

**La cristallizzazione del “Grande Numero”.  
La XIV Triennale di Milano del 1968**

Virginia De Jorge Huertas

La messa in scena del “Grande Numero” ebbe luogo nel Palazzo dell’Arte della XIV Triennale di Milano nel 1968<sup>1</sup>, un tempo cristallizzato di crisi fisica e di difesa collettiva contro l’autorità delle strutture istituzionali, burocratiche e capitalistiche<sup>2</sup>. Qual era il significato del “Grande Numero”? Nel programma particolareggiato di “Maggio 1968” fu definito come architettura per una grande dimensione spaziale, un grande numero di persone, una grande produzione, una grande obsolescenza, grandi investimenti economici e per una soluzione dei gravi problemi sociali. In particolare, Giancarlo De Carlo comprese che il problema che poteva essere affrontato alla Triennale era “non più un’azione rivolta a un oggetto, ma a una totalità. Quali sono le implicazioni? Perché ci si occupa di questo Grande Numero?”<sup>3</sup>.

La mostra fantasma del 1968 avrebbe avuto lo pseudonimo “Grande Numero” in contrapposizione alla “ribellione di massa”<sup>4</sup>. Invece: “purtroppo tutto è stato distrutto da gente che non sapeva niente, nemmeno cosa stava distruggendo”<sup>5</sup>. La mostra fu orchestrata da una squadra che vide come protagonista Giancarlo De Carlo, partendo da uno scenario sociopolitico nel pieno della rivoluzione del 1968, caratterizzato da movimenti epidermici socioculturali e politici che rispecchiavano la realtà cristallizzata ed erano radicati nella controcultura. “Il tema era il grande numero e fare le mostre dei gioielli, anche se dei fratelli Pomodoro, non aveva a che fare con il grande numero”<sup>6</sup>. De Carlo spiegò per quali motivi il problema dell’esposizione dell’architettura fosse ancora irrisolto. Nell’intervista con Scarzella<sup>7</sup> commentava come ci fossero stati forti tentativi attraverso i video. Ciò che era accaduto, per esempio, alla Triennale X nella “Mostra dell’Urbanistica”, ma non era ancora chiaro cosa il pubblico avesse capito del “Monumento all’Architettura”. Nel tentativo di dare una risposta, faceva appello all’uso dell’intelligenza al di là delle limitate risorse economiche per l’allestimento di una mostra.

Questa ricerca si focalizza sul rapporto tra lo spazio e la messa in scena di due dispositivi<sup>8</sup> architettonici all’interno del “Grande Numero”: le Trasformazioni della Città come il Salone della Decorazione Urbana di Alison e Peter Smithson e la Piccola Scala nel Grande

Numero di Aldo Van Eyck. Entrambi sono rappresentati da un'analisi grafica e una proposta di interrelazioni tra la tettonica dei loro apparati architettonici per mostrare il “Grande Numero” e gli attori coinvolti e i partecipanti all'azione collettiva.

### *Metodi*

La ricerca si basa su tre fasi non lineari ma interconnesse. Nella fase 1 è stato rivisitato il materiale esistente relativo ai progetti presentati alla Triennale XIV. I due archivi consultati sono stati il Fondo Giancarlo De Carlo dell'Archivio Progetti dell'Università Iuav di Venezia e l'Archivio della Triennale di Milano. Nella fase 2, sono stati selezionati due progetti che si integrano nell'ambito della “rete” del Team X del quale faceva parte Giancarlo De Carlo. In questa fase è stata realizzata un'interrelazione tra gli attori attraverso una costellazione. Nella fase 3 le planimetrie (Fig. 01) sono state disegnate<sup>9</sup> secondo una scelta critica<sup>10</sup> di due strategie opposte e complementari per rispondere al “Grande Numero”. Una strategia pensata dall'intrinseco, dall'intermedio e dal dettaglio, l'altra costruita dall'estrinseca autorialità autoriflessiva.

