

BBPR. Lo spazio come esposizione

Serena Maffioletti

Fin dagli esordi gli ambiti tematici nei quali i BBPR espressero la propria ricerca sulle ragioni dell'architettura contemporanea e sull'attualità del suo linguaggio sono, accanto al progetto edilizio e urbanistico, l'esporre. Ad esso rivolgono un costante e coerente impegno innovativo, assumendolo come prioritario campo di sperimentazione teorica interdisciplinare. Per questi giovani della seconda generazione razionalista l'opera non è solo esplorativa del nuovo linguaggio, quanto dimostrativa dei domini che esso ora consente di indagare, approntare, rappresentare. Se il distico "qualificare la quantità, quantificare la qualità", estendere cioè i portati estetici e sociali della rivoluzione in essere, è uno degli icastici slogan con cui Rogers veicola il messaggio teorico dei BBPR, l'esporre è uno strumento precipuo della strategia investigativa e divulgativa indispensabile per la riforma, attraverso un processo di formazione-educazione, di tutti i livelli operativi coinvolti nella nuova civiltà del progetto: i politici, i tecnici, i fruitori.

Partecipando regolarmente agli appuntamenti espositivi degli anni Trenta¹ soprattutto nel "teatro" del Palazzo dell'Arte e delle Triennali di Milano, loro sincroni, episodio dopo episodio i BBPR mettono in scena l'esplorazione dei molteplici volti di un nuovo e più vasto "mondo", scegliendo per questa narrazione-dimostrazione in e al pubblico la dinamica di un continuo sperimentalismo, favorito dalla rapidità dei tempi di realizzazione e di fruizione dell'allestimento espositivo.

Se, come per tutti i protagonisti del razionalismo italiano, il rinnovamento della cultura del progetto attraversa e riunisce ogni dominio disciplinare e scalare, per i BBPR il contenuto innovativo è connesso senza cesura alla sua comunicazione, essendo obiettivo prioritario non l'autorialità dell'opera, ma la fondazione di una nuova tradizione, collettiva ed evolutiva.

Pur utilizzando come i coevi architetti italiani partiture spaziali articolate da dispositivi geometrici, i montaggi dinamici sperimentati nelle mostre degli anni trenta animano narrazioni prossime e colloquiali, attivano memorie ed emozioni, stimolano sinergie tra cultura materiale, arte contemporanea, scienze e tecniche in un moto corale di crescita

e di sviluppo sociale. Oggetti aulici e popolari, dipinti e sculture, manufatti d'ingegneria e prodotti commerciali, fotografie e scritte compongono concatenazioni espositive come paesaggi narrativi, disposti in repentini passaggi dimensionali, materici, cromatici. Da questa moltiplicazione esperienziale affiorano non la matematica di un mondo ideale, non la propaganda politica o commerciale, ma il progetto di un polifonico dialogo civile sugli elementi, le forme, i valori, gli spazi di una nuova cultura dell'abitare, nel significato più ampio del termine. Per i BBPR esporre è inscenare il luogo di un'opera aperta, inclusiva, plurale, orchestrata come l'abbozzo di un elenco, un itinerario solo indicato, il crogiuolo di un nuovo linguaggio, accessibile a tutti, progressista e colto. In un giovanile saggio dedicato al 'fatto espositivo' i BBPR scrivono: "È necessario trasportare le conoscenze dei singoli al di sopra della realtà contingente in un 'mezzo' spirituale dove ognuno possa agire liberamente. Poesia, ecco il mezzo che ognuno respira, artista, tecnico, pubblico. Il tecnico sale oltre il piano della propria limitata esperienza attraverso l'artista che la rivive, la esalta e l'offre al pubblico"². Meno famosa perché allestita a Trieste, nell'amata patria di Rogers, la "Mostra del Mare"³ (al di là del – dovuto? – omaggio al Timoniere) meglio di tutte racconta le mostre BBPR, affastellando in un romanzo popolare, in un lessico familiare, in un breviario minore gli elementi del mare: viaggi, imbarcazioni, commerci, macchine, oggetti...

