

# 'ANA ΓΚΗ 74.

NUOVA SERIE, GENNAIO 2015

Editoriale

**Marco Dezzi Bardeschi** 2 *Il ritorno di Aby Warburg, antropologo dell'immagine*

**Alberto Grimoldi** 13 *Traduzioni e traduttori: le parole e le cose*

Abbecedario minimo: Parte terza (G-I)

*Genealogia, Gestione, Giardini, Heritage, Hic et nunc, Icnografia, Icona, iconografia-iconologia, Identità (locale: Genius loci), Immagine, immaginare-immaginazione-immaginario, 19*

Osservatorio: la riforma della tutela

**Giuliano Volpe**, *Franceschini (2014) dopo Franceschini (1966), per una visione olistica del patrimonio culturale e paesaggistico, 34*

Revival neoegizio: fonti, esempi, conservazione e valorizzazione

**PierLuigi Panza**, *Neoegizio: genealogia di un gusto, 42; Francesco Crispino*, *Neoegizio e cultura della morte a Napoli, 69;*

**Marco Dezzi Bardeschi**, *Storia e progetto per il mausoleo Schilizzi a Posillipo, 71*

Cultura del progetto contemporaneo

**Federico Calabrese** 78 *Espressionismo del minimo intervento: progetti di Arturo Franco al Matadero di Madrid*

**Maria Adriana Giusti** 86 *Jade Valley (Cina): culto e cultura della terra negli edifici di Qingyun*

Storia della Pianificazione paesaggistica

**Bianca Gioia Marino**, *Lussemburgo, conservazione dinamica negli anni 60: Piero Gazzola e Jean Bernard Perrin, 98*

Il Moderno ritrovato

**Stefano Masi, Pierfrancesco Sacerdoti**, *Piero Portaluppi e il Diurno Venezia a Milano, 108;*

Sicilia/ Samonà

**Tiziana Basiricò** 114 *Ri-conoscere i borghi siciliani degli anni Trenta*

**Emanuele Palazzotto** 118 *La centrale "Tifeo" di Giuseppe Samonà ad Augusta (1955-60)*

Dalle Scuole di Restauro: didattica, ricerca, progetto

**Andrea Stefanic, Letizia Mariotto, Giada Barbuto**, *Per il recupero della S.I.O.M.E. Grandi Impianti SpA a Malnate (VA), 122;*

**Laura Thermes, Federica Visconti**, *Progetto dell'esistente e paesaggio: il seminario di Chiaramonte Gulfi, 128*

Omaggio a Ricardo Porro e alle Scuole dell'Havana (Cuba)

**Alessandro Castagnaro**, *Ultima intervista a Ricardo Porro, 133; Garatti*, *intervista a cura di Simone Vani, 142*

Segnalazioni

*La città storica tra identità e trasformazione (M. Caja); Nuovo realismo/postmodernismo, un dibattito aperto: architettura e filosofia (P. Gregory, R. Capozzi); Suspending Modernity: l'architettura di Franco Albini (M. Rossi); Milano Sottosopra: cinquant'anni di Metropolitana (S. Piardi); architetti del novecento: Gabriele Mucchi (1899-2002) (C. Camponogara, M. Vitale); Milano, Città, memoria, immagine e immaginario (G. Mele); EUR sconosciuta: il "piccolo codice" di Giuseppe Pagano (M. Mulazzani); Recuperato il tesoro del predatore dell'arte perduta (G. Volpe); Pop Culture, industrie del sogno e nuove (mutevoli) identità (CDB); Appello in difesa della Galleria e della Palatina a Parma*

## ABBECCEDARIO MINIMO PER IL RESTAURO, OGGI PARTE TERZA (G-I)

Con il numero 72 di maggio è iniziato l'Abbecedario Minimo. La terza parte (G-I) ospita le seguenti voci (fra parentesi i rispettivi autori):

Genealogia (LG), Gestione (SFM), Giardini (MAG), Heritage (EL), *Hic et Nunc* (MDB), Iconografia (MPI), Icona, iconografia-iconologia (MR), Identità (PP), Immagine, immaginare-immaginazione-immaginario (MR)



Aby Warburg, Mnemosyne

In questo numero, gli autori delle voci sono: MDB Marco Dezzi Bardeschi; LG Laura Gioeni; MAG Maria Adriana Giusti; MPI Maria Pompeiana Iarossi; SFM Stefano Francesco Musso; PP Pierluigi Panza; MR Michela Rossi; EL Eleonora Lupo.

**Genealogia.** Friederich Nietzsche affronta per la prima volta in modo sistematico la questione nel saggio dedicato alla *Genealogia della morale* (1887), in cui formalizza l'esigenza di rivolgersi alla storia della morale da un nuovo punto di vista: non si tratta più di formulare ipotesi sull'origine di Bene e Male, ma di esercitare una critica dei valori morali, risolvere il problema dei valori, fissare l'ordine gerarchico dei valori, porre in questione il valore di questi valori. La sua ricerca conduce a riconoscere che non è possibile stabilire un percorso lineare e continuo di progressiva e positiva affermazione dei valori morali a partire da un'origine determinata, ma che si delinea piuttosto un campo di lotta in cui si verificano discontinuità e sovrapposizioni: buono e malvagio non costituiscono linee separate e irriducibili ma sono germinati l'uno nel grembo dell'altro e attendono nuove e ulteriori trasvalutazioni.

La Genealogia – come rileva Michel Foucault nel suo scrit-

to *Nietzsche, la genealogia, la storia* (1971) – al contrario della Storia, non guarda all'origine come verità in sé del passato ma sostituisce alla ricerca dell'*Ursprung* l'esercizio di una domanda centrata sul valore; non ricerca dispiegamenti lineari di magnifiche sorti progressive, ma è piuttosto alla ricerca dei punti di discontinuità, venendo a sostituire la continuità con la dispersione.

La Genealogia dunque non pretende di guardare con occhio all'infinito, distaccato e oggettivo, ma è consapevole di essere uno sguardo finito, da un determinato e limitato punto di vista: di esercitare cioè, in un caleidoscopio di prospettive provvisorie, uno sguardo prospettico, inevitabilmente soggetto a pre-giudizi.

Da strumento di analisi storica la Genealogia diviene poi, nella prospettiva ermeneutico-pragmatista del filosofo contemporaneo Carlo Sini, uno strumento generale di riflessione filosofica. Per l'atteggiamento ermeneutico il passato non

è mai un dato definito, una realtà fissa data dalla sommatoria degli istanti che si succedono, ed il presente non è mai il risultato della semplice somma del passato. I fenomeni accadono in quanto "interpretati" e questo interpretare, che apre un nuovo futuro, contemporaneamente cambia anche il passato. Ogni futuro, in quanto nuovo, ha anche un nuovo passato. Nell'infinita interpretazione dunque il fenomeno accade contemporaneamente nelle due direzioni del futuro e del passato.

La Genealogia è quindi innanzi tutto indirizzata a scardinare i presupposti metafisici del paradigma storiografico secondo due direzioni: una diretta critica alla storiografia ed insieme alla nozione di tempo come serie lineare costituita da una successione di istanti temporali atomici ed irrelati.

