

**Scontro di situazioni.
Bruno Zevi e il padiglione italiano a Montreal '67**

Tommaso Tagliabue

La vicenda del padiglione italiano alla Expo di Montreal appare come episodio emblematico, eppure poco esplorato, dell'architettura italiana degli anni Sessanta.

Alla precedente Expo di Bruxelles '58 il padiglione nazionale era stato progettato da un eterogeneo gruppo composto da Ludovico Belgiojoso, Ernesto Nathan Rogers, Enrico Peressutti, Adolfo De Carlo, Giuseppe Perugini, Ludovico Quaroni, Ignazio Gardella. Ne risultò una sorta di singolare villaggio mediterraneo, una sequenza di bassi edifici, attraversata da percorsi che confluivano in una piazza dominata da un alto volume. Il padiglione parve ai più un compromesso fra tendenze troppo distanti per poter davvero dialogare: un'architettura alle soglie del vernacolare, come rimarcato con preoccupazione da parte della critica internazionale¹.

Bruno Zevi partecipò al dibattito sul padiglione, riportando con qualche malcelato compiacimento le critiche straniere:

un gruppo di architetti olandesi, dopo averne esaminato l'impianto, non ha nascosto le proprie perplessità: che significa questa specie di paesotto meridionale centrato da una costruzione alta, monumentale, di sapore chiesastico? Come mai artisti italiani, tra cui si allineano alcuni coerenti assertori della politica razionalista, si sono ridotti a un'esegesi di 'edilizia spontanea', riesumando persino cornici e decorazioni? L'Italia è già degenerata nel provincialismo?²

Zevi riconosceva qualche merito al padiglione italiano: se non altro, si poneva "in antitesi all'anonimo scatolone di vetro, e all'esperanto cosmopolita che accomuna il padiglione della fauna del Congo Belga a quello della Ceca"³.

Precisava Zevi:

la volontà di differenziarsi dalle scatole vitree e dai tralicci d'acciaio delle esposizioni universali è legittima, ma per curare la malattia dell'esperanto figurativo, è proprio necessario rifugiarsi

nel vernacolo? [...] Si può salvare la “persona” umana, seriamente, contrapponendo all’atomo un bel bicchiere di vino?⁴

Qualche mese più tardi, su l’“Espresso”, Zevi tornò sulla questione con parole più concilianti⁵, rimarcando il “rapido riscatto del padiglione italiano nell’opinione dei critici e del pubblico”, individuandone la causa nell’interesse suscitato dal percorso espositivo: il contenuto aveva riscattato la debolezza del contenitore, “il ‘villaggio’ anacronistico e artificioso si è, tutt’a un tratto, animato, il materiale esposto, dai tesori di trenta secoli di artigianato ai diagrammi illustrativi della recente industrializzazione, ha operato il miracolo”⁶.

Il compito di rappresentare il proprio paese in un tempo controverso, che andava ormai esaurendo la spinta della ricostruzione e del boom economico per far fronte alle sempre più pressanti tensioni sociali, sarà affidato a Zevi quasi dieci anni dopo.

Nel gennaio 1966 il Ministero degli Affari Esteri incaricò del padiglione nazionale un comitato composto da Zevi, Giulio Carlo Argan, Michele Guido Franci, e dagli architetti romani Vincenzo, Fausto e Lucio Passarelli. Dati i tempi ristretti, il comitato fu investito della facoltà di affidare direttamente gli incarichi.

Fu forse l’esito controverso della partecipazione italiana a Bruxelles a spingere il comitato (dove Zevi svolse parte preminente) a ideare una proposta per certi versi agli antipodi del padiglione del ‘58. Dapprima andavano stabiliti i contenuti: dopodiché si sarebbero ricercati gli interpreti più adatti a esprimerli, lasciando libero ogni progettista di parlare la propria lingua, senza ricercare un esperanto che avrebbe finito per non comunicare nulla; a contenere tali diversi spazi avrebbe provveduto un uniforme involucro affidato ai Passarelli.