Nel 1933, anno della prima loro esposizione⁴ e della prima partecipazione di Enrico Peressutti ad una mostra nazionale di fotografia, in questo ancora latente programma dimostrativo-educativo i neolaureati BBPR avevano cercato un confronto con il progetto urbanistico, disciplina di cui intendevano tanto rifondare i termini disciplinari quanto emendare l'ermetismo trasmissivo. Radicato nello sperimentalismo grafico di Le Corbusier ed editoriale di "Quadrante", il Piano regolatore di Pavia è introdotto da una "tavola polemica", che da sola addensa il fine della proposta: la dimostrazione, a tutti accessibile, del primato della "teoria urbanistica propria dei tempi a carattere collettivo e gerarchico" sul "disordine urbanistico che prevale nei periodi individualistici e liberalistici"⁵.

Solo tre anni dopo, su incarico e in collaborazione con Adriano Olivetti, i BBPR redigono con il Piano regolatore della Valle d'Aosta⁶ la prima proposta italiana di pianificazione regionale, anticipazione

delle metodologie d'indagine sul patrimonio edilizio e sulle condizioni socioeconomiche e geografiche territoriali, ed espressione di una visione integrata del progetto urbanistico e architettonico. L'innovativa trasmissione delle sezioni analitiche e progettuali si avvale della maturazione cresciuta nelle esposizioni e nei continui sconfinamenti sperimentati dai BBPR nella fotografia e cinematografia, nell'editoria specialistica e divulgativa, nella critica d'arte e nella scrittura letteraria⁷. Le tavole analitiche della mostra e della pubblicazione riportano attraverso fotomontaggi gli intrecci disciplinari necessari alla complessa descrizione dei caratteri naturali e antropici delle valli alpine, mentre la coesistenza del valore monumentale urbano e del degrado ambientale sono rappresentati in serie fotografiche che simulano sequenze cinematografiche spaziotemporali. Attraverso l'uso della grafica e della fotografia⁸ gli apporti analitici e i progetti territoriali e urbani trovano una messa in scena che intreccia linguaggi verbali e figurativi per offrire al lettore la comprensione scalare delle nuove dimensioni paesaggistiche e ambientali e la consapevolezza degli strumenti e dei fini del progetto territoriale.

Mostra e libro sono il primo esito maturo della visione integrata che i BBPR condividono con Walter Gropius, Le Corbusier, Max Bill e Adriano Olivetti, dei quali saranno estimatori ed amici, così come sono didatticamente prossimi al programma pedagogico del Bauhaus e della Scuola di Ulm, così come a quello aziendale dell'imprenditore piemontese. Saranno infatti tra i maggiori interpreti del pensiero sociale e artistico di Olivetti, progettisti di episodi salienti della sua azione progressista.

Delle molte esposizioni che i BBPR realizzano dal 1933 alla conclusione del tratto più significativo del loro itinerario nei tardi anni Settanta, quasi nessuna ha obiettivi commerciali. Scelta invece compiuta⁹ laddove le architetture e gli oggetti di design sono esemplari del rinnovamento culturale del tema posto a fondamento della propria direzione di "Domus" da Rogers¹⁰, lo spazio come "casa dell'uomo": "Si tratta di formare un gusto, una tecnica e una morale, come termini di una stessa funzione. Si tratta di costruire una società"¹¹ scriveva. Il progetto umanistico, che il biennio della direzione rogersiana consente solo di abbozzare, si esprime invece in una sintesi rapida ma efficace nella Sala "Architettura misura dell'uomo", realizzata per la IX Triennale¹². Nel coevo intervento al Convegno *De Divina*