Affermare la circolarità delle tre estasi temporali vista nella prospettiva ermeneutica vuol dire riconoscere che la natura propria di ogni successione, e ancor più di ogni evento, è solo e sempre un *esser dopo* come *pro-venire*. Ogni evento è dunque interpretazione della propria provenienza. Così il passato accade nel presente, vale a dire nell'evento interpretante la propria provenienza, ma nello stesso tempo esso esige il futuro per il suo senso e compimento. Quindi non c'è passato senza futuro: non può accadere il passato (l'accaduto) se non accade anche il futuro.

Alla pretesa di poter ricostruire il passato in modo oggettivo la Genealogia obietta che la stessa domanda storica sorge dalla consapevolezza di una nostra distanza/differenza dal passato, da quel passato che acquista senso e significato proprio solo a partire da questa nostra distanza/differenza. È il riconoscimento della nostra distanza/differenza dal passato a far scattare la nostra interrogazione della storia. L'indietro, l'inizio, c'è solo a partire dal nostro punto di vista, dalla interpretazione del passato come nostra provenienza. Cosicché non ci sono cose che *in loro stesse* permangono ma permangono in quanto vengono ripetute, e in quanto vengono ripetute vengono colte anche nella loro differenza. La Genealogia pone consapevolmente la questione della ripetizione che si fa passato, della continuità che si fa differenza, configurandosi come una filosofia della permanenza

nella metamorfosi. Passato e futuro si confrontano e si traducono in un processo di doppia metamorfosi operando lo scambio dell'aver già nell'aver da, della provenienza e della destinazione.

Una siffatta impostazione della questione del Tempo e della Storia porta con sé una conseguenza determinante nell'orizzonte del restauro. Se infatti ciò che è ripetuto permane e nello stesso tempo cambia, il passato – l'ORIGINARIO – è perduto per sempre. Ma è perduto per sempre in quanto è conservato; nella conservazione è perduto; nella tradizione diventa altro; nella continuità si allontana; nella ripetizione non è più lui.

Implicita in tale concezione è dunque l'apertura della storia al PROGETTO. La storia è il processo dialettico in atto tra permanenza ed emergenza, tra l'evento in atto, il suo provenire e le forme di possibilità che lo rinnovano. Detto in altri termini: la memoria è già progetto del futuro. Il che vale ad affermare il carattere dinamico e progettuale della memoria: memoria e progetto sono il medesimo, situati su quello stesso limite oscillante e in perpetuo movimento tra passato e futuro.

Così i monumenti, le architetture, non sono spazi fisici in sé con un passato in sé, ma luoghi di relazione e di memoria, la cui identità è la traccia di un limite in oscillazione tra le due metà *symbolliche* del passato e del futuro.

La Storia dunque da imbalsamante venerazione riacquista utilità per la vita solo aprendosi verso il Progetto, in una visione che rilancia la Storia fatta nella storia da farsi, attraverso il superamento del Restauro verso una pratica di CURA E CONSERVAZIONE dell'esistente che non esclude ma, anzi, trova il suo senso compiuto nel progetto nel nuovo. L'atteggiamento genealogico porta nella pratica del restauro la consapevolezza che si tratta di esercitare un duplice sguardo indirizzato verso ciò che si conserva, la permanenza, e, in ugual modo, verso ciò che si trasforma, il progetto.

"Genealogia" e "Progetto" indicano dunque i due poli di una corretta pratica di restauro nella direzione del superamento di una visione della Storia imbalsamatrice, come osserva Nietzsche, opposte alla vita. [LG]

2. V. CAZZATO (a cura di), *Tutela dei giardini storici. Bilanci e prospettive*, Poligrafico dello stato, Roma 1989. Si veda anche: M. BORIANI, L. SCAZZOSI (a cura di), *Natura e architettura. La conservazione del patrimonio paesistico*, Milano 1987; M. BORIANI, L. SCAZZOSI (a cura di), *Il giardino e il tempo. Conservazione e manutenzione delle architetture vegetali*, Milano 1992; M.A. GIUSTI (a cura di), *I tempi della natura. Restauro e restauri dei giardini storici*, Firenze 2000.

3. M. DEZZI BARDESCHI, *La Carta italiana dei giardini storici otto anni dopo (1989)*, in M. DEZZI BARDESCHI, *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, a cura di Vittorio Locatelli, Francoangeli, Milano 1996.

**Heritage.** Alla lettera: eredità, dal latino *heres*, erede; *hereditas*, eredità (Cicerone: *hereditate relinquere*). Ciò che ci è stato lasciato, affidato in consegna e in buon uso da chi ci ha preceduto e che costituisce la nostra dote comune, che accresce il PATRIMONIO collettivo, come un lascito comune (*as a common heritage*, recita appunto l'incipit della CARTA di Venezia del 1964). Mentre in Italia si è passati dalla nozione di Cosa (1939) a quella di BENE e ora, con esplicito riferimento anche economico, a quello di Patrimonio (Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, 2004) ha conosciuto una crescente fortuna nel mondo, con riferimento ai valori culturali da salvaguardare e/o valorizzare il termine inglese *heritage*. [MDB]

Il termine inglese individua la nozione di PATRIMONIO (come risorsa da utilizzare) o di bene culturale materiale che corrisponde al concetto italiano di "eredità" (1) ed è legato strettamente alla sua trasmissione dalla nostra alle prossime generazioni. Come tale rimanda ad una serie di valenze qualitative che ne fanno un termine di riferimento privilegiato dei tavoli istituzionali e degli enti pubblici con riferimento a manufatti, opere d'arte, monumenti, musei, siti e paesaggio. La nozione possiede una propria natura processuale ("evolutiva" e trasformativa), legata al suo processo di trasmissione nello spazio e nel tempo.

L'UNESCO con la *Convention for the Protection of the World Cultural and Natural Heritage* (1972) definisce sia il *Cultural Heritage* (monumenti, gruppi di edifici e siti, *which are of outstanding universal value from the point of view of history, art or science*; che il *Natural Heritage* (formazioni geologiche o fisiche e siti e aree naturali *which are of outstanding*

*universal value from the aesthetic or scientific point of view*. Nel 2003 è stata anche promulgata la *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, che include le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e, in alcuni casi, gli individui riconoscono come parte del loro patrimonio culturale (*Convention UNESCO*, 2003, art. 1).

Per *heritage* intendiamo quindi quel complesso sistema di cultura materiale e immateriale di interesse e godimento sia collettivo che individuale che è espressione e testimonianza della creatività umana, della storia e storie dell'umanità o dell'evoluzione del paesaggio nella sua interazione tra elemento naturale ed opera dell'uomo.

Il concetto di *eredità culturale* incorpora *valore patrimoniale*, *valore civile*, *valore di evidenza storica*, *valore estetico*, *valore sociale*, *valore di sviluppo*.

