



Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica
Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile ed Architettura
XXI Ciclo di Dottorato

MAX BILL IN ITALIA
LO SPAZIO LOGICO DELL'ARCHITETTURA

Presentata da: dott. arch. Roberto Fabbri

Coordinatore Dottorato: prof. Gianni Braghieri

Relatore: prof. Elena Mucelli

Settore Scientifico Disciplinare di afferenza: ICAR 14

Esame finale anno 2009

Max Bill in Italia.

Lo spazio logico dell'architettura

1. Introduzione	1
2. Quattro coordinate biografiche	
Dessau 1928	13
Parigi 1938	15
Ulm 1955	16
Losanna 1964	19
3. Percorsi italiani	
3.1 Le origini	
Il viaggio negli anni della formazione	23
Ignazio Silone e l'impegno politico antifascista	27
Architetti italiani in Svizzera	29
3.2 A Milano	
Wiederaufbau e il Primo Congresso Nazionale sulla Ricostruzione.	43
La triennale mancata: <i>'realtà nuova'</i> alla T8	55
aa+c. Arte astratta e concreta a Palazzo ex - Reale.	70
VII C.I.A.M. Bergamo 1949	76
La Divina Proporzioe: il convegno alla 9 ^a Triennale	85
3.3 'Accordéon'. Max Bill e Ernesto Nathan Rogers	91
3.4 Spazi non euclidei fra Max Bill e Luciano Baldessari	101

4. La costruzione logica dello spazio

4.1 Paradigmi della forma

La logica verificabile	111
La pittura come campo di sperimentazione	114
Il paradigma compositivo	120
Gli elementi della composizione	126

4.2 Quattro architetture italiane: composizione come struttura

4.2.1 Lo spazio e gli oggetti

La sezione svizzera alla VI Triennale di Milano. 1936

I. Tra retorica, tradizione e avanguardia: la Triennale del '36	141
II. Sull'iconografia nazionale e l'Arte Concreta	148
III. La composizione come riverberazione di oggetti	154

4.2.2 La matrice dello spazio:

La sezione svizzera alla IX Triennale di Milano. 1951

I. Unità e identità: intenti dell'esposizione.	169
II. Lo spazio delle Arti	171
III. La sintesi dell'Architettura	176
IV. La matrice dello spazio	181

4.2.3 Un contenitore per le arti

Il padiglione svizzero alla Biennale di Venezia. 1951

I. La parete nuda	193
II. A Venezia	195
III. 'Dalla superficie allo spazio'	198
IV. Un sistema di coordinate eccentrico	202

4.2.4 'Une affaire culturelle'

Il museo di arte contemporanea di Firenze. 1979-81.

I. 'une affaire culturelle'	213
II. La città dei musei	214
III. Il Prato delle Cornacchie	220
IV. Arte contemporanea a Firenze?	
Un problema, un progetto	225
V. Epilogo	228
VI. Esporre arte contemporanea	229
VII. Il programma culturale come museo	232
VIII. Il museo come variazione sul tema	235

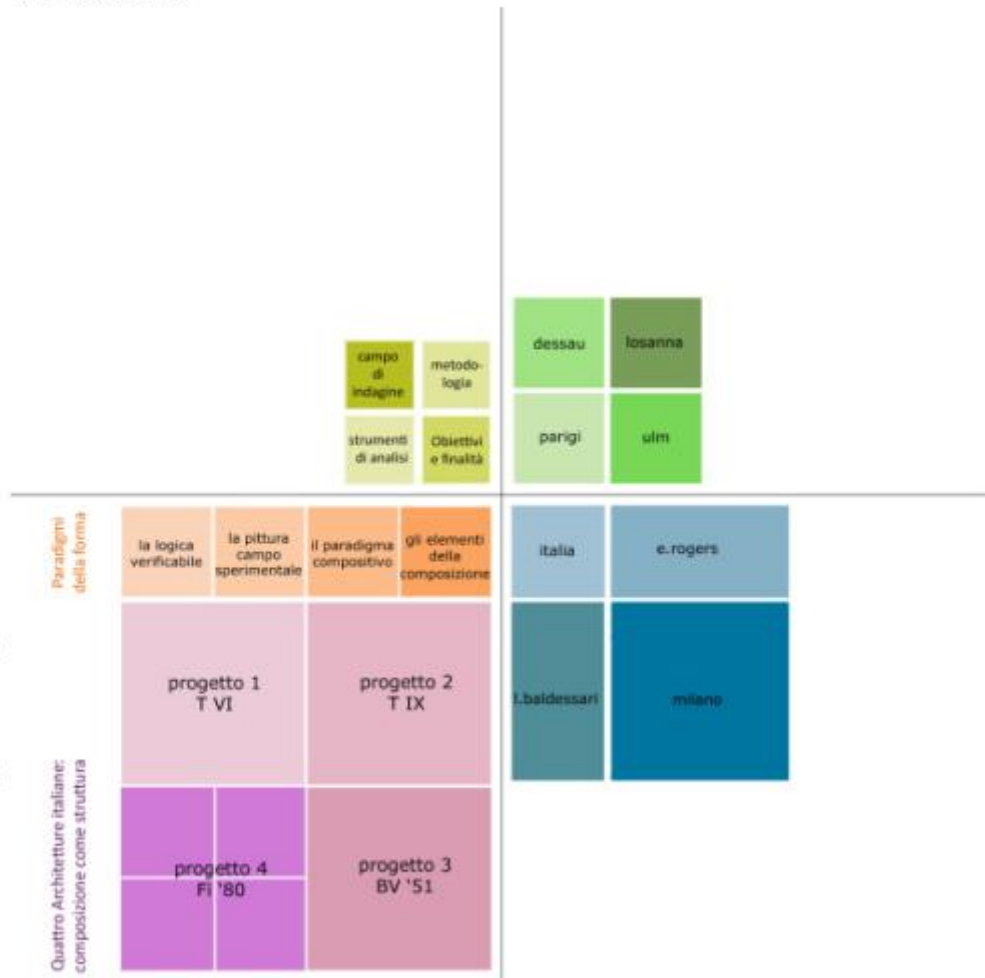
Bibliografia selezionata	249
Fonti delle illustrazioni	262
Abstract (<i>english text</i>)	267

1. introduzione

2. quattro coordinate biografiche

4. costruzione logica dello spazio

3. percorsi italiani



Nota tipografica:

Fin dagli anni trenta Max Bill adotta il *tutto-minuscolo* come proprio stile tipografico. I caratteri, in questa forma, compongono i suoi layout grafici, ma anche i saggi teorici, i testi di commento alle sue architetture e perfino la sua corrispondenza personale. Le citazioni originali di Bill e di altre persone che con lui condivisero il *tutto -minuscolo*, sono riportate all'interno di questo testo con la stessa grafia.

Ringraziamenti

Molti ringraziamenti devono immancabilmente essere espressi: a Elena Mucelli per aver diretto questo lavoro e perché l'idea di lavorare su Max Bill è stata sua; a Gianni Braghieri e al mio collegio docenti che per tre anni ha seguito e indirizzato le mie ricerche; a Chantal e Jakob Bill che mi hanno aperto le porte della *atelier haus* e, per me, è stato come entrare in una fotografia; a Getulio Alviani che mi ha insegnato a leggere Bill; a Angela Thomas e Erich Schmid per la cordialità e la naturalezza di una bella serata a parlare di Max; a Marco Dezzi Bardeschi per il suo aiuto alla ricostruzione delle vicende fiorentine; a Bruno Reichlin per i consigli e le analisi lucidissime; a Gideon Graez e Angelo Mangiarotti per aver condiviso con me i loro ricordi su Bill; a Daniel Weiss dell'ETH-gta archiv, guida preziosa nella consultazione dell'archivio; a Arnaud Dercelles della Fondation Le Corbusier per la disponibilità e l'aiuto; a Fulvia Sabattini e Marinella Celli della biblioteca di Facoltà, impagabili per la loro efficienza; a Carlo Gandolfi e la sua *suite* seminterrata, base logistica delle mie missioni milanesi; a Sara Bene per l'aiuto con i testi in tedesco.

a Ema, Giulio e Martino

*a Lanfranco,
che avrebbe voluto
leggere queste pagine*

I.

Max Bill è una intensa *giornata* di un grande affresco.

Ripercorrerne le vicende attraverso le opere e le architetture conduce attraverso tutto l'arco del Novecento, entrando nel merito dei maggiori eventi sociali, artistici e culturali del secolo scorso.

Le Corbusier, Walter Gropius, Ernesto Nathan Rogers, Kandinskij, Klee, Mondrian, Vantongerloo, Ignazio Silone, sono solo alcuni dei volti di questo ipotetico dipinto murale che ha come fondale le avanguardie artistiche, il Bauhaus, le Esposizioni Internazionali, i CIAM, gli eventi bellici, la ricostruzione, le Triennali di Milano, Le Biennali di Venezia, La scuola di Ulm.

Architetto, tuttavia maggiormente noto come pittore, scultore, designer e grafico pubblicitario, si forma al Bauhaus nel biennio 1927-1929. Dall'esperienza didattica di Dessau, Max Bill deriva i capisaldi di un'arte razionale, oggettiva, costruttiva e non figurativa. La sua ricerca è tesa a dare una metodologia scientifica al proprio fare artistico: ogni opera è l'analisi di un problema e la sua logica soluzione, sempre verificabile.¹ Il metodo è lo strumento che, attraverso gli elementi della composizione (il ritmo, la serialità, il tema e la sua variazione, l'armonia e la dissonanza) gli permette di affrontare, con risultati coerenti, temi apparentemente distanti fra loro come il progetto per il complesso scolastico dell'Hochschule für Gestaltung o il disegno di un carattere tipografico. La matematica è un punto di riferimento prezioso, che rappresenta l'ambito delle certezze, dell'ordine, il luogo dell'oggettività: *'(...) per Bill le matematiche non sono mai mortificate a livello di semplice funzione: esse rappresentano un clima di certezze spirituali ed anche il tema del non tentato allo stato puro, l'obiettività del*

¹ Getulio Alviani, 'Max Bill: die überprüfbare Logik', in *Ohne Anfang, ohne Ende*, Scheidegger & Spiess, Zurigo, 2008, p.173.

*segno e del luogo geometrico, ed insieme l'inquietudine dell'Infinito: Limitato e Illimitato.*²

In quasi sessant'anni di attività, toccando tutti i campi artistici, Max Bill opera, progetta, tiene mostre e conferenze in Europa, in Asia e nelle Americhe, confrontandosi con le maggiori personalità del XX secolo.

Ambito geografico di ricerca

In uno scenario così ampio, l'esigenza di restringere il campo d'indagine della ricerca è stata immediatamente successiva alla decisione di lavorare sul maestro svizzero.

L'idea di ricostruire i suoi collegamenti con l'Italia, è nata mano a mano che è emerso il carattere inedito di questo aspetto: molti indizi, a volte appena accennati nello sterminato panorama bibliografico riferito all'autore, indicavano la possibilità di leggere Max Bill in un ambito geografico e culturale differente dal solito. Su questa restrizione 'geografica' è stato costruito il contributo originale della ricerca: in particolare, oltre alla fitta rete di scambio culturale fra Bill e una serie di architetti milanesi, Rogers fra tutti, sono stati ricostruiti ed analizzati due progetti, la 'realtà nuova' alla Triennale di Milano del 1947 e il Museo di arte contemporanea di Firenze del 1980, entrambi non studiati in precedenza e, il primo di essi, mai comparso nelle fonti. Queste opere, oltre ai progetti più noti per la VI e la IX Triennale e per il padiglione svizzero alla Biennale, aggiungono tessere importanti al quadro di relazioni tessute fra Zurigo e Milano. La maggior parte di queste occasioni di confronto avviene in un periodo a cavallo del secondo conflitto mondiale: dalla metà degli anni '30 agli inizi dei '50. Lo stesso intervallo corrisponde per Bill ad un rapido percorso di crescita artistica. Frequenta gli architetti progressisti svizzeri e gli artisti parigini di Abstraction - Création, entra nei CIAM, collabora con

Ambito temporale

² Vittorio Gregotti, 'Complessità di Max Bill', in *Casabella Continuità*, n. 228, giugno 1959 p. 37.

le Corbusier al terzo volume della Oeuvre Complète e, a Milano, trova occasioni lavoro e di confronto negli eventi legati alla ricostruzione postbellica. Sono anche gli anni nei quali arriva alla precisazione della propria metodologia di lavoro e, agli stessi, corrispondono le opere di una raggiunta maturità artistica.

Pur con qualche necessario salto temporale, questa ricerca si concentra principalmente su questo periodo.

II.

La bibliografia ufficiale sull'autore è molto vasta, anche se, spesso, si incontrano testi più a carattere divulgativo che di approfondimento analitico. La maggior parte di questa è redatta ovviamente in lingua tedesca, spesso con traduzioni in francese e inglese (Bill stesso pubblicava in tre lingue); poche le opere in italiano e, escludendo il catalogo della mostra a Parma, che però risale al 1977, non sono mai esaustive sull'argomento.

Ambito bibliografico

Molte pubblicazioni sono cataloghi di mostre tenute da Max Bill, e alcuni di queste riportano saggi autografi. Le opere riprodotte nei cataloghi hanno spesso un testo di commento redatto dall'autore stesso che, seguendo un approccio didattico pedagogico, mette l'osservatore in grado di comprendere i processi compositivi alla base dell'opera. Max Bill ha lasciato un corpo consistente di speculazioni teoriche, strumento fondamentale per iniziare una lettura critica delle sue opere: queste riflessioni sono libri curati e redatti direttamente da lui o, in altri casi, sono testi affidati alle pagine di *Werk*, rivista organo del Werkbund Svizzero, e ad altre riviste internazionali, fra le quali anche *Domus* e *Casabella*. Queste tre riviste, in particolare, sono state strumenti preziosi durante il lavoro di analisi, perché sono fra le poche fonti che riportano i commenti coevi dei progetti architettonici di Bill.

In generale, infatti, l'aspetto architettonico è meno studiato rispetto a quello plastico e pittorico. La misura di questa lacuna nella storiografia architettonica emerge, ad esempio, in tutte le principali opere manualistiche: Benevolo, Tafuri e Dal Co, Frampton e Allenspach, si limitano a considerare Bill come continuatore delle idee del Bauhaus nell'esperienza di Ulm.³

Una prima, indispensabile, schedatura dei progetti di Bill è pubblicata sul numero monografico della rivista spagnola *2G* nel 2004, con testi critici di Karin Gimmi, Stanislaus von Moos, Arthur Rüegg e Hans Frei, e in *'Konkrete Architektur?'* sempre a firma di Frei. A questi si aggiunge il testo monografico sull'edificio della Atelier Haus di Rüegg, del 1997, e una opera a carattere più generale: il quaderno DPA 17 del Politecnico della Catalogna che, con i contributi di Carlos Martí, Bruno Reichlin e Ton Salvadó, legge Bill per temi, concentrandosi su poche architetture. Il centenario della nascita, nel 2008, e una generale riscoperta di Bill come iniziatore della tradizione 'minimalista', oggi molto seguita dall'architettura elvetica, hanno riaperto una stagione di studi sul maestro svizzero. Gli eredi sono entrambi attivi nella promozione di mostre, nella ricerca e nella pubblicazione dei risultati. Jakob Bill, figlio di Max e pittore lui stesso, ha recentemente dato alle stampe un testo sul periodo trascorso da Bill al Bauhaus e, in precedenza, uno studio approfondito sulle sculture dei *'Nastri infiniti'*. Angela Thomas Schmid, moglie di Bill e storica dell'arte, ha stampato alla fine del 2008, il primo volume di una biografia sull'autore e, insieme al regista Erich Schmid, ha realizzato un film documentario presentato all'ultimo festival di Locarno.

³ Leonardo Benevolo, *Storia dell'Architettura Moderna*, Laterza, Roma e Bari, 1960;
Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano, 1976;
Kenneth Frampton, *Storia dell'Architettura Moderna*, Zanichelli, Bologna, 1992;
Christian Allenspach, *L'architecture en Suisse. Bâti aux XIX et XX siècles*, Pro Helvetia, Zurigo, 1999.

La biografia e il documentario dedicano molto spazio al soggetto, meno indagato, degli aspetti politici legati alla figura di Max Bill: dall'antifascismo alle contestazioni del '68, fino ai periodi in cui è stato consigliere del Comune di Zurigo e membro del Parlamento della Confederazione.

Fonti primarie

Nella redazione di questa ricerca, il corpo bibliografico, qui brevemente tratteggiato, è stato intrecciato a fonti dirette, raccolte attraverso una serie d'interviste, ed al materiale originale, composto sia dalla corrispondenza epistolare sia da elaborati grafici progettuali, conservato nell'archivio *max+binia+jakob bill stiftung* di Zurigo.

Organizzazione della ricerca

III.

I risultati della ricerca sono stati organizzati in quattro capitoli principali, a loro volta suddivisi in quattro parti. Il primo ha un carattere descrittivo, sull'ambito d'indagine, le motivazioni, gli strumenti e le metodologie utilizzate, mentre il secondo è una breve nota biografica stilata per punti e per temi, finalizzata a introdurre il soggetto della ricerca. Il terzo capitolo, ampliato oltre le aspettative iniziali mano a mano che emergeva il carattere inedito di alcune vicende, è la ricostruzione del quadro storico e culturale dell'autore nell'ambito geografico individuato. Mette in evidenza i rapporti di Max Bill con la scena italiana, ed in particolare quella milanese, in relazione ad una serie di eventi concentrati attorno alla metà del secolo scorso. Questa analisi è stata condotta in modo da ricavare i temi e le chiavi di lettura necessarie per meglio indagare, in seguito, le sue architetture. A termine del capitolo sono approfonditi, attraverso l'indagine dei rapporti con Rogers e Baldessari, figure primarie del panorama culturale milanese, due aspetti dell'attività di Bill: il dibattito critico sulle riviste e l'indagine

Le chiavi di lettura

plastica attraverso l'opera scultorea. Il quarto e conclusivo capitolo contiene l'analisi di quattro architetture, anch'esse scelte attraverso il 'criterio geografico' alla base della ricerca. Sono tutti progetti per spazi espositivi ma, pur essendo questo un tema di grande interesse, non qui sono presentati, attraverso questa selezione tematica. Si è voluto invece porre l'accento su come l'ambito pittorico sia stato, in particolare durante la messa a punto della sua logica compositiva, un campo d'indagine privilegiato per l'autore. All'interno di questo campo Max Bill ha potuto condurre le sperimentazioni e le conseguenti verifiche, in modo sicuramente più semplice e veloce rispetto ai tempi attuativi e le problematiche tipiche mondo del costruire. Una tesi di dottorato, condotta a Losanna nel 1977 e legata allo studio del campo pittorico, ha fornito una serie di dispositivi che, corretti e adattati, hanno definito la griglia di lettura delle strutture compositive sottese alle architetture.

Ciascuna singola opera architettonica è perciò stata analizzata attraverso quattro strumenti: la ricostruzione del contesto, incrociata con i risultati del terzo capitolo; uno specifico testo teorico di Max Bill che sintetizza, pur non occupandosi direttamente dell'opera in oggetto, le sue tesi a riguardo; la griglia di lettura dei temi compositivi ricavata da un'opera pittorica affine; il ridisegno e la ricostruzione tridimensionale dell'architettura. La commistione fra campo architettonico e pittorico, che potrebbe generare equivoci, è stata utilizzata unicamente allo scopo di evidenziare la relazione fra elementi all'interno del processo compositivo. Non esiste, né si è voluto tentare, un parallelo diretto fra i due ambiti, che rimangono, nelle opere dell'autore come in questa ricerca, interdipendenti ma autonomi, ognuno legato alle proprie necessità disciplinari.

IV.

Autoreferenza e coerenza

Un aspetto importante, nella progressiva immersione nell'universo di Max Bill, è l'autoreferenzialità: parlare di Max Bill, anche, attraverso Max Bill. Quest'aspetto, che in altri ambiti potrebbe essere letto come una limitazione di metodo, è in questo caso una necessità imprescindibile di coerenza.

Ernesto Nathan Rogers lo descrive come *l'ultimo umanista*⁴, e come tale il suo orizzonte è il *mondo conosciuto* ma, come l'Arte Concreta di cui è uno dei massimi esponenti, la sua intera vicenda trova ragione in se stessa: Max Bill non ha solo individuato un metodo, ma ne ha riscritto autonomamente le *'regole del gioco'*, ne ha tratto principi teorici atemporali, li ha verificati attraverso una produzione artistica ricca e interdisciplinare.

Ripercorrendo le pagine di questo scritto le parole più frequenti che s'incontrano sono *sintesi, unità, spazio e logica*.

Il lessico e la grafica

Sono termini appartenenti al vocabolario di Bill, necessari per la costruzione di un lessico che possa riferirsi alle sue opere. Allo stesso modo, per quanto riguarda gli apparati grafici o gli schemi analitici presenti in questo testo, che ricostruiscono e commentano le sue architetture, sono stati redatti tenendo a mente la chiarezza sintetica tipica del suo disegno architettonico.

La sintesi e il 'grado zero'

Come fu per Mies van der Rohe, è stato scritto che Max Bill ha riportato l'arte al *'grado zero'*, riuscendo grazie a ciò, a raggiungere complessità altissime. I contenuti sono espliciti e quasi sempre dichiarati nel titolo o negli scritti autografi che accompagnano opere e progetti: in essi il fruitore viene invitato a ripercorrere e ricostruire il processo di sintesi che genera la forma. Questo è possibile grazie alla *intelligibilità* delle sue opere: gli oggetti e gli elementi appaiono per quello che sono,

⁴ Ernesto Nathan Rogers, 'Max Bill', in *Magazine of Art*, n.5, maggio 1953, p. 226.

perché il contenuto coincide con il processo compositivo.⁵

In quest'opera di riduzione formale a favore della massimizzazione dei contenuti, forse, sta la lezione principale di Max Bill.

La scomposizione

In una delle conversazioni affrontate per questa ricerca, l'artista milanese Getulio Alviani, racconta come, trovandosi a scrivere un testo su Josef Albers, non avesse voluto scrivere più di una pagina: tutto era già evidente 'in superficie' e una frase in più sarebbe stata ridondante. A distanza di due anni da quell'episodio, queste pagine tentano un'operazione di scomposizione ed individuazione degli elementi e dei processi sottesi a alcune opere che, per la loro stessa genesi, contengono in se stesse tutte le spiegazioni e le interpretazioni possibili.

⁵ Carles Martí, Joan Llecha, 'Max Bill a través de cinco conceptos', in *Max Bill. DPA 17*, Edicions UPC, Barcellona, 2001, p. 54.

2 Quattro coordinate biografiche.

Winterthur, 1908. Berlino, 1994.

Tra queste due date si concentra una produzione vastissima, in ogni campo dell'arte e della cultura, che attraversa tutto l'arco del Novecento.

Max Bill vive principalmente a Zurigo, ma il contesto geografico nel quale si muove è un orizzonte molto vasto: basti pensare che uno dei primi concorsi di architettura a cui partecipa nel 1927, diciannovenne studente del Bauhaus, è per un edificio residenziale a Osaka. Sono state scelte quattro coordinate geografiche e temporali, nella lunga carriera artistica di Max Bill, da un lato per evitare una corposa biografia dell'autore, che in questo scritto non sarebbe appropriata, dall'altro per mettere in evidenza alcuni ambiti culturali e alcuni temi principali, che invece saranno utili nella trattazione seguente.

Dessau 1927.

L'ingresso al Bauhaus è la nascita dell'artista Max Bill.

Sebbene avesse già intrapreso studi artistici alla *Kunstgewerbeschule*¹ di Zurigo, in particolare come orafo argentiere, le due esperienze non sono, ovviamente, paragonabili. Durante gli studi a Zurigo Bill ha l'occasione di poter visitare l'*Exposition d'Arts Décorative et Industrielle* di Parigi, nel 1925, e di avere un primo contatto con l'architettura moderna: il padiglione dell'*Esprit Nouveau* di Le Corbusier e quello sovietico di Mel'nikov. Questa esperienza, insieme ad un ciclo di conferenze tenute a Zurigo dallo stesso Le Corbusier, desta in lui interesse per l'architettura: decide di iscriversi al Bauhaus. In precedenza aveva potuto vedere in una libreria di Zurigo le prime edizioni dei *Bauhaus bücher*, nei quali era stato pubblicato l'edificio di Gropius per Dessau.² Nel 1925 vince il concorso di grafica pubblicitaria per l'industria dolciaria *Suchard* (fra i commissari c'era anche Sophie Taeuber Arp) e il premio gli permette di coprire la



Figura 1. Libretto di iscrizione al Bauhaus, 1928.

¹ Scuola di Arti Applicate.

² Angela Thomas, 'Max Bill, the early years. An interview', in *Journal of Decorative Arts and Propaganda*, n.19, 1993, p.103

retta d'iscrizione al primo anno.³ Nel 1927 a Dessau le lezioni di architettura sono tenute dall'architetto Hannes Meyer, svizzero di Basilea. Bill non vi è ammesso, non avendo terminato gli studi alla *Kunstgewerbeschule*: inizialmente, perciò, frequenta il laboratorio di metalli di Moholy-Nagy. Viene da subito coinvolto nell'atmosfera multidisciplinare del Bauhaus: s'iscrive al corso introduttivo di Josef Albers, partecipa agli stage teatrali di Oskar Schlemmer, segue le lezioni libere di pittura. La necessità dell'unità delle Arti, e nell'opera d'arte, non può che provenirgli da questa esperienza.

Viene colpito dalle lezioni del matematico Friedrich Koehn, membro dell'Istituto Einstein che, probabilmente, gli infonde il primo interesse per questo genere di studi.⁴

L'ascendente maggiore sul giovane Bill, però, lo esercitano Paul Klee e Vassilij Kandinskij. Il maestro russo ha compiuto sessant'anni quando Bill s'iscrive ai suoi corsi. È difficile sintetizzare tutte conseguenze del suo insegnamento al Bauhaus: Kandinskij, nei suoi testi teorici, preconizza il concetto ed il termine di *Arte Concreta*; solleva il problema di una teoria pittorica elementare, tale da fungere da grammatica; sostiene fortemente l'unitarietà delle arti, muovendosi nel problematico rapporto fra arte e scienza; utilizza nelle sue pitture gli strumenti della composizione musicale, come il ritmo e la variazione.⁵

Sicuramente il suo insegnamento è un primo passo nell'opera di 'semplificazione' delle figure sulla tela, di messa a nudo della struttura compositiva e, conseguentemente, d'indirizzo verso l'astrattismo: *'l'insegnamento sotto la sua guida consisteva nel comporre, a partire dagli oggetti più svariati, una specie di natura morta che poi gli studenti disegnavano, ma rispettando la struttura dell'insieme. così nascevano gli studi in cui erano rappresentati solo gli elementi orizzontali o solo quelli verticali o solo quelli*

³ Claudio Cerritelli (a cura di), *max bill*, Grafis Edizioni, Bologna, 1988, p. 17.

⁴ Angela Thomas, 1993, *Op. cit.*, p.105

⁵ Valentina Anker, *Max Bill ou la recherche d'un art logique*, L'Age d'Homme, Losanna, 1979, p.54.

*diagonali, con accenti diversi, secondo la loro importanza. oppure si contrapponevano forme curve a quelle angolari.*⁶ Bill nutre una grande ammirazione per Kandinskij, ma la sua arte risulta più ostica rispetto a quella di Klee.⁷ Il rapporto umano con fra maestro e allievo è meno formale e le origini comuni fanno sì che Bill e Klee possano parlare fra loro in tedesco-svizzero. Dai primi acquerelli, fatti durante il soggiorno a Positano nel 1927, fino alle tele degli anni Trenta e Quaranta, emerge la lezione del maestro di Berna.⁸ Klee è il metodo: la *scacchiera*, che sarà per Bill il campo d'indagine topologica dei quadri della maturità, è uno strumento didattico, introdotto prima da Itten, poi adottato da Klee, sia in aula sia nelle sue tele.

(cfr. cap. 4.1)

Parigi 1938

Questa data corrisponde alla pubblicazione delle *'Quinze Variations sur un même Thème'*, ciclo litografico d'importanza capitale nell'opera di Bill, stampato dal famoso editore parigino Fernand Mourlot.

Contemporaneamente Bill è impegnato nella redazione grafica per il terzo volume dell'*Oeuvre Complète* di Le Corbusier e Pierre Jeanneret. L'incarico è di alto prestigio, poiché Le Corbusier è già all'apice della fama, e gli viene affidato dall'editore zurighese Girsberger. Al suo ritorno dall'esperienza di Dessau, Bill apre uno studio a Zurigo: *bill – reklame*. La fama della scuola tedesca gli crea facilmente contatti con gli architetti moderni svizzeri, ma la sua mancanza di educazione 'architettonica', almeno sulla carta, gli impedisce di essere coinvolto nella progettazione degli edifici.⁹ Collaborerà con questi come grafico pubblicitario: quando viene chiamato a Parigi a collaborare con Le

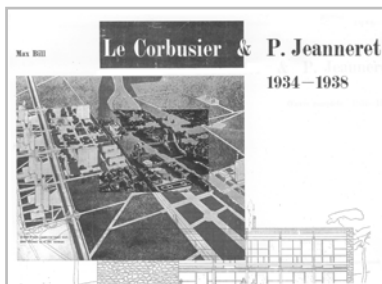


Figura 2. Max Bill, copertina di *'Le Corbusier e Pierre Jeanneret 1934 - 1938, Oeuvre Complète, Volume III, 1938.*

⁶ Max Bill, 'Kandinsky pedagogo ed educatore', in *Wassily Kandinsky*, Parigi Maegh, 1951. Traduzione italiana riportata in Thomas Buchsteiner e Otto Letze (*a cura di*), *max bill, maler, bildhauer, architekt, designer*, Hatje Cantz verlag, Ostfildern-Ruit 2005. (ed. italiana Electa 2005), p.20.

⁷ Vivian Endicott Barnes, 'hommage a max bill e a vassilij kandinskij' in Thomas Buchsteiner e Otto Letze,, *Op. cit.* p.22.

⁸ Valentina Anker, 1979, *Op. cit.* p.58

⁹ Max Bill interrompe gli studi al Bauhaus per problemi economici nel 1929, senza aver conseguito il diploma.

Corbusier ha già un portfolio grafico consistente, parte del quale è esposto anche nel padiglione che Bill stesso progetta per la VI Triennale di Milano. Gli anni Trenta a Parigi non sono solo occasione di lavoro, ma anche e soprattutto di scambio e crescita culturale. Sophie Taeuber e Jean Arp introducono Max Bill nella cerchia degli artisti di *Abstraction-Création* e, nell'omonima rivista, viene pubblicata nel 1933 una delle sue prime sculture: *'well relief'*. Gli stimoli che offre Parigi al giovane artista sono tanti e tanto importanti quanto i nomi, e il numero, degli artisti che vi operano e che ha la possibilità di incontrare: Calder, Duchamp, Mondrian, Pevsner. I soggiorni parigini, cui si aggiungono quelli a Neuilly-sur-Seine, dove si è trasferito Kandinskij nel 1933, sono l'occasione per la conoscenza di altro grande *'faro'*: George Vantongerloo. Nell'artista olandese, con il quale stringe una lunga amicizia, Max Bill trova conferma dell'uso della matematica come possibile strumento creativo e nelle sue sculture legge, forse per la prima volta, quell'aspirazione all'assoluto e all'indeterminato che, riproporrà nella propria ricerca plastica.¹⁰



Figura 3. Max Bill, edificio per l'H.f.G., Ulm, 1955.

Ulm 1955

Il 2 ottobre 1955 Walter Gropius tiene il discorso inaugurale per l'edificio e il corso di studi della Hochschule für Gestaltung a Ulm passando al direttore Max Bill il testimone di ciò che fu il Bauhaus. *'Strumenti perfetti e mete confuse caratterizzano il nostro tempo'* afferma Gropius, citando Albert Einstein: la scuola ha il compito di utilizzare i primi per correggere le seconde.¹¹

La fondazione della Hochschule für Gestaltung è stata per Max Bill uno degli apici del suo operato e contemporaneamente una delusione personale.

A quest'idea dedica una grande energia e tutte le proprie capacità, realizzando contemporaneamente il programma

¹⁰ Max Bill, *'george vantongerloo'*, in *Splitter*, n.6, 1972. Riportato in Thomas Buchsteiner e Otto Letze, 2005, *Op. cit.* p.30.

¹¹ Walter Gropius, *'Discorso di Gropius all'inaugurazione della Scuola di Ulm'*, in *Domus*, n.315, febbraio 1956, p. 1.

culturale, quello didattico e la progettazione architettonica dell'edificio che ospita la scuola. Per assumere l'impegno della presidenza a Ulm, rinuncia alla chiamata di Moholy - Nagy per insegnare al *New Bauhaus* a Chicago e alla possibilità di dirigere l'ufficio preposto alle esposizioni in Europa del *Piano Marshall*.¹²

Il progetto dell'edificio è da iscrivere fra le più importanti opere architettoniche di Bill e il programma culturale della scuola è di ampio respiro. Tuttavia la progressiva distanza che si forma fra Bill e il Consiglio di Facoltà sul metodo d'insegnamento, e da qui la sua amarezza, forzano un suo allontanamento nel 1957, a soli due anni dall'inaugurazione dell'edificio e senza aver potuto verificare i risultati del suo programma.

La scuola nasce all'inizio degli anni Cinquanta da un'idea di Inge Scholl, nella volontà di lanciare segnali di ripresa culturale nella Germania del dopoguerra, e di riparare alla ferita inferta dai nazisti con la chiusura del Bauhaus.¹³

Ulm non è il primo incarico didattico che Bill assume: in precedenza viene chiamato da Johannes Itten a insegnare alla *Kunstgewerbeschule* di Zurigo. Bill affronta l'impegno di Ulm facendosi carico delle responsabilità proprie della formazione dei giovani architetti. Questo tema viene affrontato durante il C.I.A.M. di Bergamo e, in quello seguente, ad Aix-en-Provence nel '53, Bill affronta in prima persona l'argomento: '*il fine pedagogico che si deve proporre (in) una scuola di architetti e urbanisti è l'educazione di personalità indipendenti, degne di fiducia, dotate di qualità critiche e di senso della responsabilità. (...) l'esercizio educativo deve svolgersi nel quadro della vita reale. Ciò significa che devono essere fatti oggetto di studio problemi reali, di cui viene prevista l'esecuzione nel caso ideale.*'¹⁴

¹² Antonio Pizza, 'Dos extranjeros en la España de los años sesenta', in *El Cadaqués de Peter Harnden i Lanfranco Bombelli*, Collegi d'Arquitectes de Catalunya, Girona, 2002, p.18.

¹³ Eric Schmid, 'Max Bill e I suoi legami col Ticino', in Riccardo Carazzetti (a cura di), *100 max bill*, Città di Locarno, 2008, p.36.

¹⁴ Max Bill, intervento al IX CIAM di Aix-en-Provence, 1953. Riportato in Margit Staber, 'La scuola di Ulm', in *Casabella* n.259, 1962, p.12.

Il programma dell'H.f.G, di dichiarata ispirazione Bauhaus, ha come obiettivo il superamento della divisione fra sapere accademico e pratica consuetudinaria attraverso il corso fondamentale suddiviso in quattro settori: introduzione visiva, strumenti della rappresentazione, laboratori tecnici, integrazione culturale attraverso letture e conferenze esterne. Cinque, invece, sono le sezioni formative: Forma del Prodotto, Architettura, Urbanistica, Informazione, Comunicazione Visiva.¹⁵

Il progetto dell'edificio è, prima di tutto, una composizione spaziale che mira a soddisfare questo programma culturale. L'esperienza della Scuola di Ulm dura tredici anni. È chiusa da un'ordinanza del primo ministro del Baden – Württemberg nel 1968. Bill, più volte chiamato a commentare le vicende della scuola, sia durante la sua reggenza, sia negli anni successivi, imputa il declino e la chiusura non tanto alle possibili motivazioni politiche del primo ministro, che pur aveva avuto un passato come giudice nazista, ma piuttosto alla perdita di quegli ideali didattici e civili che provenivano da Dessau e che Bill stesso aveva voluto infondere al programma iniziale. Il giudizio di Bill è che la scuola, molto attiva nel campo della comunicazione e del disegno industriale dopo il cambio di direzione, abbia colpevolmente spostato la propria attenzione dal contenuto alla *'confezione'*.¹⁶

¹⁵ Max Bill, Programma per la H.f.G. di Ulm, Riportato in Margit Staber, 1962, *Op. cit.* p.3.

¹⁶ Eric Schmid, 'Der politische Bill', in *ohne Anfang. ohne Ende*, Scheidegger & Spiess, Zurigo, 2008, p.155.



Figura 4. Max Bill, Padiglione per l'Esposizione Nazionale Svizzera, Losanna 1964. Nodo strutturale.

Losanna 1964

L'*Exposition Nationale Suisse* del 1962 si tiene a Losanna ed è curata dall'architetto Alberto Camenzind. Bill, a pochi anni dal suo ritorno dall'esperienza didattica di Ulm, è nominato, non a caso, responsabile del settore '*Educare e Creare*'.

È un'occasione importante per poter realizzare un edificio ampio e polifunzionale, all'interno di un programma volto a trasmettere l'immagine di un paese moderno, democratico e orientato verso le necessità della popolazione.¹⁷

Questa esperienza mette in luce uno degli aspetti più lucidi della progettazione architettonica di Bill: l'edificio non è un monumento, ma un processo produttivo.

A Losanna Bill progetta un padiglione esteso e sviluppato in orizzontale, organizzato come una piccola città: spazi chiusi, pensiline di collegamento, ed al centro una piazza, la '*Corte delle Arti*', dedicata all'esposizione all'aperto delle sculture. Realizzato attraverso una cellula di 5 x 5 x 3 metri, ipoteticamente reiterabile all'infinito, il padiglione è formato da elementi tubolari metallici che sono contemporaneamente sostegno e sistema di allontanamento delle acque. Il nodo di aggancio, visto il carattere temporaneo della struttura, è studiato per essere velocemente smontabile e riutilizzabile.¹⁸ I tamponamenti, sia orizzontali sia verticali, che alternano pannelli di vetro, alluminio e vinile traslucido, rimandano, da un lato, a una rilettura del *Cristal Palace* di Paxton, dall'altro al processo produttivo per la *Siedlung Torten* messo in atto da Hannes Meyer mentre Bill era ancora studente al Bauhaus.¹⁹ La progettazione attraverso i sistemi di prefabbricazione non è mai vista da Max Bill come un limite formale, ma come possibilità di ottimizzare le risorse e di ottenere maggiore precisione realizzativa: Losanna è l'apice di un percorso che inizia con le prime esperienze negli anni Quaranta con il pannello *Durisol*, e accompagna Bill in molte delle progettazioni architettoniche successive.

¹⁷ Karin Gimmi (a cura di), 'Expo 64, Lausana', in *Max Bill Architecto*, 2G n.29.30, 2004, p.190.

¹⁸ Franz Graf, 'La construcción de la estructura como arte', in *DPA17. Max Bill*, Edicions UPC, Barcellona, 2001, p.47.

¹⁹ Kenneth Frampton, 'On Max Bill. A review of Albright-Knox Exhibition catalog', in *Opposition* n°4, 1974, p.155.

3.1 Le origini

Il viaggio negli anni della formazione

‘La lezione di Roma è per i saggi, coloro che sanno e possono apprezzare, coloro che possono resistere, che possono controllare. Roma è la perdizione di coloro che non sanno molto. Mandare a Roma gli studenti di architettura vuol dire rovinarli per sempre.’¹

La quinta coordinata geografica e temporale della vita di Max Bill è l’Italia.

Le occasioni che lo portano ad entrare in contatto con la cultura italiana sono molteplici e costanti durante il lungo arco della sua carriera artistica.

Come per ogni grande intellettuale, il suo rapporto con l’Italia comincia con i *‘grand tours’* negli anni della formazione, e rappresenta l’incontro con il mondo antico. In precedenza questo ideale, nell’immaginario dell’artista svizzero, era rappresentato dalla Stadthaus, il municipio di Winterthur, realizzato da Gottfried Semper. I suoi viaggi in Italia, tre fra il 1926 e il 1931, e lo studio delle rovine romane ed elleniche rovesceranno i preconetti del giovane aspirante architetto moderno, in precedenza permeato dalle polemiche razionaliste contro la *Beaux Arts*, fino al punto di domandarsi se avesse avuto ragione Van de Velde a *‘dichiarare guerra alle colonne?’*²



Figura 1. Gottfried Semper, Stadthaus, Winterthur 1865-70.

Il primo viaggio si compie nel 1926: Genova, Roma, Napoli, Firenze, Venezia e Milano con pochi soldi e grande difficoltà negli spostamenti. Rimangono a testimonianza di questo percorso alcuni acquerelli: una vista della collina di Fiesole, il

¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923. Ed. consultata *Verso una architettura*, Longanesi &C., Milano, 2000, p.140.

² Max Bill, *‘I miei rapporti con l’architettura greca’*, prefazione a Roland Martin, *Architettura Greca*, il Parnaso, Milano, 1967, p.3.



Figura 2. Max Bill, veduta di Fiesole, acquerello, 1926.

golfo di Napoli, il porto e lo skyline della città di Genova. Di tutte le città ricorda qualche piccolo aneddoto, nulla di significativo riguardo all'arte o alle architetture specifiche dei luoghi visitati sembra colpirlo particolarmente: in quel periodo è iscritto alla *Kunstgewerbeschule* di Zurigo. Il secondo viaggio, intrapreso nell'estate del 1928, ha per protagonista un Bill più consapevole: è uno studente di architettura, iscritto a una scuola d'avanguardia, che ha letto '*Vers une architecture*' ed è determinato a capire l'esperienza di Le Corbusier.³

L'itinerario si concentra nell'Italia meridionale. Arriva a Salerno e da lì, su un carro trainato da un mulo, procede fino a Positano dove trova Arne Meel, compagno di studi a Dessau. Lungo il tragitto attira la sua curiosità, il Duomo Normanno di Amalfi, che però non potrà visitare.⁴

Questo soggiorno è l'occasione per il primo vero incontro cosciente con l'architettura greca: accompagnato da Meel si reca a Paestum a visitare il tempio di Poseidone. Bill rimane colpito dalla compattezza dei volumi e soprattutto dalla disposizione delle masse della costruzione. L'ordine dorico del tempio è costituito da una colonna poco slanciata, poggiata direttamente sul basamento, sulla quale insistono una massiccia trabeazione e il timpano della copertura. Alla ricerca di conferme di questa prima impressione ricevuta *a vista*, Bill misura e annota i rapporti proporzionali dell'*intercolumnio* rispetto al fusto, 6 a 5, e le dimensioni del capitello, 3 a 2.

Il sistema costruttivo e le proporzioni degli elementi contraddicono il minimo impiego di materiale delle architetture cui è abituato: '*dal rinascimento, al neoclassicismo al calcestruzzo armato di Auguste Perret, si era abituati ad un progressivo alleggerimento della massa*

³ Roland Martin, 1967, *Op. cit.*, p.3.

⁴ Angela Thomas, 'max bill e i suoi rapporti con l'italia', in Luciano Caramel, Angela Thomas (a cura di), *max bill*, catalogo della mostra, Lorenzelli arte, Milano, 1991, p.10.

*costruita. (...) Mi parve uno spreco di materiali. Bello in sé, imponente, ma senza scopo.*⁵

Le grandi dimensioni degli edifici rispetto all'idea di monumentalità sono concetti su cui Max Bill torna ad interrogarsi anche in seguito. Molti anni più tardi, nel 1952, partecipa al concorso per il *'Monumento al Prigioniero Politico Ignoto'*: l'idea delle dimensioni da dare ai tre cubi che compongono il monumento viene da un suo precedente viaggio a Ravenna, durante il quale visita il Mausoleo di Galla Placidia⁶. Bill viene molto impressionato da questo monumento per l'intensità simbolica dello spazio interno, nonostante le sue piccole dimensioni.⁷

Nel 1931 ritorna nell'Italia del sud assieme alla moglie Binia. Visita Agrigento e la valle dei templi ricevendone la stessa impressione che gli aveva suscitato, in precedenza, il tempio di Paestum. Ricorda invece di aver apprezzato la notizia che i moli di Porto Empedocle erano stati costruiti reimpiegando il materiale tratto dalle rovine dei templi limitrofi. Pochi rimpianti, da parte sua, per la perdita di quelle opere, e più legati al loro valore di memoria storica che al loro aspetto estetico.⁸

In seguito, la banalizzazione dell'architettura razionalista e la sua degenerazione, prima ancora di aver raggiunto una maturità espressiva, lo portano a rivedere le sue posizioni rispetto all'antico. Riesce, finalmente, a leggere nei templi quelle strutture compositive ritmiche e quei concetti su cui egli stesso lavora per la costruzione delle sue opere. Il peristilio diventa concettualmente un esempio delle sequenze di spazi, aperti e chiusi al contempo, con quali costruirà i *'Nastri Infiniti'* o il progetto per il Padiglione Svizzero alla Triennale di Venezia.

⁵ Max Bill in Roland Martin, 1967, *Op. cit.* p.4

⁶ Da Ravenna Max Bill spedisce una cartolina a Nina Kandinskij, datata 19 ottobre 1948 (Bibliothèque Kandinsky, Parigi)

⁷ James Wood, prefazione al catalogo della mostra alla Albright-Knox Art Gallery, in James Wood e Lawrence Alloway (a cura di), *max bill*, Buffalo Fine Arts Academy, Buffalo, 1974, p. 33.

⁸ Max Bill, 1967, in Roland Martin, *Op. cit.*, p.4.

Dopo essere sopravvissuta allo storicismo, che ne ha mistificato i presupposti, l'architettura classica diventa *'una grande lezione estetica situata fuori dal tempo: quella dell'ordine, delle proporzioni, degli spazi.'*⁹

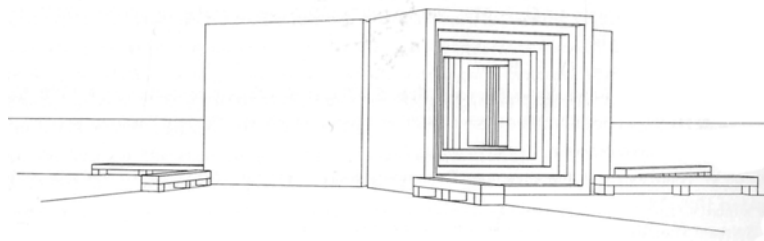
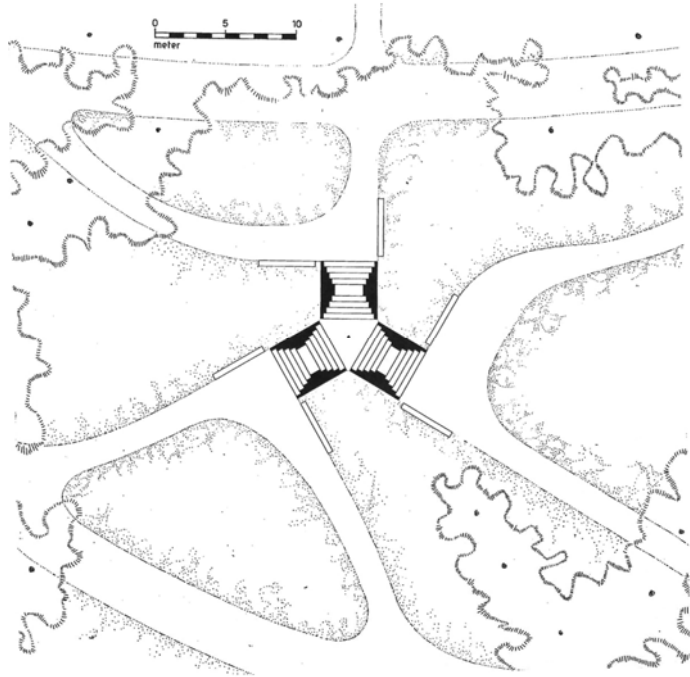


Figura 3. Max Bill, *Monumento al prigioniero politico ignoto*, progetto di concorso, 1952.

⁹ Max Bill, 1967, in Roland Martin, *Op. cit.* p.5.

Ignazio Silone e l'impegno politico antifascista

Durante gli anni trenta Max Bill entra in contatto anche con altri aspetti della cultura italiana, ed in particolare col pensiero politico di opposizione al fascismo. Tra il 1927 e il 1929 la direzione del Partito Comunista Italiano viene trasferita clandestinamente in Svizzera, dapprima nelle vicinanze di Lugano, poi a Basilea; nel 1929 i suoi responsabili, tra cui Palmiro Togliatti, sono allontanati dalla polizia.¹⁰ Nel 1930 il letterato militante comunista Ignazio Silone, da tempo sulla lista nera del regime, entra clandestinamente in Svizzera; l'anno seguente viene estromesso dal partito per divergenze e risiede a Zurigo fino alla fine della guerra, pubblicando i suoi romanzi presso una casa editrice che apparteneva al socialista Emil Oprecht: l'*Europa Verlag*.

Nel 1929 Bill ritorna a Zurigo dal Bauhaus, e nel '30 apre lo studio 'bill-reklame' collaborando con cerchia degli architetti progressisti principalmente come grafico. In quegli anni a Zurigo si sta costruendo il quartiere *Neubühl*, un grande insediamento di case a basso costo che si rifà all'idea della *Siedlung Torten* di Dessau e nella progettazione del quale sono impegnati gli architetti dell'avanguardia della svizzera tedesca: anche Alfred Roth e Sigfried Gideon.¹¹ Max Bill cura la grafica pubblicitaria di quest'operazione immobiliare. Il presidente della cooperativa *Neubühl* è l'avvocato Vladimir Rosenbaum, facoltoso rappresentante di compagnie petrolifere e, clandestinamente, sostenitore della causa antifascista.¹² Nelle sue proprietà si ritrovano settimanalmente attivisti e intellettuali come Ignazio Silone,



Figura 4. Max Bill, copertina per il n.1 di *Infomation*, 1932.

¹⁰ Si veda in proposito, Mauro Cerutti, 'Les communistes italiens en Suisse dans l'entre-deux-guerres', in: *Centenaire Jules Humbert-Droz. Colloque sur l'Internationale communiste*, La Chaux-de-Fonds, 1992, pp. 213-240

¹¹ Canio Zarrilli, *Alfred Roth. La testimonianza di un protagonista*, Aline Editrice, Firenze, 1993, p.65

¹² Erich Schmid, 'Max Bill e i suoi rapporti col Ticino', in Riccardo Carazzetti (a cura di), *100 Max Bill*, Città di Locarno, 2008, p.27

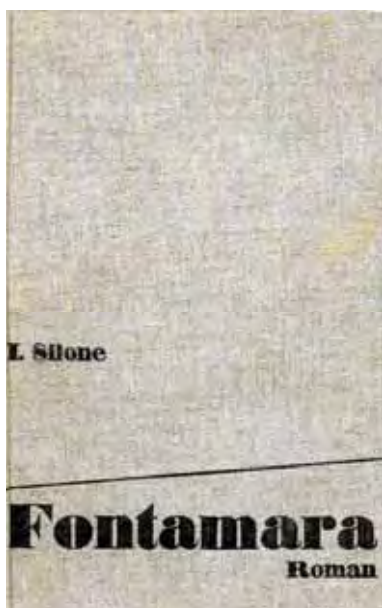


Figura 6. Max Bill, copertina per 'Fontamara' di Ignazio Silone, Europa Verlag, 1933



Figura 5. Max Bill, copertina per 'Der Fascismus' di Ignazio Silone, Europa Verlag, 1933.