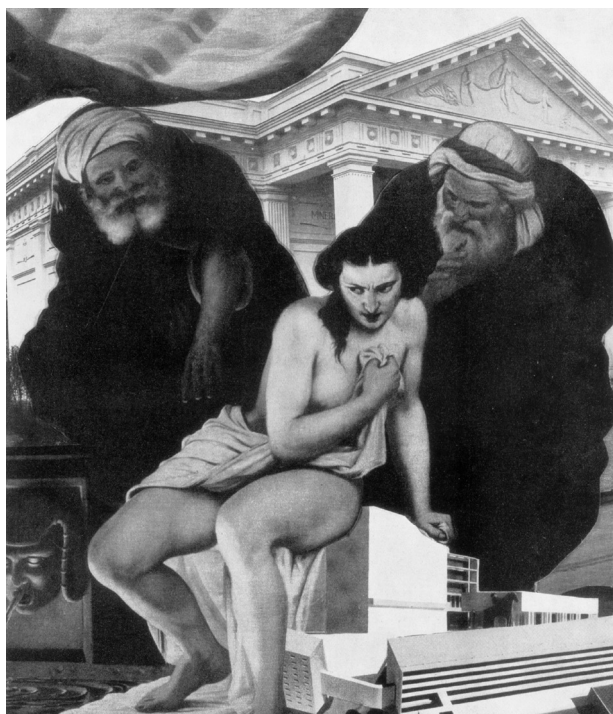


Fig. 01. I BBPR all'Università, 1932.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, Fondo Enrico Peressutti

Fig. 02. *Susanna (la nuova architettura) e i Vecchioni*, il progetto presentato è quello elaborato dai BBPR con A. Danusso, L. Figini, G. Pollini per il concorso per il Palazzo del Littorio e della "Mostra della Rivoluzione Fascista" a Roma, 1934.
Composizione di P. M. Bardi. Da "Quadrante", n. 18, ottobre 1934



Fig. 03. BBPR con E. Aleati, G. Ciocca, M. Mazzocchi, Piano regolatore di Pavia, "Tavole polemiche", 1933. Da "Quadrante", n. 11, marzo 1934

*Proportione*¹³, Rogers individua la “dimensione” dell’architettura non entro sistemi universali storicamente consolidati, ma nell’inarrestabile tensione esistenziale tra l’uomo e lo spazio, nel suo mobile plasmare nel tempo le forme.

In questi anni, progressivamente l’allestimento BBPR acquisisce lo status di un manifesto, l’allegoria spazializzata di un programma per l’architettura. Nella Sala “Architettura misura dell’uomo”, profondamente rogersiana, in una trama d’immagini “disordinatamente” esposte s’affastellano edifici spontanei e d’autore distanti per luoghi e tempi, sospesi attorno al visitatore che percorre la scena come suo centro mobile.

Uomo, architettura, uomo, ecco il ciclo continuo dell’origine, dei mezzi e dei fini. Aggiratevi liberamente per la sala: i documenti disposti nello spazio suggeriscono il tema: architettura, misura dell’uomo. Essi acquistano pieno significato quando v’inserite con i vostri sentimenti e i vostri pensieri, poiché siete, anche qui, i protagonisti dell’architettura.¹⁴

Si tratta del primo allestimento in cui i BBPR¹⁵ abbandonano definitivamente l’uomo *ad circulum* o *ad quadratum*, uomo che ora essi immaginano muoversi nello spazio della libertà e dell’esperienza, attraverso le quali egli potrà tessere i futuri racconti individuali e collettivi. Siamo nei primissimi anni Cinquanta, gli anni in cui essi interpretano da protagonisti lombardi il riscatto dell’architettura dall’onta di cui per loro essa si è ricoperta in epoca fascista: “La vita è fatta per noi. [...] Abbasso la retorica delle piazze imperiali, delle torri littorie, e se qualcuno ha bisogno di parlarci scenda dai piedestalli e si mescoli a noi, così che anche noi possiamo parlare a lui: da uomo a uomo”, scrive Rogers¹⁶.

Questa piccola mostra evolve due “esposizioni” proposte dai BBPR quindici anni prima, superando sempre più i limiti linguistici e convenzioni tra “modi” dell’architettura e della comunicazione: editoria, allestimento, installazione, monumento, museo. Alternando fogli trasparenti ad opachi, come in un *flipbook* il volume *Stile*¹⁷ concatenava immagini delle epoche dell’uomo, accostando per ognuna eventi sociali a opere d’arte emblematici, così che la loro sovrapposizione e successione li disponesse come fotogrammi di una narrazione cinetica.



