamento urbano che sfruttava la ricoloritura delle facciate, affidandole ad artisti. Nel 1931 divenne professore alla università tecnica di Berlino. Nel 1932 compì un soggiorno a Mosca. Tornato in Germania, inizia un esilio, dovuto all'ascesa di Hitler a seguito della quale entra nelle liste dei ricercati politici, che lo porta prima in Giappone, dal 1933 al 1936, e dopo, dal '36 al '38 in Turchia.

La poetica di Bruno Taut si sviluppa in due principali fasi. La prima si iscrive nel fenomeno dell'Espressionismo tedesco, interpretandone il lato architettonico nella maniera forse più pregnante. In questa fase, Taut è attivo anche a livello teorico, con la creazione del concetto di Stadtkrone, città corone intese come simbolo culmine dell'identità civica.

Nel primo dopoguerra la poetica di Taut prende un'altra direzione, allineandosi al Funzionalismo. Taut sentì presto l'esigenza di una architettura che accogliesse pienamente le istanze della vita contemporanea. Tuttavia egli non partecipò ai CIAM e, di fatto, non aderì mai alle espressioni più estreme del Movimento Moderno.¹⁸

¹⁸Domenico G. Salotti, *Bruno Taut. La figura e l'opera*, Parma 1990

Paul Wegener

Arnoldsdorf [oggi Jarantowice, Polonia], 11 dicembre 1874 – Berlino, 13 settembre 1948

Fu attore, regista e sceneggiatore tedesco.

Esordì a 21 anni ed ebbe una lenta ascesa che gli assicurò piena maturità e dominio dei mezzi espressivi. Dal 1905 con M. Reinhardt al Deutsches Theater di Berlino, dal 1921 girò con formazioni proprie l'Europa e l'America Meridionale. Dal 1937 fu attore di stato, recitò a Berlino al teatro di stato e al teatro Lessing; nel 1939 con H. George al teatro Schiller, nel 1943 tornò al teatro di stato. Tornato sulle scene dopo la seconda guerra mondiale, fu ancora interprete efficace di grandi figure drammatiche (Shakespeare, Otello e Riccardo III; Schiller, I masnadieri; Strindberg, ecc.). Nel cinema esordì come attore e regista in *Der Student von Prag* (1913, in collaborazione con Stellan Rye), seguito da *Der Golem* (1915, in collaborazione con H. Galeen), film fantastici e visionari tra i più rappresentativi del cinema espressionista tedesco.

Diresse alcuni film fiabeschi, influenzati dalla lezione di M. Reinhardt (*Rübenzahls Hochzeit*, 1916; *Der Rattenfänger von Hameln*, 1918), e una nuova versione del *Golem* (1920). Come attore partecipò ancora ai film *Vanina* (1922), *Alraune* (1928), *Der grosse König* (1942).¹⁹

¹⁹Wolfgang Noa, *Paul Wegener*, Henschel, Berlin 1964

Robert Wiene

Breslavia, 27 aprile 1873 – Parigi, 17 luglio 1938

Fu regista, sceneggiatore e produttore cinematografico tedesco.

Fu figlio di Carl Wiene, un noto e popolare attore teatrale.

Frequentò i corsi di legge all'Università di Berlino. Dal 1908, entrò anche lui nel mondo dello spettacolo con piccole parti in teatro. La sua prima incursione nel mondo del cinema avvenne nel 1912 con un suo soggetto cinematografico, *Die Waffen der Jugend*.

I film più memorabili di Wiene sono *Il gabinetto del dottor Caligari* del 1919 e un adattamento di *Delitto e castigo*, *Raskolnikow*, del 1923, entrambi profondamente influenzati dal cinema tedesco dell'epoca.

Nel 1925 produsse e diresse *Der Rosenkavalier*.

Dopo che Hitler ebbe preso il potere in Germania, Robert Wiene lasciò Berlino, recandosi prima a Budapest, dove diresse *Eine Nacht in Venedig* (1934), poi a Londra, e infine a Parigi dove provò a produrre, assieme a Jean Cocteau, il remake sonoro de *Il gabinetto del dottor Caligari*.

Wiene morì di cancro a Parigi dieci giorni prima di finire la produzione del film di spionaggio *Ultimatum*. Il film fu poi completato da Robert Siodmak.²⁰

Riccardo Zandonai

Rovereto, 28 maggio 1883 – Trebbianico, 5 giugno 1944

Fu compositore e direttore d'orchestra italiano.

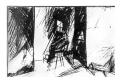
Nacque a Borgo Sacco nei pressi di Rovereto; iniziò i suoi studi con Vincenzo Gianferri alla Scuola Musicale della città natale, proseguendoli, tra il 1898 ed il 1901, con Pietro Mascagni al Liceo Musicale "Rossini" di Pesaro. Venuto a contatto con gli ambienti musicali milanesi, Zandonai cominciò la sua fortunata attività di compositore teatrale con *Il grillo del focolare* (Torino 1908), tratto da Charles Dickens.

Le opere che gli fruttarono i maggiori successi furono *Conchita* (Milano 1911), di ambientazione spagnola, dal romanzo di Pierre Louÿs *La Femme et le pantin*; *Francesca da Rimini* (Torino 1914), su testo di Gabriele D'Annunzio, senz'altro il suo lavoro più conosciuto e più rappresentato; *Giulietta e Romeo* (Roma 1922), interpretazione ardente e passionale del celebre dramma di Shakespeare; *I cavalieri di Ekebù* (Milano 1925), da *La saga di Gösta Berling* di Selma Lagerlöf, opera diretta al Teatro alla Scala in prima esecuzione da Arturo Toscanini, destinata a raccogliere grande e duraturo successo nel Nord Europa, grazie all'efficace rappresentazione di atmosfere tipiche della sensibilità nordica. Fu in occasione di questi spettacoli che ebbe modo di avvalersi della collaborazione dello scenografo Luciano Baldessari.

La produzione di Zandonai comprende, accanto ai lavori teatrali, un'abbondante quantità di composizioni sinfoniche. All'attività di compositore Zandonai alternò costantemente quella di direttore d'orchestra. Nel 1940 fu nominato direttore del Conservatorio Rossini di Pesaro.

²⁰Jung, Uli & Schatzberg, Walter. *Beyond Caligari: The Films of Robert Wiene* Berghahn Books, 1999

4.3. Regesto delle scenografie



01. Progetto di scenografia cinematografica per Kaddisch
(regia di Adolf Edgar Licho)
Berlino, 1923



02. Progetto di scenografia per Amleto
(di William Shakespeare)
Berlino, 1923-24



03. Progetto di scenografia per Santa Giovanna
(di George Bernard Shaw)
Berlino, 1924



04. Progetto di scenografia per Wallenstein
(di Friedrich Schiller)
Berlino, 1924



05. Progetto di scenografia per Giulietta e Romeo
(di Riccardo Zandonai)
Berlino, 1924



06. Progetto di scenografia cinematografica per Modernità
Berlino, 1924



07. Progetto di scenografia cinematografica per Il processo
(da Kafka)
Berlino, 1925



08. Progetto di scenografia per I Pagliacci
(di Ruggero Leoncavallo)
Milano, 1926



09. Progetto di scenografia per Tosca
(di Giacomo Puccini)
Milano, 1927



10. Progetto di scenografia per Giuliano
(di Riccardo Zandonai)
Milano, 1927

x11. Scenografia per La Moglie Saggia
(di Carlo Goldoni)
Teatro Eden, Milano, 1928



12. Scenografia per Il Vascello Fantasma
(di Lothar – Richter)
Teatro Olimpia, Milano, 1928



13. Progetto di scenografia per Danse Macabre
(di Camille Saint-Saëns)
Milano, 1928

x14. Progetto di scenografia per I folli, i barbari, i santi
(di R. Garbari)
Milano, 1928

x15. Scenografia per Dramma di figli
(di C. Schonherr)
Palazzo Gallarati Scotti, Milano, 1929



16. Scenografia per La corte dei miracoli
(di E. Cavacchioli)
Teatro Eden, Milano, 1929



17. Scenografia per La vita è bella
(di M. Achard)
Teatro Olimpia, Milano, 1929

x18.Scenografia per Quelle signore

(di S. Maugham)

Teatro Eden, Milano, 1929



19.Progetto di scenografia per La scala di seta

(di L. Chiarelli)

Milano, 1929



20.Progetto di scenografia per I cavalieri di Ekebù

(di R. Zandonai)

Milano, 1929



21.Progetto di scenografia per Guglielmo Tell

(di Gioachino Rossini)

Milano, 1929

x22.Scenografia per Esuli

(di James Joyce)

Palazzo Gallarati Scotti, Milano, 1930

x23.Scenografia per Il primo e l'ultimo

(di J. Galsworthy)

Palazzo Gallarati Scotti, Milano, 1930



24.Progetto di scenografia per Enrico IV

(di Luigi Pirandello)

Milano, 1930



25.Progetto di scenografia per Sei personaggi in cerca di autore

(di Luigi Pirandello)

Milano, 1932



26.Progetto di scenografia per Sansone e Dalila

(di Camille Saint-Saëns)

New York, 1940-41



27. Progetto di scenografia per Pelléas et Mélisande

(di Claude Debussy)

New York, 1941-44



28. Progetto di scenografia per Il campiello

(di Carlo Goldoni)

New York, 1944



29. Progetto di scenografia per La bottega del caffè

(di Carlo Goldoni)

New York, 1944



30. Progetto di scenografia per Gli innamorati

(di Carlo Goldoni)

New York, 1944



31. Progetto di scenografia per Le coq d'or

(di Nikolaj Rimskij-Korsakov)

New York, 1944-45

01. Progetto di scenografia cinematografica per Kaddisch

(regia di Adolf Edgar Licho)

Berlino, 1923



01a. piazza pubblica notturna con scala

Matita su carta

Distrutto

02. Progetto di scenografia per Amleto

(di William Shakespeare)

Berlino, 1923-24

Regia di Max Reinhardt



02a. atto I sc. I:

spalti del castello di Elsinore

Inchiostro acquarellato su carta

10 x 9 cm

su passe-partout e cornice: 35 x 48,8 cm

(CASVA)



02b. atto I sc. II:

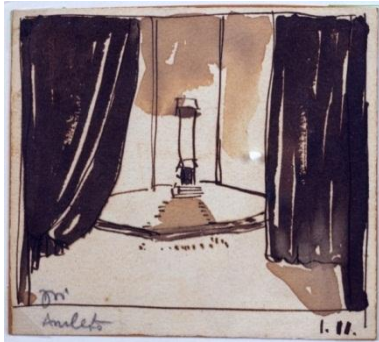
sala del trono nel castello di Elsinore

Inchiostro acquarellato su carta

8,5 x 8 cm

su passe-partout e cornice: 35 x 48,8 cm

(CASVA)



02c. atto I sc. II:
sala del trono nel castello di Elsinore
(variante con tendaggi)
Inchiostro acquarellato su carta
9,4 x 8,5 cm
su passe-partout e cornice: 35 x 48,8 cm
(CASVA)



02f. atto I sc. V:
spalti del castello di Elsinore
Inchiostro acquarellato su carta
10,5 x 10 cm
su passe-partout e cornice: 35 x 48,8 cm
(CASVA)



02d. atto I sc. III:
cameradi Polonio nel castello di Elsinore
Inchiostro acquarellato su carta
9,5 x 8 cm
su passe-partout e cornice: 35 x 48,8 cm
(CASVA)



02g. atto III sc. IV:
camera della regina Gertrude
nel castello di Elsinore
Inchiostro acquarellato su carta
9 x 8,5 cm
su passe-partout e cornice: 35 x 48,8 cm
(CASVA)



02e. atto I sc. III:
cameradi Polonio nel castello di Elsinore
(variante con quadro alla parete)
Inchiostro acquarellato su carta
8,6 x 8,5 cm
su passe-partout e cornice: 35 x 48,8 cm
(CASVA)



02g. atto IV sc. IV:
paesaggio della Danimarca
antistante il castello di Elsinore
Inchiostro acquarellato su carta
8,7 x 7,8 cm
su passe-partout e cornice: 35 x 48,8 cm
(CASVA)

03. Progetto di scenografia per Santa Giovanna

(di George Bernard Shaw)

Berlino, 1924

regia di Max Reinhardt

Prima rappresentazione: 14 ottobre 1924 al Deutschestheater

con le scenografie di Baldessari e di Oskar Strnad



03a. spazio con mura inclinate e scala curva

Modello in cartone con illuminazione interna

41 x 33 x 31 cm

Foto F. Cagnoli

(CASVA)

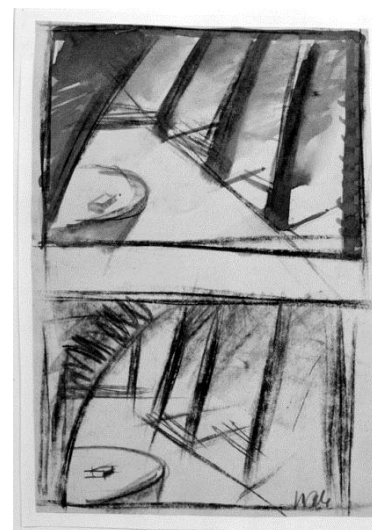


03b. spazio con mura inclinate e scala curva

Inchiostro acquarellato

29,5 x 21 cm

(CASVA)



03c. spazio con mura inclinate e podio circolare; una piazza pubblica

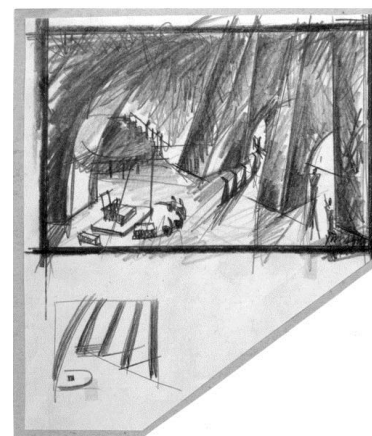
Matita, carbone

e inchiostro acquarellato su carta

15,3 x 22,1 cm

su passe-partout e cornice: 35 x 48,8 cm

(CASVA)



03d. spazio con mura inclinate e podio circolare; una piazza pubblica

Matita su carta

5/15 x 17,4/10 cm (formato irregolare)

su passe-partout e cornice: 35 x 48,8 cm

(CASVA)



**03e. spazio con mura inclinate
e podio circolare; una piazza pubblica**

Matita su carta

15,5 x 12 cm

su passe-partout e cornice: 35 x 48,8 cm

(CASVA)



**03f. spazio interno con mura decorate,
una scala e un drappo**

Matita su carta

17,2 x 13,7 cm

su passe-partout: 50 x 35 cm

(CASVA)

04. Progetto di scenografia per Wallenstein

(di Friedrich Schiller)

Berlino, 1924



**04a. campo militare con tende e paesaggio,
prima parte della trilogia di Wallenstein**

Inchiostro acquarellato

11,5 x 9,1 cm

(CASVA)

05. Progetto di scenografia per Giulietta e Romeo

(di Riccardo Zandonai)

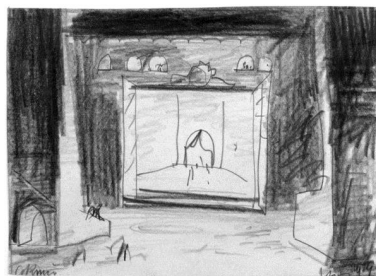
Berlino, 1924

Regia di Riccardo Zandonai

Libretto di Arturo Rossato

Prima rappresentazione: 14 febbraio 1922 al Teatro Costanzi di Roma

In seguito: 28 dicembre 1932 alla Scala di Milano con le scene di Nicola Benois



**05a. festa in casa Capuleti
con teatro nel teatro**

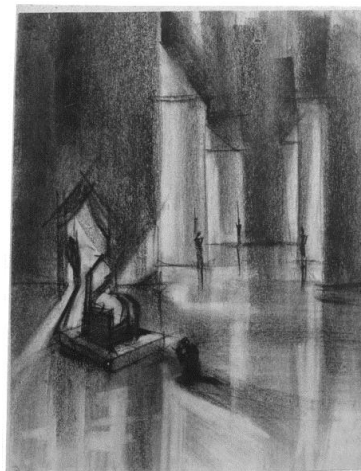
Matita su carta

13,3 x 9,5 cm

(CASVA)

06. Progetto di scenografia cinematografica per Modernità

Berlino, 1924

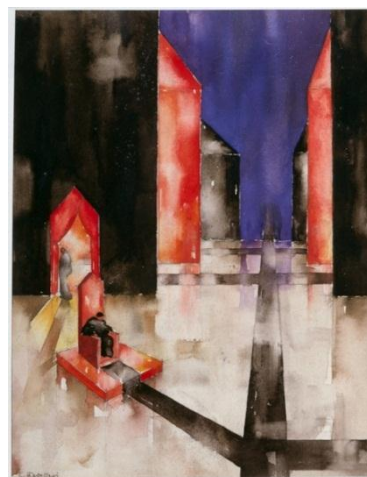


06a. scena urbana con trono in primo piano

Matita su carta

24 x 31 cm

su passe-partout e cornice: 65,5 x 50,5 cm
(CASVA)

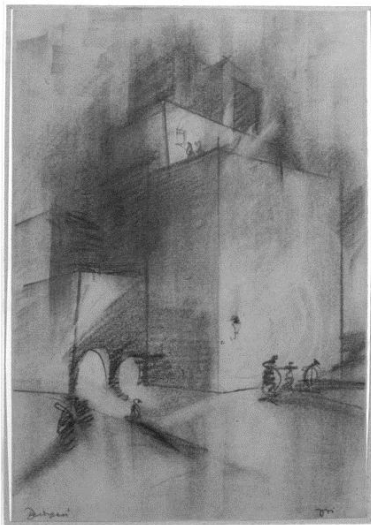


06b. scena urbana con trono in primo piano

Matita e acquerello su carta

24,3 x 32 cm

(CASVA)



06d. veduta urbana di edificio con archi

Matita su carta

20,3 x 30 cm

su passe-partout e cornice: 65,5 x 50,5 cm

(CASVA)



06e. interno di cattedrale gotica

Matita su carta

17,6 x 27 cm

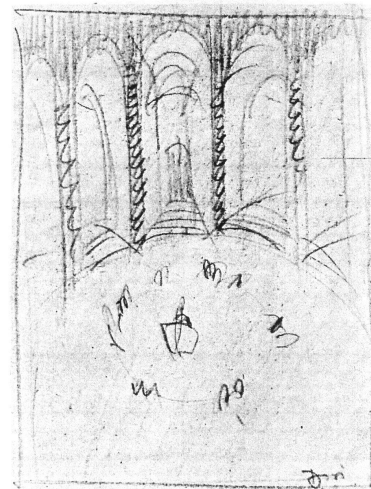
su passe-partout e cornice: 65,5 x 50,5 cm

(CASVA)

07. Progetto di scenografia cinematografica per Il processo

(da Kafka)

Berlino, 1925

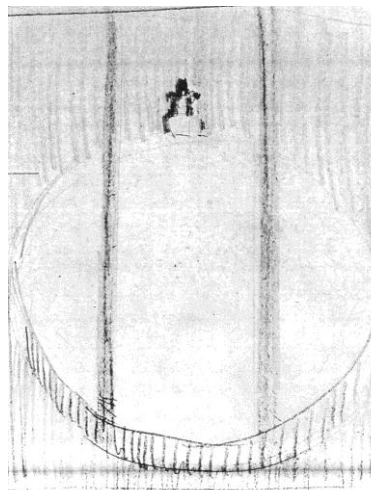


07a. sala di tribunale

Matita su carta

17,2 x 24 cm

(MART)

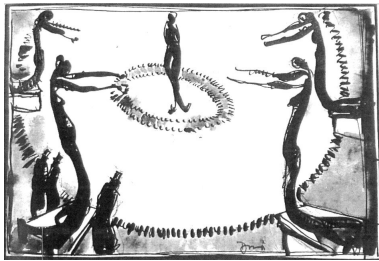


07b. sala di tribunale

Matita su carta

18 x 24,3 cm

(MART)

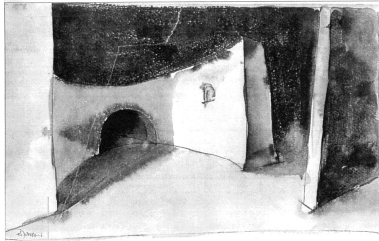


07c. arena con esseri umanoidi tutt'intorno

Inchiostro acquarellato su carta

28 x 21 cm

(MART)



**07d. edificio con arco
e piazzale circolare antistante**

Inchiostro acquarellato su carta

30 x 19 cm

(MART)

08. Progetto di scenografia per I Pagliacci

(di Ruggero Leoncavallo)

Milano, 1926



**08a. teatrino allestito nella piazza centrale
di Montalto Uffugo, in provincia di Cosenza**

Matita su carta

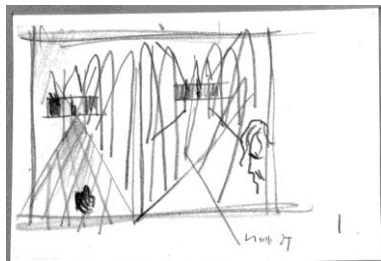
25,9 x 19,7

su passe-partout: 35 x 50 cm
(CASVA)

09. Progetto di scenografia per Tosca

(di Giacomo Puccini)

Milano, 1927



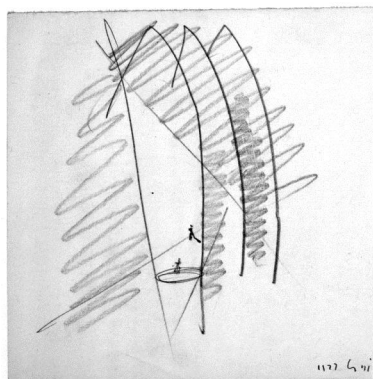
**09a. Atto I, interno della chiesa
di Sant'Andrea della Valle**

Matita su carta

11 x 7 cm

su passe-partout e cornice: 35 x 49,7 cm

(CASVA)



**09b. Atto I, interno della chiesa
di Sant'Andrea della Valle**

Matita su carta

13,3 x 13,5 cm

Su passe-partout e cornice: 35 x 49,7 cm

(CASVA)

10. Progetto di scenografia per Giuliano

(di Riccardo Zandonai)

Milano, 1927

Regia di Riccardo Zandonai

Prima esecuzione: 4 febbraio 1928 al teatro San Carlo di Napoli

con le scene del pittore Augusto Carelli



10a. paesaggio con alberi spogli

Pastello su carta

30 x 21 cm

(CASVA)

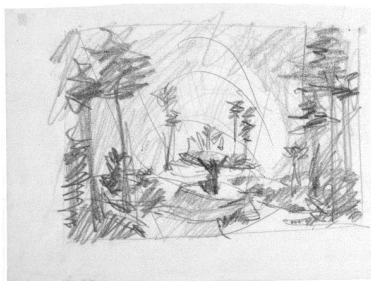


**10b. Prologo: Grande selva con Giuliano
e apparizione di angeli**

Matita su carta

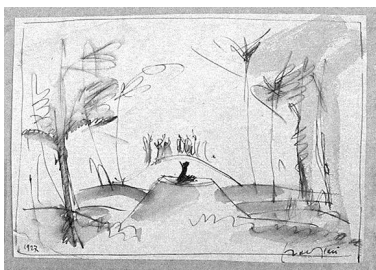
27 x 19,5 cm

(CASVA)



10c. Prologo: Grande selva con Giuliano e apparizione di angeli

Matita su carta
28 x 19,5 cm
(CASVA)



10d. Prologo: Grande selva con Giuliano e apparizione di angeli

Disegno a penna acquarellato a inchiostro su carta
15,2 x 21,6 cm
(ALS)



10e. Prologo: Grande selva con Giuliano e apparizione di angeli

Pastello su cartoncino
30 x 21 cm
(CASVA)