Max Ernst e Max Bill.¹³ Rosenbaum finanzia anche la rivista antifascista 'Information' curata da Ignazio Silone, nelle cui pagine si leggono le preoccupazioni dell'epoca: la disoccupazione causata dalla Depressione del '29, il coinvolgimento della Svizzera nella produzione di armamenti bellici, l'ascesa di Hitler in Germania, la situazione politica italiana. Nel primo numero sono pubblicati un articolo dello stesso Silone e uno di Sigfried Giedion. L'impaginazione di questa rivista, stampata ad Aarau, è curata dal giovane grafico Max Bill. La collaborazione con Silone lo porta a disegnare le copertine per i suoi romanzi più famosi: 'Fontamara' e 'Der Fascismus', entrambi pubblicati nel 1933. L'editore di Silone, Emil Oprecht, affida a Bill gran parte della grafica della propria casa editrice, impegnata nella diffusione di opere e contributi che denunciassero le barbarie dei regimi tedesco e italiano: per evitare il cappio della censura, Bill compone molte di queste opere utilizzando un carattere tipografico gotico, dietro al quale celare contenuti sicuramente non graditi alle autorità. L'amicizia e la stima reciproca con Ignazio Silone sono tali che nel 1950, al momento della fondazione dell'H.f.G. di Ulm, Max Bill si rivolge a Silone invitandolo a partecipare al comitato promotore dell'istituto.¹⁴ La frequentazione di queste persone, alle quali rimarrà a lungo legato, e la condivisione degli ideali comuni, è importante, non solo perché procurano, in un primo momento, occasioni lavorative, ma soprattutto per la formazione di una coscienza politica che in seguito affiorerà anche nei progetti di Max Bill: ad esempio nell'allestimento del Padiglione Svizzero alla Triennale fascista del 1936 (cfr. cap. 4.2.1).

¹³ Erich Schmid, *das absolute augemass*, documentario, ariadnefilm, Zurigo 2008.

¹⁴ Lettera di Max Bill a Ignazio Silone, 8 maggio 1950 e allegata lettera di Inge Scholl a Ignazio Silone, 3 maggio 1950. (Centro Studi Ignazio Silone, Pescara)

Architetti italiani in Svizzera

*'Quando passai il confine del Generoso, quella notte, io ero moralmente un apolide. Lo Stato italiano, lo Stato del mio Paese era sciolto. Accettandomi il giorno dopo e riconoscendomi il titolo di rifugiato, fu la Svizzera che mi diede di nuovo status civile. Essa mi ammetteva in un certo modo alla sua vita costituzionale. Ero un cittadino al margine, un cittadino sospeso, ma ero pure un cittadino al quale erano ridati certi diritti. Non solo, per cominciare, i diritti più elementari, quello per esempio di non essere bastonato o soppresso, ma di essere rispettato come essere pensante, il diritto di leggere, di esporre la mia opinione senza venire perseguitato.'*¹⁵

Le leggi razziali del '38 e un clima generale d'insostenibile repressione culturale portano molti architetti, o studenti di architettura, italiani a valicare il confine e a rifugiarsi in Svizzera. Coloro che non scappano durante le recrudescenze del regime fascista, lo fanno dopo l'8 settembre.

Seguendo vicende, percorsi e necessità diverse, durante gli anni quaranta, un gruppo di giovani architetti italiani, per la maggior parte milanesi e spesso vicini al Movimento Moderno, viene accolto, aiutato materialmente e a volte ospitato dai colleghi svizzeri, all'insaputa delle autorità locali che regimentavano l'immigrazione. Durante l'esilio nasce la possibilità di lavorare a fianco degli architetti svizzeri con obiettivi già proiettati oltre il termine del conflitto in atto: la formazione della nuova generazione di professionisti, lo scambio culturale e la messa a punto delle potenzialità dell'Architettura Moderna in funzione della futura, lontana ma auspicabile, ricostruzione postbellica.

Ernesto Nathan Rogers, Vico Magistretti, Vito Latis, Paolo Chessa, Luigi Fratino, Angelo Mangiarotti, Enea Manfredini, Lanfranco Bombelli Tiravanti, frequentarono e collaborarono

¹⁵ Filippo Sacchi, giornalista e scrittore rifugiato in Svizzera. Riportato in Gaetano Afeltra, 'Benvenuti in Svizzera, fratelli italiani', in *Il Corriere della Sera*, 8 settembre 1993.

a vario titolo con Max Bill, Alfred Roth e gli altri architetti svizzeri.

La Svizzera era un paese non belligerante. Per la sua neutralità e, soprattutto, per gli interessi economici legati al sistema bancario, non era interessata alle mire espansionistiche della Germania di Hitler; era quindi un rifugio sicuro. Per gli architetti, inoltre, e in particolare per quelli 'moderni', la Svizzera era il paese dei maestri della nuova architettura, di Le Corbusier e di Sartoris, dei C.I.A.M. al castello di La Sarraz. Colori i quali avevano potuto in precedenza assistere agli incontri internazionali, come ad esempio Rogers, sfruttarono questa rete, durante l'esilio, per entrare in contatto con colleghi svizzeri e avere, in prima istanza, un rifugio.

Dopo la caduta di Mussolini e l'armistizio firmato da Badoglio con gli Alleati, si calcola che circa 20.000 giovani soldati italiani trovano rifugio in Svizzera, seguiti da migliaia di civili che fuggono l'occupazione tedesca, per motivi politici o per sottrarsi alle persecuzioni razziali. Fino alla fine della guerra la Svizzera ospita complessivamente 45.000 rifugiati italiani.¹⁶ Insieme a migliaia di persone comuni, trovano protezione al di là del confine anche Luigi Einaudi, Altiero Spinelli, Amintore Fanfani, Dino Risi, Giorgio Strehler, Indro Montanelli, Franco Fortini e Adriano Olivetti, il quale proprio durante il suo esilio svizzero scrive *'L'ordine politico delle comunità'*.¹⁷ Agli italiani si unirono persone e intellettuali in fuga dalla Germania o dalla Francia occupata, fra i tanti, ad esempio, gli scrittori James Joyce e Robert Musil¹⁸. Pur nella difficoltà della situazione, la Svizzera diventa un crocevia di scambio culturale per tanti intellettuali provenienti da tutta l'Europa, che si trovano, per un breve periodo, a stretto contatto.

¹⁶ Elisa Signori, *La Svizzera e i fuorusciti italiani. Aspetti e problemi dell'emigrazione politica 1943-1945*, Franco Angeli, Milano, 1983.

¹⁷ Gaetano Afeltra, 8 settembre 1993, *Op. cit.*

¹⁸ Joyce muore a Zurigo nel 1941; Musil a Ginevra nel 1942.

Ad eccezione dei primi mesi del conflitto, quando alcune categorie di rifugiati ritenute pericolose per l'ordine interno¹⁹ furono vittime di carcerazioni preventive, le autorità elvetiche applicarono raramente una politica repressiva d'internamento; in definitiva, il dispositivo dei campi d'internamento rappresentò piuttosto una risposta a problematiche eccezionali determinate dalle circostanze del conflitto, come il grande numero di profughi, la maggior parte priva di qualsiasi mezzo di sussistenza. Se la procedura di accoglienza dei disertori militari era regolata, in linea di massima, da disposizioni internazionali, il trattamento dei civili richiese invece una politica volontaristica da parte del governo svizzero: l'internamento diventò allora una misura amministrativa, giustificata da preoccupazioni sanitarie e di ordine pubblico.²⁰

Gli italiani vennero quasi tutti internati inizialmente nel Canton Ticino, dove sorsero più di 150 campi. Nei campi ovviamente le libertà erano limitate ma ben lontane da un regime carcerario: ad esempio i giovani militari poterono usufruire di corsi universitari presso gli atenei, organizzati con l'appoggio delle autorità elvetiche. In seguito, ad alcuni fu permesso anche il soggiorno al di fuori dei campi.

L'architetto Lanfranco Bombelli descrive così il quel periodo: *“nel 1944 studiavo tedesco per poter dare gli esami all'ETH (Politecnico di Zurigo)... ero rifugiato militare italiano “internato” – avevo un permesso di residenza e vivevo praticamente da cittadino svizzero con la mia carta di razionamento, ma con certe limitazioni: dovevo presentarmi alla polizia cantonale ogni 15 giorni e non potevo allontanarmi per più di quindici chilometri da zurigo.”*²¹

¹⁹ principalmente militanti comunisti, disertori ed ebrei.

²⁰ Presentazione della mostra *‘La mobilitazione dimenticata: i campi di internamento 1939-1945’*. Museo del Malcantone 2008. <http://www.museodelmalcantone.ch>

²¹ Lettera di Lanfranco Bombelli Tiravanti a Roberto Fabbri, 13 aprile 2008.

Il soggiorno forzato in Svizzera, nella sua tragicità, porta tuttavia i giovani architetti italiani a completare la propria formazione nei campi o nelle scuole elvetiche, con la possibilità di ampliare il proprio bagaglio culturale, riuscendo a creare quei rapporti umani e di scambio con gli omologhi svizzeri, che continueranno anche dopo la guerra. Molte delle iniziative che, nel campo dell'architettura, avverranno in Italia nel dopoguerra e che saranno in seguito approfondite, derivano dai rapporti interpersonali stretti durante questo periodo di esilio.

Dal canto loro alcuni architetti svizzeri, e principalmente i membri del C.I.A.M., hanno inclinazioni politiche di area socialista e comunista, e quindi sono ben disposti a favorire i dissidenti del regime fascista.

Fra questi anche Max Bill si rende disponibile in più occasioni a ospitare rifugiati politici nella sua casa atelier di Zürich – Höngg. La casa, costruita agli inizi degli anni '30 in un quartiere periferico della città, è sufficientemente appartata per nascondere gli esuli. Tuttavia, per queste attività clandestine, Max Bill è posto sotto osservazione delle autorità svizzere fin dal 1936.²² La sua collaborazione a *'Information'* a fianco dell'antifascista Ignazio Silone, nei primi anni Trenta, aveva sicuramente attirato l'attenzione della polizia. Negli anni Trenta e Quaranta si rifugiano presso *haus Bill* intellettuali in fuga dalle persecuzioni naziste come Alfred Thomas, o ex compagni di studi al Bauhaus come Roman Clemens, e artisti come Hans e Sophie Taeuber Arp e Max Ernst.²³

Nel settembre del 1944 i partigiani italiani liberano la val d'Ossola, proclamandovi una repubblica autonoma. In ottobre le truppe tedesche e i fascisti della Repubblica di Salò la riconquistano, provocando la fuga di migliaia di partigiani e civili nel Ticino e nel Vallese. L'architetto Angelo Mangiarotti,

²² Eric Schmid, 'der politische bill', in *ohne Anfang ohne Ende*, Scheidegger & Spiess AG, Zürich, 2008, p. 149.

²³ *Ibidem*.

partigiano in Val d'Ossola, si rifugia a Zurigo e per un breve periodo alloggia in *haus Bill* insieme all'architetto reggiano Enea Manfredini²⁴.

In questo quadro storico, che unisce solidarietà umana e scambio culturale, emergono le figure di due architetti intimamente legati a Bill da rapporti di amicizia e lavorativi: Ernesto Nathan Rogers e Alfred Roth. Le vicende che uniscono i tre durante questo concitato frangente sono seminali per lo sviluppo degli eventi ambientati in seguito a Milano: il Primo Convegno per la Ricostruzione in Italia del 1945, le esposizioni e i convegni alle Triennali e il VII C.I.A.M. di Bergamo del 1949.

In precedenza, l'episodio della VI Triennale di Milano (cfr. cap. 4.2.1), fissa probabilmente il momento in cui Bill conosce Rogers, ma è durante i convegni C.I.A.M. che si realizza l'occasione per consolidare l'amicizia e la vicinanza intellettuale: i B.B.P.R. sono ammessi nel '36, Bill nel 1938, mentre Roth è membro della sezione Svizzera già dal 1931.²⁵ I tre si ritrovano, nel luglio del 1939, al castello La Sarraz, il luogo del primo C.I.A.M., ospiti di madame de Mandrot. In tale circostanza sono presenti anche Hans Curjel e George Vantongerloo.²⁶ A questo episodio, solo a volte riportato nelle varie biografie di Bill, è conseguente la presenza dei B.B.P.R. al C.I.R.P.A.C. (*Comité International pour la Realisation des Problemes Architecturaux Contemporains*) che si tiene a Zurigo sempre nel '39.²⁷ L'incontro, fissato dall'8 all'11 di luglio, avrebbe dovuto essere propedeutico al VI C.I.A.M. di Liegi, più volte posticipato fino alla sua

²⁴ Intervista di Roberto Fabbri con Angelo Mangiarotti, Milano, Ottobre 2006.

²⁵ Per quanto riguarda i rapporti tra Roth e i C.I.A.M. si veda Canio Zarrilli, *Alfred Roth, la testimonianza di un protagonista*, Alinea, Firenze, 1993 e Alfred Roth, *Begegnung mit Pionieren*, Birkhaeuser Verlag Basel und Stuttgart, 1973. L'ingresso ufficiale di Alfred Roth nella sezione svizzera dei CIAM avviene nel 1931, poco prima del Congresso di Atene, su invito di Max Haefeli e Rudolph Steiger, che era il delegato ufficiale. Dal 1931 in poi presenzierà e animerà il dibattito di tutti i successivi congressi e iniziative, coinvolgendo spesso anche Bill, come al VII di Bergamo nel '49.

²⁶ Valentina Anker, *Max Bill ou la recherche d'un art logique*, L'Age d'Homme, Losanne 1979, p. 191.

²⁷ Eric Mumford, *The CIAM discourse on urbanism 1928-1960*, Mit press, Cambridge e Londra, 2000, p.129.



Figura 7. Max Bill, *Atelier haus*, prospetto sud, Zurigo – Höngg, 1932.

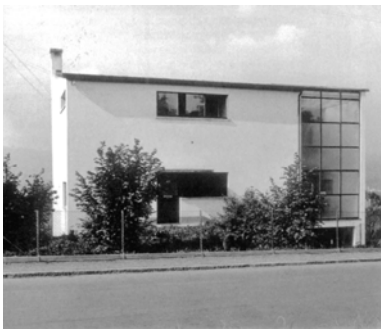


Figura 8. Max Bill, *Atelier haus*, prospetto nord, Zurigo Höngg, 1932.

definitiva cancellazione per lo scoppio del conflitto mondiale. L'estate del 1939 è occasione anche di una visita di Rogers all'*atelier haus*: l'episodio è ripercorso in una lettera, con la quale l'architetto milanese, scrivendo con un registro formale che lascia trasparire ancora una distanza fra i due, ringrazia per l'ospitalità ricevuta a casa Bill. Si sofferma, inoltre, su alcuni aspetti delle discussioni affrontate in tale circostanza: *'...j'ai un grand désir de poursuivre les discussions sur l'art super-concrète; car ces constructions et ces variations continuent leurs motif dans mon esprit, depuis que les ai vues'*.²⁸

La lettera ci racconta, dunque, un primo vivace interesse di Rogers per le tesi sull'arte concreta di Max Bill.

Il C.I.R.P.A.C. del 1939 vede fra i delegati italiani, oltre ai B.B.P.R., Bottoni, Pollini, Griffini e Ruffini²⁹, a testimonianza dell'impegno dei moderni italiani sulla scena internazionale. In patria, però, la situazione sta rapidamente degenerando. Già nel 1937 la politica discriminatoria del regime fascista aveva scartato il Piano Regolatore della Valle d'Aosta, promosso da Olivetti e redatto dai B.B.P.R. al Primo Congresso Nazionale di Urbanistica.³⁰

Nell'ottobre 1938, con la promulgazione delle leggi razziali, s'impedisce definitivamente a Rogers di firmare i propri progetti e i propri articoli.³¹

Le amare pagine intitolate *'Confessioni di un anonimo del XX secolo'*, pubblicate su *Domus* dal febbraio 1941 all'agosto 1942, saranno l'unico modo per non scomparire definitivamente dalla scena culturale sia come intellettuale messo al bando, sia come uomo perseguitato.

²⁸ Lettera dattiloscritta di Ernesto.N.Rogers a Max Bill, 23 luglio 1939. (max, binia + jakob bill stiftung, Adlingenswil CH)

²⁹ Eric Mumford, 2000, *Op. cit.*, p.129.

³⁰ Adriano Olivetti e Rogers erano entrambi di origine ebraica. Gli altri membri dei B.B.P.R. verranno perseguiti, nel '43, dopo la loro adesione al C.L.N. Furono arrestati e deportati nel lager di Mauthausen sia Belgioioso che Banfi, e quest'ultimo vi morì il 10 aprile del 1945.

³¹ Francesco Tentori, *Testimonianza a un convegno su Ernesto Nathan Rogers*, Milano 14 dicembre 1989. Documento pubblicato in <http://www.iuav.it/Didattica1/>

Rogers riesce a varcare il confine svizzero nel 1943 e le cronache riportano il suo internamento a Vevey, vicino a Losanna. In realtà sarà destinato a Vevey solo nel 1944. Nei mesi precedenti alcune fonti riportano la sua presenza a *haus Bill*³² e un possibile internamento nel campo presso Winterthur, paese natale di Bill³³. È certo però che l'architetto italiano sfrutta i canali offerti dalle amicizie professionali per trovare aiuto e protezione: la sua corrispondenza epistolare, vergata a mano su piccoli foglietti con la sua inconfondibile calligrafia, ci permette di ricostruire gli spostamenti e i contatti. Il 19 settembre 1943 scrive ad Alfred Roth dal campo n.6 di Bodio, nel Ticino, raccontando il suo espatio, l'internamento e il suo probabile trasferimento in un campo della Svizzera 'interiore'. Contestualmente s'informa sul nuovo indirizzo di Madame de Mandrot e invia i suoi saluti a Bill.³⁴ La risposta di Roth, datata 30 settembre, lascia trasparire la sorpresa e l'apprensione sia per le vicende personali dell'amico, sia per le vicende italiane. Rogers è stato già trasferito in un altro campo a Dagmersellen, non lontano da Zurigo, e questo, secondo Roth, potrebbe permettere a lui, insieme a Bill e Hélène de Mandrot di provare a interessarsi presso le autorità per la sua liberazione. Nello stesso tempo un altro architetto milanese, Vito Latis, è internato in un altro campo vicino a Zurigo.³⁵ Le lettere seguenti di Rogers, scritte nel 1944, sono spedite tutte dal Campo di Internamento Universitario di Vevey-Vaud che sarà, fino alla fine dell'esilio svizzero, il suo indirizzo definitivo. Il direttore del Campo Universitario è l'ingegner Gustavo Colonnetti, già rettore del Politecnico di Torino, che sarà nominato, dopo la Liberazione, presidente del Consiglio Nazionale delle Ricerche e come tale sarà, insieme a Rogers, principale promotore del Primo Convegno Nazionale sulla

³² Intervista di Roberto Fabbri con Angelo Mangiarotti, Milano, Ottobre 2006.

³³ Eric Schmid, 'Max Bill e i suoi legami col Ticino', in Riccardo Carazzetti (a cura di), *100 Max Bill*, Città di Lugano, 2008, p.34.

³⁴ Lettera manoscritta di Ernesto N. Rogers a Alfred Roth, 19 settembre 1943. (ETH gta-archiv, Zurigo CH).

³⁵ Lettera dattiloscritta di Alfred Roth a Ernesto N. Rogers, 30 settembre 1943. (ETH gta-archiv, Zurigo CH).

Ricostruzione nel dicembre del 1945. Nel periodo di permanenza a Vevey, gli architetti rifugiati hanno il permesso di lavorare, insegnare o, per coloro che ancora non fossero laureati, di finire gli studi. Sul Lago Lemano Rogers alternerà il coordinamento del *'Bollettino Centro Studi per l'edilizia'* all'insegnamento, prima nel Campo Universitario e poi nell'*Haute École d'Architecture* di Ginevra.³⁶

Vico Magistretti e Paolo Chessa sono suoi allievi al Campo e dopo la sua chiusura, nell'agosto del '44, sono mandati a Zurigo e 'raccomandati' a Roth.³⁷

La figura di Alfred Roth e il suo concreto trasporto per i colleghi architetti durante questo frangente emergono per la grande umanità. Evitando operazioni compassionevoli o filantropiche, Roth capisce che questi uomini, oltre alle necessità materiali, hanno bisogno di continuare a sentirsi e ad operare come architetti: si pone perciò come anello di congiunzione fra i vari soggetti, spesso detenuti in località diverse, per metterli in contatto e far sì che proseguano, in mezzo ad immaginabili difficoltà, la loro professione e la loro formazione. Emblematica la vicenda del *'Concours de la Captivité'*: nella primavera del 1944 Roth organizza e promuove un concorso di architettura e urbanistica, con premi in denaro, per architetti internati nei campi di prigionia in Svizzera. I risultati del concorso, al quale partecipano architetti polacchi, francesi, inglesi e jugoslavi, sono in seguito presentati in mostra a Zurigo e pubblicati sulla rivista *'habitation'*.³⁸

Non figurano italiani partecipanti a questo concorso, tuttavia li sappiamo stretti attorno a Roth e alle sue molteplici iniziative: *'...di Rogers in particolare ricordo che trascorse alcuni anni in Svizzera perché era ebreo. C'era tutto un gruppo di rifugiati qui. C'erano alcuni architetti molto attivi*

³⁶ Serena Maffioletti (a cura di), *BBPR*, Zanichelli Editore, Bologna, 1994, p.237.

³⁷ Lettera manoscritta di Ernesto N. Rogers a Alfred Roth, 24 agosto 1944. ETH gta-archiv, Zurigo (CH).

³⁸ *'Concours de la captivité'*, in *habitation* n.1, maggio giugno 1944.



Figura 9. *Casa Villinger*, 1942. Fasi di montaggio del pannello Durisol e logo della ditta.

*che con lui svilupparono durante la guerra un sistema di prefabbricazione con scheletro in elementi di legno per la società di prefabbricati Durisol di Dietikon, vicino a Zurigo.*³⁹

Il sistema modulare Durisol, messo in produzione durante gli anni trenta dall'architetto e impresario Alex Bosshard, cognato di Max Bill, era composto da pannelli di cemento alleggerito e coibentato con fibre di legno.⁴⁰

Questo sistema è alla base del progetto di Bill per Casa Villiger a Bremgarten, nel 1942: i pannelli, in precedenza impiegati per ospedali militari o altri edifici dettati dall'emergenza bellica, sono per la prima volta utilizzati nell'architettura civile.⁴¹ L'edificio è a un piano e presenta una planimetria piegata a 'L' ad abbracciare una corte quadrata aperta. Gli ambienti interni, così come i prospetti, proporzionati secondo la maestria geometrica di Bill, sono scanditi dal modulo ordinatore del pannello Durisol che diventa l'interasse fra i sostegni verticali in legno, sempre lasciati in evidenza. Arretrando i volumi rispetto alla falda di copertura, i sostegni lignei organizzano un porticato continuo che si affaccia sulla corte. Il progetto così realizzato, forse perché persegue una continuità con le case rurali svizzere pur impiegando materiali innovativi, e soprattutto per il suo perfetto inserimento nell'ambiente extraurbano, trova notevole riscontro nelle riviste specializzate.

³⁹ Intervista di Canio Zarrilli ad Alfred Roth, Zurigo 7.1.1982, riportata in Canio Zarrilli, 1993, *Op. cit.*, p.50.

⁴⁰ Arthur Rüegg, '¿Construcción Concreta? Tre casos pratico', in *Max Bill arquitecto*, 2G n.29,30 2004, p.49.

⁴¹ Max Bill, 'Vorfabriziertes Bauen – Freiheit oder Bindung?', in *Form* n.24, 1963,p.10 .

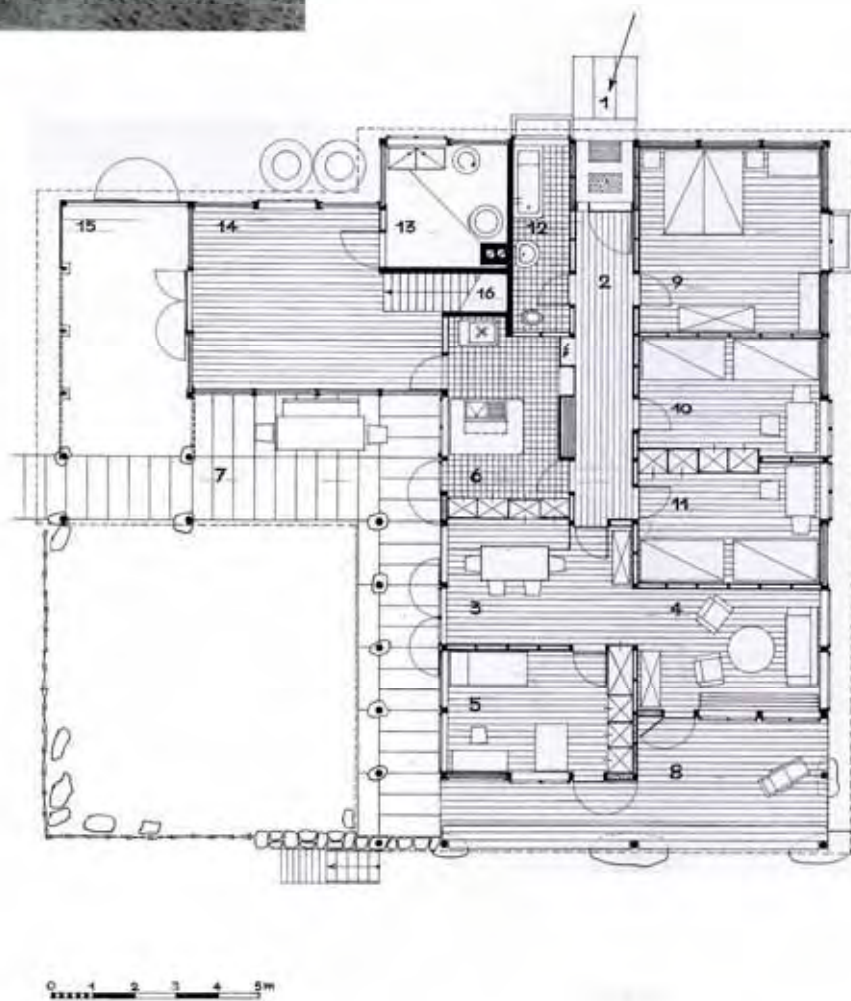


Figura 10. Max Bill, *Casa Villinger* a Bremgarten, 1942.(demolita nel 1978)

perché persegue una continuità con le case rurali svizzere pur impiegando materiali innovativi, e soprattutto per il suo perfetto inserimento nell'ambiente extraurbano, trova notevole riscontro nelle riviste specializzate. Viene pubblicato su *Das Werk* e in *Casabella* nel 1943, e su *Domus* nel 1944. Il sistema costruttivo si dimostra estremamente flessibile e, soprattutto, rapido ed economico. Inoltre per Bill rappresenta un'esperienza pratica propedeutica a '*Wiederaufbau*', il volume che pubblicherà nel 1945 sull'impiego di strutture prefabbricate per la ricostruzione postbellica.

Pianificare la ricostruzione attraverso nuovi sistemi prefabbricati economici è, infatti, uno dei temi principali su cui sono impegnati sia Bill sia Roth ancor prima della fine della guerra.

Nel 1944 Roth pubblica su *Das Werk* il progetto *Civitas*, associazione e rivista internazionale di architetti, fra i quali anche Aalto e Le Corbusier, con la finalità di affrontare i problemi della ricostruzione. Nel comitato compaiono oltre a Bill, anche Hans Bernoulli, Hans Schmidt, Rudolf Steiger ed Ernst Burckhard.⁴²

Contestualmente Roth fonda nel dicembre del 1944 lo studio B.T.R., *Bureau Technique de la Reconstruction*, la cui sezione italiana è affidata a Maurizio Mazzocchi, futuro redattore, nel dopoguerra a Milano, della rivista '*Cantieri*'. Nel *Bureau* compaiono anche i nomi di Ernesto Rogers e Vito Latis. Da parte sua Roth auspica che, tramite la sezione italiana, '*les camerades et amis italiens*' possano arrivare ad un'attività coordinata e fruttuosa, riuscendo a muoversi con una maggiore autonomia rispetto alla sede centrale.⁴³

Le finalità del B.T.R. sono: la redazione di progetti di grandi *ensembles* a carattere provvisorio, per rispondere in un primo momento all'emergenza della ricostruzione; di studi sulla

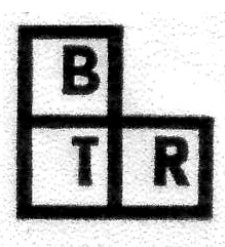


Figura 11. BTR, logo
(ETH-gta archiv, Zurigo CH)

⁴² Canio Zarrilli, 1993, *Op. cit.*, p.50.

⁴³ Lettera dattiloscritta di Alfred Roth a Ernesto N. Rogers, 9 gennaio 1945. (ETH-gta archiv, Zurigo CH).

normalizzazione, sulla standardizzazione e sulla prefabbricazione di case-tipo; di progetti di edifici pubblici e di piani urbanistici; la collaborazione con le industrie per la messa a punto di sistemi costruttivi economici.⁴⁴ Con particolare riferimento a quest'ultimo punto, vengono presi contatti con la ditta Durisol come possibile partner tecnico. Anche Lanfranco Bombelli Tiravanti lavora nel B.T.R. di Zurigo come disegnatore non avendo ancora conseguito il diploma all'E.T.H.: nei suoi ricordi anche Max Bill partecipava, da esterno, alle riunioni dello studio.⁴⁵

Dopo pochi mesi dalla sua fondazione, il B.T.R. presenta il progetto per la colonia '*Homme d'enfants "clair-foyer"*' da costruire ad Auderghem, un sobborgo di Bruxelles. Si tratta di un vasto complesso di padiglioni collegati tramite pensiline. Il programma prevede edifici organizzati su due livelli per alloggiare i bambini, il personale, il direttore, oltre ai locali comuni della palestra, dell'infermeria, delle cucine, la piscina e le gallerie coperte. L'intero complesso è studiato con il sistema di prefabbricazione Durisol, il cui logo compare anche nell'intestazione. Questa scelta progettuale, fa sì che, per molti aspetti, i singoli padiglioni richiama Casa Vullinger di Max Bill: la scansione orizzontale data dai pannelli sul prospetto, i sostegni verticali esibiti in facciata, la presenza dei portici, la falda appena inclinata, alcuni dettagli di collegamento fra i montanti lignei verticali e le trabeazioni, sono tutti elementi in comune fra i due progetti.

Il cartiglio delle tavole, accanto al titolo '*Homme d'enfants*', reca la firma dall'architetto Claude Laurens per il B.T.R. e la supervisione dall'architetto Vito Latis: è il giugno 1945.

La Liberazione, la resa della Germania, la situazione politica generale è ormai favorevole al rimpatrio dei rifugiati, e per gli architetti italiani è tempo di rientrare per mettere a frutto le

⁴⁴ Alfred Roth e Maurizio Mazzocchi, Programma B.T.R. dattiloscritto su carta intestata *Civitas*, 30 dicembre 1944. (ETH gta-archiv, Zurigo CH).

⁴⁵ Lettera dattiloscritta di Lanfranco Bombelli Tiravanti a Roberto Fabbri, 14 marzo 2008.

esperienze lavorative condivise in Svizzera.

Esattamente un mese dopo alla data del progetto per la colonia, Vito Latis scrive a Max Bill: la lettera di rimpatrio gli è arrivata all'improvviso, l'emozione si mescola alla confusione per organizzare il viaggio di ritorno e alle speranze per il nuovo scenario. I ringraziamenti si uniscono ai saluti e agli auspici di rincontrarsi, magari a Milano.

L'occasione non tarderà a presentarsi: il Primo Congresso per la Ricostruzione Italiana, il 14, 15 e 16 dicembre dello stesso anno, a Milano.



Figura 12. BTR, progetto *Homme d'enfant claire-foyers*, pensilina di collegamento, 1944 (ETH-gta archiv)



Figura 13. BTR, progetto *Homme d'enfant claire-foyers*, planimetria generale, 1944 (ETH-gta archiv)

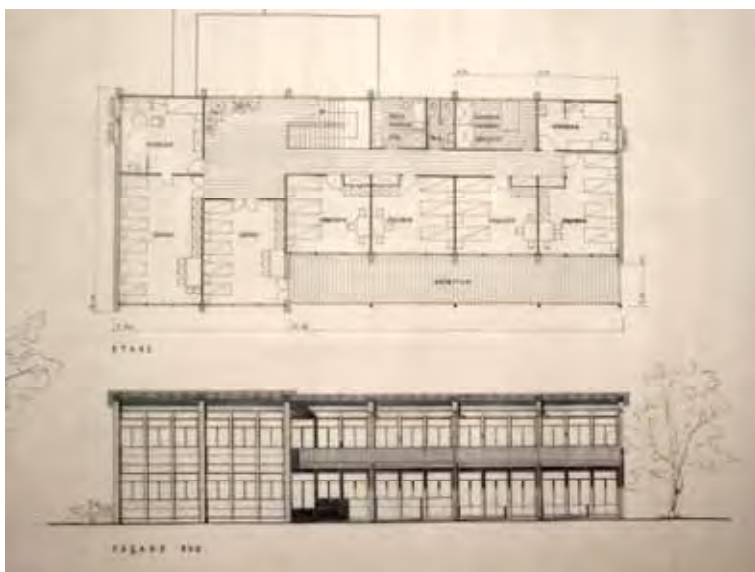


Figura 14. BTR, progetto *Homme d'enfant claire-foyers*, planimetria e prospetto di un padiglione, 1944 (ETH-gta archiv)



Figura 15. BTR, progetto *Homme d'enfant claire-foyers*, padiglione residenziale, 1944 (ETH-gta archiv)

3.2 A Milano

Wiederaufbau e il Primo Congresso Nazionale sulla Ricostruzione.

‘Noi non potremo veder rasserenato il volto di quest’Italia sfigurata, se, presi dal panico o peggio da ingorde brame di guadagni, la illudessimo in fittizie guarigioni.

La costruzione urgente non deve pregiudicare per nessuna ragione la costruzione permanente: una gamba ingessata male deturpa l’arto per tutta la vita⁴⁷.’

In queste poche parole di Rogers, pronunciate nella Sala del Gonfalone del Castello Sforzesco di Milano, si riassume il dibattito sociale, culturale e politico che muove le varie anime della ricostruzione in Italia.

Nel 1945 le ferite inflitte dal conflitto al patrimonio edilizio nazionale sono enormi e, in aggiunta a ciò, non sono disponibili dati certi sull’entità dei danni. Il Genio Civile, cui sono stati affidati i rilevamenti, opera in condizioni di comprensibile difficoltà e in ristrettezza di mezzi e, inoltre, risulta spesso impossibile rintracciare elementi relativi alla situazione precedente: più che attraverso vere e proprie rilevazioni, si prosegue per stime.

In questo quadro, il termine *ricostruzione* assume significati diversi all’interno del paese, da quello puramente tecnico di ripristino di attrezzature e servizi, a quello ideologico di pensare un mondo ed una società nuova.⁴⁸ Le due anime inconciliabili della ricostruzione, che solo a volte coincidono con gli schieramenti politici o con la dicotomia imprenditori – amministratori, sono il liberismo e la pianificazione: l’iniziativa privata contrapposta alla programmazione statale. Il dibattito fra i fautori dei due schieramenti è intenso e i

⁴⁷ Ernesto Nathan Rogers, ‘Introduzione al tema Provvedimenti urgenti per la Ricostruzione’, relazione al convegno, 14 dicembre 1945, in *Rassegna del primo convegno nazionale per la ricostruzione edilizia*, Edizioni per la Casa, Milano, fasc.1, p.47.

⁴⁸ Fabrizio Brunetti, *L’architettura italiana negli anni della ricostruzione*, Alinea Editrice, Firenze, 1998, p.35.

difensori della pianificazione ne usciranno sconfitti, anche per le difficoltà di conseguire una proposta unitaria. L'azione generale fu talmente scoordinata che nel 1948, al momento di formulare le richieste di aiuti per il Piano Marshall, non fu presentato un programma di sviluppo organico, suscitando ovviamente le critiche degli americani.⁴⁹

Come molte altre città, anche Milano esce dalla seconda guerra mondiale profondamente colpita. I bombardamenti hanno devastato soprattutto il centro storico: secondo l'Ufficio Tecnico Comunale erano stati distrutti circa 58.000 locali di abitazione su 78.000 mila entro la cerchia dei Navigli.⁵⁰

La città è distrutta e va ricostruita: la rinascita urbana non può che coincidere con la riapertura dei cantieri, ma bisogna far coincidere l'esigenza di un intervento immediato con la necessità di programmare un'azione coordinata e pianificata che, per sua stessa natura analitica, comporta tempi lunghi di attuazione. Queste due esigenze, semplificando, si possono iscrivere a due grandi categorie d'interventi: iniziativa pubblica e azione privata. Il capoluogo lombardo, di fronte alla necessità di ricostruire in fretta, appare favorito da un notevole fermento critico: il dibattito sull'urbanistica comincia subito, anche prima della fine della guerra. Già nel 1945 si svolge un concorso d'idee per una casa prefabbricata-tipo, indetto dal C.N.R., e tra 1946 e 1947 la pianificazione è un argomento spesso discusso in Consiglio Comunale. La giunta tripartita Dc-Psi-Pci si fa promotrice di un nuovo piano regolatore, presentato nel marzo del '48, che mira a dare allo sviluppo della città un indirizzo sociale e collettivo: si vuole dare l'idea che la città potrà presto contare su un sistema

⁴⁹ Fabrizio Brunetti, 1998, *Op. cit.*, p37.

⁵⁰ L. Donati, 'Distruzioni e ricostruzione postbellica: il piano regolatore generale del 1948-'53', in *Storia di Milano*, vol. XVIII: *Il Novecento*, t. I, Istituto della Enciclopedia Italiana, Milano, 1995, p. 151.



Figura 16. Primo congresso nazionale sella ricostruzione, Alfred Roth e Max Bill al centro, 1945 (ETH-gta archiv,)



Figura 17. Primo congresso nazionale sella ricostruzione, Alfred Roth, 1945 (ETH-gta archiv).

adeguato di regole, in grado di dirigerne la crescita secondo i criteri adottati dalle più moderne metropoli occidentali.⁵¹ La vicenda del piano regolatore di Milano è rappresentativa per capire il dibattito sulla ricostruzione. Gli studi sono avviati già nel 1944 su iniziativa del sindacato degli Ingegneri, seguendo il principio dell'organizzazione del suolo sancito dalla Legge Urbanistica del '42.⁵² Per la sua stesura sarà in seguito organizzato un gruppo che coinvolge molte professionalità e che fa del dibattito il proprio strumento principale: il Piano AR (Architetti Riuniti).⁵³ Il suo iter sarà lungo e tormentato. Il Consiglio Comunale lo adotta nel 1948, ma con oltre 700 osservazioni, viene ridiscusso e ridisegnato fino al 1953. Spesso è osteggiato dalla contrapposizione dei due maggiori schieramenti politici, ma la sua vicenda intricata e il suo insabbiamento sembra più che altro l'effetto di un problema latente mai risolto: la sua stesura viene invocata perché *'i privati cittadini costruiscono dove e come vogliono'*⁵⁴ ma, come ogni azione programmatica, ha tempi lunghi di formazione e, invece di favorire, diventa un ostacolo all'azione immediata, esigenza dei cittadini e degli imprenditori.⁵⁵

Il 4 settembre del 1945 il presidente del C.N.R. Gustavo Colonnetti, che durante la guerra fu professore al Campo universitario presso Losanna, indice una riunione programmatica presso l'Associazione per la Casa a Milano, per l'organizzazione in dicembre di un convegno sui problemi della ricostruzione edilizia.⁵⁶

⁵¹ Francesco Bartolini, 'La speculazione edilizia negli anni Cinquanta. Rappresentazioni e interpretazioni', in F. Bartolini (a cura di) *Città a confronto. Lo sviluppo edilizio a Roma e Milano nella seconda metà del Novecento*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», n.1, Franco Angeli, Milano, 2006, p.201-203.

⁵² Cristina Bianchetti, 'Percorsi della modernizzazione: Milano 1943-1948', in *Rassegna* n.54, giugno 1993, p.35.

⁵³ La sigla comprende, fra i tanti partecipanti, anche Bottoni, i B.B.P.R., Albini, Palanti e Gardella.

⁵⁴ Eugenio Tedeschi e F. Minissi, 'Relazione sul primo e secondo tema del convegno nazionale sulla ricostruzione', in *Rassegna del primo convegno nazionale per la ricostruzione edilizia*, Op. cit., fasc. 3, p.12.

⁵⁵ Cristina Bianchetti, 1993, *Op. cit.*, p.40.

⁵⁶ Alla riunione sono presenti anche Lodovico Belgiojoso, Lina Bo, Piero Bottoni, Cesare Chiosi, Ireneo Diotallevi, Ignazio Gardella, Enrico Peressutti, Gino Pollini e Ernesto Nathan Rogers.

Il convegno ha il molteplice scopo di fare il punto della situazione sul patrimonio edilizio esistente, individuare le priorità di azione, analizzare e confrontare precedenti esperienze straniere e sviluppare l'interesse della popolazione nei confronti del dibattito sulla ricostruzione. Inoltre l'incontro deve essere preparatorio all'organizzazione di un congresso nazionale da tenersi nella primavera successiva.⁵⁷

Il congresso si tiene il 14, 15 e 16 dicembre nel Castello Sforzesco, alla presenza di circa ottocento intervenuti. Sono per la maggior parte tecnici, ma anche imprenditori e rappresentanti delle associazioni civili, delle amministrazioni pubbliche e delle associazioni professionali⁵⁸. Il dibattito si divide inevitabilmente secondo i due schieramenti che caratterizzano il clima sociale già descritto. Peressutti riassume così le intense giornate di lavoro: *'...si è risolto in una torre di Babele ove ciascuno, preoccupato dei propri interessi, ha finito per ascoltare la propria favella.'*⁵⁹

La radice di tutti i dissensi è di carattere economico: risarcimento dei danni di guerra ai proprietari di case sinistrate, sblocco e normalizzazione degli affitti, espropri per pubblica utilità, destinazione d'uso delle aree ancora edificabili o liberate a seguito dei bombardamenti. Le differenti idee su questi argomenti sono difficilmente conciliabili, tuttavia la disputa ammette anche posizioni intermedie, come ad esempio quella di Rogers, che riconosce l'imprescindibile valore dell'iniziativa privata, e il ricavo economico che ne deriva, purché essa si iscriva in un orizzonte normato che garantisca gli interessi più generali. Altre posizioni, come quella di Bottoni, sono più intransigenti

⁵⁷ *Rassegna del primo convegno nazionale per la ricostruzione edilizia*, Op. cit., fasc. 11, p. 47.

⁵⁸ Tra queste figurano l'A.P.A.O., Associazione per l'Architettura Organica di Bruno Zevi, il M.S.A., Movimento Studi per l'Architettura di Gardella, l'I.N.U., Istituto Nazionale di Urbanistica sostenuto da Adriano Olivetti, il Commissariato per il Lavori Pubblici, il C.L.N. lombardo.

⁵⁹ Enrico Peressutti, 'Sul convegno della ricostruzione', in *Metron* n.4-5, 1945.



Figura 18. Primo congresso nazionale della ricostruzione, Alfred Roth e Max Bill, 1945 (ETH-gta archiv).



Figura 19. Primo congresso nazionale della ricostruzione, da sinistra: Palanti, Peressutti, Bill, Roth e Pollini, 1945 (ETH-gta archiv).

sulle priorità: *'Casa a chi lavora'*. La relazione di Bruno Zevi, che muove dall'analisi di esperienze straniere, è fra le poche a porre l'accento sul metodo: è sostanzialmente favorevole a un approccio pianificatorio, chiedendosi però quale forma di pianificazione sia possibile in un'economia come quella italiana che non è né socialista come quella sovietica, né laburista come quella inglese, né capitalista come quella americana.⁶⁰

Il contraltare a queste considerazioni verte più pragmaticamente sulla massima libertà di manovra, nella gestione delle aree edificabili come nei risanamenti, per raggiungere quegli obiettivi minimi che possano far ripartire l'economia e la società: non va, infatti, dimenticato che comunque la situazione generale era ancora di totale emergenza.

Max Bill e Alfred Roth partecipano al convegno nelle giornate di sabato e domenica. Sono gli unici invitati internazionali e nella seduta pomeridiana Gustavo Colonnetti interrompe per un attimo i lavori per salutarli:

*'Sono lieto di presentare all'Assemblea gli Architetti Alfredo Roth e Max Bill, i quali sono venuti appositamente da Zurigo per fare atto di presenza a questi lavori e per portare a noi il saluto dei colleghi svizzeri. L'adesione degli architetti della vicina nazione è particolarmente significativa ed io ho una particolare ragione per segnalarVi il nome e l'attività dell'Arch. Bill perché durante gli anni decorsi, quando io e tanti Italiani eravamo esuli in Svizzera, egli collaborò con gli allievi della nostra scuola di architettura e li diresse in certi studi che essi iniziavano, pensando già allora alla ricostruzione italiana'*⁶¹

I due architetti svizzeri, pur essendo presenti in sala durante lo svolgimento dei lavori, non tengono nessuna relazione

⁶⁰ Fabrizio Brunetti, 1993, *Op. cit.*, p. 39.

⁶¹ *Rassegna del primo convegno nazionale per la ricostruzione edilizia*, *Op. cit.*, fasc. 12-13, p.50.

ufficiale. Tuttavia nella mattina dell'ultimo giorno, mentre il Comitato Organizzatore e il Collegio Presidenziale sono riuniti separatamente per presentare le mozioni finali del convegno, Roth prende la parola durante una sessione libera. Avendo intuito l'oggetto del contendere, porta il suo contributo: *'Ho l'impressione che Voi abbiate paura della pianificazione urbanistica. Io che vengo da un paese libero ed evoluto, Vi posso assicurare che la pianificazione è stata adottata, e con grande successo in tutta la Svizzera. Si è seguito il criterio della divisione della Svizzera in otto regioni economiche, geografiche, politiche, con il compito di elaborare dei piani regionali. Tale compito è stato affidato ad ingegneri, architetti, tecnici, sociologi, rappresentanti del Governo, ecc. Si sono raggiunti così dei notevoli risultati, senza per altro distruggere l'iniziativa privata. Credo che in Italia si potrebbe applicare gli stessi principi che sono stati applicati in Svizzera col medesimo successo'*.⁶²

'Non abbiamo paura della pianificazione, ma dei pianificatori!' è la risposta che ottiene dalla platea al suo intervento. Lodovico Pagano gli ricorda che il problema è la pianificazione di matrice statale, mentre De Finetti conviene col collega svizzero sulla necessità di darsi prima di tutto un metodo.⁶³

Appare chiaro come l'esempio svizzero, che non deve fare i conti col carattere di emergenza della situazione italiana, venga ritenuto poco pertinente dai convegnisti.

Roth e Bill, tuttavia, non sono venuti a Milano unicamente per fare atto di presenza al convegno. Innanzi tutto il convegno stesso presentava una esposizione di progetti per otto case prefabbricate studiate in Svizzera.⁶⁴

Inoltre i due architetti sono ben consapevoli che la ricostruzione è di fatto una grande occasione di lavoro e di

⁶² *Rassegna del primo convegno nazionale per la ricostruzione edilizia*, Op. cit., appendice, p.56.

⁶³ *Rassegna del primo convegno nazionale per la ricostruzione edilizia*, Op. cit., appendice, p.57.

⁶⁴ Fabrizio Brunetti, 1993, *Op. cit.*, p. 195.

sperimentazione e che la Svizzera, non essendo stata interessata dalle distruzioni belliche, rimarrà sostanzialmente al margine di questo grande processo. Il terreno italiano, soprattutto in ragione del gran numero di edifici da ricostruire, sembra fertile per applicare quelle nozioni sulla normalizzazione, standardizzazione e prefabbricazione che entrambi sostengono e con le quali si sono già cimentati in vari progetti.

Nel 1945, un mese prima del convegno di Milano Max Bill aveva pubblicato *'Wiederaufbau. Dokumente über Zerstörungen Planungen Konstruktionen'*⁶⁵, una sorta di manuale dove, in maniera quasi didattica, alle analisi dei danni di guerra e delle risorse a disposizione, facevano seguito una serie di possibili esempi da applicare per la ricostruzione, divisi per nazioni o per tipologie edilizie o per materiali impiegati. Sono passati in rassegna diverse esperienze di pianificazione in Inghilterra, in Olanda, in Russia e negli Stati Uniti per poi soffermarsi sulla tipologia della casa unifamiliare a basso costo, prefabbricata o con strutture leggere come acciaio o legno: ne vengono censite molte tipologie, da quelle pensate per un utilizzo provvisorio, a quelle permanenti. L'ultimo capitolo è dedicato ai sistemi di prefabbricazione leggeri messi a punto in Svizzera e, ovviamente, una scheda è dedicata ai pannelli Durisol e a casa Villiger. In un'epoca in cui le comunicazioni sono piuttosto lente e difficili questo libro, per il carattere di compendio e la raccolta di esempi, richiama l'attenzione dei colleghi che lo recepiscono come uno strumento operativo: per capire queste esigenze basti pensare che il *'Manuale dell'Architetto'* vedrà la luce solamente due anni più tardi, mentre vecchi manuali come il Donghi non erano ritenuti più adeguati, ed il Neufert, che comunque si basava sulle



Figura 20. Max Bill, *Wiederaufbau*, Verlag für Architektur, 1945.

⁶⁵ Trad. 'Ricostruzione. Documenti su Distruzione Progettazione Costruzione'.

normative tedesche, ancora mancava di traduzione.⁶⁶ Subito dopo la pubblicazione di *'Wiederaufbau'* Marzocchi si propone, senza poi riuscirci, di redigere immediatamente l'edizione italiana.⁶⁷

Da parte sua Roth, con la creazione del *Bureau Technique de la Reconstruction*, aveva già espresso il suo interesse nel campo della ricostruzione. Con la sezione italiana del B.T.R., affidata come abbiamo visto a Maurizio Mazzocchi, Roth prova a crearsi, di fatto, un canale preferenziale per operare in Italia. La sezione italiana, nell'estate del 1945, propone di pubblicare in Italia il *'Catalogo dell'industria svizzera della costruzione'* tratto dallo *'Schweizerische baukatalog'*, testo redatto dallo stesso Roth sulle pagine di *Werk*.⁶⁸ Il volume, quasi un manuale tecnico, ha la dichiarata finalità di dimostrare la capacità dell'industria e dei tecnici svizzeri di *'dare un contributo attivo alla soluzione dei problemi della ricostruzione italiana'*.⁶⁹

Inoltre la sezione italiana, in accordo con Roth, prende contatti con due ditte di prefabbricazione leggera, la già citata Durisol di Dietikon e Sertum di Ginevra, con i quali cominciare valutazioni di tipo economico e commerciale per l'ingresso sul mercato italiano.⁷⁰

Secondo i carteggi intercorsi fra Milano e Zurigo, il *'Catalogo'* doveva essere pubblicato dall'Associazione Cantieri, fondata dallo stesso Mazzocchi al di fuori, ma in collaborazione col B.T.R.: organo dell'associazione, è la rivista *'Cantieri'* che esce all'inizio del 1946. La rivista, nel cui consiglio direttivo figurano anche Ignazio Gardella e Mario Ridolfi, è impostata su un taglio pragmatico e tecnico-manualistico, con un interessamento specifico a divulgare ciò che avviene oltralpe

⁶⁶ Fabrizio Brunetti, 1993, *Op. cit.*, p. 51.