Secondo la sociologia dei beni culturali *Heritage* è un processo di costruzione sociale, basato su un riconoscimento che garantisce la sua appropriazione collettiva. Con l'uso del termine *heritage* si assiste al passaggio da BENI di appartenenza o di merito (dei quali si coglie il valore in sé, secondo una tipica concezione patrimoniale) a beni di FRUIZIONE (di cui viene riconosciuto il primario valore d'uso) (Montella, 2003; Salvemini, 2005).

Nei processi di *codificazione genetica* dell'*heritage*, contestuali sono le procedure attraverso le quali la società nel suo complesso fa proprio il significato socializzando il senso di un bene legittimandolo culturalmente (Sanguagnini, Tessarolo, 1994; Aiello, 1999). L'*heritage* è strumento di benessere, integrazione e coesione sociale, in quanto, per la sua *capacità di comunicare tra le diversità*, favorisce l'equilibrio sociale e il senso di cittadinanza, eliminando disagi e discriminazioni sociali, contrastando i meccanismi di esclusione ed emarginazione e facendo crescere la sicurezza delle persone (Greffé, 2005).

Significativo, in questo quadro, anche il ruolo del cosiddetto *Difficult heritage* (Macdonald 2009,1) come *significativo*

contributo nella lotta per i diritti umani (Duffy, 2001, 121). Rilevante può essere un approccio multi e interculturale per amplificare i punti di contatto tra patrimoni e diversità culturali (Bodo, Mascheroni, 2012, MacDonald 2007). In questo senso l'*heritage* è soprattutto un *asset* privilegiato per lo sviluppo più etico e sostenibile, in un circolo virtuoso tra cultura, creatività e innovazione. Per poter parlare di sviluppo *culture oriented* è necessario che quest'ultimo, legato alle politiche culturali, generi, da impatti di breve termine (ad esempio legati al movimento turistico), impatti duraturi e tangibili, come cambiamenti strutturali legati a processi di rigenerazione urbana e territoriale (UNESCO, *World Conference on Cultural Policies*, Mexico City, 26 luglio-6 agosto 1982). La natura trasformativa ed evolutiva dell'*heritage* rappresenta secondo la *Joint Program Initiative Cultural Heritage and Global Change: a New Challenge for Europe* del Consiglio d'Europa una delle maggiori sfide per sperimentare nuove e aggiornate modalità di concreta incorporazione di elementi culturali nel contesto attuale, insistendo appunto sul suo valore d'uso come *open ended knowledge system*. Una tale apertura permette di includere nella definizione del termine anche quello che, in letteratura, è chiamato *contemporary heritage* (Battesti, 2012) e la "*new heritage*" (Kalay, Kvan, Affleck, 2008). Il primo include le culture urbane, gli stili di vita, gli artefatti quotidiani d'uso comune, le produzioni culturali, le opere d'arte, le *performances* artistiche teatrali e tutti gli artefatti grafici (Pizzorni, 2012). Il secondo è il risultato dell'interazione dell'*heritage* più tradizionale con la cultura digitale ed i nuovi media, ed è spesso conosciuto come *digital* o *virtual heritage*. Le rapide trasformazioni portate dalle tecnologie digitali, come stiamo vedendo, hanno un forte impatto sociale, politico ed economico sui modi di produrre, interpretare, conservare e valorizzare il PATRIMONIO, a partire sia dalle nuove produzioni in forma immateriale (*digitally born documents*) che dalle traduzioni in forma digitale di un *heritage* esistente (materiale o processuale). Stiamo passando da un modello relazionale di *heritage*, tipico di un approccio territorialista, al concetto di *heritage continuum* emblematico della società

dell'informazione che amplia ulteriormente le connessioni dell'*heritage* in una "ecologia" di contenuti culturali che lega strettamente archivi e sistemi di conoscenza digitali, musei e istituzioni culturali, territorio e utenti, in un nuovo modello di conoscenza immersiva di "presente continuo" verso nuovi significati e forme di progetti di conservazione e fruizione innovativi). [EL]

1. È interessante notare che in Francia il termine *patrimoine* è preferibile ad *heritage*: *In the concept of "heritage", the vision is vertical but limited to what is being transmitted, while in that of patrimoine, which has a more social meaning, the vision is horizontal, in the sense that it can be of a much larger dimension, and able to encompass more than just the simple inheritance* (Vecco 2010, in *Journal of Cultural Heritage* 11, 2010).  
 Bibliografia: BATESTI J. (Ed.) (2012). *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées du société*. Bordeaux: Le festin; BODO S., MASCHERONI S. (2012). *Educare al patrimonio in chiave interculturale. Guida per educatori e mediatori museali*, Milano: Fondazione Ismu; DUFFY T. (2001). *Museums of Human Suffering and the Struggle for Human Rights*, in *Museum International* 53(1):10-16; GREFFE X. (2005). *Cultura e sviluppo locale*. Trento: Nicolodi; KALAY Y., KVAN T., AFFLECK J. (eds) (2008). *New Heritage. New Media and Cultural Heritage*. Routledge; LAUDADIO D. (2005), *Rappresentare la cultura per rinforzare l'identità di un territorio*, in MOLLIKA, S. (a cura di), 2004-2013. *Dieci anni, un programma possibile per lo sviluppo locale*. Milano: FrancoAngeli; LAI F. (2007), *Saperi locali e produzione della località* in CAOCI A., LAI, F., *Gli oggetti culturali. L'artigianato tra estetica, antropologia e sviluppo locale*, Milano: FrancoAngeli; LUPO E. (2009). *Il design per i beni culturali. Pratiche e processi innovativi di valorizzazione*. Milano: FrancoAngeli, Milano; LUPO E., et al. 2011. *Design research and cultural heritage: activating the value of cultural assets as open-ended knowledge system*. In *Design Principles and Practices Journal* 5(6), pp. 431-450; LUPO E. (2013). *Percorsi e scenari dell'intangible. Le filiere del progetto e il potenziale di innovazione del patrimonio immateriale come "open-ended knowledge system"*. In IRACE F. (a cura di). *L'immateriale, il virtuale, l'interattivo*. Milano: Electa; MAC CANNELL D. (1999), *The tourist. A new theory of the leisure class*, University of California Press, Berkeley (trad. it. Utet, 2005); MACDONALD S. (2007). *What Moves? Museums and Transculturalism*. In *Museums and Transculturalism Conference*, Basel; MACDONALD S. (2009). *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*. London and New York: Routledge; PIZZORNI F. (2012). *Le contemporain du MNATP au MUSEUM, une articulation entre recherche et patrimonialisation*. In BATESTI J. (Ed.). *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées du société*. Bordeaux: Le festin; UNESCO. *Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict*, The Hague, 1954. UNESCO. *Recommendation Concerning the Preservation of Cultural Property Endangered by Public or Private Works*. 15th Session of the General Conference, Paris, 1968. UNESCO. *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, Paris, 1972. UNESCO. *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. World Heritage Committee, Paris, 1999. UNESCO. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. 32nd Session of the General Conference, Paris, 29 September–17 October 2003.

tito sin dal XVIII secolo, con l'emergere dell'identificazione di scuole locali (Luigi Lanzi) e di classificazione dell'arte per stili, maniere e poetiche individuali, nonché di tutela dell'originale che appare con le critiche del Crespi all'intervento di Maratta sugli affreschi di Raffaello e dei primi interventi sulle antichità ercolanesi. Da allora, il termine è talvolta entrato nelle Teorie del restauro caratterizzandone i diversificati atteggiamenti critici nei confronti dei manufatti. John Ruskin rifiuta l'intervento a protezione di una identità che nemmeno appartiene alle generazioni successive di quella che l'hanno originata, espressione di una estrema tutela dell'identità e, insieme, del massimo rispetto per la diversità da noi. Al contrario, il restauro storico e il restauro filologico hanno avanzato entrambi la pretesa di ricostruire una identità degradata, di riportarla ad una ipotetica origine sottratta – se non allo spazio – certamente alla variabile tempo, che pure fonda il principio di identità costruendo una "identità preordinata", imago fissata per parametri non trasformabili o, almeno, una nuova identità distinguibile (Camillo Boito).