Figg. 04-05. E. N. Rogers, Sale della “Mostra del Mare”, Trieste 1935. Museo del Mare, Trieste. Da “Iuav giornale dell’università”, n. 65, aprile 2009, “Elogio dell’architettura. Omaggio a Ernesto N. Rogers”, numero a cura di S. Maffioletti

Analogo intento indirizzava la coeva “Mostra della Civiltà italiana”¹⁸, organizzata da una trama ortogonale di percorsi elencanti in una direzione i periodi della storia e nell’altra le forme dello scibile: politica, arti, scienze, religione... Nello spazio irrealizzato si sarebbe susseguite le navate espositive, balconate per offrire un affaccio panoramico attraverso i secoli.

Dopo la Sala “Architettura misura dell’uomo” sono gli allestimenti degli anni Cinquanta a sovvertire le composizioni prebelliche, fissate allora in uno spazio animato sì da dispositivi narrativi ma classicamente ortogonale, cartesiano e prospettico. Ora la dimensione spazio-temporale dell’allestimento integra sempre più forme, colori e movimenti in unità strutturate su geometrie tridimensionali variate e complesse, su dispositivi panottici, spiraliformi, labirintici.

L’allestimento come “teatro totale” diviene la traccia di una successione di tappe che sondano una più profonda comprensione dello spazio attraverso l’intermedietà dei linguaggi; l’architettura, il design, le arti, la fotografia e la parola compongono scene mobili delle quali lo spettatore è attore. Nel Padiglione USA¹⁹ si moltiplicano le relazioni visive, la statica della circonferenza diviene dinamica nella sequenza di tre cerchi eccentrici, sotto una copertura ondeggiante, entro pareti trasparenti. Da un fuoco vuoto eccentrico s’irraggia la scena felice della casa contemporanea: gli spazi, i materiali, i colori, le trasparenze, gli arredi.

Nell’allestimento “Thonet Furniture 1983-1953”²⁰ elementi sospesi fluttuano sopra un’ellisse formata da dodici piani allestitori circolari, bassi e colorati, “with an almost musical integration between the setting and the models”²¹, commentano a New York.

Attivi nel dibattito culturale milanese, legati a molti artisti attraverso pluriennali collaborazioni, i BBPR intrattengono soprattutto con lo Spazialismo di Lucio Fontana e di Fausto Melotti una comunanza di esperienze e ricerche, ma non meno prossimi sono a Renato Guttuso e alla sua opera realista ed espressionista, cui attingeranno anche nei più tardi progetti. Si iscrivono nella tensione tra queste ricerche l’apertura dialettica dei BBPR e gli intrecci delle loro espressioni.

In un nuovo incontro con Adriano Olivetti, lo showroom²² offre ai passanti sulla Fifth Avenue di New York come da un boccascena il progetto di un paesaggio, la rappresentazione della politica aziendale dalle intrecciate radici artistiche e produttive, “estensione – scrive

Adriano Olivetti – della nuova visione formale a tutti i prodotti e a tutti gli strumenti dell'attività industriale e commerciale, e la fusione insostituibile del lavoro di gruppo"²³. Il vasto bassorilievo in gesso e sabbia di Costantino Nivola proietta forme e colori di un mediterraneo assoluto nello spazio ritmato dal verde-blu delle lampade Venini coniche e pendenti verso le verdi "stalagmiti" marmoree, innalzate a porgere all'acquirente le macchine da scrivere: "The setting for a legend", così una rivista americana²⁴ chiosa l'incontro dell'arte e la produzione.

Liberi dai vincoli della scatola muraria preesistente come le tre mostre precedenti, nel 1954 alla X Triennale i BBPR indagano la soglia tra la spirale e il labirinto, non novità ma presenza metaforica già negli scritti giovanili e privati di Rogers a rappresentare centralità, complessità e difficoltà dell'esperienza dell'uomo, nonché della sua, nella costruzione artistica. Come fossero lunghe pergamene alla scala urbana arricciate dal tempo, le pareti bianche delle sei spirali inscenano nel Parco Sempione con felice discorsività il "Labirinto dei ragazzi"²⁵ pensato come un museo, un'"accademia" per i bambini, ai quali narrare le architetture e le città dell'uomo nei lievi, ironici graffiti di Saul Steinberg e l'arte, nel riflesso ondeggiante in un piccolo specchio d'acqua del mobile di Calder.