Zevi spiegò diffusamente la modalità operativa:

c’è un’Italia dei monumenti e dell’arte, il museo; c’è un’Italia popolare, contadina, pittoresca e aneddotica; e quella dei centri siderurgici e dell’industria automobilistica [...] per evitare un’angolazione arbitraria, si è deciso di ritrarre l’incastro dei molteplici volti della realtà italiana. Ma come? Si poteva forse adottare un unico linguaggio per esprimere fenomeni così differenziati e contrastanti?⁷

Sulle pagine della sua rivista, Zevi precisa che il percorso ideativo portò alla definizione di tre temi (Poesia, Costume, Progresso), i quali richiedevano, per essere espressi, tre linguaggi architettonici autonomi: “abbiamo evitato un’angolazione arbitraria, persuasi che la compresenza e l’incastro dei molteplici volti della realtà italiana avrebbero saputo ritrarla con veritiera efficacia”⁸. Zevi elenca

una vocazione lirica, affidata alla forma perfetta, all’uso raffinatissimo del materiale, alla modanatura personalizzata come quella classica – vengono subito in mente i nomi di Carlo Scarpa e Arnaldo Pomodoro. Poi una corrente aggressiva, inquieta, neorealistica o meglio neoespressionistica, fondata sullo scavo manuale e brutalistico, remota da ogni geometria elementare, memore di una tradizione artigiana – Leonardo Ricci e Leoncillo. Infine, il mondo della grafica e del design – Bruno Munari e Cosimo Carlucci.⁹

Qui Zevi rivela che l’indifferenziata copertura affidata ai Passarelli sarebbe stata animata da tre sculture, elementi plastici posti in corrispondenza dei tre settori sottostanti, a segnalarne i nascosti contrasti. A mediare lingue architettoniche tanto divergenti sarebbe stato uno spazio centrale, che così Zevi presenta:

una “Terre des Hommes”¹⁰ non si può tuttavia decomporre senza registrare il grado di tensione tra i suoi poli. Ed ecco il percorso, l’architettura distrutta come fatto autonomo, ansiosa di luci e colori che parlano gioie ed angosce, trionfi e cadute, moti di rinnovamento e antichissimo dolore. Qui urgeva un inventore gestuale, e Emilio Vedova apparve il più idoneo.¹¹

Le cose andarono come prospettato da Zevi. Il settore Poesia fu affidato a Scarpa per il suo riconosciuto magistero nel dialogo fra allestimento e opera d’arte. Scarpa ideò uno spazio dal “disegno nitido, calcolatissimo, un’atmosfera satura di esprit de géométrie”¹². Sopra una grande tavola pavimentale, omaggio alla prospettiva pavimentazione della *Flagellazione* di Piero della Francesca, si stagliava una copia a grandezza naturale del David di Donatello. Un più piccolo ambiente esponeva, in originale, l’Athys del Bargello, e altri frammenti della grandezza artistica nazionale, presentati su supporti disegnati da

Scarpa. Al settore collaborò Mario Deluigi, autore della vetrata della sala minore, realizzata dalle vetrerie Venini di Murano.

La penna di Zevi non trattiene il suo entusiasmo quando affronta il settore del Costume affidato a Ricci: “itinerario materico, terrigno, in cavità plasticamente fasciate, dense di escrescenze e recessi, prolungate in una terrazza anch’essa gremita di oggetti totemici, nati per grumosa proliferazione del pavimento e con esso destinati a rifondersi”. L’allestimento del settore fu realizzato in collaborazione con Umberto Eco¹³, il quale, nota Zevi,

programmando le “stazioni” della vita italiana (l’amore, la morte, l’inclinazione comunitaria, le feste, la religione, lo Stato, l’emigrazione, ecc.) ha tenuto conto di queste reazioni psicologiche del pubblico, e perciò ha mostrato, insieme ai pregi, anche i difetti degli italiani.¹⁴

Zevi nota compiaciuto che “nel materico settore del Costume, non c’è un angolo retto: tutto è plasmato, contorto lungo un cammino anch’esso tortuoso che conduce attraverso i ‘momenti’ della vita italiana”, coacervo di apparizioni che trovavano riparo in “un’architettura ‘scavata’, grezza, tattile, terrosa, gestuale”¹⁵.

Zevi invece trattiene a stento la sua delusione nella descrizione del settore Progresso, dove “trionfa il ‘design’ di Bruno Munari, sostanzialmente differenziato sia dal segno lirico di Carlo Scarpa, che dallo scavo primordiale di Leonardo Ricci”¹⁶.