10f. Prologo: Grande selva con Giuliano e apparizione di angeli

Pastello su cartoncino
30 x 24 cm
(CASVA)



10g. paesaggio con alberi spogli

Pastello su cartoncino
30 x 21 cm
(CASVA)



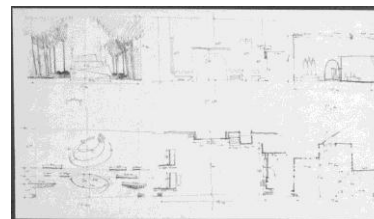
10h. piazza cittadina con portale sul fondo

Pastello su cartoncino
30 x 24 cm
(CASVA)



10i. Atto II:
stanza nella roccia di Reginella

Matita su carta
30 x 24 cm
(CASVA)



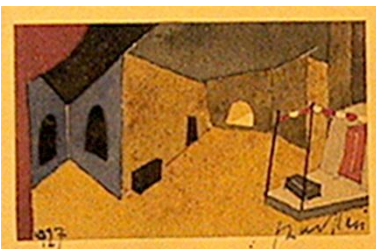
10n. disegni tecnici

Matita su carta
34 x 20,4 cm
(CASVA)



10l. Atto II:
stanza nella roccia di Reginella

Pastello su cartoncino
30 x 24 cm
(CASVA)



10m. Atto II:
stanza nella roccia di Reginella

Acquerello su carta
5,3 x 8,8 cm
(ALS)

12.Scenografia per Il Vascello Fantasma

(di Lothar – Richter)

Teatro Olimpia, Milano, 1928

Regia di Tatjana Pavlova

Prima rappresentazione: 25 giugno 1928 al Teatro Olimpia di Milano



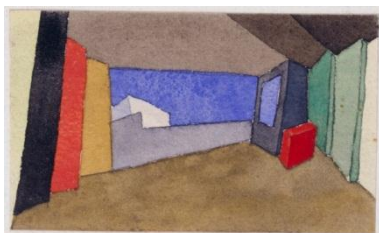
12a. Interno del vascello

Matita su carta

35 x 25 cm

su passe-partout e cornice: 50,7 x 45 cm

(CASVA)



12b. Interno del vascello (riduzione volumetrica)

Acquerello e matita su carta

8,9 x 5,2 cm

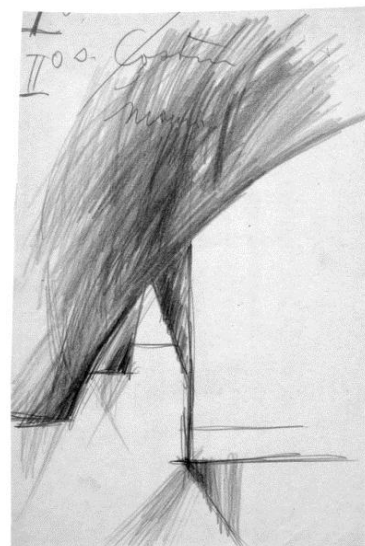
su passe-partout e cornice: 50,7 x 45 cm

(CASVA)

13.Progetto di scenografia per Danse Macabre

(di Camille Saint-Saëns)

Milano, 1928



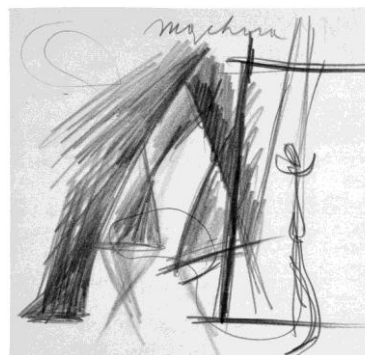
13a. studio tecnico

Matita su carta

18,7 x 28,3 cm

su passe-partout e cornice: 65,5 x 50,5 cm

(CASVA)



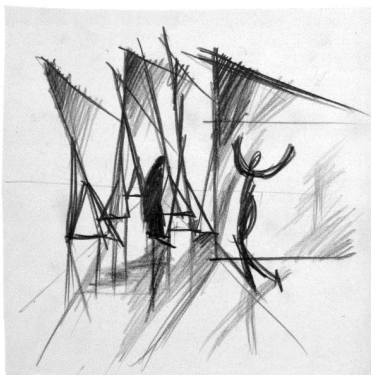
13b. studio tecnico con figura

Matita su carta

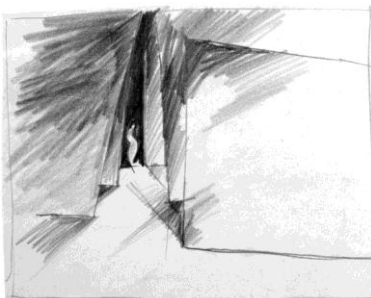
20 x 18,4 cm

su passe-partout e cornice: 65,5 x 50,5 cm

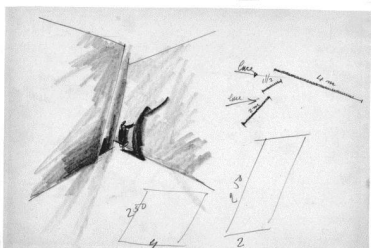
(CASVA)



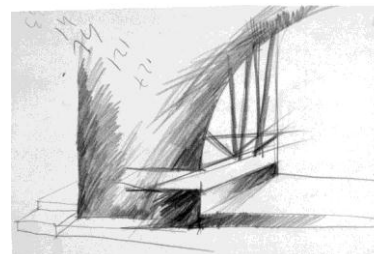
13c. studio tecnico con figura
Matita su carta
20,3 x 15,6 cm
su passe-partout e cornice: 65,5 x 50,5 cm
(CASVA)



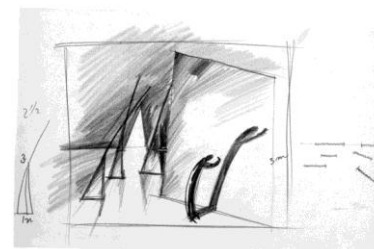
13d. studio tecnico con figura
Matita su carta
19,8 x 16,6 cm
su passe-partout e cornice: 65,5 x 50,5 cm
(CASVA)



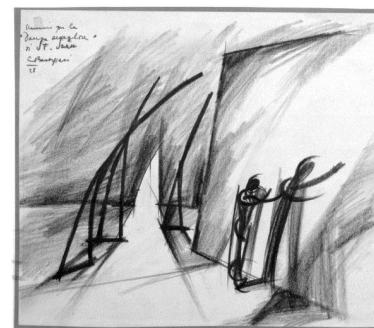
13e. studio tecnico con figura
Matita su carta
30 x 19,5 cm
su passe-partout e cornice: 65,5 x 50,5 cm
(CASVA)



13f. studio tecnico
Matita su carta
26,7 x 17,7 cm
su passe-partout e cornice: 65,5 x 50,5 cm
(CASVA)



13g. studio tecnico con figura
Matita su carta
29,3 x 19 cm
su passe-partout e cornice: 65,5 x 50,5 cm
(CASVA)

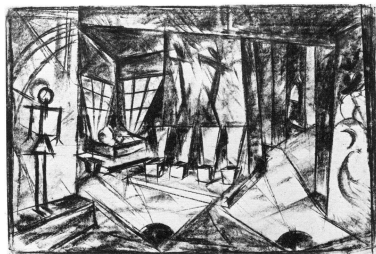


13h. studio tecnico con figura
Matita su carta
24,5 x 21 cm
su passe-partout e cornice: 65,5 x 50,5 cm
(CASVA)

16.Scenografia per La corte dei miracoli

(di E. Cavacchioli)

Teatro Eden, Milano, 1929



**06a.interno decorato
con scranni e un manichino**

Matita litografica su carta

63,5 x 43,2 cm

(CASVA)

17.Scenografia per La vita è bella

(di M. Achard)

Teatro Olimpia, Milano, 1929

Regia di Tatjana Pavlova

Prima rappresentazione: 24 gennaio 1929 al Teatro Olimpia di Milano



17a. piazza pubblica notturna con negozi

Matita su carta

42,5 x 31 cm

su passe-partout e cornice: 65,5 x 50,5 cm

(CASVA)



17b. interno borghese arredato

Acquerello su carta

45,5 x 30,7 cm

su passe-partout e cornice: 50 x 35 cm

(CASVA)

19. Progetto di scenografia per La scala di seta

(di L. Chiarelli)

Milano, 1929



19a. interno con pareti sfalsate, seggi e un angolo semicircolare

Acquerello su carta

44 x 31 cm

(CASVA)

20. Progetto di scenografia per I cavalieri di Ekebù

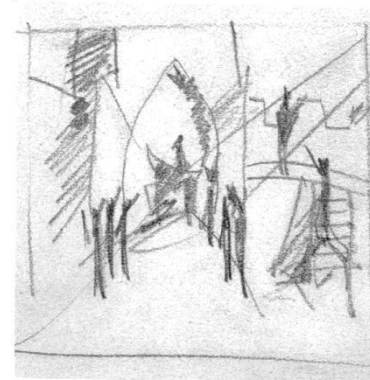
(di R. Zandonai)

Milano, 1929

Regia di Riccardo Zandonai

Libretto di Arturo Rossato

Prima rappresentazione: 7 marzo 1925 al Teatro alla Scala di Milano



20a. Spalti del castello con portale aperto

Matita su carta

8,8 x 9 cm

su passe-partout e cornice: 35 x 49,7 cm

(CASVA)



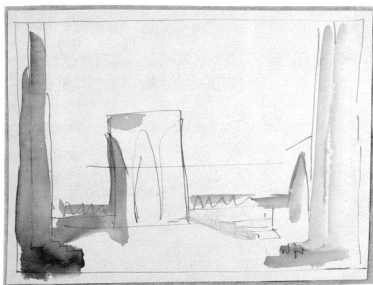
20b. Spalti del castello con portale aperto

Matita su carta

10,8 x 8,5 cm

su passe-partout e cornice: 35 x 49,7 cm

(CASVA)



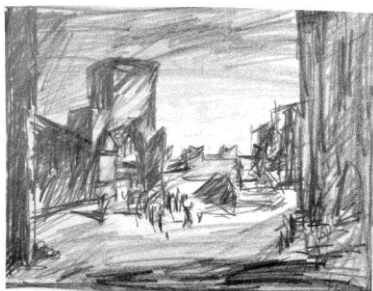
20c. porta cittadina

Inchiostro acquarellato su carta

20,9 x 15,8 cm

su passe-partout e cornice: 35 x 49,7 cm

(CASVA)



20d. spalti del castello con portale aperto e spiazzo antistante

Matita su carta

25,9 x 19,7 cm

su passe-partout e cornice: 35 x 49,7 cm

(CASVA)

21. Progetto di scenografia per Guglielmo Tell

(di Gioachino Rossini)

Milano, 1929

Concorso per il Teatro dell'Opera di Roma



21a. paesaggio svizzero montano con lago e rocce

Acquerello su carta

75,5 x 52,5 cm

(CASVA)

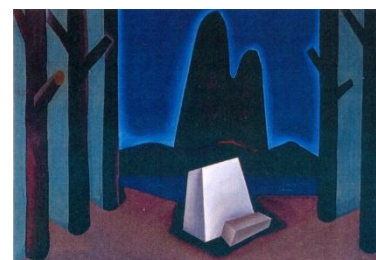


21b. paesaggio svizzero montano con case e sentiero

Acquerello su carta

75,5 x 52,5 cm

(CASVA)



21c. paesaggio con lago e rocce e alberi

Tempera su carta

75,5 x 52,5 cm

(CASVA)

24. Progetto di scenografia per Enrico IV

(di Luigi Pirandello)

Milano, 1930

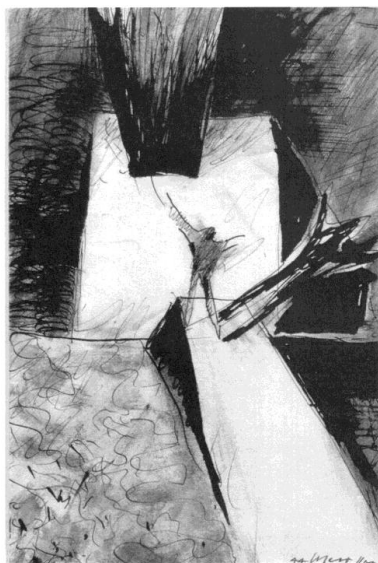


**24a. insieme di elementi architettonici
con trono rialzato e rampa**

Tempera su carta

63 x 44,8 cm

(CASVA)

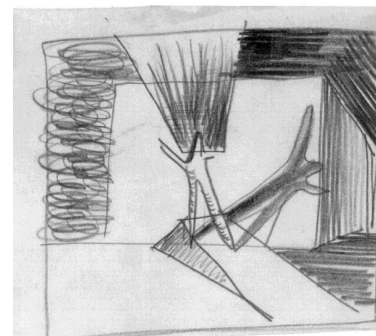


24b. studio con figura su rampa

Matita su carta

31 x 23,8 cm

(CASVA)

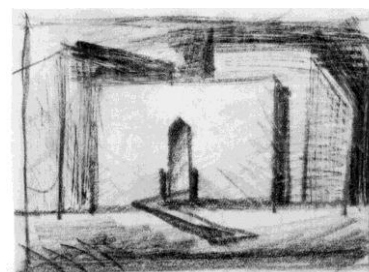


24b. studio con figura su rampa

Matita su carta

28,5 x 27 cm

(CASVA)

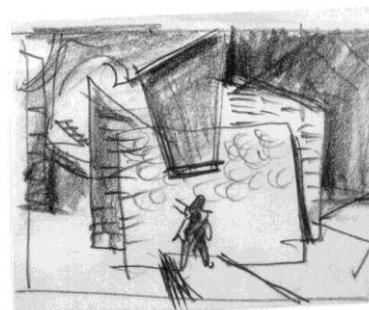


24b. studio con trono e volumi

Matita su carta

31 x 22 cm

(CASVA)



24b. studio con figura su rampa

Matita su carta

32 x 25,6 cm

(CASVA)

25. Progetto di scenografia per Sei personaggi in cerca di autore

(di Luigi Pirandello)

Milano, 1932

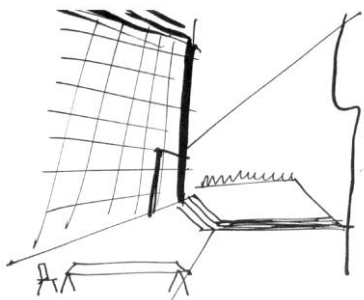


25a. spazio esterno con capannone industriale e cornice ad arco

Tempera su carta

64,5 x 44,5 cm

(CASVA)

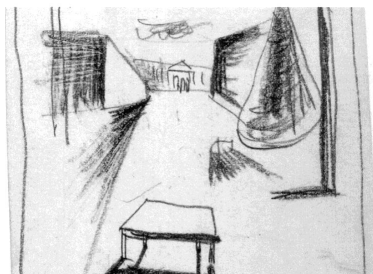


25b. studio di spazio esterno prospettico con tavolo e sedia

China su carta

18 x 14,5 cm

(CASVA)



25c. studio di spazio esterno prospettico con tavolo

Matita su carta

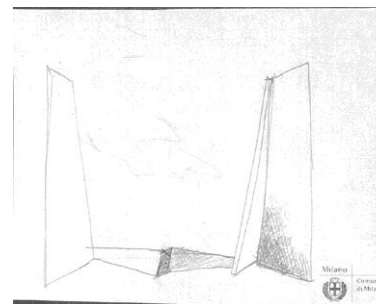
20,2 x 16,4 cm

(CASVA)

26. Progetto di scenografia per Sansone e Dalila

(di Camille Saint-Saëns)

New York, 1940-41

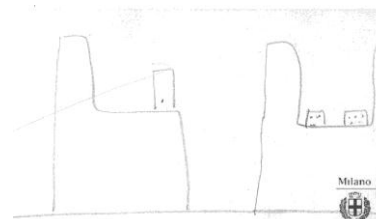


26a. esterno a Gaza, in prossimità del tempio di Dagon

Matita su carta

7 x 10 cm

(CASVA)

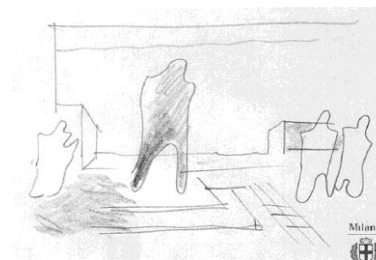


26b. esterno a Gaza, in prossimità del tempio di Dagon

Matita su carta

6 x 4 cm

(CASVA)

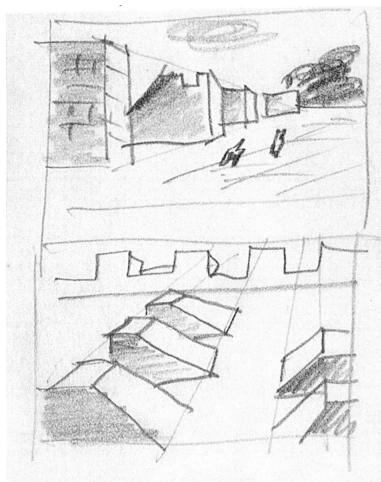


26c. esterno a Gaza, in prossimità del tempio di Dagon

Matita su carta

11 x 8 cm

(CASVA)



**26d. esterno a Gaza,
in prossimità del tempio di Dagon**

Matita su carta

12 x 15,8 cm

(CASVA)

27. Progetto di scenografia per *Pelléas et Mélisande*

(di Claude Debussy)

New York, 1941-44

Per il teatro di Mexico City



**27a. rupe sul mare fuori dai sotterranei del
castello**

China acquarellata su carta

15,3 x 10 cm

(CASVA)



**27b. rupe sul mare fuori dai sotterranei del
castello**

Acquerello su carta

53,5 x 40,2 cm

(CASVA)



27c. terrazza nei sotterranei del castello

Acquerello su carta

53,5 x 40,2 cm

(CASVA)



27c.terrazza fuori dai sotterranei del castello

Pastelli su carta

30 x 24 cm

(CASVA)

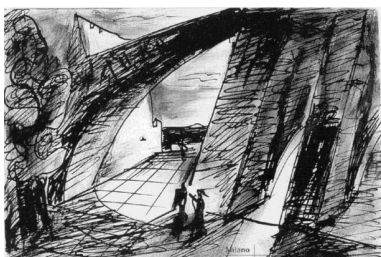


27d. sotterranei del castello

Pastelli su carta

28 x 39 cm

(CASVA)



27e.terrazza fuori dai sotterranei del castello

China acquarellata su carta

34,3 x 20 cm

(CASVA)



27f. uscita dai sotterranei del castello

Matita su carta

18 x 12,5 cm

(CASVA)



27g. rupe sul mare

China acquarellata su carta

10 x 15 cm

(CASVA)



28h. rupe sul mare

Matita su carta

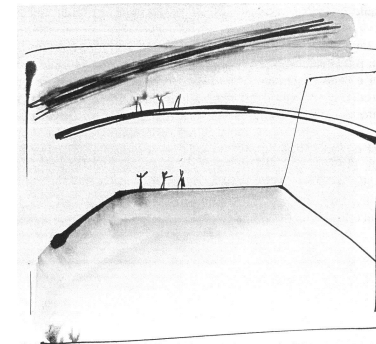
18 x 12,5 cm

(CASVA)

28. Progetto di scenografia per Il campiello

(di Carlo Goldoni)

New York, 1944



28a. piazza veneziana

China acquarellata su carta

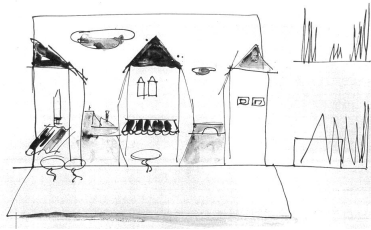
14 x 14 cm

(CASVA)

29. Progetto di scenografia per La bottega del caffè

(di Carlo Goldoni)

New York, 1944



29a. piazza veneziana con negozi

China acquarellata su carta

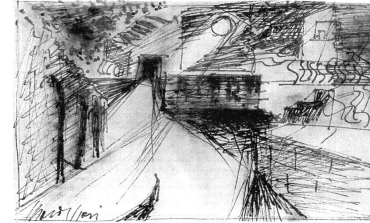
24 x 15 cm

(CASVA)

30. Progetto di scenografia per Gli innamorati

(di Carlo Goldoni)

New York, 1944



30a. Milano, presso casa di Fabrizio

China acquarellata su carta

31 x 17 cm

(CASVA)

31. Progetto di scenografia per Le coq d'or

(di Nikolaj Rimskij-Korsakov)

New York, 1944-45

Libretto di Vladimir Belsky



31a. la città fantastica di Šemacha

Tempera su carta

49 x 48 cm

(CASVA)



31b. la città fantastica di Šemacha

Tempera su carta

63 x 44 cm

(CASVA)



31c. la città fantastica di Šemacha

Matita su carta

42 x 24,5 cm

(CASVA)



31d. la città fantastica di Šemacha

Matita su carta

42 x 24,5 cm

(CASVA)

4.4. Regesto dei documenti d'archivio: Mostra "Van Gogh"

Scheda

PERIODO: 23 Febbraio – 8 Maggio 1952
SEDE: Palazzo Reale di Milano
OGGETTO: Esposizione temporanea di dipinti e disegni (originali e riproduzioni) di Vincent Van Gogh

COMITATO: Abraham M.W.J. Hammacher

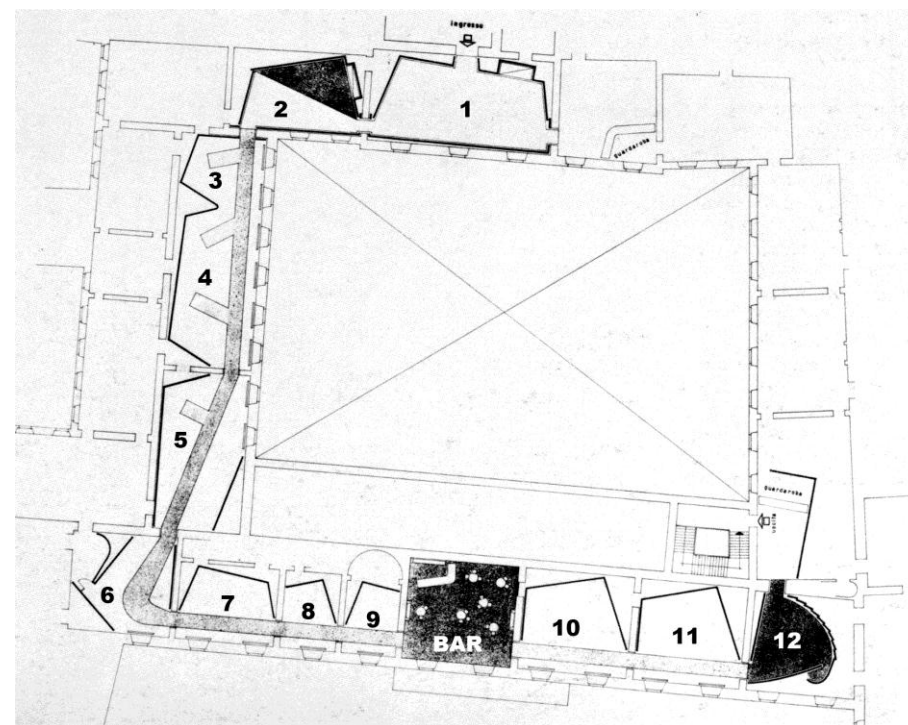
SCIENTIFICO: Costantino Baroni
Gian Alberto dell'Acqua

COMITATO: Caio Mario Cattabeni

ESECUTIVO: Costantino Baroni
Federico Borromeo
J. Breman
Cesare Chiodi
Luigi Crema
Gian Alberto Dell'Acqua
Umberto Faruffini
Abraham M.W.J. Hammacher
Henriette van Dam van Isselt
Severino Pagani
Marco Valsecchi
Fernanda Wittgens

ALLESTIMENTO: Luciano Baldessari
(Attilio Rossi per la tarsia pavimentale nell'atrio
Ico Parisi per le vetrine e gli scaffali)

DESCRIZIONE: La mostra occupa gli ambienti del primo piano di Palazzo Reale a Milano e si compone di 12 sale, interrotte dal locale del bar. Seguendo la produzione artistica di Van Gogh nelle sue varie fasi, l'esposizione presenta dipinti e disegni, alcuni originali, alcuni riprodotti, per ricostruire il percorso artistico e umano del pittore, mostrandone al contempo i contesti dove operava tramite fotografie e documenti.