⁶⁷ Lettera dattiloscritta di Maurizio Mazzocchi a Alfred Roth, 4 ottobre 1945. (ETH-gta archiv, Zurigo CH).

⁶⁸ Maurizio Mazzocchi, *Volume sulla costruzione. Proposte della sezione italiana del BTR*, documento dattiloscritto inviato a Alfred Roth, maggio 1945 (ETH-gta archiv, Zurigo CH)

⁶⁹ Maurizio Mazzocchi, maggio 1945, *Op. cit.*

⁷⁰ Lettera dattiloscritta di Maurizio Mazzocchi, Alfred Roth e Bruno Giacometti a Sertum S.A., 12 gennaio 1945 (ETH-gta archiv, Zurigo CH).



Figura 21. Max Bill, 'L'aspetto architettonico delle case in cemento armato' in *Cantieri* n.3, 1946, pagina 9 con foto dell'hangar di Nervi.

e in particolare in Svizzera. Obiettivo della rivista è anche di promuovere le strategie del B.T.R. e dei suoi membri per la ricostruzione. Nel secondo numero Mazzocchi firma l'articolo *'Contributo alla prefabbricazione'* che è, di fatto, una disanima dettagliata con tanto di grafici e tabelle delle qualità meccaniche, chimiche e d'impiego del pannello autoportante Durisol. A dimostrazione delle qualità anche estetiche del sistema, Mazzocchi pubblica, a conclusione dell'articolo, le immagini di casa Villiger di Max Bill, *'ove un prodotto di serie trattato con sapienza artistica dimostra possibilità artistiche di primo piano'*⁷¹. Nel terzo numero della rivista sono pubblicati alcuni esempi di case tratte da *'Wiederaufbau'*. Dal quinto numero Max Bill figurerà nel consiglio direttivo, mentre nel settimo pubblica il testo *'L'aspetto architettonico delle case in cemento armato'*, omaggio tributato a maestri come Maillard, Freyssinet, Wright, Le Corbusier e Nervi, per aver saputo esaltare l'esito formale di un materiale troppo spesso concepito in termini meramente prestazionali.⁷² Nel numero seguente Roth gli fa eco pubblicando *'L'avvenire del cemento armato in edilizia'* rimarcando, con altri esempi, sostanzialmente le stesse tesi. La rivista proseguirà poi le pubblicazioni fino agli anni Cinquanta arrivando ad avere i contributi ed il sostegno, oltre a Roth e Bill, di architetti come Alvar Aalto, Alexander Klein, Marcel Lods, Albe Steiner, Jean Tschumi, a conferma della volontà di scambio culturale internazionale per la quale era nata.

Ritornando per un attimo alle concitate giornate del Convegno, l'opportunità di avere finalmente Max Bill e Alfred Roth a Milano fu un'occasione molto sentita dagli architetti milanesi, e non solo per dovere di ospitalità e di riconoscenza. In quell'occasione Mazzocchi stilò a macchina

⁷¹ Maurizio Mazzocchi, *'Contributo alla prefabbricazione'*, in *Cantieri* n.2, luglio-agosto 1946, p.14

⁷² Max Bill, *'L'aspetto architettonico delle case in cemento armato'*, in *Cantieri* n.7, maggio-giugno 1947, p.5-9. Precedentemente pubblicato in *Cementbulletin*, luglio 1946.

una scaletta di appuntamenti, lontani dalle situazioni istituzionali del convegno, per portare i due colleghi svizzeri in via dei Chiostrì, studio dei B.B.P.R., per un '*ritrovo generale di architetti*', e da Piero Bottoni per programmare la mossa successiva: l'Ottava Triennale di Milano.⁷³

⁷³ Documento dattiloscritto su carta intestata di Maurizio Mazzocchi (max, binia + jakob bill stiftung, Adlingenswil CH).

La triennale mancata: *'realtà nuova'* alla T8

'...se si fa soltanto l'architettura si perde di vista i problemi che la circondano, e questo ha conseguenze negative sull'architettura stessa...

A noi interessa il risultato, la forma visibile, (...) quindi dobbiamo confrontarci con le leggi alla base di un coerente tipo di rappresentazione, con i materiali da costruzione, con le leggi delle arti plastiche e con gli elementi tipografici. Quello che accomuna le discipline è il pensare e il calcolare. La tipografia è come la costruzione di un edificio, ci sono regole rigide e misure da rispettare e dominare in modo da non fare errori.⁷⁴



Figura 22. Albe Steiner e Max Huber, manifesto per l'Ottava Triennale di Milano, 1947.

La partecipazione di Max Bill all'Ottava Triennale del 1947 è un episodio tanto significativo quanto sconosciuto. È una testimonianza concreta di come i rapporti interpersonali che si stringono in Svizzera durante la guerra abbiano ricadute anche sul piano lavorativo e non solo umano. Spiega inoltre la presenza di Bill e Roth al *Primo Convegno sulla ricostruzione*, interpretando l'VIII Triennale, il cui argomento unico di trattazione è la *casa*, come conseguenza diretta del convegno e del dibattito sulla ricostruzione. L'episodio ci racconta anche come i soggetti coinvolti, da Bottoni, a Rogers, a Mazzocchi cerchino di affrontare il compito degli architetti nel dopoguerra attraverso il grande gioco di squadra. La *'realtà nuova'* alla T8 è un progetto e una vicenda completamente inediti: non esistono indicazioni nelle fonti consultate, nemmeno all'archivio Bottoni. È stato possibile ricostruirla grazie alla materiale conservato dall'architetto Bombelli Tiravanti, protagonista insieme a Bill dell'intera vicenda.⁷⁵

⁷⁴ Lettera dattiloscritta di Max Bill a Lanfranco Bombelli Tiravanti, 7 aprile 1947. (Archivio privato Bombelli Tiravanti)

⁷⁵ La *'realtà nuova'* è citata solamente nell'intervista rilasciata da Bombelli Tiravanti in occasione della pubblicazione *El Cadaquès de Peter Harnden i Lanfranco Bombelli, Collegi d'Arquitectes de Catalunya*, Girona, 2002, come una delle tappe che porteranno Bombelli a lavorare con Peter Harnden.

Il progetto che Bill redige in quest'occasione è di amplissimo respiro ed è rilevante sotto molti aspetti: sarà tuttavia abbandonato circa un mese prima dell'inaugurazione, principalmente per la mancanza di finanziamenti, creando non pochi problemi al commissario della Triennale, Piero Bottoni. È però un progetto seminale, innanzi tutto per la messa a punto della mostra '*die gute form*', forse l'esposizione più nota di Max Bill, che si terrà a Basilea due anni più tardi. Alla luce del materiale inedito rinvenuto, è possibile dire che '*die gute form*', come progetto culturale prima che espositivo, nasce a Milano nel 1947 e che sia l'esposizione di Basilea, sia il volume '*FORM. Eine Bilanz über die Formentwicklung in die Mitte des XX. Jahrhunderts*'⁷⁶, pubblicato da Bill nel 1952, sono frutto di questa *triennale mancata*. Inoltre l'episodio chiarisce definitivamente la fondazione dell'i.p.c., *institut für progressive kultur*, sigla che a volte si trova citata nelle biografie dell'architetto svizzero, senza chiarire, però, quale attività l'istituto abbia svolto.

All'inizio della vicenda Bill e Roth pensano probabilmente di poter partecipare alla T8 come sezione ufficiale svizzera ma, nonostante i possibili accordi presi nella riunione con Bottoni, Rogers e Mazzocchi durante il Convegno sulla ricostruzione, la partecipazione delle sezioni straniere alla Triennale deve essere concordata con le singole autorità nazionali. Questo fa sì che qualsiasi decisione debba essere sottoposta al vaglio delle Associazioni degli Architetti e, in questo caso, il Dipartimento Federale Elvetico ha assegnato il compito per la T8 all'*Oeuvre*. Questa decisione mette fuori gioco sia Max Bill sia Alfred Roth che sono entrambi iscritti al *Bund Schweizer Architekten*. Nel settembre del 1946 il Segretario dell'*Oeuvre* Magnat prende contatti con Bottoni, il quale sottolinea apertamente la necessità di coinvolgere i '*colleghi del*

⁷⁶ Trad. 'un bilancio sull'evoluzione della forma alla metà del XX secolo'.

Werkbund per le *'direttive assolutamente moderne di questa Triennale'*.⁷⁷ Certo della possibilità di raggiungere un accordo fra l'*Oeuvre* e il B.S.A., Bottoni invia il programma di partecipazione delle sezioni straniere ad Alfred Roth e contatta Lanfranco Bombelli, ancora per qualche tempo residente a Zurigo, pregandolo di tradurre e diffondere il bando della Triennale presso organi d'informazione svizzeri. Bill è impaziente di poter cominciare e questa partita di scacchi fra le istituzioni lo irrita, si sfoga con Bombelli chiedendogli perché ancora Bottoni non lo abbia contattato dal momento che Roth è troppo impegnato e Giedion non mostra interesse a riguardo. La T8, continua, dovrebbe essere compito dello Schweizerische Werkbund e nel direttivo ritiene di essere l'unico interessato e in grado di redigere una proposta.⁷⁸ Il suo atteggiamento è comprensibile, in fondo il suo progetto per la Triennale del '36 aveva vinto la medaglia d'oro.



Figura 23. Charles Schopfer, *Sezione Svizzera alla T8, Milano, 1947.*

Ma l'*Oeuvre* non trova un accordo col *Werkbund* e Magnat affida l'incarico all'architetto Charles Schopfer, che realizzerà un'esposizione di mobili industrializzati per le classi meno abbienti, di oggetti di oreficeria e ceramiche.⁷⁹

Bill e Bombelli decidono perciò di proporre un allestimento indipendente, sicuri che il comitato svizzero sia troppo lontano dalle loro idee per poter anche solo collaborare. Per potersi presentare come ente, e non come singoli progettisti, cosa che avrebbe forse destato qualche sospetto, Max Bill fonda l'i.p.c., ente culturale internazionale, la cui sede centrale è a Zurigo in *Limattalstrasse*, indirizzo della sua casa atelier, mentre la sede italiana è in via Statuto a Milano, presso lo studio di Bombelli.⁸⁰ Gli obiettivi dell'ente, almeno sulla carta, ricalcano ovviamente le idee di diffusione

⁷⁷ Lettera dattiloscritta di Piero Bottoni ad Alfred Roth, 9 settembre 1946. (Archivio privato Bombelli Tiravanti)

⁷⁸ Lettera dattiloscritta di Max Bill a Lanfranco Bombelli Tiravanti, 16 luglio 1946. (Archivio privato Bombelli Tiravanti)

⁷⁹ Piero Bottoni, Lanfranco Bombelli Tiravanti, *Ottava Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, Catalogo-guida, Milano, 1947, pp. 196-197.

⁸⁰ In seguito verrà istituita anche una sezione in America latina affidata a Tomàs Maldonado.

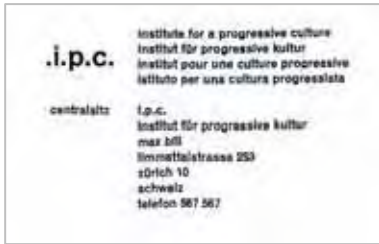


Figura 24. Max Bill, grafica per la carta da lettere dell'i.p.c., 1947. (max, binia + jakob bill stiftung, Adlingenswil CH)

culturale di Bill: *‘scopo dell’i.p.c. è quello di incitare e sostenere la diffusione di un’arte e di una scienza indipendenti, di propagare (sic) le cognizioni e i risultati dei nostri tempi, per giungere alla formulazione di una cultura progressista. l’i.p.c. è composto da tecnici, artisti, scienziati e industriali progressisti, in base al loro attivo contributo alle iniziative dell’i.p.c. e senza limitazioni di nazionalità.’*⁸¹

Angela Thomas, nella sua intervista a Max Bill del 1991, riporta la presenza all’interno dell’ente anche di Max Huber e di Ernesto Nathan Rogers, il che è sicuramente possibile ma, in questo frangente, mentre il primo partecipa al progetto per l’Ottava Triennale, Rogers non viene quasi mai citato e mai nei carteggi relativi all’i.p.c.⁸² L’istituto inoltre, secondo la ricostruzione di Angela Thomas, ha fra i suoi compiti un programma d’insegnamento *‘progressista’* basato sulle idee che furono del Bauhaus e che saranno, nel 1950, la base scientifica del programma d’insegnamento per l’Hochschule für Gestaltung di Ulm.⁸³ In questo ambito forse si può iscrivere anche la conferenza tenuta da Bill nello stesso anno all’Angelicum di Milano, il cui titolo è *‘La Bauhaus’*.⁸⁴ Verso la fine del ‘46 l’i.p.c. ha redatto un programma espositivo da sottoporre a Bottoni ed è stato definito il nome della mostra: *‘realtà nuova’*.

L’espressione *‘Réalités Nouvelles’* non nasce però qui. Originalmente frutto della penna di Guillaume Apollinaire nel 1912, in seguito è usata da Frédo Sidès per una mostra organizzata alla Galerie Charpentier a Parigi nel 1939. Nel 1946, sempre a Parigi, Sidès con Auguste Herbin et Félix Del Marle, fonda i *‘Salon des réalités nouvelles’* sulle ceneri del disciolto gruppo *Abstraction-Création*, al quale, in precedenza, era stato affiliato anche Bill. I saloni, pensati come mostre internazionali d’arte, nonostante il nome,

⁸¹ Lettera dattiloscritta dall’i.p.c. a Lanfranco Bombelli, 28 marzo 1947. (Archivio privato Bombelli Tiravanti)

⁸² Angela Thomas, 1991, *Op. cit.* p.12.

⁸³ Angela Thomas, 1991, *Op.cit.* p.12.

⁸⁴ Notizia riportata in Valentina Anker, *Max Bill ou la recherche d’un art logique*, l’Age d’Homme, Ginevra, 1977, p. 205.



Figura 25. Copertina del Primo manifesto dei 'Salon des Réalités Nouvelle', Parigi, 1948.

hanno come obiettivo la promozione 'd'oeuvres de l'art communément appelé: art concret, art non figuratif ou art abstrait, c'est-à-dire d'un art totalement dégagé de la vision directe de la nature'.⁸⁵

Al primo Salone, che si tiene dal 19 luglio al 18 agosto 1946, è invitata gran parte degli artisti 'non figurativi' europei. Non partecipano invece gli svizzeri del gruppo *Allianz*, del quale fanno parte anche Bill e Bombelli: la selezione di artisti curata da Sidès, appartenenti a varie correnti, non collima per nulla con gli indirizzi del maestro svizzero che, invitato a partecipare all'edizione del 1947, in coincidenza perciò con la T8, bolla la manifestazione precedente come '*chef d'oeuvre de dillettantisme*' e chiede, di ridiscuterne punto per punto l'impostazione, prima di sciogliere la riserva a partecipare.⁸⁶ Ovviamente Sidès non accetta.

La '*realtà nuova*' perciò si fa a Milano e deve avere un significato diverso dalla manifestazione parigina. A Bottoni viene presentato un programma complesso e a largo spettro: la mostra è una rappresentazione tematica di saperi scientifici, tecnici e artistici contemporanei a confronto e la loro influenza sullo sviluppo dell'architettura, sulla produzione di oggetti d'uso quotidiano, sui mezzi di locomozione, sull'editoria e la grafica pubblicitaria.⁸⁷ La mostra, come spesso accade per le installazioni di Bill, deve avere un valore didattico per elevare il pubblico alla comprensione della complessità moderna. Particolare importanza perciò deve essere data agli apparati didattici, sotto forma di schemi e di testi, che approfondiranno sia il significato sia l'origine degli oggetti esposti. Questi ultimi

⁸⁵ *1er Salon des Réalités Nouvelles, Art Abstrait, Concret, Constructivisme, Non figuratif*, catalogo dell'esposizione al Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 1946.

⁸⁶ Domitille d'Orgeval, *Les Salon des Réalités Nouvelles: pour et contre L'art concret.*, p.12.

documento pubblicato in <http://www.realitesnouvelles.org> sito ufficiale dei saloni, che sono tutt'ora in attività.

⁸⁷ Lettera dattiloscritta dall'i.p.c. a Piero Bottoni, Segretario generale della T8, 24 febbraio 1947. (Archivio privato Bombelli Tiravanti)

saranno selezionati sulla base dei criteri e dei valori dell'*i.p.c.*⁸⁸

L'esposizione si divide in tre ambienti: un primo spazio filtro, attrezzato per la lettura e nel quale si trovano enunciati i principi dell'*i.p.c.*; un ambiente di dimensioni maggiori dove si colloca l'esposizione tematica; un ultimo ambiente di 'sintesi' dove sono ripercorsi brevemente i punti cardine dell'installazione. L'esposizione tematica è a sua volta suddivisa in due sezioni: nella prima sono esposti gli elementi primari della percezione (*'gestaltungelemente primären'* nel testo)⁸⁹, nella seconda le influenze e le ricadute che questi hanno nel campo dell'architettura, della progettazione urbanistica, del disegno industriale e della grafica.

I *'gestaltungelemente primären'* sono esempi tratti dal campo scientifico e dal mondo naturale in grado di creare, per leggi interne, delle composizioni formali: mutuando le immagini dal libro *'FORM'*, che sarà pubblicato cinque anni più tardi sulla base dello stesso progetto culturale, a questa sezione appartengono fotografie e rappresentazioni di strutture cristalline minerali o rappresentazioni tridimensionali di funzioni matematiche complesse. A questi esempi si aggiungono altri derivati dal mondo della tecnica, che derivano la loro forma dalla necessità 'primordiale' di precisione, come il teodolite o il tecnigrafo, e quelli appartenenti al campo dell'arte concreta, come pittura e scultura, esposti in originale e con didascalie esplicative.⁹⁰

Si delinea così una sorta di gerarchia delle forme: non tanto forse nella visione compositiva di Max Bill, quanto nel percorso che deve guidare il visitatore alla scoperta della *nuova realtà*. L'esposizione è una sorta di percorso iniziatico. Se l'accostamento paratattico di pitture, sculture,

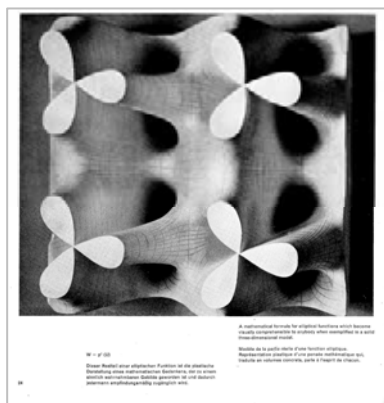


Figura 26. Fotografia della struttura interna dell'alluminio al microscopio e rappresentazione plastica di una funzione matematica. da Max Bill, *FORM*, 1952.

⁸⁸ Lettera, 24 febbraio 1947.cfr. nota 87 .

⁸⁹ Il termine si presta ad una difficile traduzione in italiano, ciò non di meno si è cercato di rendere il senso del discorso, senza per questo voler arrivare ad una definizione di *'Gestaltung'*. Bombelli nel tradurre le parole di Bill in italiano, per facilitare il compito di Bottoni, usa esclusivamente il termine *'Elementi'*.

⁹⁰ Max Bill, *FORM. Eine Bilanz über die Formentwicklung in die Mitte des XX. Jahrhunderts*, Verlag Karl Werner, Basilea, 1952, p.30.

architetture, oggetti di design e grafiche può essere letto come l'ennesimo inno all'unità delle arti o come la convinzione che sia sempre possibile un *salto di scala*, a fronte di una adeguata struttura compositiva, questa suddivisione gerarchica, in realtà, crea una sequenza più raffinata. L'introduzione del visitatore ai *misteri della composizione* deve partire dagli elementi primari, quelli cioè che hanno una struttura compositiva 'imposta' dalle proprie leggi o funzionamenti intrinseci, come appunto gli strumenti di precisione, le catene dei composti chimici o le strutture presenti nelle opere di arte concreta: sono rappresentazioni sintetiche di concetti spiegabili scientificamente, che devono fungere da esempio per la comprensione di forme dai contenuti più complessi, esposte di seguito.

Bottoni apprezza a tal punto la proposta che decide di offrire gratuitamente lo spazio all'i.p.c. proponendo il salone centrale al piano terra del Palazzo dell'Arte. Nonostante ciò l'ambiente viene ritenuto dai progettisti di dimensioni non sufficienti e, conseguentemente, l'i.p.c. decide di ridurre il programma eliminando il vestibolo e la 'sala della sintesi'.⁹¹

Lo spazio destinato alla '*realtà nuova*' è uno degli ambienti più importanti del Palazzo dell'Arte, corrisponde, al piano terra, al Salone d'Onore ed è posto in fregio all'ingresso principale. Di forma rettangolare vi si accede tramite una rampa di gradini che lo colloca su un livello rialzato.

L'allestimento pensato da Max Bill è estremamente semplice e rigoroso: tre grandi pannellature modulari, alte due metri e disposte a T, ritagliano lo spazio, dividendo per temi l'esposizione e organizzando un percorso obbligato circolare.

⁹¹ Lettera dattiloscritta dall'i.p.c. a Piero Bottoni, 25 marzo 1947. (Archivio privato Bombelli Tiravanti)

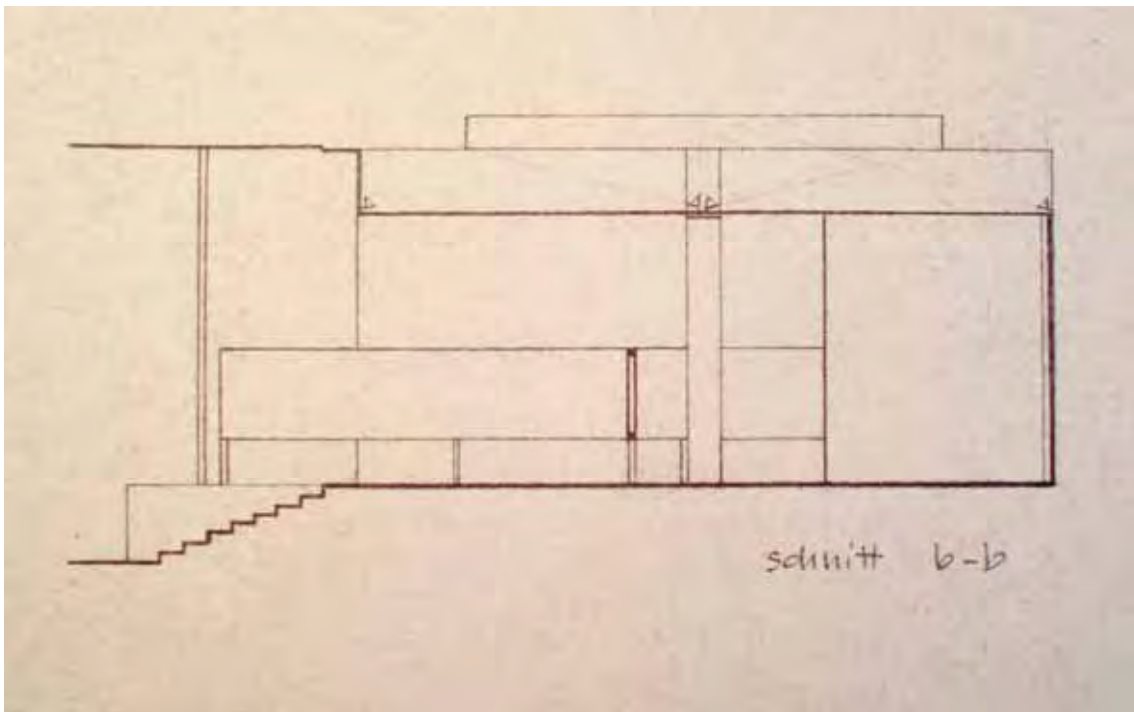
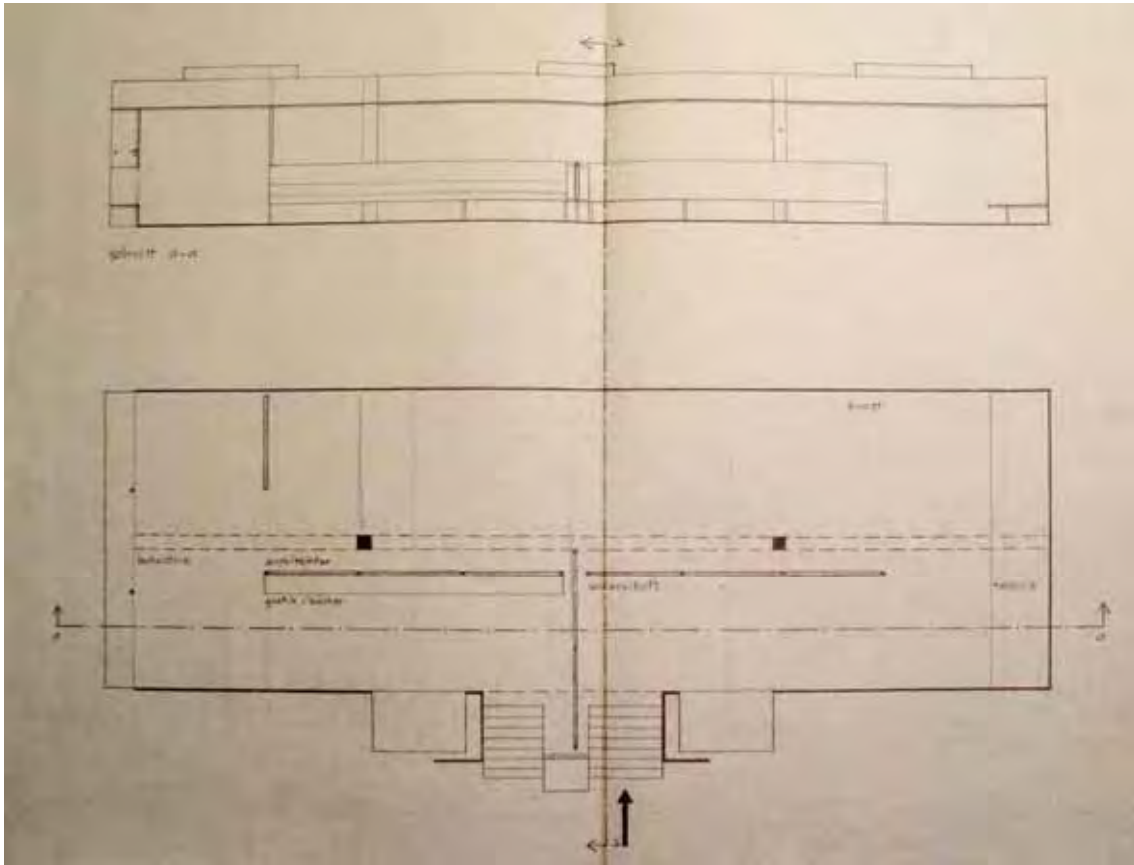


Figura 27. Max Bill, progetto per la 'realtà nuova' all'Ottava Triennale di Milano, 1947. Planimetria e sezioni (archivio privato Bombelli Tiravanti)

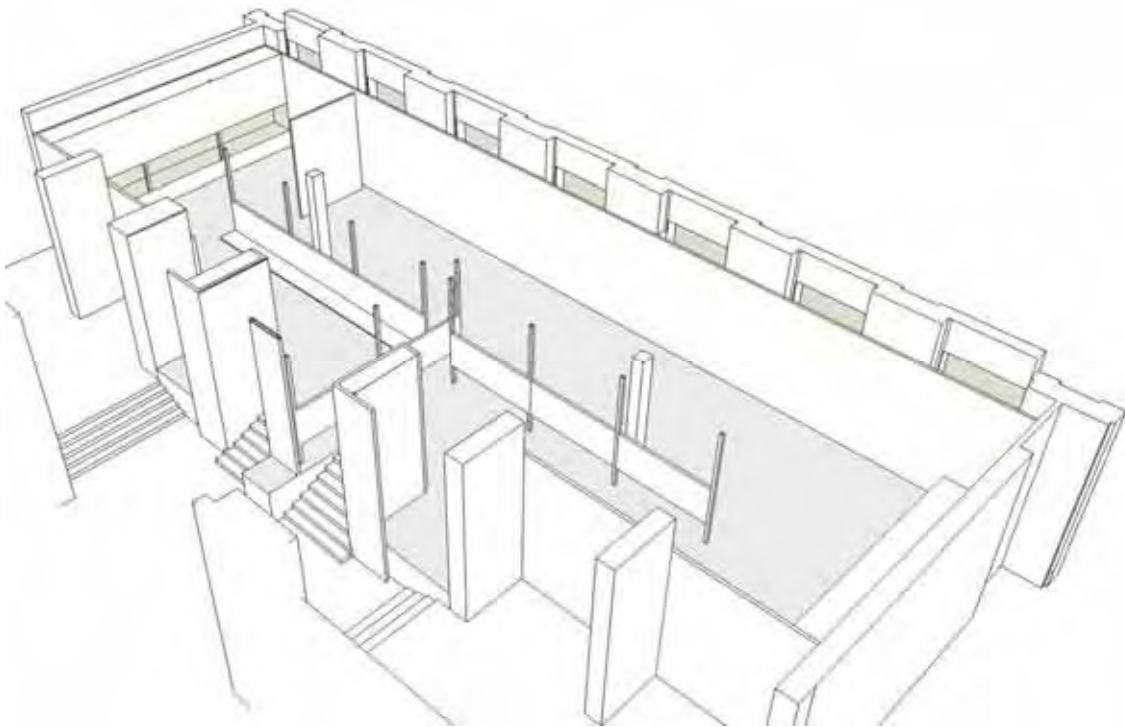
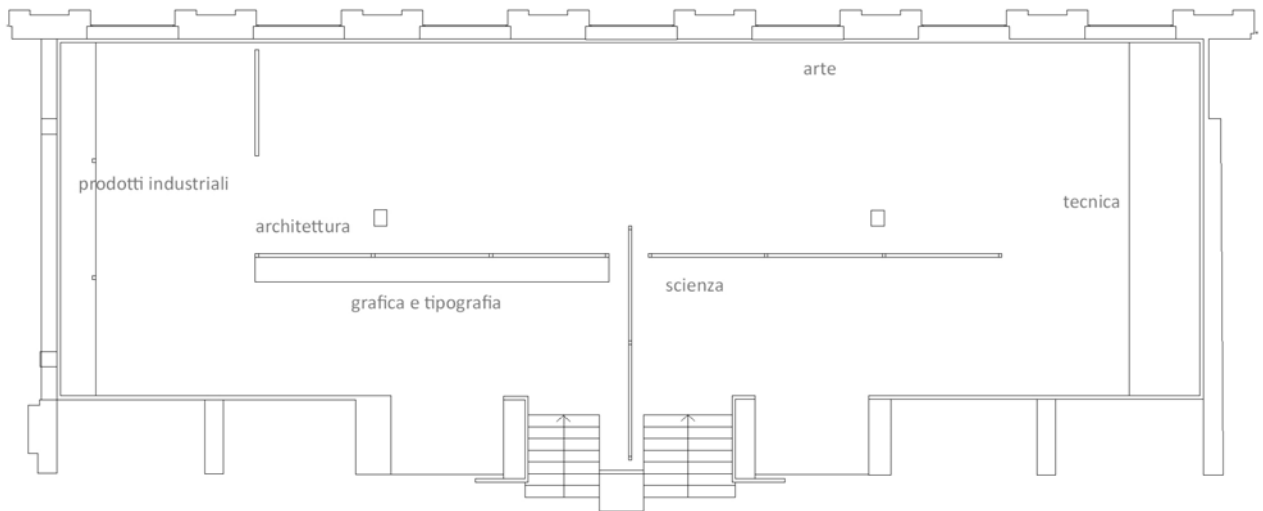


Figura 28. Progetto per la 'realtà nuova', ricostruzione planimetrica (scala 1:200) e vista prospettica.

L'allestimento è pragmatico tanto quanto il programma culturale sotteso: massimo risalto agli oggetti e ai contenuti evitando appositamente distrazioni ed effetti scenografici. È pensato come un ambiente autonomo isolato, sia dall'esterno, sia dal resto dell'esposizione. Un rivestimento perimetrale occulta anche le finestre sul parco, e un controsoffitto opalescente, posto ad un'altezza di quattro metri, nasconde una serie di lampade che diffondono luce indiretta. All'ingresso due elementi a tutta altezza, a forma di 'C', creano, stringendosi alle scale, il fornice di accesso e di uscita. Sui pannelli sono esposte le fotografie, gli schemi grafici e i testi di architettura, urbanistica, dei modelli scientifici e delle 'forme naturali'. Gli oggetti tecnici di precisione sono collocati su un piano orizzontale che occupa la parete di destra, mentre gli oggetti di produzione industriale sono disposti all'interno di una teca che occupa la parete opposta. La grafica e le pubblicazioni sono collocate, subito prima dell'uscita, sul pannello verticale e su un piano orizzontale ad esso agganciato. Le opere d'arte sono organizzate a ridosso della parete esterna: nelle intenzioni di progetto avrebbero dovuto essere esposti un rilievo murale di Hans Arp, una scultura di George Vantongerloo ed una di Max Bill.⁹² I pannelli, la teca, i piani d'appoggio sono tutti dimensionati, in verticale, secondo un preciso allineamento che permette di posizionare gli oggetti esposti sempre alla giusta altezza rispetto allo sguardo.

Nel frattempo cominciano a sorgere problemi di ordine economico. L'*i.p.c.* pur avendo avuto la sala gratuitamente, episodio non comune in un'esposizione che ha un carattere commerciale, deve comunque coprire interamente le spese di trasporto e d'installazione della mostra.

⁹² Lettera dattiloscritta da Max Bill a Lanfranco Bombelli Tiravanti, 30 marzo 1947. (Archivio privato Bombelli Tiravanti)

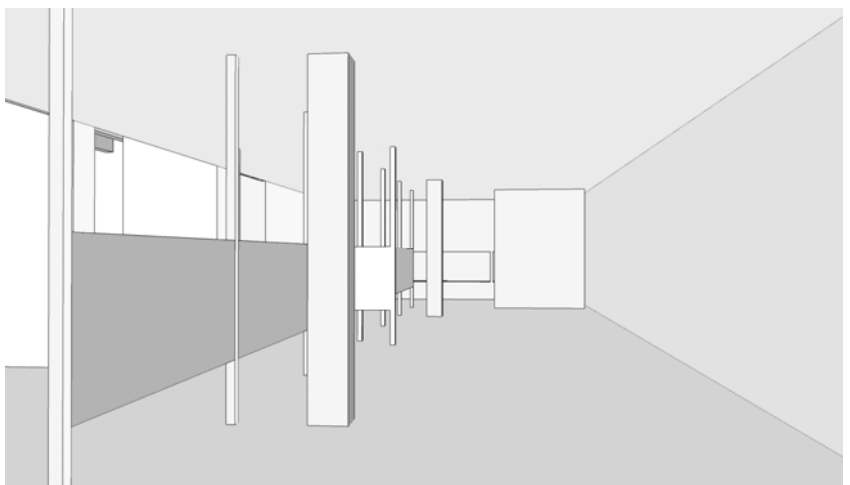
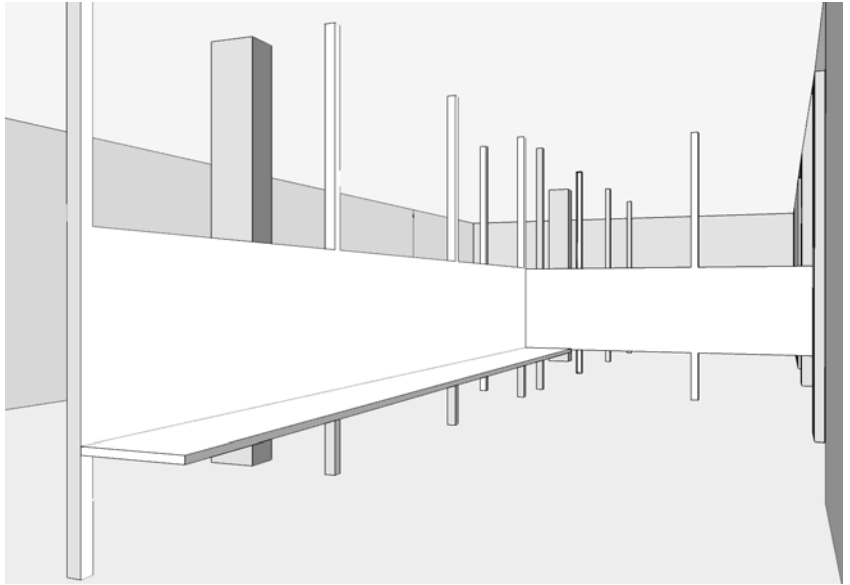


Figura 29. Progetto per la 'realtà nuova', ricostruzioni tridimensionali.

Viene, perciò, contattato Adriano Olivetti nella speranza di ottenere un sostegno economico.⁹³ Gli viene prospettata la possibilità di esporre in mostra alcuni oggetti prodotti dalla sua ditta, come le macchine calcolatrici, assieme alle architetture da lui promosse e al Piano Regolatore della Valle d'Aosta. Inoltre Max Huber avrebbe creato una grafica Olivetti appositamente per l'esposizione.⁹⁴ Allo stesso Huber è affidato il compito di reperire finanziamenti anche dall'industriale Crippa, che già era stato sostenitore della mostra *'arte astratta e concreta'* a palazzo ex-Reale. A Crippa viene offerto in cambio, al termine della mostra, il rilievo murale di Hans Arp.⁹⁵

In attesa dei finanziamenti il progetto viene approfondito nei suoi aspetti esecutivi, in particolare nei dettagli relativi all'illuminazione. Viene inoltre redatta da Bill una seconda versione planimetrica, nella quale l'uscita non si trova più a fianco dell'entrata, ma nella parete laterale di sinistra: il percorso diventa più tortuoso e si perde la circolarità iniziale. Questa soluzione, definita *'sgradevole'* dallo stesso Bill, si rende necessaria su precisa richiesta da parte della Triennale, forse per favorire un più agevole collegamento con la sezione *'Urbanistica'* limitrofa, curata dallo stesso Bottoni. La planimetria di questa versione è accompagnata anche dallo schizzo di un logo, il digramma *'rn'*, che evidentemente Bill sta studiando per la mostra.

A metà aprile arriva la risposta di Olivetti che, pur stanziando una notevole cifra, non copre che il dieci per cento del preventivo redatto. Piuttosto che ridurre ulteriormente il programma o realizzarlo senza la dovuta cura Bill decide di ritirare la *'realtà nuova'* dalla Triennale: a Bombelli l'ingrato compito di esporsi alle prevedibili ire di Bottoni. A poco più di un mese dall'inaugurazione il salone centrale non ha più il

⁹³ Ad Olivetti viene richiesta l'ingente somma di 1.000.000 di lire.

⁹⁴ Lettera manoscritta da Max Bill a Adriano Olivetti, tradotta in italiano da Bombelli, 29 marzo 1947. (Archivio privato Bombelli Tiravanti).

⁹⁵ Lettera dattiloscritta dell'i.p.c. al dottor Crippa, 29 marzo 1947. (Archivio privato Bombelli Tiravanti).



Figura 30. Franco Albini, mostra 'Scipione' alla Pinacoteca di Brera, 1941.

suo allestimento: si decide per una soluzione alternativa. Bottoni incarica lo stesso Bombelli, con l'aiuto di Gentili Tedeschi e Max Huber, di ordinare una *'Mostra internazionale fotografica di architettura'*: in poco tempo sono raccolti una serie di documenti fotografici di architetture moderne provenienti da vari paesi d'Europa. Per l'allestimento è reimpiegata la struttura progettata da Franco Albini per la mostra *'Scipione'*⁹⁶, che si era tenuta alla Galleria di Brera nel 1941: la mostra fotografica vince la Medaglia d'oro della Triennale.

Bill e Bombelli continueranno i loro rapporti nonostante la *'realtà nuova'* non sia andata a buon fine. Il rapporto lavorativo con Max Bill segna la carriera di Bombelli come architetto. Nel 1949 il dipartimento americano per il piano Marshall prende contatti con Bill per affidargli il settore delle esposizioni: nella squadra è inserito, da Bill, anche Bombelli. L'architetto svizzero decide, però, di seguire altre strade che lo porteranno, nel 1950, a fondare l'H.f.G. a Ulm; Bombelli invece accetterà l'incarico e con Peter Harnden progetterà, fra le altre opere, il Padiglione Americano alla Fiera Internazionale di Bruxelles nel 1958.⁹⁷



Figura 31. Max Bill, *'die gute form'*, Basilea, 1949

Prima di immergersi nell'avventura di Ulm, Bill riesce, però, a portare a termine il programma studiato per la T8. L'esposizione *'die gute form'* si inaugura a Basilea nel 1949, per poi essere spostata in Germania, Austria e Olanda. L'allestimento studiato appositamente flessibile per essere una mostra itinerante, è una composizione modulare di telai lignei verticali ai quali sono fissati pannelli di forma quadrata; sui pannelli sono impaginate fotografie e testi esplicativi, selezionate per aree tematiche: forme tratte dalla scienza, dalla natura, dalla produzione tecnica di precisione, accostate

⁹⁶ Pseudonimo di Gino Bonichi, pittore marchigiano morto nel 1933.

⁹⁷ Antonio Pizza, *'Dos extranjeros en la España de los años sesenta'*, in *El Cadaqués de Peter Harnden i Lanfranco Bombelli*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Girona, 2002, p.25.

secondo una precisa sequenza ad architetture, progetti a scala urbana, oggetti di uso quotidiano e mezzi di trasporto. Mediante un procedimento analogico i pannelli descrivono la 'giusta forma'; cioè quella che i singoli oggetti presentati sviluppano dalla loro funzione e tramite il loro funzionamento⁹⁸. È Max Bill stesso a fugare ogni dubbio sulla possibile deriva funzionalista e a riportare il procedimento sul piano formale: *'...tale unione tra il razionalismo proprio dell'ingegnere e la bellezza costruttiva, che Van de Velde ai suoi tempi sintetizzò nel concetto 'bellezza conforme a ragione', è l'insegna sotto la quale dobbiamo considerare la produzione di oggi e di domani.*

La 'bellezza proveniente dalla funzione' che noi tuttora riteniamo coefficiente decisivo per una 'bellezza concepita come funzione', appare più limpidamente là dove le funzioni traspaiono con maggior purezza, senza accessori sentimentali (...)Per noi è ormai ovvio che non si tratta più di sviluppare la bellezza soltanto dalla funzione; noi esigiamo una bellezza come coeva della funzione, tale che sia essa stessa una funzione...'⁹⁹



Figura 32. Lanfranco Bombelli Tiravanti, Enrico Gentili Tedeschi e Max Huber, *mostra internazionale fotografica dell'architettura* alla T8, 1947.

⁹⁸ Karin Gimmi (a cura di), 'Esposición Die Gute Form', in *Max Bill Arquitecto*, 2G n. 29.30, 2004, p.98.

⁹⁹ Max Bill, 'Schöheit aus funktion und als funktion', conferenza al congresso del S.W.B. a Bâle. Pubblicato in *Werk* n°8, 1949. Trad. 'Bellezza dalla funzione e bellezza come funzione' in Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Max Bill*, grafiche Step, Parma, 1977, p.7.

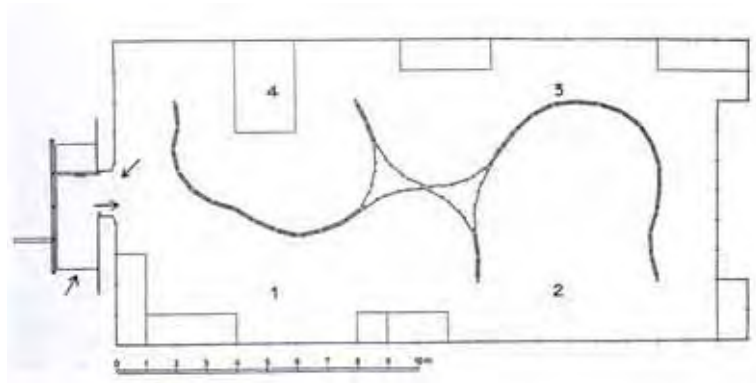


Figura 33. Max Bill, mostra *'die gute form'*, Basilea, 1947.
Vista dell'allestimento;

Planimetria della versione allestita a Basilea con le aree tematiche:

1. Forme dal mondo della natura, scienza, arte e tecnologia.
2. Architettura e pianificazione.
3. Oggetti di uso quotidiano.
4. Sistemi di trasporto.

Due pannelli dell'esposizione.

aa+c. Arte astratta e concreta a Palazzo ex-Reale.



Figura 34. Max Huber, grafica e copertina del catalogo della mostra, 1947.

Durante la preparazione della mostra all'Ottava Triennale nasce l'occasione di poter organizzare la prima mostra di pittura e scultura Concreta a Palazzo ex Reale, in piazza del Duomo, a Milano. Pur trattandosi di un aspetto 'marginale' la vicenda ha conseguenze molto importanti per gli sviluppi di alcuni indirizzi artistici in territorio italiano: primo fra tutti la fondazione a Milano del M.A.C. Movimento Arte Concreta, che opera fino al 1958, su iniziativa di Gianni Monnet, Bruno Munari, Atanasio Soldati e Gillo Dorfles e che vede fra i propri membri anche Lanfranco Bombelli Tiravanti, Max Huber, Lucio Fontana, Ettore Sottsass, Luigi Veronesi e Mario Radice. Le vicende che portano alla realizzazione di questa mostra, mettono in luce un ulteriore contributo che la figura di Max Bill porta nel panorama culturale italiano.

La mostra s'iscrive nel quadro delle iniziative volte a favorire la ripresa della vita culturale cittadina nell'immediato dopoguerra. Viene inaugurata l'11 gennaio del 1947, restando aperta per circa un mese.

Coloro i quali avevano trascorso il conflitto bellico all'estero, e in particolare in Svizzera, erano entrati in contatto con forme d'arte e di pittura 'Concreta' che in Italia, pur non essendo sconosciute, erano rimaste in secondo piano.¹⁰⁰ A Milano la Galleria *'il Milione'*, in via Brera, fin dagli anni Trenta ospita mostre di arte astratta e, nel 1935 tiene a battesimo la prima personale di Kandinskij in Italia. A questa si affianca la Libreria *'il Salto'* che, oltre all'attività divulgativa e pubblicistica, ospita anche uno spazio mostre.

Principalmente attorno a questi due luoghi si stringono gli artisti che, a vario titolo, possono essere iscritti nella galassia dell'astrattismo in quanto sicuramente 'non figurativi'.¹⁰¹

¹⁰⁰ Luciano Caramel, 'Una presenza forte e discussa. Kandinsky e l'astrattismo italiano degli anni trenta e quaranta del Novecento', in Luciano Caramel (a cura di), *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930-1950*, Mazzotta, Milano, 2007, p.25.

¹⁰¹ Angelo Canevari, 'Arte astratta in Italia', in *Spazio* n.4, gennaio febbraio 1951, p.45-52.



Figura 35. Lanfranco Bombelli Tiravanti, *Tempera I*, 1947.

L'idea di presentare al pubblico italiano i più recenti sviluppi del panorama artistico europeo nasce da Lanfranco Bombelli Tiravanti che, come abbiamo visto, conosce Max Bill tramite Max Huber durante il suo esilio svizzero. Bombelli, con Franca Helg, Elena Berrone e Luciano Bonetti, si occupa della selezione degli artisti italiani, Huber della grafica¹⁰², mentre ci si affida a Bill e alla sua rete di contatti internazionali per reperire ed organizzare le opere degli artisti stranieri.¹⁰³ La mostra è possibile grazie al coinvolgimento di Giovanni Pacchioni, Sopraintendente ai Monumenti di Milano e già direttore dell'Accademia di Brera, al quale probabilmente si deve la disponibilità della prestigiosa sede espositiva. Il Palazzo ex Reale era stato bombardato nel 1943 e gli ambienti interni si trovano in uno stato tale da non poter essere utilizzati come pareti espositive; d'altro canto, gli scarsi finanziamenti a disposizione non permettevano lavori di recupero, anche temporanei, delle superfici del palazzo. Si decide di organizzare poche sale, allestendo una struttura a telaio in tubi *Innocenti* ai quali appendere le opere e foderando poi il tutto con i teli di carta da parati offerta dalla ditta Braendli.¹⁰⁴

Il catalogo, impaginato graficamente da Max Huber, è un manifesto del carattere di contemporaneità delle opere concrete '*come espressione della realtà nuova*'¹⁰⁵: questi termini non sono impiegati a caso. Fin dalla prefazione si vede come i concreti stiano lavorando anche alla costruzione di un vocabolario autonomo di termini appropriati alla descrizione della loro arte. Sono inoltre pubblicati tre testi

¹⁰² Si tratta della stessa squadra, a parte Luciano Bonetti, che in quel periodo sta collaborando con Bill per la realizzazione della '*realtà nuova*' alla T8.

¹⁰³ '*Arte astratta e concreta*', in *Domus* n. 217, 1947, p.39.

¹⁰⁴ Lettera dattiloscritta di Lanfranco Bombelli Tiravanti a Roberto Fabbri, 22 aprile 2008.

La ditta Braendli, nello stesso periodo, è anche impegnata negli allestimenti delle varie sezioni alla T8 e, secondo quanto esposto in una lettera di Max Huber a Lanfranco Bombelli del 4 marzo 1947, si è resa disponibile ad offrire gratuitamente la carta da parati anche per la '*realtà nuova*'.

¹⁰⁵ Ugo Nebbia (attribuito da L. Caramel), prefazione al catalogo della mostra in Lanfranco Bombelli Tiravanti (a cura di), *Arte astratta e concreta*, Alfieri-Lacroix, Milano, 1947. p. 4.



Figura 36. Mostra *Arte astratta e concreta* a Palazzo ex Reale, Milano, 1947. Sala di Max Bill.

teorici: *'l'arte concreta'* di Kandinskij; *'dall'arte astratta all'arte concreta'* di Bill; *'per qualcuno può essere lo spazio'* di Sottsass.

L'esposizione si apre con un piccolo ambiente che presenta alcune opere di Klee e Kandinskij. Sebbene i quadri esposti non appartengano alla loro produzione più importante, la scelta è significativa sotto diversi punti di vista: in primis viene pubblicamente sancita la discendenza diretta dei giovani artisti concreti dall'opera dei due maestri del Bauhaus; ma essendo entrambi scomparsi da poco tempo, e quindi la mostra milanese diventa così anche uno dei primi omaggi postumi ai due autori.¹⁰⁶ I rapporti di Max Bill con i suoi vecchi precettori non si erano mai interrotti e si può perciò immaginare un suo coinvolgimento anche emotivo nella diffusione della loro opera, soprattutto dopo la loro scomparsa: negli anni cinquanta, ad esempio, Max Bill ripubblica gli scritti teorici di Kandinskij, spesso aggiungendo testi introduttivi scritti di propria mano.¹⁰⁷

L'esposizione, che suddivide gli ambienti con semplici pannelli posti ortogonalmente al verso di percorrenza, prosegue secondo un ordine 'geografico': la sala degli artisti svizzeri ospita Richard Lohse, Hans e Sophie Taeuber-Arp, Camille Greaser, Leo Leuppi, Max Huber; nella sezione 'europea' compaiono Auguste Herbin, George Vantongerloo, Friedrich Vordemberge-Gildewart; fra gli italiani ci sono, oltre a Bombelli Tiravanti e Huber, anche Franco Bassi, Ezio Bonini, Ada Bursi, Gillo Dorfles, Osvaldo Licini, Bruno Munari, Mario Radice, Manlio Rho, Ettore Sottsass e Luigi Veronesi. Pur apprezzando l'inserimento di quest'avanguardia italiana, all'interno di un *carnet* di nomi stranieri così importanti, le poche recensioni dell'epoca mettono in risalto la difficoltà degli stessi a reggere con le loro opere il confronto

¹⁰⁶ Paul Klee muore nel 1940 a Muralto, vicino a Lugano; Vassilij Kandinskij muore a Neuilly-sur-Seine, vicino a Parigi, nel dicembre del 1944.