### *Strategia A. La “Decorazione” di Alison & Peter Smithson*

Nel Salone delle Cerimonie del Palazzo dell'Arte, Alison & Peter Smithson allestirono la sala Decorazione Urbana con due padiglioni disposti in geometria euclidea non ortogonale. Questi due padiglioni erano situati sotto una “nuvola” e un'atmosfera tubolare. Queste nuvole erano state create attraverso tensostrutture leggere sospese con “cavi invisibili” sopra i padiglioni dei rituali e degli *happening*. Come risposero gli Smithson al “Grande Numero”? Crearono una sceneggiatura che rappresentava un ideogramma con “gli edifici più importanti [...] del paradiso terrestre”<sup>11</sup> intorno a tre tipologie di trasformazione: effetto di un evento, mobilità e decorazione invisibile<sup>12</sup>. Ma la scenografia dei padiglioni mostrava esclusivamente dei monumenti capolavoro di Firenze su un micro-giardino artificiale, ovvero una visione retorica della città in assenza assoluta del tessuto urbano quotidiano in una simbiosi idealizzata con la natura. Gli Smithson presentarono a Giancarlo De Carlo<sup>13</sup> il progetto da realizzare all'interno dello spazio dedicato alla sua performance. Una parte del progetto consisteva in 300 tubi rosa e bianchi appesi al soffitto nell'atmosfera tubolare (Fig.

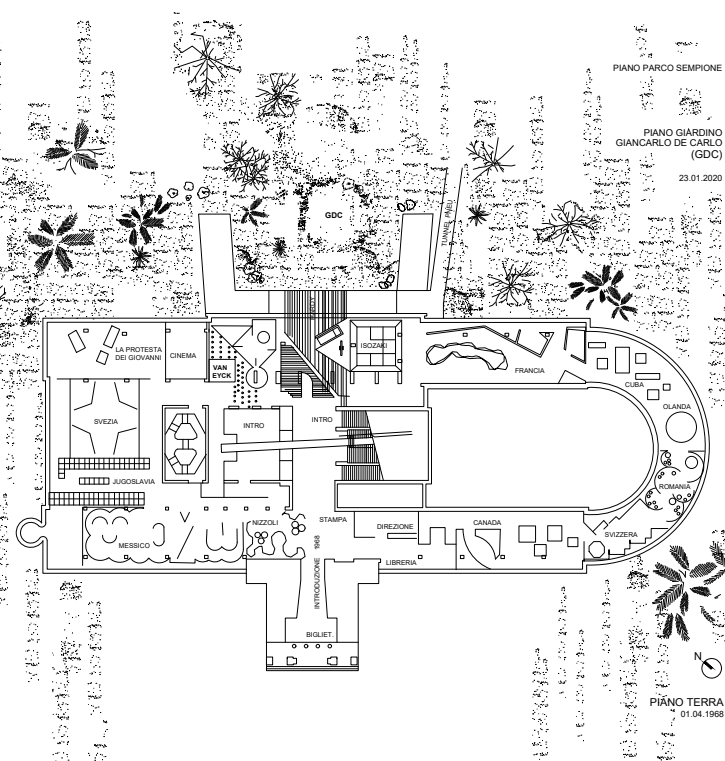
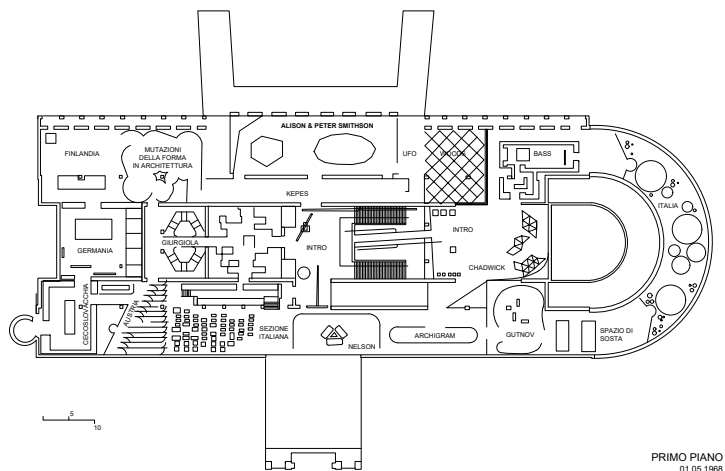


Fig. 01. Grande Numero in planimetria della Triennale XIV. Piano terra e primo piano.  
Disegno dell'autrice