213. Planimetria della mostra nelle sale di Palazzo Reale con numeri delle sale (Fagone)

Regesto dei disegni e delle fotografie

PIANTE

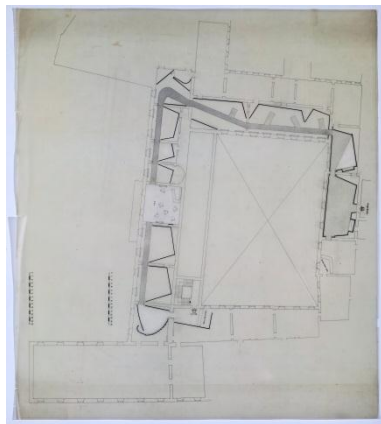
Selezione dall'archivio ALB del Politecnico di Milano, che contiene, nel complesso, i seguenti materiali:

D (28) + DM (28) + C (17)

DM: comunicati stampa, relazione illustrativa, elenchi fotografie disegni e dipinti, precisazioni competenze, biglietto d'invito alla mostra, fotografie (stato di fatto), appunti;

DM/CONTABILITA': preventivi Xilografia Milanese SpA, minuta di fattura (lavori extra preventivo);

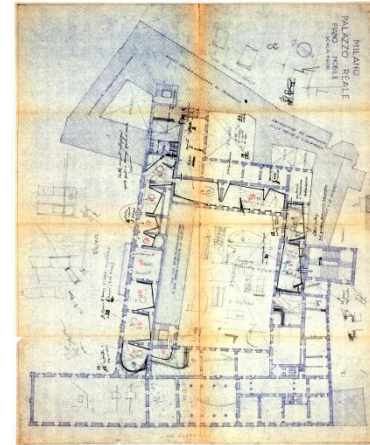
CORRISPONDENTI: prof. Costantino Baroni, prof. Caio Mario Cattabeni, dott. Mario Cavalli, dott. Ulrich Conrads, prof. Virgilio Ferrari, dott. Tommaso Pavone.ù



Pianta della mostra nel suo intero, negli spazi di Palazzo Reale

China su carta

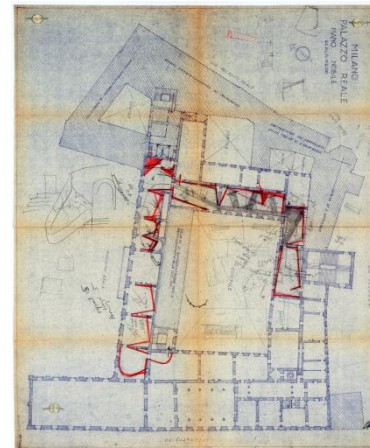
ALB_AVG_D001-12-0072



Pianta della mostra nel suo intero, negli spazi di Palazzo Reale con annotazioni

Matita, penna e china su carta

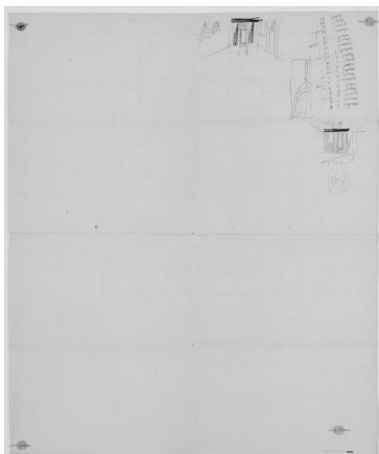
ALB_AVG_D016-01-0103



Pianta della mostra nel suo intero, negli spazi di Palazzo Reale con annotazioni

Matita, penna e china su carta

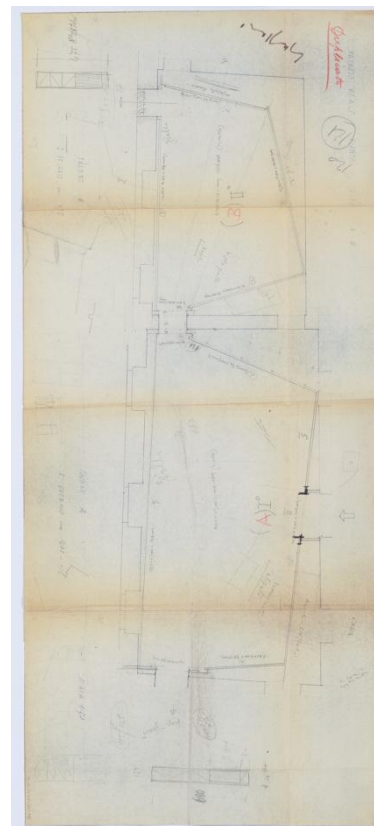
ALB_AVG_D017_recto-01-0093-2



Retro della tavola con schizzi e annotazioni

Matita su carta

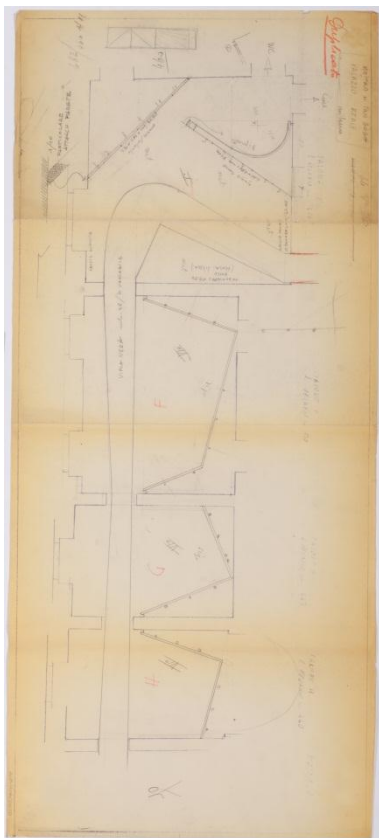
ALB_AVG_D017_verso-01-0099



Pianta delle sale 1 e 2 con annotazioni

Matita, penna e china su carta

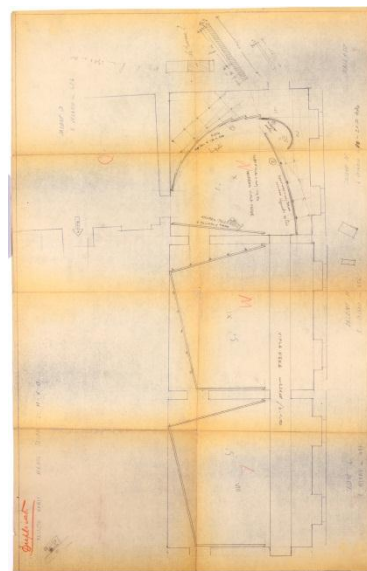
ALB_AVG_D018-01-0076



Pianta delle sale 6, 7, 8, 9 con annotazioni

Matita, penna e china su carta

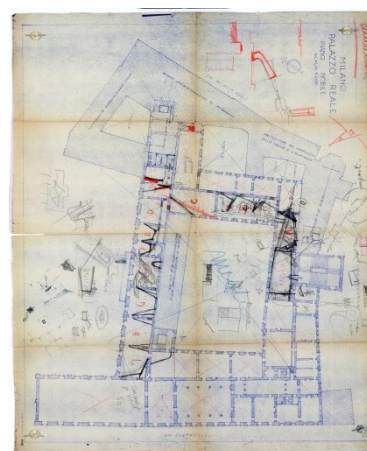
ALB_AVG_D019-02-0040



Pianta delle sale 10, 11, 12 con annotazioni

Matita, penna e china su carta

ALB_AVG_D020-01-0042



Pianta della mostra nel suo intero, negli spazi di Palazzo Reale con annotazioni

Matita, penna e china su carta

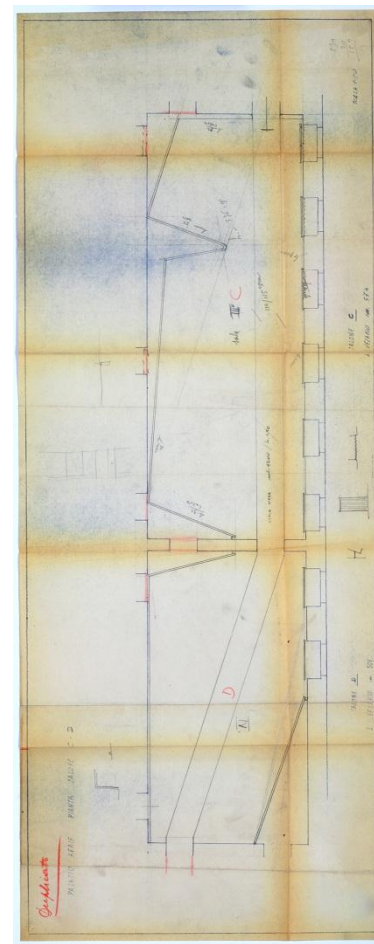
ALB_AVG_D021_recto-01-0085



Retro della tavola con schizzi e annotazioni

Matita, penna e china su carta

ALB_AVG_D021_verso-01-0089



Pianta delle sale 3, 4, 5 con annotazioni

Matita, penna e china su carta

ALB_AVG_D024-01-0073

SALA 1

La scuola pittorica dell'Aja e Van Gogh

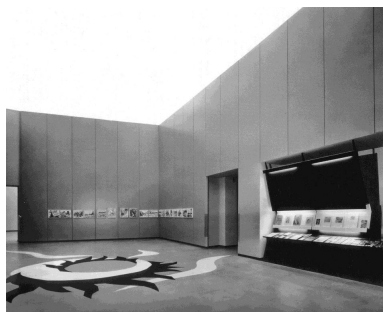


Foto dell'ingresso

Sulla parete di destra l'ingresso alla mostra, dallo scalone che sale dal piano terra e, a fianco, una vetrina progettata da Ico Parisi che raccoglie materiale documentario sulla vita di Van Gogh, la sua corrispondenza e il contesto dove visse. Sulla parete di fondo fotografie e riproduzioni di opere di pittori della Scuola dell'Aja. A sinistra l'apertura per la seconda sala.

Sul pavimento in vipla gialla la tarsia, anch'essa in vipla, progettata dal pittore Attilio Rossi, che richiama formalmente e cromaticamente la figura del girasole. Il soffitto è tragguardato da velario bianco retroilluminato.

(foto Farabola, AMB)

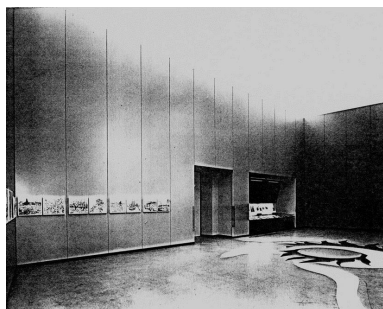
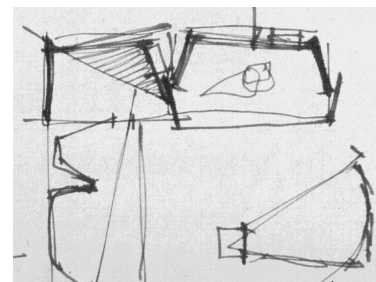


Foto dell'ingresso

Stessi elementi della precedente foto, ma da un'angolazione opposta, che mostra una nuova parete, composta solo di pannellature.

(foto Farabola, AMB)



Schizzi progettuali: piante delle prime sale e dell'ultima

Il piccolo schizzo realizzato con tratti veloci, schematizza alcune delle sale della mostra: la prima, la seconda e la terza, che formano un angolo fra loro e la dodicesima, l'ultima sala con gli autoritratti.

Delle prime sale si nota lo studio per la disposizione delle pannellature che formano angoli ottusi fra loro e un abbozzo dei disegni pavimentali (tarsia, diagonale e camminamento).

Della dodicesima sala è evidenziato il rapporto fra arco visivo e disposizione a semicerchio dei pannelli che sorreggono gli autoritratti: uno studio visivo e prospettico, di derivazione teatrale.

Matita su carta

(CASVA)

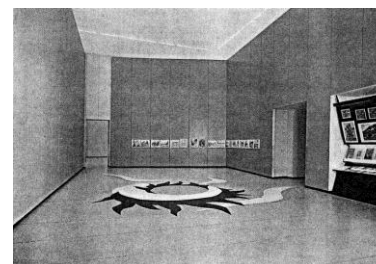


Foto dell'ingresso

Stessi elementi delle precedenti foto, ma è inquadrata anche la quarta parete, di sole pannellature.

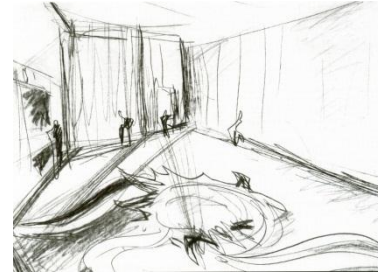
(foto Farabola, AMB)



Foto dell'ingresso

Stessi elementi delle precedenti foto, ma la foto è l'unica a colori.

(AMB)



Schizzo con tarsia in forma di girasole

In primo piano il disegno della tarsia pavimentale. Tutt'intorno, invece, sono delineate le pareti composte da pannelli, è abbozzata la vetrina sulla parete di sinistra e vi sono delle figure umane a popolare lo spazio.

Inchiostro su carta

(CASVA)

SALA 2

Sala dell'Autoritratto con cappello in feltro

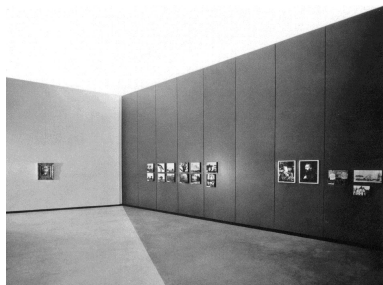


Foto che inquadra la parete di fondo, con l'autoritratto

A terra si nota la divisione del rivestimento pavimentale in vipla in due settori di gialli di diverse intensità, demarcati dalla diagonale della sala.

In fondo, a sinistra, la parete spoglia che ospita solo l'Autoritratto con Cappello in Feltro, nella sua cornice.

A destra la parete di pannellature più scure che ospita una serie di fotografie e riproduzioni di opere in cui si osservano i paesaggi e i personaggi che hanno circondato l'artista durante la sua formazione.

Il soffitto è trsguardato da un velario bianco retroilluminato.

(foto Farabola, AMB)

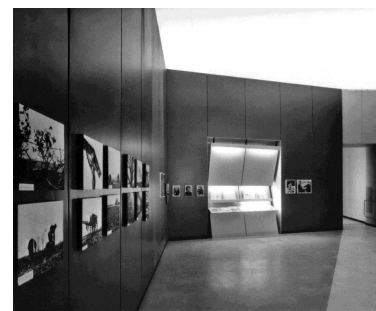
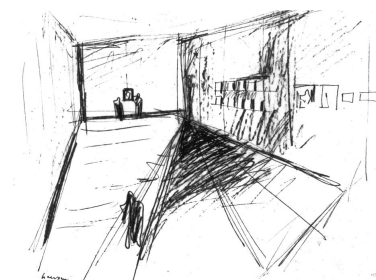


Foto che inquadra la vetrina

Stessi elementi della foto precedente, ma da un punto di vista opposto.

Si notano una vetrina, progettata da Ico Parisi, che accoglie documenti e corrispondenza relativi alla vita dell'artista, la parete di fondo, con altri dipinti di artisti vicini a Van Gogh e il vano di collegamento con la prima sala.

(foto Farabola, AMB)



Schizzo con diagonale e autoritratto sul fondo

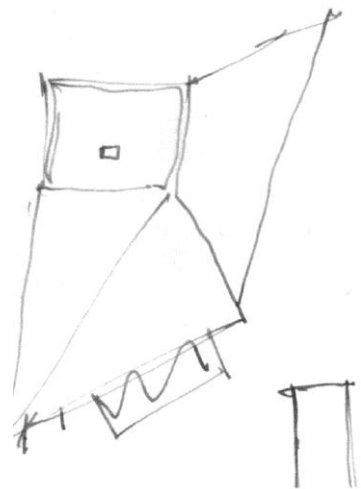
Il tratteggio mette in particolare risalto la divisione lungo la diagonale della sala, sul pavimento, in due aree, di cui quella a destra, più scura.

In fondo campeggia sulla sua parete chiara l'autoritratto. A destra la parete di pannelli più scuri che ospita fotografie e riproduzioni.

Alcune figure umane sono di fronte al quadro e in mezzo alla sala.

Inchiostro su carta

(CASVA)



Schizzo con diagonale e autoritratto sul fondo

Come il precedente schizzo, ma l'intero disegno è colto nelle sue pochissime linee essenziali, quanto basta per delineare i contorni dei piani di pavimento e pareti, la diagonale e la posizione del quadro.

Matita su carta
(CASVA)

SALA 3

Periodo di Neuen

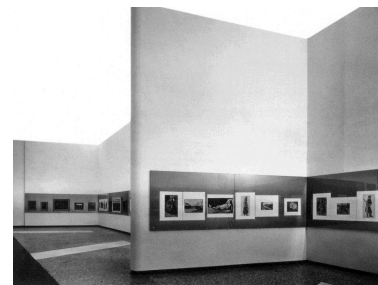


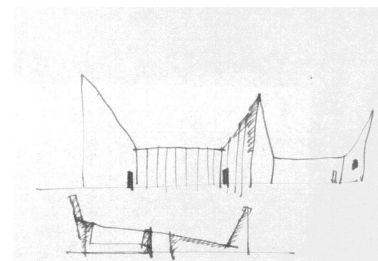
Foto dall'ingresso della sala

A terra si intravede il camminamento in vipla nera e le sue diramazioni più chiare che portano alle opere e che si sovrappongono al pavimento originale in seminato.

Le pannellature formano due pareti centrali, raccordate con un angolo smussato, che dividono in due lo spazio, la sala tre, in primo piano, e la quattro, in secondo. Su tutte le pareti, chiare, corre una fascia più scura che ospita i dipinti e alcune riproduzioni, relativi al periodo di Neuen.

Il soffitto è trsguardato da un velario bianco retroilluminato.

(foto Farabola, AMB)



Schizzo di pareti e relativa pianta

Con pochi tratti sono delineate le pareti delle sale tre e quattro, con le pannellature centrali che le dividono e si nota, con il supporto della pianta, l'effetto di apertura e di prospettiva teatrale che restituiscono gli angoli ottusi.

Matita su carta
(CASVA)

SALA 4

Periodo di Neuen

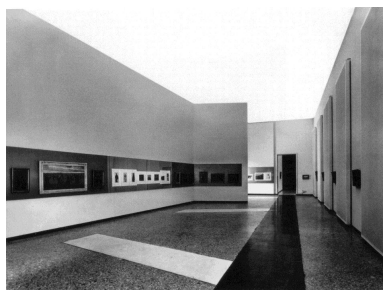


Foto dal fondo della sala

Stessi elementi della foto della sala precedente, ma da un punto di vista opposto (il fondo della sala quattro).

Si vede per intero il camminamento scuro e si vede anche la quarta parete, che rimane l'originale del Palazzo, ma presenta pannellature a oscurare e tamponare i vani delle finestre.

(foto Farabola, AMB)

SALA 6

I luoghi della carriera di Van Gogh



Foto con svolta del camminamento, opere e finestra

A terra il camminamento in vipla nera compie una svolta ad angolo acuto arrotondato.

Sulla parete di fondo e su quella di destra una serie di fotografie, scattate da Arno Hamacher, che ripropongono i luoghi dove visse e lavorò Van Gogh, alcune lettere scritte di pugno dall'artista e riproduzioni di suoi schizzi.

Sulla sinistra una finestra nascosta da una tenda semitrasparente.

Il soffitto è trsguardato da un velario bianco retroilluminato.

(foto Farabola, AMB)



Foto con svolta del camminamento, opere e infilata di sale precedenti

Stessi elementi della foto precedente, ma da un punto di vista opposto.

Non è più inquadrata la finestra, ma si vede il vano di passaggio che collega la sesta sala con la quinta e la retrostante infilata delle sale precedenti.

(foto Farabola, AMB)

BAR

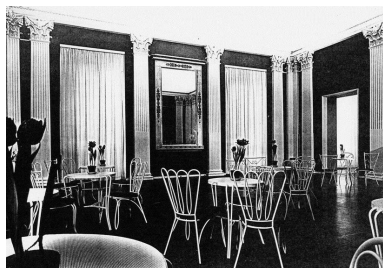


Foto dei tavolini

Il pavimento del bar è rivestito in vipla scura. Lo spazio è riempito di seggiole e tavolini, sui quali sono posti vasi con tulipani. Le pareti mantengono la decorazione originale e le finestre sono nascoste da tende semitrasparenti.

Il soffitto è traluardato da un velario bianco retroilluminato.

(foto Farabola, AMB)



Foto dei tavolini con specchio e infilata di sale

Stessi elementi della foto precedente, ma l'inquadratura mostra l'apertura verso le sale precedenti e l'infilata di queste.

(foto Farabola, AMB)

SALA 12

Gli autoritratti



Foto della parete con gli autoritratti

Il pavimento è rivestito di vipla scura.

Tutta l'inquadratura è occupata dalla parete di fondo, composta di pannelli colorati disposti a semicerchio, sui quali sono affisse le riproduzioni, senza cornice o altro supporto, di nove autoritratti di Van Gogh.

Il soffitto è traluardato da un velario bianco retroilluminato.

(foto Farabola, AMB)

4.5. Regesto dei documenti d'archivio: Mostra "Arte e Civiltà Etrusca"

Scheda

PERIODO: 23 Aprile – 10 Luglio 1955
SEDE: Palazzo Reale di Milano
OGGETTO: Esposizione temporanea di sculture, affreschi, oreficeria, sarcofagi, vasellame e manufatti della civiltà Etrusca

COMITATO Massimo Pallottino

SCIENTIFICO: Paolo Enrico Arias

Luisa Banti

Renato Bartoccini

Giacomo Caputo

Luciano Laurenzi

Giuseppe Foti

Umberto Mannoni

Franco Minissi

Guglielmo Triches

COMITATO Caio Mario Cattabeni

ESECUTIVO: Mario Mirabella Roberti

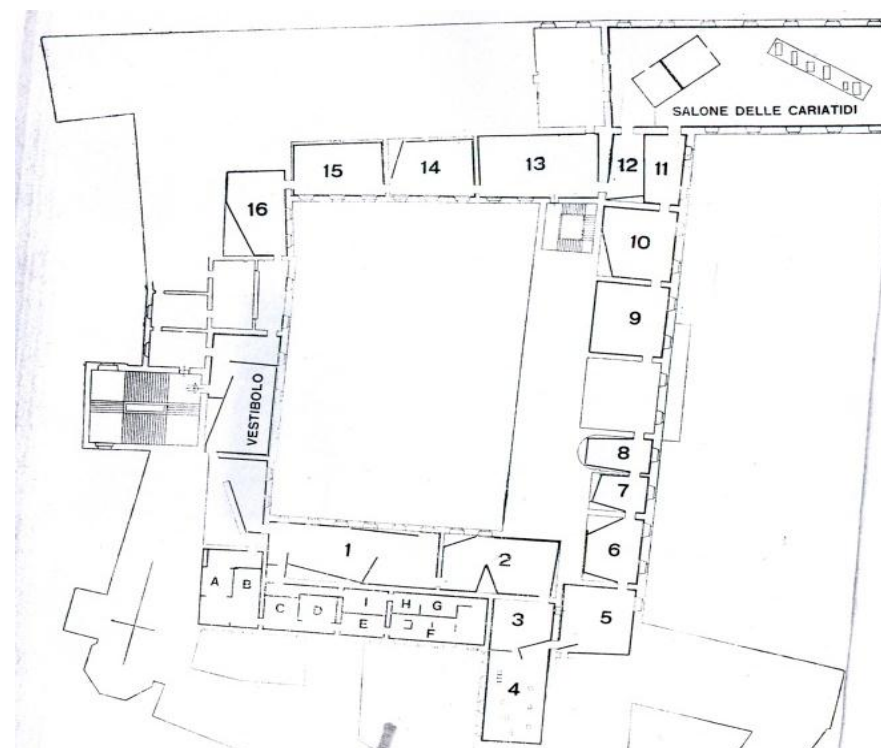
Gianguido Belloni

Antonio Frova

ALLESTIMENTO: Luciano Baldessari

(Mostra Storica a cura di Franco Minissi)

DESCRIZIONE: La mostra occupa gli ambienti del primo piano di Palazzo Reale a Milano e si compone di 16 sale, interrotte dal locale del bar, inframezzate da due vani di passaggio in cui campeggiano rispettivamente i Cavalli Fittili di Tarquinia e il Marte di Todi. Sono esposte sculture, affreschi, oreficeria, sarcofagi, vasellame e manufatti appartenenti alla produzione artistica e culturale della Civiltà Etrusca, seguendone gli sviluppi e le influenze nei secoli. La mostra offre anche un approfondimento e una contestualizzazione storica grazie ad una sezione apposita.