Alois Riegl, erede del biologismo sociale di Simmel, in *Der Moderne Denkmalkultus* (1903) disciplina un campo d'intervento sulle identità materiali che vanno da un totale rispetto per il corpo materiale e deperibile (Principio di Antichità) a una ricostruzione della facies identitaria per i Monumenti voluti, aprendo la prospettiva a un relativismo identitario in cui è la scelta critica a determinarne la sopravvivenza e i modi d'esercizio.

In Italia, nel Novecento, il restauro scientifico di Gustavo Giovannoni e il restauro critico di Cesare Brandi spostano l'interesse sulle modalità scientifiche d'intervento sull'identità, spingendo verso un perfezionamento e una maggiore sensibilità della tutela materiale dell'identità. Un percorso che porta, dagli anni Settanta, all'elaborazione del concetto di conservazione per tutte le superfici materiche, che rispetta in toto l'identità dei manufatti e della materia rallentandone – come atto critico – il loro biologismo ma non precludendo la loro mutazione attraverso aggiunte autonome di altre identità. [PP]

## **Immagine, (immaginare-immaginazione-immaginario).**

Dal latino *imago-imaginis*, figura, effigie, ritratto, ma anche copia, rappresentazione. Secondo il Vocabolario Etimologico di Ottorino Pianigiani che cita Porfirio (233-305), il filosofo neoplatonico allievo di Plotino, il termine assomiglia molto a *imitàginem* o meglio *mìmaginem*, che deriva dalla stessa radice del greco *μιμος* (mimo, imitatore) e quindi esprime qualsiasi rappresentazione di un oggetto mediante la pittura; ritratto, sembianza, ombra, spettro, idea.

L'immagine è una rappresentazione visiva, non solida, della realtà, percepita attraverso la vista e rielaborata dalla mente. In particolare un'immagine può rappresentare la realtà fisica attraverso un modello più o meno realistico, oppure una realtà fittizia o astratta.

Il significato della parola, che nel pensiero occidentale assume un'importanza fondamentale in relazione alla conoscenza del mondo reale, si estende tra i due concetti dell'apparenza e della rappresentazione, che esprime la riproduzione artificiale della prima.

Il primo significato ha un riferimento immediato alla forma esteriore degli oggetti corporei in quanto percepibile dalla vista, ma anche alla forma fisica in quanto suscettibile di riproduzione e confronto (modello). Ad esso è quindi riferibile anche la rappresentazione con mezzi *iconici* della forma esteriore di una cosa reale o fittizia, anche come termine generico per indicare un quadro, un ritratto, una statua (riproduzione). In altri casi il vocabolo si contrappone alla figura reale e consistente, con il significato di apparenza esteriore e/o parvenza illusoria. Nel linguaggio contemporaneo la parola esprime anche il "modo, aspetto, serie di caratteristiche con cui un personaggio, un'azienda, un ente o anche un prodotto industriale si presentano o vengono presentati al pubblico, secondo certi criteri che tendono ad assecondare il più possibile i gusti e i desideri del pubblico stesso", che diviene il significante della comunicazione visiva.

Il secondo significato viene riferito alla "rappresentazione alla mente di cosa vera o immaginaria, per opera della

memoria o della fantasia”, alla “rappresentazione concreta e sensibile di cosa o idea astratta”, o di un simbolo. In filosofia è la riproduzione mentale esercitata della coscienza, del contenuto di un’esperienza sensibile, o la libera produzione di ciò che potrebbe essere il contenuto di quell’esperienza. Per Kant, *l’immagine trascendentale* o *produttiva* esprime la capacità di produrre intuizioni a priori, con funzione intermedia tra la percezione passiva del materiale sensibile e la sua organizzazione attiva per opera dell’intelletto; si contrappone *l’immagine riproduttiva* che riporta alla mente un’intuizione precedente, già rielaborata.

Le accezioni riferibili all’apparenza esteriore evidenziano il rischio dell’evidenza menzognera e della superficialità di giudizio, già evidenziate da Platone nel mito della caverna. Al contrario, quelle correlate alla rappresentazione sottolineano la necessità che abbiamo di descrivere la realtà attraverso riproduzioni e modelli, che ci aiutano a capirne meglio l’essenza attraverso le manifestazioni visibili che esprimono la sostanza della forma.

Entrambi questi significati primari esprimono quindi un riferimento sottile e diretto al *PROGETTO*, idea formale astratta che si materializza e prende forma costruttiva attraverso il disegno e la rappresentazione. Immagine è sia la manifestazione fisica dell’espressione grafica del *disegno* che ordina gli elementi del progetto, sia il significato latente che il progetto esprime in termini formali, costruttivi o simbolici.

Nelle arti formali, *l’immagine* diventa *sostanza*. Essa è la sostanza del progetto: l’immagine dell’architettura racconta infatti la capacità del progetto di dare forma visibile ai suoi presupposti. Per questo, in relazione al progetto, il termine assume un’importanza determinante a livelli diversi: il progetto si definisce nelle immagini attraverso le quali il disegno si manifesta dapprima nella mente dell’architetto, questo a sua volta manifesta una relazione retorica implicita con i valori dell’architettura e di chi la ha voluta, perché il significato che può assumere l’immagine si trasferisce anche alle forme dell’archi-

tettura, spesso carica di riferimenti simbolici più o meno espliciti. Per secoli l’architettura è stata il supporto che tramandava la conoscenza dei costruttori insieme a quella dell’ordine del cosmo, celata e rivelata attraverso la *forma*, il *numero* e la *misura* dell’impianto e l’immaginario iconografico della decorazione; ce lo ricorda Victor Hugo (1802-1885) nella veemente invettiva contro la stampa dell’arcidiacono Frollo, nel capitolo *Ceci tuera cela* di *Notre-Dame de Paris*.

Il libro non ha distrutto l’architettura e la capacità evocativa delle sue immagini e presumibilmente non potrà farlo nemmeno la realtà virtuale dei mondi fittizi costruiti con la rappresentazione digitale, ma sicuramente è cambiato il rapporto tra l’arte e l’immagine. Da una parte le arti figurative hanno abbandonato il realismo riconoscibile che traspariva anche nell’astrazione sintetica del simbolo, dall’altra la civiltà digitale si nutre di immagini e proprio questa tecnologia sta aprendo scenari inimmaginati alla valorizzazione dell’intero patrimonio culturale: l’immagine virtuale risolve e accomuna la rappresentazione dei valori materiali a quelli immateriali.