02) chiamati “Le bandiere del matrimonio”. Gli architetti britannici distribuirono i tubi in modo tale che la fonte di luce non fosse visibile dal “nuovo livello zero” proposto. Per quanto riguarda il livello stradale artificiale, la superficie del piano rispecchiava l’atmosfera simile alla rugiada. I protagonisti del palcoscenico erano sei personaggi “travestiti” tipo *London style clothes*<sup>14</sup>. Questi attori sul palco si ispiravano a immagini popolari del mondo del marketing e della pubblicità<sup>15</sup>. La struttura del progetto era articolata in modo tale da simulare lo sguardo dall’interno di un edificio verso la strada. Si intendeva rappresentare l’effetto matrioska creato attraverso i monumenti di Firenze all’interno di un giardino, un giardino all’interno di un padiglione, un padiglione all’interno di una sala e una sala del padiglione all’interno di un Museo di Milano. Si valorizzava la strategia di progettazione di architetture prigioniere di altre architetture. Con questa strategia progettuale gli Smithsons simularono una “finestra performance” di un’architettura effimera all’interno di un’architettura solida di pietra. In questa “finestra performance” mettevano in relazione la simulazione di “nuovi e vecchi riti”, compresi quelli “accaduti nel Rinascimento”, come metafora di ciò che gli Smithson suggerivano stesse accadendo all’epoca della mostra. La strategia di non estendere i padiglioni fino al perimetro assegnato del parallelepipedo consentiva la libera circolazione dei visitatori in tutto lo spazio “tra” le pareti esistenti e l’esposizione effimera. Gli Smithson crearono spazi intermedi<sup>16</sup> per generare le soglie e facilitare il flusso di persone. Alison Smithson sottolineava la distribuzione del Salone della decorazione urbana in relazione alla messa in scena di Kepes<sup>17</sup>. In una lettera<sup>18</sup> affermava che gli Smithson avrebbero accettato di modificare la loro architettura di carta in architettura costruita. Nella modifica illustravano la chiusura della porta, adiacente al progetto di Kepes, a partire dalla sua elevazione longitudinale. Esprimevano la necessità di effettuare questa manovra spaziale perché altrimenti non avrebbero avuto lo spazio fisico nell’angolo necessario per la loro decorazione urbana. L’intento progettuale di Alison Smithson risulta chiaro nei dettagli del diagramma<sup>19</sup> della figura 05, cioè la necessità di non impedire il flusso tra le due sale. Questo spazio centrale era la loro “cerniera” che permetteva il flusso delle persone attraverso i loro padiglioni in un atto di contemplazione ma non di interazione e quindi di ritorno al punto iniziale.



Fig. 02. “Trasformazioni della città” di Alison & Peter Smithson.  
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti, Fondo Giorgio Casali

## *Strategia B. Il “Bosco” di Aldo Van Eyck*

Ad Aldo Van Eyck furono assegnati 200 metri quadri per il suo tema “L’importanza della Piccola Scala nella Grande Scala del Grande Numero”. Il padiglione si trovava proprio sotto quello di Smithson, all’ingresso del piano terra. Sullo stesso piano condivideva la parete divisoria con Hardy e la sezione cinematografica. Aldo Van Eyck è stato uno dei pochi autori che si è distaccato dalla struttura gerarchica predominante dell’edificio stesso, che ospitava le microarchitetture effimere nell’ambito del “Grande Numero”. Il padiglione di Van Eyck e quelli degli Smithson non seguivano le linee strutturali del Palazzo dell’Arte, a differenza della maggioranza dei partecipanti che seguirono le linee contrassegnate dalla struttura tripartita permanente. Van Eyck creò una struttura non simmetrica intermedia, immaginaria e fisica sovrapposta a quella preesistente convertendo uno spazio parallelo di quattro lati in una molteplicità di piani, spazi intermedi e angoli, compreso il cerchio con il suo conseguente effetto sul pubblico. In una lettera a De Carlo, Van Eyck chiese chiarimenti, tra gli altri, sulla posizione, la proporzione, la configurazione isolata o collegata ad altre parte del Padiglione, l’esistenza di parti fisse o l’altezza. L’architetto olandese evidenziò a De Carlo l’immaterialità del concetto alla base del “Grande Numero” commentando: “The theme is very intangible in terms of built exhibition form. Verbally it is not so difficult but visually in the senses that the thing is it!”<sup>20</sup>. A questa “fantastica” lettera<sup>21</sup> De Carlo rispose a ciascuna delle preoccupazioni di Van Eyck dimostrandogli come fosse l’unico architetto al mondo in grado di concepire l’importanza di introdurre il “gusto dei sentimenti umani” nella scala del “Grande Numero”<sup>22</sup>. Infatti, quanto alle domande che si riferivano alla molteplicità delle caratteristiche rispetto allo spazio di 200 metri quadri, De Carlo gli lasciò una totale libertà di movimento e non solo. Infatti, il post-scriptum era chiarissimo: “Your space is very exciting”<sup>23</sup>. Lo spazio in Van Eyck diventa un luogo attraverso l’immagine duale e dialogica<sup>24</sup> della persona. Come rispose Aldo Van Eyck al “Grande Problema”? L’autore olandese descrisse il suo padiglione come una risposta critica all’origine del Palazzo dell’Arte stesso insieme al concetto del “Grande Numero”. Nella risposta affermò come:

Huge halls built by order of Mussolini were subsequently painted a sick brown in their entirety so that all contributions would

stand out in hopeful contrast. Since, however, the general subject was “Greater Number”, all walls of this particular contribution (unplanned planks 5 meters high from floor to ceiling) were painted the same sick brown! The structure – a weird, outsized crate – contained uncomfortable items and was intentionally hardly accessible.<sup>25</sup>

In una delle lettere a Giancarlo De Carlo del 1968, Aldo Van Eyck fece uno schizzo molto chiarificatore della distribuzione intorno al cielo e alle farfalle<sup>26</sup>. L'entropia del padiglione di fondo del piccolo su larga scala attraverso la frase: “Piangi anche per tutte le farfalle”. Nel diagramma disegnato, Van Eyck rappresentò un triangolo formato da diversi triangoli equilateri interni e un cerchio che creava il dispositivo architettonico. Nella continua corrispondenza tra i due, l'architetto olandese<sup>27</sup> focalizzò la sua attenzione sul cerchio del suo progetto<sup>28</sup>, in particolare sull'intersezione tra lo spazio e il testo all'altezza appropriata per una lettura ottimale. Pertanto, nella pianta originaria di Aldo Van Eyck<sup>29</sup> per la Triennale 14, intorno all'impianto si potevano vedere una serie di annotazioni che rappresentavano le idee eseguite per il suo padiglione. In queste note risultava chiaro come ciascuno degli elementi costitutivi dell'insieme avesse un obiettivo percettivo per il partecipante<sup>30</sup>. L'articolazione di ogni elemento era tenuta insieme da una sottile costellazione di punti e linee interconnessi.

Per quanto riguarda gli elementi di snodo, furono introdotti dei tronchi di pino per ostruire l'ingresso. Gli specchi rotti sul muro<sup>31</sup>, disposti da un angolo all'altro, erano concepiti come uno spazio per moltiplicare, frammentare e distorcere l'immagine della persona riflessa. Uno strumento proprio della disciplina etnografica e antropologica, nel quale si poteva respirare o dove c'era corpo e spirito. Van Eyck realizzò un “bosco” o un microcosmo, con le parole come strumento di partecipazione che si riflettevano sulle pareti. In questo caso specifico, le parole erano organizzate tra loro, come se fossero una sinfonia, creando dei cerchi che accompagnavano lo spazio o raggruppate in angoli. I testi e le fotografie erano sei, da 3 a 6 metri, scelti con cura da Van Eyck (vedi schema in figura 06). Questi sei paesaggi sociali e la seduta erano circolari, in modo da permettere di sedersi mentre si contemplavano o si leggevano i paesaggi lirici. Analizzando nel dettaglio le citazioni scelte da Van Eyck per la sua messa in scena sulla piccola



Fig. 03. Alluvione di Firenze nel 1966.  
Concetto alla base del progetto di Alison & Peter Smithson per XIV Triennale.  
Collage dell'autrice