Più tardi, su l’“Espresso”, Zevi ritornò sulla prova di Munari con parole meno elusive: “una sola volta capitò a Bruno Munari l’occasione di realizzare un’immagine architettonica; e fallì”¹⁷. Zevi descrive le iniziali titubanze di Munari, e spiega che egli riuscì a vincerle persuadendolo personalmente:

dal 1933 tu elucubri prestigiose “macchine inutili”, cioè giochi con congegni meccanici imprimendo loro sottili valenze poetiche. Ebbene, adesso puoi verificarli a larga scala. Non basta però che la gente cammini tra ‘macchine inutili’; lo scatto consiste nel far sì che esse formino spazio, pur senza involucrarlo. Nella sfera strutturata da Buckminster Fuller, gli americani espongono una casa senza facciate. Grossa idea: tuttavia restano pavimenti, tra-

mezzi e soffitti. Tu puoi eliminarli. È giunto il momento della tua candidatura alla laurea di architetto honoris causa. Munari ascoltò con molta attenzione, e rispose: “ci proverò”. Poi accadde qualcosa che risucchiò la sua fantasia. Prevalse la componente inversa del suo poliedrico temperamento: quella che esige un ordito esatto, controllabile, o al minimo un “qui pro quo” di elementi razionali incastrati in nodi assurdi. L’ambiente di Montreal rivelava appieno la mano di Munari, ma del designer, non del potenziale architetto.¹⁸

Secondo Zevi, “pronto a scompaginare gli oggetti, persino a far arrampicare un’auto su un pilastro, [Munari] non rinunciava all’‘equilibrio’, cioè ad un’ingabbiatura, ad un tracciato regolare, ad una griglia tridimensionale cui riferire ogni gesto paradossale”. Per Zevi dunque Munari, intimidito dall’idea di dar forma a un’architettura, si rifugiò fra i territori, per lui più rassicuranti, del design.

A essere chiamato alla realizzazione di un luogo da risolversi quale mera invenzione artistica fu Vedova, convinto alla partecipazione da Zevi in maniera perentoria: “Montreal sarà un capolavoro proprio per il tuo intervento”¹⁹.

Così Argan spiegò il compito dell’artista veneziano:

si è pensato di ricorrere a Vedova per il semplice fatto che questo ‘scontro di situazioni’ costituisce il tema di fondo della sua opera di artista: basta pensare a Intolleranza 60 e alla serie dei Plurimi. Si è anche voluto dimostrare, impegnando nella presentazione una delle più forti personalità artistiche, che in Italia l’arte è ancora un modo attuale di pensiero e di lotta [...] Vedova non ha concepito il ‘percorso’ come un settore espositivo, né come un intermezzo spettacolare, ma come una zona di concentrazione di fattori emotivi: e poiché le immagini in movimento vengono percepite da persone in movimento, un’altra componente dinamica si aggiunge alle precedenti. Si vuole condizionare il visitatore attraverso una successione ritmica di scariche emotive, cioè attraverso l’emissione incalzante di messaggi altamente informativi.²⁰

L’allestimento “Percorso/Plurimo/Luce” era provvisto da 14 potenti proiettori, ognuno dotato di 8 lastre realizzate con vetri colorati, ideati da Vedova in collaborazione con le maestranze muranesi. L’inter-

vento fu studiato a partire da un modello in scala, montato nel grande invasco della sconosciuta chiesa di San Gregorio. La partitura sonora fu affidata al compositore Marino Zuccheri, responsabile dello Studio di Fonologia della RAI di Milano, che compose “Parete ‘67” rielaborazione elettronica di materiali di Luigi Nono. Le proiezioni, il sonoro, le rifrazioni, “un concatenarsi di ritmi tesi, in relazione espressiva”²¹, ogni elemento era teso all’aggressione dello spettatore. Nei suoi furiosi appunti, Vedova annota: “lo spettatore coinvolto al centro – totalmente immerso – bombardato”²², in uno spazio dove l’architettura era negata, “dove il basso l’alto il lontano il vicino perdono ogni senso prospettico, intersecandosi in un ritmo visivo/sonoro simultaneo/totale”. “Percorso/Plurimo/Luce” era il “capolavoro” agognato da Zevi, l’ambiente dove i tre poli si scontrano, le tre

“situazioni” vengono in drammatico contatto [...] qui non c’è architettura. Lo spazio fisico è distrutto da un’abbagliante invenzione di luce e colori, in cui lo spettatore s’immerge e si sperde [...] niente retorica, niente propaganda, ma comunicazione di eventi antichi, di realtà e situazioni inquiete.”²³