¹⁰⁷ Nel 1955 cura la pubblicazione di *'Punkt, linee zu flake'* e *'Essays über Kunst und Künstler'*.



Figura 37. Max Bill, 'horizontal-vertikal-diagonal-rhythmus', 1942.



Figura 38. Max Bill, 'kontinuität', 1947.

internazionale.

Un ambiente intero è dedicato a Max Bill, che sceglie tredici opere significative: in particolare decide di esporre la recente scultura 'kontinuität'. Questa evoluzione del 'Nastro Infinito', frutto degli studi sulla Topologia, è una delle più importanti e complesse sculture a superficie continua che Bill concepisce: è un doppio nastro riavvolto su se stesso in lente e ampie spire che genera una sequenza definita, ma anche ciclica e perciò infinita, di spazi che sono allo stesso tempo chiusi e aperti, concavi e convessi. È un paradosso geometrico che trova spiegazione solo nelle matematiche non euclidee: sul piano bidimensionale il nastro è definito da due rette parallele che, però, nella loro configurazione spaziale, sono incidenti e assumono inclinazioni diverse a seconda del punto di vista dello spettatore. Il risultato plastico, che desta grande fascinazione nello spettatore, è in realtà una sintesi concettuale: da solo formalizza i tutti ragionamenti sulle sequenze cicliche e sul concetto di limite che sono alla base di molte opere di Max Bill, architetture comprese, basate sull'equivalenza di strutture infinite o reiterabili di oggetti.¹⁰⁸ A Milano viene esposta una versione in rame dorato di dimensioni più piccole rispetto a quella grande 'Continuità' di gesso che, solo qualche mese più tardi, stupirà e appassionerà i visitatori dell'esposizione Zuka a Zurigo (cfr. cap 3.4).

L'ambiguità dello spazio, concavo e convesso al tempo stesso, definito da un'unica superficie continua, si ritrova, pur partendo da presupposti teorici differenti, anche in alcune opere di Bruno Munari.¹⁰⁹ Anche Munari, come Bill, sta svolgendo studi sulla Topologia e condivide col maestro

¹⁰⁸ Dietmar Guderian, 'equivalence in endlessness', in Jakob Bill (a cura di), *max bill. Endless ribbon 1935-95 and the single sided surfaces*, Benteli verlag, Warber-Berna, 2000, p.31

¹⁰⁹ Munari partecipa alla mostra di Milano con due opere descritte come 'puro ritmo costruttivo', per meglio rispondere al registro formale dell'intera mostra: una tela e una 'Macchina Inutile'. Cfr. 'Arte astratta e concreta', in *Domus*, 1947, Op cit.



Figura 39. Bruno Munari, *Concavo-Convesso*, 1948.

svizzero, oltre all'ossessione per il quadrato, lo studio delle forme limitate e illimitate al tempo stesso: nella serie di opere *'Negativo positivo'* (1951), ad esempio, gioca sulla duplicità e sull'opposizione di uno stesso concetto. In particolare la serie *'Concavo-convesso'*, datata 1948, raggiunge composizioni formali simili ai *'Nastri Infiniti'*. Partendo da una superficie piana e quadrata la ripiega su se stessa seguendo traiettorie di matrice geometrica: non sono superfici continue, ma lavorano sull'ambiguità delle sequenze spaziali *chiuse-aperte*.

La *'Continuità'* in gesso, posta in un prato a margine del lago di Zurigo e appoggiata su un letto di pietre rozze, è un punto di accumulazione spaziale che modifica lo spazio circostante e che riverbera nelle sue geometrie definite e morbide il paesaggio naturale circostante. Allo stesso modo *'Concavo-convesso'* è un'opera legata all'ambiente in cui viene collocata e nel quale lo spettatore fruitore deve essere immerso: è un progetto che modifica lo spazio e da questo viene modificato. Munari pensa ad uno spazio cubico bianco con le ombre dell'oggetto proiettate sulle quattro pareti, ma accetta anche le interazioni con architetture preesistenti.¹¹⁰

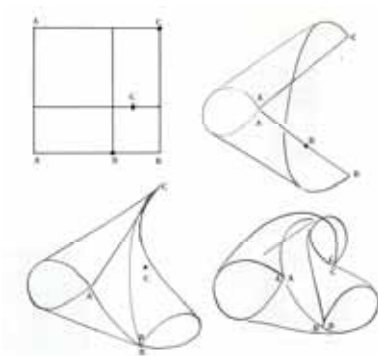


Figura 40. Bruno Munari, commento a *Concavo - Convesso* in *La scoperta del quadrato*, 1978.

L'opera di Bruno Munari basata sull'intuizione pura e ingenua del mondo delle forme, sono lontane dallo sforzo inflessibile di comprensione che Bill si aspetta di fronte alle proprie opere. Tuttavia la loro ricerca si muove su traiettorie simili, in particolare i due sono accomunati dalla necessità di essere contemporanei, nell'accezione del termine che vuole affermare come l'arte debba rappresentare il proprio tempo: se il mondo cambia, o se è cambiata la percezione dell'uomo rispetto ad esso grazie alle scoperte scientifiche, allora anche l'arte deve diventare sintesi di questo nuovo sentire: *'l'epoca atomica in cui viviamo comincia a mutare le nostre idee sulla*

¹¹⁰ Cfr. www.munart.org/concavo-convesso, sito ufficiale dedicato all'opera di Bruno Munari, 2008.

*realtà. Il buio del mondo ignoto si illumina: visioni, una volta incompatibili con il concetto della realtà, non sono più immaginarie. Di qui sorgeranno nuove forme di arte visiva.*¹¹¹

¹¹¹ Felix Deutsch introduzione al capitolo 'Esercizi di topologia sperimentale', in Bruno Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, Bari, 1966 (edizione consultata 1976), p.237.

VII C.I.A.M. Bergamo 1949

A due anni esatti dagli eventi dell'Ottava Triennale, Max Bill torna in Italia con la delegazione svizzera che partecipa al settimo C.I.A.M.

Il congresso internazionale degli architetti moderni, il secondo dal termine del conflitto, si tiene nel Palazzo della Ragione di Bergamo, nel luglio del 1949. La sede viene preferita ad altre opzioni, anche a Praga per esempio, sia per motivi di ordine politico¹¹², sia per la continuità con cui i membri italiani stanno portando avanti le riflessioni sulla ricostruzione. Continuando un percorso iniziato con il Primo Convegno sulla Ricostruzione e proseguito con l'Ottava Triennale ed il quartiere sperimentale QT8, la delegazione italiana propone Bergamo, nucleo ben conservato di origine Medievale a pochi chilometri da Milano, per portare l'attenzione sul problema dei centri storici all'interno dei programmi sulla ricostruzione. Questo tema, che è intimamente legato al rapporto con l'antico, è spesso tenuto a margine degli studi condotti dai C.I.A.M., generalmente incentrati sulla pianificazione urbanistica della città nuova. Anche per questo la scelta della città lombarda sembra simbolica: la sua divisione fra *Città Alta* e *Città Bassa*, fra città antica e città nuova, quest'ultima progettata in stile monumentale da Marcello Piacentini nel 1927, sembra poter essere un campo d'indagine più interessante su cui lavorare.¹¹³

I C.I.A.M., fin dalla loro costituzione, non sono pensati solo come convegni e dibattiti, ma anche come commissioni scientifiche permanenti che svolgono ricerche su temi comuni, i cui risultati vengono poi presentati nelle sedi dei convegni: in alcune occasioni, le metodologie messe a punto

¹¹² Il Partito Comunista Cecoslovacco prende il potere nel febbraio del 1949 e il paese entra così nella sfera di influenza politica dell'Unione Sovietica.

¹¹³ Eric Mumford, *The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960*, MIT Press, Cambridge Mass. e Londra, 2000, p.184.



Figura 41. VII CIAM a Bergamo, 1949.



Figura 42. VII CIAM, Partecipanti al congresso: Le Corbusier, foto in alto; Max Bill, foto in basso.

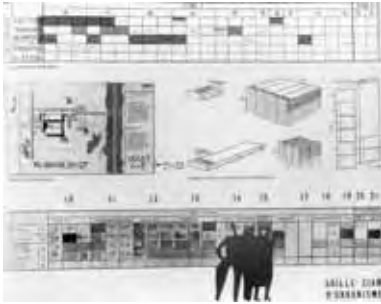


Figura 43. VII CIAM, 'Grille d'Urbanisme', 1949.

vengono applicate alle città ospitanti prese come caso di studi. A Bergamo uno dei temi principali è l'applicazione della 'Grille CIAM d'Urbanisme', uno schema metodologico di analisi urbanistica preparato da Le Corbusier e l'ASCORAL.¹¹⁴ Impostata dallo stesso Le Corbusier secondo la definizione di 'poesia della classificazione', la Griglia è una teoria sistematica di 120 pannelli consequenziali che discretizzano il territorio secondo varie categorie: Ambiente, Occupazione del suolo, Volumi costruiti, Attrezzature, Etica ed Estetica, Economia e Implicazioni Sociali, Legislazione, Finanza, Stato Attuale. Queste categorie incrociano dati e grafici con diverse aree tematiche: Vivere, Lavorare, Coltivare lo spirito e il corpo, Circolare. A margine alcune caselle sono lasciate a disposizione per registrare le reazioni al singolo tema da parte dei clienti, dei cittadini comuni e delle autorità.¹¹⁵ Nonostante l'impegno teorico per strutturare il campo, relativamente giovane, dell'Urbanistica e lo sforzo grafico per rendere l'operazione maggiormente comprensibile e trasmissibile, questo studio incontra molte perplessità e dubbi sull'affidabilità applicativa da parte degli architetti intervenuti poiché viene recepita come la volontà di rendere l'urbanistica una scienza astratta, calcolabile e risolvibile graficamente.¹¹⁶

La griglia è conseguenza di uno dei due temi principali su cui è impostato il congresso di Bergamo: 'Applicazioni Pratiche della Carta d'Atene', e la 'Sintesi delle Arti Maggiori'.

Quest'ultimo tema è affrontato nella seconda commissione presieduta da Giedion, che vede, fra i componenti, anche Carlo Giulio Argan, Alfred Roth e Max Bill. Rileggendo gli atti del convegno, le possibilità che il dibattito arrivi, su un tema annoso come questo, a un'unione di vedute o, addirittura, a una risoluzione operativa, sono poche fin dal principio. Molte

¹¹⁴ *Assemblée de Constructeurs pour une Rénovation Architecturale*, Associazione di costruttori promossa da Le Corbusier nel 1943.

¹¹⁵ Eric Mumford, *Op. cit.*, p. 181.

¹¹⁶ Mario Tedeschi, 'VII Congresso CIAM', in *Domus* n.241, ottobre 1949, p.3.

posizioni sono inconciliabili: Le Corbusier liquida bruscamente la cosa affermando che i muri da dipingere sono facili da trovare ma che i pittori debbano inventare qualcosa in più per poter collaborare con gli architetti.

I rapporti fra le Arti plastiche, la collaborazione fra artisti e architetti, le reazioni dell'uomo della strada al problema della sintesi delle Arti: questi i temi principali affrontati durante la sessione plenaria¹¹⁷.

Se per Max Bill la sintesi delle arti non è certamente un *problema*, ma è l'Arte in sé a essere un processo di sintesi, per altri, come Sfaellos, la distinzione è ancora netta e gerarchica: l'architettura organizza la composizione generale, la scultura modella i volumi e la pittura anima le superfici piane!¹¹⁸

Nella babele del dibattito, che scivola sempre più verso considerazioni politiche, Bill prende la parola dopo l'intervento di Helene Syrkus, architetto polacco e vicesegretario C.I.A.M., che ha appena difeso, con il sostegno di Hans Schmidt, il realismo socialista anche nel campo artistico.

Bill suggerisce di affrontare il problema attraverso lo schema di lettura offerto dalla *Griglia* e dei progetti concreti a essa collegati. Uno degli aspetti indagati da questo strumento è l'estetica. Bill constata che le caselle relative a questa categoria raccolgono progetti che testimoniano le bellezze del passato o, in altri casi, rappresentazioni di sculture appese alle pareti. A questi esempi Bill contrappone, come vera integrazione fra le arti, l'esempio del ruolo che gioca il *Modulor* nell'*Unité* di Marsiglia. Il *Modulor* in questo caso non è solo il principio ordinatore di tutte le proporzioni dell'edificio, e di questo rispetto alle dimensioni umane, ma diventa esso stesso mezzo di espressione plastica venendo

¹¹⁷ 7 CIAM, Bergamo 1949 documents – *compte rendu de la seance pleniere de la Ilème commission*, atti ufficiali del convegno, documento dattiloscritto, p.1 (ETH - gta archiv, Zurigo CH)

¹¹⁸ 7 CIAM, Bergamo 1949 documents – *Op. cit.* intervento di Ch. A. Sfaellos, p.3.



Figura 44. Le Corbusier e Pierre Jeanneret, *Unité d'Habitation*, Marsiglia, 1946. Dettaglio del *Modulor* impresso in facciata.

impresso direttamente sul cemento della facciata. Per rispondere alle posizioni di Syrkus e Schmidt, secondo Bill, basta il progetto elaborato da Schmidt stesso per Bâle, dove un dipinto di venti metri è sistemato all'interno di una hall chiusa, che non ne permette la vista. Il tema 'popolare-rivoluzionario' del dipinto è poi liquidato da Bill come '*académique et stérile*'.¹¹⁹

Il gruppo C.I.A.M. di Zurigo, oltre a partecipare al dibattito nelle varie commissioni, prepara, per il congresso di Bergamo, anche un documento incentrato sullo studio degli edifici alti. L'indagine di questo tipo edilizio è vista come possibile soluzione di contenimento del consumo del suolo in rapporto al grande incremento demografico nella Svizzera di quegli anni. Gli strumenti urbanistici delle maggiori città svizzere cominciano a suggerirne l'utilizzo: in conformità con essi, nel 1949-1950, sono costruiti a Zurigo e Basilea i primi edifici a dodici piani.¹²⁰ Il documento, che porta la firma di Max Bill, Bruno Giacometti, Werner Moses, Alfred Roth e Hans Schmidt, vuole essere un primo studio introduttivo finalizzato a sollevare questo soggetto durante le sedute del congresso. *L'immeuble a etages multiples*, ovvero l'edificio multipiano, è proposto in tre varianti, mettendo in luce i pro e i contro di ognuna di esse: la torre, l'edificio a stecca con distribuzione esterna e l'edificio a stecca con distribuzione interna.¹²¹

La torre, i cui vantaggi risiedono nella concentrazione dei volumi, nel facile allacciamento alla viabilità circostante e nel lasciare libera la visuale dell'intorno, di contro comporta disagi per l'esposizione ai venti e agli eventi atmosferici e per la necessità di un'ottima progettazione distributiva tesa a evitare che alcuni alloggi abbiano esposizioni disagiati, ad

¹¹⁹ 7 CIAM, *Bergamo 1949 documents – Op. cit.* intervento di Max Bill, p.9.

¹²⁰ Karin Gimmi (a cura di), 'Torres de viviendas 1950', in *Max Bill arquitecto*, 2G n. 29.30, 2004, p.107.

¹²¹ CIAM groupe Zurich, *L'immeuble a etages multiples, questionnaire*, luglio 1949, documento dattiloscritto, p. 2. (ETH - gta archiv, Zurigo CH).

esempio esclusivamente a nord. L'edificio multipiano a 'stecca', con gallerie aperte, è la seconda variante: l'orientamento diviene più semplice, la ventilazione trasversale migliora la vivibilità degli alloggi e la distribuzione interna permette più corpi scala e ascensori, ma il suo posizionamento sul terreno, specialmente se la lunghezza di base è molto pronunciata, fraziona il contesto, ostacolando sia la visuale, sia la circolazione nel quartiere. Inoltre se mal posizionata rispetto al contesto, come anche per il tipo precedente, l'ombra proiettata crea problemi agli edifici circostanti. L'ultima variante è l'edificio a 'stecca' con corridoi distributivi interni, che ha gli stessi vantaggi della soluzione precedente, ma rende i corridoi interni difficilmente aerabili e illuminabili, inoltre è una soluzione che richiede una dimensione in senso trasversale maggiore e non permette un'affaccio a diretto contatto con l'esterno a tutti i vani abitabili.

All'interno del documento programmatico viene inoltre messo in luce che l'edificio alto, oltre all'abbattimento dei costi di costruzione, ha anche una valenza paesaggistica che rompe la monotonia 'orizzontale' di certi quartieri, mettendo ordine all'ambiente circostante fatto di edifici minori e disomogenei.

È presentato come documento aperto. Il contributo del dibattito, durante le sessioni del convegno, deve entrare in merito di tutta una serie di questioni, come ad esempio: quale classe sociale o famiglia-tipo debba abitare una tale tipologia; quale ente debba farsi promotore di tali iniziative (stato, amministrazione locale, cooperative, soggetti privati); come contenere la speculazione edilizia in presenza di operazioni immobiliari di questo tipo; come assicurare un livello di progettazione sufficientemente curato per rispondere alle aspettative estetiche e psicologiche degli

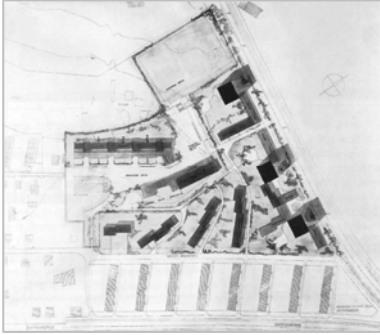


Figura 45. Max Bill, Planimetria generale dell'urbanizzazione di Zurigo-Seebach, 1949.

abitanti.¹²²

All'interno della nostra ricostruzione, incentrata sulla figura di Bill, l'importanza di questo documento va al di là del contesto del VII C.I.A.M. Sembra, infatti, essere lo studio che sta alla base di un progetto per un'urbanizzazione, inizialmente pensato in Germania e poi proposto per il concorso per il quartiere *Seebach* di Zurigo che Max Bill presenta nel 1950.

Il complesso comprende un edificio scolastico, le relative attrezzature sportive all'aperto e una serie di edifici a due piani sviluppati in senso longitudinale. Lungo il confine settentrionale del lotto sono disposti tre edifici a torre di quindici piani: il loro posizionamento a nord, in modo da non proiettare ombra sugli edifici più bassi, è una prima risposta ai possibili svantaggi degli edifici multipiano esposti nel documento CIAM. La struttura portante delle torri è formata da un telaio di cemento armato, con interasse di 4 metri evidente anche in facciata. Questa scansione è suddivisa ulteriormente in quattro sottomoduli che predispongono l'orditura del tamponamento verticale attraverso l'impiego di pannelli prefabbricati per le chiusure opache e il cristallo in corrispondenza delle finestre.

Su questa griglia sono inserite, arretrando le chiusure laterali, le logge, una per ogni unità abitativa, sfalsate fra loro su livelli differenti. Il dispositivo spaziale interno, infatti, è studiato in modo tale da avere gli accessi agli appartamenti in corrispondenza di ogni rampa di scale: il che corrisponde a mezzo interpiano. Gli spazi distributivi comuni sono posti al centro dell'edificio, migliorando così la circolazione; l'illuminazione e l'areazione di questi spazi, altro punto dolente messo in luce nel documento di Bergamo, avvengono grazie ad apposite logge dedicate, poste sull'interpiano, ed esposte a nord.

¹²² CIAM groupe Zurich, *L'immeuble a etages multiples, questionnaire, Op. cit.*, pp. 6,7.

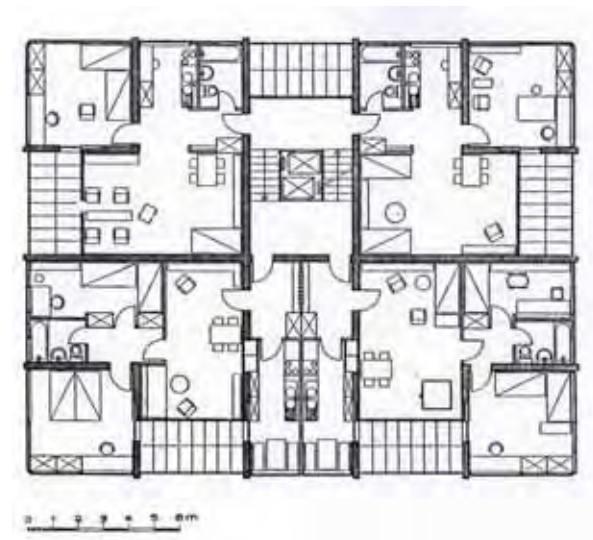


Figura 46. Max Bill, progetto di edificio a torre, Zurigo-Seebach, 1949.

Le singole unità abitative occupano i quattro spigoli dell'edificio e sono dimensionate secondo il modulo strutturale: sono alloggi quadrati di 64 e 80 mq. di superficie ciascuno e le partizioni interne dividono geometricamente il quadrato secondo le direttrici mediane. Il modulo base dell'alloggio è la stanza da letto principale, anch'essa quadrata, che occupa un quarto della superficie totale, mentre la zona giorno corrisponde a due moduli. I tre quarti di questi moduli sono occupati dal soggiorno e un quarto dalla loggia, ideale proiezione all'esterno del soggiorno, e collegata a esso attraverso vetrate scorrevoli. Bill studia quattro varianti di alloggi differenti, pensati per la famiglia-tipo, per una coppia, per un single o per due coinquilini, rispondendo così ad un'altro dei punti affrontati dal documento di Bergamo.

La Divina Proporzione: convegno alla 9° Triennale



Figura 47. E. N. Rogers, V. Gregotti e G. Stoppino, mostra 'Architettura misura dell'uomo' alla 9° Triennale di Milano, 1951.

Se il C.I.A.M. di Bergamo si era misurato con il tema del rapporto fra l'architettura e le arti plastiche, la Triennale, da sempre luogo deputato della sintesi delle arti, non poteva non proseguire questo dibattito. A due anni dal congresso di Bergamo, all'interno delle manifestazioni organizzate attorno all'esposizione della 9° Triennale, si tiene il convegno 'la Divina Proporzione'. Questa edizione della manifestazione milanese, per la quale Bill firma il progetto per il padiglione svizzero (cfr. cap. 4.2.2), recupera gli studi sull'unità delle arti presentando al pubblico, oltre al convegno, anche una serie di allestimenti di Rogers, Gregotti e Stoppino (*Architettura misura dell'uomo*) e di Gnechi Rescone (*Studi sulla proporzione*) che formalizzano nello spazio i temi del dibattito. Lo stesso progetto di Luciano Baldessari, membro del comitato direttivo della Triennale e da sempre sostenitore dell'unità delle arti, per l'atrio e lo scalone centrale sul quale è sospeso il 'Cirro luminoso' di Lucio Fontana, è un esempio concreto di collaborazione costruttiva fra un architetto ed un artista.

Il titolo del convegno deriva dal testo pubblicato nel 1509 dal matematico Luca Pacioli, dove si riprendevano gli studi di Fibonacci sul rapporto aureo, divulgando a una più vasta platea d'intellettuali l'esistenza del numero e le sue innumerevoli proprietà, fino ad allora appannaggio soltanto di una ben più ristretta cerchia di specialisti. Nel libro è impiegata la terminologia completamente nuova di *proporzione divina*; dove l'aggettivo 'divina' è dovuto ad un parallelo tra l'irrazionalità del numero, che lo rende impossibile da esprimere per mezzo di una frazione, e l'inconoscibilità del divino per mezzo della ragione umana.¹²³ Promosso da Carla Marzoli, proprietaria dell'omonima casa

¹²³ Erman Di Rienzo, *La divina proporzione*, 2001, p.17 in www.matematicamente.it, Magazine e testata giornalistica telematica

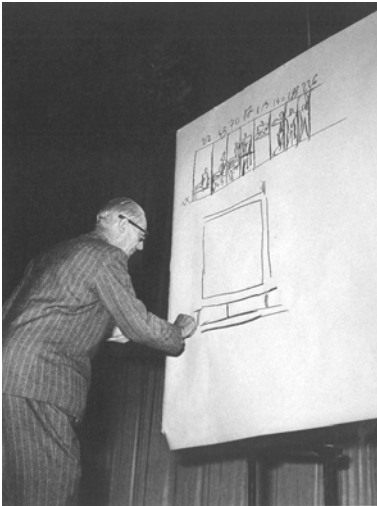


Figura 48 e 49. Convegno 'La Divina Proporzione'. interventi di Le Corbusier (in alto) e di Ernesto Nathan Rogers, 28 settembre '51.

editrice, il convegno vede la partecipazione di molti degli intervenuti alla seconda commissione di Bergamo: Le Corbusier, Sigfried Giedion, Ernesto N. Rogers, Alfred Roth, Bruno Zevi e Max Bill. A questi si aggiungono, a completare una rosa di primo piano nel panorama internazionale, James Ackerman, Luigi Cosenza, Lucio Fontana, Ignazio Gardella, Gino Levi Montalcini, Carlo Mollino, Pier Luigi Nervi, Giuseppe Samonà, Gino Severini, Georges Vantongerloo e Rudolph Wittkower.

Nel proprio intervento al VII C.I.A.M. Max Bill aveva indicato il *Modulor* di Le Corbusier come esempio di sintesi delle arti: anche a Milano la figura del maestro franco-svizzero e la sua opera diventano il termine di riferimento per i contributi della maggior parte dei relatori.¹²⁴

Al di là del riferimento del titolo ad un passato aulico, Giedion chiarisce che gli ambiti culturali del convegno sono da ricercarsi nelle necessità attuali delle proporzioni, che risiedono principalmente nell'esigenza di ordine. In linea con Giedion, l'intervento di Max Bill, *'l'homme et l'espace'*, definisce la proporzione come sistema di relazioni che l'uomo ricerca con le proprie opere. Queste relazioni sono regole precise e misure esatte che riflettono il bisogno di armonia e perfezione. L'uomo, nell'intervento di Bill, limita lo spazio attorno a sé, vi pone ordine attraverso rapporti, o proporzioni, commensurabili per proteggersi dall'ignoto e dall'incertezza. Per questa ragione, perciò, e attraverso lo sviluppo della propria conoscenza, modifica lo spazio circostante e attraverso la rappresentazione crea un nuovo spazio vitale, su di un piano spirituale, dove si formano le opere d'arte.¹²⁵

Rudolph Wittkower nella seduta introduttiva aveva precisato un'ulteriore tema del dibattito: se l'artista è espressione della

¹²⁴ Fulvio Irace, 'La difficile proporzione', in Anna Chiara Cimoli e Fulvio Irace, *La Divina Proporzione. Triennale 1951*, Electa, Milano, 2007, p.15.

¹²⁵ Max Bill, *l'homme et l'espace*, 1951. documento dattiloscritto, p.1 (Fondation Le Corbusier, Parigi FRA).

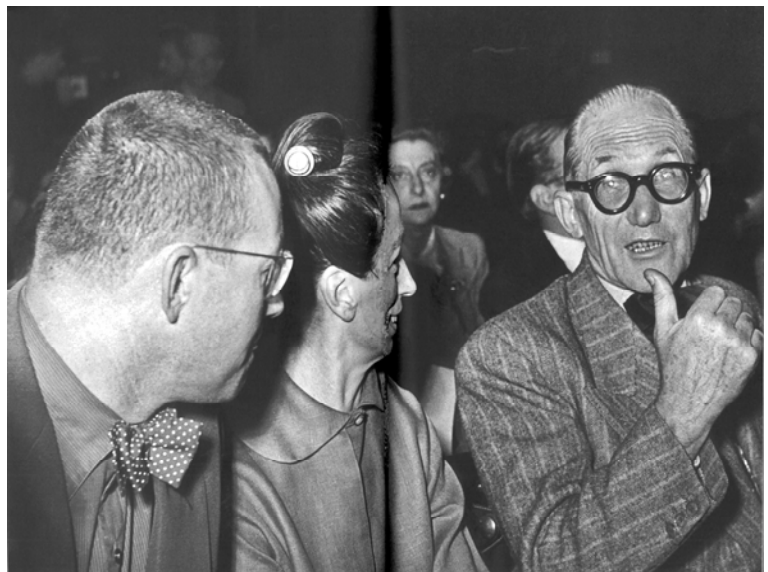


Figura 50. Convegno *'La Divina Proporzione'*, in primo piano Max e Binia Bill,, Alfred Roth e Sigfried Giedion, in seconda e terza fila .
Figura 51. Max e Binia Bill con Le Corbusier.



Figura 52. Convegno 'La Divina Proporzione', intervento di Alfred Roth.

propria civiltà, quale deve essere il carattere della cultura attuale, dopo che le scienze hanno stravolto, con la teoria dello spazio-tempo, la percezione umana del mondo?¹²⁶ La risposta di Bill a questa domanda sta nella definizione stessa di Arte Concreta, da lui pubblicata nel 1936, e nel saggio 'L'approccio matematico all'arte del nostro tempo' del 1949, entrambe riprese rapidamente nel testo della conferenza di Milano. L'Arte Concreta, per Bill ovviamente l'unica possibile, è per sua stessa natura la rappresentazione sintetica concettuale del proprio contesto culturale, sociale e scientifico. Se la percezione dell'uomo rispetto al mondo muta in funzione delle scoperte scientifiche, come la teoria spazio - tempo, l'opera d'arte deve farsi forma a partire da questi nuovi concetti: da qui, ad esempio le sue sculture dei 'Nastri infiniti'. (cfr. cap. 3.4)

Come già a Bergamo, anche in quest'occasione, la discussione si chiude senza una possibile convergenza sull'argomento: il convegno rimane, tuttavia, un'occasione unica per il calibro degli architetti, degli storici, dei matematici e degli artisti che intervengono. Appare subito chiara la necessità di pubblicare gli atti del convegno e di continuare la discussione. Viene perciò creato il 'Comitato provvisorio di studi e di applicazione della proporzione nelle arti e nella vita contemporanea', la cui presidenza è affidata a Le Corbusier.¹²⁷ Il comitato, supportato dall'organizzatrice del convegno Carla Marzoli, affida a Max Bill la redazione della pubblicazione. Il testo, che avrebbe dovuto prendere il titolo di 'Proportion et Temps Modernes', era suddiviso in tre capitoli: La visione storica delle proporzioni; Le nozioni contemporanee della proporzione; proporzione e

¹²⁶ Rudolph Wittkower, 'Finalità del convegno', in Anna Chiara Cimoli e Fulvio Irace, *Op. cit.*, p. 45.

¹²⁷ Lettera dattiloscritta di Le Corbusier a Max Bill, 23 febbraio 1953. In questa lettera Le Corbusier si firma 'Le Président du Comité provisoire d'étude ed d'application de la proportion dans la vie contemporaine.' (Fondation Le Corbusier, Parigi FRA).

creazione.¹²⁸ Il volume, però, non sarà pubblicato, probabilmente per le difficoltà a trovare un editore interessato: a tre anni dal convegno di Milano nel carteggio fra Le Corbusier e Max Bill, s'intuiscono, inoltre, le difficoltà di quest'ultimo, ormai pienamente assorbito dal progetto culturale e dalla progettazione dell'edificio per l'H.f.G. di Ulm, a completare la redazione grafica del libro.¹²⁹



Figura 53. Convegno *'La Divina Proporzione'*, Ernesto N. Rogers e Alfred Roth.

¹²⁸ Le Corbusier, proposta di indice per *'Proportion et Temps Modernes'* (Fondation Le Corbusier, Parigi FRA).

¹²⁹ Lettera dattiloscritta di Max Bill a Le Corbusier, 5 gennaio 1954 (Fondation Le Corbusier, Parigi FRA).

3.3 'Accordèon'. Max Bill e Ernesto Nathan Rogers

*'nociolo delle nostre discussioni era sempre l'architettura; e, ad essa vicinissime, le arti figurative da un lato, la configurazione degli oggetti del mondo attorno a noi dall'altro. su questi problemi giungevamo sempre all'accordo, e concludeva regolarmente le discussioni un'espressione tipica di ernesto, che finimmo così per scambiarci: «accordeon».'*¹³⁰



Figura 54. Max Bill e Ernesto Nathan Rogers all'Atelier haus. Zurigo Höngg.

Per celebrare il compimento del suo cinquantesimo anno alcuni amici di Max Bill, fra i quali Max Bense, Will Grohman, Richard Paul Lohse, Ernst Scheidegger ed Ernesto Nathan Rogers raccolgono in un libro una serie di scritti a lui dedicati. A Rogers, che con Bill condivide approcci teorici, affinità culturali e una grande amicizia, spetta il compito di indagare e riassumere in poche righe la poliedricità, l'unitarietà e la completezza artistica, ponendo l'amico in rapporto con l'eredità di un passato illustre:

*'bill continua la tradizione degli umanisti, dei quali l'erede più illustre – michelangelo – poteva ben dirsi con piena ragione: «pintor, scultor, architetto, poeta». (...) max bill è architetto, quando si occupa di architettura oppure quando disegna un oggetto d'uso (una seggiola, una spazzola), egli è tipografo quando prepara un libro per la stampa, egli è infine scultore o pittore quando crea una plastica o un quadro. Egli è dunque in ogni caso ciò che gli impone di essere l'oggettività delle sue ricerche'.*¹³¹

In un altro testo, pubblicato qualche anno prima sulla rivista americana 'Magazine of Art', Rogers è ancora più esplicito nel iscrivere l'amico Max Bill nella tradizione umanista paragonandolo direttamente a Paolo Uccello, per lo stesso

¹³⁰ Max Bill, 'Max Bill rievoca Ernesto', in *L'architettura Cronaca e Storia*, n. 205, novembre 1972, p. 427.

¹³¹ Ernesto Nathan Rogers, 'unità di max bill', in *max bill*, Arthur Niggli verlag, Zurigo, 1958, p. 55.

desiderio di razionalità nell'arte.¹³²

Il sentimento di neo-umanesimo che Rogers vuole traghettare nell'immediato dopoguerra, come guida dell'operare di artisti e architetti, è una vera e propria missione di un ordine cavalleresco: ad esso ha accesso solo chi dimostra di saper armonizzare l'arte e il mestiere con il *'più vasto respiro umano.'*¹³³

Rogers lancia un appello a *'umani e umanisti'* per la costruzione di strumenti operativi che possano accompagnare il rinnovamento sociale, dopo i difficili anni trascorsi, attraverso un atto di sintesi che *'ricongiunga la materia con lo spirito e l'utile con la bellezza'*.¹³⁴

Non è difficile trovare, come in questo caso, non solo una comunione di vedute fra Rogers e Bill, ma anche un vocabolario condiviso.

Sono tante le occasioni che raccontano la stima reciproca e l'affinità fra i due architetti. Se nelle pagine precedenti sono stati descritti alcuni momenti di lavoro comune o di relazione diretta, come ad esempio i convegni e le mostre, o le vicende personali durante il rifugio in Svizzera di Rogers, è importante ora, per completezza del quadro, mettere in evidenza anche il contributo al dibattito culturale attraverso le riviste.

Rogers e Bill sono entrambi spinti dalla consapevolezza che lo spazio di rinnovamento intellettuale offerto dal dopoguerra vada costruito attraverso un dialogo pubblico capace di allargare la base dei consensi alla *'causa'*.

Le pagine di *Domus* perciò, nell'immediato periodo postbellico, e di *Casabella-Continuità* in seguito, entrambe dirette da Rogers, sono un tavolo di lavoro aperto sul quale riflettere e verificare i punti di vista. Nel solo 1946 compaiono su *Domus* tre articoli a firma di Max Bill: uno è un ricordo di Moholy-Nagy, da poco scomparso, gli altri due sono saggi

¹³² Ernesto Nathan Rogers, 'Max Bill', in *Magazine of Art* n. 5, maggio 1953, p. 226.

¹³³ Ernesto Nathan Rogers, 'Saluto', in *Domus* n. 223, 1947, p.39.

¹³⁴ *Ibidem.*



Figura 55. *Domus* n. 210, giugno 1946.

In copertina : Max Bill, 'konstruktion aus 30 gleichen elementen', 1938-39.

teorici, piuttosto consistenti, sul valore e il significato dell'arte concreta.¹³⁵ Questi articoli sono pubblicati nello stesso periodo in cui Bill e alcuni architetti italiani sono impegnati nel promuovere l'arte concreta a Milano, operazione che ha come apice la mostra a Palazzo ex Reale nel gennaio 1947.¹³⁶

In particolare, *'la costruzione concreta e il dominio dello spazio'*, introdotto da una breve presentazione di Rogers, è una sintesi dei temi artistici principali che Bill sta contemporaneamente elaborando. Accompagnando lo scritto alle immagini delle proprie sculture, Max Bill definisce l'uso della geometria come strumento di conoscenza dello spazio e come legge d'ordine che collega le idee: lo stesso soggetto è anche la struttura dell'articolo seminale *'Approccio matematico all'arte del nostro tempo'* pubblicato su *Werk* nel 1949. Su *Domus* Bill esprime, inoltre, la sua ricerca volta all'unità e alla sintesi fra le creazioni artistiche e quelle 'utilitarie', che poi sarà sviluppato nell'altrettanto importante testo *'bellezza proveniente da funzione, bellezza come funzione'*, sempre affidato alle pagine di *Werk* nel 1950.¹³⁷ L'ultimo numero di *Domus* sotto la direzione di Rogers è del luglio 1947. In esso il direttore traccia, non senza una nota di rammarico, un bilancio delle aspettative e degli obiettivi raggiunti nel pur breve periodo di attività della sua rivista. Anche in quest'ultima edizione è dato ampio spazio ad un articolo su Bill: viene, infatti, presentata la scultura *'Kontinuität'*, recentemente collocata da Bill nella fiera-esposizione *Zuka* di Zurigo.¹³⁸

Il dibattito fra i due architetti è sempre franco e onesto, anche quando evidenzia le divergenze. Le riviste non sono un veicolo per la propaganda dell'altrui lavoro, ma sempre

¹³⁵ Max Bill, 'Làslò Moholy-Nagy', in *Domus* n.216, 1946, p. 46;

Max Bill, 'La pittura concreta', in *Domus* n.206, 1946, p. 37-43.

¹³⁶ La mostra è anch'essa recensito su *Domus*. Gillo Dorfles, 'Arte astratta e concreta', in *Domus* n. 217, 1947, p.38-40.

¹³⁷ Max Bill, 'La costruzione concreta e il dominio dello spazio', in *Domus* n. 210, 1946, p. 18-21.

¹³⁸ Hans Kaiser, 'Continuità di Max Bill', in *Domus* n. 223, pp.40-43.(Traduzione di Lanfranco Bombelli Tiravanti).

strumento critico: nel 1954 *Casabella*, sempre durante la direzione di Rogers, ospita una polemica fra i due nel contesto dell'espansione sudamericana della sfera d'influenza dei CIAM e del giudizio, di questi, sull'architettura moderna brasiliana.

L'articolo di fondo *'Pretesti per una critica non formalistica'* è un testo di denuncia del pericolo di accademismo e di autoreferenza nei recenti sviluppi dell'architettura moderna: in quest'ottica Rogers chiede ai colleghi europei di non utilizzare, nel valutare ad esempio le costruzioni di Oscar Niemeyer e Lucio Costa, lo stesso metro di giudizio che sono abituati ad avere per l'architettura moderna in Europa, visto che, cambiando il contesto geografico, è necessario comprenderne il diverso universo culturale: *'(...)diversa la misura delle cose, diverso il loro reciproco rapporto, e, pertanto, la valutazione dei fatti.'*

Apertamente critica il punto di vista espresso, in precedenza, da Max Bill, viziato, secondo il direttore, da un angolo di vedute troppo 'svizzero' e da un eccesso di tendenza all'astrazione, nel non comprendere che l'arte sudamericana, seppur con risultati formali differenti, non sia lontana da quella coerenza che lui stesso è impegnato a ricercare.¹³⁹

Le *lettere al direttore*, nel numero immediatamente seguente, ospitano il diritto di replica dell'architetto svizzero, dove, pur correggendo alcune imprecisioni riportate nel precedente articolo e, a lui, imputate, viene sostenuta e ribadita una posizione lontana dal relativismo geografico di Rogers: la responsabilità e la moralità dell'architetto e delle proprie opere travalica il contesto morfologico o culturale dove è chiamato ad operare.¹⁴⁰

Casabella - Continuità, sotto la direzione di Rogers, è una costante verifica critica dei risultati del fare architettonico. A

¹³⁹ Ernesto Nathan Rogers, 'Pretesti per una critica non formalistica', in *Casabella - Continuità*, n. 200, febbraio-marzo 1954, p.2.

¹⁴⁰ Max Bill, 'lettera al direttore', in *Casabella - Continuità*, n.201, aprile - maggio 1954, p.1.

quindici anni dallo spartiacque della *Liberazione*, per tracciare un bilancio di quanto si è riusciti concretamente a fare in Italia, il direttore invita una ventina di architetti italiani e stranieri, a rispondere a un questionario, poi pubblicato sul numero maggio del 1961.

Fra gli italiani leggiamo Carlo Aymonino, Leonardo Benevolo, Giancarlo de Carlo, Ignazio Gardella, Vittorio Gregotti, Paolo Portoghesi, Aldo Rossi con Luciano Semerani e Silvano Tintori, Francesco Tentori e Marco Zanuso; fra i pochi stranieri Robin Boyd, Douglass Haskell e Max Bill.

Una domanda, in particolare, chiede di individuare alcune opere esemplificative dei risultati raggiunti dall'architettura in Italia e di indicare metodi e sistemi costruttivi per un ulteriore sviluppo futuro. Sintetico nella sua trattazione, Max Bill individua nel grattacielo Pirelli di Gio Ponti e nella Torre Velasca dei B.B.P.R. un contributo alla discussione sugli edifici alti; nel Palazzetto dello Sport di Roma di Pierluigi Nervi, un contributo per la ricerca di una *'estetica razionale'*; e come esempio di architettura sociale, la fabbrica Olivetti di Luigi Cosenza a Napoli.¹⁴¹

Sempre in tema di bilanci Max Bill aveva pubblicato, nove anni prima di questo testo su Casabella, il libro *'FORM'*, già più volte analizzato in questa trattazione. Fra gli architetti e le architetture scelti dall'autore come esempio, si trovano, di nuovo, Nervi con due coperture in cemento armato, il piano *Ozelin* di Giuseppe Samonà e il *Monumento ai Caduti nei Lager* dei B.B.P.R.

Questo induce a leggere un ulteriore livello nei rapporti fra Bill e Rogers: le ricadute del rapporto culturale, nel progetto di architettura. Come è stato messo in evidenza anche in altre testi critici su Max Bill, esiste una chiara corrispondenza formale fra il Monumento ai Caduti del 1946 e due progetti non realizzati di Bill: il *Padiglione Svizzero* per l'Esposizione



Figura 56. B.B.P.R., *Monumento ai caduti nei lager*, Milano, 1946.

¹⁴¹ Max Bill, 'Architettura italiana 6 domande', in *Casabella - Continuità*, n.251, maggio 1961, p.8.



Figura 57. Max Bill, 'horizontal-vertikal-diagonal-rhythmus', 1943.



Figura 58. Max Bill, 'konstruktion im messing', 1939.

Internazionale di Parigi, nel 1937, e per l'Esposizione Universale di New York, nel 1939.¹⁴² Quello che accomuna le tre opere è il ruolo primario giocato dalla struttura cartesiana tubolare che sostiene elementi indipendenti secondari e di diverso materiale: i pannelli di marmo con incisi i nomi dei caduti e l'urna con la terra di Mauthausen nel Monumento; i volumi cubici opachi che ospitano gli spazi espositivi, negli altri due progetti.

Queste tre esperienze possono essere lette, in effetti, come un momento convergente di traiettorie generalmente differenti. Tuttavia è bene rilevare come il Monumento sia legato alle vicende vissute in prima persona dai progettisti, e come sia quindi ricco d'implicazioni e di elementi emozionali. I due padiglioni espositivi hanno tutt'altro tema sotteso e rientrano nella ricerca antiretorica di Bill per un'immagine pubblica della Svizzera alle esposizioni internazionali. La gerarchizzazione degli elementi, dividendo una griglia modulare principale ed elementi secondari appesi, ritorna nelle sculture di Bill dello stesso periodo, come ad esempio, 'konstruktion im messing' del 1939 o 'konstruktion mit schwebendem kubus' del 1935-36.

Allo stesso modo, alcuni progetti dei B.B.P.R. precedenti alla guerra lavorano sulla griglia modulare libera e indipendente, come, ad esempio, il progetto per il *Monumento alla Vittoria* del 1937.

Fra i progetti dello studio milanese, più che il *Monumento ai Caduti*, elemento simbolico chiuso in se stesso e isolato all'interno del Cimitero, è forse più affine alle opere di Bill il *Padiglione delle Compagnie di Navigazione Italiane*, ideato per la stessa Esposizione Internazionale di Parigi del 1937. Come gli stessi due progetti di Bill, questo padiglione dimostra, di aver assimilato la lezione di Le Corbusier sulla

¹⁴² Karin Gimmi, 'Max Bill: artista de exposiciones', in Karin Gimmi (a cura di), *Max Bill arquitecto*, 2G n. 29.30, 2004, pp. 41-42.



Figura 59. Max Bill, progetto per il Padiglione Svizzero all'Esposizione Internazionale di Parigi, 1937.



Figura 60. Max Bill, progetto per il Padiglione Svizzero all'Esposizione Internazionale di Parigi, 1937. Viste interne.

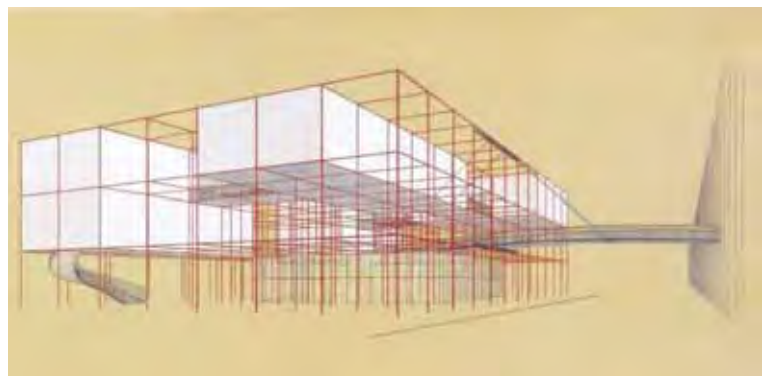


Figura 61. Max Bill, progetto per il Padiglione Svizzero all' Esposizione Universale di New York, 1939.

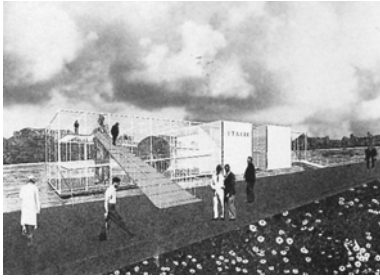


Figura 62. B.B.P.R., progetto per il Padiglione delle compagnie di navigazione italiane, Parigi, 1937. Soluzione B. Vista d'insieme e interno



Figura 63. Max Bill, *Scultura-Padiglione*, Winterthur, 1994.

promenade architecturale, e la griglia strutturale diventa pretesto per sorreggere passerelle e rampe che attraversano un'architettura fatta di spazi a densità diverse.

Il tema del monumento è invece affrontato da Bill in tutt'altre declinazioni. I suoi progetti in tale ambito, infatti, pur sviluppando la stessa *anti-monumentalità* dell'opera per il cimitero milanese, è pensato come l'inverso di un labirinto, cioè come uno spazio aperti e percorribile, come luogo di sosta e di seduta: inoltre, in nessun caso, sarebbero ammessi elementi retorici come, ad esempio, l'urna posta dai B.B.P.R. al centro della loro opera. Il parallelo fra questi progetti esiste perciò unicamente sul piano del risultato formale, nell'impiego di quel sistema cartesiano tridimensionale, che per altro, chiama in causa anche altri illustri predecessori nel movimento moderno: ad esempio Gropius e Joost Schmidt nell'Esposizione dei materiali non ferrosi a Berlino nel 1934.

A conferma di questa distanza progettuale, nella totale convergenza d'idee, le parole di Bill per l'epitaffio dell'amico scomparso vogliono mettere in luce l'importanza del suo contributo, non tanto *'negli edifici esemplari, quanto (in) quello spirito unificatore di ernesto, che intesseva fili attorno al mondo e mediante i quali giustapponeva e confrontava quanto nella cultura vi è di differente, e di comune.'*¹⁴³

¹⁴³ Max Bill, 1972, in *Op. cit.* p.427.

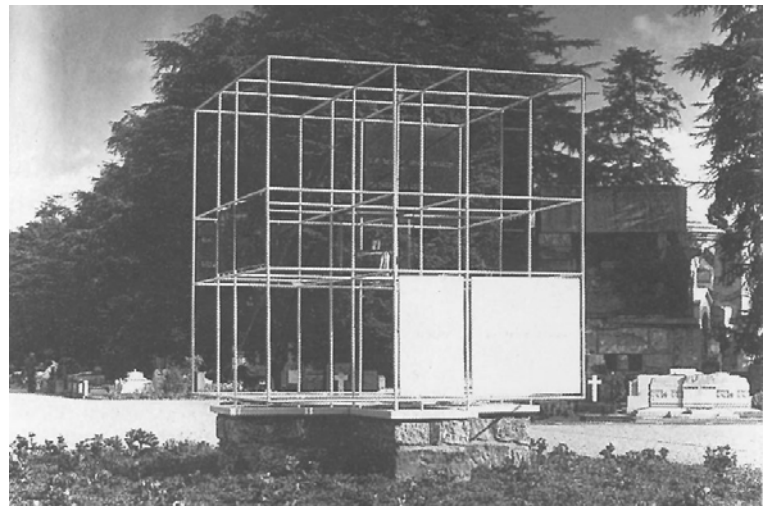
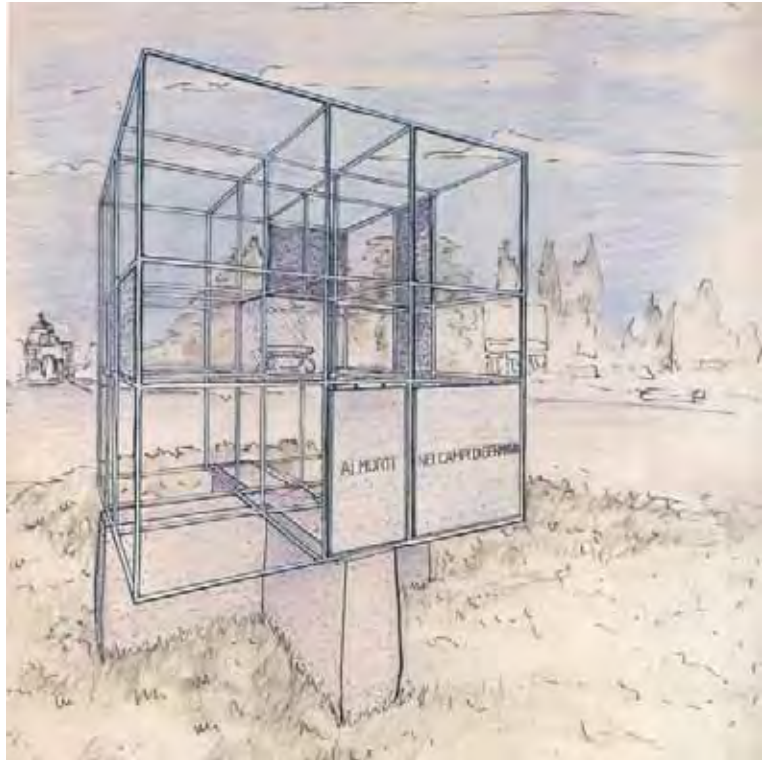


Figura 64 e 65. B.B.P.R., Monumento ai caduti nei lager, Milano, 1946.