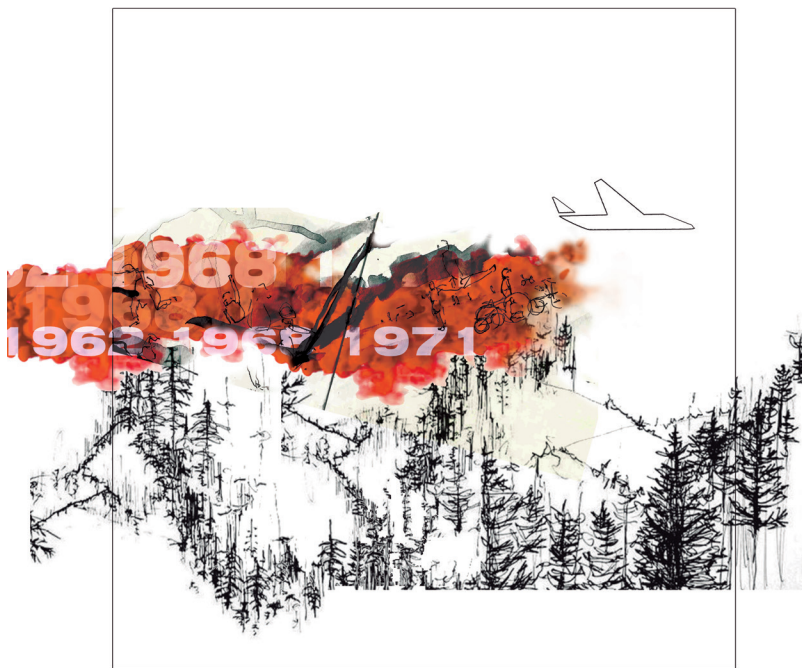
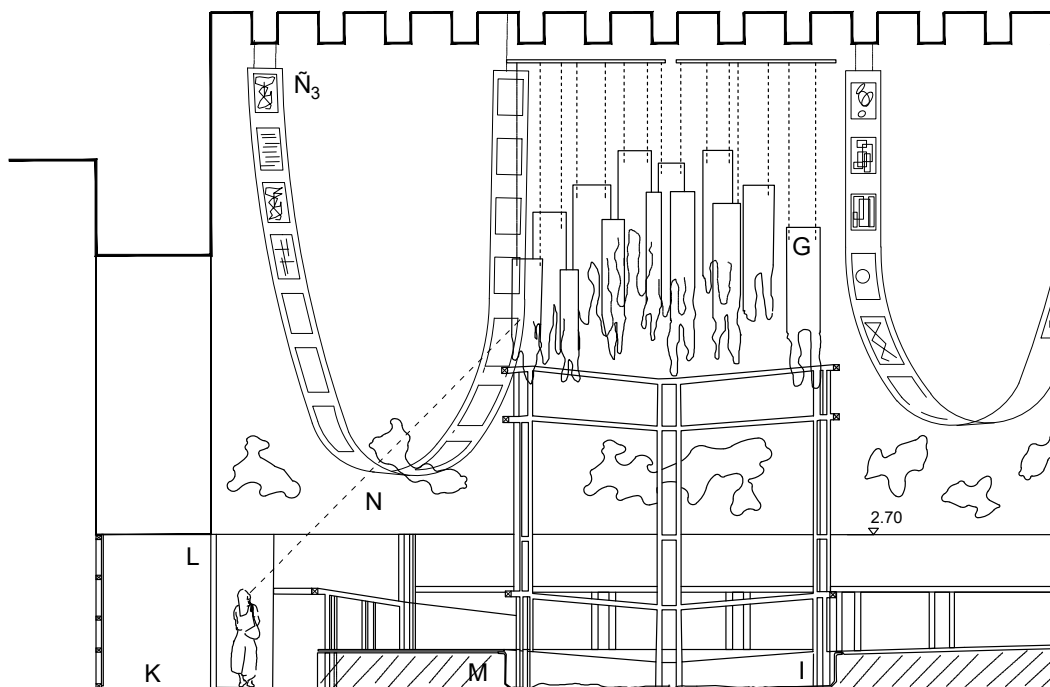