Sorprendentemente, sulle più diffuse riviste di architettura nazionali, l’ambizioso programma del padiglione italiano di Montreal ebbe eco modestissima. Se la “Domus” di Ponti passò quasi sotto silenzio l’intera esposizione²⁴, peggio le cose andarono su “Casabella”, che pure mostrò più attenzione per l’Expo: non però per il padiglione italiano, mai oggetto di analisi. Con un’eccezione: in un commento redazionale, titolato *Montreal: troppo genio*²⁵, così si legge: “quando si partecipa alle esposizioni internazionali, i nostri padiglioni, frutto solitamente della più valida intelligenza del momento, danno risultati modesti, salvo che nelle spese. Si sa come vanno queste cose. E Montreal non è che la più recente conferma”. Se non altro, si riconosceva che l’Italia aveva battuto una strada solitaria, ma per subito rimarcare che quella via era sbagliata (e con argomenti non tanto dissimili da quelli che Zevi aveva utilizzato per smarcarsi dal padiglione del ‘58):

lasciata ai “grandi” la chiave assai facile ma pur sempre valida del progresso tecnologico, tocca a noi la consueta tentazione di docu-

mentare la non sempre felice coesistenza di civiltà delle macchine con la civiltà degli olivi [...] non c'è da meravigliarsi che sul filo di questa mancata chiarezza, la casa che uno dei nostri architetti utopici [Ricci] ha preconizzato come l'immagine di una felice condizione futura dell'abitare italiano, sia stata scambiata dal conformista pubblico canadese per l'immagine dell'arretratezza e del sottosviluppo in cui sarebbero ancora costretti i poveri italiani. Tanto da suscitare le istanze filantropiche di una sottoscrizione per dar loro case più decenti.²⁶

La conclusione era impietosa: “il fatto è che in queste cose noi sprechiamo troppo genio, e perciò ci vengono male”.

Qualche numero più tardi²⁷, un nuovo commento redazionale di “Casabella” tornava sul tema. Questa volta veniva scomodata una voce autorevole:

qualcuno, leggendo i nostri “commenti”, potrebbe pensare che si tratti del solito “mugugno” all'italiana, cioè della consueta abitudine a dir male delle cose proprie e del proprio paese, nostro vizio endemico. Ma ecco una testimonianza non sospetta: ci scrive un'illustre amica, Sibyl Moholy-Nagy, da New York.

La Moholy-Nagy non usava giri di parole:

il “simbolismo” delle forme sulla copertura mi è parso ridicolo e futile tanto quanto tutti gli altri simbolismi di questa fiera simbolo-maniaca. Nell'era degli impianti tecnici, qualunque cosa “astratta” sistemata sopra un edificio assomiglia per forza a una bocca d'uscita del condizionamento d'aria, o a un irroratore.

Anche se, precisava poi, “la ragione per cui non ho cercato di entrare nel padiglione è che non mi è sembrato che promettesse alcuna esperienza spaziale. L'entrata era quasi impossibile trovarla”. Dunque Sibyl Moholy-Nagy non aveva visitato il padiglione: un po' poco, per muovergli una critica sostanziale. Tuttavia, non ritenendo attraente la proposta italiana, la Moholy-Nagy finì paradossalmente per dar ragione a Zevi, il quale aveva voluto rifuggire dalle

spettacolari lusinghe formali di altri luoghi dell'Expo '67 per costituire una provocatoria eccezione [...] un'ipotesi progettuale, interamente basata sugli spazi interni, che consiste nel pensare a fondo i contenuti di un'opera articolandoli nella loro diversa intenzionalità espressiva, e poi nello scegliere gli artisti capaci di realizzarne le immagini.²⁸

Oggi del clima che portò al padiglione italiano di Montreal resta solo *Autoritratto dell'Italia*, pubblicazione edita da Valentino Bompiani nei primi mesi del 1967. Più che un catalogo, il libro, come eloquentemente dichiarato dal titolo trilingue, aveva l'ambizione di presentarsi quale *self-portrait* nazionale, ponendosi il compito, come si legge nella prefazione, "più che di 'fotografare' l'Italia, di suggerirla attraverso alcune contraddizioni, possibilità, aspetti forse laterali"²⁹, condividendo così lo stesso spirito che aveva portato alla definizione del padiglione.