**Immaginare**, raffigurare nel pensiero, creare nell’immaginazione.

**Immaginario**, come aggettivo: fantastico, illusorio, fittizio; come sostantivo: ciò che è frutto dell’immaginazione, l’insieme dei contenuti e dei prodotti dell’immaginazione; secondo lo psichiatra e filosofo Jacques Lacan (1901-1981) una delle tre dimensioni del campo psichico insieme al reale e al simbolico.

**Immaginazione**, libera e astratta riproduzione di dati sperimentali o fantastici, attività della mente diretta alla formazione di contenuti o alla definizione di rapporti.

L’arte e il progetto che la governa sono frutti della capacità della mente di immaginare nuove forme espressive, ovvero di rielaborare con l’immaginazione l’immaginario accumulato con l’esperienza: la mano esprime le immagini create dalla mente attraverso raffigurazioni che prendono forma partendo da un disegno, immagine sintetica della realtà.

[MR]



Le piramidi di Giza fotografate da Kofler dal suo aereo, 1914

## NEOEGIZIO: GENEALOGIA DI UN GUSTO

PIERLUIGI PANZA

**Abstract/ Why a dossier on Egypt-** *Awaiting Expo2015, Milan dedicates two exhibitions to the discovery of the Egyptian sources in the formation of the artistic culture. The first exhibition, entitled "From Brera to the Pyramids" (at the Library Braidense, from 20th February to 11th April 2015), is organized on the occasion of the completion of the cleaning of the statue of Napoleon by Canova. The second (at the Statale University, from 11th February to 13th March 2015), is dedicated to "Kofler", the photographer-aviator who, first, documented the monuments of the Ancient Egypt from above. The latter exhibition is curated by Patrizia Piacentini, responsible of the Egyptology archives at the Statale University (where the fund Kofler is kept). It is a rediscovery that can indirectly be considered preparatory to the Expo2015, in the same way as the universal exhibitions of 19th Century have been the best places to experience eclectic and revivalist architectures, as well as those inspired by Egyptian monuments and iconography.*

**Abstract/Perché un dossier sull'Egitto:** *In attesa delle mostre di Expo, Milano ne dedica due alla riscoperta delle fonti egizie nella formazione della cultura artistica. Si tratta di una esposizione alla Biblioteca Braidense intitolata "Da Brera alle piramidi" (dal 20 febbraio all'11 aprile) organizzata in occasione della conclusione della pulitura alla statua di Napoleone del Canova. La seconda, all'Università Statale, è dedicata a "Kofler" (dall'11 febbraio al 13 marzo), il fotografo-aviatore che, per primo, raffigurò i monumenti dell'Antico Egitto dall'alto. E' curata da Patrizia Piacentini, custode dell'archivio di Egittologia all'Università Statale dove è depositato il fondo di Kofler. E' una riscoperta che possiamo indirettamente considerare preparatoria all' Expo, poiché sono state proprio le esposizioni universali dell'Ottocento le migliori palestre per sperimentare architetture eclettiche e revivalistiche come anche quelle ispirate a monumenti e iconografia egizia.*

# NEOEGIZIO E CULTURA DELLA MORTE A NAPOLI, PER ESEMPIO

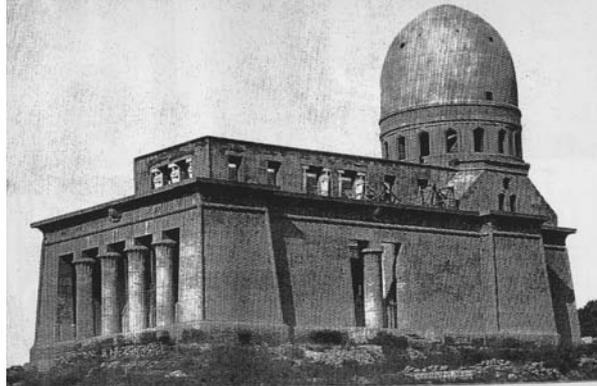
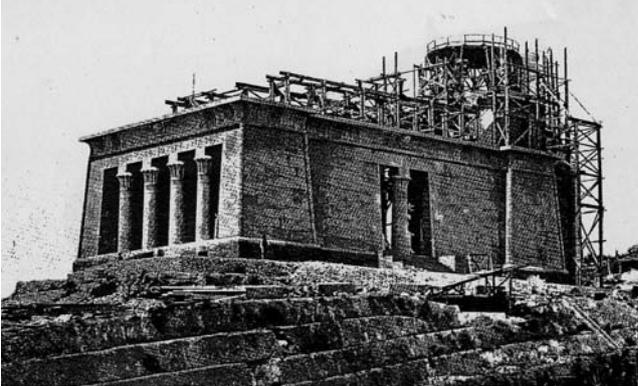
**Abstract:** *Neo-Egyptian architecture and death culture. For the diffusion and quality of these themes, the cemeteries in Naples are an eloquent example. The Municipality has promoted a detailed recording of the numerous various cases.*

*L'Amministrazione Comunale di Napoli da tempo ha predisposto il progetto di restauro del Mausoleo Schilizzi a Posillipo. Con questa presentazione tengo a segnalare l'avvio di un processo di più generale riqualificazione e valorizzazione che dal singolare monumento si irradia nel parco circostante e nella città, conferendo una nuova centralità urbana e paesaggistica dedicata al tempo libero, dando così vita ad una inedita promenade panoramica sulle terrazze delle coperture, con una ineguagliabile vista sul golfo e su Capri.*

ANDREA DE GIACOMO, Dirigente Servizio Cimiteri, Comune di Napoli

Facciata dell' Arciconfraternita





Due fotografie storiche del cantiere e un disegno di Alfonso Guerra

## IL MAUSOLEO SCHILIZZI A POSILLIPO

MARCO DEZZI BARDESCHI

**Abstract:** *A superb example of neo-Egyptian funerary architecture in Naples, with an exceptional panoramic position, is the Mausoleum of the family Schilizzi in Posillipo, designed by Alfonso Guerra (1881) and completed by his son Camillo (1921). It is now at the centre of a intervention of conservation and public enhancement by the Municipality.*

**La storia: dal progetto alla realizzazione.** Alfonso Guerra, giovane ma già noto architetto allievo di Enrico Alvino, riceve nel 1881 l'incarico di progettare il Mausoleo da Matteo Schilizzi, unico superstite di una ricca famiglia livornese trasferitosi a Napoli nel 1880. Questi, in seguito alla profanazione di un sepolcro provvisorio che possedeva nella sua città, dedica alla memoria della famiglia un'opera maestosa ed imponente, fortemente caratterizzata da stilemi ispirati ai suoi viaggi in Africa e in Oriente, fondendo l'egizio e l'arabo: il primo, grave e solenne nei paramenti esterni; il secondo, negli interni.