Figura 66. Max Bill, '*kontinuität*', Zurigo, 1947.



Figura 67. Max Bill, '*kontinuität*', Francoforte, 1984.

3.4 Spazi non euclidei fra Max Bill e Luciano Baldessari.

I rapporti tra Max Bill e un altro architetto che opera a Milano nel dopoguerra, Luciano Baldessari, permettono di approfondire un aspetto molto importante della ricerca spaziale di Max Bill: i *'Nastri Infiniti'*. Questa serie di opere plastiche, è importante poiché pone la ricerca artistica, nella sua accezione di rappresentazione della contemporaneità, all'interno di un quadro più ampio, dove le matematiche non sono semplici operazioni algebriche, ma la discretizzazione, la semplificazione sistematica di concetti universali, e quindi rappresentano la mutata percezione dell'uomo rispetto alla conoscenza del proprio intorno. I *'Nastri Infiniti'*, prima di essere un soggetto plastico, appartengono al campo della *Topologia*, una branca della matematica in cui sono impegnati, fin dal XVIII secolo, studiosi come Eulero o Cantor. Letteralmente significa *'studio dei luoghi'* e analizza le proprietà qualitative geometriche di figure piane e spaziali, che restano immutate in presenza di trasformazioni biunivoche, come le deformazioni.¹⁴⁴

In essa, concetti fondamentali come convergenza, limite, continuità, connessione o compattezza trovano la loro migliore formalizzazione. Ripercorrere rapidamente le vicende che portano alla sua definizione, conduce attraverso il ripensamento del concetto di spazio così com'era prima conosciuto.

Infatti, gli *'Elementi'* di Euclide, opera fondamentale della geometria, generano, in realtà, solo un caso particolare. I tredici libri che lo compongono, scritti circa quattrocento anni prima di Vitruvio, sono, da una parte, una descrizione dello spazio, sia come rappresentazione mentale, sia come fenomeno fisico, dall'altra, sono una delle prime e più

¹⁴⁴ lemma 'topologia' in *Dizionario della lingua italiana Garzanti*, De Agostini, Novara 2008.

importanti opere di logica sistematica.¹⁴⁵

Nel corso dei secoli sono oggetto di continue verifiche e confutazioni. Il principale problema è nel *V postulato*: le rette parallele s'incontrano solo e unicamente all'infinito. La sua affidabilità, infatti, viene più volte messa in discussione, poiché non è deducibile dai precedenti quattro.

Nell'Ottocento, la comunità scientifica si orienta verso la costruzione di spazi geometrici che non tengano conto del V: dalla geometria 'assoluta', si passa alle geometrie ellittiche di Riemann e a quelle iperboliche di Lobacewskij. Queste nuove prospettive portano Albert Einstein a ridisegnare lo spazio-tempo, che in presenza di un campo gravitazionale è in realtà curvo e quindi non euclideo. Così come gli '*Elementi*' sono stati un primo tentativo di collegare tra loro logica astratta ed esperienza sensibile¹⁴⁶, nel primo Novecento, le 'nuove' matematiche danno corpo a nuove possibilità figurative.



Figura 68. Max Bill durante le fasi di l'allestimento del Padiglione Svizzero alla VI Triennale di Milano, 1936.

La vicenda che porta Max Bill a riflettere su problemi topologici è abbastanza nota: Marcel Breuer, impegnato in un'esposizione in Inghilterra, gli commissiona una scultura da includere in un progetto di casa-manifesto, in cui tutto doveva essere a funzionamento elettrico, incluso il camino. Ragionando sull'assenza della fiamma e volendo, comunque, introdurre un elemento dinamico, Bill crea un oggetto, sospeso sopra la cappa, formato da un nastro che si sviluppa su se stesso tornando a ricongiungersi al principio.¹⁴⁷

La scultura non trova posto nella casa elettrica di Breuer, che nel frattempo aveva preferito lo scultore Henry Moore, ma nel 1936 è collocato nell'allestimento che Bill cura alla VI Triennale di Milano. Sospeso a fluttuare al di sopra di una versione 'astratta' di colonna rudentata, il '*Nastro Infinito*' non passa inosservato: i matematici gli spiegano come fosse

¹⁴⁵ Bernard Cache, 'In difesa di Euclide', in *www.arch.it – Extended Play*, magazine digitale, 1998.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Max Bill, 'how i started making single sided surfaces', in *max bill:Surfaces*, City-Druck ag, Zurigo, 1972, p.7.

una forma già nota col nome di *Anello di Moebius*, e gli storici dell'arte lo informano che si tratta del simbolo egizio dell'Infinito. Bill non ha una formazione matematica e la scoperta della precedente esistenza del soggetto, almeno nel campo scientifico, da un lato frena il suo entusiasmo, dall'altro lo spinge sempre di più ad approfondire, nelle sue riflessioni sull'arte, l'investigazione del mondo scientifico come soggetto artistico. Questo nuovo approccio gli permette traiettorie inedite dove, come puntualizza Vantongerloo, le matematiche devono essere usate *'come uno (scultore) usa martello e scalpello per tagliare il marmo.'*¹⁴⁸

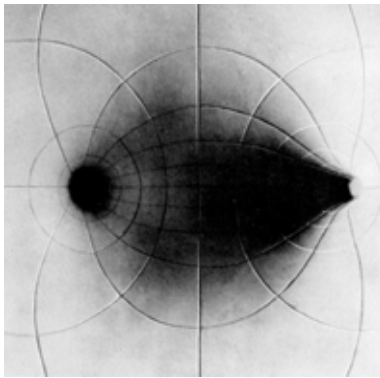


Figura 69. Modello matematico, in Max Bill, *FORM*, 1952.

Alcuni modelli tridimensionali di funzioni matematiche complesse erano stati esposti a Parigi al museo Poincaré. Avendone intuito il potenziale estetico, furono fotografati da Man Ray e pubblicati su *Cahiers d'Art* proprio nel 1936. Così come i Cubisti avevano fatto con la scultura tradizionale africana, questi casi limite, nei quali la matematica si manifesta plasticamente, diventano d'importanza capitale nella ricerca della nuova espressione degli artisti 'concreti'.¹⁴⁹ Costituiscono uno dei soggetti plastici principali di Max Bill: ne formula cinque versioni, diverse sostanzialmente nella lunghezza della spira, e ne realizza molti esemplari, con vari materiali, in un arco di tempo che va dal 1935 al 1995. Queste sculture, come l'intero corpo della sua opera, non sono né descrittive né immagini metaforiche di qualche cosa d'altro. Non sono astrazioni tradotte dal mondo naturale ma formalizzazione di concetti che, per le loro caratteristiche intrinseche, e per la materia con cui sono realizzati, trovano la qualità estetica. Proprio perché i *'Nastri Infiniti'* concretizzano concetti a-temporali, sono realizzati in materiali la cui persistenza, e quindi la nostra percezione rispetto ad essi, sfiorano l'eternità: graniti, dioriti, marmi o



Figura 70. Max Bill, *'unendliche schleife'*, versione IV in bronzo, Anversa, 1955.

¹⁴⁸ Georges Vantongerloo, *Paintings, Sculptures, Reflections*, Wittenborn, New York, 1948.

¹⁴⁹ Max Bill, *'die mathematische denkweise in der kunst unserer zeit'*, in *Werk* n°3, 1949, p.86.



Figura 71. Max Bill, 'unendliche schleife', variante, 1972.

metalli dorati.

Sono, per l'epoca, una forma d'arte della contemporaneità: danno corpo alle idee e ai concetti propri della loro attualità.

Il mondo in cui opera Max Bill è stato da poco ridisegnato sotto le leggi della Relatività. Nonostante si continui ad applicare Euclide, per necessità pratica quotidiana, è un mondo al quale è stato rivelato che non c'è divisione tra spazio e tempo, né tra energia e materia, né fra causa ed effetto: è un *continuum spazio-temporale* a quattro dimensioni.¹⁵⁰

Nel concetto ciclico della Storia, dove la coincidenza non è prevista, forse non è un caso che Einstein fosse nato proprio a Ulm. Città dove, per altri motivi, Bill sarà chiamato nel '50 a fondare la H.f.G., la nuova Bauhaus del dopoguerra.

Negli anni '40, capitali per Bill nella messa a punto di un'arte logica, lo studio e l'applicazione sui nastri infiniti trovano molte declinazioni, o, per meglio dire, molte 'variazioni sul tema'.

Il 'semplice' *Nastro di Moebius* del '35 si combina in evoluzioni sempre più complesse, partendo però dalle stesse ipotesi: una superficie capace di generare uno spazio che possiede un unico lato. Una superficie i cui lembi apparentemente paralleli e curvati nelle tre dimensioni, sono in realtà un'unica linea parallela a se stessa. L'apice di questa indagine è '*kontinuität*' del 1947, colossale scultura in gesso collocata sulla riva dal lago di Zurigo. Coerentemente al proprio nome è un nastro bianco riavvolto su se stesso in lente e ampie spire bianche, in una sequenza a *loop* di spazi chiusi e aperti, concavi e convessi: '(...) *un soggetto plastico di questo tipo rappresenta qualcosa di simile a un nodo nello spazio, un punto di concentrazione di direzioni diverse, presenti in maniera latente, attraverso la cui esistenza lo spazio viene ordinato e formato in modo nuovo, cosicché ad*

¹⁵⁰ Karl Gerstner, 'l'estetica che nasce dallo spirito della geometria', in Thomas Buchsteiner e Otto Letze (a cura di), *max bill, maler, bildhauer, architekt, designer*, Hatje Cantz verlag, Ostfildern-Ruit 2005. (ed. italiana Electa 2005) p.127.

esso vengano date una meta e una direzione(...)'.¹⁵¹

Parallelamente alle esplorazioni spaziali plastiche, Bill riflette sugli spazi architettonici. Nel 1951 affida alle pagine di *XXème Siècle* le sue riflessioni a riguardo, pubblicando *'De la Surface à l'Espace'*, in cui sottolinea come nell'architettura moderna valgano gli stessi concetti delle arti plastiche, in particolare quegli aspetti sulla compenetrazione e interrelazione fra gli spazi: il concavo-convesso della *'Continuità'* diventa il rapporto interno - esterno degli edifici di Mies van der Rohe e del progetto-manifesto *'Endless House'* di Fréderick Kiesler. A fronte dello slancio plastico delle sculture, i progetti architettonici di Max Bill sono tuttavia lontanissimi da queste. Prediligono un'impostazione cartesiana e un silenzio formale tale da far temere, ad una prima superficiale analisi, un atteggiamento *'rinunciatorio'*.¹⁵²

E' Luciano Baldessari invece a raccogliere nel 1952 l'idea dei *'Nastri Infiniti'* e a proporli a scala architettonica.

È possibile che i due si fossero conosciuti durante la VI Triennale di Milano nel 1936, dove Baldessari cura la *Mostra delle industrie tessili*. In alternativa, un'altra occasione d'incontro potrebbe risalire al ciclo di conferenze sull'architettura italiana, tenute dall'architetto trentino a Zurigo nel gennaio del 1939, su invito del grafico Friedrich Frank e dell'Associazione degli Ingegneri e degli Architetti Svizzeri. Nell'agosto del '39 Baldessari è nuovamente a Zurigo a visitare l'Esposizione Nazionale Svizzera.¹⁵³

Immediatamente dopo s'imbarca per gli Stati Uniti, dove rimarrà per tutto il periodo bellico, lavorando principalmente come scenografo teatrale. Baldessari rientra a Milano solo nel 1948.



Figura 72. Max Bill, *'unendliche fläche in form einer säule'*, 1953.

¹⁵¹ Max Bill, *'l'espace infini comme sujet plastique'*, conferenza tenuta al Pyper Syracuse, 8 febbraio 1954. Riportata in Thomas Buchsteiner e Otto Letze, *Op. cit.*, p.122.

¹⁵² Claudi Alsina, *'Una nota sobre arte y matemática'*, in *max bill. DPA 17*, Edicions UPC, Barcellona, 2001, p.11.

¹⁵³ Le notizie di entrambi i soggiorni di Baldessari a Zurigo sono riportate nelle note biografiche di Vittorio Fagone, *Baldessari. Progetti e Scenografie*, Electa, Milano 1982, p.194.

Se possiamo supporre che i due architetti condividessero l'interesse per la commistione tra arte e scienza, è certo che entrambi facessero della loro stessa attività un manifesto all'unità delle arti: pittura, scenografia, architettura, esposizioni. Nel 1951 Baldessari è nella Giunta Esecutiva della IX Triennale di Milano, e progettista con Lucio Fontana, dello scalone e dell'atrio d'ingresso. Nella stessa edizione Bill progetta la Sezione Svizzera, uno dei suoi allestimenti più riusciti. I carteggi intercorsi fra i due, durante gli anni '50, fanno emergere relazioni amicali e rapporti professionali, ma è soprattutto il progetto di Baldessari per il padiglione Breda alla Fiera Internazionale di Milano del 1952 a mettere le due figure a confronto.

Secondo di una serie di cinque padiglioni per le officine Breda, tutti leggibili come variazione sul tema della *'promenade architecturale et metallurgique'*¹⁵⁴, il progetto del '52 è un *'Nastro Infinito'* a scala architettonica.

Circoscrive lo spazio permettendo al contempo la permeabilità interno - esterno; è contemporaneamente parete e copertura, fulcro centrale e recinto periferico, riferimento visivo e percorso. Il nastro conduce lo spettatore attraverso l'esposizione mantenendolo costantemente al margine del recinto, secondo una forza centrifuga che rende la percezione dello spazio sempre dinamica. Baricentro del padiglione è la *'coclea'*, punto di accumulazione compositivo delle masse e volano del nastro in movimento. È uno spazio avvolgente, occupato però al centro da uno spesso setto murario. Questo fa sì che sia impossibile fermarsi a misurare lo spazio, perché indotti a un movimento ciclico e continuo. E' una costruzione sospesa tra architettura e scultura.

Baldessari stesso esprime con soddisfazione questa ambivalenza: *'(...) ho rotto i limiti fra scultura e architettura, abbandonando gli assi classici dell'architettura per la bellezza*



Figura 73 e74. Luciano Baldessari, schizzi di studio per il *Padiglione Breda*, Milano, 1953.

¹⁵⁴ Leonardo Sinigalli, *'Plastica pubblicitaria'*, in *Pirelli*, Milano, maggio-giugno 1952. p.43.

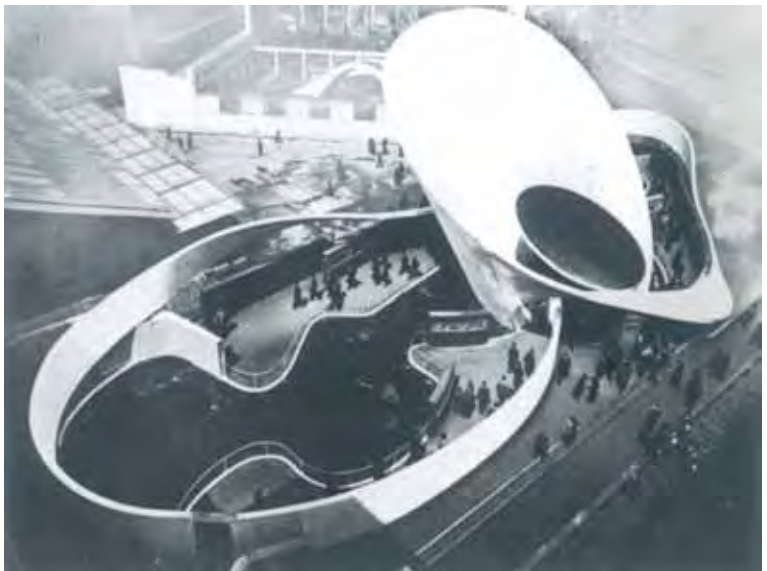


Figura 75, 76 e 77. Luciano Baldessari, progetto per il Padiglione Breda, Milano, 1953. Planimetria, modello e vista dall'alto dell'edificio realizzato.



Figura 78. Lucio Fontana, *'Cirro luminoso'* alla 9° Triennale, 1951.

*delle parabole, delle iperboli, delle conoidi.*¹⁵⁵

Questo, come gli altri padiglioni Breda, è un'architettura - scultura, ma anche un simbolo e soprattutto un grande progetto di comunicazione: l'impegno costruttivo rende evidente la capacità tecnica industriale della committenza, le officine metallurgiche Breda.

La forma, le tensioni plastiche, perfino la finitura superficiale bianca accostano la Breda alla *'Continuità'* del '47: eppure i due progetti per certi versi non potrebbero essere più distanti fra loro. Baldessari è stato a lungo scenografo, ed il carattere effimero di questo padiglione, provocatoriamente teso a sorprendere ed attirare il visitatore, mal si concilia con la volontà di assoluto temporale dei *'Nastri Infiniti'* di Max Bill. Inoltre, se la forma per Bill è l'approdo di un percorso intellettuale calcolato, per Baldessari, come si vede dagli schizzi preparatori, sembra essere un'intuizione a-priori. Il carattere temporaneo e labile della struttura è per Baldessari un punto di forza che libera l'espressività e, la *bottiglia di Klein*, altra figura continua tratta dalla *Topologia*, che viene accostata a questa architettura, è un *'antidoto alla tirannia dell'angolo retto'*.¹⁵⁶

Breda '52 è un gesto e, come il *'Cirro Luminoso'* di Fontana per la 9° Triennale, è una torcia agitata nel buio: per certi aspetti è forse maggiormente in linea con certe ricerche sulla plasticità del cemento armato, che con la quieta evidenza scientifica dei *'Nastri Infiniti'*.

¹⁵⁵ Vittorio Fagone, *Baldessari. Progetti e Scenografie*, Electa, Milano 1982 p.134.

¹⁵⁶ Leonardo Sinigalli, 1952, *Op. cit.* p.43.

4 La costruzione logica dello spazio

4.1 I paradigmi della forma

La logica verificabile

(...) Ogni opera rappresentava l'analisi di un problema e la sua logica soluzione, sempre rigorosamente verificabile e mai banale, mai scontata, mai prevedibile. Una attitudine costituzionale alla critica prima verso se stesso poi nei confronti degli altri e delle cose. Critica che generava sempre, in qualsiasi campo, un processo mentale costruttivo e progressivo. Questa posizione critica includeva, quindi, non solo l'attività artistica che era sempre sintesi esemplificativa della vita, ma la globalità dell'esistere, gli avvenimenti sociali come pure i propri concetti e comportamenti: vale a dire la filosofia della vita. In Max Bill tutto era progetto.¹

L'opera di Max Bill si svolge per decenni attraverso tutti i campi dell'arte con una coerenza non comune. Ciò è possibile unicamente attraverso la messa a punto di un processo logico compositivo tale da equiparare e risolvere, senza grandi differenze, temi progettuali che vanno dal carattere tipografico a edifici complessi.

L'intera opera di Bill deve tendere perciò all'unità: intesa come unità d'intenti, di metodo e di fine al di là del mezzo utilizzato.

Da un lato questo potrebbe essere letto come un'adesione ai precetti dell'ortodossia Bauhaus sull'unitarietà delle arti, o meglio del tentativo di superare, attraverso l'applicazione sistematica di un metodo, la gerarchia tradizionale delle arti². Approfondendo però questo concetto attraverso gli scritti teorici e soprattutto attraverso la sua produzione, Bill congettura l'esistenza nel territorio della forma, di leggi permanenti che sovrintendono alle strutture formali, esattamente come succede con alcune leggi che reggono il

¹ Getulio Alviani, Max Bill in *FlashArt*, n° 260, 2006, p.112.

² Marco De Michelis, Agnes Kohlmeyer, *Bauhaus*, Giunti Editore, Firenze 1997.p. 5.

mondo biologico e che valgono tanto per i grandi mammiferi quanto per i batteri.³

E' esemplare, a tal proposito, la pubblicazione curata dallo stesso autore nel 1952 raccogliendo il materiale grafico e fotografico della mostra itinerante *'die gute form'*. La *'giusta'* forma, ovvero il bilancio in termini formali sui primi cinquant'anni del novecento, è per Bill il termine attraverso il quale accostare i cristalli di sale e le calzature Bally, gli oggetti di design e i ponti di Maillard, gli edifici industriali di Nervi e le automobili Bentley. La *giustezza* della forma è conferita sia agli elementi del mondo naturale, sia a quelli prodotti dall'uomo, dalla logica della struttura compositiva sottesa. Anche nel diretto operare Bill pone le arti tutte sullo stesso piano poiché alla base c'è sempre la composizione e le sue regole: ciò che lui stesso chiama struttura: *'Poiché l'ordine è caratteristico dell'arte, l'arte comincia a fare assegnamento, per l'ordine, sulle leggi strutturali.'*⁴

È perciò costante la presenza di una regola. Essa è non solo cercata, ma anche costruita, spesso imposta a priori, come ipotesi progettuale da verificare nello svolgimento del processo compositivo o d'indagine, esattamente come avviene nel campo scientifico. Come Boullée è *'un architetto razionalista nel senso che, costruito un sistema logico dell'architettura, egli si propone di verificare continuamente con i diversi progetti i principi assunti; e la razionalità del progetto consiste nell'aderire a questo sistema'*⁵, allo stesso modo opera Max Bill.

È il metodo proprio delle scienze esatte chiamate a sintetizzare e a spiegare concetti. L'arte secondo Bill, quella rinnovata che lui stesso ricerca, crea e promuove, non deve essere allontanata da questo procedimento. In questo risiede l'approccio matematico all'arte che lui stesso invoca nel suo saggio del '49, e non nella banalità di semplici addizioni

³ Carlos Marti, Joan Llecha, *'Max Bill a través de cinco concepto'*, in *Max Bill DPA 17*, Edicions UPC, Barcellona, 2001, p.53.

⁴ Max Bill, *'Struktur als kunst? kunst als struktur'*, in Gyorgy Kepes', *Structure in art and science*, Braziller, N.Y. 1965.

Traduzione italiana in Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Max Bill*, Grafiche STEP, Parma, 1977, p. 18.

⁵ Aldo Rossi, Introduzione a Boullée di in *E.L. BOULLÉE, Architettura e saggio sull'arte*, Marsilio, Padova 1967, p.5.

algebriche o nell'uso della geometria elementare. In seguito preferirà parlare di metodo *logico* per fuggire alle accuse di arte matematica intesa come *autogenerata* o auto generabile:

*'La concezione matematica dell'arte attuale non è la matematica nel senso stretto del termine, e si potrebbe anche dire che sarebbe difficile per questo metodo servirsi di ciò che si intende per matematica esatta. È piuttosto una configurazione di ritmi e di relazioni, di leggi.'*⁶

Ovviamente la scientificità e la razionalità di questo processo è tale se e solo se esso è confortato dalla verifica sperimentale. La sperimentazione, soprattutto in fase di messa a punto della *'logica verificabile'*, avviene per Bill nel campo pittorico.

⁶ Max Bill, 'die mathematische denkweise in der kunst unserer zeit', in *Werk*, n.3, 1949, pp. 86-91.

La pittura come campo di sperimentazione

La pittura di Bill ha molti riferimenti culturali, Klee, Kandinskij, Moholy-Nagy, Mondrian, Vantongerloo, ognuno con le proprie caratteristiche e specificità. Gli anni della formazione, prima come studente d'arte in una Zurigo dove non si era ancora spenta l'eco degli spettacoli dadaisti al Cabaret Voltaire; poi allievo dei maestri dell'avanguardia al Bauhaus di Dessau; infine a Parigi nei circoli *Abstraction-Création* e *Cercle et Carré*: questi sono solo brevi evocativi accenni al clima intellettuale che Bill ha modo di frequentare e agli artisti con i quali può essersi confrontato. Nella seconda metà del novecento la sua opera sarà affiancata ad altri nomi e altre correnti, dai Concretisti Zurighesi, come Camille Greaser, Verena Loewensberg, Richard Paul Lohse, fino a Donald Judd e la minimal art americana. Ciò nonostante la sua opera è universalmente letta come non solo unica e autonoma, ma anche come seminale per aver traghettato i principi della prima avanguardia verso il mondo radicalmente diverso del dopoguerra.

La discendenza artistica della pittura di Max Bill non vuole essere argomento di trattazione in queste pagine, rimandiamo a testi più specifici un approfondimento dei debiti culturali dell'artista svizzero nei confronti dei maestri sopra citati.

È necessario però, prima di affrontare il tema principale di questo saggio, le architetture di Bill, entrare nel merito di alcuni elementi cardine su cui egli fonda il proprio metodo compositivo, e ciò è possibile solo attraverso la lettura delle opere pittoriche.

Ogni tela, ogni composizione grafica, è una sintesi di quegli strumenti che poi vengono declinati in tutta l'opera, non solo architettonica, del maestro svizzero. A questi strumenti si rivolge l'analisi contenuta in queste pagine.

La pittura è campo d'indagine più libero e 'semplice' per

sperimentare, specialmente negli anni in cui l'artista sta ancora costruendo la propria cifra stilistica. E' lui stesso ad affermare che i quadri sono l'unica cosa che può produrre interamente da solo avendo, così, pieno controllo su tutti gli aspetti della *gestalt*, intesa come percorso che porta alla creazione dell'opera d'arte.⁷ Perfino le sue sculture sono soggette alle proprietà fisiche del materiale o ai costi di produzioni e, visto che, come accade per tanti scultori moderni, sono eseguite da artigiani in laboratori specializzati. Il quadro invece non ha un committente da assecondare, non ha compromessi economici da perseguire né apparati legislativi da osservare: in quest'ottica è *composizione* pura. L'ambito di questa indagine è, in particolare, focalizzato sugli anni in cui Bill ha messo a punto questo procedimento logico: quel lasso di tempo tra la fine degli anni '30 e gli anni '50, al quale corrispondono non solo i quadri della maturità artistica ma anche i saggi teorici sull'arte maggiormente autonomi e personali.

La pittura e l'architettura

A questo intervallo di grande sperimentazione pittorica, plastica e teorica, tuttavia non corrisponde altrettanta fortuna nel campo architettonico: è lui stesso a lamentarsi con l'amico architetto italiano Enea Manfredini del numero ristretto dei suoi incarichi come architetto.⁸

È necessario perciò approfondire la composizione nella produzione prettamente pittorica di Max Bill, per il proprio carattere esemplificativo e senza, con questo, isolarla dal resto delle sue attività artistiche. È necessario farlo prima di entrare nel merito delle architetture che sembrano risultare, non solo cronologicamente, susseguenti a questa.

Riassumendo una lunga *querelle* che nelle riviste d'arte degli anni trenta, come *XXéme Siècle* e *Cahier d'art*, impegnando pittori e teorici nella messa a punto delle definizioni, Bill appartiene agli Artisti Concreti. In particolare lui stesso arriva, attraverso un omonimo saggio del 1930 di Van Doesburg a

⁷ Angela Thomas, Conversazione con Max Bill, in *max bill*, catalogo della mostra, Lugano 1991, p. 146.

⁸ Lettera a Enea Manfredini 1947, in Alberto Manfredini, 'Eredità di Max Bill', in *Parametro* n°206, gennaio 1995, p. 2.

una personale definizione di Arte Concreta. Sarà pubblicata nel catalogo dell'esposizione alla *Kunsthhaus* di Zurigo nel 1936.⁹ Se tale definizione prende chiaramente le distanze dall'arte figurativa, ed è facile intuirlo, è un po' meno lampante la differenza fra arte concreta e arte astratta. Van Doesburg, Mondrian, Kandinskij, ed infine Bill considerano, con qualche diversa specificità, la sostanziale differenza nel fatto che l'arte astratta 'astrae' prendendo comunque dal repertorio naturale delle forme, mentre l'arte concreta non è metafora di nulla, *'sono concetti su tavola.'*¹⁰

A tal proposito, si è parlato di *'silenzio semantico'* per sottolineare come l'opera d'arte concreta sia unicamente lo svolgimento di un programma dato e non nasconda significati sottintesi, né metaforici, né rimandi ad altri mondi.¹¹



Ciò premesso, i primi lavori pittorici di Max Bill durante la metà degli anni '20 sono ancora in odore di impressionismo, per poi subire immancabilmente l'attrazione gravitazionale dei due grandi maestri, Kandinskij e Klee, nel periodo di Dessau. Dal primo trarrà prevalentemente l'approccio concettuale, dal secondo la geometria e il rigore. A questo patrimonio si aggiunge la conoscenza, l'influenza e l'amicizia di George Vantongerloo nei soggiorni parigini degli anni '30. Già da qualche tempo il pittore olandese era impegnato nello studio delle potenzialità nel far convergere arte e scienza. Proprio a Parigi, nel 1938, sarà stampato il ciclo litografico *'Quindici variazioni sullo stesso tema'*, attraverso il quale Bill prenderà definitivamente le distanze dalla sua precedente produzione avviandosi ad uno stile personale e 'concreto'.

Le *Variazioni* sono presentate all'epoca come un vero e proprio manifesto d'intenti. La variazione diventa metodo in quanto, per Bill, nel campo artistico non esistono soluzioni uniche a un problema posto. L'autore stesso si dà un

Figura 1. Max Bill, *'Quindici variazioni sullo stesso tema'*, Parigi, 1938. Tema e Variazioni 1 – 7.

⁹ Max Bill, 'Konkrete Gestaltung', in *Zeitproblemen der Schweizer Malerei und Plastik*, Kunsthhaus. Zurigo, 1936. Traduzione italiana in Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Max Bill*, Op.cit., p. 3.

¹⁰ Intervista di Roberto Fabbri a Getulio Alviani, Milano, ottobre 2007.

¹¹ Stanislaus von Moos, 'A la Búsqueda de la cabaña primitiva', in *Max Bill arquitecto*. 2G, n. 29.30, Barcellona, 2004, p.11.



Figura 2. Max Bill,
'Quindici variazioni sullo stesso tema',
Parigi, 1938 . Variazioni 8– 15.

programma e individua un metodo per svolgerlo: in questo caso il tema è la relazione fra i poligoni regolari seguendo la progressione del numero dei lati da tre a otto, cioè dal triangolo fino all'ottagono. Questa progressione deve avvenire senza soluzione di continuità. Le *Variazioni* sono alcune delle infinite possibilità di visualizzare graficamente lo stesso concetto, attraverso lo strumento narrativo della geometria. Non si tratta però né di un problema geometrico né matematico. Il fine ultimo di questo ciclo litografico è, infatti, l'indagine del rapporto che si viene a creare fra gli oggetti. Inoltre le *Variazioni* sono un'indagine sul limite delle forme, la relazione aperto-chiuso, in linea con le ricerche topologiche condotte in quel periodo, come ad esempio nei '*Nastri Infiniti*'.¹² In esse sono già contenuti in potenza molti dei temi che struttureranno, dagli anni '40 in poi, tutte le opere seguenti dell'autore. In questo caso, i temi, invece di essere sovrapposti e miscelati all'interno di un'unica composizione, sono messi in luce singolarmente: uno per ogni *Variazione*. Ad esempio la prima, usando il colore per dividere gli spazi, individua le figure bidimensionali elementari e le pone, attraverso il colore stesso, su piani diversi; mentre la seconda rappresenta la griglia geometrica sottesa, e così via. Infine, il limite fisico del supporto, altro tema di verifica di questo periodo, non arresta più il sistema creato, che potrebbe, infatti, espandersi all'infinito. Le '*Quindici Variazioni*', come anche le successive opere grafiche di Bill, sono accompagnate da un testo che spiega e commenta lo svolgimento e la declinazione del tema:

'Sebbene sia possibile amare le nostre opere senza averle comprese, quasi non è possibile senza almeno immaginare i metodi usati per la loro nascita. Per fornire un saggio di un gruppo di tali metodi e con ciò rendere possibile all'osservatore di verificare vari svolgimenti attraverso esempi, un semplice commentario precede le quindici variazioni su di uno stesso tema. In questo si fa cenno a vari

¹² Arturo Carlo Quintavalle, 1977, *Op. cit.*, p.105.

*legami che sono riconoscibili nel tema e nelle quindici variazioni e che collegano queste stesse.*¹³

Quest'aspetto descrittivo, quasi didattico - pedagogico, che a volte ricorda gli appunti delle lezioni di Klee al Bauhaus, è tanto importante quanto costante in tutta l'opera di Bill. (cfr. figure 3 e 9)

I progetti architettonici, gli allestimenti, i layout grafici sono sempre accompagnati da una relazione scritta che dichiara le premesse, le ipotesi e lo svolgimento del tema assegnato. Come a volere *oggettivizzare* ancor maggiormente le proprie opere e a volerle rafforzare attraverso la spiegazione del metodo compositivo, perché è il ragionamento a dover prevalere sull'oggetto ragionato.

Non a caso in campo matematico un teorema non può essere considerato valido se non è accompagnato dalla sua dimostrazione.

*'(...) Cerco di fare cose che non sono spiegabili immediatamente a prima vista, ma che però posso spiegare.'*¹⁴

¹³ Max Bill, *quinze variations sur le même thème*, commento al ciclo litografico, Ed. de Chroniques du Jour, Parigi 1938.

¹⁴ Max Bill in Angela Thomas, 1991, *Op cit.*, p. 146.

Das Thema:

4 gleiche Quadrat-gruppen
jede aus 4 gleichen Elementen
 $4 + 4 + 4 + 4 = 16$ Quadrate

In diesem Portfolio besteht jede Komposition aus einer anderen Farbgruppe, das heißt, wenn man sämtliche verwendeten Farben zusammen auf alle elf Kompositionen anwenden würde, könnte innerhalb des gegebenen Themas und seiner Struktur 1024 verschiedene Kompositionen entstehen.

Wenn man aber alle diese Farben, ohne die Einschränkung durch die elf gegebenen Gruppen verwenden könnte, dann wäre es möglich, viele tausende solcher Kombinationen zu produzieren.

Der Schritt von einer Gruppe zur folgenden erfolgt durch Veränderung des Platzes eines einzigen Elementes der Gruppe.

Es gibt elf mögliche Kompositionen von denen jede aus vier identischen Gruppen besteht. weggelassen sind fünf Varianten, die lediglich Spiegelungen sind der Gruppen II, III, IV, V und XI.

Es gibt innerhalb dieser elf Kompositionen 66 Möglichkeiten von Kombinationen wenn man sich auf nur vier Farben beschränkt. Wenn man die Spiegelungen mit berücksichtigt, dann sind 99 Kombinationen möglich.



the theme:

4 equal groups of squares
of 4 equal elements each
 $4 + 4 + 4 + 4 = 16$ squares

In this portfolio each composition is done with a different colour group. This means, that when taking all the colours, it would be possible to combine in the given theme and structure, 1024 different compositions.

By using all colours of the eleven given compositions, without the restriction of equal groups and limited colour combinations, there would be many thousands more possibilities of combinations.

The step from one group to the next by changing the place of only one element.

Here are eleven possible compositions, each of four identical groups. Excluded are five variants by the reversion of the groups II, III, IV, V and XI.

There are 66 possibilities within this eleven compositions by using only four identical colours.

The reversions included, there would be 99 possible combinations.

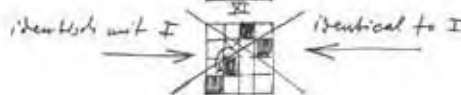


Figura 3. Max Bill, commento al ciclo litografico 11 x 4:4, Zurigo 1970.

Il paradigma compositivo

La maturità pittorica viene raggiunta dal maestro svizzero attorno alla metà degli anni 40.

Dal punto di vista dell'approccio scientifico Bill abbandona lo studio di formule matematiche complesse, semplificando il proprio repertorio di forme, e spostando il proprio interesse dalle *strutture algebriche* ai *gruppi d'ordine*.¹⁵

Dal punto di vista prettamente stilistico invece si allontana dalla zona d'influenza di Vantongerloo, fatta di accenti sinuosi su ampi campi neutri, per ri-approdare alle scacchiere di un Klee 'riscoperto', o forse, rimasto latente per quasi vent'anni dopo Dessau.

In realtà ciò che viene raggiunto con i quadri della seconda metà degli anni quaranta è la piena consapevolezza di un programma da svolgere: un campo d'indagine finalmente definito e una serie di strumenti sui quali, e con i quali, lavorare.

È individuato il 'recinto pittorico': le tele diventano quadrate. Il poligono regolare per eccellenza sarà quello che d'ora in poi, salvo qualche caso, dividerà il limitato dall'illimitato. Il quadrato come superficie di fondo diventa campo d'indagine privilegiato proprio per le sue semplici logiche interne di scomposizione e la possibilità di utilizzare quelle stesse logiche in maniera ogni volta diversa dalla precedente, attraverso regolazioni controllate.

La neutralità del poligono regolare a quattro lati era già stata resa evidente negli studi didattici al Bauhaus, ad esempio da Kandinskij:

*'La forma più oggettiva della superficie di fondo schematica è il quadrato – le coppie di linee delimitanti hanno eguale forza sonora. Freddo e caldo si compensano reciprocamente.'*¹⁶



Figura 4. Max Bill, *weissen element*, 1959

¹⁵ Valentina Anker, *max bill ou la recherche d'un art logique*, l'Age d'Homme, Losanna, 1979, p.90.

¹⁶ Vassilij Kandinskij, *Punkt und Linie zu Flake*, Albert Langen verlag München 1926. ed. italiana Adelphi, Milano, 1968, p. 132.



Figura 5. Max Bill, *horizontal-vertikal-diagonal-rhythmus*, 1942.

Il quadrato delle tele di Bill si presenta spesso ruotato sullo spigolo, facendo sì che, secondo i dettami dello stesso Mondrian, la superficie pittorica assuma un'ulteriore azione dinamica e al contempo s'ineschino quelle tensioni tangenziali tali da espandere lo spazio percepibile ben oltre i confini fisici della tela stessa.

Bill definisce inoltre, negli stessi anni, il colore prescelto per la superficie di fondo che passa da un più caldo bianco crema ad un freddo e preciso bianco titanio steso a spatola. Questo per rimarcare l'oggettività di un campo perfettamente neutro su cui avere piena libertà di composizione, e al contempo rivendicare per il bianco la pari dignità con gli altri colori: il fondo entra a far parte della composizione, diventando un campo cromatico come gli altri. Bill costruisce così un percorso sempre più autonomo rispetto ai maestri dell'avanguardia, i quali invece parlavano de *'l'infinitezza dello sfondo bianco'* (Malevič) e del *'il non colore dalle infinite possibilità'* (Kandinskij).¹⁷

Parallelamente alla messa a punto di questi due elementi che scaturiscono la tela, ovvero la cornice e lo sfondo, la ricerca di questo periodo trova una soluzione decisiva per l'uso del colore.

Il colore nella pittura di Bill è topologico, ossia serve a dividere gli spazi.¹⁸ La topologia, letteralmente lo studio dello spazio, è una delle grandi idee unificanti della matematica moderna. Essa verte sui concetti di continuità e di limite, e indaga come alcuni problemi geometrici non dipendano dalla forma esatta degli oggetti coinvolti, ma piuttosto dal modo in cui questi sono connessi. Una diffusione a più ampio raggio dei risultati di questo tipo di studi, già noti ai matematici fin dal XVIII secolo, risale al primo decennio del novecento. Max Bill aveva cominciato a interessarsi all'argomento con il

¹⁷ Marion Ackermann, 'max bill e la pittura', in Thomas Buchsteiner, Otto Letze (a cura di), *max bill maler, bildhauer, architekt, designer*, verlag Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2005. Ed. Italiana Electa, Milano, 2005, p. 158.

¹⁸ Intervista di Roberto Fabbri a Getulio Alviani, Milano, ottobre 2007.

Nastro Infinito da lui esposto alla Triennale del 1936 e attraverso la pubblicazione su *Cahier d'art* dei modelli matematici conservati al Museo Poincaré a Parigi: la trasposizione di questi concetti spaziali sulla tela è la diretta conseguenza di quei primi ragionamenti. (cfr. cap. 3.4)
Nei primi anni 40 i campi di colore delle composizioni geometriche nei quadri di Bill si presentano ancora separati da linee nere, in seguito saranno accostati direttamente lasciando alla differenza cromatica la funzione di definire il limite.

La superficie pittorica è perciò suddivisa attraverso i campi di colore che nella loro interrelazione di contrasto e complementarietà evidenziano la struttura compositiva. Il colore è, infatti, per Bill, l'ultima variabile ad intervenire nella composizione, per la sua caratteristica di essere difficilmente misurabile ed essere scientificamente mal controllabile¹⁹.
Perciò la gamma cromatica è scelta in modo tale da non essere evocativa ma, ancora una volta, la più oggettiva possibile: il campo di colore, nella sua nuova indipendenza, non rimanda ad alcun significato metaforico e trova giustificazione nell'interrelazione col campo limitrofo.
Semplificando, una *separazione* sarà marcata dall'accostamento di due colori in contrasto, ad esempio, caldo-freddo, mentre un *bilanciamento* dall'accostamento di due colori complementari.

La scacchiera

Questo tipo di ricerca, basato sull'influenza reciproca di oggetti spesso equivalenti e differenziati solo dal colore, orchestrati su un recinto pittorico quadrato, s'interseca con la scelta di una struttura compositiva di fondo, un pattern, il più semplice possibile: dividere il quadrato secondo i suoi sottomoduli.

La scacchiera era un 'luogo' sperimentale ben conosciuto dagli allievi dei corsi di pittura del Bauhaus. Fu introdotta da Itten, che a sua volta la aveva mutuata dal proprio maestro Hoelzel, per studiare a fini didattici le interrelazioni fra i

¹⁹ Valentina Anker, 1979, *Op. cit.*, p.86.



Figura 6. Max Ernst e Vladimir Rosenbaum, foto Binia Bill, Canton Ticino, 1934.

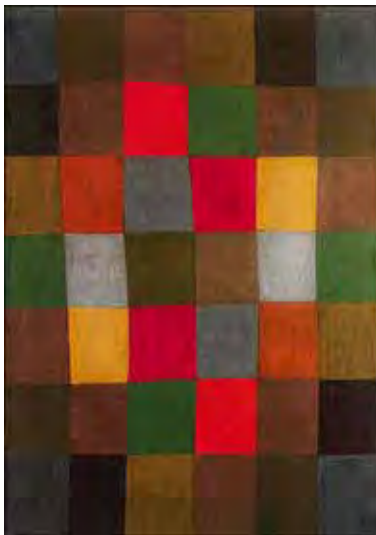


Figura 7. Paul Klee, *Neue harmonie*, 1936



Figura 8. Paul Klee, *Ancient sound, abstract on black*, 1925

colori²⁰.

Forse non è un caso che quest'ossatura compositiva venga indagata da Bill proprio attorno al 1945, ovvero negli anni in cui è chiamato a tenere la cattedra di 'teoria della forma' nella Scuola di Arti Applicate di Zurigo che Itten stesso, in quegli anni, dirigeva.

Il gioco degli scacchi e il mondo degli artisti del novecento sono spesso in relazione: Picasso, Ernst, Duchamp dichiarano o dipingono la loro fascinazione per il gioco. Da un lato per la plasticità dei pezzi contrapposta alla rigidità della tavola, dall'altro per l'interazione di regole geometriche ferree e di strategie creative necessarie al movimento dei pezzi sulla scacchiera.

Max Ernst, il pittore dadaista di origini ebraiche che trovò rifugio presso 'haus Bill' durante gli anni '30, era una grande appassionato del gioco. Alcune fotografie scattate da Binia, moglie di Max, lo ritraggono nel gioco degli scacchi con l'industriale Vladimir Rosenbaum durante un soggiorno nella proprietà di quest'ultimo a Comologno, nel Canton Ticino, a cui partecipo anche la famiglia Bill.²¹

È Paul Klee tuttavia ad approfondire, fin dagli anni '20, la scacchiera come tema pittorico e non solo come speculazione teorica o come soggetto per gli esercizi didattici. A Dessau mentre Kandinskij lavora sul rapporto d'interazione fra forma e colore, Klee annulla la forma geometrica inserendo i colori all'interno di una maglia predefinita, in modo da isolare unicamente il ritmo prodotto dagli accostamenti cromatici. Analogamente alcuni dei suoi quadri diventano la scacchiera stessa: '*Ancient sound, abstract on black*' del 1925, '*Flora auf sand*' del 1927, '*Neue harmonie*' del 1936 e ovviamente '*Schach*' dipinto nel 1931, il cui titolo contiene già in sé una dichiarazione d'interesse per l'argomento.

Klee progetta questi quadri con metodo scientifico classificando i colori in ordine ben definito in modo da dare

²⁰ Valentina Anker, 1979, *Op. cit.*, p. 90.

²¹ Jakob Bill, 'Binia bill e La Barca a Comologno' in Riccardo Carazzetti, *100 Max Bill*, Città di Locarno, Locarno, 2008, p.77

una lettura preordinata al quadro.²²

Will Grohmann, critico e amico dell'artista, conferma questo procedimento: *'Tra le carte di Klee ho trovato lo schema per uno di questi quadri. I numeri sono scritti nei vari quadrati a formare diverse serie aritmetiche, forse per dare all'artista una più chiara e complessiva dinamica dei rapporti formali. Se si sommano quei numeri lungo le orizzontali e le verticali, i risultati coincidono come nel noto quadrato magico'*²³

Bill non poteva non essere interessato agli scacchi: ogni partita è, di fatto, una variazione su di uno stesso tema. Ogni partita contiene in potenza tutte quelle precedenti e quelle future, ma il risultato che si ottiene è sempre diverso. Inoltre, come sulla tela, il numero complessivo delle configurazioni dei pezzi sulla scacchiera è limitato, ma la sequenza dei movimenti, di volta in volta differente, genera possibilità infinite.

Egli è, perciò, in qualche modo, debitore di metodo a Klee, pur raggiungendo declinazioni autonome su orditure a volte simili. Sul piano prettamente cromatico, tuttavia, i due rimangono molto lontani: Bill non è assolutamente incline alla drammaticità dei toni bruni, né tanto meno alla pennellata 'trasparente' propria del maestro di Berna. Il colore, anche sulla scacchiera, rimane per Bill colore puro, oggettivo, spesso primario e steso a campitura piena. Inoltre, come già detto, il colore non è per Bill un punto di partenza, il problema è infatti posto a partire dalle leggi compositive a monte: il colore viene di conseguenza.²⁴

I termini fin qui descritti sono la base delle opere pittoriche. Su questi Max Bill interviene con la composizione: una serie di leggi strutturali che attraverso la declinazione geometrica,

²² Valentina Anker, 1979, *Op.cit.*, p. 90.

²³ Will Grohmann, *Paul Klee*, Parigi 1925 in Federica Pirani (a cura di) *Klee*, Giunti, Firenze, 1985, pp. 38-40.

Il quadrato magico, cui si fa riferimento nel testo, è uno schieramento di numeri interi distinti in una tabella quadrata tale che il totale di ogni riga, di ogni colonna e di entrambe le diagonali sia sempre lo stesso numero.

Sono conosciuti fin dall'antichità e compaiono spesso anche in rappresentazioni e allegorie pittoriche: quello maggiormente celebre compare nella *'Melanconia I'* di Albrecht Dürer del 1514.

²⁴ Valentian Anker, 1979, *Op.cit.*, p. 119.

definiscono le relazioni fra gli elementi all'interno del quadro. Alla comprensione e alla definizione di queste leggi strutturali, e strutturanti, sono dedicate le analisi del prossimo capitolo.



QUANTITATIVE STRUCTURE, moving to two dimensions.
(The Chessboard)

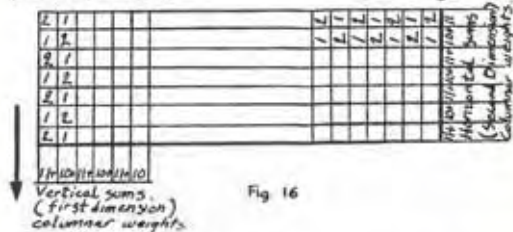


Fig. 16

Horizontal and vertical sums (Fig 16):

$$11 + 10 + 11 + 10 + 11 + 10 = (11 + 10) + (11 + 10) + (11 + 10) = 21 + 21 + 21 = 1 + 1 + 1.$$

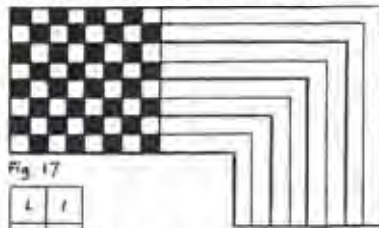


Fig. 17

1	1
1	2

Fig. 17a

Fig. 17: If one considers section 17a as a unit with 6 values, one arrives at the following numerical presentation of Fig. 17:

purely repetitive and therefore structural.

$$\begin{aligned}
 6 + 6 + 6 + 6 &= 1 \quad 1 \quad 1 \quad 1 \\
 + \quad + \quad + &= 1 \quad 1 \quad 1 \quad 1 \\
 6 + 6 + 6 + 6 &= 1 \quad 1 \quad 1 \quad 1 \\
 + \quad + \quad + &= 1 \quad 1 \quad 1 \quad 1 \\
 6 + 6 + 6 + 6 &= 1 \quad 1 \quad 1 \quad 1
 \end{aligned}$$

Figura 9. Paul Klee, pagina tratta da 'Pädagogisches skizzenbuch', 1925. Ristampa inglese: 'pedagogical sketchbook', Faber and Faber, 1953.

Gli elementi della composizione

Un'analisi raffinata e completa dell'ossatura compositiva presente all'interno dell'opera pittorica e plastica di Max Bill è stata condotta da Valentina Anker.²⁵ In questo testo, redatto quando ancora l'artista era in vita, sviluppa un'indagine sistematica su molte opere per poi circoscrivere, di volta in volta, i principi regolatori. Le considerazioni che seguono si riferiscono e si appoggiano direttamente ai risultati di questa indagine al fine di mutuare quei singoli elementi che, in un secondo tempo, saranno utilizzati come strumenti di lettura e di verifica delle architetture del maestro svizzero. (vedi capitolo 4.2)

I. Struttura

'Poiché l'ordine è caratteristico dell'arte, l'arte comincia a far assegnamento, per l'ordine, sulle leggi strutturali.

A questo punto sorge il problema di cosa significhi una legge strutturale (...) Un piano viene coperto con una distribuzione, un sistema uniforme che si estende nello spazio. (...) Noi chiamiamo struttura un ordine di questo tipo'.²⁶

Bill non ci parla direttamente di composizione ma di *struttura*, intendendo con questo termine un insieme di relazioni esistenti fra elementi, un sistema o una rete, o un gruppo di processi elementari. Quindi insiste maggiormente sui rapporti tra elementi che sulle loro proprietà intrinseche. Valentina Anker associa alla *struttura* tre caratteristiche principali: la totalità, le trasformazioni, l'autoregolazione. La struttura è totalità, intesa come unità conclusa, come già puntualizzato in precedenza. Gli elementi di una struttura

²⁵ Valentina Anker, *Max Bill ou la recherche d'un art logique*, L'Age d'Homme, Losanna, 1979. La pubblicazione raccoglie gli studi del suo dottorato di ricerca presso l'Università di Ginevra.