Eco curò i testi della parte più sostanziale, *La vita italiana*, suggestivo viaggio fra evocative immagini (con grafica di Munari, e brevi testi di accompagnamento) espressive dei caratteri nazionali³⁰. Nel paragrafo dedicata alla casa³¹, alla domus degli Amorini d'Oro di Pompei, al popolaresco vernacolo dei trulli di Alberobello, al maestoso prospetto di Villa Barbaro seguiva il brutale blocco cementizio della *Nave*, costruita da Ricci pochi anni prima nel sobborgo fiorentino di Sorgane. Argan curò la sezione sull'arte, Guido Piovene scrisse sulla letteratura, Vittorio Gregotti si occupò di design, Eco redasse pure uno svelto paragrafo sulla musica contemporanea. Zevi approfittò dell'occasione per offrire, oltre che una succinta presentazione del padiglione in costruzione, uno sguardo retrospettivo sulla più recente architettura italiana. Il suo saggio³² si apriva con una pretestuosa evocazione del suicidio di Borromini (del quale in quell'anno correva il cinquecentesimo anniversario), per poi passare a un ecumenico elenco di architetture nazionali del dopoguerra³³, alcune delle quali messe in relazione con i film di Fellini, Visconti, Antonioni, Rosi. A chiudere il testo era il presente economico dell'Italia: una serie di capitoli sull'industria e il commercio, con approfondimenti dedicati all'IRI, all'ENEL e alla FIAT, più una corposa appendice finale che pubblicizzava importanti realtà aziendali del paese. Un autoritratto completo, che si poneva al termine di una stagione irripetibile.

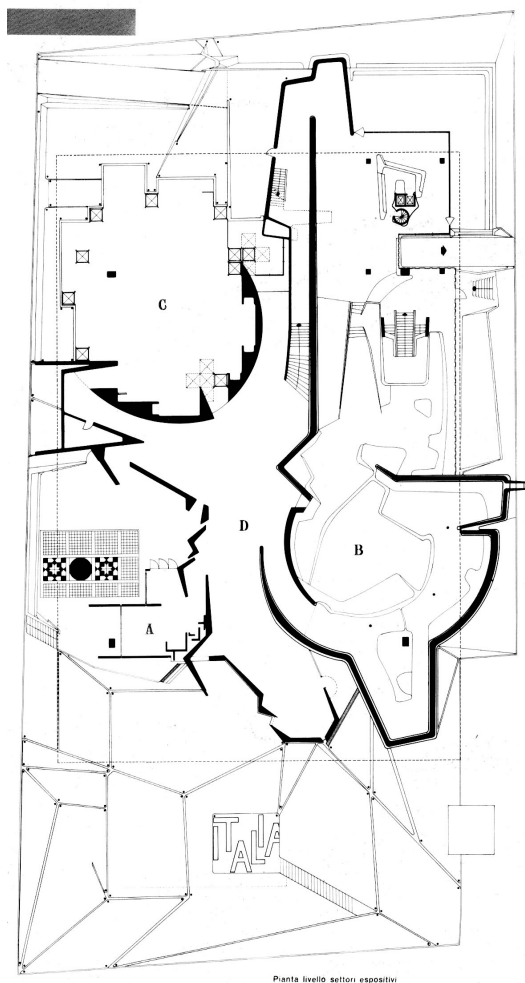


Fig. 01. Studio Passarelli, planimetria del livello terreno del padiglione italiano a Montreal '67, da "L'architettura. Cronache e storia", n. 141, 1967, p. 146