214. Planimetria della mostra con numeri delle sale (lettere per la mostra storica) (Fagone)

PIANTE

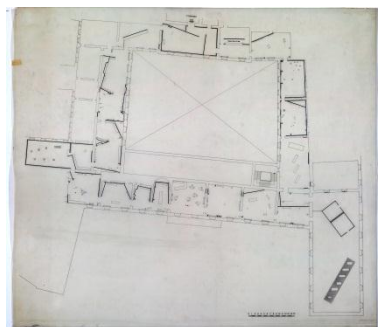
Selezione dall'archivio ALB del Politecnico di Milano, che contiene, nel complesso, i seguenti materiali:

D (9) + DM (21) + C (52);

DM: Massimo Pallottino, *Etruscologia* Milano 1955 (estratto), elenco musei italiani di etruscologia, relazioni, proposte e richieste dell'Ufficio Stampa della mostra, piano per la mostras (con indicazione delle singole sale), elenco opere esposte, appunti, depliant della mostra, programma delle conferenze (Istituto Lombardo di Scienze e Lettere);

DM/CONTABILITA': preventivo dei lavori;

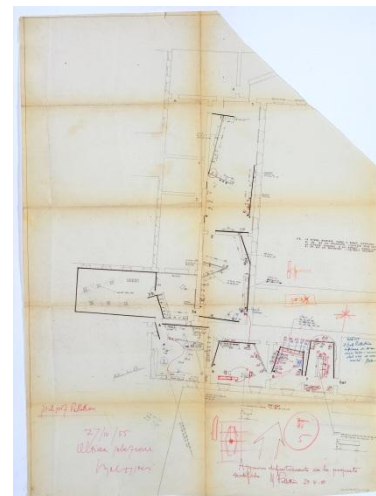
CORDDISPONDENTI: dott. Gianguido Belloni, prf. Caio Mario Cattabeni, dott. Mario Cavalli, prof. Virgilio Ferrari, dott. Antonio Frova, sig.ra Carla Marchetti, scultore Umberto Milano, arch. Franco Minissi, Museo di Tarquinia, rag. Paolo Naizodimo, prof. Massimo Pallottino, Pinacoteca di Brera (il direttore), dottò. René Wehrli.



Pianta della mostra nel suo intero, negli spazi di Palazzo Reale

China su carta

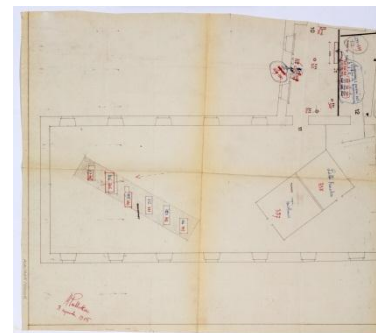
ALB_AAE_D001-01-1227



Pianta delle sale 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Matita, china e penna su carta

ALB_AAE_D003-01-0107



Pianta della sala delle Cariatidi e del Vano di Passaggio del Marte di Todi

Matita, china e penna su carta

ALB_AAE_D006-01-0250

SALA 0

Vano di passaggio con i Cavalli Fittili di Tarquinia

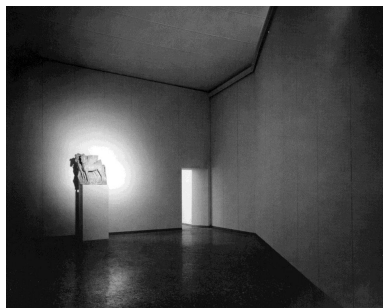
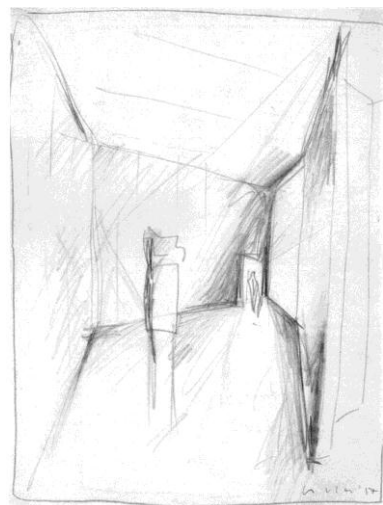


Foto dei Cavalli Fittili di Tarquinia illuminati nella penombra della sala

Fra due pareti non ortogonali costruite con pannellature si staglia la scultura dei Cavalli Fittili di Tarquinia, su di un piedestallo geometrico, illuminata da un'unica luce concentrata e dal fascio dai contorni sfumati. A destra della scultura sta l'apertura per la sala successiva. Il soffitto è chiuso da pannellature.

(foto Perotti, AMB)



Schizzo dei Cavalli Fittili di Tarquinia nella loro sala

Lo schizzo illustra, con tratti agili ed essenziali, esattamente la scena immortalata nella foto precedente, con solo un abbozzo della scultura e dei chiaroscuri dell'ambiente.

Davanti al portale sta una figura umana.

Matita su carta

(CASVA)

SALA 1

Plastica protoetrusca



Foto di opere esposte

Si notano le pannellature che, disposte non ortogonalmente fra loro, creano pareti che dividono la sala in due spazi.

Sono inquadrate sculture e vasellame, sui relativi piedestalli o in una teca, alcuni dei quali protetti da un'esile ringhiera che asseconda l'angolo formato dalle pareti.

(foto Ancillotti, AMB)



Foto di opere esposte e passaggio alla sala successiva

Come la foto precedente, ma sono inquadrate diverse opere, nonché il passaggio alla seconda sala.

(foto Perotti, AMB)

SALA 2

Ceramica protoetrusca

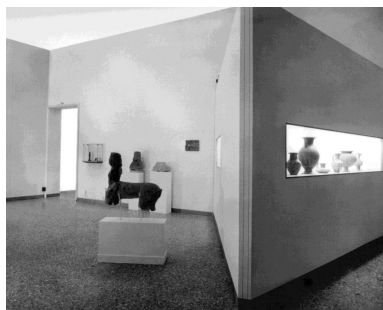


Foto di opere esposte e pannellature ad angolo

Le pannellature, ribassate rispetto all'altezza dello spazio, formano due pareti raccordate ad angolo acuto.

Sono inquadrare sculture esposte su piedestalli geometrici o in una vetrina a nastro incassata nella parete.

Sul fondo a sinistra un vano di collegamento alla sala successiva.

Il soffitto è trsguardato da un velario bianco retroilluminato.

(foto Ancillotti, AMB)

SALA 4

Sala degli Ori



Foto delle teche con gli ori illuminati nel nero della sala

Sul fondo buio delle pareti verniciate di nero si stagliano le teche in cristallo, nelle quali sono esposti monili e oggetti preziosi.

Sopra le teche pendono le lampade di forma piramidale che contengono le uniche fonti luminose della scena.

(foto Ancillotti, AMB)



Foto delle teche con gli ori illuminati nel nero della sala

Come la foto precedente, ma con un'inquadratura più ravvicinata ad una teca.

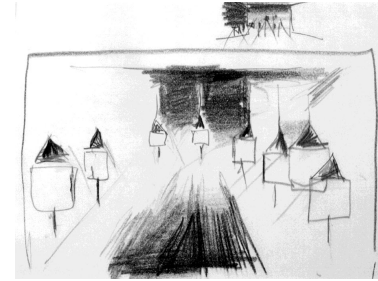
(foto Ancillotti, AMB)



Foto di tre teche con la sala illuminata

Come la foto precedente, ma sono inquadrare tre teche e la sala è omogeneamente illuminata.

(AMB)



Schizzo delle teche nella Sala degli Ori

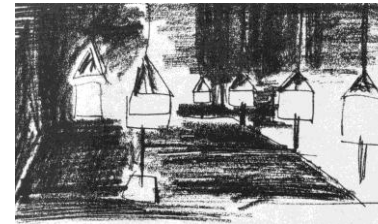
Una prospettiva centrale mostra lo studio della disposizione delle teche, coronate dalle lampade a piramide.

Sul pavimento e sulla parete di fondo delle campiture nere.

In alto, sopra lo schizzo principale, un secondo schizzo, più piccolo, che studia i fasci luminosi triangolari provenienti dalle lampade.

Matita su carta

(CASVA)

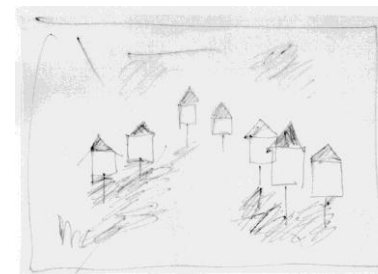


Schizzo delle teche nella Sala degli Ori

Come lo schizzo precedente, ma con più contrasto fra il buio della sala e la luminosità delle teche.

Carboncino su carta

(CASVA)

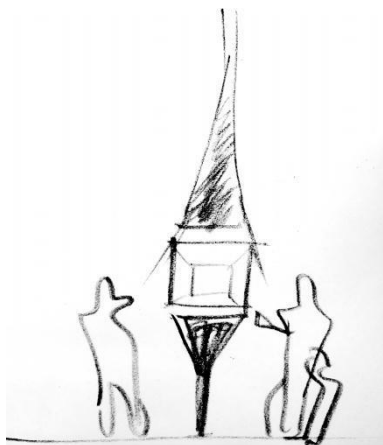


Schizzo delle teche nella Sala degli Ori

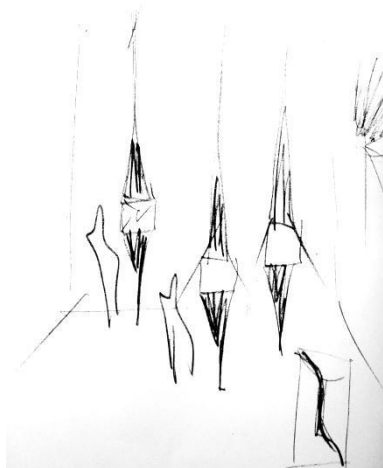
Come gli schizzi precedenti, ma con un tratto più esile ed essenziale.

Inchiostro su carta

(CASVA)



Schizzo di una teca nella Sala degli Ori
Una teca soltanto, vista frontalmente, con due figure umane ai lati
Matita su carta
(AMB)



Schizzo delle teche nella Sala degli Ori
Tre teche con due figure umane
Matita su carta
(AMB)

SALA 9

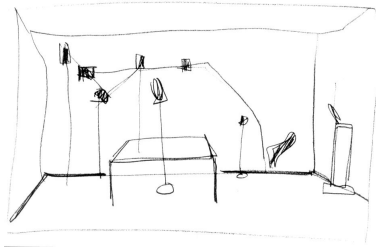
Sala della Testa di Hermes da Veio



Foto con tre uomini e la Testa di Hermes
L'inquadratura include al centro la testa di Hermes da Veio, sul suo esile supporto in ferro e circondata da un'altrettanto esile ringhiera, e, lungo le due pareti, altre sculture o frammenti, su altrettanti piedestalli.
Immortalati anche tre uomini, di cui a sinistra Luciano Baldessari, a destra Umberto Milani
(foto Perotti, AMB)



Foto della Testa di Hermes
Dettaglio della Testa di Hermes da Veio e, in secondo piano, lungo la parete, altre sculture su piedestallo.
(foto Grisotti, AMB)



Schizzo con Testa di Hermes e disposizione delle opere

Con pochissimi tratti è definito il posizionamento e il supporto e la ringhiera che fanno parte dell'allestimento della Testa di Hermes da Veio, e il disegno che le sculture sulla parete di fondo creano, simile a quello di una costellazione.

Matita su carta
(CASVA)

SALA 10

Bronzi e sculture di ispirazione protoclassica



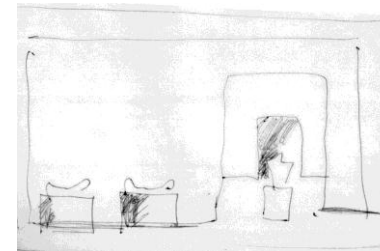
Foto di opere esposte in teca o su piedestalli

Sono inquadrare tre segmenti di pareti, non ortogonali fra loro, una teca in cui sono raccolti alcuni bronzi e due sculture poste su piedestalli geometrici.

L'ombra di una terza scultura, proiettata sulla parete di destra, dichiara la presenza di una fonte di luce fuori scena, a destra.

Il soffitto è tralucido da un velario bianco retroilluminato.

(foto Ancillotti, AMB)



Schizzo con opere e passaggio

Lo schizzo presenta frontalmente e sfalsati su più piani, due ambienti.

Contro la parete sono delineate due sculture su piedestallo, mentre sotto al varco che collega le due sale, ve ne è una terza, anch'essa su piedestallo.

Il tratto è veloce ed essenziale.

Matita su carta
(CASVA)

SALONE DELLE CARIATIDI

Arte funeraria

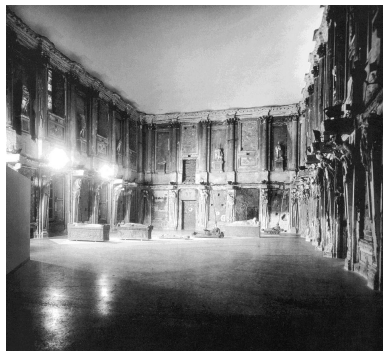


Foto dei sarcofagi nella Sala delle Cariatidi

Si scorgono tre delle quattro pareti della Sala, lasciata nello stato in cui si trovava al momento dell'allestimento e un tratto di una parete costruita con pannellature, sulla sinistra, in cui è ricostruito il ciclo di affreschi di una tomba.

Nel mezzo della sala, disposti su una diagonale disegnata a terra da un rivestimento in vipla, sono sarcofagi o coperchi di sarcofagi.

Il soffitto è tralucido da un velario bianco retroilluminato.

(foto Perotti, AMB)

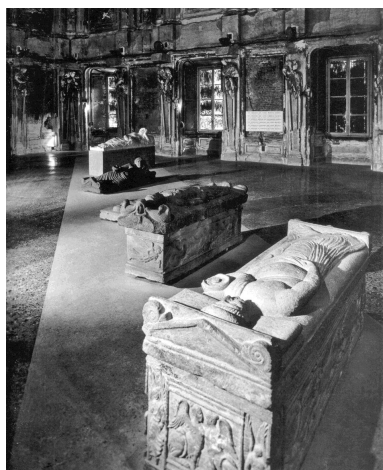


Foto dei sarcofagi nella Sala delle Cariatidi

Come la foto precedente, ma un punto di vista più vicino ai sarcofagi.

(foto Ancillotti, AMB)

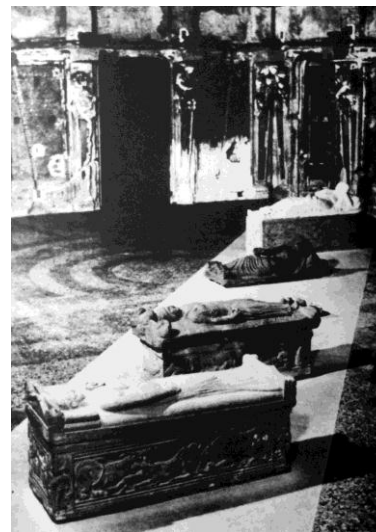


Foto dei sarcofagi nella Sala delle Cariatidi

Come la foto precedente, ma da un'altra angolazione.

(AMB)



Foto dei sarcofagi nella Sala delle Cariatidi

Come la foto precedente, ma da un'altra angolazione.

(AMB)

SALA 12

Vano di passaggio con il Marte da Todi



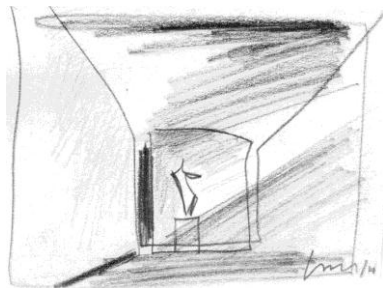
Foto del Marte da Todi

Inquadrate due pareti della sala, una laterale e quella che funge da fondale, il pavimento e il velario. Contro la parete di fondo campeggia la scultura del Marte di Todi su di un piedestallo bianco.

Una luce 'spot' illumina il Marte dall'alto a destra, proiettando un'ombra nell'angolo della sala.

Matita su carta

(AMB)

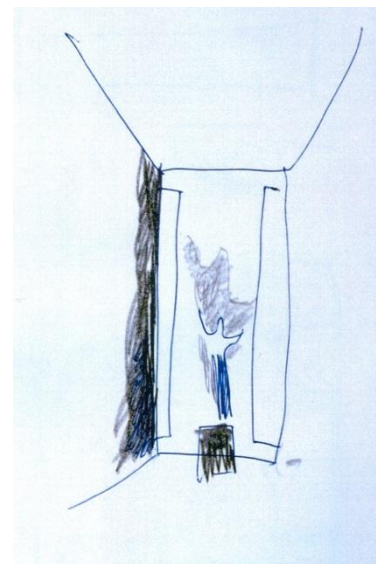


Schizzo con il Marte da Todi

Con una prospettiva centrale fatta di poche linee e qualche campitura irregolare più scura, è definito lo spazio scenico in cui, contro la parete di fondo, troneggia, su un piedestallo geometrico, la figura del Marte da Todi, unico protagonista dell'ambiente.

Matita su carta

(CASVA)



Schizzo con il Marte da Todi

Come il precedente, ma con la presenza enfatica di una grossa ombra proiettata dalla scultura sulla parete di fondo.

Matita e penna su carta

(CASVA)

SALA 16

Pitture e terrecotte della tarda Età Ellenistica



Foto di affreschi affissi alle pareti e di una scultura su piedestallo

Davanti al raccordo ortogonale di due pareti del Palazzo è posta un'ulteriore parete, più bassa, che taglia via l'angolo.

Su questa e sulla parete di destra sono affissi frammenti di affreschi.

Sulla destra è esposta una scultura, poggiante su di un piedestallo geometrico.

Il soffitto è trapezoidale da un velario bianco retroilluminato.

(foto Ancillotti, AMB)

4.6. Elenco delle mostre d'arte in Italia (1936-1976)

In ordine di allestitore e quindi cronologico

nome	città	spazio	anno	allestimento	curatela/ collaborazioni	riferimenti bibliografici
<i>Munch</i>	Venezia	XXVII Biennale di Venezia Procuratie Nuove, Ala Napoleonica	1954	Andrea Vianello Vos		
<i>Padiglione Il labirinto dei ragazzi</i>	Milano	Palazzo dell'Arte X Triennale	1954	BBPR		Ezio Bonfanti e Marco Porta, <i>Città, museo e architettura. I BBPR e la cultura architettonica italiana</i> , Hoepli, Milano 1973
<i>Sala di Esposizione per la Olivetti</i>	New York	Olivetti, Fifth Avenue	1954	BBPR		Barbara Pastor e Sandro Polci (a cura di), <i>Parliamo un po' di esposizioni: le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa</i> , Quaderni di documentazione dell'U.I.A. n.1, Venezia 1985
<i>Sala di Paul Klee</i>	Venezia	XXIV Biennale di Venezia, Giardini di Castello	1948	Carlo Scarpa		Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol (a cura di), <i>Carlo Scarpa. Opera completa</i> , Electa, Milano 1984
<i>Giovanni Bellini</i>	Venezia	Palazzo Ducale	1949	Carlo Scarpa	Rodolfo Pallucchini	Barbara Pastor e Sandro Polci (a cura di), <i>Parliamo un po' di esposizioni: le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa</i> , Quaderni di documentazione dell'U.I.A. n.1, Venezia 1985
<i>Rassegna d'Arte contemporanea</i>	Venezia	Ala Napoleonica del Museo Correr	1949	Carlo Scarpa		Bianca Albertini e Sandro Bagnoli, <i>Scarpa. Musei ed esposizioni</i> , Jaca Book, Milano 1992
<i>Il lavoro nella pittura contemporanea</i>	Venezia	Ala Napoleonica del Museo Correr	1950	Carlo Scarpa		Francesco Dal Co, G. Mazzarol, <i>Carlo Scarpa 1906-1978</i> , Electa, Milano 1994
<i>Disegni di Georges Seurat</i>	Venezia	XXV Biennale di Venezia	1950	Carlo Scarpa		Fulvio Irace, <i>Il luogo delle Muse. Arte e architettura nello stile museale di Franco Albini e Carlo Scarpa</i> , in "Esporre. La messinscena dell'effimero", Domus dossier n. 5, aprile 1997, pp. 7-14
<i>I Fauves</i>	Venezia	XXV Biennale di Venezia	1950	Carlo Scarpa		I disegni di Carlo Scarpa per la Biennale di Venezia. <i>Architetture e progetti (1948-1968)</i> , Gangemi Editore, Roma 2000
<i>I firmatari del Primo Manifesto Futurista</i>	Venezia	XXV Biennale di Venezia	1950	Carlo Scarpa		Orietta Lanzarini, <i>Carlo Scarpa: l'architetto e le arti: gli anni della Biennale di Venezia, 1948-1972</i> , Regione del Veneto Editrice, Venezia 2003
<i>Giovanbattista Tiepolo</i>	Venezia	Giardini di Castello, Padiglione Italia	1951	Carlo Scarpa		Centro Carlo Scarpa: http://www.carloscarpa.it/ ---
<i>Architettura misura dell'uomo</i>	Milano	Palazzo dell'Arte IX Triennale	1951	Ernesto N. Rogers con Vittorio Gregotti e Giotto Stoppino	Ernesto N. Rogers	Rodolfo Pallucchini, <i>Giovanni Bellini</i> , catalogo della mostra, Alfieri Editore, Venezia 1949
<i>Mostra sull'opera grafica di Toulouse-Lautrec</i>	Venezia	XXVI Biennale di Venezia, Procuratie Nuove, Ala Napoleonica	1952	Carlo Scarpa		Rodolfo Pallucchini, <i>La presentazione della mostra del Bellini</i> , in "Bollettino d'arte" n.1, gennaio-marzo 1949, pp.375-378
<i>Sala Alberto Viani</i>	Venezia	XXVI Biennale di Venezia	1952	Carlo Scarpa		Francesco Arcangeli, <i>La volontaria prigione di Mondrian</i> , in "L'Europeo", 27 gennaio 1957
<i>Antonello da Messina e la pittura del Quattrocento in Sicilia</i>	Messina	Palazzo Zanca	1953	Carlo Scarpa e Roberto Calandra	Giorgio Vigni e Giovanni Carandente	R. Barroni, S. Pallucchini, <i>60 anni della Biennale di Venezia</i> , Edizione Lombroso, Venezia 1962
<i>Arte antica cinese</i>	Venezia	Palazzo Ducale	1954	Carlo Scarpa		Anty Pansera, <i>Storia e cronaca della Triennale</i> , Longanesi, Milano 1978
						Gaddo Morpugno, <i>Allestimenti alla Triennale 1947-68 e Lo spettacolo da visitare. Allestimento e comunicazione visiva</i> , in <i>Rassegna</i> n.10,