Fig. 04. "Agent Orange" sul Vietnam 1962-1971. La guerra, la distruzione del Vietnam e delle sue foreste. Concetto alla base del progetto di Aldo Van Eyck per la Triennale XIV.  
Collage dell'autrice



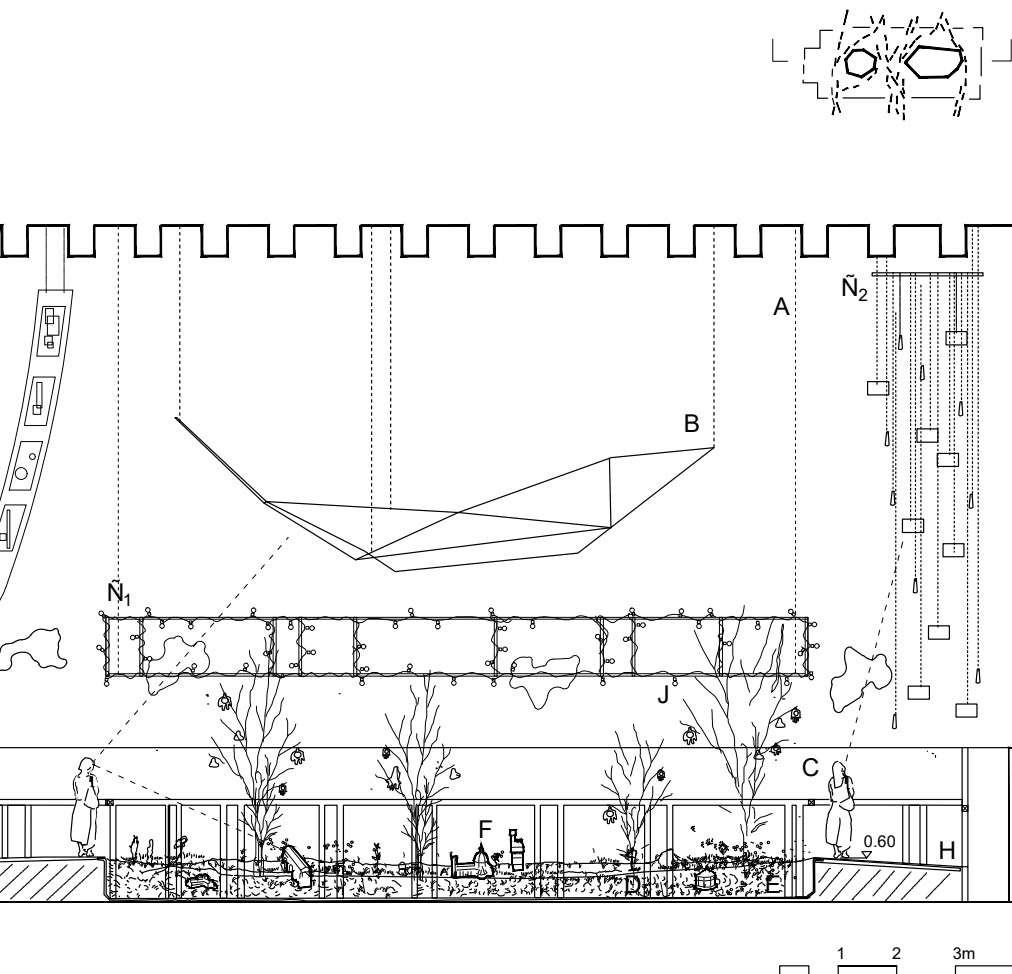


Fig. 05. Sezione trasversale del progetto di Alison & Peter Smithson per la XIV Triennale di Milano 1968. Si veda la prima immagine del saggio. Disegno dell'autrice. A) "Fili invisibili", B) "Nuvola" del dodecaedro pentakis con fotografie ortogonali di città, C) Antropologia e alberi "decorati", D) Riempimento di terra, E) Serbatoio in fogli di polietilene, F) Modelli - Monumenti di Firenze, G) "Bandiere di matrimonio, H) Pavimento tecnico, I) Pavimento rugiada dell'evento nuziale J) Luci con le lampadine intorno a  $\tilde{N}$ , K) Piano esistente, L) Regali per i visitatori, M) Piano falso, N) Disegni sul muro e pareti dipinte di bianco,  $\tilde{N}^1$ ) Strutture sospese,  $\tilde{N}^2$ ) Regali sospesi,  $\tilde{N}^3$ ) Nastri sospesi