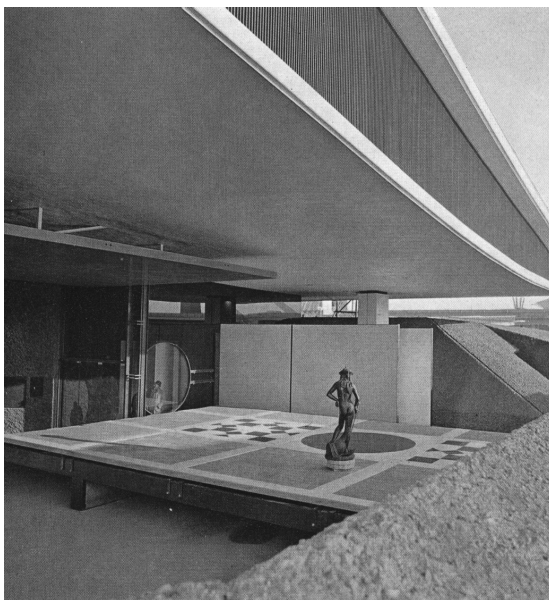
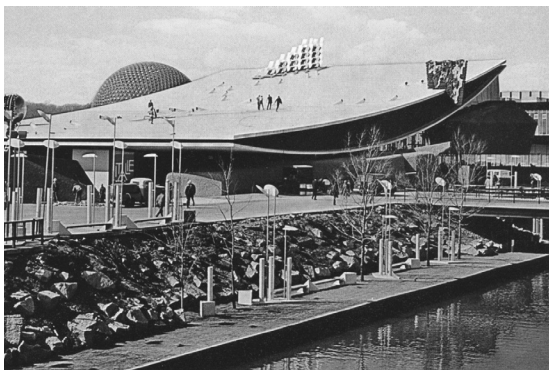


Fig. 02. Studio Passarelli, Padiglione italiano di Montreal '67 in costruzione, da "L'architettura. Cronache e storia", n. 141, 1967, p. 147

Fig. 03. C. Scarpa, Settore "Poesia" del Padiglione italiano a Montreal '67, da "L'architettura. Cronache e storia", 141, 1967, p. 161



Fig. 04. L. Ricci, Settore “Costume” del Padiglione italiano a Montreal ‘67,
da “Life”, 28 aprile 1967, p. 41

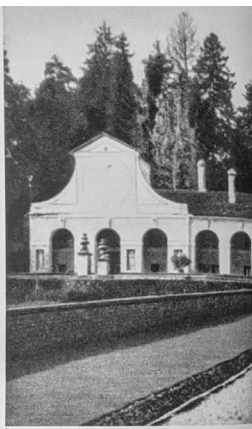
Fig. 05. B. Munari, Settore “Progresso” del Padiglione italiano a Montreal ‘67,
da “L’architettura. Cronache e storia”, n. 141, 1967, p. 165



Fig. 06. E. Vedova, “Percorso/Plurimo/Luce” del Padiglione italiano a Montreal ‘67, da G. Celant (a cura di), *Expo ‘67, Alexander Calder, Emilio Vedova*, Skira, Milano 2016, p. 123



Casa degli arcanti d'oro (Pompei).
Trullo (Alberobello).
A. Palladio, Villa Barbaro (Mantova).
Leonardo Ricci, Quartiere autonomico per lavoratori (Pinerolo, Segrate).



LA MAISON

Les gens du sud n'ont jamais conçu la maison comme un "refuge" ou un espace fermé. Ils vivent à l'extérieur. Ils s'assemblent devant les portes. Ils sortent sur les balcons. Parfois, ils aèrent la maison par des cours et des lieux de rencontre en plein air, comme dans les maisons romaines. Palladio insère ses villas dans la nature, crée un courant continu entre l'intérieur et le paysage. En nous promenant dans une ville italienne, nous percevons le dialogue de maison à maison, de fenêtre à fenêtre, de façade à façade.

THE HOUSE

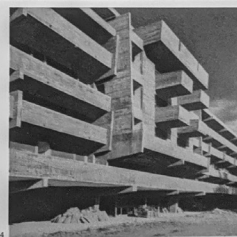
The people of the South have never conceived the home as a refuge, a closed-in space. They live outside, they gather on doorsteps or they lean out of windows. Otherwise they open up their houses, as the ancient Romans did, with courtyards and



reception rooms. The great architect Palladio blended his villas with nature, creating a continuity between the inside and the landscape. Taking a stroll in an Italian city one perceives a dialogue from house to house, from window to window, from a façade to the other.

LA CASA

I popoli meridionali non hanno mai avuto l'idea della casa come "rifugio", spazio chiuso. Essi vivono all'esterno, si riuniscono sui gradini della porta, si affacciano ai balconi. Oppure aprono la casa con cortili e luoghi di riunione, come già nella casa romana. Palladio inserisce le sue ville nella natura, creando un continuum tra ambiente interno e paesaggio. Passeggiando per la città italiana si avverte un dialogo tra casa e casa, finestra e finestra, facciata e facciata.