<i>Piet Mondrian</i>	Roma	Galleria Nazionale d'Arte Moderna	1957	Carlo Scarpa	Abraham M.W.J. Hammacher (presidente comitato scientifico)	1982, pp. 62-63 e 64-65
<i>Da Altichiero a Pisanello</i>	Verona	Castelvecchio	1958	Carlo Scarpa		Barbara Pastor e Sandro Polci (a cura di), La funzione della Triennale nello sviluppo delle teorie e delle tecniche espositive, Quaderni di documentazione dell'U.I.A. n.2, Venezia 1985
<i>Vetri di Murano dal 1860 al 1960</i>	Verona	Palazzo della Gran Guardia	1959	Carlo Scarpa		Luigi Menegazzi (a cura di), <i>Cima da Conegliano: catalogo della mostra</i> , N. Pozza Editore, Treviso 1962
<i>Vitalità nell'Arte</i>	Venezia	Palazzo Grassi	1959	Carlo Scarpa		Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente, <i>Arte cinese, catalogo della mostra</i> , Alfieri Editore, Venezia 1954
<i>Sala espositiva</i>	Venezia	XXX Biennale di Venezia	1960	Carlo Scarpa		Astone Gasparetto (a cura di), <i>Vetri di Murano: 1860-1960</i> , Palazzo della Gran Guardia Editore, Verona 1960
<i>Bianco e Nero</i>	Venezia	XXX Biennale di Venezia	1960	Carlo Scarpa		<i>Vitalità nell'arte</i> , Istituto di Cultura di Palazzo Grassi Editore, Venezia 1959
<i>Brancusi</i>	Venezia	XXX Biennale di Venezia	1960	Carlo Scarpa		Cesare Brandi, <i>Giacomo Manzù: studi per la porta di S. Pietro. Bozzetti e varianti esposti alla XXXII Biennale di Venezia</i> , Venezia 1964
<i>Consagra</i>	Venezia	XXX Biennale di Venezia	1960	Carlo Scarpa		
<i>Erich Mendelsohn (bozzetti immaginari)</i>	Venezia	XXX Biennale di Venezia	1960	Carlo Scarpa		
<i>Frank Lloyd Wright</i>	Milano	Palazzo dell'Arte XII Triennale di Milano	1960	Carlo Scarpa		
<i>Sala espositiva</i>	Venezia	XXXI Biennale di Venezia	1962	Carlo Scarpa		
<i>Cima da Conegliano</i>	Treviso	Palazzo dei Trecento	1962	Carlo Scarpa		
<i>Sala espositiva</i>	Venezia	XXXII Biennale di Venezia	1964	Carlo Scarpa		
<i>Arte oggi nei musei</i>	Venezia	XXXII Biennale di Venezia	1964	Carlo Scarpa		
<i>Giacomo Manzù</i>	Venezia	XXXII Biennale di Venezia, Ala Napoleonica del Museo Correr	1964	Carlo Scarpa		
<i>Alberto Viani</i>	Venezia	XXXIII Biennale di Venezia	1966	Carlo Scarpa		
<i>Lucio Fontana</i>	Venezia	XXXIII Biennale di Venezia	1966	Carlo Scarpa		
<i>Arturo Martini</i>	Treviso	Chiesa di Santa Caterina e annesso chiostro	1967	Carlo Scarpa		
<i>Ambiente</i>	Venezia	XXXIV Biennale di Venezia	1968	Carlo Scarpa		
<i>Linee della ricerca: dall'informale alle nuove strutture</i>	Venezia	XXXIV Biennale di Venezia	1968	Carlo Scarpa		
<i>Aspetti della scultura italiana contemporanea</i>	Venezia	XXXVI Biennale di Venezia	1972	Carlo Scarpa		
<i>Luca Cambiaso e la sua fortuna</i>	Genova	Accademia Linguistica	1956	Eugenio Carmi	Caterina Marcenaro (presidente comitato scientifico)	Ente manifestazioni genovesi, Giuliano Frabetti, Anna Maria Gabrielli, <i>Luca Cambiaso e la sua fortuna</i> , Ente manifestazioni genovesi, 1956
<i>100 Opere di Van Dyck</i>	Genova	Accademia Linguistica	1955	Eugenio Carmi e Marco Lavarello	Mario Salmi (presidente comitato scientifico)	100 opere di Van Dyck, catalogo della mostra, A.G.I.S., Genova 1955
<i>Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza</i>	Milano	Palazzo Reale	1958	Ferdinando Reggiori con Attilio Rossi	Gian Alberto Dell'Acqua	Roberto Longhi, <i>Aspetti dell'antica arte lombarda</i> , introduzione al catalogo della mostra, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1958 Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza, Domus 344, luglio 1958, pp. 29-36

<i>Mostra degli studi sulla proporzione</i>	Milano	Palazzo dell'Arte IX Triennale	1951	Francesco Gneccchi-Ruscone	Carla Marzioli	Nona triennale di Milano, Studi sulle proporzioni. Mostra bibliografica, 1951, maggio-ottobre, estratto dal catalogo della Nona Triennale di Milano, Libreria "La Bibliofila", Milano 1951 Anna Chiara Cimoli, L'archivio dell'architetto Francesco Gneccchi-Ruscone presso il CASVA, serie "quaderni del CASVA" n.2, Milano 2004
<i>Mostra dell'Antica oreficeria italiana</i>	Milano	Palazzo dell'Arte VI Triennale	1936	Franco Albini con Giovanni Romano	Antonio Morassi	
<i>Arti Applicate</i>	Milano	Palazzo dell'Arte IX Triennale	1951	Franco Albini con Franca Helg		Barbara Pastor e Sandro Polci (a cura di), Parliamo un po' di esposizioni: le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa, Quaderni di documentazione dell'U.I.A. n.1, Venezia 1985
<i>Ceramiche di Picasso</i>	Milano	Palazzo dell'Arte IX Triennale	1951	Franco Albini con Franca Helg		A. Piva, V. Prina, Franco Albini 1905-1977, Electa, Milano 1998
<i>Legger</i>	Milano	Palazzo dell'Arte IX Triennale	1951	Franco Albini con Franca Helg		Federico Bucci (a cura di), I musei e gli allestimenti di Franco Albini, Electa, Milano 2005
<i>Ceramiche del Settecento</i>	Milano	Palazzo dell'Arte IX Triennale	1951	Franco Albini con Franca Helg		Fulvio Irace, Il luogo delle Muse. Arte e architettura nello stile museale di Franco Albini e Carlo Scarpa, in "Esporre. La messinscena dell'effimero", Domus dossier n. 5, aprile 1997, pp. 7-14
<i>Sala Miracolo della Scienza e Sala Tessuti genovesi del XVI secolo alla Mostra Internazionale delle Arti e del Costume</i>	Venezia	Palazzo Grassi	1952	Franco Albini con Franca Helg		Federico Bucci, Franco Albini e l'architettura delle esposizioni, Casabella 730, febbraio 2005, pp. 12-15
<i>Sale del Settecento veneziano alla Mostra Venezia Viva</i>	Venezia	Palazzo Grassi	1954	Franco Albini con Franca Helg		Fondazione Franco Albini: http://www.fondazionefrancoalbin.com ---
<i>Mostra retrospettiva di Eugène Delacroix</i>	Venezia	XXVIII Biennale di Venezia, Ala Napoleonica, Piazza San Marco	1956	Franco Albini e Franca Helg	Germain Bazin con Maurice Sérullaz	R. Barroni, S. Pallucchini, 60 anni della Biennale di Venezia, Edizione Lombroso, Venezia 1962
<i>Mostra dei Guardi</i>	Venezia	Palazzo Grassi	1965	Franco Albini con Franca Helg, Antonio Piva, Marco Albini		Anty Pansera, Storia e cronaca della Triennale, Longanesi, Milano 1978
<i>Mostra personale di architettura</i>	Venezia	XXXIV Biennale di Venezia	1968	Franco Albini con Franca Helg, Antonio Piva, Marco Albini		Gaddo Morpugno, Allestimenti alla Triennale 1947-68 e Lo spettacolo da visitare. Allestimento e comunicazione visiva, in Rassegna n.10, 1982, pp. 62-63 e 64-65
<i>Andrea Palladio</i>	Vicenza	Basilica di Vicenza	1973	Franco Albini con Franca Helg, Antonio Piva, Marco Albini		Barbara Pastor e Sandro Polci (a cura di), La funzione della Triennale nello sviluppo delle teorie e delle tecniche espositive, Quaderni di documentazione dell'U.I.A. n.2, Venezia 1985
<i>50 anni di Pittura Italiana</i>	Milano	Palazzo Reale	1974	Franco Albini con Franca Helg, Antonio Piva, Marco Albini		Antonio Morassi (a cura di), <i>Antica oreficeria italiana</i> , Hoepli, Milano 1936
<i>Mostra Archeologica Preromana</i>	Padova	Museo Civico	1976	Franco Albini con Franca Helg, Antonio Piva, Marco Albini		Centro Internazionale delle Arti e del Costume, <i>Venezia Viva</i> , Palazzo Grassi Editore, Venezia 1954
<i>Sala dell'"Arrivo al mare"</i>	Milano	Palazzo dell'Arte XIII Triennale di Milano	1964	Gae Aulenti		<i>Una mostra di "Venezia Viva"</i> , in "Emporium" Vol. CXX, n. 720, 1954, pp.259-263
<i>Pablo Picasso</i>	Milano	Palazzo Reale	1953	Giancarlo Menichetti con la supervisione di Piero Portaluppi	Paolo D'Ancona (presidente)	Pablo Picasso. settembre - novembre Palazzo Reale, Edizioni d'Arte Amilcare Pizzi, Milano 1953
<i>Sezione di Museologia</i>	Milano	Palazzo dell'Arte XI Triennale	1957	Giuliano Cesari, Piero De Amicis, Pier Angelo Pallavicini, Fulvio Raboni, Ferruccio Rezzonico	Felice Casorati, Franco Russoli, Piero Sanpaolesi, Vittorio Viale	Licisco Magagnato, <i>L'undicesima triennale di Milano. La mostra di museologia</i> , Comunità 53, ottobre 1957, pp. 70-72
<i>Risorgimento Mantovano</i>	Mantova	Casa del Mantegna	1952	Luciano Baldessari		Leyla Graziella Ciagà (a cura di), Luciano Baldessari e Milano, serie "Quaderni del CASVA" n.4, Milano 2005
<i>Van Gogh. Dipinti e disegni</i>	Milano	Palazzo Reale	1952	Luciano Baldessari con Attilio Rossi (tarsia pavimen-		Leyla Graziella Ciagà (a cura di), Luciano Baldessari nelle carte del suo archivio, Guerini e Associati, Milano 1997

				tale nell'atrio)		Gillo Dorfles, Luciano Baldessari, Domus, marzo 1957, pp.1-3 Gillo Dorfles, Luciano Baldessari, Domus, marzo 1959, pp.29-36 Vittorio Fagone, Baldessari. Progetti e scenografie, Electa, Milano 1982 Zita Mosca Baldessari (a cura di), Luciano Baldessari, catalogo della mostra, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985
<i>Arte e Civiltà Etrusca</i>	Milano	Palazzo Reale	1955	Luciano Baldessari con Umberto Milani e Edoardo Sianesi	Virgilio Ferrari (presidente)	Zita Mosca Baldessari (a cura di), Luciano Baldessari, catalogo della mostra, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985
<i>Modigliani</i>	Milano	Palazzo Reale	1958	Luciano Baldessari	Massimo Pallottino (presidente comitato scientifico) Caio Mario Cattabeni (presidente comitato esecutivo)	--- Ente Manifestazioni Milanesi, Van Gogh. Dipinti e disegni, catalogo della mostra, Milano 1952
<i>Mostra commemorativa di Giovanni Segantini</i>	Arco di Trento	Palazzo Marchetti	1958	Luciano Baldessari		Anty Pansera, Storia e cronaca della Triennale, Longanesi, Milano 1978
<i>Mostra di Girolamo Romanino</i>	Brescia	Duomo Vecchio	1965	Luciano Baldessari con R. Innocenti		Gaddo Morpugno, Allestimenti alla Triennale 1947-68 e Lo spettacolo da visitare. Allestimento e comunicazione visiva, in Rassegna n.10, 1982, pp. 62-63 e 64-65
<i>Mostra di Roberto Crippa</i>	Milano	Palazzo Reale Sala delle Cariatidi	1971	Luciano Baldessari	Gaetano Panazza	Barbara Pastor e Sandro Polci (a cura di), La funzione della Triennale nello sviluppo delle teorie e delle tecniche espositive, Quaderni di documentazione dell'U.I.A. n.2, Venezia 1985
<i>Lucio Fontana</i>	Milano	Palazzo Reale	1972	Luciano Baldessari con Zita Mosca		Emilio Faccioli (a cura di), <i>Mostra del Risorgimento Mantovano</i> , Stabilimento tipografico "L'Artistica" di C.Gobbi, Mantova 1952 Guido Ballo (a cura di), <i>Lucio Fontana: Mostra a Palazzo Reale</i> , Milano 1972 Giulio de Carli (a cura di), <i>Mostra commemorativa di Giovanni Segantini</i> , Comune di Arco Editore, Arco di Trento 1958 Gaetano Panazza, <i>Mostra di Girolamo Romanino</i> , Brescia 1965 Comune di Milano, Ripartizione iniziative culturali, <i>Roberto Crippa, catalogo della mostra</i> , Arti Grafiche Fiorin, Milano 1971 Gianfranco Bruno, <i>La ricerca dell'identità</i> , Electa, Milano 1974 <i>Mostra dell'Arte e della Civiltà Etrusca</i> , catalogo della mostra, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1955
<i>Sala del caleidoscopio</i>	Milano	Palazzo dell'Arte XIII Triennale di Milano	1964	Vittorio Gregotti, Peppo Brivio, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino con Massimo Vignelli		
<i>Cinque Secoli di pittura veneta</i>	Venezia	Procuratie Nuove	1945		Rodolfo Pallucchini	Rodolfo Pallucchini, <i>Cinque secoli di pittura veneta</i> , Procuratie Nuove Editore, Venezia 1945
<i>Piccola Brera</i>	Milano		1946	Ettore Modigliani		
<i>Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento</i>	Brescia		1946			Fausto Lechi (a cura di), <i>Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento</i> , Edizione Morcelliana, Brescia 1946
<i>Scultura pisana del Trecento</i>	Pisa	Museo di San Matteo	1946			<i>Scultura pisana del Trecento</i> , Nistri-Lischi Editore, Pisa 1946
<i>Mostra della pittura antica in Liguria dal '300 al '500</i>	Genova		1946			
<i>Mostra di opere d'arte restaurate</i>	Firenze	Gallerie dell'Accademia	1946		Ugo Procacci	Ugo Procacci (a cura di), <i>Mostra di opere d'arte restaurate</i> , Soprintendenza alle gallerie per le provincie di Firenze, Arezzo e Pistoia, Firenze 1946
<i>Capolavori dei musei veneti</i>	Venezia		1946		Rodolfo Pallucchini	Rodolfo Pallucchini (a cura di), <i>Capolavori dei musei veneti</i> , Casa editrice Arte Veneta, Venezia 1946
<i>Mostra della pittura del Seicento e Settecento in Liguria</i>	Genova	Palazzo Reale	1947			Antonio Morassi (a cura di), <i>Mostra della pittura del Seicento e Settecento in Liguria</i> , Alfieri Editore, Genova 1947
<i>Capolavori della pittura veronese</i>	Verona	Castelvecchio	1947		Antonio Avena	Antonio Avena (a cura di), <i>Capolavori della pittura veronese</i> , Albarelli Editore, Verona 1947

<i>Mostra di opere d'arte trasportate a Firenze durante la guerra e di opere d'arte restaurate</i>	Firenze	Galleria dell'Accademia	1947		Ugo Procacci	<i>Mostra di opere d'arte trasportate a Firenze durante la guerra: e di opere d'arte restaurate</i> , Soprintendenza delle gallerie per le provincie di Firenze, Arezzo e Pistoia, Firenze 1947
<i>Giuseppe Maria Crespi</i>	Bologna		1948			
<i>Mostra parmense di dipinti noti ed ignoti dal XIV al XVIII</i>	Parma	Galleria Nazionale	1948			Armando Ottaviano Quintavalle (a cura di), <i>Mostra parmense di dipinti noti ed ignoti dal XIV al XVIII</i> , Ente provinciale per il turismo, Parma 1948
<i>Cinque secoli di pittura friulana: dal sec. XV alla metà del sec. XIX</i>	Udine		1948			Carlo Somenza de Marco (a cura di), <i>Cinque secoli di pittura friulana: dal sec. XV alla metà del sec. XIX</i> , Doretti Editore, Udine 1948
<i>Mostra di antiche pitture dal XIV al XIX secolo</i>	Cremona	Museo Civico Ala Ponzone	1948			Alfredo Puerari (a cura di), <i>Mostra di antiche pitture dal XIV al XIX secolo</i> , Cremona 1948
<i>Mostra delle Opere d'arte recuperate dalla Germania</i>	Roma	Palazzo Venezia	1947		Rodolfo Siviero	Rodolfo Siviero (a cura di), <i>Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania</i> , Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1947
<i>Alessandro Magnasco</i>	Genova	Palazzo Bianco	1949			Antonio Morassi (a cura di), <i>Mostra del Magnasco</i> , Palazzo Bianco Editore, Genova 1949
<i>Ambiente spaziale a luce nera</i>	Milano	Galleria del Naviglio	1949	Lucio Fontana		Museo della Permanente, <i>Lucio Fontana e Milano</i> , Electa, Milano 1996
<i>Mostra delle opere di Giovanni Antonio Bazzi, detto "Il Sodoma"</i>	Vercelli	Museo Borgogna	1949			Enzo Carli (a cura di), <i>Mostra delle opere di Giovanni Antonio Bazzi, detto "Il Sodoma"</i> , Savit, Vercelli 1949
<i>Mostra del Restauvo di monumenti e opere danneggiate dalla guerra nelle Tre Venezie</i>	Venezia		1949		Michelangelo Muraro	
<i>Giuseppe Bazzani</i>	Mantova		1950			
<i>Lelio Orsi</i>	Reggio Emilia		1950			Roberto Salvini, Alberto Mario Chiodi (a cura di), <i>Mostra di Lelio Orsi</i> , Ente Provinciale per il Turismo, Reggio Emilia 1950
<i>Vitale e il Trecento bolognese</i>	Bologna		1950			
<i>Mostra della pittura veneta nelle Marche</i>	Ancona	Palazzo degli Anziani	1950			Pietro Zampetti (a cura di), <i>Mostra della pittura veneta nelle Marche</i> , Istituto italiano d'arti grafiche, Ancona 1950
<i>Scultura lignea in Campania</i>	Napoli	Palazzo Reale	1950			Ferdinando Bologna (a cura di), <i>Scultura lignea in Campania</i> , Napoli 1950
<i>Seconda Mostra delle Opere d'arte recuperate dalla Germania</i>	Firenze	Accademia Nazionale dei Lincei	1950		Rodolfo Siviero	Rodolfo Siviero (a cura di), <i>Seconda Mostra delle Opere d'arte recuperate dalla Germania</i> , Firenze 1950
<i>Tiepolo</i>	Venezia		1951			
<i>Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi</i>	Milano	Palazzo Reale	1951		Roberto Longhi	<i>Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi</i> , Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951, con un'introduzione di Roberto Longhi, Sansoni, Firenze 1951
<i>La Madonna nell'Arte in Liguria: dipinti e sculture dal secolo XIII al XVIII</i>	Genova	Palazzo dell'Accademia	1952			Pasquale Rotondi (a cura di), <i>La Madonna nell'Arte in Liguria: dipinti e sculture dal secolo XIII al XVIII</i> , Istituto italiano d'arti grafiche, Genova 1952
<i>Lorenzo Lotto</i>	Venezia	Palazzo Ducale	1953			Pietro Zampetti (a cura di), <i>Mostra di Lorenzo Lotto: catalogo ufficiale</i> , Casa Editrice Arte Veneta, Venezia 1953
<i>Luca Signorelli</i>	Firenze	Accademia Etrusca	1953			<i>Mostra di Luca Signorelli: catalogo</i> , Firenze 1953
<i>Pittori della Realtà in Lombardia</i>	Milano	Palazzo Reale	1953			Renata Cipriani, Giovanni Testori (a cura di), <i>I pittori della realtà in Lombardia: catalogo della mostra</i> , Milano 1953
<i>Guido Reni</i>	Bologna	Palazzo dell'Archiginnasio	1954			Gian Carlo Cavalli (a cura di), <i>Mostra di Guido Reni. Catalogo critico</i> , Edizioni Alfa, Bologna 1954
<i>Rembrandt e il Seicento Olandese</i>	Milano	Palazzo Reale	1954			

<i>Rubens e Hals</i>	Milano	Palazzo Reale	1954			
<i>Mostra delle opere del Beato Angelico nel quinto centenario della morte (1455-1955)</i>	Firenze		1955			Mario Salmi, <i>Mostra delle opere del Beato Angelico nel quinto centenario della morte (1455-1955)</i> , Tipografia Giuntina, Firenze 1955
<i>Cento dipinti del museo di San Paolo del Brasile</i>	Milano	Palazzo Reale	1955			
<i>Gioacchino Toma</i>	Napoli	Palazzo Reale	1955			<i>Mostra di Gioacchino Toma</i> , Napoli 1955
<i>Giorgione e i giorgioneschi</i>	Venezia	Palazzo Ducale	1955			Pietro Zampetti, <i>Giorgione e i giorgioneschi</i> , Arte veneta Editore, Venezia 1955
<i>Pierre Bonnard</i>	Milano	Permanente	1955			<i>Pierre Bonnard</i> , Silvana Editore, Milano 1955
<i>Carracci: disegni</i>	Bologna	Palazzo dell'Archiginnasio	1956			<i>Mostra dei Carracci: disegni</i> , Alfa Editore, Bologna 1956
<i>Gaudenzio Ferrari</i>	Vercelli	Museo Borgogna	1956			Anna Maria Brizio (a cura di), <i>Mostra di Gaudenzio Ferrari</i> , Editoriali d'Arte, Vercelli 1956
<i>Dipinti restaurati della Pinacoteca Ambrosiana</i>	Milano	Pinacoteca Ambrosiana	1956			<i>Dipinti restaurati della Pinacoteca Ambrosiana</i> , Off. Graf. Esperia, Compagnia internazionale dei musei, Milano 1956
<i>Mostra di opere d'arte restaurate</i>	Genova		1956		Pasquale Rotondi	Pasquale Rotondi (a cura di), <i>Mostra di opere d'arte restaurate</i> , Tip. F.lli Pagano, Genova 1956
<i>Bassano</i>	Venezia	Palazzo Ducale	1957			Pietro Zampetti (a cura di), <i>Jacopo Bassano. Catalogo della mostra</i> , Alfieri, Venezia 1957
<i>Édouard Vuillard</i>	Milano	Palazzo Reale	1959			Franco Russoli (a cura di), <i>Édouard Vuillard</i> , Ente Manifestazioni Milanesi, Milano 1959
<i>Mostra delle opere d'arte restaurate</i>	Firenze	Gallerie dell'Accademia	1959			U. Baldini (a cura di), <i>Mostra delle opere d'arte restaurate</i> , Firenze 1959
<i>Carlo Crivelli e i Crivelleschi</i>	Venezia	Palazzo Ducale	1961			Pietro Zampetti (a cura di), <i>Carlo Crivelli e i Crivelleschi</i> , Edizioni Alfieri, Venezia 1961
<i>Filippo Palizzi e Domenico Morelli</i>	Napoli	Villa Comunale Padiglione Pompeiano	1961			Società promotrice di belle arti Slavator Rosa, <i>Mostra di Filippo Palizzi e Domenico Morelli</i> , Napoli 1961
<i>Mantegna</i>	Mantova	Palazzo Ducale	1961			<i>Andrea Mantegna. Catalogo della mostra</i> , N. Pozza Editore, Mantova 1961
<i>Pittura napoletana dal XV al XIX secolo</i>	Napoli		1961			Raffaello Causa, <i>Pittura napoletana dal XV al XIX secolo</i> , Collana Scigno, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1961
<i>Lo spazio dell'immagine</i>	Foligno	Palazzo Trinci	1967		Bruno Alfieri, Giuseppe Marchiori, Giorgio De Marchis, Gino Marotta, Stefano Ponti, Lanfranco Radi, Luciano Radi	AA. VV. <i>Lo Spazio dell'Immagine</i> , Alfieri edizioni d'arte, Venezia, 1967
<i>Mostra dei pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700</i>	Genova	Palazzo Bianco	1969		Caterina Marcenaro	<i>Mostra dei pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700</i> , Palazzo Bianco Editore, Genova 1969