scala, si comprende come queste micro-letture coprissero un ampio spettro ottico e un'analisi vicina alla semiologia e alla linguistica, dal "Little from Much" o il suo antonimo "Much from Little". Nella terza immagine Van Eyck espose la simbiosi multidisciplinare attraverso un'altra citazione: "Whether in Greenland, Africa or Italy, people dealt with limited number both accurately and gracefully"<sup>32</sup>. Un'altra nota sulle pareti del padiglione recita "più non deve significare meno". Van Eyck inquadrò la sua proposta della piccola scala per il "Grande Numero" con questa topografia di parole incatenate tra loro.

*Cristallizzazione del "Grande Numero": rotazione radicale delle lenti*

La cristallizzazione del "Grande Numero" è un ossimoro? Se una crisi basata su pratiche radicali porta ad una rottura con il sistema, un'istituzione che propone una soluzione al "Grande Numero" implica per default un sistema di partecipazione all'architettura e al suo ecosistema. Tuttavia, la mutazione in 12 lettere<sup>33</sup> del codice genetico rispetto all'attuale "Grande Numero" andrà nella direzione di una distopia se il suo protagonismo non provocherà la "messa in scena" della sua temporalità, precarietà, instabilità e fragilità. Infatti, ancora una volta, una mostra per pochi non ha nulla a che fare con una reale partecipazione allo scenario dell'insieme<sup>34</sup>.

1. G. De Carlo, *La piramide rovesciata*, De Donato, Bari 1968 e P. Nicolin, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*, Quodlibet, Macerata 2011.

2. B. Colomina, *AR 120: Beatriz Colomina on Education*, in "The Architectural Review", n. 1437, 2017, p. 3.

3. In *AP Triennale 3/3 Relazioni Corrispondenza (1965-66)*. Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia.

4. J. Ortega y Gasset, *El hecho de las aglomeraciones*, in Id., *La rebelión de las masas* 1929. Quest'opera fa parte di "España invertebrada" (1921) e cominciò ad essere pubblicata in forma di articolo sul giornale madrileño "El Sol", in "Masas" (1927) e in due conferenze tenute presso l'Associazione degli Amici dell'Arte di Buenos Aires nel 1928. Infine, i lavori sono stati raccolti per realizzare *La rebelión de las masas*.

5. G. De Carlo, *C'era una volta... la Triennale*, intervista di Alberto Scarzella. Quaderni-Triennale, no. II, 1991, p. 10., in Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. G. Agamben, *¿Qué cosa es un dispositivo?*, Anagrama, Barcelona 2015, pp. 9-34; ed. or. *Che cos'è un dispositivo?*

*L'amico; La Chiesa e il Regno*, Notte-tempo, Milano 2006.

9. I progetti sono un'interpretazione dell'autrice. Sono disegni dei padiglioni di Aldo Van Eyck e Gli Smithson basati sulla consultazione delle "planimetrie preliminari" per la "Decorazione Urbana" datata 16/11/1967 di Alison e Peter Smithson e sulla corrispondenza tra Alison e Peter Smithson, Aldo Van Eyck e De Carlo, in Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia. Per completare le informazioni sui "progetti preliminari" e gli schizzi, sia del padiglione di Alison e Peter Smithson che del padiglione di Aldo Van Eyck, sono state invece consultate le seguenti riviste "Casabella", n. 333, 1969; "Domus", n. 466, 1968; "Interni" del 1968; "L'Architecture d'Aujourd'hui", *Team 10 plus 20*, n. 177, 1965.

10. "La documentazione non avrebbe senso se non fosse una proposta. La documentazione che qui interessa deve corrispondere a una scelta critica". Giancarlo De Carlo, in *AP Triennale 3/3 Relazioni Corrispondenza (1965-66)*. *Riunione della Commissione di Centro Studi dell'11.3.1966*, foglio 4 e 5, Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia.