²⁶ Max Bill, 1965, *Op cit.*, p.18.

sono subordinati alle leggi della composizione: queste leggi non sono la somma algebrica delle proprietà dei singoli elementi, ma congiuntamente conferiscono alla struttura stessa proprietà d'insieme differenti da quelle di partenza. Ogni elemento trasforma l'altro e la struttura diventa così un sistema di *trasformazioni* al contempo strutturato e strutturante, esattamente come avviene in biologia per alcune reazioni metaboliche. In pittura se si accosta un quadrato giallo a uno nero tra i due si genera immediatamente una vibrazione.

L'autoregolazione deriva dalle due precedenti caratteristiche. È un meccanismo che s'instaura all'interno della composizione quando l'insieme è ben definito e le leggi di trasformazione introdotte sono coerenti con esso. Dall'autoregolazione scaturiscono una serie di rapporti fra gli elementi che non erano previsti nelle ipotesi iniziali ma che sono perfettamente logici.



Figura 10. Max Bill, *weissen quadrat*, 1946

L'apparente complicazione data dall'analisi teorica si semplifica nella lettura di un'opera pittorica. Il dipinto '*weissen quadrat*' del 1946 è formato da una matrice di 80 quadrati neri e uno bianco, tutti di eguale dimensione (vedi figura n.10). È un campo regolare e uniforme. La posizione del quadrato bianco, però, genera una serie di rapporti fra gli elementi. I quadrati neri sono: al di sotto di esso 1, a sinistra 3, a destra 5 e sopra 7. Ovvero una progressione di numeri naturali dispari: 1,3,5,7....

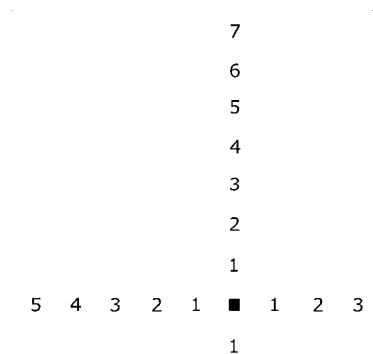


Figura 11. *weissen quadrat*, Schema di lettura

Inoltre la somma totale dei quadrati è 81, $8+1=9$. Egualmente il numero dei quadrati neri appartenenti alla riga inferiore rispetto all'elemento generatore (il quadrato bianco appunto) è 9; il numero dei quadrati neri nelle colonne a sinistra è 27, $2+7=9$; a destra 54, $5+4=9$; sopra è 63, $6+3=9$. Pur essendo facile l'allusione ai cosiddetti *quadrati magici* in precedenza descritti, questo genere di relazioni matematiche non è di volta in volta calcolato, ma deriva direttamente dall'applicazione di una *trasformazione* ragionata, in termini



Figura 12. Max Bill, *roten quadrat*, 1946

geometrico - matematici, e visualizzata attraverso un contrasto cromatico. Nella matrice quadrata composta da 81 quadrati neri la *trasformazione* applicata, e dichiarata fin dal titolo, consiste nel dipingere di bianco il sessantanovesimo elemento: il resto dei rapporti si genera da se per coerenza. Ovvero per *autoregolazione*. Ancora, '*roten quadrat*' (quadrato rosso) sempre del 1946, tela che non appartiene alla serie delle scacchiere, ma a quella dei quadrati ruotati sullo spigolo, esprime la stessa logica.

Il quadrato rosso, l'elemento generatore, s'inscrive all'interno del quadrato bianco di fondo dividendone i lati in mezzeria.

La sua superficie è pari alla somma dei triangoli rettangoli isosceli risultanti.

Viene introdotto un ulteriore elemento: un rettangolo nero che si può solo intuire poiché è più grande del *recinto* della tela.

La somma delle superfici bianche e di quelle nere che si ritagliano, pur essendo di forma diversa, sono uguali ed equivalgono entrambe alla metà del quadrato rosso. La composizione è in equilibrio.

Il quadro tuttavia non lo è, poiché percettivamente il rettangolo nero è eccentrico rispetto agli altri due e genera una serie di tensioni dinamiche. Inoltre, essendo un campo tonale più scuro degli altri, sposta il peso verso l'alto.

In quest'apparente ambiguità tra equilibrio e instabilità risiede l'idea compositiva della tela.

II. Le leggi della struttura

È Bill stesso a indicare quali siano le leggi che formano la struttura: *la serie, il ritmo, la progressione, la polarità, la regolarità e la logica interna di svolgimento*.

Sono tutti termini che hanno un riferimento al campo delle scienze, ma anche a quello della composizione musicale. Per chiarezza, prima di entrare nel merito dei singoli elementi è bene sottolineare come ogni classificazione sia, per forza di

cose, una semplificazione del problema e non esaurisca da sola la comprensione di un'opera d'arte. In questo caso ha esclusivamente la finalità di costruire un vocabolario attraverso il quale poter leggere il principio compositivo dell'autore.

La serie

È per definizione una successione di elementi. Nell'analisi matematica il meccanismo delle serie è stato introdotto per generalizzare l'operazione di somma al caso in cui si vogliono accostare un numero infinito di termini.

Nell'opera di Bill è la base stessa della struttura, in altre parole la sequenza dei moduli che la compongono.

La serie è il *grado zero* del ritmo: ovvero quello ripetitivo che accosta gli elementi equivalenti in modo paratattico. Le '15 variazioni' sono, di fatto, una serie di elementi affiancati e autonomi secondo un ritmo che Klee chiama 'il più primitivo':
 $1+1+1+1+1+\dots$

Il ritmo

È il susseguirsi di una serie di accenti, detta *cellula ritmica*, con una regolarità periodica. È basato sulla suddivisione del tempo in forme e misure variabili, a volte regolari e simmetriche altre volte irregolari. Il ritmo è quindi un movimento che si ripete ciclicamente. La sua variazione, o meglio l'inserimento di un accento 'a sorpresa', spesso è l'espedito che genera le *trasformazioni* nel quadro.

'Il ritmo è quello che trasforma la struttura in forma'.²⁷

Spesso è il termine che introduce un rapporto relazionale fra gli elementi ed è ottenuto per differenze tonali, come ad esempio in '*champs de quatre groupes clairs*' del 1962, o per differenze cromatiche e per quantità di colore, come ad esempio in '*rhythme de couleurs du pays de brancusi*' (vedi figura 15). Quest'opera, che si sviluppa lungo l'asse orizzontale, sintetizza alcuni dei termini fin qui esposti presentandoli simultaneamente. La struttura è data dalla

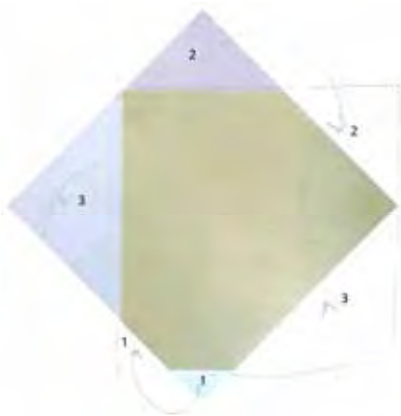


Figura 12. Max Bill, *quadrat aus teilen*, 1962

²⁷ Max Bill, 1965, Op. cit., p. 18.



Figura 13. Max Bill, *1/9 gelb*, 1959-69,

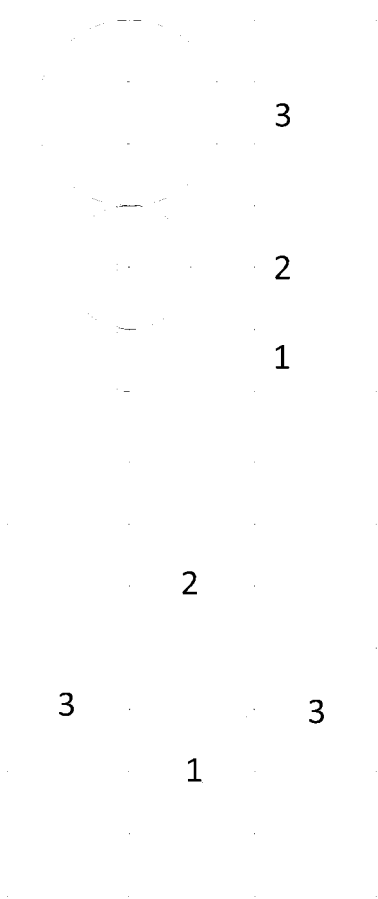


Figura 14. *1/9 gelb*. Schemi di lettura

ripetizione, in potenza reiterabile all'infinito, di tre moduli rettangolari. Ognuno di questi è suddiviso allo stesso modo secondo quantità proporzionali che seguono la progressione lineare 1,2,3,4. Questa suddivisione crea la cellula ritmica che si ripete. La trasformazione interviene attraverso l'uso del colore: è una traslazione lungo le ordinate di quantità cromatiche uguali.

La progressione

In matematica una progressione è una successione numerica in cui ogni termine è legato al successivo da una precisa relazione: ad esempio una successione di quantità tali che la differenza tra ciascun termine e il suo precedente sia una costante.

Bill la usa spesso per interrompere la monotonia di una trama regolare, come nell'esempio precedente.

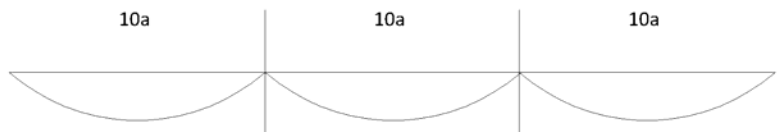
La progressione in '*weissen quadrat*' è la sequenza 1,3,5,7, generata dall'introduzione dell'elemento '*sorpresa - ritmico*' del quadrato di colore differente.

All'interno delle '*15 Variazioni*' esiste una progressione angolare nel passaggio delle figure geometriche dal triangolo al quadrato, al pentagono, all'esagono etc., che genera l'intera struttura.

La progressione prediletta dall'artista è quella più semplice: 1, 2, 3; spesso utilizzata nella serie dei quadrati sulle punte: ad esempio '*quadrat aus teilen*' (quadrato di superfici, 1962). O in '*1/9 gelb*' (*un nono giallo 1959-69*) che, appartiene alle scacchiere. Questo accade perché 1,2,3 è la progressione per eccellenza, quella che con maggiore facilità lascia prevedere la sequenza fino all'infinito e, in più, permette, attraverso il gioco tonale, un bilanciamento dei pesi sul quadro, in quanto 1+2 equivale a 3. (vedi figura 14).



struttura



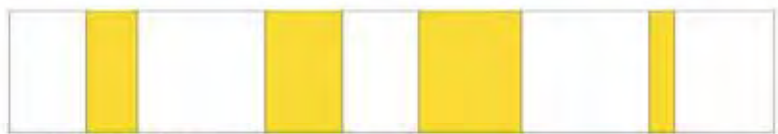
serie o ritmo primario



cellula ritmica



quantità: blu = 10 a



quantità: giallo = 10 a



quantità: rosso = 10 a

Figura 15. Max Bill, *'rhythme de couleurs du pays de brancusi'*, 1976-77.
Schemi di lettura.



Figura 16. Max Bill, *Quatre zones*, 1962.

1	2	1	2
3		4 3 4 3	4
		2 1 2 1	
1		4 3 4 3	2
		2 1 2 1	
3	4	3	4

	A	B	A
	C		D
	A	B	A
	C	D	C

Figura17. Schemi di lettura

La polarità

Nei composti chimici la molecola polare è tale se dotata di una parziale carica positiva e di una parziale carica negativa. Questa proprietà fa sì che il meccanismo di aggregazione di più molecole sia vincolato e reiterabile, generando una disposizione ben precisa nello spazio.

Anche nelle tele di Bill la polarità è intesa come opposizione: un concetto non può esistere senza il suo opposto. Lo stesso artista afferma come dal contrasto nasca l'armonia²⁸.

Viene sviluppata attraverso le scelte cromatiche opponendo spesso i tre colori primari, ai quali aggiunge il verde e l'arancione. A volte invece si ottiene il medesimo effetto attraverso l'opposizione polare per eccellenza: il contrasto dei complementari.

'*Quatre zones*' (Quattro zone 1962) è una scacchiera in equilibrio per l'opposizione di quattro gruppi di colori: rosa-giallo-blu-verde.

Il quadro si comporta come un campo magnetico in cui gli elementi (campi di colore), una volta introdotta la forza polarizzatrice, si dispongono per proprietà interne, i contrasti o le affinità cromatiche, in opposizione o a contatto con i campi limitrofi secondo simmetrie diagonali. (vedi figura 16).

La regolarità

La regolarità è basata anch'essa sul concetto del ritmo primitivo ed è spesso impiegata per generare una trama elementare, fatta di figure semplici o simmetriche, poiché più facili da percepire. Bill la usa come pattern di base per poi introdurre l'elemento generatore, che cambia la lettura percettiva, oppure utilizzandola come struttura stessa della composizione lavorando solo con le differenze tonali dei campi.

L'opera intitolata '*champ de quatre groupes clairs*' (campo di quattro colori chiari, 1962), è una scacchiera 4x4 dal ritmo monotono realizzata per accostamento di quattro colori differenti, ma dello stesso valore tonale. (vedi figura 17).

²⁸ Max Bill, conversazione con Valentina Anker, Zumikon 1970 in Valentina Anker, *Op.cit.* p.119.

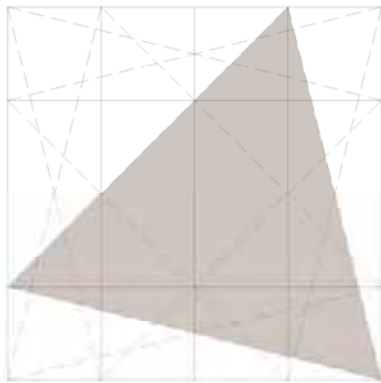


Figura 18. Max Bill, *champ de quatre groupes clairs*, 1962. Schema di lettura

Il posizionamento dei gruppi tonali all'interno della scacchiera, che corrisponde a quello indagato e spiegato per la serie litografica '11x4:4', fa sì che si generino rapporti sequenziali tali che ogni colonna e ogni riga contenga tutti e quattro i gruppi in un ordine diverso. (vedi figura n. 3) Inoltre i singoli gruppi (formati da 3 quadrati in diagonale ed uno nello spigolo del quadro) sono disposti in modo da formare 4 triangoli equilateri a due a due simmetrici tra loro rispetto alla diagonale, secondo il principio dell'*autoregolazione* della composizione.

Il peso

Si nota spesso che le superfici dei campi tracciati da Bill sulla tela sono di uguale estensione. Tuttavia il colore associato ai vari campi ha pesi diversi e, come abbiamo già verificato, sbilancia una composizione quantitativamente in equilibrio. Klee cerca l'equilibrio perfetto, la neutralizzazione delle forze, Mondrian invece rende le sue tele più gravi verso il basso, le composizioni di Bill invece tendono a essere spesso più pesanti in alto facendo così fluttare il quadro attraverso il dinamismo che nasce da un equilibrio incerto.

L'opera *1-8*, dipinta nel 1955, racchiude in se la complessità dei ragionamenti condotti fin qui sull'opera pittorica - compositiva di Bill. Si tratta di una scacchiera regolare composta da 36 quadrati uguali basata sulla serie naturale 1,2,3,4,5,6,7,8 la cui somma equivale a 36, cioè 6×6 .²⁹ La logica del quadro sta nell'aumento del valore tonale alla diminuzione del numero degli elementi appartenenti al medesimo gruppo. Seguendo l'indicazione contenuta nel titolo, si assegna il valore 8 al tono più scuro, e 1 a quello più chiaro. (vedi figure 19 e 20.)

Il campo a valore 8, che corrisponde ad un unico elemento rosso, è l'elemento generatore o l'accento ritmico. Questo elemento è contrapposto geometricamente ad 8 elementi di valore 1 che lo circondano. In sostanza l'elemento a maggior

²⁹ Il quadro è una scacchiera di 66 quadrati: 6 per lato.

valore tonale è neutralizzato da molti elementi a minor valore tonale.

Allo stesso modo si comportano gli altri gruppi, cioè si equilibrano per posizione, per intensità e per numero.

La tela è l'integrazione di quattro sistemi polari eccentrici e simmetrici che si neutralizzano l'un l'altro su una scacchiera a trama regolare ordita secondo il ritmo primario di elementi equivalenti affiancati.

Questo genera inoltre una serie di ritmi secondari, verticali e orizzontali su di un apparato di base geometricamente regolare, che è tuttavia difficilmente percepibile a causa della scelta mirata dei toni di colore 'di vicinato' e della loro interazione dal punto di vista percettivo.

	1		1		1
	1		8		1
	1		1		1

	2		7		2
	2		2		2
	2		7		2

3		3		3	
6		6		6	
3		3		3	

4		5		4	
5		4		5	
4		5		4	

Figura 19. Schemi di lettura di '1-8'



Figura 20. Max Bill, 1-8, 1955.

4.2 Quattro architetture italiane: composizione come struttura

4.2.1 *Lo spazio e gli oggetti:*

la sezione svizzera alla VI Triennale di Milano.

1936

I. Tra retorica, tradizione e avanguardia: la Triennale del '36.

II. Sull'iconografia nazionale e l'Arte Concreta.

III. La composizione come riverberazione di oggetti



I. Tra retorica, tradizione e avanguardia: la VI Triennale del 1936.



Figura 1. Mario Sironi, logo della VI Triennale 1936.

La VI Triennale di Milano si inaugura nel maggio del 1936 nel clamore trionfalistico delle vittorie militari del regime fascista. Qualche settimana prima il generale Badoglio era entrato ad Addis Abeba consegnando al re quei territori che trasformavano, almeno nei comunicati propagandistici, il Regno d'Italia in un tardivo, quanto anacronistico, impero coloniale. La situazione internazionale non era migliore: la rivolta militare franchista in Spagna, appoggiata da Mussolini, il consolidamento del nazionalsocialismo nella Germania di Hitler, cominciano a delineare quello scenario che presto degenererà nel secondo conflitto mondiale.

L'esposizione milanese si trova da un lato a dover rispondere alle esigenze di propaganda del regime e dall'altra a dimostrare lo stato dell'arte del movimento moderno italiano nel confronto internazionale.

I Moderni plaudono all'inserimento di Pagano nel direttorio, con Sironi e Felice, nella speranza di avere maggiore visibilità e di proporre, lavorando dall'interno, l'architettura razionale come linguaggio ufficiale del regime. Il clima culturale è in pieno fermento: gli architetti di tutti gli schieramenti sono impegnati nella definizione dell'identità architettonica e culturale nazionale.

Dalle pagine di *Architettura* Piacentini, che fa anche parte del Consiglio di Amministrazione della Triennale, identifica senza mezzi termini l'architettura moderna con quella fascista, mentre Pagano su *Casabella*, pur non condividendo né le posizioni teoriche né certe architetture del collega romano, è spesso sospeso su posizioni ambigue, probabilmente dettate dalla convinzione che solo un'azione dall'interno possa rendere ragionevole il regime. Altre posizioni sono più estremiste come quella di Sommi Picenardi che ne *Il Regime Fascista* accusa di *bolscevismo* l'architettura razionale dichiarandola inadatta a rappresentare l'identità nazionale, e

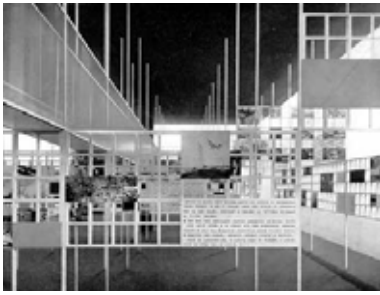


Figura 2. Edoardo Persico e Marcello Nizzoli, *Sala delle medaglie d'oro*, Mostra dell'Aeronautica, 1934.



Figura 3. Frederick Kiesler, *City in space*, Exposition internationale des arts décoratifs et industriels, Parigi 1925.

sostenendo che l'azione culturale delle Triennali sia, di fatto, un attacco contro Roma.

Per gli architetti di area moderna il problema identitario non è di facile soluzione: l'architettura razionale in Europa è sostenuta da persone di ideali socialisti-comunisti, il che genera un paradosso politico nel proporla come stile nazionale italiano, in un paese le cui masse ormai s'identificano per la maggior parte col regime. Gli architetti moderni italiani sanno però che devono approfittare di tutte le occasioni offerte dal regime per imporre le loro tesi, e perciò spesso accettano il compromesso: la '*Sala delle medaglie d'oro*', ad esempio, progettata nel 1934 da Persico e Nizzoli raggiunge sul piano formale i modelli espositivi delle avanguardie europee, ma si basa un programma-propaganda, quello della *Mostra dell'aeronautica italiana*, teso unicamente alla glorificazione della virilità italiana. Questa posizione ambigua non potrà essere sostenuta a lungo. La redazione di *Casabella*, con Pagano e Persico in prima linea, è impegnata nella preparazione della manifestazione e del suo indirizzo, in continuità con l'edizione precedente, per tenerlo quanto più lontano possibile dal monumentalismo retorico dei *Piacentiniani*. Le indicazioni di Pagano hanno per argomento il carattere educativo da infondere alla manifestazione, il confronto internazionale, ugualmente da promuovere e cui il mondo culturale italiano deve prepararsi, le responsabilità e la tradizione storica che l'architettura deve traghettare nell'attualità per creare un '*coscienza artistica e civile nelle industrie*', affinché l'esposizione diventi '*un atto cosciente di civiltà e non un divertimento da collezionista*'.¹ Nel bando di partecipazione, redatto anch'esso da Pagano nel 1934, sono indicate fra gli scopi principali la funzione economica e sociale della manifestazione come vetrina di nuovi modelli produttivi e la sua responsabilità nel dover indirizzare il gusto del tempo. In contrasto con il proprio direttore e con quest'indirizzo del bando Persico, per primo, ravvisa come il miraggio

¹ Giuseppe Pagano, 'Programma della VI Triennale di Milano', in *Costruzioni - Casabella*, n.76, 1934, p. 2.



Figura 4. Giuseppe Pagano, *Padiglione nuovo nel parco*, 1936.



Figura 5. Giuseppe Pagano, *Torre in vetrocemento*, 1936



Figura 6. E. Persico, M. Nizzoli, G. Palanti, L. Fontana, *Salone della Vittoria*, 1936

dell'efficienza produttiva quale cardine tematico della mostra, sia in realtà un abbaglio demagogico e come l'incertezza attuale, del pubblico verso gli oggetti esposti e degli artisti verso la costruzione di un programma culturale unitario e identitario, non possa essere risolta unicamente dalla retorica industriale.

Anche e soprattutto perché nel confronto internazionale su questo terreno l'Italia avrebbe tutt'altro che primeggiato. L'idea di Persico è una Triennale che dovrebbe *'assumere la lotta contro il mercato, e battersi contro l'unanimità dei consensi: tenendo presente che se non saprà diventare soprattutto una guida del gusto dovrà rassegnarsi (...) alle pretese della borghesia e agli interessi delle industrie d'arte inadatte ad ogni esperienza concretamente moderna'*.²

Il confronto culturale che, come abbiamo visto coinvolge dall'interno anche la redazione di *Casabella*, riesce ad indirizzare l'esposizione nel sostenere in pieno, pur con qualche compromesso, la linea razionalista auspicata dai Moderni.³

Oltre all'impegno organizzativo, Giuseppe Pagano progetta e realizza il nuovo padiglione nel parco e la torre in vetrocemento in corrispondenza dell'ingresso, cura e allestisce la *'Mostra dei sistemi costruttivi e dei materiali edilizi'* e presenta i risultati della sua ricerca sull'architettura rurale nella mostra fotografica *'L'Architettura rurale nel Bacino del Mediterraneo'*.⁴

I razionalisti italiani si affiancano a Pagano per comporre il resto della mostra: i B.B.P.R. realizzano la *'Sala della Coerenza'*, dove per coerenza s'intende quella che deve, o dovrebbe, esistere fra l'opera d'arte e il proprio *milieu*.⁵

Albini, Camus, Gardella e altri curano la *'Mostra dell'abitazione'*, Bottoni, Natoli e Pucci invece sollevano il problema urbanistico come fatto sociale e politico nella *'Sezione internazionale d'urbanistica'*, ed è il primo tentativo

² Edoardo Persico, 'Per la VI Triennale', in *L'Italia letteraria*, 26 maggio 1934., riportato in Anty Pansera, cfr. nota 4, p. 302.

³ Anty Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano, 1978, p.282.

⁴ Gabriele Mucchi, *A proposito di Giuseppe Pagano*, in «Parametro», n. 35, aprile 1975, p. 39.

⁵ *Guida della VI Triennale*, Milano, 1936, p.19.



Figura 7. Franco Albini e Giovanni Romano, *Mostra dell'antica oreficeria*, 1936

ufficiale sotto il regime, mentre Albini e Romano restituiscono la maturità raggiunta dal razionalismo italiano nell'allestimento della mostra *'Antica oreficeria'*, il cui sistema espositivo rimanda a quello di Nizzoli e Persico del 1934.⁶

Questi ultimi sono anche gli autori, insieme a Palanti e a Fontana dell'opera più celebre e rappresentativa dell'edizione del 1936: la *'Sala della Vittoria'*. Ricavato nel Salone d'onore, a seguito di un concorso d'idee, questo spazio vuole rappresentare la sintesi tra architettura e arti figurative ispirata *'ai più alti principi dell'architettura nuova, ed il sapore classico della composizione è legittimo nell'indirizzo dei migliori 'razionalisti' nei quali è sempre viva l'aspirazione ad un nuovo 'rinascimento' europeo'*.⁷

L'ambiente preesistente è rivestito e lasciato completamente vuoto: le pareti diventano un'alternanza di pannelli tra i quali la luce filtra come in un peristilio. Il fulcro ottico della composizione, posto al centro del lato corto, è la *'Vittoria'* di Lucio Fontana vegliata dalle gigantografie degli imperatori romani.

Il progetto è emblematico sotto molti punti di vista, da un lato per la ricerca di una via italiana al moderno in continuità con l'antico, dall'altro per l'inevitabile monumentalità e retorica di un ambiente dedicato alle recenti vittorie militari e alla mitologia imperiale di Roma.

L'inaugurazione, tenuta il 31 maggio alla presenza del re, vede l'assenza dei due principali protagonisti: Persico morto misteriosamente in gennaio e Pagano dimissionario e ormai deciso su posizioni di aperto dissenso nei confronti di un regime che aveva fatto cadere la maschera⁸. La Galleria il Milione, roccaforte locale dell'avanguardia artistica

⁶ Anty Pansera, *Op.cit.*, p.292.

⁷ Edoardo Persico, Giuseppe Palanti, Marcello Nizzoli, in Casabella, Gennaio 1936. In Anty Pansera, *Op. cit.*, p.299.

⁸ La decisione delle dimissioni di Pagano sarebbe provocata dalle contestazioni a lui rivolte in presenza delle autorità da parte di Sommi Picenardi (cfr. Anty Pansera e altri). Pagano sarà tuttavia presente alla giornata: nelle fotografie conservate presso l'archivio della Triennale lo si trova in divisa ad accompagnare la visita di Mussolini e presenziare agli interventi nell'auditorium.



Figura 8. Max Bill, Copertina di *Information*, agosto-settembre 1932

intenzionale, inaugura polemicamente in coincidenza con la Triennale la mostra 'Omaggio a Persico'.

Max Bill ha più volte raccontato i suoi ricordi del giorno dell'inaugurazione: viene colpito da Luigi Veronesi, pittore membro come lui di *'Abstraction-Crèation'*, vestito in completa divisa fascista.⁹ Bill era perfettamente al corrente della situazione politica italiana, gli anni passati al fianco di Ignazio Silone per la redazione grafica della rivista antifascista *'Information'* gli dovevano aver fornito un ampio quadro dei fatti. Non prende mai pubblicamente una posizione, all'epoca probabilmente non avrebbe avuto neanche una grande risonanza, tuttavia la sua casa atelier a Zurigo era già diventata un punto di appoggio per numerosi rifugiati politici, anche italiani¹⁰.

In seguito ricorderà che *'già da anni l'Italia si trovava sotto la dittatura fascista ed in quell'epoca era in guerra con l'Abissinia. Questo fatto era per me una ragione sufficiente a non partecipare, d'altro lato era anche ragione per partecipare con la massima coerenza possibile, in particolare con un'attenta selezione del materiale da esporre. Così, avevo scelto, a esemplificazione di una veste tipografica moderna, alcune pubblicazioni antifasciste di Ignazio Silone (...)'*¹¹

Questa scelta viene notata dai colleghi architetti che *'essendo tutte camice nere'* si prodigarono in spiegazioni degli aspetti più progressisti e di attenzione ai problemi socio-culturali del regime. L'episodio, al di là del valore aneddotico, fornisce la prima indicazione dell'incontro fra Max Bill e gli architetti della scena razionalista italiana, in particolare i B.B.P.R.

Nei suoi ricordi c'è ancora spazio per un'ulteriore aneddoto: il corteo reale, in visita all'esposizione, entra nel padiglione svizzero dalla parte sbagliata, dovendo così districarsi fra le traversine per guadagnare l'uscita. L'allestimento, com'è

⁹ Angela Thomas, 'Max Bill e i suoi rapporti con l'Italia', in Luciano Caramel e Angela Thomas (a cura di), *Max Bill*, Catalogo dell'esposizione alla galleria Lorenzelli arte, Milano, 1991, p. 10.

¹⁰ Angela Thomas, 'Max Bill: the early years. An interview', in *Journal of Decorative Arts and Propaganda*, n.19, 1993, p.111.

¹¹ Max Bill, 'La sezione alla Triennale di Milano nel 1936', in Luciano Caramel (a cura di), *L'Europa dei razionalisti, pittura, scultura, architettura negli anni trenta*, Electa, Milano, 1989, p.142.

noto, vince la medaglia d'oro, ma al re viene presentata, come progettista, un'altra persona *'vestita in maniera convenzionale'*.¹²



Figura 9. Architetti in divisa alla VI Triennale. A destra G.Pagano



Figura 10. Benito Mussolini visita la sezione svizzera. Il secondo a sinistra è G.Pagano.

¹² Angela Thomas, 1991, *Op. Cit.*, p.12.

II. Sull'iconografia nazionale e l'Arte Concreta.

*'Noi chiamiamo col termine d'arte concreta le opere d'arte create secondo una tecnica e delle leggi che appartengono esclusivamente ad esse – senza alcun riferimento alla natura sensibile o alle trasformazioni di quest'ultima – cioè senza l'intervento di un processo di astrazione. L'arte concreta è per il suo stesso modo di essere assolutamente indipendente. (...) La pittura e la scultura concrete non sono che la realizzazione di quanto è otticamente percepibile. Il mezzo creativo è dato dal colore, spazio, luce e movimento e con la composizione di questi elementi si originano nuove realtà. Idee astratte che esistevano dapprima solamente nel concetto vengono rese visibili se realizzate in forma concreta.'*¹³

Il manifesto che definisce l'arte concreta è una delle primissime speculazioni teoriche sull'arte che Bill pubblica. Contestualmente alla ricerca pittorica e plastica l'autore sente di dover definire in modo programmatico gli intenti dell'indirizzo culturale che sta contribuendo a creare. Il testo si concretizza nel 1936: lo stesso anno del progetto della VI Triennale di Milano. Questo progetto perciò ha la molteplice valenza di voler rispondere alle esigenze d'identità iconografica nazionale voluta degli enti promotori svizzeri, di prendere posizione rispetto alla retorica di una triennale fascista, e di verificare e rendere chiari a tutti i dettami dell'Arte Concreta applicata ad un allestimento visitabile. Bill ne vuole fare un progetto manifesto. Lui stesso spiega nella relazione di progetto attraverso quali elementi sia possibile trasporre i ragionamenti teorici nello spazio architettonico. Il progetto vuole dimostrare l'intima connessione esistente fra la *'nouvelle architecture'* e la pittura e la scultura *'costruttiva'* (sic). Il dispositivo che deve

¹³ Max Bill, 'konkrete gestaltung' è un testo redatto per l'esposizione *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik* presso la Kunsthalle di Zurigo nel 1936. Successivamente ripreso e modificato anche nel titolo come 'konkrete kunst' nel catalogo della mostra del 1949. La traduzione qui riportata è tratta da Arturo Carlo Quintavalle, *Max Bill, Grafiche Step, Parma, 1977.*, p.3.

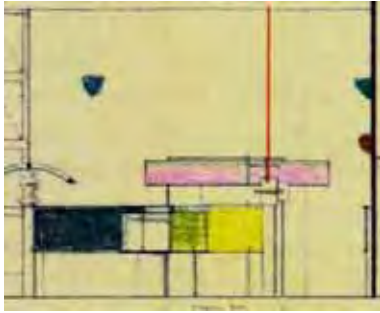


Figura 11. Max Bill, progetto per la VI Triennale, 1936, sezione trasversale - particolare della vetrina espositore.

tendere a questa ricerca dell'unità si sviluppa attraverso tre punti: una libera disposizione di elementi costruttivi che scandiscono uno spazio dato, un programma definito e un tema espositivo preciso.

L'impiego di elementi sospesi e flottanti sottolinea, con il movimento, la libertà della composizione. A questi singoli elementi viene data una forma libera ed indipendente tale da realizzare, nell'insieme, un'unità incontestabile.

Il ruolo del colore è primario: la scatola-contenitore è volutamente bianca in modo da enfatizzare il contrasto con i colori puri che, come accenti cromatici, caratterizzano gli elementi nello spazio.¹⁴

Le fotografie d'archivio, ovviamente in bianco e nero, non rendono giustizia a quest'ultimo aspetto della composizione: l'espositore parabolico era nero e viola, le immagini delle architetture erano montate su un pannello verde, i 'baldacchini' sospesi, uno giallo, l'altro rosa, l'elemento di richiamo all'ingresso era rosso. Perfino il mosaico fotografico del vestibolo, che riporta il panorama alpino, aveva alcuni tasselli di colore virato.

Se il programma e la composizione d'insieme sono l'applicazione degli studi 'teorici' di Bill, è stato fatto notare come il disegno dato ad alcuni elementi sia debitore all'architettura moderna, ed in particolare a Le Corbusier: i tubi metallici verticali che dividono e circoscrivono il vestibolo sono sottili *pilotis*, così come l'espositore parabolico è una vetrina-sequenza che rimanda alla finestra continua.¹⁵

Allo stesso modo la colonna a base lenticolare che regge le *affiches* richiama la parete curva delle scale all'interno dell'atrio del Padiglione Svizzero alla *Cité Universitaire* di Parigi, realizzato da Le Corbusier e Pierre Jeanneret nel 1932.¹⁶

Al di là dei possibili riferimenti culturali, l'unitarietà dell'insieme progettato ed il valore di alcuni elementi esposti,



Figura 12. Le Corbusier e P. Jeanneret, Padiglione Svizzero alla Cité Universitaire di Parigi, 1932. Atrio

¹⁴ Max Bill, 'Section Suisse d'Exposition', in Alfred Roth, *Die Neue Architektur. La Nouvelle Architecture. The New Architecture*, Verlag für Architektur ag, Erlebach-Zürich, 1940. Ed consultata Girsberger, 1975, p.165.

¹⁵ Arturo Carlo Quintavalle, 1977, *Op.cit.*, p.137.

¹⁶ Karin Gimmi, 'Max Bill: artista de exposiciones', in *Max Bill arquitecto 2G*, Op. Cit. p. 36.

il '*Nastro Infinito*' su tutti, determina il successo della Sezione Svizzera. Le riviste italiane apprezzano che '*al vecchio folclore alpinistico e artigianesco delle mostre svizzere (sia) sostituito un rigore geometrico di forme*'.¹⁷

In patria, invece, si schierano al fianco di Bill solamente gli ambienti culturali vicini al movimento moderno: Peter Meyer dalle pagine di *Das Werk* indica questo progetto come esempio da riproporre nelle esposizioni nazionali seguenti, in particolare per la *Landesausstellung* di Zurigo del 1939¹⁸. La maggior parte della critica nazionale tuttavia non è dello stesso avviso: la contingenza politica internazionale e la difficile congiuntura economica in cui versa la Confederazione Elvetica fanno sì che, nonostante le aspettative di Bill, l'esposizione di Zurigo sia orientata verso una rappresentazione più tradizionalista¹⁹, per proteggere i valori e l'identità nazionale.²⁰

Esattamente come sta avvenendo in Italia, anche in Svizzera l'importanza della definizione di un'identità nazionale e di una sua sintesi estetica, è un'esigenza molto sentita. La difficoltà con la quale per anni si tenta di perseguire un risultato unitario nel modo di presentarsi alle grandi fiere espositive è conseguenza della struttura stessa della Confederazione Elvetica.

All'epoca la Svizzera è, infatti, una nazione composta di quattro identità linguistiche e territoriali diverse, stretta in un luogo difficilmente collegabile, i cui abitanti sono vocati all'isolazionismo, sia per scelta politica, sia per conseguenza della morfologia. La sua neutralità unita alla diffusa cultura tecnica e artigianale costituisce il messaggio ed il canone estetico da presentare all'esterno, in un'Europa invece travolta da guerre e rivoluzioni sociali e culturali.²¹

¹⁷ Mario Labò, 'Le sezioni straniere alla VI Triennale di Milano', in *Casabella* n.104, 1936, p.12.

¹⁸ Peter Meyer, 'Notizen von der VI Triennale in Mailand', in *Das Werk*, n.11, 1936.

¹⁹ Angela Thomas, 'Max Bill: the early years. An interview', *Op. Cit.*, p. 112.

²⁰ In realtà alla *Landesausstellung* (esposizione regionale) parteciparono molti architetti del movimento moderno svizzero: da Hans Fischli a Robert Maillart. Il padiglione realizzato da quest'ultimo, un guscio di cemento a sezione sottile, e le altre costruzioni moderne erano però mescolate a ambientazioni di piccoli villaggi alpini.

²¹ Ivo Alla, Gianpiero Bosoni, 'Il progetto Svizzera nelle esposizioni internazionali (1924-1939)', in (Allestimenti/Exhibit design) *Rassegna* n.62, 1995, p. 33.

L'espressione dell'immaginario collettivo nazionale è detto *Heimatstil*.

Il termine, già apparso nel primo novecento, fu in seguito ripreso da Peter Meyer per definire uno stile architettonico basato sulle tradizioni locali e regionali, teso al superamento dello storicismo e del liberty, e orientato verso la modernità. Nel primo novecento l'*Heimatstil* coinvolse tutte le tipologie architettoniche; approfittando della nostalgia borghese per le ormai perdute radici contadine. In verità non s'intendeva rivisitare lo stile alpino della casetta in legno, spesso scambiato per *Heimatstil*, né imitare sul piano formale l'aspetto esteriore di questi edifici. Principale preoccupazione era invece l'impiego di materiali e tecniche artigianali locali secondo il motto '*beauté et patrie*': il ricorso alla bellezza del legno intagliato, della pietra scolpita, del ferro battuto, è presentato come un dovere patriottico. Il tetto sporgente e la finestra a traverse costituivano una norma estetica, la semplicità e la modestia erano considerate virtù architettoniche. La cosiddetta architettura antica svizzera, con le sue case borghesi e rurali anteriori al 1800, fu eletta a modello della costruzione moderna.²²

L'*Heimatstil* era strettamente connesso all'*Heimatschutz*, letteralmente '*protezione della patria*', associazione culturale che pubblicava una rivista mensile, per sviluppare una nuova cultura architettonica richiamandosi a valori consolidati nel passato con la volontà di salvaguardare il paesaggio e i differenti habitat, i costumi e le tradizioni locali, in reazione al processo di industrializzazione e all'urbanizzazione accelerata della seconda metà del XIX secolo. L'*Heimatschutz* deplorava le deturpazioni dell'ambiente urbano e rurale, la perdita dei valori tradizionali e il conseguente crescente senso di sradicamento della popolazione.²³

A questo stile localista e 'reazionario' il Werkbund contrapponeva, dalle pagine di *Das Werk*, una via razionalista internazionale e antidecorativista, che ovviamente era più

²² Elisabeth Crettaz-Stürzel, voce 'Heimatstil', in *Dizionario Storico della Svizzera*, Berna, 1998-2009

²³ Stefan Bachmann, voce 'Heimatschutz', in *Dizionario Storico della Svizzera*, Berna, 1998-2009



Figura 13. Rivista *Das Werk*.

affine alla visione di Bill. Sollecitato sull'argomento, egli assume inaspettatamente una posizione più morbida tracciando una linea di congiunzione fra il funzionalismo del Werkbund e la tradizione dell'*Heimatstil*, evidenziando il comune rifiuto dell'ecllettismo stilistico la difesa della semplicità lineare e nell'uso dei materiali.²⁴

In un breve articolo pubblicato nel 1938, dal titolo piuttosto inconsueto, *'I contadini svizzeri e la forma assoluta'*, Max Bill ripercorre la tecnica tradizionale del legno intagliato (*kerbschnitt*) nella decorazione dei pannelli, rilevando come tale pratica, in alcuni casi, tenda all'uso di geometrie regolari che nascondono il desiderio di forma assoluta dell'ignaro contadino-intagliatore.²⁵

Il progetto di Bill del 1936, calato in una Triennale già piena di retorica e di storicismo, prende posizione senza mezzi termini, allontanandosi da una rappresentazione dell'identità nazionale basata su nostalgie o stereotipi, e creando una *'scultura astratta abitabile(...), un'allegoria concreta dell'immagine della Svizzera'*.²⁶

²⁴ Max Bill, 'Austellung 'Unsehre Wohnung' im Kunstgewerbemuseum Zürich', in *Neue Zürcher Zeitung*, 14 marzo 1943.

²⁵ Max Bill, 'Les paysans Suisses et la forme absolute', in *XXème Siècle*, n. 4, 1938, p. 29.

²⁶ Jacques Gubler, *Internationalisme et nationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, l'Age d'Homme, Losanna 1975. Ed. consultata Editions Archigraphie, Ginevra, 1988, p. 229.



Figura 14. Max Bill, sezione svizzera alla Triennale 1936.



Figura 15. Planimetria generale dell'esposizione (pubblicata in Casabella n. 104, 1936) In basso è evidenziata la sezione svizzera.

III. La composizione come riverberazione di oggetti

Dal 1935 al 1936 vengono divulgati sulla rivista *Das Werk* gli annunci dei concorsi di progettazione organizzati dal B.S.A. e dal S.W.B.²⁷ per la Triennale di Milano e per la Esposizione di Parigi del 1937. Per la prima volta il Dipartimento Federale dell'Interno, che sovrintende le esposizioni nazionali all'estero, propone il concorso come strumento per l'assegnazione degli incarichi di progettazione, accogliendo i suggerimenti degli Organi degli Architetti per affidare ai giovani progettisti gli allestimenti e a quelli più esperti i padiglioni.²⁸

Max Bill partecipa a entrambi i concorsi ottenendo l'incarico per l'allestimento a Milano. Il programma espositivo è definito dal progettista con il comitato organizzatore, immaginiamo non senza difficoltà: l'indirizzo progettuale di Bill era teso a limitare la presenza dei luoghi comuni dell'immaginario svizzero, gli orologi e le viste delle bellezze paesaggistiche, che pur troveranno spazio all'interno dell'allestimento.²⁹

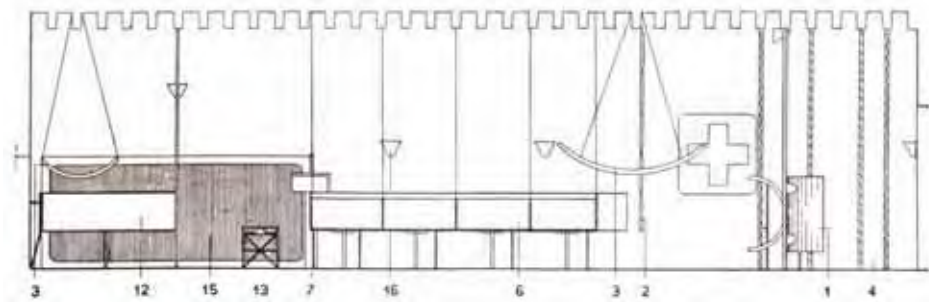
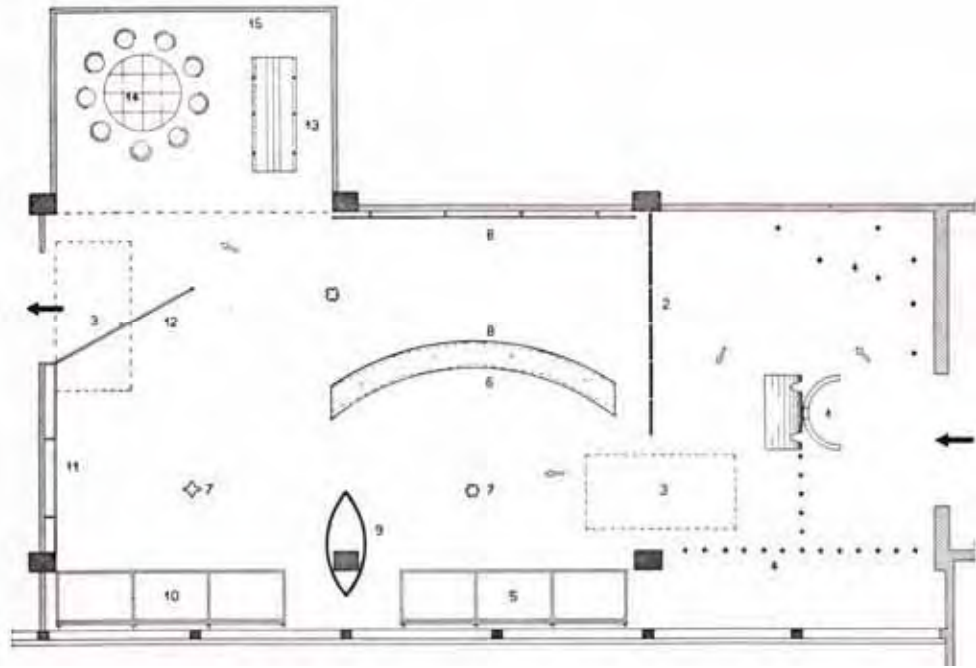
Per volontà del comitato organizzatore, si richiede che in ogni caso l'allestimento trasmetta la comunione di vedute fra architettura, arti applicate, produzione industriale e organi amministrativi federali.³⁰ Inoltre, per l'esiguità dei fondi a disposizione e la scelta di realizzare materialmente gran parte del lavoro in Svizzera, viene richiesto un allestimento facilmente trasportabile e velocemente assemblabile.

²⁷ *Bund Schweizer Architekten e Schweizerischer Werkbund* sono associazioni di architetti 'moderni' di area tedesca, il secondo maggiormente ispirato dal *Deutsche Werkbund*. Si affiancano all'Oeuvre di area francofona, inizialmente fondato da Le Corbusier, che in seguito si atterrerà su posizioni meno inclini all'architettura razionale. (cfr. in proposito Jacques Gubler, *Op. cit.*) Nel 1936 Max Bill risulta membro del S.W.B. In seguito, negli anni sessanta, accanto alla scritta '*max bill architekt*' nei cartigli e nella carta intestata apparirà la sigla '*bsa*'.

²⁸ *Das Werk*, n.6, 1936.

²⁹ Nel catalogo ufficiale vengono citati come commissari Federico Vital, Segretario in capo del Dipartimento federale dell'interno a Berna, e Carlo von Bavier, Consigliere di Legazione e Console generale svizzero a Milano. Inoltre Egidio Streiff, Segretario generale del Werkbund svizzero. Viene registrata nel comitato organizzatore anche la presenza di un rappresentante dell'Oeuvre.

³⁰ Karin Gimmi, 2004, *Op.Cit.*, p. 37.



- 1 Elemento 'Svizzera'
- 2 Pannello fotografico (Alta Engandina e St. Moriz)
- 3 Elemento sospeso
- 4 Barre di legno
- 5 Vetrina per i tessuti
- 6 Vetrina per i gioielli, orologi, ceramica e moda
- 7 Sculture di Max Bill
- 8 Fotografia di abitazioni moderne
- 9 Colonna delle affiches
- 10 Vetrina per libri e stampe
- 11 Opere tipografiche
- 12 Fotografie d'arte
- 13 Tavolo per la lettura delle riviste
- 14 Tavolo per la lettura dei libri
- 15 Pittura murale di Hans Erni
- 16 Riflettori a parete

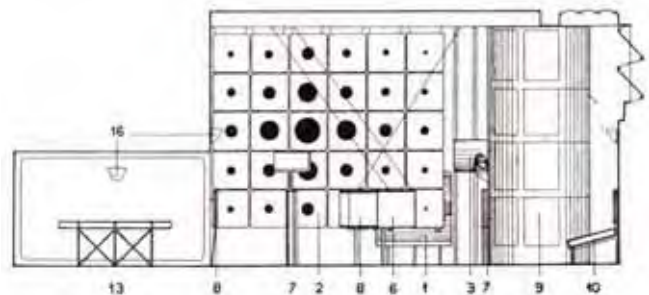


Figura 16. Max Bill progetto per la T. VI, Planimetria, Sezione longitudinale e sezione trasversale, Scala 1:200 (tratta da Alfred Roth, *Die neue architektur*, 1940)



Figura 17. Vetrina delle ceramiche e degli orologi.

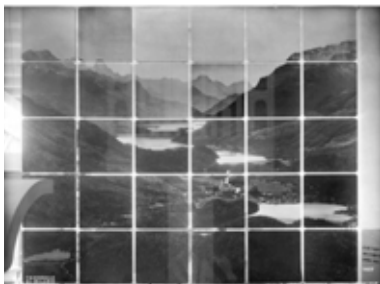


Figura 18. Mosaico fotografico: vista dell'Alta Engadina e St. Moriz.

Si decide di esporre pochi oggetti selezionati dai vari settori di produzione nazionale disposti scenograficamente *'come un biglietto da visita organizzato con cura'*.³¹ Non è un caso che Bill ricorra a questa immagine: fin dal suo ritorno dall'esperienza di Dessau, la maggior parte del proprio impegno professionale, svolto sotto il marchio di *bill-reklame*, consisteva nella progettazione grafica di manifesti e pubblicazioni.

L'impaginazione dell'allestimento è incentrata principalmente su pochi elementi grafici e scultorei per *'catturare con una comunicazione forte'* il visitatore la cui soglia di attenzione, in un'esposizione così vasta, è destinata a scemare velocemente.³²

La localizzazione del 'lotto' che la Triennale assegna alla Svizzera facilita questo desiderio di visibilità: è un ambiente rettangolare di grandi dimensioni a cui si accede direttamente dall'atrio principale. Attraverso la Sezione Svizzera, tramite una direzione obbligata, il flusso dei visitatori ha accesso alle altre sezioni straniere poste anch'esse al piano terra del Palazzo dell'Arte.

Il progetto di Max Bill è basato su una dicotomia di fondo: è uno spazio assolutamente permeabile alla vista, grazie all'uso di elementi a densità differente; gli elementi stessi, però, obbligano il percorso del visitatore ad una precisa consequenzialità espositiva e, al contempo, circoscrivono aree tematiche autonome.

Lo spazio rettangolare è suddiviso in tre ambienti principali: il vestibolo, la zona espositiva, la sala di lettura ricavata in una 'nicchia' laterale.

Al centro del vestibolo, in fregio all'ingresso, è sistemato l'elemento plastico catalizzatore di attenzione: è un cilindro scomposto e riassembleato dopo aver subito un movimento rototraslatorio. È dipinto di bianco e di rosso, regge la scritta *'svizzera'* e rimanda a una rilettura spaziale della bandiera

³¹ Egidio Streiff, 'Die Schweizer abteilung an der Triennale in Mailand 1936', in *Das Werk*, n.8, 1936.