Nei Giardini della Biennale di Venezia a strutturare il Padiglione del Canada²⁶ è ancora una spirale muraria, avvolta attorno ad un maestoso albero e alla sua trascrizione in un pilastro sagomato, per offrire lo spazio come luogo di percezione unitaria del tempo, della luce, della natura e dell'arte, come condizione di continuità tra i paesaggi espositivi, interno ed esterno.

Le spirali assumono invece i più gravi caratteri di labirinto nei memoriali, che il destino dei BBPR porterà a realizzare, giovani vittime della deportazione politica e poi attori della celebrazione collettiva. La spirale labirintica ora è lo spazio silente del materiale bruto, delle alte pareti cementizie senza segni e senza parole; è il precipitare forzato dell'unico movimento possibile verso il forno crematorio di Mauthausen-Gusen²⁷.

Dentro la lunga spirale tridimensionale realizzata nella baracca 21 del Campo di sterminio di Auschwitz²⁸ s'accumula nello spazio-tempo del suo incedere l'esperienza del visitatore: la musica di Luigi Nono, la pittura di Mario Samonà, le parole di Primo Levi, la regia di N. Risi ricompongono in una totalità collettiva i frammenti personali della tragedia, "momenti



Fig. 06. BBPR, Padiglione “Il Labirinto dei ragazzi” nel parco Sempione, X Triennale di Milano, graffiti di Saul Steinberg, *mobile* di Alexander Calder, 1954. Fotografia di E. Peressutti. Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, Fondo Enrico Peressutti

Fig. 07. BBPR, Interno del Padiglione USA nel Parco Sempione, IX Triennale di Milano, 1951. Fotografia di E. Peressutti. Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, Fondo Enrico Peressutti



Fig. 08. BBPR, Showroom della Olivetti Corporation of America sulla Fifth Avenue a New York, altorilievo di Costantino Nivola, 1954. Fotografia di E. Peressutti.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, Fondo Enrico Peressutti

Fig. 09. BBPR, Memoriale italiano ad Auschwitz, 1979. Fotografia di S. Maffioletti:
lo scatto ritrae il memoriale nello spazio della Baracca 21, per la quale fu progettato



Fig. 10. BBPR, Torre Velasca, Milano 1950-1958. Foto di G. Casali, Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, Fondo Giorgio Casali

della nostra vita, immagini dei nostri orizzonti, colori dei nostri sentimenti”, aveva scritto Enrico Peressutti²⁹.

In questo loro investigare lo spazio come luogo della percezione individuale e della narrazione collettiva altri ancora sono i progetti BBPR che sciolgono i limiti tra parola, segno, suono e spazio, tra pubblicazione, esposizione, installazione, museografia, monumento. Forse precocemente consapevoli della relazione polidimensionale tra progetto e comunicazione, i quattro giovani BBPR si fanno ritrarre in una delle loro prime foto su una terrazza della Scuola di Architettura, ampia come un palcoscenico, dove paiono inscenare l’arte dell’architettura, danzando nei loro camici da lavoro e con gli strumenti da disegno. Ed è forse questa totale consapevolezza dello spazio come esposizione che li portò ad immaginare, e a non temere, tutto il portato scenico della Torre Velasca, ergendola, “diversa”, tra i nuovi protagonisti dell’emergente paesaggio di Milano.

1. Le principali esposizioni anteriori alla Seconda Guerra mondiale sono: Sale di Forlanini e dei primi voli, dell'alta velocità, del volo a vela alla Mostra dell'aeronautica, Palazzo dell'Arte, Milano 1934; Sale dello sport giovanile, della tecnica sportiva, del tennis, dell'automobilismo, del GUF alla Mostra dello sport, Palazzo dell'arte, Milano 1935; Sale della Coerenza, delle Priorità italiane, VI Triennale di Milano, 1936; Sala del Verde nella città, VII Triennale di Milano, 1940.

2. BBPR, *Il fatto esposizione*, in "Quadrante", n. 26, giugno 1936, p. 32.

3. E. N. Rogers, "Sale del timone, delle vetrine polimeriche, dei cantieri navali, delle organizzazioni marinare e da diporto", III Mostra del Mare, con M. Mascherini, Trieste 1935.