11. A. & P. Smithson, *Transformations of the City*, in "AD. The Architectural Digest", April 1968, p. 235.

12. A. & P. Smithson, *Triennale di Milano. Transformations of the city*, in "Architectural Design", n. 37, April 1967, pp. 150-151. Si veda anche P. Nicolin, *Alison e Peter Smithson*, in Id., *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano 1968*, Quodlibet, Macerata 2011, pp. 207-223.

13. *Lettera del 26 Settembre 1967*, in Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia

14. I protagonisti dei progetti degli Smithsons sono parte integrante delle loro strategie progettuali. Si vedano i costumi degli attori nel progetto di Alison Smithson del 1956, *The House of the Future*. I protagonisti non sono stati scelti da loro, ma da "The Daily Mail". Cfr. B. Colomina, P. Smithson, *Friends of the Future: A Conversation with Peter Smithson*, in "October", vol. 94, 2000.

15. Ivi, p. 9.

16. Schizzo allegato in una lettera di Alison Smithson a Ferraris con copia a Giancarlo De Carlo datato 13 Marzo 1968, in De Carlo-atti/038 (1), Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia.

17. *Lettera del 13 Marzo 1968*, in *ibid.*

18. "We accept to alter our drawings to allow entrance by two doors on our short elevation either side of the seat", in *Lettera del 13 Marzo 1968*, in *ibid.*

19. *Ibid.*

20. *Lettera di Aldo Van Eyck a GDC del 14 Febbraio 1968*, in De Carlo Atti/038 (1), Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia.

21. *Lettera di GDC ad Aldo Van Eyck del 21 Febbraio 1968*, in De Carlo Atti/038 (1), Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia.

22. *Ibid.*

23. *Lettera di GDC ad Aldo Van Eyck del*

*13 Maggio 1968*, In De Carlo Atti/038 (1), Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia.

24. G. Teyssot, *Aldo van Eyck's Threshold: The Story of an Idea*, in "Log", n. 11, 2008, p. 37.

25. In A. Van Eyck, *En quête d'une clarté labyrinthienne*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 177, 1975, p. 16.

26. Il termine "farfalla" ha diversi significati. È molto probabile che Van Eyck utilizzi il concetto in molteplici modi. Da un lato il significato si riferisce all'insetto lepidottero, dall'altro come stoppino all'interno di un disco galleggiante che permette di illuminare con l'olio lo spazio quando manca la luce naturale. Può anche rappresentare un collegamento all'"Agent Orange" (vedi collage del inizio). Infine, l'assenza di farfalle è un indicatore di inquinamento, infatti l'estinzione di una farfalla può far perdere l'equilibrio all'intero ecosistema. È un'opera aperta.

27. *Lettera di Aldo Van Eyck a GDC del 11 Luglio 1968*, in De Carlo Atti/038 (1), Fondo Giancarlo De Carlo, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia.

28. Il cerchio è oggetto di studio e di approfondimento da parte di Aldo Van Eyck nel corso della sua carriera. Vedi i cerchi nei giochi di strada a Zaanhof nel 1948, il cerchio nella scuola elementare di Nagele nel 1954-1957, i cerchi di Otterlo al CIAM 11 nel 1959, il cerchio nell'architettura dei giochi di strada tra mediatori a Nieuwmarkt, i cilindri a Loo-sduinen all'Aia nel 1965, i cilindri aperti interessati nel padiglione di Sonksbeek nella mostra di Arnhem nel 1965-1966.

29. A. Van Eyck, *op. cit.*, p. 30.

30. Visitatore attivo.

31. Strategia ibrida basata sull'intersezione tra lo studio descrittivo delle culture popolari caratteristico dell'etnografia e lo studio della realtà dell'essere umano intrinseco all'antropologia.

32. A. Van Eyck, *op. cit.*, p. 30.

33. 12 Lettere: "CCU CGG CGG GCA" del Sars-CoV-2 (virus Covid-19).

34. Il saggio è stato svolto nell'ambito dell'assegno di ricerca relativo al progetto "Giancarlo De Carlo: mettere in mostra l'architettura. Indagine critica nei fondi archivistici relativi all'opera di GDC", Dipartimento di Culture del progetto, Archivio Progetti, Università Iuav di Venezia, Responsabile scientifico Prof.ssa Sara Marini.