³² *Ibidem*.

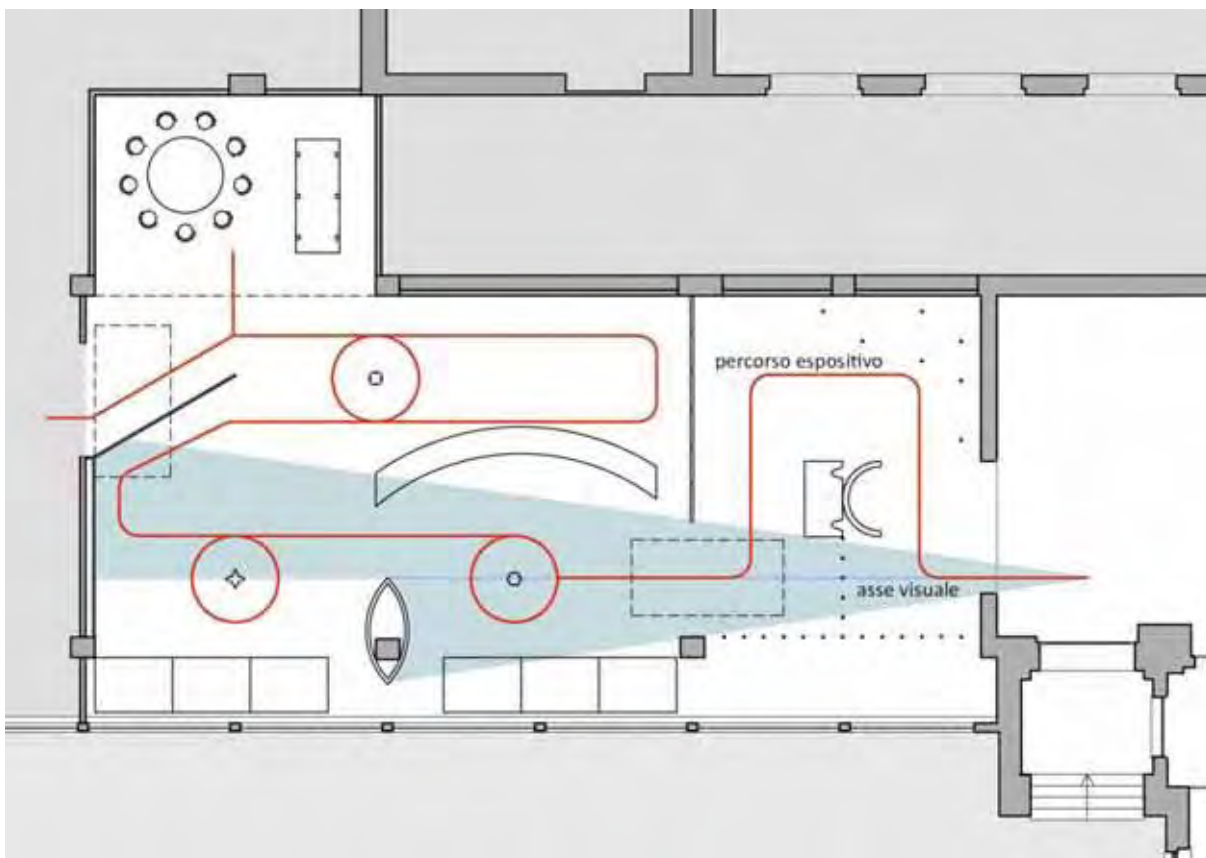


Figura 19. Sezione Svizzera. Percorso espositivo e asse visuale principale



Figura 20. Sezione svizzera, vista verso l'ingresso

elvetica. Quest'ambiente tradisce un piccolo compromesso di Bill con la tradizione espositiva nazionale: forse l'elemento cilindrico non fu ritenuto sufficientemente rappresentativo, o comprensibile, quindi nella parete di destra, rispetto all'ingresso, trova posto una bandiera nazionale in forma 'canonica' e vicino ad essa un grande mosaico fotografico, appeso al soffitto, che ricostruisce un panorama alpino. Pur essendo elementi iconografici tratti dalla memoria comune nazionale, sono posizionati in modo costruttivo rispetto all'intero allestimento. Infatti il grande pannello, insieme con una serie di esili *pilotis*, divide il vestibolo dalla sala espositiva.

Volutamente gli assi visivi e quelli di percorrenza non coincidono. Fin dall'atrio è possibile cogliere la complessità spaziale dell'intero allestimento, ma per accedere al secondo ambiente si deve compiere un percorso circolare e attraversare un portale i cui montanti sono il fianco del pannello fotografico e una delle colonne portanti del Palazzo dell'Arte. L'architrave di questo 'fornice' è un elemento morbidamente curvato verso terra e sospeso al soffitto. Lo stesso è replicato anche al di sopra del varco di uscita dell'esposizione. Lo spazio, che nel resto dell'esposizione fluisce liberamente in tutte le direzioni, in questi due punti specifici è compresso verso il basso a demarcare il passaggio tra un ambiente e l'altro.

L'area espositiva è anch'essa suddivisa tematicamente in tre sezioni: arti applicate, tipografia e fotografia, architettura. La prima ospita oggetti di produzione nazionale, come gli immancabili orologi, le ceramiche, i tessuti. Questi ultimi sono esposti all'interno di una 'convenzionale' bacheca piana, mentre gli altri oggetti trovano posto all'interno di un elemento parabolico flottante, sospeso con cavi al soffitto. L'espositore oltre ad assolvere la propria funzione primaria, serve a separare questa sezione da quella dell'architettura. Inoltre indica la direzione del percorso e crea un'ulteriore strettoia, secondo il sistema di compressione dello spazio già

utilizzato in precedenza, per sottolineare il passaggio all'unità tematica successiva: la tipografia.

Il compito di introdurre questa seconda sezione è affidato ad una colonna a tutta altezza su cui sono affissi, secondo una sequenza di intervalli regolari, sedici manifesti pubblicitari, alcuni dei quali disegnati dallo stesso Bill. La colonna, a pianta lenticolare, ingloba nascondendolo uno dei pilastri strutturali dell'edificio di Muzio.

La tipografia occupa uno spazio racchiuso da due pareti ortogonali e da un pannello inclinato che indica la rotazione del percorso, convogliando il flusso dei visitatori verso la sezione architettonica. Questo passaggio avviene senza soluzione di continuità pur evidenziando due ambienti autonomi e separati. L'area dedicata all'architettura ospita, attraverso una sequenza fotografica, esempi di abitazioni moderne svizzere.

Lo spazio della mostra occupa il centro della sala, e secondo le esperienze dei pionieri moderni dell'esposizione, rifiuta la parete come sistema espositivo. Abbiamo già visto come alcuni elementi del progetto di Bill presentino debiti formali con Le Corbusier. Allo stesso modo la disposizione degli elementi nella sala e la smaterializzazione dei divisori rimandano alla *'Sala per la collezione d'arte nuova'* di Lissitskij a Hannover nel 1927, dove le pareti si scompongono in sequenze di aste, all'interno delle quali si trovano rientranze volumetriche, per accogliere le opere d'arte esposte. Analogamente la mostra dei *'Materiali non ferrosi'* del 1934 di Gropius e Joost Schmidt o le esperienze di Herbert Beyer escludono il muro come appoggio ed elaborano tecniche di accurata modularizzazione degli elementi espositivi che funzionano da supporto indipendente e diafano dall'ambiente.³³

³³ Germano Celant, 'Una macchina visuale, L'allestimento d'arte e i suoi archetipi moderni', in (La forma dell'utile. Il disegno razionale svizzero) *Rassegna*, n.10, 1982, p. 8-9.

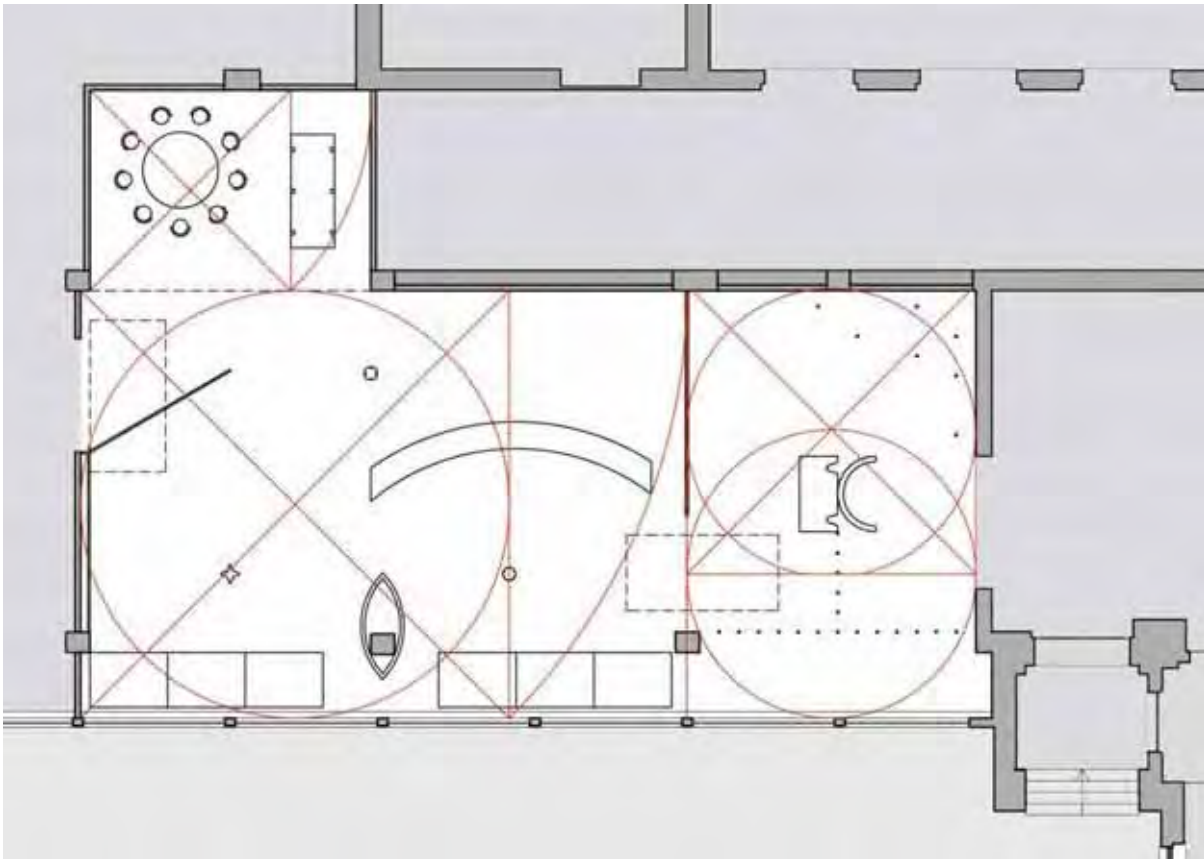


Figura 21. Composizione geometrica degli ambienti principali



Figura 22. Suddivisione tematica degli spazi

Moholy Nagy sintetizza in questo modo gli indirizzi del processo espositivo: *‘Pareti mobili, con didascalie illustranti i bisogni del nostro tempo; dischi colorati e girevoli; apparecchi luminosi; segnali; riflettori; e dovunque trasparenza luce e movimento: ecco ciò che occorre per interessare il pubblico, tutto deve essere presentato in modo che anche dall’uomo più semplice possa venir compreso ed assimilato. E in più la meraviglia dei nuovi materiali: grandi pannelli di celluloidi, sistemi di grate, ingrandimenti, piccoli e grandi piani di rete metallica, cartelloni trasparenti, scritte sospese nello spazio, e dappertutto chiari, luminosi colori’.*³⁴

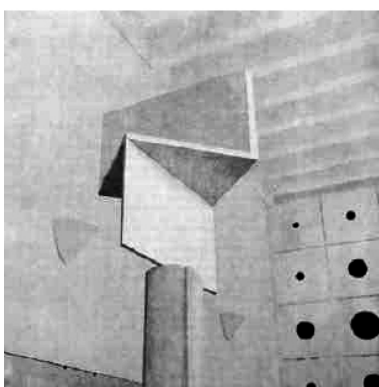


Figura 23. Max Bill, *‘Costruzione tettonica’* nella sezione *‘Architettura’*



Figura 24. Max Bill rifinisce il *‘Nastro Infinito’*.

Le diverse sezioni tematiche del progetto di Bill sono segnalate da tre ‘totem’ che ne occupano fisicamente il centro: tre elementi scultorei, sospesi o appoggiati su altrettanti fusti cilindrici, che rimandano per analogia di forma al tema delle singole sezioni. La tipografia è individuata da un elemento plastico che deriva dall’intersezione tra la lettera ‘A’ e la lettera ‘Z’; l’architettura è identificata da una scultura tettonica ricavata dall’innesto fra un piano e un diedro; la sezione delle arti applicate è la prima versione realizzata della serie dei *‘Nastri infiniti’*. Quest’opera fu l’elemento più apprezzato di un’esposizione che, oltre ad essere premiata dalla Triennale, raccolse critiche estremamente positive. La vicenda e il valore plastico di questa scultura, che Max Bill svilupperà in cinque varianti differenti nel corso di tutta la vita artistica, è già stata trattata in precedenza in rapporto alla costruzione di spazi non euclidei (cfr. cap. 3.4). E’ tuttavia importante rilevare come i temi derivati dalla topologia, che danno origine all’anello di Moebius, e che Bill sta studiando in questi anni, portano con sé, oltre al risultato formale, una serie di ragionamenti sul limite dello spazio e sulle sequenze aperto-chiuso. Queste riflessioni, come abbiamo già visto, sono alla base delle *‘Quindici Variazioni sullo stesso tema’*, datate 1935-38 e

³⁴ Sigfried Giedion, *Walter Gropius*, Edizioni Comunità, Milano, 1954. Riportato in Germano Celant, 1982, *Op. cit.*, p.10.



Figura 25. Scultura 'AZ' nella sezione 'Tipografia'

quindi coeve, e in definitiva guidano la calibrazione dello spazio anche nel progetto della VI Triennale.

'La disposizione degli elementi genera (...) nello spazio delle zone di restringimento o d'estensione, sia in orizzontale come in verticale'.³⁵

Tutto il progetto è basato su antinomie che affermano contemporaneamente un concetto ed il suo opposto: le sequenze aperto-chiuso degli spazi; la fluidità degli stessi rispetto ad un'effettiva suddivisione in aree tematiche spazialmente autonome; la fissità di alcuni elementi contrapposta al movimento di quelli flottanti appesi al soffitto; la permeabilità visiva contraddetta dalla rigidità di un percorso imposto; la griglia geometrica d'impianto e l'effetto caleidoscopico d'insieme.

La conformazione del Palazzo dell'Arte, ed in particolare il lotto rettangolare assegnato alla delegazione svizzera, non impedisce a Max Bill di condurre i ragionamenti geometrici che gli sono propri e di strutturare il progetto secondo una precisa griglia modulare sulla quale ritagliare e giustapporre i singoli elementi. La maglia principale è un quadrato il cui lato è un terzo della dimensione minore del lotto. Seguendo questa griglia è possibile ricostruire le figure geometriche impiegate per scandire l'ambiente: sono, infatti, impiegati tutti i poligoni elementari primari. La superficie del vestibolo è così un quadrato al quale si aggiunge un altro mezzo quadrato, e l'intersezione fra le due figure disegna l'asse visivo principale di tutta l'esposizione. La sala espositiva è un rettangolo aureo, così come la sala di lettura, mentre la zona di uscita è un triangolo equilatero. Infine congiungendo i punti su cui insistono le tre 'sculture-totem', si generano due triangoli pitagorici.

Anche in verticale è possibile ricostruire una griglia di appoggio, il cui modulo, di 1 metro e quaranta centimetri, proporziona le altezze delle bacheche espositive dei pannelli fotografici, degli elementi appesi e delle 'sculture-totem'. Se

³⁵ Max Bill, 'Section Suisse d'Exposition', in Alfred Roth, 1940, *Op. Cit.*, p. 175.

la dimensione base della griglia orizzontale è scelta probabilmente come sottomodulo di uno spazio preesistente, la scansione verticale degli oggetti è frutto di un ragionamento ergonomico per permettere un comodo 'affaccio' agli espositori.

A fronte di questa impostazione estremamente rigida e 'astratta', che in apparenza contraddice la *libertà* invocata nella relazione di progetto, l'effetto ottenuto, anche grazie al valore plastico dei singoli elementi, è molto vario e dinamico. Si vengono a creare per 'autoregolazione' della composizione tutta una serie di ulteriori rapporti tali da mettere in vibrazione gli elementi della composizione gli uni con gli altri. Questo riverbero, e non è casuale l'utilizzo di un termine che deriva dal lessico musicale, fa sì che la composizione abbia lo stesso sapore delle 'danze geometriche' di Kandinskij, fatte di accenti dinamici su di una trama ordita con figure regolari: come nelle tele del maestro russo, gli elementi della composizione vibrano per simpatia come '*vibrano tutte le corde di un violino se una sola di esse viene sfiorata*'.³⁶

Sono passati otto anni da quando Bill ha lasciato il Bauhaus, e quindi dalle lezioni libere di pittura impartite dal vecchio mentore. I suoi precetti dovevano però essere ancora vivi. Il contributo di Kandinskij all'arte di Bill è inestimabile: il pittore russo era da sempre un sostenitore dell'unità in campo artistico e aveva, di fatto, preconizzato il concetto di Arte Concreta.

Egli utilizza spesso la composizione musicale come sistema regolatore dei propri quadri e, come abbiamo già verificato, l'importanza del ritmo come strumento compositivo nelle opere di Bill è capitale.

³⁶ Wassily Kandinskij, *Über das Geistige in der Kunst*. München 1912. Ed. italiana *Dello spirituale dell'arte*. Bari 1968. Riprodotto in V. Kandinskij. *Tutti gli scritti*, vol.II, Feltrinelli, Milano 1974.

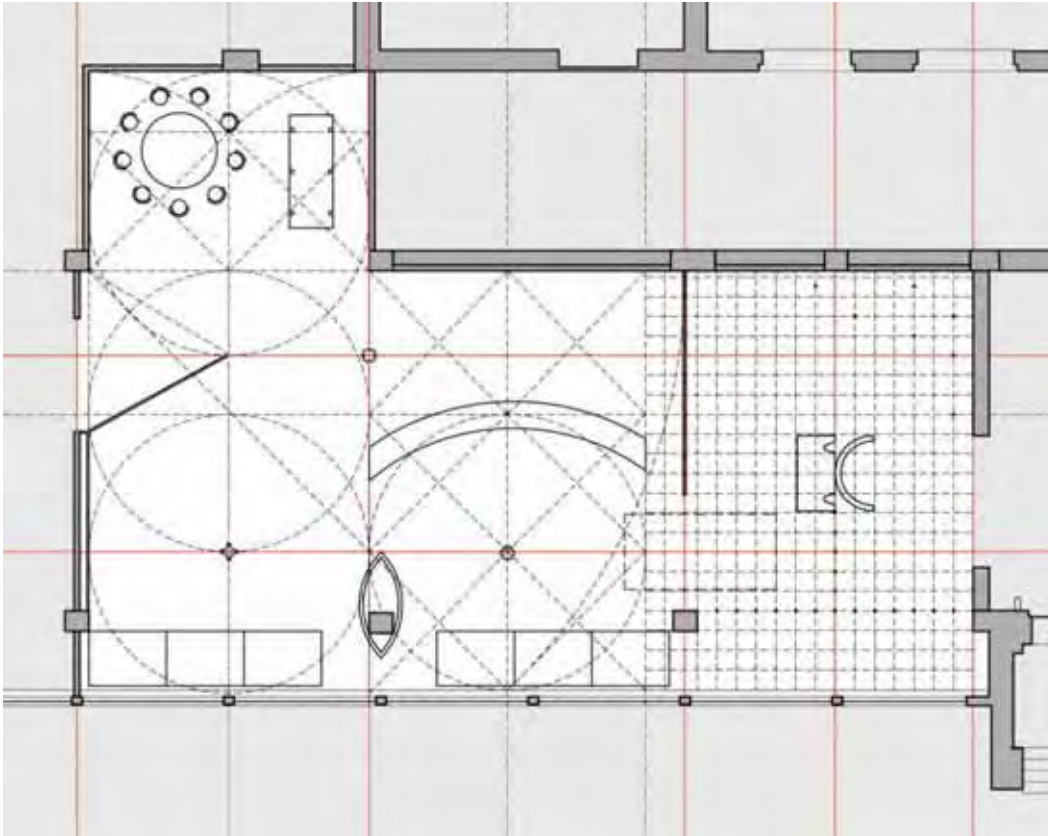


Figura 26. La costruzione dello spazio: i rapporti modulari

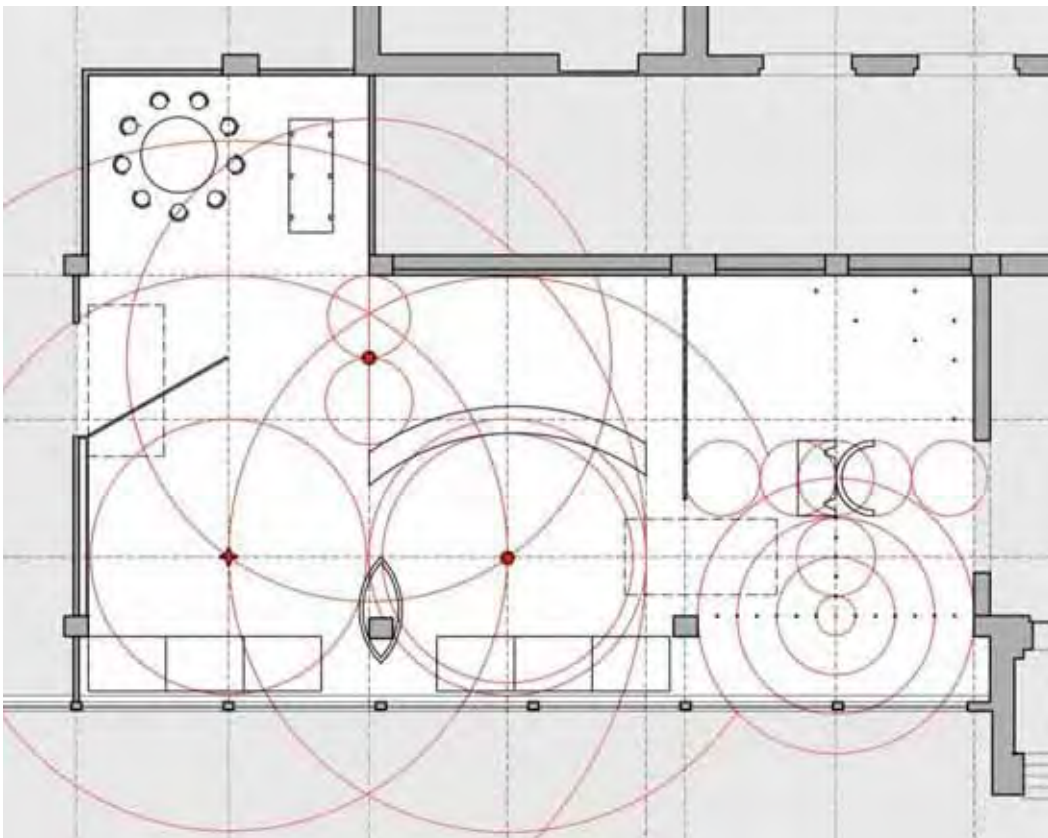


Figura 27. La costruzione dello spazio: la riverberazione degli oggetti

Inoltre, e specialmente in quest'aspetto il progetto della Triennale sembra indirizzarsi verso le teorie di Kandinskij, gran parte delle sue lezioni tenute al Bauhaus vertevano sulla costruzione una teoria pittorica di base, eretta su figure geometriche semplici, tale da fungere da grammatica compositiva elementare³⁷, sulla quale intervenire con elementi dinamici e accenti ritmici.

Questa grammatica elementare è alla base di quel linguaggio analogico proprio dei progetti espositivi, che è composto di forme, oggetti, e d'immagini esplicative, coerenti con l'esperienza sensibile: gli elementi che compongono il progetto della VI Triennale non vogliono affermare o denotare, ma, come le composizioni di Kandinskij, solo proporre delle relazioni.³⁸



Figura 28. Wassilij Kandinskij, *Composition VIII*, 1923.

³⁷ Valentina Anker, *Max Bill au la recherche d'un art logique*, L'Age d'Homme, Losanna, 1977, p. 54.

³⁸ Nicola Marras, 'Una logica della rappresentazione. Gli elementi della struttura espositiva', in *Rassegna* n.10, 1982, p. 12.

4.2.2 *La matrice dello spazio:*

la sezione svizzera alla 9^a Triennale di Milano.

1951

I. Unità e identità: gli intenti dell'esposizione

II. Lo spazio delle arti

III. La sintesi dell'architettura

IV. La matrice dello spazio



I. Unità e identità: gli intenti dell'esposizione.



Figura 1. Ernst Scheidegger, manifesto per la 9ª Triennale, 1951.

*'...individuando nell'Arte una delle forze più decisive nel dar forma alla civiltà, si propone di intervenire nel campo dell'espressione artistica portando gli artisti alla prova di problemi concreti, promuovendo nuovi rapporti di collaborazione fra le varie arti: architettura, pittura, scultura, per l'elevazione di un livello comune di vita, tanto spirituale che pratico.'*¹

Con questo appello a ritrovare nell'Arte una convergenza di principi, il rinnovato Ente per la Triennale di Milano chiama a raccolta artisti e architetti per l'edizione del 1951.

La T9 è, di fatto, la prima Triennale dopo il verdetto elettorale del 18 aprile 1948. Le prime elezioni libere, dopo più di venti anni, si erano svolte in un clima politico acceso, con lo spettro che la transizione democratica potesse scivolare nuovamente nella lotta armata e nella guerra civile. La società, in ogni suo aspetto, vive la frizione fra il giovane governo centrista di larghe intese e l'opposizione di area socialista-comunista che mal tollera, dopo il ruolo primario durante la Resistenza, quello subalterno che ora si trova a ricoprire. È quindi comprensibile come anche nel programma dell'evento culturale, la ricerca di unità rifletta al contempo l'auspicio e la preoccupazione di una parte del Paese. Anche e soprattutto in quest'ottica si comprende come la T9 nasca come figlia del compromesso e, fin dal programma lontana dai territori di possibile scontro politico e collocata, perciò, agli antipodi della precedente edizione 'militante' di Bottoni: i temi sociali sono ridotti al minimo nella volontà di dimenticare velocemente il decennio precedente.

Viene invocata, invece, in modo abbastanza vago l'Arte, come possibile panacea sociale, senza però aver concordato quali valori civili dovesse essa esprimere, e facendo leva su una

¹ Programma della IX Triennale di Milano, in Anti Pansera, *Storia e Cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano, 1978, p.614.

libertà di espressione che, in mancanza di linee guida, si dimostra tanto generica quanto evidentemente in contrasto con un'esposizione unitaria.

Il risultato è che l'eterogeneità di vedute e d'interessi attorno alla T9 non riesce né a tendere all'unità, né tantomeno a dare un'identità a una manifestazione che, proprio per questo, sarà duramente attaccata dalla critica. Ad inficiare il risultato complessivo finale si aggiunga inoltre che il *rappel à l'ordre* della prima ricostruzione è ormai sorpassato, e i dogmi del movimento moderno cominciano ormai a vacillare.

Uno dei pochi interventi su cui la critica è abbastanza concorde è la Sezione Svizzera, affidata dallo *Schweizerische Werkbund* direttamente a Max Bill. L'architetto torna ad allestire la sezione nazionale nel Palazzo di Muzio a 15 anni esatti da quella VI edizione che sancì il suo esordio sulla scena internazionale, e gli valse all'epoca la medaglia d'oro.

Per Max Bill sono stati quindici anni di grande maturazione professionale e teorica, e il risultato progettuale ne avvalorava appieno lo sviluppo, soprattutto se confrontato con l'esito del '36, altrettanto riuscito, altrettanto positivamente recensito, ma sicuramente meno maturo e unitario. L'unità, invocata a gran voce nel bando, è infatti pienamente recepita in quest'allestimento. Unità intesa sia come univocità (convergenza) tra intenti e risultato, sia come Unità delle Arti, con una sottile differenziazione: secondo Bill è l'architettura che riesce a far confluire le arti in un armonico concetto concluso.



Figura 2. Max Bill, Sezione Svizzera alla 9ª Triennale, 1951.

II. Lo spazio delle Arti



Figura 3. Ernesto N. Rogers, Vittorio Gregotti e Luigi Stoppino, *Architettura misura dell'uomo*, 1951.

Nel 1949 Piero Bottoni termina il mandato di Commissario Straordinario conferitogli dal Comitato di Liberazione Nazionale. L'architetto milanese rimane all'interno della costituenda giunta, specificatamente per terminare il progetto del quartiere sperimentale QT8, manifesto della passata edizione. La Triennale si costituisce formalmente come Ente e inizia un vasto processo di burocratizzazione e di nomine politiche: è istituito il Consiglio di Amministrazione, la cui presidenza è affidata all'On. Ivan Lombardo²,

Lo affiancano un cospicuo numero di consiglieri nominati dai diversi Ministeri nazionali, da vari enti e istituzioni, dal Comune di Milano, dal Consiglio Nazionale degli Architetti. È varato un nuovo statuto e formata una Giunta Esecutiva. Ne fanno parte, oltre a Bottoni, Franco Albini, in rappresentanza del M.S.A., Luciano Baldessari, appena rientrato dagli Stati Uniti, Adriano di Spilimbergo, Marcello Nizzoli, Elio Palazzo e Gio Ponti.

Entrambi gli organi denunciano fin da subito una composizione eterogenea che esplicita l'intenzione di voler così rappresentare, almeno negli intenti, un ampio spettro degli orientamenti attuali. Da quest'ultimi, secondo Ponti, e non dalle opinioni soggettive della Giunta, sarebbero dovute derivare la linea guida.³

Il clima politico, velocemente tratteggiato in precedenza, e quello sociale e imprenditoriale impegnato nella costruzione del *boom* economico, hanno bisogno di vetrine commerciali che esprimano, con gli oggetti esposti, la svolta capitalistica in atto.

L'edizione precedente si era presentata al pubblico con la ferma integrità dei principi di Bottoni: *'La Triennale rinunzierà per questa volta ad occuparsi di problemi retrospettivi e le scenografie, o di arredamenti di uffici, di negozi, di piscine,*

² già Ministro per il Commercio Estero nel primo Governo subito dopo la Liberazione

³ Anty Pansera, 1978, Op. cit. p. 368.



Figura 4. Carla Marzoli e Francesco Gnechi Ruscone, *Studi sulla proporzione*, 1951.

ristoranti ecc. o a fare una mostra di fiori esotici e della grafica'.⁴

In risposta a questi rigidi precetti la T9 affida la propria immagine agli oggetti di consumo e all'arte di ciò che in precedenza era stato considerato superfluo.⁵

Negli oltre cinquanta ambienti allestiti al Palazzo dell'Arte si susseguono i temi più differenti: una retrospettiva su Giolli, Pagano, Persico e Terragni, la mostra sull'architettura storica, le architetture per lo spettacolo, per il lavoro, per i trasporti, l'architettura ospedaliera, la forma e il colore nello sport, la mostra della scenografia cinematografica e teatrale, la sezione merceologica del vetro, delle ceramiche, dell'illuminazione, dell'oreficeria...

Le arti grafiche trovano una collocazione autonoma nella galleria curva, strette però fra l'architettura dei trasporti e la mostra sulle architetture spontanee.

A questa eterogeneità si contrappone un filo rosso che lega alcuni episodi maggiormente aderenti al Movimento Moderno: la presentazione del cantiere del QT8, *l'Architettura misura dell'uomo* di Rogers, Gregotti e Stoppani; gli *Studi sulle Proporzioni* di Marzoli e Gnechi Ruscone; il convegno sulla *Divina Proporzione*; la mostra *La forma dell'utile* di Belgioioso, Peressutti, Ceriani e Huber, considerata la prima presentazione dell'industrial design alla Triennale.⁶

Le sezioni sono suddivise ed organizzate più per generi che per temi: il percorso frammentario rappresenta il prezzo pagato al difficile lavoro organizzativo che vive dell'antinomia Albini – Ponti. Il primo, insieme a Bottoni, impegnato nella ricerca di un contenuto imperniato sul rapporto fra artisti, artigiani e industria per la creazione di *'oggetti d'uso'*. Il

⁴ Programma dell'VIII Triennale, in Piero Bottoni e Lanfranco Bombelli Tiravanti (a cura di), *Catalogo - guida*, 1947, p.8..

⁵ Elena del Drago, *La Triennale di Milano*, Luca Sossella Editore, Roma, 2004, p.60.

⁶ Nel carteggio intercorso in quell'anno fra i B.B.P.R. e Max Bill, l'architetto svizzero sottolinea più volte il proprio interesse e la propria curiosità per l'allestimento di questa sezione curata da Belgioioso e Peressutti.

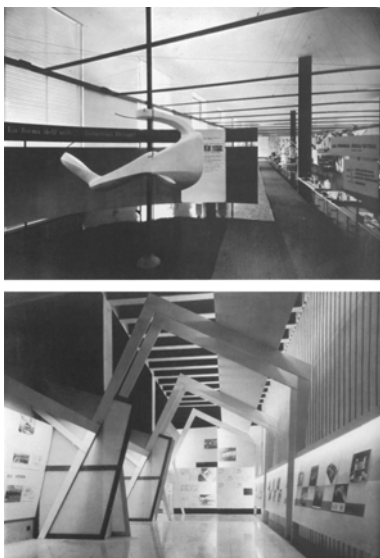


Figura 5. Lodovico Belgioioso, Enrico Peressutti, Max Huber, *La forma dell'utile*, 1951.

secondo maggiormente interessato all'esposizione di *'oggetti d'eccezione'*.⁷

La presenza di Ponti nella Giunta e il suo ruolo nella Triennale sono oggetto di una corrispondenza fra i B.B.P.R. e Max Bill durante le fasi preliminari di organizzazione. Rogers descrive lo stato di confusione di una Giunta dominata, a suo dire, sfortunatamente⁸ da Ponti. Tuttavia la compresenza di qualche rappresentante a loro vicino (Albini) avrebbe comunque potuto salvaguardare la loro linea.⁹

Questa distonia d'intenti, unita all'esaurimento della maggiore spinta propulsiva del movimento moderno, è il principale bersaglio delle critiche all'edizione del 1951: *'Sicchè ha proprio ragione il Pica, codesto rappresentante di un mondo – e di un modo di pensare che s'aveva ragione di creder affondato per sempre, quando definisce la 9ª Triennale come la Triennale dell'ecllettismo, del superamento del razionalismo: la Triennale in cui le grida del 1936 – diciamo noi- si attutiscono fino a diventare bisbigli(...) Gardella si è limitato a mostrare la «sedia antica»; Rogers si rifugia nell'astrattismo, cioè, oggi, nel misticismo estetizzante (...); Bottoni si tiene stretto a quel QT8 che funzionò da perno della 8ª Triennale, ma non indaga come e perché il suo quartiere abbia fallito(...)Pagano è morto. I nuovi, ahimè, non si vedono. E la verità è che non ci sono. Ma allora una Triennale anodina e confusa; noiosa (...).'*¹⁰

L'effetto caleidoscopico, qui criticato con forza da Carlo Doglio è invece in altri casi letto come perfetta espressione di autentica attualità. L'affiancamento acritico di generi diversi è recepito come rappresentazione delle sfaccettature della complessità moderna. Gli allestimenti e le tecniche espositive sono definiti innovativi e lontani da possibili inclinazioni storicistiche. Viene apprezzato anche il ruolo degli artisti:

⁷ Anty Pansera, 1978, *Op. Cit.*, .p. 368.

⁸ *malheureusement* nel testo.

⁹ Lettera dattiloscritta di Ernesto N. Rogers a Max Bill, 27 marzo 1950. (max+ binia+jakob bill stiftung, Adlingenswil CH).

¹⁰ Carlo Doglio, 'Accademia e formalismo di base della Nona Triennale', in *Metron* n.43, settembre dicembre 1951. Riportato in Anty Pansera, 1978, *Op. cit.*, p.385.

'Les artistes d'avant-garde ont souvent un rôle dans l'orchestration à la fois simple et savante des sections principales'.¹¹

Lo sforzo di dare una continuità, almeno formale, al percorso espositivo era stato infatti affidato agli artisti, sotto la regia di Luciano Baldessari, da sempre sostenitore dell'unità fra le arti. I passaggi tra le varie sezioni diventano spazi allestiti che dialogano con l'opera di pittori e scultori: l'ingresso ad imbuto di Baldessari ed il *Cirro Luminoso* di Fontana, che sovrasta lo scalone centrale, rimangono ancor oggi le immagini più pubblicate dell'intera manifestazione.

La realtà è che l'Arte, chiamata ad assolvere da sola una funzione di connessione, sia ideale sia fisica, si presenta nel 1951 con uno scenario di movimenti tutt'altro che unitario, anche se estremamente vitale: nel solo 1950 s'inaugurano a Milano più di duecento mostre, fra gallerie private e spazi pubblici.¹²

Tuttavia i gruppi milanesi di neo-avanguardia che avrebbero dovuto raccogliere la sfida proposta, come i *Pittori Nucleari*, gli *Spazialisti* o il *Movimento Arte Concreta*, non raggiungono mai né la compattezza né l'autonomia formale sufficienti a dare identità alla manifestazione.¹³

A questi si aggiungono gli artisti *figurativi* invitati dal pittore e membro della giunta Adriano di Spilimbergo. La commistione di tendenze è voluta dal bando, ma la produzione da parte dei figurativi di opere *a priori*, e non in accordo con gli allestitori, va ad accrescere il senso di dispersione del percorso espositivo. Non viene messo in dubbio il valore delle singole opere ma il loro inserimento *a freddo* all'interno della parete allestita.¹⁴

¹¹ André Bloc, 'La IX^e Triennale de Milan', in *Architecture d'aujourd'hui* n.36, agosto 1951, p. 5.

¹² Fulvio Irace, 'La difficile proporzione' in Anna Chiara Cimoli e Fulvio Irace, *La divina proporzione. Triennale 1951*. Electa, Milano, 2007, p.13.

¹³ Fondato nel 1948 comprendeva fra gli altri Munari, Dorfles, Veronesi, Sottsass, Fontana. Venne sciolto nel 1952. Molti di questi artisti avevano partecipato alla collettiva 'arte astratta e concreta' organizzata da Max Bill e Lanfranco Bombelli Tiravanti nelle sale del Palazzo ex-Reale a Milano, nel gennaio del 1947. (cfr. cap.3.2)

¹⁴ Gillo Dorfles, 'L'architettura e le Arti alla IX Triennale', in *Letteratura e Arte Contemporanea* n.9, 1951, p. 65.

Eppure la necessità di un rinsaldato rapporto fra arte e architettura è un tema tornato in auge in quegli anni, e non certamente con lo scopo di evadere i problemi contingenti dell'attualità. Nel C.I.A.M. di Bergamo del 1949 sono destinate all'argomento un'intera sessione lavorativa e l'istituzione di una commissione permanente presieduta da Giedion. (cfr. cap. 3.2). In tale occasione Max Bill aveva indicato, nel suo intervento, l'*Unitè d'habitation* di Marsiglia come connubio perfetto tra arte e architettura, in quanto il *Modulor*, alla base del progetto, proporziona gli elementi architettonici e diviene anche mezzo di espressione plastica.¹⁵

È l'architettura quindi che deve realizzare la sintesi delle arti, ponendosi come elemento ordinatore. La sezione organizzata da Rogers ha, in quest'ottica, un titolo emblematico:

Architettura misura dell'uomo.

Invertendo sapientemente l'ordine dell'equazione dell'umanesimo rinascimentale, Rogers realizza una libera sequenza d'immagini prive di didascalie che comunicano per analogia e per contrapposizione di concetti:

'architettura, espressione concreta dell'uomo, sintesi della sua misura fisica e spirituale'.¹⁶

¹⁵ VIII C.I.A.M. atti del convegno, 1949. Documento dattiloscritto. Rapporto della seconda commissione, p. 9. (ETH-gta archiv, Zurigo CH).

¹⁶ Ernesto N. Rogers, 'Architettura, misura dell'uomo', in *Domus* n.260, luglio agosto 1951, p. 1.

III. La sintesi dell'Architettura

La necessità ordinatrice dell'architettura chiamata a sovrintendere l'arte di esporre è una posizione sempre sostenuta da Bill.¹⁷ I confini fra i differenti campi artistici sono ben delineati nel suo operare e la figura dell'architetto è intesa soprattutto come regista-organizzatore sia dello spazio, sia del suo contenuto.

La Triennale di Milano, a differenza di altre esposizioni internazionali, è fin dalle prime edizioni un feudo degli architetti. Anche nelle edizioni in cui l'apporto 'merceologico' è stato più massivo, o la propaganda politica maggiormente invadente, l'aspetto architettonico, nell'allestimento delle sale, o nella costruzione dei padiglioni del parco, è sempre stato di primaria importanza.

Da questo probabilmente deriva un interesse ricorrente di Bill per le Triennali Milanesi. Inoltre la dimensione dello spazio espositivo, per sua caratteristica intrinseca uno spazio semiotico, sembra essere quella in cui Bill riesce a muoversi con maggior disinvoltura. È questo il luogo dove riesce a coniugare meglio le proprie istanze di sintesi: ovvero la possibilità di relazionare oggetti per un fine comunicativo.

Nel marzo del 1948, contestualmente alla stesura del progetto dell'allestimento '*die gute form*' a Basilea, appare su *Werk* un articolo firmato da Bill e intitolato '*Ausstellungen*'.¹⁸ Il testo traccia un bilancio sull'argomento ripercorrendo trasversalmente la storia dalle grandi esposizioni internazionali dall'Ottocento fino ai contributi del Movimento Moderno nella prima metà del novecento. Viene posto l'accento su come l'eterogeneità e le finalità spesso meramente commerciali delle Esposizioni siano sempre state compensate dal carattere di sperimentazione tecnica, spaziale e comunicativa delle architetture temporanee

¹⁷ Karin Gimmi, 'Max Bill: Artista de exposiciones', 2004, *Op. cit.*, p. 31.

¹⁸ 'Esposizioni'.

proposte. Questo tipo di eventi sancisce di fatto la nascita di un settore specifico della progettazione, che Bill rivendica come parte integrante dell'ambito culturale e professionale dell'architetto.¹⁹ Il testo le descrive come strutture dedicate, che hanno meno a che fare col territorio per il loro carattere transitorio, ma che ugualmente debbano essere progettate seguendo i dettami di fruibilità e rappresentatività propri del modo operativo dell'architetto.

Alla Mostra Internazionale delle Arti Decorative ed Industriali di Parigi nel 1925, mentre Le Corbusier presentava il padiglione dell'Esprit Nouveau, e Mel'nikov il padiglione dell'Unione Sovietica, la Svizzera partecipa allestendo un edificio tradizionale che Bill paragona ad uno piccolo *chalet* di montagna. Ritenendo la tradizione come miglior vettore propagandistico si commise, secondo Bill, un grave errore, anche sul piano commerciale, e mettendo, in quella circostanza, la Confederazione Elvetica allo stesso livello culturale di un paese coloniale.

Seguendo l'approccio metodologico e didattico tipico di Bill, il saggio analizza e classifica le esposizioni del passato, traccia categorie e tipologie di esposizioni, mettendo in relazione le istanze che hanno sancito il successo delle fiere internazionali dell'ottocento, e l'inattualità delle stesse nel dopoguerra, considerando lo sviluppo delle comunicazioni e della maggiore facilità/velocità degli scambi commerciali. Il confronto con la storia è propedeutico alla lettura e all'azione nel presente: per questo motivo Bill suggerisce di mantenere il presupposto fondamentale che ha contraddistinto gli esempi del passato, ovvero la divulgazione di un progresso tecnologico, o artistico, raggiunto, piuttosto che assecondare le inclinazioni qualunque del visitatore alla ricerca dell'effetto spettacolare, con il risultato di trasformare l'esposizione in un parco divertimenti.²⁰

¹⁹ Max Bill, 'Austellungen', in *Werk* n° 3, Marzo 1948, p. 66.

²⁰ *Attraktionenpark* nel testo.

L'attenzione di Bill è incentrata sul programma espositivo, prima che sulla forma stessa dell'allestimento. Anticipando di qualche anno il volume di Lohse *'Ausstellungsgestaltung'* il testo di *Werk* individua tre categorie per decodificare gli intenti delle Esposizioni del presente.

La prima raggruppa quelle esposizioni, molto diffuse, a interesse prettamente commerciale che sono incentrate sul carattere di novità degli oggetti esposti. L'eccessiva vocazione merceologica porta all'utilizzo massiccio di elementi pubblicitari, tanto che spesso sembra seguire *'...lo spirito eccentrico di un grafico invece che la mente ordinata di un architetto'*.²¹

La seconda è quella che estremizza il carattere spettacolare come elemento di attrazione. Si rivolge a un pubblico generico, di media cultura e interessi comuni, spesso senza entrare nello specifico degli oggetti esposti.

La terza categoria è quella delle esposizioni tematiche, con carattere didattico, sperimentale e di approfondimento, rivolte sia a persone già che hanno una conoscenza degli argomenti trattati, sia a chi voglia fare quello sforzo di conoscenza non richiesto nelle due categorie precedenti. Essendo una forma espositiva più progressista, è indicata nel testo come la formula del futuro, poiché risponde al bisogno imprescindibile di offrire chiarimenti alle domande del presente: *'...lo scopo è non solo di mostrare certezze ma crearne di nuove'*.²²

Gli esempi che punteggiano il testo sono individuati laddove l'esposizione ha prodotto concretamente risultati tangibili: il *Weissenhof* di Stoccarda del 1927, e le *Siedlungen* di Breslau e di Vienna. Particolare risalto viene dato all'iniziativa della Triennale milanese del 1947 e alla costruzione in corso del suo quartiere manifesto QT8.

Al di là degli esempi indicati nel testo, è chiaro come il tipo di programma espositivo che Bill vuole promuovere, il terzo

²¹ Max Bill, *'Ausstellungen'*, *Op.cit.*, p. 66.

²² *Ibidem.*

caso, è già contenuto nel progetto che sta contestualmente affinando per l'allestimento '*die gute form*' che attuerà a Basilea l'anno successivo, e che era già stato messo a punto, ma non realizzato, per la '*realità nuova*' del '47. (crf. cap 3.2) La mostra di Basilea lancia uno sguardo attraverso diversi campi del sapere umano (chimica, fisica matematica, architettura, arte, urbanistica) nell'ottica di dimostrare come *forma, funzione e bellezza* siano sostanzialmente sinonimi sia nel mondo naturale, sia nel campo del sapere scientifico, sia nell'ambito della 'giusta' produzione artistica, tecnica e architettonica. Accostando pannelli fotografici l'allestimento chiede al visitatore di non lasciarsi condurre passivamente dal percorso espositivo, ma di fare un'operazione di lettura analogica.

È un'esposizione tematica, basata su di un allestimento essenziale e su una grafica raffinata, che si rivolge ad un pubblico istruito e selezionato, o a chi, attraverso gli apparati didascalici, voglia approfondirne la conoscenza. Pur auspicando, per pura teoria, un improbabile coinvolgimento popolare, rimane volutamente distante dai temi e dal carattere chiassoso degli eventi che, generalmente, attraggono la massa.

L'Ottava Triennale viene nuovamente citata a termine del testo di *Werk* come esempio di come la Svizzera abbia ancora una volta disatteso le aspettative. Il programma espositivo richiedeva la messa in mostra di oggetti di produzione industriale di elevato valore formale, ma seguendo un'abitudine progettuale ricorrente, secondo Bill l'allestimento realizzato era paragonabile alla vetrina di un negozio di cosmetici.

Verso la fine degli anni quaranta Bill affianca alle riflessioni sugli spazi espositivi (il contenitore) i ragionamenti sulla produzione industriale (il contenuto).

Bill comincia in questa fase a formare la sua posizione sulla progettazione di oggetti di design industriale, che lui chiama '*oggetti d'uso quotidiano*' chiarendo fin dalla scelta lessicale

la sua distanza da una possibile deriva formalistica, e sottolineando l'approccio etico che il progettista deve tenere con l'industria e soprattutto con il mercato. Questi temi saranno non solo i temi principali del suo intervento al Primo Convegno sull'industrial design alla Triennale del 1954, ma anche quelli con i quali si confronterà direttamente progettando l'allestimento della sezione svizzera nel 1951.

Con l'avvicinarsi della data d'inaugurazione, infatti, la dicotomia fra Albin e Ponti sembra poter essere superata, e le divergenze messe da parte. Inoltre Ponti, inizialmente temuto come possibile ostacolo alla nomina di Bill come progettista, si rivela poi in realtà un sostenitore della sua candidatura:

'en ce qui concerne la triennale, j'ai eu des renseignements par ponti, qui était de passage ici. Il est un esprit brouillon, charmant, mais plutôt dans le sens négatif. Il veut absolument que je fasse la section suisse de la triennale. qu'est-ce que j'y pourrais faire! attendons donc!'.²³

Nonostante i precedenti dubbi nutriti sia da Bill che da Rogers, la Sezione Svizzera sarà infatti assegnata dalle autorità al *Werkbund* e quindi ad Alfred Roth. L'immediato coinvolgimento di Max Bill come progettista è la diretta conseguenza.

²³ Lettera dattiloscritta di Max Bill a Ernesto N. Rogers, 30 marzo 1950. (max+ binia+jakob bill stiftung, Adlingenswil CH).

IV. La matrice dello spazio

*'(...) le jeu des formes, l'ouverture comme la fermeture de l'espace, le rapport de l'espace aéré au volume fermée construit selon les lois d'une rythme défini, sur la base de relations claires et déterminées et dans seul cette ordre de moyens parvient à faire atteindre l'ordre de progression de succession tels sont les fondements de l'art constructivo-spatiel. Fondement qui lui conferent son existence propre, qu'il conserve toujours, même s'ils temps des perspectives sur les premiers début d'une evolution à venir.'*²⁴

Il progetto di Bill muove sostanzialmente da una precisa e unica volontà: innalzare l'esposizione di oggetti di produzione industriale a esperienza estetica, al pari di una visita di un museo o di un'antica chiesa.

Il programma, messo a punto con Alfred Roth, prevede una selezione di pochi e raffinatissimi esempi dell'eccellenza prodotta in Svizzera: orologi, ceramiche, giocattoli educativi, gioielli, strumenti tecnici di precisione, stole tessute a mano e tessuti industriali.

Ma non è, solo, nell'accurata selezione degli oggetti, che l'idea iniziale si sostanzia. L'atmosfera di rispetto che il progetto riesce a evocare nel visitatore è ottenuta attraverso la rigorosa calibratura dei volumi e dall'uso preciso della luce.



Figura 6. Palazzo dell'arte. Secondo piano, con indicazione della Sezione Svizzera.

L'Ente Triennale destina alla Sezione Svizzera uno spazio rettangolare, posto al primo piano, in adiacenza al Salone dei Congressi.