4.7. Elenco dei musei d'arte in Italia (1941-1979)

In ordine di allestitore e quindi cronologico

nome	città	spazio	anno		allestimento	curatela/ collaborazioni	riferimenti bibliografici
<i>Musei del Castello Sforzesco (restauro e sistemazione)</i>	Milano	Castello Sforzesco	1954-	1956	BBPR	Costantino Baroni	Ezio Bonfanti e Marco Porta, Città, museo e architettura. I BBPR e la cultura architettonica italiana, Hoepli, Milano 1973 Barbara Pastor e Sandro Polci (a cura di), Parliamo un po' di esposizioni: le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa, Quaderni di documentazione dell'U.I.A. n.1, Venezia 1985 Ludovico Belgioioso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers, <i>Carattere stilistico del Museo del Castello</i> , in Casabella-continuità n. 211, 1965, p. 65 Antonio Piva, <i>BBPR a Milano</i> , Electa, Milano 1982
<i>Sistemazione della Civica Galleria d'Arte moderna</i>	Torino	Civica Galleria d'Arte moderna	1954-	1959	Carlo Bassi, Goffredo Boschetti	Vittorio Viale	
<i>Galleria d'Arte moderna "Il Cavallino"</i>	Venezia	Riva degli Schiavoni		1941	Carlo Scarpa		
<i>Padiglione del Libro</i>	Venezia	XXV Biennale di Venezia Giardini di Castello		1950	Carlo Scarpa		
<i>Giardino delle Sculture al Padiglione Italia</i>	Venezia	XXVI Biennale di Venezia, Giardini di Castello	1951-	1952	Carlo Scarpa		
<i>Sistemazione della Galleria Regionale della Sicilia a Palazzo Abatellis</i>	Palermo	Palazzo Abatellis	1953-	1954	Carlo Scarpa	Giorgio Vigni	Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol (a cura di), <i>Carlo Scarpa. Opera completa</i> , Electa, Milano 1984
<i>Padiglione del Venezuela</i>	Venezia	XXVIII Biennale di Venezia, Giardini di Castello	1953-	1956	Carlo Scarpa		Barbara Pastor e Sandro Polci (a cura di), <i>Parliamo un po' di esposizioni: le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa</i> , Quaderni di documentazione dell'U.I.A. n.1, Venezia 1985
<i>Nuova ala della Gipsoteca Canoviana</i>	Possagno	Gipsoteca Canoviana	1955-	1957	Carlo Scarpa		Francesco Dal Co, G. Mazzarol, <i>Carlo Scarpa 1906-1978</i> , Electa, Milano 1994
<i>Sistemazione delle Gallerie dell'Accademia</i>	Venezia	Gallerie dell'Accademia, campo della Carità	1945-	1959	Carlo Scarpa	Giulio Fogolari	<i>I disegni di Carlo Scarpa per la Biennale di Venezia. Architetture e progetti (1948-1968)</i> , Gangemi Editore, Roma 2000
<i>Sistemazione del Museo Correr, Sezioni storiche e quadreria</i>	Venezia	Museo Correr, Piazza San Marco, Procuratie Nuove	1952-	1960	Carlo Scarpa		Fulvio Trace, <i>Il luogo delle Muse. Arte e architettura nello stile museale di Franco Albini e Carlo Scarpa</i> , in "Esporre. La messinscena dell'effimero", Domus dossier n. 5, aprile 1997, pp. 7-14
<i>Sistemazione della Galleria degli Uffizi e del Gabinetto dei disegni e delle stampe</i>	Firenze	Galleria degli Uffizi	1953-	1960	Carlo Scarpa		Centro Carlo Scarpa: http://www.carloscarpa.it/
<i>Sistemazione della Fondazione Querini Stampalia</i>	Venezia	Palazzo Querini Stampalia	1961-	1963	Carlo Scarpa		
<i>Sistemazione del Museo di Castelvecchio</i>	Verona	Museo di Castelvecchio	1956-	1975	Carlo Scarpa	Licisco Magagnato	
<i>Sistemazione del Museo Revoltella</i>	Trieste	Museo Revoltella	1963-	1978	Carlo Scarpa		

<i>Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte</i>	Napoli	Museo di Capodimonte	1950-	1957	Ezio De Felice	Bruno Molajoli (soprintendente alle Gallerie di Napoli)	
<i>Museo di Sant' Ambrogio</i>	Milano	Museo di Sant' Ambrogio		1949	Ferdinando Reggiori		
<i>Ripristino della Casa Museo Poldi-Pezzoli</i>	Milano	Casa Museo Poldi-Pezzoli		1951	Ferdinando Reggiori	Fernanda Wittgens, Franco Rus-soli, Guido Gregotti	
<i>Galleria del Quattrocento veneto</i>	Milano	Pinacoteca di Brera	1948-	1949	Franco Albini e Luisa Castiglioni		Barbara Pastor e Sandro Polci (a cura di), <i>Parliamo un po' di esposizioni: le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa</i> , Quaderni di documentazione dell'U.I.A. n.1, Venezia 1985
<i>Sistemazione delle Gallerie comunali di Palazzo Bianco</i>	Genova	Gallerie comunali di Palazzo Bianco	1949-	1951	Franco Albini con Franca Helg	Caterina Marcenaro	A. Piva, V. Prina, <i>Franco Albini 1905-1977</i> , Electa, Milano 1998
<i>Museo del Tesoro di San Lorenzo</i>	Genova	Museo del Tesoro di San Lorenzo	1952-	1956	Franco Albini con Franca Helg	Caterina Marcenaro	Federico Bucci (a cura di), <i>I musei e gli allestimenti di Franco Albini</i> , Electa, Milano 2005
<i>Sistemazione del Museo di Palazzo Rosso</i>	Genova	Museo di Palazzo Rosso	1952-	1962	Franco Albini con Franca Helg	Caterina Marcenaro	Fulvio Irace, <i>Il luogo delle Muse. Arte e architettura nello stile museale di Franco Albini e Carlo Scarpa</i> , in "Esporre. La messinscena dell'effimero", Domus dossier n. 5, aprile 1997, pp. 7-14
<i>Galleria d'Arte Marlborough</i>	Roma	Galleria d'arte Marlborough		1962	Franco Albini con Franca Helg e Antonio Piva		Federico Bucci, <i>Franco Albini e l'architettura delle esposizioni</i> , Casabella 730, febbraio 2005, pp. 12-15
<i>Galleria d'Arte Sistina</i>	Milano	Galleria d'arte Sistina		1962	Franco Albini con Franca Helg e Antonio Piva		Fondazione Franco Albini: http://www.fondazionefrancoalbin.com ---
<i>Galleria d'Arte Lorenzelli</i>	Bergamo	Galleria d'arte Lorenzelli		1965	Franco Albini con Franca Helg, Antonio Piva, Marco Albini		Giulio Carlo Argan, Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova (in L'architettura. Cronache e storia, pp. 556-565), dicembre 1956
<i>Nuova Pinacoteca del Castello Sforzesco</i>	Milano	Castello Sforzesco	1972-	1977	Franco Albini con Franca Helg, Antonio Piva, Marco Albini		M. Labò, <i>Il museo del Tesoro di S. Lorenzo in Genova</i> , in "Casabella-continuità" n.213, novembre-dicembre 1956
<i>Museo di Sant'Agostino</i>	Genova	Museo di Sant'Agostino	1963-	1979	Franco Albini con Franca Helg, Antonio Piva, Marco Albini		M. Daniela Lunghi, Raffaella Ponte, Ida Maria Botto (a cura di), <i>Museo di Sant'Agostino: sculture lignee e dipinti su tavola</i> , Nuova Alfa, Genova 1994
							AA.VV., <i>Musei di Strada Nuova a Genova</i> , Skira, Milano 2010
							<i>Catalogo provvisorio della Galleria di Palazzo Bianco</i> , Istituto italiano d'arti grafiche, Genova 1950
							Caterina Marcenaro, <i>Una fonte barocca per l'architettura organica: il Palazzo Rosso di Genova</i> , in "Paragone" n.139, luglio 1961
							Catalogo provvisorio della Galleria di Palazzo Rosso, Istituto italiano d'arti grafiche, Genova 1961
<i>Museo Archeologico di Gela</i>	Gela	Museo Archeologico		1958	Franco Minissi		
<i>Museo Nazionale di Villa Giulia</i>	Roma	Museo nazionale di Villa Giulia	1955-	1960	Franco Minissi		Federica Maria Chiara Santagati, <i>Il Museo nazionale etrusco di Villa Giulia: origine e metamorfosi di un'istituzione museale del XIX secolo</i> , L'ERMA di BRETSCHNEIDER, 2004
<i>Ordinamento della Galleria nazionale dell'Umbria</i>	Perugia	Galleria nazionale dell'Umbria	1953-	1954	Gisberto Martelli		
<i>Sistemazione della Galleria degli Uffizi</i>	Firenze	Galleria degli Uffizi	1950-	1951	Guido Morozzi		<i>Gli Uffizi: 1944-1994 : interventi museografici e progetti</i> , Editore Centro Di, Firenze 1994
<i>Padiglione d'Arte Contemporanea</i>	Milano	Padiglione d'Arte Contemporanea	1947-	1954	Ignazio Gardella		Saverio Ciarcia, <i>Ignazio Gardella: il Padiglione di arte contemporanea di Milano</i> , CLEAN, Milano 2002
							Stefano Guidarini, Guido Canella, <i>Ignazio Gardella nell'architettura italiana: opere 1929-1999</i> , Skira, Milano 2002
<i>Museo civico di Biella</i>	Biella	Museo civico		1952	Nicola Mosso		

<i>Sistemazione della Pinacoteca di Brera</i>	Milano	Pinacoteca di Brera	1946-	1950	Piero Portaluppi	Ettore Modigliani, Fernanda Wittgens	
<i>Sistemazione del Museo di San Matteo</i>	Pisa	Museo di San Matteo	1954-	1949	Piero Sanpaolesi	Giorgio Vigni	
<i>Sistemazione della Galleria Sabauda</i>	Torino	Galleria Sabauda	1953-	1958	Piero Sanpaolesi		
<i>Museo del Duomo di Milano</i>	Milano	Museo del Duomo di Milano		1956	Ugo Nebbia		

4.8. Indice delle immagini

1. Particolare del bozzetto per Santa Giovanna (CASVA).....	37
2. Facciata dai colori accesi di una casa nella Gartenstadt Falkenberg, progettata da Bruno Taut.....	39
3. Luciano Baldessari: bozzetto scenografico per 'Modernità' (1924) (CASVA).....	39
4. Luciano Baldessari: bozzetto scenografico per 'Kaddisch' (1923) (CASVA).....	40
5. Oskar Kokoschka: 'Verkündigung' (1916).....	40
6. Luciano Baldessari: schizzi preparatori per 'Santa Giovanna' (1924) (CASVA).....	40
7. Manifesto del film 'Il gabinetto del dottor Caligari' - regia di Robert Weine (1920) ...	41
8. Oskar Kokoschka: 'La sposa del vento' (1914).....	41
9. Scena dal film Il Golem (1915) di Wegener e Galeen.....	42
10. Costumi per il Triadisches Ballet di Oskar Schlemmer (1926).....	42
11. Walter Gropius: progetto per il Totaltheater (1927-28).....	43
12. Bozzetto di Adolphe Appia per L'Oro del Reno (1982).....	43
13. Kaddisch - piazza pubblica notturna con scala (CASVA).....	44
14. Amleto: atto I sc. I: spalti del castello di Elsinore (CASVA).....	45
15. Amleto: atto I sc. V: spalti del castello di Elsinore (CASVA).....	45
16. Amleto: atto III sc. IV: camera della regina Gertrude nel castello di Elsinore (CASVA).....	45
17. Amleto: atto I sc. III: camera di Polonio nel castello di Elsinore (CASVA).....	45
18. Amleto: atto IV sc. IV: paesaggio della Danimarca antistante il castello di Elsinore (CASVA).....	46
19. Amleto: atto I sc. III: camera di Polonio nel castello di Elsinore (CASVA).....	46
20. Amleto: atto I sc. II: sala del trono nel castello di Elsinore (CASVA).....	46
21. Amleto: atto I sc. II: sala del trono nel castello di Elsinore (CASVA).....	46
22. Santa Giovanna: spazio con mura inclinate e scala curva (CASVA).....	47
23. Santa Giovanna: spazio interno con mura decorate, una scala e un drappo (CASVA).....	48
24. Santa Giovanna: spazio con mura inclinate e podio circolare; una piazza pubblica (CASVA).....	48
25. Santa Giovanna: spazio con mura inclinate e podio circolare; una piazza pubblica (CASVA).....	48
26. Santa Giovanna: spazio con mura inclinatee podio circolare; una piazza pubblica (CASVA).....	49
27. Wallenstein: campo militare con tende e paesaggio, prima parte della trilogia di Wallenstein (CASVA).....	50
28. Giulietta e Romeo: festa in casa Capuleti con teatro nel teatro (CASVA).....	51
29. Modernità: scena urbana con trono in primo piano (CASVA).....	52
30. Modernità: veduta urbana di edificio con archi (CASVA).....	52
31. Modernità: interno di cattedrale gotica (CASVA).....	52
32. Modernità: scena urbana con trono in primo piano (CASVA).....	53
33. Il Processo: sala di tribunale (MART).....	54
34. Il Processo: sala di tribunale (MART).....	54
35. Il Processo: arena con esseri umanoidi tutt'intorno (MART).....	55
36. Luciano Baldessari: bozzetto di una vista della Mostra della Seta presso Villa Olmo a Como(1927) (CASVA).....	56
37. Luciano Baldessari: bozzetto per una vista dell'interno del Bar Craja (1930) (CASVA).....	57
38. Schizzo per il monumento a Julio Roca, progettato con Lucio Fontana (1936) (CASVA).....	58
39. dello Stand D.A.F. alla V Triennale di Milano (1933) (CASVA).....	59
40. Seminterrato Cantoni, a Milano (1929) (CASVA).....	59
41. I Pagliacci: teatrino allestito nella piazza centrale di Montalto Uffugo, in provincia di Cosenza (CASVA).....	60
42. Tosca: Atto I, interno della chiesa di Sant'Andrea della Valle (CASVA).....	61
43. Tosca: Atto I, interno della chiesa di Sant'Andrea della Valle.....	61
44. Giuliano: Atto II: stanza nella roccia di Reginella (CASVA).....	62
45. Giuliano: Atto II: stanza nella roccia di Reginella (CASVA).....	62
46. Giuliano: piazza cittadina con portale sul fondo (CASVA).....	62
47. Giuliano: Prologo: Grande selva con Giuliano e apparizione di angeli (CASVA)....	63
48. Giuliano: Prologo: Grande selva con Giuliano e apparizione di angeli (CASVA)....	63
49. Giuliano: Prologo: Grande selva con Giuliano e apparizione di angeli (CASVA)....	63
50. Giuliano: paesaggio con alberi spogli (CASVA).....	63
51. Giuliano: paesaggio con alberi spogli (CASVA).....	64
52. Giuliano: Prologo: Grande selva con Giuliano e apparizione di angeli (CASVA)....	64
53. Giuliano: disegni tecnici (CASVA).....	64
54. Il Vascello Fantasma: interno del vascello (CASVA).....	66
55. Il Vascello Fantasma: interno del vascello (riduzione volumetrica) (CASVA).....	66
56. Danse Macabre: studio tecnico (CASVA).....	67
57. Danse Macabre: studio tecnico con figura (CASVA).....	67
58. Danse Macabre: studio tecnico con figure (CASVA).....	67
59. Danse Macabre: studio tecnico con figura (CASVA).....	67
60. Danse Macabre: studio tecnico con figura e ombra (CASVA).....	68
61. Danse Macabre: studio tecnico (CASVA).....	68
62. Danse Macabre: studio tecnico con figura e ombra (CASVA).....	68
63. Danse Macabre: studio tecnico con figura e ombra (CASVA).....	68
64. La corte dei miracoli: interno decorato con scranni e un manichino (CASVA).....	70
65. La vita è bella: piazza pubblica notturna con negozi (CASVA).....	71
66. La vita è bella: interno borghese arredato (CASVA).....	71
67. La scala di seta: interno con pareti sfalsate, seggi e un angolo semicircolare (CASVA).....	72
68. I cavalieri di Ekebù: Spalti del castello con portale aperto (CASVA).....	73

69. I cavalieri di Ekebù: Spalti del castello con portale aperto (CASVA)	73	103. Le coq d'or: la città fantastica di Šemacha (CASVA)	93
70. I cavalieri di Ekebù: Porta cittadina (CASVA)	73	104. Le coq d'or: la città fantastica di Šemacha (CASVA)	93
71. I cavalieri di Ekebù: Spalti del castello con portale aperto e spiazzo antistante (CASVA).....	73	105. Le coq d'or: la città fantastica di Šemacha (CASVA)	93
72. Guglielmo Tell: paesaggio con lago e rocce e alberi (CASVA).....	74	106. Le coq d'or: la città fantastica di Šemacha (CASVA)	93
73. Guglielmo Tell: paesaggio con lago e rocce e alberi (CASVA).....	75	107. L'arrivo dei quadri a Palazzo Reale sotto il vigile controllo del prof.A.M.Hammacher, direttore del Kroller-Muller museum di Otterlo	95
74. Guglielmo Tell: paesaggio con lago e rocce e alberi (CASVA).....	75	108. Biglietto d'ingresso alla "Mostra del Van Gogh" (1952).....	96
75. Enrico IV: insieme di elementi architettonici con trono rialzato e rampa (CASVA)	76	109. Planimetria della mostra nelle sale di Palazzo Reale (Fagone).....	97
76. Enrico IV: studio con figura su rampa (CASVA)	76	110. Prima sala con ingresso, vetrina e tarsia pavimentale (AMB).....	97
77. Enrico IV: studio con figura su rampa (CASVA)	76	111. Prima sala con ingresso, vetrina e tarsia pavimentale (AMB).....	98
78. Enrico IV: studio con trono e volumi (CASVA)	77	112. Seconda sala - detta "dell'Autoritratto con cappello in feltro" (AMB).....	98
79. Enrico IV: studio con figura su rampa (CASVA)	77	113. Seconda sala - detta "dell'Autoritratto con cappello in feltro" (AMB).....	99
80. Sei Personaggi in cerca d'Autore: spazio esterno con capannone industriale e cornice ad arco (CASVA).....	78	114. Terza e quarta sala con nastro espositivo sulle pareti e camminamento a terra (AMB).....	99
81. Sei Personaggi in cerca d'Autore: studio di spazio prospettico con tavolo e sedia (CASVA).....	79	115. Terza e quarta sala con nastro espositivo sulle pareti e camminamento a terra (AMB).....	100
82. Sei Personaggi in cerca d'Autore: studio di spazio esterno prospettico con tavolo (CASVA).....	79	116. Sesta sala con svolta del camminamento a terra (AMB).....	100
83. Harrison & Fouilhoux, il Trylon e il Perisphere alla World's Fair di New York (1939-1940)	81	117. Sesta sala con finestra velata (AMB).....	100
84. Harrison & Fouilhoux, il Trylon e il Perisphere alla World's Fair di New York (1939-1940)	81	118. Veduta dal bar dell'infilata delle sale settima, ottava e nona (AMB).....	101
85. Luciano Baldessari: Terzo Padiglione Breda, per la Fiera Internazionale di Milano (1953).....	82	119. Spazio del bar della mostra su Van Gogh (AMB).....	101
86. Luciano Baldessari: Attraverso Central Park, china su carta (1941) (CASVA).....	83	120. Dodicesima e ultima sala con esposte le riproduzioni degli autoritratti della mostra su Van Gogh (AMB)	103
87. Luciano Baldessari: Fantasmi. China su carta, New York (1945) (CASVA)	84	121. Copertina del catalogo della mostra dell'Arte e della Civiltà Etrusca, con la cura grafica di Attilio Rossi (1955).....	105
88. Sansone e Dalila: esterno a Gaza, in prossimità del tempio di Dagon (CASVA).....	85	122. Il primo vano di passaggio con i Cavalli Fittili di Tarquinia (AMB).....	108
89. Sansone e Dalila: esterno a Gaza, in prossimità del tempio di Dagon (CASVA).....	85	123. La prima sala (AMB).....	108
90. Sansone e Dalila: esterno a Gaza, in prossimità del tempio di Dagon (CASVA).....	85	124. Passaggio dalla prima alla seconda sala (AMB).....	108
91. . Sansone e Dalila: esterno a Gaza, in prossimità del tempio di Dagon (CASVA).....	86	125. La seconda sala (AMB).....	109
92. Pelléas et Mélisande: rupe sul mare fuori dai sotterranei del castello (CASVA).....	87	126. La sala degli Ori (AMB).....	109
93. Pelléas et Mélisande: terrazza nei sotterranei del castello (CASVA).....	87	127. La nona sala con la Testa di Hermes (a sinistra Luciano Baldessari, a destra Umberto Milani) (AMB)	110
94. Pelléas et Mélisande: terrazza fuori dai sotterranei del castello (CASVA).....	87	128. Dettaglio della nona sala con la Testa di Hermes (AMB)	110
95. Pelléas et Mélisande: sotterranei del castello (CASVA).....	87	129. La sala delle Cariatidi con i sarcofagi esposti (AMB)	111
96. Pelléas et Mélisande: terrazza fuori dai sotterranei del castello (CASVA).....	88	130. La sala delle Cariatidi con i sarcofagi esposti (AMB)	112
97. Pelléas et Mélisande: uscita dai sotterranei del castello (CASVA)	88	131. La sedicesima sala (AMB)	112
98. Pelléas et Mélisande: rupe sul mare (CASVA)	88	132. Marte da Todi (Musei Vaticani - Roma), uno dei capolavori esposti alla mostra ..	113
99. Pelléas et Mélisande: rupe sul mare (CASVA)	89	133. Bozzetto scenografico per 'Amleto' (1923-24) (CASVA)	115
100. Il campiello: Piazza Veneziana (CASVA).....	90	134. Bozzetto scenografico per 'Santa Giovanna'(1924) (CASVA)	116
101. La bottega del caffè: Piazza Veneziana con negozi (CASVA).....	91	135. Mostra su Van Gogh (1952) - Schizzo progettuale per la Sala dell'Autoritratto con cappello in feltro (CASVA)	117
102. Gli innamorati: Milano, presso casa di Fabrizio (CASVA).....	92	136. Mostra su Van Gogh (1952) – Schizzo progettuale di alcune pareti e relative connessioni "ad angoli ottusi" (CASVA).....	117