Il progetto è sviluppato con *entusiastico amore* dal Guerra che, nel 1881, prende a dirigerne l'esecuzione, coadiuvato dagli ingegneri Luigi Ferrara e Tomaso D'Angelo. I lavori procedono speditamente per otto anni ma, nel 1889, lo Schilizzi rinuncia alla sua idea ed il cantiere ancora incompiuto viene abbandonato.

Alla fine del primo conflitto mondiale è il figlio di Alfonso Guerra, Camillo, a proporre col completamento e l'adattamento a Mausoleo delle salme dei caduti in guerra. Nel 1921, il Comune di Napoli, sollecitato da un comitato di raccolta fondi, acquista l'edificio dall'ing. Tomaso D'Angelo, fraterno amico ed erede dello Schilizzi. Due anni dopo viene dato avvio ai lavori di completamento, da eseguirsi

«secondo il progetto originale dell'Architetto Alfonso Guerra». Una "Commissione tecnico-artistica", nominata dal sindaco Alberto Geremicca, stabilisce le opere indispensabili per il nuovo uso. All'esterno due rampe simmetriche si dipartono dalla via di Posillipo, raggiungono l'edificio superando tre scalee; proseguendo fino al fronte posteriore, tre scalinate in pietra sottolineano gli ingressi al tempio. Sarà questo «uno degli interventi più significativi realizzati sulla collina di Posillipo fra '800 e '900».

Dopo avere collocato in opera (a circa 25 metri d'altezza) i blocchi di piperno della cornice di coronamento, già predisposti fin dalla prima fase, ma rimasti "a piè d'opera" si realizza la copertura della navata centrale del tempio, formata di tre grandi padiglioni quadrati (8,50 m per lato). L'interno è scandito da otto colonne monolitiche in granito rosso di Baveno, lavorate con sottili scanalature e da pilastri in granito grigio su basi in pietra lucidata. I capitelli, mai completati, sono oggi privi delle decorazioni in bronzo previste in progetto. Su di essi poggiano architravi monolitici in travertino di Bellona.

Una cupola a doppia calotta, rivestita con lastre di rame (rifatte nel 1960, ad opera della ditta "Ascolese") corona la cella absidale quadrangolare. Un ampio lucernario nel pavimento della navata centrale illumina l'ipogeo.

## ESPRESSIONISMO DEL MINIMO INTERVENTO PROGETTI DI ARTURO FRANCO AL MATADERO DI MADRID

FEDERICO CALABRESE

**Abstract:** *The old slaughterhouse in Madrid is located in the south of the city near the Manzanares River, in the district of Legazpi. After the abandonment in the 90s, in 2006 began a major operation of requalification to accommodate a citadel of innovation and culture. This paper presents three projects (one still in progress) for the Matadero, by Arturo Franco, a young Spanish architect. He proposes a new modus operandi in the redevelopment of the industrial heritage. With a respectful attitude and at the same time radical, in his first project for the pavilion Intermediae Franco opens the track plowing a path for all other projects that are taking place for the redevelopment of Matadero Madrid.*

Il Mattatoio e Mercato Municipale di Legazpi a Madrid, progettato nel 1907 da Luis Bellido, architetto municipale, ha le caratteristiche funzionali e tipologiche (a padiglioni) di molti edifici produttivi costruiti in Europa tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Luis Bellido per affrontare il progetto viaggia per l'Europa (soprattutto nel nord) per studiare l'architettura di Behrens e Berlage. Visita Berlino, Colonia, Breslau, Offenbach e Lipsia ed il suo progetto sarà ispirato ai mattatoi tedeschi: il Matadero avrà grandi padiglioni trasparenti (in ferro-vetro) dotati di un sistema di piccolo trasporto elettrico su rotaia per il processo di lavorazione del bestiame.

Bellido tuttavia elabora un progetto ben lontano dallo stile della *Turbinenfabrick* di Behrens del 1910, che anticipa il Movimento Moderno: fa ricorso ad uno stile storicista neomudejar molto in voga nella Spagna della fine dell'Ottocento, che riprende lo stile diffuso tra il XII e XIV secolo nella penisola iberica. Caratteristico è il cosiddetto *aparejo tole-*

*dano*, usato in tutti i padiglioni del Matadero, un paramento esterno misto composto di pietra e mattoni, usato dal XV al XV secolo negli edifici popolari del Regno di Castiglia. La grande novità è l'uso del cemento armato per la struttura, in modo da poter avere padiglioni con grandi luci. La struttura in cemento armato è progettata dall'ingegnere José Eugenio Ribera, uno dei primi ad introdurre in Spagna questo sistema costruttivo. Allo scoppio della prima guerra mondiale il cantiere conosce molte interruzioni per la quasi impossibilità di reperire il ferro necessario per la struttura. Il Matadero aprirà, di fatto, solo negli anni 20. Funziona poi come mattatoio fino alla metà degli anni 70 e successivamente, con altri usi, fino al 1996, anno in cui viene chiuso. Ma subito (nel 1997) il complesso è inserito nel Catalogo degli Edifici Protetti dopo l'entrata in vigore del *Nuevo Plan General de Ordenación*, il Piano Regolatore di Madrid. Viene protetto con Grado 2, vincolandolo per l'importanza della tecnica costruttiva in cemento armato.

*Immagine d'epoca del progetto del Mattatoio Municipale di Madrid; vista aerea attuale: i padiglioni 17C (1), 8C (2), il padiglione 8 (3) e il padiglione 9 (4). A fianco, in alto: i padiglioni della macellazione con il sistema di rotaie; in basso: la torre d'acqua e il Matadero visto da Piazza Legazpi*







## JADE VALLEY (CINA): CULTO E CULTURA DELLA TERRA A LIUJANG XIAN, RIFLESSIONI SULL'INTER-CULTURA DEL CONSERVARE

MARIA ADRIANA GIUSTI

**Abstract:** *At the edge of the village of Liujiang Xiàn, on the south-west of the river Liu (Shanxi, China), there are two buildings that Qingyun Ma, an emergent architect, active between China and the US, has designed for his family: Fuqin zhai, his father's house, and not far away, in the vineyards, a winery welcoming place and hotel. The agricultural landscape, dotted with tombs and monuments that evoke the memory of those who lived in these places, indicates the philosophy of the project: to insert the architecture in the harmony of human and social relationships, taking up the red wire of the Confucian tradition and art of building, transmitted by Li Jie construction rules, that define shapes and sizes of buildings, by reason of their repetitive assembling. Hence the 'interest of these architectures as significant research of an alternative way to the new that distanced from the tendency to "duplitecture", prevalent today in China. Also, these buildings are pretext for more general reflections on the topic of private habitat conservation, an issue of great cultural and legal complexity, which fits into the framework of the problematic the preservation of cultural heritage of China.*