14. Ivi, p. 153.

1. “L’architettura. Cronache e storia”, n. 36, 1958; “Edilizia Moderna”, n. 64, 1958.

2. B. Zevi, *Italiani col cannocchiale alla rovescia*, in Id., *Cronache di architettura*, Laterza, Bari 1971, vol. 3, scheda 207.

3. *Ibid.*

4. B. Zevi, *Dibattito sul Padiglione italiano a Bruxelles*, “L’architettura. Cronache e storia”, n. 34, 1958, p. 222.

5. B. Zevi, *Successo dell’ultimo minuto*, in Id., *Cronache di architettura*, Laterza, Bari 1971, vol. 3, scheda 212.

6. *Ibid.*

7. B. Zevi, *La carie del simbolismo*, in Id., *Editoriali di architettura*, Einaudi, Torino 1979, p. 272.

8. B. Zevi, *L’Italia all’Expo Universale di Montreal*, “L’architettura. Cronache e storia”, n. 141, luglio 1967, numero dedicato in gran parte al padiglione italiano di Montreal, pp. 142-143.

9. Ivi, p. 143.

10. Tale era il tema dell’Expo di Montreal.

11. B. Zevi, *L’Italia all’Expo Universale di Montreal*, cit., p. 143.

12. Ivi, p. 142.

13. La prima edizione de *La struttura*

15. Ivi, p. 162. Ricci aveva già dato prova in due occasioni, di poco precedenti a Montreal, di saper allestire avvincenti percorsi espositivi: nel ‘64 a Palazzo Strozzi aveva allestito la mostra “Espressionismo: pittura scultura architettura”; l’anno successivo, nello stesso palazzo fiorentino, aveva predisposto una personalissima cellula abitativa per l’esposizione “La casa abitata” (G. Bartolozzi, *Lo spazio inseguito*, Testo & Immagine, Torino 2004).

16. B. Zevi, *L’Italia all’Expo Universale di Montreal*, cit., p. 164.

17. B. Zevi, *Troppo ovvio il codice del designer*, in Id., *Cronache di architettura*, cit., vol. 16, scheda 896.

18. *Ibid.*

19. Lettera di Vedova del 2 gennaio 1966, citata in G. Celant (a cura di), *Expo ‘67, Alexander Calder, Emilio Vedova*, Skira, Milano 2016, p. 89.

20. G. C. Argan, *Emilio Vedova: il percorso*, in “L’architettura. Cronache e storia”, n. 141, p. 158.

21. Dalla già citata lettera di Vedova (G. Celant (a cura di), *op. cit.*, p. 89).

22. Ivi, pp. 99-103.

23. B. Zevi, *L’architettura italiana e l’Esposizione di Montreal*, in U. Eco (a cura di), *Autoritratto dell’Italia*, Bompiani, Milano 1967, p. 125.

24. I soli accenni all’Expo si trovano

in “Domus”, n. 441, agosto 1966, e in “Domus”, n. 446, gennaio 1967.

25. Dal contributo redazione *Montreal: troppo genio*, in “Casabella”, n. 316, luglio 1967, p. 61.

26. *Ibid.*

27. Dal contributo redazione in “Casabella”, n. 320, novembre 1967, p. 57.

28. B. Zevi, *L'Italia all'Expo Universale di Montreal*, cit., p. 143.

29. U. Eco (a cura di), *Autoritratto dell'Italia*, Bompiani, Milano 1967, p. 4.

30. Erano gli stessi contenuti esposti nella sezione del Costume allestita da Ricci.

31. Ivi, pp. 24-25

32. Ivi, pp. 104-117.

33. Gli esempi presentati erano La Martella (dove “i valori di una vita antichissima, millenaria, sono tradotti in chiave moderna”), la Velasca (“come concepire un grattacielo che non sia un prisma indeterminato in altezza”), la chiesa dell'Autostrada, l'Istituto Marchiondi, il romano edificio polifunzionale di via Campania dello Studio Passarelli (del quale veniva rimarcato il “valore comunicativo nell'evidente scarto tra le funzioni”), il museo di Castelvevchio, gli allestimenti genovesi di Albini (“esempi positivi dello scambio tra passato e presente”), la “moderna, ma non offensiva” casa delle Zattere, la fabbrica Olivetti a Pozzuoli, una villa a Cervignano di Costantino Dardi, il torinese padiglione sotterraneo dell'automobile di Morandi.