4. "Casa del sabato per gli sposi", con P. Portaluppi, L. Fontana, P. Chiesa, V Triennale di Milano, 1933.

5. Piano regolatore di Pavia, con E. Aleati, G. Ciocca, M. Mazzocchi, 1933.

6. Piano regolatore della Valle d'Aosta, con A. Olivetti, R. Zveteremich, I. Lauro, P. Bottoni, L. Figini, G. Pollini, 1936. Il piano venne esposto a Milano (1936) e a Roma (1937).

7. Data la brevità del presente saggio non è possibile elencare le pubblicazioni e le mostre che raccolgono le fotografie di Banfi e Peressutti, così come degli scritti dei BBPR ed in particolare di Belgiojoso

e Rogers. Di molti di essi è curatrice l'autrice del presente scritto.

8. Si fa qui riferimento alla presenza di Marcello Nizzoli nella redazione dei documenti del Piano regolatore della Valle d'Aosta.

9. A questo fine si citano qui solo le principali tra le pochissime mostre antologiche curate dai BBPR: sull'architettura "Italian Contemporary Architecture" curata da F. Albini ed E. Peressutti, RIBA, Londra 1952; sul design "La forma dell'utile", curata da L. Belgiojoso e E. Peressutti con F. Buzzi Ceriani e M. Huber, IX Triennale di Milano, 1951.

10. Ernesto N. Rogers dirige "Domus" da gennaio 1946 (n. 205) a dicembre 1947 (n. 223-225).

11. E. N. Rogers, *Programma: Domus, la casa dell'uomo*, in "Domus", n. 205, gennaio 1946, p. 3.

12. E. N. Rogers, Sala "Architettura misura dell'uomo", con V. Gregotti e G. Stoppino, IX Triennale di Milano, 1951.

13. E. N. Rogers, *Misura e grandezza*, intervento al Primo convegno internazionale sulle proporzioni nelle arti *De Divina Proportione*, IX Triennale di Milano, 27-29 settembre 1951, in S. Maffioletti (a cura di), *Ernesto N. Rogers. Architettura, misura e grandezza dell'uomo*, Il Poligrafo, Padova 2010, pp. 439-445.

14. E. N. Rogers, tratto dal pannello introduttivo della Sala "Architettura misura dell'uomo", cit.

15. Non è esattamente così, poiché i BBPR realizzarono probabilmente la loro prima spirale, peraltro in una piccola

- soluzione, per la VII Triennale di Milano, 1940.
16. E. N. Rogers, *Conquista della misura umana*, in "Tempo", agosto 1945, p. 116.
17. BBPR, *Stile*, Editoriale Domus, Milano 1936.
18. "Mostra della Civiltà Italiana", con G. Ciocca, V. Bompiani, M. Bontempelli, Esposizione Universale di Roma, 1937.
19. Padiglione USA, IX Triennale di Milano, 1951.
20. E. Peressutti, Mostra "Thonet Furniture 1830-1953", Museum of Modern Art, New York, 1953.
21. *The Thonet Exhibition at the Museum of Modern Art*, in "Interiors", n. 2, 1953, p. 87.
22. Sala di esposizione per la Olivetti Corporation of America, con C. Nivola, New York, 1954.
23. Per una lettura di Adriano Olivetti da parte di E. N. Rogers, cfr. *L'unità di Adriano Olivetti*, in "Casabella Continuità", n. 270, dicembre 1962, pp. 1-9.
24. O. Gueft, *Olivetti, New York*, in "Interiors + Industrial Design", n. 4, novembre 1954, p. 124.
25. Padiglione "Il Labirinto dei ragazzi", con S. Steinberg, A. Calder, X Triennale di Milano, 1954.
26. Padiglione del Canada, Biennale di Venezia, 1958.
27. Memorial a Mauthausen Gusen, 1965.
28. Memorial italiano nel Campo di Auschwitz, con M. Samonà, P. Levi, L. Nono. N. Risi, 1979.
29. E. Peressutti, *Visita a due mostre contemporanee*, in "Rassegna di architettura", settembre 1935, p. 336.