137. Bozzetto scenografico per 'Guglielmo Tell' (1929) (CASVA).....	118
138. Schizzo per lo stand D.A.F. per la V Triennale di Milano (1933) (CASVA)	118
139. Bozzetto scenografico per 'Il vascello fantasma' (1928) (CASVA).....	119
140. Bozzetto scenografico per 'La vita è bella' (1929) (CASVA).....	120
141. Schizzo per Libreria - Biblioteca Notari, via Montenapoleone 27, Milano (1927) (CASVA).....	121
142. Schizzo progettuale per Edificio ad uso misto per Piazza San Babila a Milano (1936-37) (CASVA).....	121
143. Bozzetto scenografico per 'Modernità' (1924) (CASVA).....	122
144. Mostra su Van Gogh (1952) - Veduta del camminamento pavimentale che percorre le sale (CASVA)	123
145. Mostra su Van Gogh (1952) - schizzo progettuale dell'ingresso della mostra con visuale del pavimento con tarsia (CASVA).....	124
146. Bozzetto scenografico per 'Giuletta e Romeo' (1924) (CASVA).....	124
147. Bozzetto per il Seminterrato Cantoni di via Mario Pagano a Milano (1929) (CASVA).....	125
148. Tempera di Carlo Dradi (anni '90) eseguita su volontà di Enrica Craja	126
149. Foto dell'Atrio alla IX Triennale a Milano (1951) (AMB)	127
150. Bozzetto per 'Il Campiello' (1944) (CASVA).....	128
151. Mostra su Van Gogh (1952) - Schizzo progettuale per la Sala dell'Autoritratto con cappello in feltro (CASVA).....	129
152. Mostra su Van Gogh (1952) - Schizzo progettuale per la Sala dell'Autoritratto con cappello in feltro (CASVA).....	130
153. Mostra su Arte e Civiltà Etrusca (1955) - Schizzo progettuale per la Sala della Testa di Hermes (CASVA)	130
154. Mostra su Lucio Fontana (1972) - veduta della Sala delle 'Nature' (CASVA).....	131
155. Mostra su Lucio Fontana (1972) - schizzo progettuale della Sala delle 'Nature' (CASVA).....	132
156. Bozzetto scenografico per 'Enrico IV' (1930) (CASVA)	133
157. Adolphe Appia - Bozzetto per il II atto dell'"Orfeo" di Gluck (1912) (CASVA) ..	133
158. Bozzetto scenografico per una scena di 'Pelléas et Mélisande' (1941-44) (CASVA)	134
159. Schizzo progettuale per Edicola per giornali a Milano (1928) (CASVA)	134
160. Bozzetto scenografico per 'Modernità' (1924) (CASVA).....	135
161. 'It is later than you think', china acquarellata, New York (1944) (CASVA)	136
162. Giacomo Balla: Velocità d'Automobile (Velocità n.1) (1913)	137
163. Foto di una sala della mostra del Risorgimento Mantovano (1952) (AMB)	138
164. Mostra su Van Gogh (1952) - Schizzo progettuale con pianta dell'ultima sala (CASVA).....	139
165. Mostra su Van Gogh (1952) - Vista frontale dell'ultima sala con gli autoritratti affissi su pannelli disposti a emiciclo (CASVA)	139
166. Bozzetto scenografico per una scena di 'Amleto' (1923-24) (CASVA)	140
167. Bozzetto scenografico di una scena per 'Il Processo' (1925) (MART)	141
168. Bozzetto scenografico di una scena per 'Il Processo' (1925) (MART)	141
169. Bozzetto scenografico di una scena per 'Il Campiello' (1944) (CASVA)	142
170. Schizzi progettuali per il Monumento all'Aviatore, New York (1945) (CASVA) ..	143
171. Schizzo di progetto per il Monumento al generale Roca (1936) (CASVA)	144
172. Schizzo per il Padiglione Breda alla XXX Fiera Internazionale di Milano (1952) (CASVA)	145
173. Foto del Padiglione Breda alla XXX Fiera Internazionale di Milano (1952) (AMB)	145
174. Modello per la Campana dei Caduti a Rovereto (1961-1964) (AMB)	145
175. Progetto per lo Stand D.A.F. per la Triennale di Monza (1930) (CASVA)	147
176. Bozzetto per 'Santa Giovanna' (1924) (CASVA)	148
177. Oskar Schlemmer: costume per il Triadisches Ballet (1922).....	148
178. Bozzetto per il Luminator per l'Esposizione Internazionale di Barcellona (1929) (CASVA)	149
179. Schizzo scenografico per una scena de 'Il Vascello Fantasma' (1928) (CASVA) ..	150
180. Bozzetto scenografico per una scena de 'Il Vascello Fantasma' (1928) (CASVA)	150
181. Schizzo per Appartamento Spadacini, via Mozart 15, Milano (1930-32) (CASVA)	151
182. Bozzetto per 'Le Coq d'Or' (1944-45) (CASVA).....	152
183. Mostra su Arte e Civiltà Etrusca (1955) - Schizzo per il vano di passaggio col Marte di Todi (CASVA).....	153
184. Schizzo scenografico per una scena di 'Danse Macabre' (1928) (CASVA)	154
185. Schizzo per 'Enrico IV' (1930) (CASVA)	155
186. Mostra su Arte e Civiltà Etrusca (1955) - Schizzo progettuale per la Sala degli Ori (CASVA)	156
187. Mostra su Arte e Civiltà Etrusca (1955) - Vista della Sala degli Ori (AMB).....	156
188. Bozzetto per 'La Vita è Bella' (1929) (CASVA)	157
189. particolare di disegno tecnico della pianta della mostra su Arte e Civiltà Etrusca (1955) conservato al LADA (ALB_AAE_D003-01-0107).....	161
190. Bozzetto per Danse Macabre di Camille Saint-Saens (1928) conservato al CASVA	162
191. Bozzetto per Il Giuliano di Riccardo Zandonai (1928) conservato presso l'Archivio La Scala	163
192. Prima sala con ingresso, vetrina e tarsia pavimentale (AMB).....	165
193. Seconda sala - detta "dell'Autoritratto con cappello in feltro" (AMB).....	165
194. Dodicesima e ultima sala con esposte le riproduzioni degli autoritratti della mostra su Van Gogh (AMB)	166
195. La sala degli Ori (AMB).....	167
196. La sala delle Cariatidi con i sarcofagi esposti (AMB)	167
197. Marte da Todi (Musei Vaticani - Roma), uno dei capolavori esposti alla mostra (AMB).....	168

198. Scherama di Autocad: lavorazione delle piante delle mostre	169
199. Scherama di 3D Studio Max: ricostruzione virtuale della Sala degli Ori	170
200. Scherama di 3D Studio Max: impostazione dei materiali	170
201. Anali cromatica del quadro 'Il Seminatore' di Vincent Van Gogh	171
202. Fotogramma del video in cui s'introduce, tramite il disegno a mano, una sequenza	171
203. Fortunato Depero: Splendore plastico di posate (1915)	173
204. Luciano Baldessari: Cristallizzazioni aeree (1915) (CASVA)	174
205. Luciano Baldessari: schizzo di un interno della Libreria Notari a Milano (1927) (CASVA)	175
206. Oskar Schlemmer: costume per il Triadisches Ballet (1922)	176
207. Luciano Baldessari: Luminator "Bernocchi" (1929) (AMB)	176
208. Luciano Baldessari: "Fantasmi" - china su carta (1945) (CASVA)	177
209. Luciano Baldessari: schizzo e prove di colore per il riallestimento dell'atrio e dello scalone d'onore a Palazzo dell'Arte a Milano per la IX Triennale (1951) (CASVA)	178
210. Studio Harrison & Fouilhoux: Perisphere per la World's Fair di New York (1939-40)	178
211. Luciano Baldessari: Padiglione Breda per la Fiera Campionaria di Milano (1953) (AMB)	179
212. Luciano Baldessari: schizzo/bozzetto di una veduta della Mostra su Fontana (1972) (CASVA)	180
213. Planimetria della mostra nelle sale di Palazzo Reale con numeri delle sale (Fagone)	215
214. Planimetria della mostra con numeri delle sale (lettere per la mostra storica) (Fagone)	226

4.9. Bibliografia

Volumi

- Muséographie. Architecture et aménagement des Musées d'Art. Conférence Internationale d'Etudes*, Société des Nations, Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle, Madrid 1934 1934
- Armando Ottaviano Quintavalle, *Mostra del Correggio*, Edizione del Comune, Parma 1935 1935
- Cesare Brandi, *Mostra della pittura riminese del Trecento*, Garattoni, Rimini 1935 1935
- Gino Fogolari, Nino Barbantini, *Mostra di Tiziano*, Officine grafiche C. Ferrari, Venezia 1935 1935
- Roberto Longhi, *Mostra del settecento bolognese*, Palazzo Comunale editore, Bologna 1935 1935
- Antonio Morassi (a cura di), *Antica oreficeria italiana*, Hoepli, Milano 1936 1936
- Mostra giottesca*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Firenze 1937 1937
- Noemi Gabrielli, *La mostra del gotico e del rinascimento in Piemonte*, Torino 1938 1938
- Bruno Molajoli, *Mostra del Pordenone e della pittura friulana del rinascimento*, Castello di Udine editore, Udine 1939 1939
- Gaetano Panazza, Fausto Lechi, *La pittura bresciana del rinascimento: catalogo della mostra*, Istituto d'Arti Grafiche, Brescia 1939 1939
- Mostra medicea*, Casa Editrice Marzocco, Firenze 1939 1939
- Rodolfo Pallucchini, *Mostra di Paolo Veronese*, Libreria Serenissima editrice, Venezia 1939 1939
- Vittorio Viale, *Vercelli e la sua provincia dalla romanità al fascismo: mostra di storia, di arte, di economia*, Vercelli 1939 1939
- Giovanni Poggi, *Mostra del cinquecento toscano*, Casa Editrice Marzocco, Firenze 1940 1940
- Rodolfo Pallucchini, *Cinque secoli di pittura veneta*, Procuratie Nuove Editore, Venezia 1945 1945
- Eugenio Gentili Tedeschi, *Organicità e decorativismo nell'allestimento delle mostre*, in "Metron", 1946 1946
- Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento*, Edizione Morcelliana, Brescia 1946 1946
- Rodolfo Pallucchini (a cura di), *Capolavori dei musei veneti*, Casa editrice Arte Veneta, Venezia 1946 1946
- Scultura pisana del Trecento*, Nistri-Lischi Editore, Pisa 1946 1946
- Ugo Procacci (a cura di), *Mostra di opere d'arte restaurate*, Soprintendenza alle gallerie per le provincie di Firenze, Arezzo e Pistoia, Firenze 1946 1946
- Antonio Avena (a cura di), *Capolavori della pittura veronese*, Albarelli Editore, Verona 1947 1947
- Antonio Morassi (a cura di), *Mostra della pittura del Seicento e Settecento in Liguria*, Alfieri Editore, Genova 1947 1947
- Mostra di opere d'arte trasportate a Firenze durante la guerra: e di opere d'arte restaurate*, Soprintendenza delle gallerie per le provincie di Firenze, Arezzo e Pistoia, Firenze 1947 1947
- Rodolfo Siviero (a cura di), *Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1947 1947
- Alfredo Puerari (a cura di), *Mostra di antiche pitture dal XIV al XIX secolo*, Cremona 1948 1948
- Armando Ottaviano Quintavalle (a cura di), *Mostra parmense di dipinti noti ed ignoti dal XIV al XVIII*, Ente provinciale per il turismo, Parma 1948 1948
- Carlo Someda de Marco (a cura di), *Cinque secoli di pittura friulana: dal sec. XV alla metà del sec. XIX*, Doretti Editore, Udine 1948 1948
- Raffaello Causa, *Per un piano organico di mostre periodiche*, in "Atti del primo convegno internazionale per le arti figurative", Edizioni U, Firenze 1948, pp. 194-197 1948
- Antonio Morassi (a cura di), *Mostra del Magnasco*, Palazzo Bianco Editore, Genova 1949 1949

Enzo Carli, <i>Mostra delle opere di Giovanni Antonio Bazzzi, detto "Il Sodoma"</i> , Savit, Vercelli 1949	1949	<i>ottobre, estratto dal catalogo della Nona Triennale di Milano, Libreria "La Bibliofila", Milano 1951</i>	
Rodolfo Pallucchini, <i>Giovanni Bellini</i> , catalogo della mostra, Alfieri Editore, Venezia 1949	1949	Roberto Longhi, <i>Bilancio di mostre nel dopoguerra</i> , in "Paragone" n. 23, 1951	1951
Rodolfo Pallucchini, <i>La presentazione della mostra del Bellini</i> , in "Bollettino d'arte" n.1, gennaio-marzo 1949, pp.375-378	1949	Emilio Faccioli (a cura di), <i>Mostra del Risorgimento Mantovano</i> , Stabilimento tipografico "L'Artistica" di C.Gobbi, Mantova 1952	1952
<i>Catalogo provvisorio della Galleria di Palazzo Bianco</i> , Istituto italiano d'arti grafiche, Genova 1950	1950	Ente Manifestazioni Milanesi, <i>Van Gogh. Dipinti e disegni</i> , catalogo della mostra, Milano 1952	1952
Ferdinando Bologna, <i>Scultura lignea in Campania</i> , Napoli 1950	1950	Giulio Carlo Argan, <i>Renovation of Museums in Italy</i> , in "Museum", vol.V, 2, 1952, pp. 156-164	1952
Misha Black (a cura di), <i>Exhibition Design</i> , The Architectural Press, London 1950	1950	Pasquale Rotondi, <i>La Madonna nell'Arte in Liguria: dipinti e sculture dal secolo XIII al XVIII</i> , Istituto italiano d'arti grafiche, Genova 1952	1952
Pietro Zampetti (a cura di), <i>Mostra della pittura veneta nelle Marche</i> , Istituto italiano d'arti grafiche, Ancona 1950	1950	Abraham Hammacher, <i>Van Gogh, A. Martello</i> , Milano 1953	1953
Roberto Salvini, Alberto Mario Chiodi, <i>Mostra di Lelio Orsi</i> , Ente Provinciale per il Turismo, Reggio Emilia 1950	1950	<i>Due mostre d'arte moderna italiana a StoccolmaeHelsinki</i> , in "Metron" n. 48, 1953	1953
Rodolfo Siviero, <i>Seconda Mostra delle Opere d'arte recuperate dalla Germania</i> , Firenze 1950	1950	Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, <i>Musei e gallerie d'arte in Italia 1945-1953</i> , a cura di Giorgio Rosi, Maria Vittoria Brugnoli e Amalia Mezzetti, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1953	1953
A. Pica, <i>IX Triennale di Milano, catalogo dell'esposizione</i> , Milano 1951	1951	<i>Mostra di Luca Signorelli: catalogo</i> , Firenze 1953	1953
<i>Architecture, Mesure de l'homme</i> , in "L'Architecture d'aujourd'hui" n. 37, agosto 1951, p. VII	1951	<i>Pablo Picasso. settembre - novembre Palazzo Reale</i> , Edizioni d'Arte Amilcare Pizzi, Milano 1953	1953
<i>Architettura misura dell'uomo</i> , in "Metron" n. 43, settembre-dicembre 1951	1951	Pietro Zampetti (a cura di), <i>Mostra di Lorenzo Lotto: catalogo ufficiale, Casa Editrice Arte Veneta</i> , Venezia 1953	1953
Giulio Carlo Argan, Walter Gropius e la Bauhaus, Torino, Einaudi 1951	1951	Renata Cipriani, Giovanni Testori (a cura di), <i>I pittori della realtà in Lombardia: catalogo della mostra</i> , Milano 1953	1953
John I. H. Baur, <i>Revolution and Tradition in modern American Art</i> , Cambridge, Harvard University Press, 1951	1951	Richard P. Lohse, <i>NeueAusstellungsgestaltung. Nouvelles conceptions de l'exposition. New design in exhibitions</i> , VerlagfurArchitektur, Zürich 1953	1953
Luigi Moretti, <i>Forma e contenuto delle Triennali</i> , in Spazio n.5, luglio-agosto 1951, pp.17-24;91	1951	Centro Internazionale delle Arti e del Costume, <i>Venezia Viva</i> , Palazzo Grassi Editore, Venezia 1954	1954
<i>Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi</i> , Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951, con un'introduzione di Roberto Longhi, Sansoni, Firenze 1951	1951	Gian Carlo Cavalli (a cura di), <i>Mostra di Guido Reni. Catalogo critico</i> , Edizioni Alfa, Bologna 1954	1954
<i>Nona triennale di Milano, Studi sulle proporzioni. Mostra bibliografica, 1951, maggio-</i>	1951		

Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente, <i>Arte cinese, catalogo della mostra</i> , Alfieri Editore, Venezia 1954	1954	Guido Ballo, <i>Da Giambellino a Picasso. Le grandi mostre del dopoguerra</i> , Edizioni La Lucciola, Varese 1956	1956
Luigi C. Olivieri, <i>Mostre, esposizioni</i> , serie Documenti di architettura fasc. 2, n. 19, A. Vallardi, Milano 1954	1954	<i>Mostra dei Carracci; disegni</i> , Alfa Editore, Bologna 1961	1956
<i>Una mostra di "Venezia Viva"</i> , in "Emporium" Vol. CXX, n. 720, 1954, pp.259-263	1954	Pasquale Rotondi (a cura di), <i>Mostra di opere d'arte restaurate</i> , Tip. F.lli Pagano, Genova 1956	1956
<i>100 opere di Van Dyck</i> , catalogo della mostra, A.G.I.S., Genova 1955	1955	Pietro Zampetti, <i>Pubblico musei e mostre</i> , in "Bollettino dei musei civici veneziani" nn. 1-4, 1956, pp. 2-7	1956
Mario Salmi, <i>Mostra delle opere del Beato Angelico nel quinto centenario della morte (1455-1955)</i> , Tipografia Giuntina, Firenze 1955	1955	Erberto Carboni, <i>Exhibitions and Displays</i> , Silvana Editoriale, Milano 1957	1957
<i>Milano 1945-1955</i> , Arti Grafiche Amilcare Pizzi, Milano 1955	1955	Francesco Arcangeli, <i>La volontaria prigionia di Mondrian</i> , in "L'Europeo", 27 gennaio 1957	1957
<i>Mostra dell'Arte e della Civiltà Etrusca</i> , catalogo della mostra, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1955	1955	Pietro Zampetti (a cura di), <i>Jacopo Bassano. Catalogo della mostra</i> , Alfieri, Venezia 1957	1957
<i>Mostra di Giocchino Toma</i> , Napoli 1955	1955	C.L. Ragghianti, <i>Museo vivente</i> , in "selearte", VII, 39, novembre-dicembre 1958, pp. 21-35	1958
<i>Pierre Bonnard</i> , Silvana Editore, Milano 1955	1955	Franco Albini, <i>Funzioni e architettura del museo</i> , in "La Biennale di Venezia", aprile-giugno 1958, pp.25-31	1958
Pietro Zampetti (a cura di), <i>Giorgione e i giorgioneschi</i> , Arte veneta Editore, Venezia 1955	1955	Giulio de Carli (a cura di), <i>Mostra commemorativa di Giovanni Segantini</i> , Comune di Arco Editore, Arco di Trento 1958	1958
Roberto Longhi, <i>Vantaggi delle piccole mostre</i> , in "L'Europeo", 29 maggio 1955, pp. 48-49	1955	Roberto Longhi, <i>Aspetti dell'antica arte lombarda</i> , introduzione al catalogo della mostra, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1958	1958
Anna Maria Brizio (a cura di), <i>Mostra di Gaudenzio Ferrari</i> , Editoriali d'Arte, Vercelli 1956	1956	Franco Russoli (a cura di), <i>Édouard Vuillard</i> , Ente Manifestazioni Milanesi, Milano 1959	1959
Carlo Bassi, Franco Berlanda, Goffredo Boschetti, <i>Musei. Documenti di architettura, composizione e tecnica moderna</i> , A. Vallardi, Milano 1956	1956	Gian Alberto dell'Acqua (a cura di), <i>Arte lombarda dai Visconti agli Sforza</i> , Silvana Editore, Milano 1959	1959
<i>Dipinti restaurati della Pinacoteca Ambrosiana</i> , Off. Graf. Esperia, Compagnia internazionale dei musei, Milano 1956	1956	<i>La relazione del Comitato Italiano dell'ICOM sulla seconda Settimana dei musei italiani</i> , in "Musei e gallerie d'Italia" n.7, 1959, pp. 22-30	1959
Ente manifestazioni genovesi, Giuliano Frabetti, Anna Maria Gabbrielli, Luca Cambiaso e la sua fortuna, Ente manifestazioni genovesi, 1956	1956	Roberto Longhi, <i>Mostre e musei (un avvertimento del 1959)</i> , in "L'approdo letterario" n.8, ottobre-dicembre 1959	1959
George Nelson (a cura di), <i>Display</i> , Whitney Publications, New York 1956	1956	U. Baldini (a cura di), <i>Mostra delle opere d'arte restaurate</i> , Firenze 1959	1959
Giulio Carlo Argan, <i>Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova (in L'architettura. Cronache e storia, pp. 556-565)</i> , dicembre 1956	1956		