Una villa abbandonata ai margini di un villaggio a Liujiang Xiàn, sulla riva sud-ovest del fiume Liu, si staglia sullo sfondo di un paesaggio agricolo costellato di sepolcri e monumenti sparsi dedicati alla memoria di quanti hanno abitato questi luoghi. Nella cultura cinese la venerazione degli antenati ha un ruolo fondamentale; radicata fin dall'antico e diffusa dal confucianesimo, esprime la pietà filiale che si prolunga oltre la morte, il senso dei legami familiari, del benessere della comunità locale, della salute individuale, dell'ordine morale e politico. Ed è questa la sostanza dell'edificio che Qingyun Ma (1), un architetto d'avanguardia attivo tra Cina e Stati

Uniti, ha progettato per i suoi genitori, evocata dal nome stesso *Fuqin zhai* che significa "casa del padre". Il rispetto e la venerazione per i genitori, il cinese *hsiao* è anche espressione di virtù sociale, d'amore per l'umanità, che agisce in accordo col confuciano "jen", vale a dire la "perfetta virtù". In questa terra si custodisce parte dell'anima di chi ha abitato la villa, mentre l'edificio in genere ha una sopravvivenza che non supera i 70 anni, tanti quanti l'età media di una persona. Successivamente la villa può passare alla comunità che decide la destinazione, conservazione, trasformazione o distruzione. Nell'universo cinese in continua tra-



## PIERO PORTALUPPI E IL DIURNO VENEZIA A MILANO

STEFANO MASI, PIERFRANCESCO SACERDOTI

**Abstract:** *The recent opening to the public of the Diurno Venezia in Milan, after a long period of decay, has given hope for its restoration and reuse. The architectural quality of this 1920s underground building, which comprises a hall and bathrooms for public use, is largely due to the refined interior decoration, recently attributed to architect Piero Portaluppi. The article focuses especially on the stylistic analogies between the decoration of the Diurno and other buildings designed by Portaluppi.*

L'Albergo Diurno Metropolitan, più noto come Diurno Venezia, è tornato alla ribalta grazie all'apertura per le Giornate di Primavera del FAI (22-23 marzo 2014). A seguito di questo evento si è avviato un iter di confronto tra FAI e Comune di Milano, attualmente in corso, per trovare un accordo e studiare un progetto di restauro e riuso.

L'apertura del Diurno è seguita alla presentazione il 4 febbraio 2014, presso Villa Necchi Campiglio, di una ricerca in cui si è proposta l'attribuzione degli apparati decorativi e degli arredi, nonché di parte della concezione architettonica generale, a Piero Portaluppi (1).

Il progetto reca le firme degli ingegneri Marcello Troiani, Carlo Cavacini e Giuseppe Masini, che stipulano una convenzione con il Comune, proprietario dell'area, e fondano la Società Anonima Imprese Metropolitane (SAIM) per la gestione della struttura.

Nonostante l'assenza del nome di Portaluppi nei documenti, nei pochi disegni reperiti e negli articoli pubblicati in occasione dell'inaugurazione del 18 gennaio 1926, il suo apporto è sostenuto in modo incontrovertibile da svariati elementi.

Innanzitutto una voce nel registro dei lavori dell'architetto, conservato presso la Fondazione Portaluppi, in cui troviamo, in data dicembre 1923, un "Albergo Diurno" a Milano. All'epoca l'unico altro diurno in città era il Cobianchi di piazza del Duomo, realizzato su progetto di Melchiorre Bega e inaugurato nel 1924.

Il secondo elemento decisivo è il rapporto professionale con Carlo Cavacini – promotore del progetto e socio della SAIM – per il quale Portaluppi progetta negli anni Venti due cappelle nel cimitero di Castel Frentano in Abruzzo, paese natale dell'ingegnere, e una villa a Barbarano di Salò. Ma l'attribu-

zione poggia anche su numerose e sorprendenti analogie stilistiche con altri progetti di Portaluppi.

Un primo motivo caratteristico è l'arco ribassato, a luce ampia e sostenuto da colonne: questo tema, utilizzato nel Diurno per rimarcare la soglia tra atrio e salone, si ritrova in forme simili nella seconda soluzione, non realizzata, per il palazzo della società Buonarroti-Carpaccio-Giotto in via Salvini (1926-1930) e in una sala della Pinacoteca di Brera (1946-1950, fig. 27), dove compare anche un disegno simile dei gradini. Un altro motivo emblematico è la sagomatura dei capitelli delle colonne (fig. 6), che si inseriscono coerentemente nella serie di "variazioni sul tema" che Portaluppi sviluppa nel corso degli anni Venti e che nasce da forme del barocchetto lombardo rielaborate in chiave déco: dai capitelli delle colonne nella serliana sulla facciata della sede della Società Filatura Cascami Seta in via Santa Valeria (1920-1924, fig. 7), a quelli dell'atrio della sede della Società Metallurgica Italiana in via Leopardi (1924-1927, fig. 8), fino a quelli del palazzo della società Buonarroti-Carpaccio-Giotto (1926-1930, fig. 9).

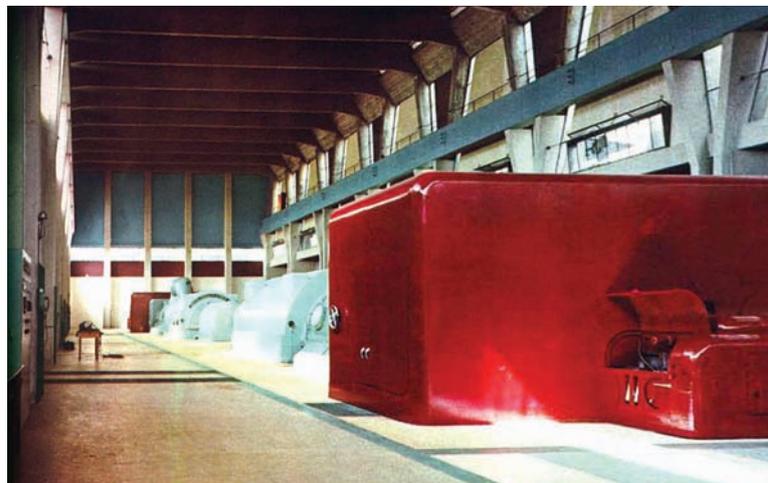
Vi è poi il tema decorativo principale, che costituisce una sorta di *leitmotiv* della decorazione del salone del Diurno e che viene proposto in vari elementi, declinato ogni volta in forme diverse. La matrice di tale motivo decorativo, che appare curiosamente ora come porzione ora come intero di una sezione di colonna di ordine dorico, richiama da vicino il profilo tripartito ad archetti rovesciati delle finestre nello zoccolo del fronte esterno di Palazzo Cusani (fig. 19), opera dell'architetto Giovanni Ruggeri, uno dei più notevoli esempi del tardo barocco milanese, stile che, in generale (e in particolare nelle elaborazioni di Ruggeri), tanto influì







*In alto: Torri della caldaia da sud-ovest, dettaglio del prospetto sud e prospetto ovest. In basso: foto d'epoca della sala dei turboalternatori*