<i>Vitalità nell'arte</i> , Istituto di Cultura di Palazzo Grassi Editore, Venezia 1959	1959	<i>Le vie d'acqua da Milano al mare</i> , catalogo della mostra, Officine Grafiche IGAP, Bollate 1963	1963
Astone Gasparetto (a cura di), <i>Vetri di Murano: 1860-1960</i> , Palazzo della Gran Guardia Editore, Verona 1960	1960	Cesare Brandi, <i>Giacomo Manzù: studi per la porta di S. Pietro. Bozzetti e varianti esposti alla XXXII Biennale di Venezia</i> , Venezia 1964	1964
Franco Miele, <i>La "malattia delle esposizioni" nel pensiero di artisti e critici</i> , in "La Giustizia", 3 giugno 1960, p.3	1960	<i>Michelangiolo Architetto</i> , Paulo Portoghesi e Bruno Zevi (a cura di), Einaudi, Milano 1964	1964
Franco Russoli, <i>Pour une muséographie efficace</i> , in "L'Oeil" n.61, gennaio 1960, pp-41-47	1960	Wolfgang Noa, <i>Paul Wegener</i> , Henschel, Berlin 1964	1964
Roberto Aloï, <i>Esposizioni. Architettura-allestimenti</i> , Hoepli, Milano 1960	1960	Gaetano Panazza, <i>Mostra di Girolamo Romanino</i> , Brescia 1965	1965
Terisio Pignatti, <i>Cronaca dell'allestimento</i> , in "Bollettino dei civici musei veneziani" n.2, 1960, pp.23-48	1960	Ludovico Belgioioso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers, <i>Carattere stilistico del Museo del Castello</i> , in Casabella-continuità n. 211, 1965, p. 65	1965
AA.VV., <i>Allestimenti moderni: allestimenti pubblicitari per fiere, mostre, esposizioni</i> , Görlich, Milano 1961	1961	Michael Brawne, <i>Il museo oggi. Architettura, restauro, ordinamento</i> , Edizioni di Comunità, Milano 1965	1965
<i>Andrea Mantegna. Catalogo della mostra</i> , N. Pozza Editore, Mantova 1961	1961	AA. VV. <i>Lo Spazio dell'Immagine</i> , Alfieri edizioni d'arte, Venezia, 1967	1967
<i>Catalogo provvisorio della Galleria di Palazzo Rosso</i> , Istituto italiano d'arti grafiche, Genova 1961	1961	<i>Mostra dei pittori genovesi a Genova nel '600 e nel '700</i> , Palazzo Bianco Editore, Genova 1969	1969
Caterina Marcenaro, <i>Una fonte barocca per l'architettura organica: il Palazzo Rosso di Genova</i> , in "Paragone" n.139, luglio 1961	1961	Comune di Milano, Ripartizione iniziative culturali, <i>Roberto Crippa, catalogo della mostra</i> , Arti Grafiche Fiorin, Milano 1971	1971
Pietro Zampetti (a cura di), <i>Carlo Crivelli e i Crivelleschi</i> , Edizioni Alfieri, Venezia 1961	1961	Edward Gordon Craig, <i>Il mio teatro</i> , introduzione e cura di Ferruccio Marotti, Feltrinelli, Milano 1971	1971
Roberto Aloï, <i>Musei. Architettura – tecnica</i> , Hoepli, Milano 1961	1961	AA.VV., <i>Milano 70/70. Un secolo d'arte. Vol III. Dal 1946 al 1970</i> , catalogo della mostra, Museo Poldi Pezzoli, Milano 1972	1972
Società promotrice di belle arti Slavator Rosa, <i>Mostra di Filippo Palizzi e Domenico Morelli</i> , Napoli 1961	1961	Cesare De Seta, <i>La cultura architettonica in Italia tra le due guerre</i> , Laterza, Bari 1972, p.222	1972
Luigi Menegazzi (a cura di), <i>Cima da Conegliano: catalogo della mostra</i> , N. Pozza Editore, Treviso 1962	1962	Guido Ballo (a cura di), <i>Lucio Fontana: Mostra a Palazzo Reale</i> , Milano 1972	1972
R. Barroni, S. Pallucchini, <i>60 anni della Biennale di Venezia</i> , Edizione Lombroso, Venezia 1962	1962	Ezio Bonfanti e Marco Porta, <i>Città, museo e architettura. I BBPR e la cultura architettonica italiana</i> , Hoepli, Milano 1973	1973
Roberto Aloï, <i>Musei. Architettura-tecnica</i> , Hoepli, Milano 1962	1962	Gianfranco Bruno, <i>La ricerca dell'identità</i> , Electa, Milano 1974	1974
AA.VV., <i>Le vie d'acqua</i> , in "Edilizia moderna" n. 82-83, 1963, pp. 87-90	1963	<i>Attilio Rossi: mostra al Palazzo Reale allestita a cura della Ripartizione cultura del Comune di Milano</i> , Arti Grafiche Fiorin, Milano 1975	1975
Blasi C., <i>Figini e Pollini</i> , Edizioni di Comunità, Milano 1963	1963		

Ferruccio Marotti (a cura di), <i>Adolphe Appia. Attore musica e scena: La messa in scena del dramma wagneriano, La musica e la messa in scena, L'opera d'arte vivente</i> , a cura di, Feltrinelli, Milano 1975	1975	Cesare De Seta, <i>La cultura architettonica in Italia fra le due guerre</i> , Laterza, 1983	1983
Antonio Piva, <i>La fabbrica di cultura. La questione dei musei in Italia dal '45 ad oggi</i> , Il formichiere, Milano 1978	1978	Joan M. Lukach, <i>Hilla Rebay – In the Search of the Spirit in Art</i> , New York: George Braziller, 1983	1983
AntyPansera, <i>Storia e cronaca della Triennale</i> , Longanesi, Milano 1978	1978	Renato Giovannoli, <i>Le grandi mostre</i> , in Calabrese, Omar (a cura di), "Italia moderna. Immagini e storia di un'identità nazionale" vol.III, Electa, Milano 1983, pp. 433-441	1983
Anna Maria Mura, <i>Il pubblico e la fruizione</i> , in "Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico", Einaudi, Torino 1979, pp. 267-315	1979	Franca Helg, <i>Riflessione su 30 anni di museografia</i> , in "Museologia", atti del 2° Convegno Internazionale di Museologia, Firenze 1984, nn. 11-14, pp. 281-283	1984
Francis Haskell (a cura di), <i>Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX, atti del XXIV Congresso C.I.H.A.</i> , CLUEB, Bologna 1981	1981	Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol (a cura di), <i>Carlo Scarpa. Opera completa</i> , Electa, Milano 1984	1984
Franco Russoli, <i>Il museo nella società. Analisi proposte interventi 1952-1977</i> , Feltrinelli, Milano 1981	1981	Barbara Pastor e Sandro Polci (a cura di), <i>La funzione della Triennale nello sviluppo delle teorie e delle tecniche espositive</i> , Quaderni di documentazione dell'U.I.A. n.2, Venezia 1985	1985
G. Bertolucci a cura di, <i>L'effimero teatrale</i> , La casa Usher, 1981	1981	Barbara Pastor e Sandro Polci (a cura di), <i>Parliamo un po' di esposizioni: le esperienze di Franco Albini, del gruppo BBPR e di Carlo Scarpa</i> , Quaderni di documentazione dell'U.I.A. n.1, Venezia 1985	1985
Silvana Sinisi e F. Cataldi Villari (a cura di), <i>Artisti scenografi italiani 1915-1930</i> , De Luca, Roma 1981, p.21	1981	David Dean, <i>The architect as stand designer – Building Exhibitions 1895-1983</i> , Schlar Press, London 1985	1985
Silvana Sinisi e Fausta Cataldi Villari (a cura di), <i>Artisti scenografi italiani 1915-1930</i> , catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna, Roma, De Luca, Roma 1981, p.69	1981	Mercedes Garberi, <i>Problematiche della museologia contemporanea</i> , in "Ottagono" n.77, giugno 1985, pp.18-23	1985
Antonio Piva, <i>BBPR a Milano</i> , Electa, Milano 1982	1982	Zita Mosca Baldessari (a cura di), <i>Luciano Baldessari</i> , catalogo della mostra, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1985	1985
Gaddo Morpugno, <i>Allestimenti alla Triennale 1947-68 e Lo spettacolo da visitare. Allestimento e comunicazione visiva</i> , in Rassegna n.10, 1982, pp. 62-63 e 64-65	1982	Remo Schiavo, <i>Guida al Teatro Olimpico</i> , II ed., Accademia Olimpica, Vicenza 1986	1986
Licisco Magagnato (a cura di), <i>Carlo Scarpa a Castelvecchio</i> , Edizioni di Comunità, Milano 1982	1982	A. Piva, V. Prina, <i>Franco Albini 1905-1977</i> , Electa, Milano 1998	1988
Manfredo Tafuri, <i>Storia dell'architettura italiana 1944-1985. (in particolare il capitolo Aufklärung. Il museo, la storia, la metafora)</i> , Einaudi, Torino 1982	1982	Manuela Kahn-Rossi, <i>Oskar Schlemmer, Les noces: scenografie, acquerelli, disegni, documenti per la musica di Igor Stravinskij</i> , Fabbri 1988	1988
Marisa Dalai Emiliani, <i>Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia</i> , saggio del 1982	1982	Mercedes Garberi e Antonio Piva (a cura di), <i>L'opera d'arte e lo spazio architettonico. Museografia e museologia</i> , Mazzotta, Milano 1988, pp.49-58	1988
Paolo Rizzi, Enzo di Martino, <i>Storia della Biennale, 1895-1982</i> , Electa 1982	1982	Sergio Polano, <i>Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta</i> , Edizioni Lybra Immagine, Milano 1988	1988
Vittorio Fagone, <i>Baldessari. Progetti e scenografie</i> , Electa, Milano 1982	1982		

Sergio Polano, <i>Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis</i> , Electa, Milano 1989	1989	Antonella Huber, <i>Il museo italiano: la trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50</i> , Edizioni Lybra Immagine, Milano 1997	1997
Sergio Polano, <i>Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis</i> , Electa, Milano 1989	1989		
Domenico G. Salotti, <i>Bruno Taut. La figura e l'opera</i> , Parma 1990	1990	Francesco Dal Co (a cura di), <i>Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento</i> , (in particolare Sergio Polano, <i>L'arte dell'allestimento temporaneo. Mostrario italiano</i> , pp. 418-429), Electa, Milano 1997	1997
Richard Murphy, <i>Carlo Scarpa & Castelvecchio</i> , Arsenale, Venezia 1991	1991		
Bianca Albertini e Sandro Bagnoli, <i>Scarpa. Musei ed esposizioni</i> , Jaca Book, Milano 1992	1992	Leyla Graziella Ciagà (a cura di), <i>Luciano Baldessari nelle carte del suo archivio</i> , Guerini e Associati, Milano 1997	1997
Julius Posener, Kristin Feireiss, <i>Hans Poelzig: Reflections on His Life and Work</i> , The MIT Press 1992	1992	Mario Fin, <i>Grandi mostre temporanee</i> , in "Milano com'è. La cultura nelle sue strutture dal 1945 a oggi", Feltrinelli, Milano 1997, pp. 903-911	1997
Francesco Dal Co, G. Mazzarol, <i>Carlo Scarpa 1906-1978</i> , Electa, Milano 1994	1994	AA.VV., <i>l'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle</i> , Édition du Regard, Paris 1998	1998
<i>Gli Uffici: 1944-1994 : interventi museografici e progetti</i> , Editore Centro Di, Firenze 1994	1994	Alfredo Forti e altri, <i>Orientamenti di museografia</i> , A. Pontecorboli, Firenze 1998	1998
M. Daniela Lunghi, Raffaella Ponte, Ida Maria Botto (a cura di), <i>Museo di Sant'Agostino: sculture lignee e dipinti su tavola</i> , Nuova Alfa, Genova 1994	1994	Gian Alberto Dell'Acqua, <i>Mostre e musei a Milano</i> , in Franca Chiappa (a cura di), "Lino Montagna e la sua Milano", Associazione per l'Abbazia di Mirasole-Ospedale Maggiore di Milano, Milano 1998, pp. 181-186	1998
Max Reinhardt, <i>I sogni del mago</i> , a cura di Edda Fuhrich e Gisela Prossnitz, Traduzione di Flavia Foradini, Milano, Guerini Editore, 1994	1994	Antonella Russo, <i>Il fascismo in mostra</i> , Editori Riuniti, Roma 1999	1999
Vittorio Magnago Lampugnani, <i>Architetture per Berlino metropolitana. I progetti per il centro, 1907-1931 e Berlino anni Venti: attorno ad Alexanderplatz</i> , in Marco De Michelis e Marco Pogacnik (a cura di), <i>Espressionismo e Nuova Oggettività. La nuova architettura europea degli anni Venti</i> , catalogo della mostra, Triennale di Milano, Electa, Milano 1994, pp. 82-96 e pp. 108-121	1994	<i>Carlo Scarpa. Disegni per l'ampliamento della Gipsoteca Canoviana (1957)</i> , Possagno 1999	1999
Giampiero Bosoni, <i>Architetture provvisorie alla Fiera di Milano</i> , Elemond Editori, Milano 1995	1995	Jung, Uli & Schatzberg, Walter. <i>Beyond Caligari: The Films of Robert Wiene</i> Berghahn Books, 1999	1999
Maria Fratelli e Paolo Rusconi, <i>Mostre e spazi espositivi pubblici a Milano dal 1945</i> , in "Storia di Milano. Vol. XVIII, il Novecento", Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Milano 1996, pp.441-459	1996	Maria Cristina Bandera, <i>Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime biennali del dopoguerra, 1948-1956</i> , Charta, Milano 1999	1999
Museo della Permanente, <i>Lucio Fontana e Milano</i> , Electa, Milano 1996	1996	Antonella Gioli, <i>Gallerie anni Cinquanta, tanta luce e poche opere</i> , in "Il Sole 24 Ore", 17 settembre 2000	2000
Peter Brook, <i>The Empty Space</i> , Touchstone Edition, New York 1996	1996	Francis Haskell, <i>The ephemeral museum. Old Master paintings and the rise of the Art exhibition</i> , Yale University Press, New Haven – London 2000	2000
Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson e Sandy Nairne (a cura di), <i>Thinking about Exhibitions</i> , Routledge, London-New York 1996	1996	Frank D. Welch, <i>Philip Johnson and Texas</i> , University of Texas Press, Austin 2000	2000
		Guido Beltrami, Kurt W. Forster e Paola Marini (a cura di), <i>Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944/1976. Case e paesaggi 1972/1978</i> , Electa, Milano 2000	2000

<i>I disegni di Carlo Scarpa per la Biennale di Venezia. Architetture e progetti (1948-1968)</i> , Gangemi Editore, Roma 2000	2000	Fiamma Lenzi e Andrea Zifferero, <i>Archeologia del museo. I caratteri originali del museo e la sua documentazione storica fra conservazione e comunicazione</i> , atti del convegno, Editrice Compositori, Bologna 2004	2004
Moisés Puente, <i>Exhibition pavillions</i> , Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2000	2000	Julia Noordergraaf, <i>Strategies of display. Museum presentation in Nineteenth-and Twentieth-Century Visual Culture</i> , Museum Boijmans Van Beuningen-Nai Publishers Rotterdam, Rotterdam 2004	2004
Francis Haskell, <i>Antichi maestri in tournée: le esposizioni d'Arte e il loro significato</i> , a cura di Tomaso Montanari, Scuola Normale Superiore, Pisa 2001	2001	Karsten Schubert, <i>Museo. Storia di un'idea</i> , il Saggiatore, Milano 2004	2004
Franco Perelli, <i>Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento</i> , Carocci editore, Roma 2002	2002	Marcella Beraudo di Pralormo, <i>Il museo delle mostre</i> , in "Nuova museologia" n.10, giugno 2004, pp. 2-5	2004
M. Falsitta a cura di, <i>Allestimenti, eventi fiere mostre</i> , Federico Motta Editore, 2002	2002	AA.VV., <i>Anninquinata. La nascita della creatività italiana</i> , catalogo della mostra, Palazzo Reale, Skira, Milano 2005	2005
Osanna Fantozzi Micali, <i>Alla ricerca della Primavera: Firenze e provincia: dopoguerra e ricostruzione</i> , Alinea Editrice, Firenze 2002	2002	AA.VV., <i>Un'immagine dell'Italia. Resistenza e ricostruzione: le mostre del dopoguerra in Europa</i> , catalogo della mostra, Palazzo Reale, Skira, Milano 2005	2005
Saverio Ciarcia, <i>Ignazio Gardella: il Padiglione di arte contemporanea di Milano</i> , CLEAN, Milano 2002	2002	Federico Bucci (a cura di), <i>I musei e gli allestimenti di Franco Albini</i> , Electa, Milano 2005	2005
Stefano Guidarini, Guido Canella, <i>Ignazio Gardella nell'architettura italiana: opere 1929-1999</i> , Skira, Milano 2002	2002	L. Altarelli a cura di, <i>Allestire. Attraversamenti/ Temi/ Territori/ Ibridazioni</i> , Palombi Editore, Roma 2005	2005
Jeffrey T. Schnapp, <i>Anno X - La mostra della Rivoluzione fascista del 1932</i> , Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa 2003	2003	Leyla Graziella Ciagà (a cura di), <i>Luciano Baldessari e Milano</i> , serie "Quaderni del CASVA" n.4, Milano 2005	2005
Orietta Lanzarini, <i>Carlo Scarpa: l'architetto e le arti: gli anni della Biennale di Venezia, 1948-1972</i> , Regione del Veneto Editrice, Venezia 2003	2003	Nicoletta Serio, <i>La laconica storia dell'arte. Schede per un catalogo bibliografico delle mostre a Milano 1900-2000</i> , Grafo, Brescia 2005	2005
Susan Davidson e Philip Rylands (a cura di), <i>Peggy Guggenheim & Friedrich Kiesler. The Story of Art of This Century</i> , catalogo della mostra, Peggy Guggenheim collection, Venezia, Guggenheim Museum-HatjeCantzVerlag, Ostfildern-Ruit 2003	2003	Victoria Newhouse, <i>Art and the power of placement</i> , The Monacelli Press, New York 2005	2005
Alessandra Capanna, <i>Mostra della Rivoluzione fascista</i> , Testo & Immagine, Torino 2004	2004	Gijs van Hensbergen, <i>Guernica. Biografia di un'icona del novecento</i> , il Saggiatore, Milano 2006	2006
Anna Chiara Cimoli, <i>L'archivio dell'architetto Francesco Gnechi-Ruscone presso il CASVA</i> , serie "quaderni del CASVA" n.2, Milano 2004	2004	Giorgio Di Giorgio, <i>Introduzione all'allestimento</i> , Aracne Editrice, Roma 2006	2006
David Palterer (a cura di), Erich Mendelsohn - Nuove riflessioni (tit. orig. New Reflections), Tre Lune Edizioni 2004	2004	Luca Massima Barbero (a cura di), <i>Venezia 1948-1986. La scena dell'arte</i> , catalogo della mostra, Collezione Peggy Guggenheim, Skira, Milano 2006	2006
Federica Maria Chiara Santagati, <i>Il Museo nazionale etrusco di Villa Giulia: origine e metamorfosi di un'istituzione museale del XIX secolo</i> , L'ERMA di BRETSCHNEIDER, 2004	2004	Pietro Marani, Rosanna Pavoni, <i>Musei. Trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo</i> , Marsilio, 2006	2006

Anna Chiara Cimoli, *Luciano Baldessari a Berlino e New York*, serie "Incontri in Biblioteca", nuova serie, n. 1, Comune di Milano, Milano 2007 2007

Anna Chiara Cimoli, *Musei Effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949/1963*, Il Saggiatore, Milano 2007 2007

Victoria Newhouse, *Towards a new museum*, The Monacelli Press, New York 2007 2007

Gloria Bianchino, *Lucio Fontana. Disegno e materia*, Skira 2009 2009

Maurizio Scudiero, *Depero: l'uomo e l'artista*, Egon, 2009 2009

Sergio Los, *Scarpa*, Taschen, Colonia 2009 2009

AA.VV., *Musei di Strada Nuova a Genova*, Skira, Milano 2010 2010

Alessio Monciatti, *Alle origini dell'arte nostra. La "Mostra giottesca" del 1937 a Firenze*, Il Saggiatore, Milano 2010 2010

Beatrice A. Vivio, *Franco Minissi. Musei e restauri: la trasparenza come valore*, Gangemi, Roma 2010 2010

Lambert M. Surhone, Mariam T. Tennoe, Susan F. Henssonow, *Adolf Licho*, Betascript Publishing, 2010 2010

Antonello Negri, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2011 2011

Daniele Pisani, *L'Italia della ricostruzione*, in "Nuova Museologia" n.5, novembre 2011, pp. 2-6 2011

Lucia Cataldo, Marta Paraventi, *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Hoepli, Milano 2011 2011

Riviste, Quotidiani e Documenti

Giuseppe Pagano, *Parliamo un po' di esposizioni*, Casabella Costruzioni n. 159-160, marzo-aprile 1941, pp. 1-2; 34-95 1941

Lettera del 31 dicembre 1945, M.A.R.T., fondo Baldessari, busta "Vitali", fase. 673, segnarura Bal. 1-673-1 1945

G.C. Argan, *Il museo come scuola*, Comunità III, 3, maggio-giugno 1949, pp. 64-66 1949

Licisco Magagnato, *Il museo attivo*, Comunità VII, 17, febbraio 1953, pp. 56-62 1953

Lodovico Barbiano di Belgiojoso, *L'evoluzione del metodo espositivo nelle passate Triennali*, Casabella 203, novembre-dicembre 1954, pp.72-79 1954

Franco Albini e Giulio Carlo Argan, *Problemi di museografia*, Casabella 207, settembre-ottobre 1955, pp. 64-67 1955

Gillo Dorfles, *Funzione didattica dei musei*, Domus 307, giugno 1955, p. 31 1955

M. Labò, *Il museo del Tesoro di S. Lorenzo in Genova*, in Casabella-Continuità 213, novembre-dicembre 1956 1956

Gillo Dorfles, *Luciano Baldessari*, Domus, marzo 1957, pp.1-3 1957

Giò Ponti, in *Domus*, luglio 1957, pp. 1-3 1957

Licisco Magagnato, *L'undicesima triennale di Milano. La mostra di museologia*, Comunità 53, ottobre 1957, pp. 70-72 1957

Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza, Domus 344, luglio 1958, pp. 29-36 1958

Licisco Magagnato, *Esperienza storica e architettura moderna*, Comunità 59, aprile 1958, pp. 62-67 1958

Ernesto N. Rogers, *I CIAM al Museo*, Casabella 232, ottobre 1959, pp.2-3 1959

Gillo Dorfles, *Luciano Baldessari*, Domus, marzo 1959, pp.29-36 1959

Archivio storico del Comune di Mantova, fasc. "Atti vari relativi alla mostra del Mantegna 1960-61" 1961

L'indimenticabile mostra del Mantegna chiusa ieri con una solenne cerimonia, in "Il Resto del Carlino", 15 novembre 1961 1961

Mantegna come Milan-Inter, in "Vita Nuova", 21 ottobre 1961	1961	Federico Bucci, <i>Franco Albini e l'architettura delle esposizioni</i> , Casabella 730, febbraio 2005, pp. 12-15	2005
Licisco Magagnato, <i>Architetti e leggi per i Musei italiani</i> , Comunità 99, maggio 1962, pp. 54-63	1962	Franco Albini, <i>Le mie esperienze di architetto in Italia e all'estero</i> , Casabella 730, febbraio 2005	2005
Licisco Magagnato, <i>Aria nuova nei musei italiani</i> , Comunità 99, maggio 1962, pp. 65-67	1962	Federico Tranfa, <i>Marcenaro Albini</i> , Domus 900, febbraio 2007, pp. 110-115	2007
G. Veronesi, <i>Luciano Baldessari: tre progetti recenti</i> , in 'Domus', Milano, Aprile 1965, pp.3-6	1965		
G. Veronesi, <i>Luciano Baldessari: tre progetti recenti</i> , in 'Domus', Milano, Aprile 1965, pp.3-6	1965		
<i>Il linguaggio delle esposizioni. Due allestimenti dei Castiglioni</i> , Domus 423, febbraio 1965, pp.38-44	1965		
<i>Lettera del 5 agosto 1969</i> , fondo Baldessari, Archivio del '900, MART di Rovereto, busta 'Russoli', fasc. 559, segnatura Bal. I – 599-12	1969		
In Zita Mosca Baldessari (a cura di), <i>biografia</i> , in "Controspazio" nn.2-3, marzo-giugno 1978, pp. 76	1978		
A. Pica, <i>28-78 50 anni di Architettura italiana</i> , Domus 594, maggio 1979	1979		
<i>Allestimento come ricerca</i> , Domus 606, maggio 1980	1980		
Eva Di Stefano, <i>Kokoschka</i> , Art Dossier n°123, Giunti Editore, 1997	1997		
Fulvio Irace, <i>Il luogo delle Muse. Arte e architettura nello stile museale di Franco Albini e Carlo Scarpa</i> , in "Esporre. La messinscena dell'effimero", Domus dossier n. 5, aprile 1997, pp. 7-14	1997		
Beppe Finessi, <i>Alessandro Mendini - assemblare le arti, lavorando sulle sabbie mobili</i> , Abitare 411, novembre 2001	2001		
A. Branzi, <i>L'allestimento come metafora di una nuova modernità</i> , Lotus 115, gennaio/marzo 2003	2003		
F. Purini, <i>Allestire</i> , Lotus 115, gennaio/marzo 2003	2003		
Marco Gramigni, <i>Lucio Fontana: il mistico dei buchi, dei tagli e della luce</i> , Ed. Acquaviva, 2003	2003		
P. Nicolin, <i>Cos'è questo, l'architettura</i> , Lotus 115, gennaio/marzo 2003	2003		