# ARCHITETTI DEL NOVECENTO: GABRIELE MUCCHI (1899-2002)

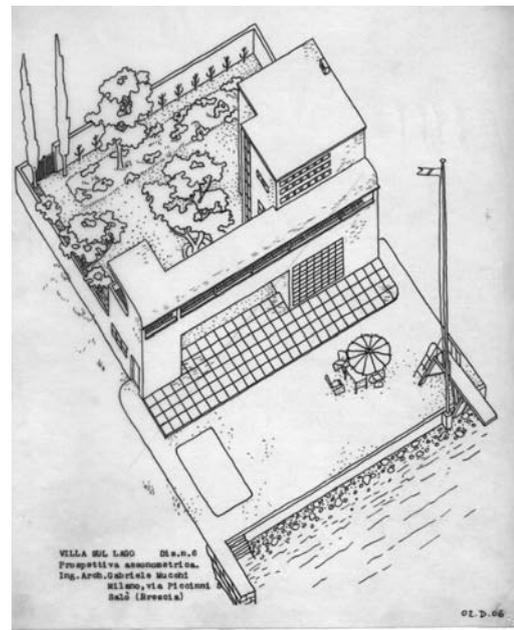
*Gabriele Mucchi: 1899 – 2002. Architetture e design, 27 novembre 2014 – 23 febbraio 2015, Spazio mostre Archivi Storici, Politecnico di Milano, via Durando 10, Milano.*

*Quando venni a Milano, mio padre si preoccupò di trovarmi un posto come ingegnere. Conosceva i figli del suo antico maestro Cesare Tallone. Aveva conosciuto Enrico Somarè, poeta e scrittore di cose d'arte, marito della bellissima e strana Teresa Tallone. Somarè era amico del pittore-architetto Gigliotti Zanini. Costui cercava un giovane ingegnere per certe sue costruzioni. Così fui assunto nel suo studio. Inizia nel 1926, come queste parole autobiografiche attestano, la vita professionale di Gabriele Mucchi, architetto, designer, pittore, raffinato traduttore e memorialista.*

Mucchi era nato a Torino il 25 giugno 1899, e si era laureato in ingegneria a Bologna nel 1923, dopo aver preso parte come giovane ufficiale alla Grande Guerra. Per la sua formazione di architetto l'incontro su ricordato e l'apprendistato presso lo studio milanese di Gigliotti Zanini, professionista vicino alle poetiche del "Novecento", fu senz'altro importante. Tale influenza, riscontrabile nei suoi primi lavori, sarà presto temperata e posta in raffronto

con il nascente Razionalismo europeo, cui Mucchi guarda con sempre maggiore interesse. Di sapore novecentista è la Cappella del Sudario eretta a Moglia (Mantova) nel 1928, nella quale egli si avvale della collaborazione della scultrice tedesca Jenny Wiegmann che diventerà sua moglie; peraltro già il progetto per la casa a Barbarano sul lago di Garda, del 1929 o 1930, risente del linguaggio modernista, e in particolare della poetica di Le Corbusier. I lunghi soggiorni a Berlino nel 1929 e a Parigi nel '31, pongono Mucchi in stimolante contatto con le esperienze più aggiornate sia in ambito architettonico che pittorico e preparano l'incontro, al rientro in Italia nel 1934, con il vivace ambiente cresciuto intorno alle figure di Giuseppe Pagano e di Edoardo Persico. Di concezione razionalista è la casa milanese di via Marcora (1934) in cui Mucchi affronta per la prima volta il tema dell'abitare, che focalizzerà di lì in avanti la sua attenzione. È frattanto impegnato presso la ditta Pino di Parabiago nella progettazione di

*Da sinistra: progetto per un Pilonone per la funivia Sanremo, Monte Bignone (Imperia), 1950; mostra del pizzo antico, VII Triennale di Milano, 1940, con opere di J. Wiegmann Mucchi; progetto per casa Barbarano sul Lago di Garda (Brescia), 1929/30*



mobili metallici di serie. Architettura e design si legano così strettamente nell'attività dell'architetto, presente alla *Mostra dell'abitazione* alla VI Triennale del '36, sempre più interessato all'aspetto sociale della progettazione. Tale interesse si mostra con evidenza nella realizzazione, comprensiva degli interni, di case per contadini a Valera Fratta (Pavia) (1943/45), lavoro che svolge insieme a Bottoni e Pucci in cui il linguaggio modernista si orienta verso le forme storizzate dell'architettura rurale. L'esperienza della Seconda guerra mondiale e della Resistenza, in cui è personalmente coinvolto, indirizzano lo sguardo di Mucchi sempre più sui temi sociali: l'elaborazione della proposta di un nuovo piano urbanistico AR per Milano, i lavori dell'VIII Triennale e del QT8, per la quale realizza un edificio a quattro piani i cui interni, completi di arredo, sono esposti al Palazzo dell'Arte. L'architettura, il design, la progettazione urbana appaiono ai suoi occhi fortemente connessi all'impegno civile e alle sfide e alle contraddizioni che presenta il nuovo clima dell'Europa dopo la fine della guerra. L'impegno prevalente di Mucchi, frattanto avvicinatosi alle poetiche del Realismo, tende ormai alla pittura. Appartengono all'ultima fase del suo lavoro di architetto la realizzazione della tomba Pino a Parabiago (1948); i progetti per Muscoline, in provincia di Brescia, dove un piccolo piano urbanistico ideato nel '48 prevede la costruzione di un teatro per 500 posti (non realizzato) e di una scuola materna (1950/54); i progetti di allestimento per la fabbrica Olivetti di Pozzuoli di Luigi Cosenza (1952). La costruzione di una villa nel Canton Ticino (1960/61) chiude la sua attività progettuale, con una approfondita riflessione sul tema della casa unifamiliare. D'ora in poi Mucchi, stabilitosi a Berlino dove insegna all'Accademia d'Arte, si dedicherà completamente alle sue tele di forte impegno sociale, e attenderà alla stesura di un libro di memorie (Milano, 1994)



*Mostra per l'abitazione alla VI Triennale di Milano, 1936*

che costituisce la vivace ricapitolazione di un secolo. La sua straordinaria avventura umana, artistica e professionale è al centro della mostra prodotta da Archivi Storici del Politecnico di Milano che dal 2012 cura la conservazione e la valorizzazione del suo fondo archivistico che costituisce un tassello importante nella ricostruzione e nello studio della vicenda artistica italiana del Novecento. È già disponibile un inventario analitico a stampa a cura di Augusto Rossari (*Mucchi. Archivio dei progetti e dei disegni di architettura*, Milano 1993).

CLAUDIO CAMPONOGARA, MARCO VITALE

Mostra a cura di: Claudio Camponogara e Marco Vitale; consulenza scientifica di Augusto Rossari, con la collaborazione di: Sabrina Contu, Vincenzo Ficco, Luciana Gunetti. Progetto di allestimento: Lola Ottolini; Pogetto grafico: Francesco E. Guida; Realizzazione: Laboratorio Allestimenti Paolo Padova, Politecnico di Milano, Dipartimento di Design. Riproduzioni: Laboratorio informatico di Architettura; Politecnico di Milano, Dipartimento ABC; Produzione: Cristina Mandelli, Antonio Marcato, Archivi Storici del Politecnico di Milano Area Servizi Bibliotecari di Ateneo.