Lo spazio delle sezioni straniere è organizzato senza elementi di distribuzione autonomi: il senso di percorrenza è obbligato e le stanze sono tutte in 'cascata' l'una dietro l'altra. Alla Sezione Svizzera si accede attraverso la Sezione Francese, che per l'occasione esponeva da un lato una selezione di opere

²⁴ Max Bill, 'La maîtrise de l'espace', in *XXème Siècle* n.4, 1939, p.52.

grafiche di Matisse, Braque, Picasso e Villon, dall'altro un grande affresco di Léger che affianca il modello ligneo del Piano per la Ricostruzione del porto di Tolone. Uscendo invece dalla Sezione Svizzera i visitatori attraversano un piccolo spazio pubblicitario dedicato alle carte da parati Braendli, per poi immettersi nella sezione che ospita gli studi sulle proporzioni di Marzoli e Gnechi Ruscone.²⁵ Questo spazio fortemente allungato in senso longitudinale, e allestito con una struttura reticolare, accoglie fra i vari contributi anche il ciclo litografico delle *15 Variazioni sullo stesso tema*.



Figura 7. Max Bill, Sezione Svizzera. Vestibolo.

Il primo problema su cui Bill è chiamato a confrontarsi è proprio la commistione fra lo spazio dedicato e il percorso che lo attraversa lungo il lato più corto. La scelta è quella dividere l'ambiente in due creando con una parete un'area più 'pubblica', il vestibolo, e una sala propriamente espositiva, più intima e protetta dal flusso di visitatori. Il vestibolo è un'area di sosta e di lettura: alle pareti sono appese fotografie, fra le quali spicca anche la *'kontinuität'* del '47 ed è arredato con mobili progettati da Bill stesso (vedi figura 8). E' un ambiente interamente bianco, pensato come 'camera di decompressione' che prepara all'esperienza mistica d'immersione nell'atmosfera rarefatta e attutita della sala espositiva.



Figura 8. Max Bill, Tavolo e sedie per la 9ª Triennale.

Questa è uno spazio cubico cui si accede attraverso un taglio verticale nella parete divisoria.

È un ambiente unitario, buio e senza interferenze esterne, rigoroso e percepibile con un unico singolo sguardo.²⁶

Le pareti, in opposizione al vestibolo, sono trattate a tinte scure e lo spazio è per la maggior parte vuoto. Sul pavimento sono disposti, in ordine solo apparentemente casuale, sette contenitori cilindrici, di diametro differente, tutti alti un metro e illuminati dall'interno. In essi trovano spazio gli oggetti dell'esposizione. Ogni tipologia di prodotto occupa un

²⁵ Anty Pansera, 1978, *Op.Cit.* p. 370.

²⁶ 'Svizzera', in *Domus* n°260, luglio agosto 1951, p. 14.

singolo fusto e gli oggetti sono magistralmente disposti all'interno come in una composizione pittorica.²⁷

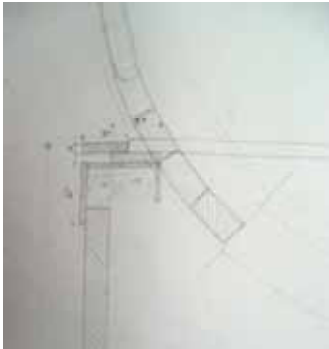


Figura 9 Max Bill, dettaglio del posizionamento dei neon.
(max, binia + jakob bill stiftung, Adlingenswil CH)

Mai come in questo caso la progettazione di Bill si affida alla calibrazione della luce per ottenere l'effetto voluto.

Le sorgenti luminose sono nascoste all'interno della struttura metallica che regge le vetrine dei cilindri. Sono l'unica fonte luminosa dell'intera sala.

I fusti inoltre poggiano su di una base rientrante. La linea di ombra che si viene a creare a terra, per la riflessione della luce sul soffitto bianco, sembra far sì che questi siano sospesi a pochi centimetri da terra. La percezione è quella che il visitatore possa farli scivolare morbidamente sul loro cuscinetto d'aria per trovare una configurazione 'personale' all'interno della stanza.

Scorrendo le foto della Triennale del '36 si vede come l'edificio di Muzio, occhieggi qua e là tra gli elementi dell'allestimento di Bill. Nel 1951, invece, l'autore cerca un ambiente asettico, rifiuta interferenze esterne e riveste interamente tutte le superfici, compreso il pavimento. Lastre di marmo bianco, di un metro per cinquanta centimetri, ricoprono entrambe le sale secondo una tessitura preordinata. Da un punto di vista meramente tecnico ed espositivo, questo permette di raggiungere da sotto gli espositori e allacciare così l'illuminazione dei fusti all'impianto senza avere cavi a vista.

Da un punto di vista compositivo il lastrico è ancora più importante: crea e rende evidente la *matrice dello spazio*.

Tessono e la griglia su cui s'incastano con precisione chirurgica gli elementi della composizione.

Misurano lo spazio. Il vestibolo è esattamente nove volte la grandezza della singola lastra. La pavimentazione è ordita lungo il senso di percorrenza, tranne in corrispondenza del fornice di accesso alla sala, dove le lastre subiscono una rotazione di novanta gradi, suggerendo il cambio di direzione.

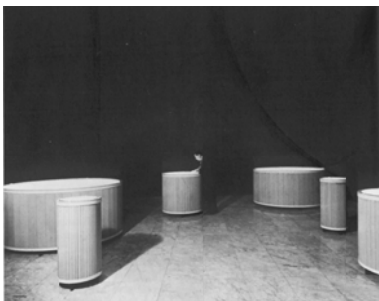


Figura 10. Max Bill, Sezione Svizzera.
Interno della sala espositiva.

²⁷ Arturo Carlo Quintavalle, 1977, *Op. cit.*, p. 138.



Figura 11. Max Bill, *bunde akzente*, 1946.

Tavoli, sedie e perfino la posizione delle foto alle pareti seguono il reticolo della pavimentazione.

La superficie della sala espositiva è esattamente il doppio del vestibolo. Il centro di ogni cilindro è posizionato nei punti di giunzione fra le lastre e la sua circonferenza è perfettamente circoscritta dal quadrato creato dalle stesse.

Il quadro '*bunde akzente*' (*accenti colorati*) dipinto da Bill nel 1946 suggerisce la lettura della composizione.

Molte, infatti, sono le analogie, prima fra tutte la preponderanza della superficie di fondo bianca, rispetto al peso degli elementi in gioco. (vedi figura n. 11)

Si tratta di una tela quadrata scandita da un'ideale griglia a maglie, anch'esse quadrate. Su di essa viene preparato un campo punteggiato da sedici quadrati neri, distanti due moduli l'uno dall'altro: il perimetro ricrea un ideale quadrato interno di dimensioni minori. La regolarità della composizione iniziale viene trasformata dall'inserimento del colore sotto forma di elementi quadrati equivalenti: questi si sostituiscono ad alcuni neri facendoli slittare di un modulo lungo le ascisse e le ordinate. Come molti quadri dell'epoca anche '*bunde akzente*' indaga i rapporti di relazione che s'innescano fra elementi posti su griglie regolari in presenza di una *trasformazione*. Al suo interno si accendono tensioni dinamiche che introducono un senso di rotazione, di stabilità contraddetta e di movimento centrifugo degli elementi.



Figura 12. Esposizione di orologi all'interno di uno dei fusti.

I cilindri sul piano cartesiano marmoreo della triennale subiscono la stessa trasformazione. Sembrano idealmente tracciare un perimetro quadrato, distante due moduli dalle pareti, e un ritmo regolare per poi trovare una tensione dinamica nello slittamento lungo la griglia e nella diversa, ma proporzionale, dimensione dei rispettivi diametri. Misurano rispettivamente 1, 2 e 4 volte il modulo, secondo una *progressione* spesso utilizzata anche sulle tele, e trovano il bilanciamento dei pesi nel numero e nella densità interna:

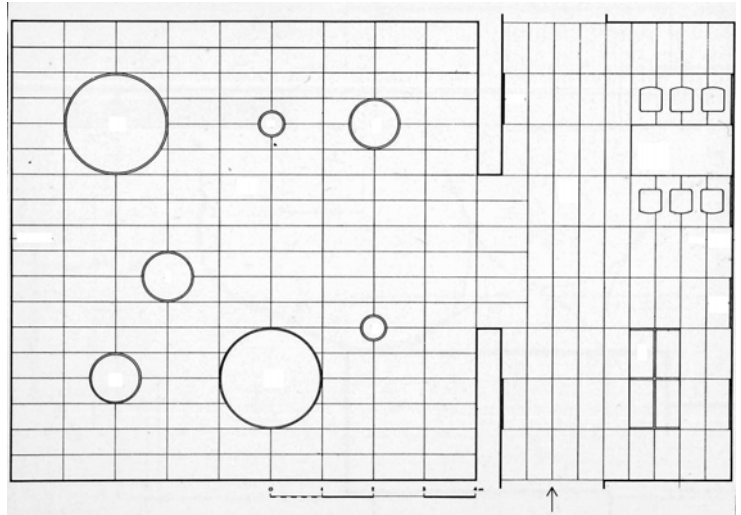


Figura 13. Max Bill, Sezione Svizzera, 1951. Planimetria di progetto.

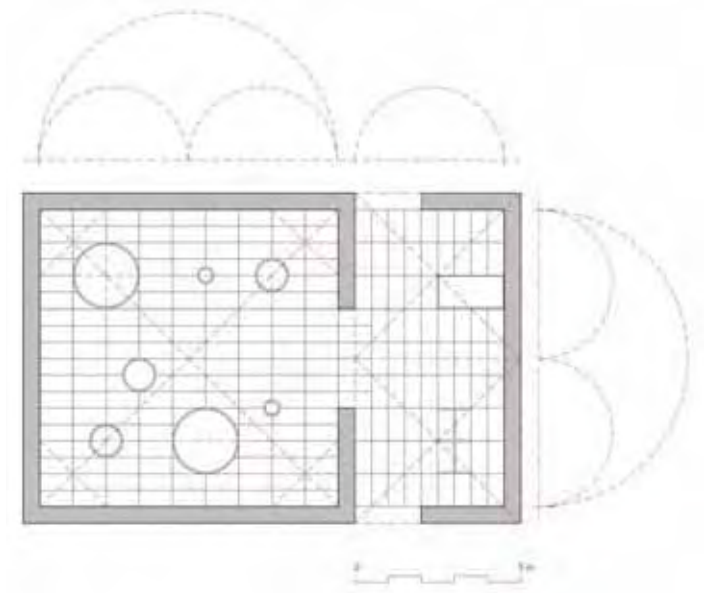


Figura 14. Schema di lettura delle modularità.



Figura 15. Sezione Svizzera. Vista della sala espositiva.

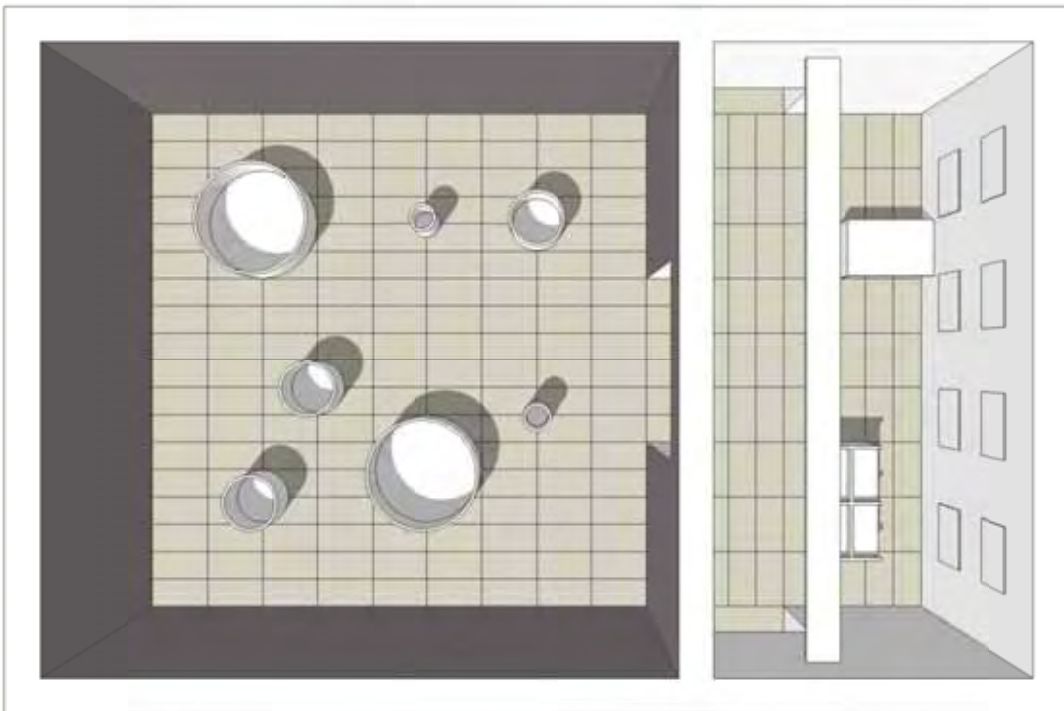
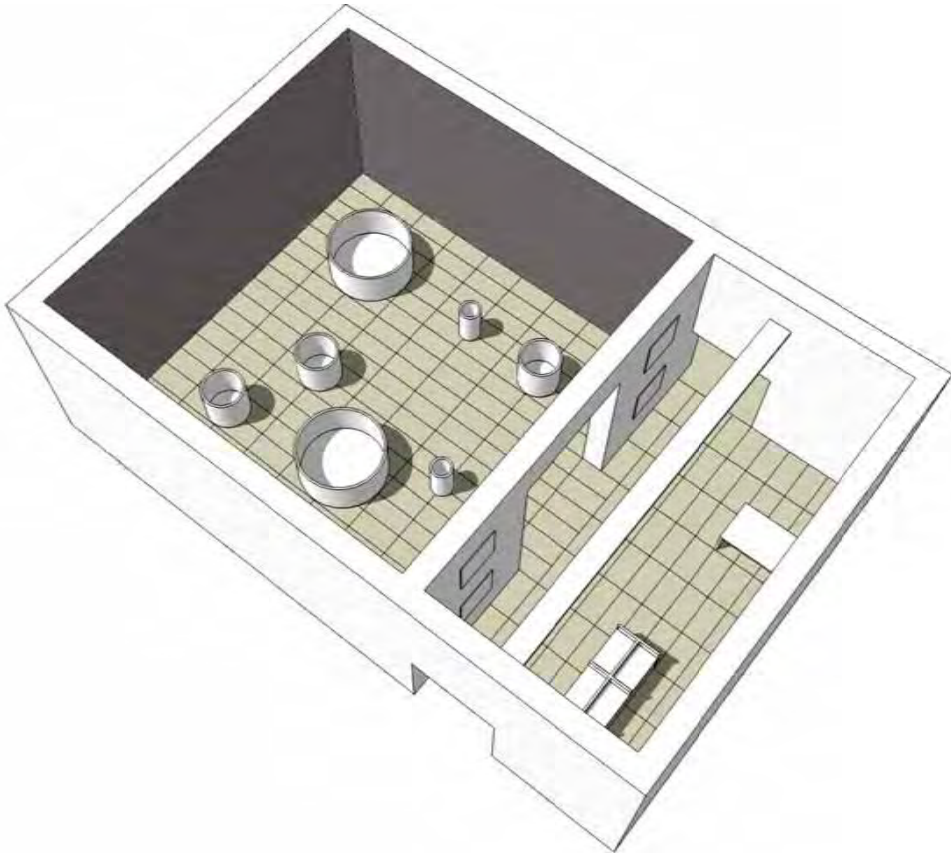


Figura 16. Sezione Svizzera. Ricostruzione digitale tridimensionale.

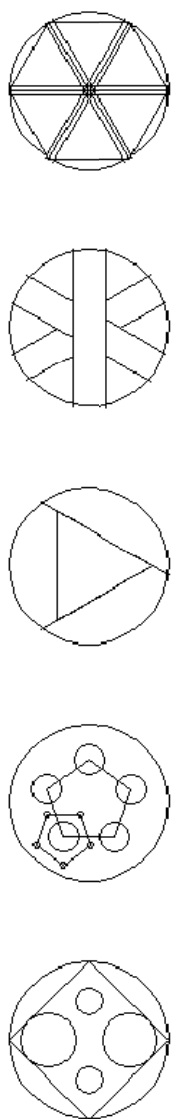


Figura 17. Schemi geometrici dell'allestimento dei fusti.



Figura 18. Esposizione di giocattoli all'interno di uno dei fusti

I fusti più piccoli, sono più numerosi e accolgono più oggetti, quelli più grandi sono in numero minore e meno allestiti. Se la struttura compositiva sul piano orizzontale vive di serie di rapporti progressivi, lungo l'asse verticale, invece, segue un'unica dimensione: un metro. Questo modulo, infatti, dimensiona i fusti in altezza, così come gli elementi del vestibolo, seguendo la semplice necessità ergonomica dettata da un affaccio più agevole per la vista degli oggetti. Gli espositori progettati all'interno dei singoli fusti, sono tutti diversi e seguono il principio della *variazione sul tema* applicata alla scomposizione geometrica della circonferenza: di volta in volta ricalcano i diametri, le corde, il triangolo equilatero inscritto, il quadrato, il pentagono o le circonferenze concentriche. La scelta della forma circolare e l'utilizzo di una geometria polare fanno sì che le vetrine siano ugualmente apprezzabili da tutte le direzioni. Infatti, rispetto alle precedenti esperienze espositive con le quali Bill si è confrontato in precedenza, emerge una sostanziale differenza. Sia nella Triennale del '36, sia in quella non realizzata del '47, sia ancora in *'die gute form'* del '49, il percorso espositivo e la sequenza degli elementi sono obbligati: esiste un senso di percorrenza e quindi una consequenzialità nelle informazioni che il visitatore è invitato a seguire. Nel progetto del '51 questa volontà sparisce completamente dando vita a un ambiente fluido e isotropo che si concentra in alcuni punti di accumulazione. Non è importante da che parte si arrivi alla vetrina, né da che parte ci si ponga per vedere il contenuto. Sembra perfino che il contenuto perda d'importanza rispetto all'insieme e sia inevitabile ma non indispensabile. È l'esatto contrario di *'die gute form'*: a Milano non esiste una volontà didattica che organizza l'allestimento; è l'architettura stessa che, trovando l'unità nella sintesi, si sostiene per forma e per capacità emozionale, e non per il suo contenuto.

Una delle foto scattate da Ancillotti per il catalogo della mostra, e conservate nell'archivio della Triennale, è una

ripresa di scorcio da un punto di vista sopraelevato. Nel bianco e nero sgranato tipico delle immagini di repertorio le pareti laterali si smaterializzano diventando un orizzonte scuro e impalpabile. Emergono solo il piano cartesiano bianco del pavimento, scandito dalla griglia delle fughe, e i solidi puri cilindrici come in una perfetta composizione astratta. (vedi figura 20)

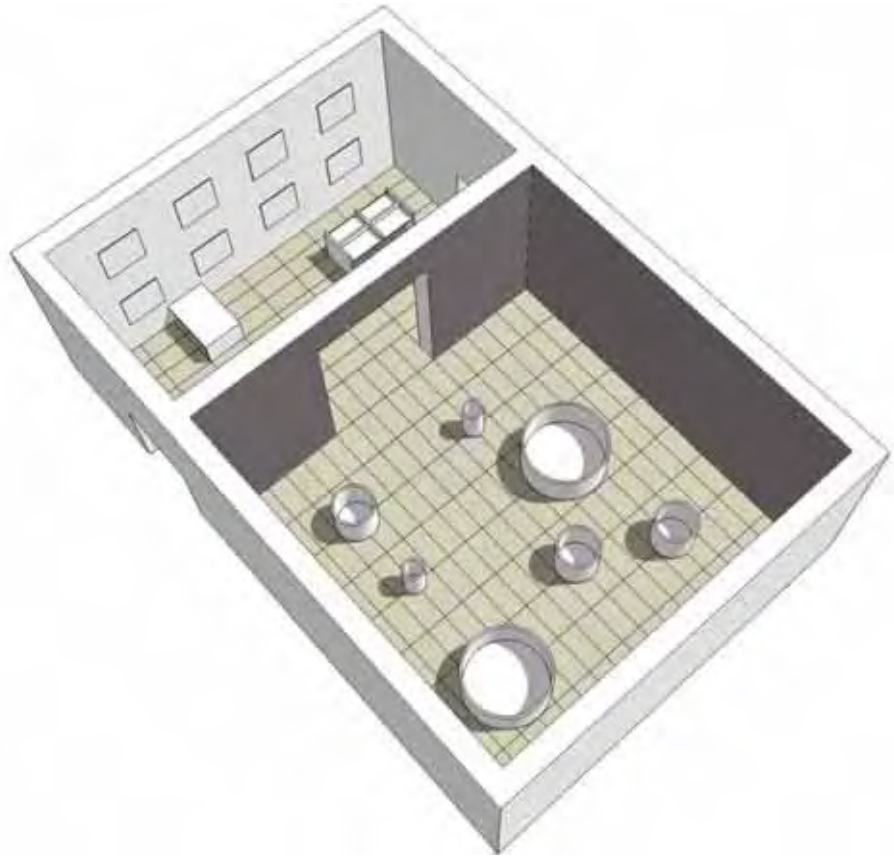


Figura 19. Sezione Svizzera. Modello digitale tridimensionale.



Figura 20. Vista dell'allestimento della sala espositiva.

**4.2.3 *Un contenitore per le arti:*
il padiglione svizzero alla Biennale di Venezia.
1951**

- I. La parete nuda
- II. A Venezia
- III. Dalla superficie allo spazio
- IV. Un sistema di coordinate eccentrico



I. La parete nuda.

' la parete nuda!...

(...) Chi sa veramente sentire, con l'intensità della vita vissuta, la parete nuda, è preparato nel modo migliore per vivere in sé l'esperienza pittorica. La parete bidimensionale, perfettamente liscia, verticale, proporzionata, "muta", sublime, che dice di sì a se stessa, rivolta in sé, limitata all'esterno e irraggianti verso l'esterno, è un "elemento" quasi primario'.¹

Il progetto per il Padiglione Svizzero ai Giardini della Biennale è una vicenda per certi versi contraddittoria. Viene redatto nel 1951 come concorso ad inviti. Appartiene ad una stagione che vede Max Bill raccogliere i frutti dell'intenso lavoro, sia teorico sia operativo, degli anni precedenti. L'artista è contestualmente impegnato su molti fronti. È chiamato a organizzare diverse importanti mostre personali, partecipa alla Triennale del '51, dirige e crea il grande progetto culturale e didattico della Hochschule für Gestaltung di Ulm. Rispetto agli anni precedenti è maggiormente attivo anche sul fronte della progettazione architettonica. Al concorso per la Biennale ne affianca un'altro per il *'Monumento al prigioniero politico ignoto'* indetto dall' Institute of Contemporary Arts di Londra. Quest'opera, affine per alcuni aspetti a quella veneziana, più che un monumento scultoreo in senso stretto, può essere iscritta a pieno titolo nella tipologia della scultura-padiglione. I due progetti-concorso condividono lo stesso esito, poiché ad entrambi saranno preferiti altri, ma non la stessa sorte. Il Monumento per il prigioniero politico ignoto, ricco di riflessioni ed implicazioni sociali, è in più occasioni pubblicato e difeso dall'autore stesso. Sulle pagine di *Werk* nel 1957 appare infatti un lungo articolo autografo dove si sostiene il valore delle idee

¹ Wassily Kandinskij, 'La parete nuda...', in *Der Kunstnarr*, Dessau, aprile 1929. Pubblicato in *Wassily Kandinsky. Tutti gli Scritti. Volume II*, Feltrinelli, Milano, 1974, P. 277.

esposte, perfettamente simbolizzate nella loro trasposizione architettonica. Il progetto veneziano invece, che pur traduce a pieno la summa delle sue lunghe riflessioni sullo spazio espositivo, viene solo saltuariamente citato dall'autore.

La fortuna critica è la stessa. Pur essendo tutti concordi sul fatto che il progetto veneziano crei uno degli spazi più riusciti dell'intera opera architettonica di Bill, esso compare raramente nella vasta bibliografia di riferimento, e solo in pochissime occasioni si entra, sinteticamente, nel merito dei suoi principi compositivi.

Il materiale d'archivio conservato a Zurigo non fornisce ulteriori fonti scritte. Gli apparati grafici, sia gli schizzi sia gli elaborati tecnici, sono interamente conservati, mentre non sono presenti il bando di concorso e l'immane *relazione d'intenti* che in ogni occasione accompagna e puntualizza i progetti di Bill.²

Esiste però il progetto vincitore, realizzato e tuttora accessibile ai Giardini. Dal confronto tra i due progetti è possibile ricavare alcune informazioni.

² La relazione di progetto è citata come fonte in Karin Gimmi, '12 progetti', in *Minimal Tradition*, Lars Muller Verlag, Baden, 1996, p. 65.

II. A Venezia

La Svizzera partecipa alla Biennale di Venezia fin dagli anni '20 seppur con cadenza saltuaria. Dal 1932 occupa alcuni locali all'interno del Padiglione 'Venezia', realizzato da Del Giudice nell'isola di Sant'Elena. Nel 1951 il Dipartimento Federale dell'Interno inizia una trattativa con la Biennale per ottenere la possibilità di edificare un padiglione nazionale. Il sito della Biennale è continuamente a rischio di saturazione, nonostante l'annessione di nuovi terreni, come quello dei Giardini, acquisito proprio nel '51,. Nell'immediato dopoguerra, infatti, l'aumentata richiesta da parte degli enti nazionali e soprattutto una scarsa attitudine pianificatoria porta alla rarefazione degli spazi liberi tra un padiglione e l'altro all'interno del recinto.³

Ciò nonostante alla rappresentanza svizzera viene assegnato un lotto in posizione privilegiata, sito nei terreni di recente acquisizione. L'appezzamento è adiacente all'ingresso principale, si atterra sul recinto sud ed è confinante con quello destinato al Padiglione Venezuelano, realizzato da Carlo Scarpa nel 1954. Dagli anni '50 inizia la stagione che vedrà realizzare ai Giardini i padiglioni più celebri. Oltre a Scarpa saranno coinvolti: Rietveld per l'Olanda (1954), Aalto per la Finlandia (1956), B.B.P.R. per il Canada (1958) e Fehn per i Paesi Scandinavi (1962).

La Svizzera è tra le prime nazioni che nel dopoguerra si doteranno di una vetrina espositiva autonoma e in linea con i caratteri distintivi della propria immagine artistica internazionale. In precedenza, nel 1934, l'Austria aveva affidato a Josef Hoffmann la realizzazione del proprio padiglione nazionale e vale la pena approfondire alcuni aspetti di questo edificio. Il progetto dell'architetto austriaco è infatti anomalo rispetto agli edifici precedenti e circostanti. Si tratta di un impianto simmetrico caratterizzato da una facciata scarna, algida, interrotta unicamente dal grande portale che immette direttamente nella corte posteriore. A

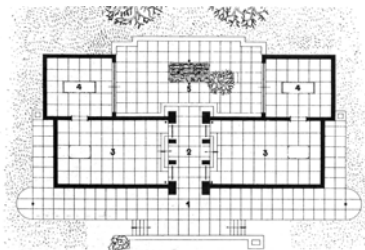


Figura 1. Josef Hoffmann, Padiglione Austriaco alla Biennale, planimetria, 1934.

³ Marco Mulazzani, *I padiglioni della Biennale di Venezia*. Electa, Milano, 2004, p. 91.



Figura 2. Josef.Hoffman, Padiglione Austriaco alla Biennale, interno, 1934.

quest'asse, che raccoglie l'andamento longitudinale del giardino all'italiana posto di fronte, si collegano le due direzioni ortogonali che immettono nelle sale espositive. Alle decorazioni eclettiche, presenti, secondo il gusto dell'epoca, nella maggior parte degli altri padiglioni, Hoffman contrappone pareti candide ed estrema sobrietà dell'apparato decorativo. Il vuoto e l'assenza caratterizzano la neutralità del contenitore nel rispetto della propria funzione espositiva.⁴ È un padiglione costruito attorno ad un vuoto. Laddove la successione tradizionale degli spazi espositivi vorrebbe il salone centrale si ritrova la galleria a cielo aperto. Rispetto all'impianto maggiormente compatto riscontrabile in molti interventi circostanti, anche il Padiglione Svizzero, sia nel progetto di concorso di Bill, sia nella versione realizzata da Giacometti, dà grande risalto al vuoto e dialoga con gli spazi aperti, interni ed esterni. Poiché questo atteggiamento è riscontrabile in entrambi i progetti presentati, lo si può forse ascrivere ad un'indicazione diretta della committenza. Nel Febbraio del 1951 il Dipartimento Federale aveva assegnato l'incarico per la redazione del progetto preliminare all'architetto Rino Tami, e nel luglio dello stesso anno aveva indetto un concorso ad inviti, proponendo, non solo ai concorrenti ma anche all'Ente della Biennale, di ripensare l'ingresso principale all'intera area dei Giardini, nella volontà di armonizzarlo al proprio intervento. La Biennale nega questa possibilità, che tuttavia si ritrova nel progetto presentato da Bill. Per la seconda volta in uno stesso anno Bill è chiamato ad un progetto espositivo in Italia. Contestualmente al concorso, infatti, rappresenta la Svizzera alla 9° Triennale di Milano, inaugurata nella stessa estate. I contatti con l'ambiente artistico Veneziano risalgono tuttavia all'anno precedente. Giuseppe Samonà, amico conosciuto durante i C.I.A.M., si fa portavoce, in rappresentanza dello I.U.A.V., presso Rodolfo Pallucchini, Segretario Generale della Biennale, affinché sia ospitata una

⁴ Giuliano Gresleri (a cura di), Josef Hofmann, Zanichelli, Bologna, 1981, p.186.



Figura 3. Max Bill, mostra personale alla Biennale di Venezia, 1958.

personale di Max Bill presso l'Ala Napoleonica del Museo Correr, in piazza San Marco.⁵ Alla proposta segue un fitto carteggio fra Zurigo e Venezia in cui si arriva a fissare, oltre al luogo, anche la data d'inaugurazione: il 25 aprile 1950.⁶ Tuttavia l'evento incontra molti problemi, primo fra tutti la contestuale mostra di Bill al *Museu de Arte* di San Paolo, che vede molte delle opere più recenti impegnate in Brasile, e quindi non disponibili. Si decide di rimandare.

L'anno successivo è Gino Severini a riproporre l'idea per la XXXVI Biennale e a prendere contatti con l'architetto svizzero, che si rende di nuovo disponibile per '*esporre in forze alla Biennale*'.⁷ Nonostante l'interessamento personale del Segretario Generale della Biennale presso la delegazione svizzera, apparentemente poco incline ad appoggiare la candidatura di Bill, anche quest'occasione non riuscirà a concretizzarsi.⁸

⁵ Orietta Lanzarini, *Carlo Scarpa, L'architetto e le arti*, Marsilio, Venezia, 2003, p. 78

⁶ Lettera di Giuseppe Samonà a Max Bill, 6 marzo 1950. max+binia+jacob bill stiftung, Adlingenswil (CH)

⁷ Lettera di Gino Severini a Rodolfo Pallucchini del 7 novembre 1951. ASAC Venezia, riportato in Orietta Lanzarini, 2003, *Op. cit.*, p.88.

⁸ Verbali del Comitato di Esperti, 1 ottobre 1951, ASAC Venezia, riportato in Orietta Lanzarini, 2003, *Op. cit.*, p.88

III. Dalla Superficie allo Spazio

I primi anni cinquanta sono per Bill molto intensi. Si dedica contestualmente a molti progetti di architettura. Oltre alla Triennale, è impegnato nel grande programma culturale-didattico della H.f.G. di Ulm e nell'elaborazione del progetto dell'intero complesso (1950-1955), formula una tipologia di edificio a torre all'interno di un'urbanizzazione a Zurigo (1949-1950), e prepara l'altro progetto-concorso per il Monumento al Prigioniero Politico Ignoto (1952).

Inoltre, all'incessante lavoro nel campo artistico, come pittore, scultore e curatore di mostre proprie e collettive, affianca un periodo di febbrile elaborazione teorica che lo porta a pubblicare alcuni dei suoi saggi più consistenti: *'die mathematische denkweise in der kunst unserer zeit'* (il pensiero matematico nell'arte del nostro tempo), *'Schönheit aus Funktion, als Funktions'* (Bellezza proveniente dalla Funzione, Bellezza come Funzione), entrambi pubblicati su *Werk* nel 1949, e

'De la surface a l'espace' pubblicato nel 1951.

Quest'ultimo è un breve testo apparso su *XXème Siècle*, la prestigiosa rivista di Gualtieri di San Lazzaro che fu a lungo, insieme a *Cahiers d'Art*, il mezzo principale d'informazione per l'avanguardia artistica parigina. Il tema dell'articolo, evidente fin dal titolo, verte sulle qualità delle strutture tridimensionali create, attraverso il colore, nei mezzi espressivi (fisicamente) bidimensionali come le tele.

La tesi sostenuta è il ruolo del limite che, circoscrivendo le superfici e ponendole su piani diversi, genera il mutuo scambio fra spazio interno e spazio esterno, fra spazi aperti e spazi chiusi.

Contrariamente a molti altri testi prodotti da Bill, dove questa tematica cardine per la sua visione compositiva, viene messa in luce esclusivamente in ambito pittorico e plastico, in questo caso Bill ci parla esplicitamente dell'architettura (moderna) come fine ultimo di quest'operazione topologica.

L'architettura non è intesa come campo teorico, ma si entra nel merito di alcune opere e dei rispettivi autori:

*'Les deux espaces, l'intérieur et l'extérieur, se compénétrent. Apres que Théo van Doesburg et Frédéric Kiesler eurent préparé dans de premiers essais cette compénétration spatiale, Mies van der Rohe en a réalisé ce principe dans toute sa pureté.'*⁹



Figura 4. Mies van der Rohe, Casa Farnsworth, 1951.

Per ottenere ciò, a guidare la progettazione dell'architettura moderna è, o deve essere, la composizione di piani opachi ('*dalles*' nel testo), nella doppia accezione di elementi portanti e portati, e di piani trasparenti. La composizione, a sua volta, deve essere retta dal principio di massima economia di materiale. Cita alcuni esempi: oltre a Mies van der Rohe¹⁰, Wright, Neutra e Robert Maillart. Il Pont du Schwandbach, costruito da quest'ultimo vicino a Berna nel '33, è indicato come una costruzione perfetta per il sistema che si crea fra i suoi setti orizzontali e verticali, mutualmente equivalenti e complementari, e per le trasparenze che ne nascono.¹¹

A questo progetto di Maillart, alla chiarezza e alla giustapposizione dei suoi elementi, Bill paragona un suo progetto, contemporaneo all'articolo, per un padiglione espositivo¹². In entrambi Bill ritrova la stessa chiarezza spaziale e la stessa economia rigorosa nell'uso del materiale. Allo stesso modo l'esigenza di coniugare spazi interni ed esterni porta in entrambi ad una '*troisième totalité, tout ensemble fermée et ouverte.*'

Bill scende ulteriormente nel merito del progetto per il padiglione sottolineando come sia stato pensato per favorire e comunicare l'auspicato ritorno all'ideale Rinascimentale, all'antica alleanza fra la pittura e la scultura con

⁹ Max Bill, 'De la Surface à l'Espace', in *XXème Siecle* n°2, Parigi 1951, p.65.

¹⁰ All'opera del maestro tedesco Max Bill dedica un volume da lui personalmente curato nella collana Architetti del movimento moderno, diretta da E.N.Rogers. *Ludwig Mies van der Rohe*, Il Balcone, Milano 1955.

¹¹ Il ponte di Pont du Schwandbach è inoltre pubblicato da Bill nel 1952, come esempio di perfezione formale oltre che tecnica, in '*Form: eine bilanz über die formentwicklung un die Mitte des XX Jahrhunderts*'. Verlag Karl Werner, Basilea, 1952. In precedenza Bill aveva già pubblicato un volume monografico dedicato allo studio dell'intera opera dell'ingegnere svizzero. *Robert Mallart. Brücken und Konstruktionen*, Verlag für Architektur, Zürich, 1949.

¹² Nel testo non è specificato il nome o l'ubicazione di questo progetto.

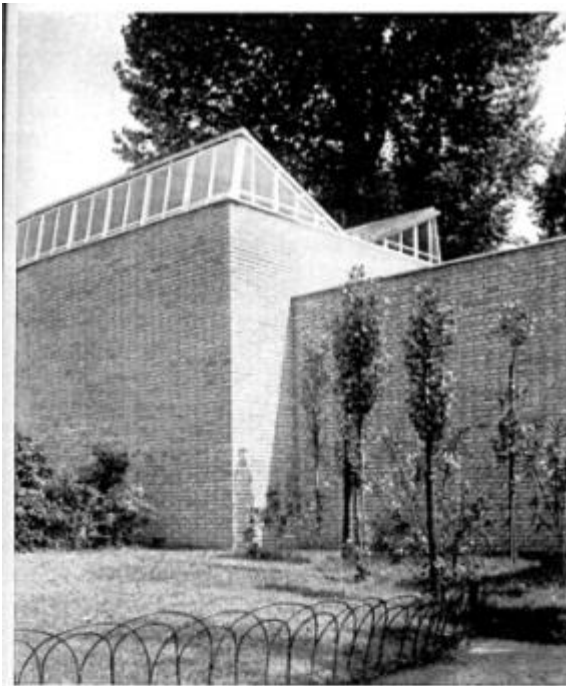


Figura 5. Robert Maillart, Pont du Schwandbach, 1933.

l'architettura. Poiché il periodo della pittura murale è ormai tramontato, continua Bill, l'unico modo per ricostruire l'unità fra le arti è che lo spazio architettonico tenga conto di tutti i mezzi di espressione formale contemporanei, senza prevaricarli, e che riesca a metterli in relazione con l'uomo. La *parete nuda*, quindi.

Con queste riflessioni, che spaziano tra l'Umanesimo ed il Movimento Moderno, Max Bill presenta la sua proposta al concorso.

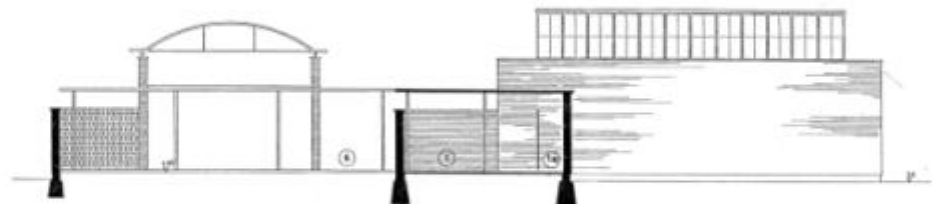
Nell'agosto del '51, è proclamato tuttavia vincitore della competizione l'architetto Bruno Giacometti, che aveva già allestito i padiglioni elvetici alle fiere di Parigi del '45 e '46 e collaborato alle esposizioni della *Kunsthhaus* di Zurigo.



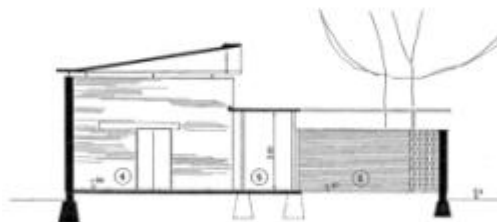
Teilansicht von Süden mit Malereisaal | Extérieur de la salle de peinture vu de l'est | Gallery of paintings from east



Teilansicht Skulpturenhalle von Westen | Extérieur de la salle de sculpture vu de l'ouest | Exterior of sculpture hall from west



Längsschnitt Gartenhof und Eingangshalle 1:500 | Coupe de la cour-jardin et de l'entrée | Cross-section through garden-courtyard and entrance lobby



Schwitt durch Plastikhalle und Gartenhof 1:500 | Coupe du hall de la sculpture et de la cour-jardin | Cross-section through sculpture hall and garden-courtyard

- | | | |
|-----------------|-------------------|-------------|
| 1 Eingangshalle | 3 Graphik-Raum | 5 Loggia |
| 1a Abstellraum | 4 Skulpturenhalle | 6 Gartenhof |
| 2 Malerei-Saal | | |

Grundriß 1:300 | Plan | Ground floor plan



Figura 7. Bruno Giacometti, padiglione svizzero alla Biennale di Venezia, 1951.

IV. Un sistema cartesiano eccentrico

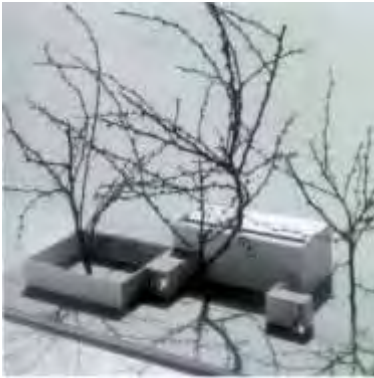


Figura 7. Max Bill, progetto per il Padiglione Svizzero ai giardini della Biennale, 1951. Modello in cartoncino.

Il programma progettuale di Bill verte sostanzialmente sui precetti esposti nell'articolo pubblicato su *XXème Siècle*. Un contenitore per le arti, che sia il più neutro possibile. Dal confronto con l'edificio realizzato da Giacometti, nell'impossibilità di una verifica dei desiderata del bando, possiamo supporre alcune scelte obbligate: ovviamente le dimensioni generali e l'ubicazione del lotto, l'edificazione sul confine sud, l'ingresso rivolto a nord e affacciato sul viale ortogonale all'ingresso principale ai Giardini, la necessità di uno spazio aperto recintato per le sculture e, infine, il mantenimento dei tre grandi alberi presenti all'interno del lotto.

Giacometti interpreta le richieste realizzando un edificio in più volumi, allungato parallelamente alla direzione del confine. Pone i due parallelepipedi principali ortogonalmente fra loro e li connette con una pensilina aperta (*loggia* nei disegni) che affaccia sulla corte cintata, e con un ulteriore corpo vetrato retrostante, destinato alle opere grafiche. I due elementi di collegamento creano un percorso anulare interno, ortogonale rispetto alla direzione d'ingresso. Viene inserito perciò un ulteriore volume minore che accoglie il vestibolo e funge da cerniera distributiva.

I fronti esterni sono completamente ciechi e realizzati in mattoni. I due volumi maggiori sono segnalati da due coperture differenti studiate per far confluire la luce all'interno: shed vetrati a falde convergenti per la sala dei dipinti e una sottile volta a botte inclinata per la *Skulpturenhalle*. (vedi fig. 6)

La proposta di Bill è più essenziale: impiega due solidi primari e pochissimi elementi-parete. Il risultato, solo apparentemente semplice, è invece di grande ricchezza e complessità spaziale.



Figura 8. Max Bill, progetto per il Padiglione Svizzero ai giardini della Biennale. 1951. Modello in cartoncino.

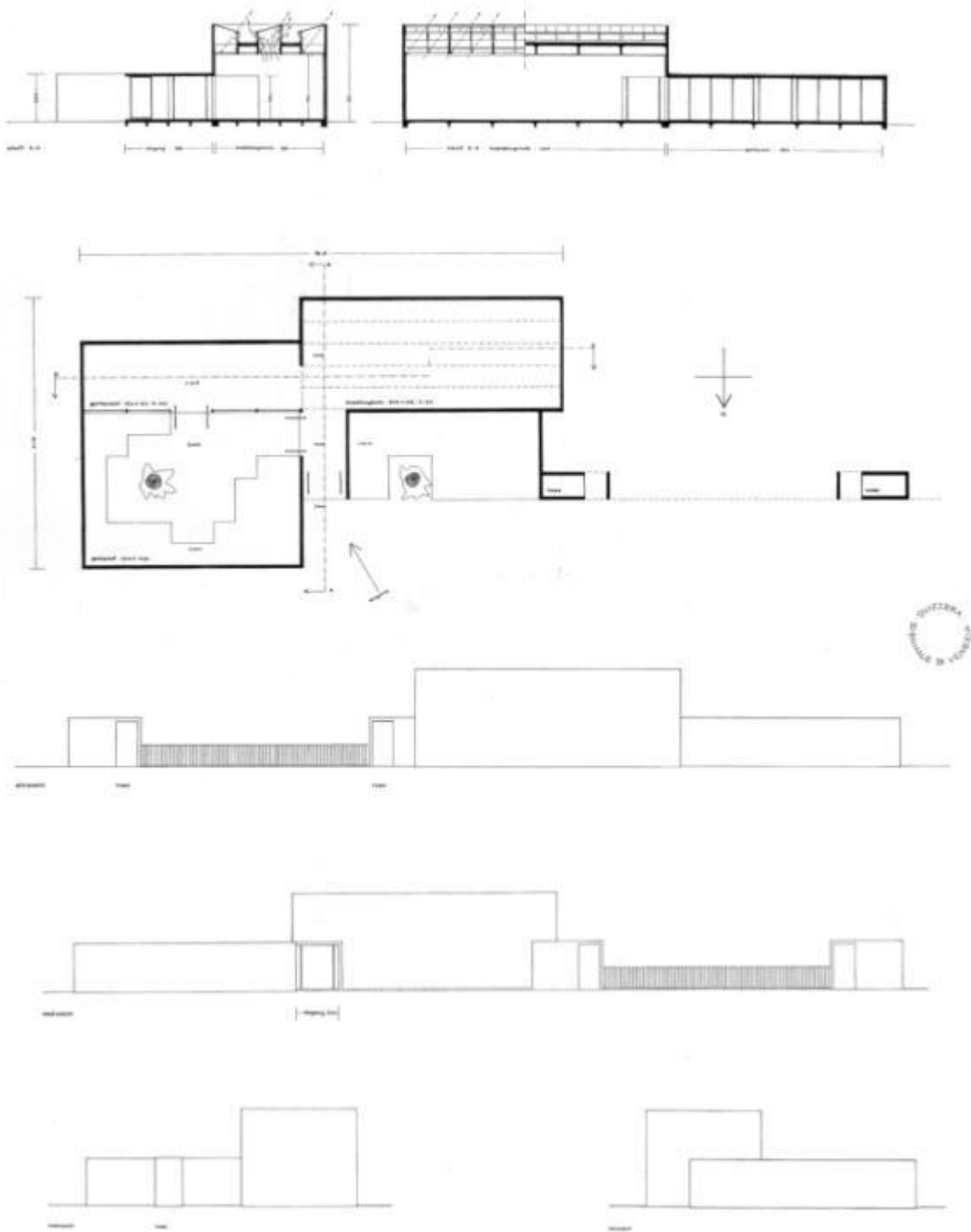


Figura 9. Max Bill, padiglione svizzero alla Biennale di Venezia, progetto, 1951.



Figura 10. Max Bill, *weissen quadrat*, 1943.

Quattro i volumi. Un parallelepipedo principale, con illuminazione zenitale, ospita la sala espositiva; un secondo, alto esattamente la metà del primo, ospita la galleria delle sculture e, attraverso una grande vetrata continua, immette nella corte aperta e cintata, che letta come 'stanza a cielo aperto', forma il terzo volume. Il quarto volume è quindi il vuoto che si crea anteriormente all'ingresso del padiglione, anch'esso pensato per esposizioni all'aperto, e che è idealmente circoscritto dal prolungamento delle pareti laterali del padiglione e della corte cintata. Questi quattro volumi convergono tutti in un unico punto che è il centro della composizione.

Questo luogo, formalizzato da un pilastro a base quadrata, è l'unico elemento isolato dell'intera composizione ed il fulcro di un sistema cartesiano eccentrico.

Gli assi che da qui partono, dividono il rettangolo planimetrico di impianto nei quattro settori espositivi¹³.

Planimetricamente il pilastro isolato ha un'area circolare 'di rispetto' attorno a se. Il raggio di questo spazio è, di fatto, il lato del modulo quadrato su cui è basato il dimensionamento dei vari corpi. (vedi figura 14)

Questo elemento fulcro è la risposta ad un problema distributivo. Un lotto poco profondo e molto allungato longitudinalmente, servito da un asse di ingresso ortogonale alla direzione maggiore, è il motivo principe per l'invenzione del dispositivo spaziale. Il pilastro diventa cerniera puntiforme per unire le due direzionalità: quella nord-sud di accesso-uscita; quella ovest-est che porta dalla sala espositiva alla galleria. L'area di rispetto attorno al pilastro permette allo sguardo di percepire gli ambienti in continuità, fino alla corte a cielo aperto, mentre la differenza di altezza fra i volumi, circoscrive percettivamente gli ambienti a funzionalità differente. Lo spazio è unico e diviso al tempo stesso.

¹³ Karin Gimmi, 1996, *Op. cit.*, p.64.

Ripercorrendo l'analisi fatta per la tela *'weisen quadrat'* (cfr. cap 4.1) dipinta solo cinque anni prima, ricordiamo come introducendo all'interno di una maglia cartesiana regolare di 79 quadrati neri, il quadrato bianco, questo *'unicum'*, funga da elemento di distorsione al sistema e generi *le trasformazioni* nella tela. La sua colorazione differente lo isola dal sistema e la sua posizione eccentrica all'interno della maglia regolare, fa sì che scaturiscano, per autoregolazione del sistema, una serie di rapporti fra gli altri elementi: in questo caso una serie di rapporti algebrici.¹⁴

Il pilastro del progetto per il padiglione ha lo stesso valore all'interno della composizione planimetrica. Lungo i suoi assi cartesiani le pareti sono modulate secondo la progressione lineare 3,5,8,10... Inoltre la sua campata, intesa come distanza dai setti murari attigui, diventa il modulo per la scansione ritmica di tutta la composizione dei volumi. Un altro quadro, dipinto nel 1956, ha affinità compositive con questo impianto planimetrico: *'ein schwarz bis acht weiss'*. Il titolo indica una progressione tonale, dal nero al bianco, data a gruppi di elementi che decrescono nel numero all'aumentare dell'intensità di colore. Il quadrato nero, il più intenso, è unico, è posto in posizione eccentrica e vale 8. Gli altri, via via più numerosi e meno intensi, si dispongono attorno a questo fulcro eccentrico creando strutture *'polarizzate'* attratte magneticamente dal centro e bilanciando col numero il loro minor peso. (Vedi figura n.11) Allo stesso modo avviene il bilanciamento delle masse in gioco nel padiglione: lo schema planimetrico è, infatti, un sistema polare.

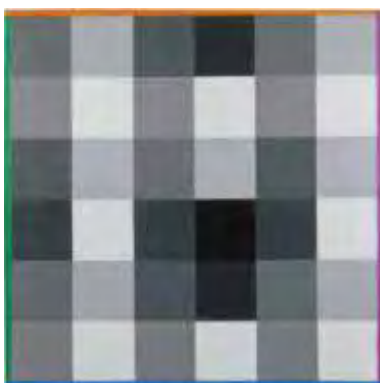


Figura 11. Max Bill, *'ein schwarz bis acht weiss'*, 1956.

¹⁴ I quadrati neri al di sotto di esso sono 1, a sinistra 3, a destra 5, sopra 7, secondo una progressione di numeri naturali dispari: 1,3,5,7. (vedi fig. 10)

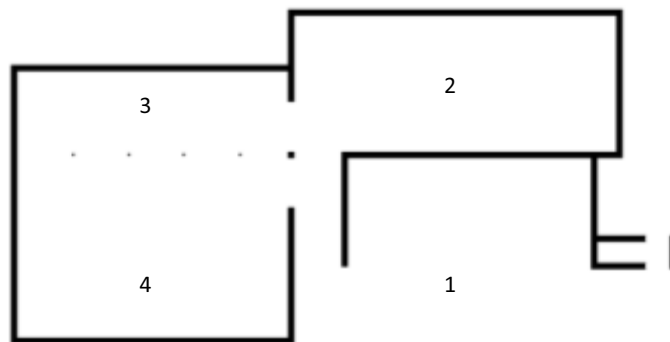


Figura 12. Padiglione svizzero, schema funzionale: 1 Ingresso; 2 Sala espositiva; 3 Galleria delle sculture; 4 Corte cinta.

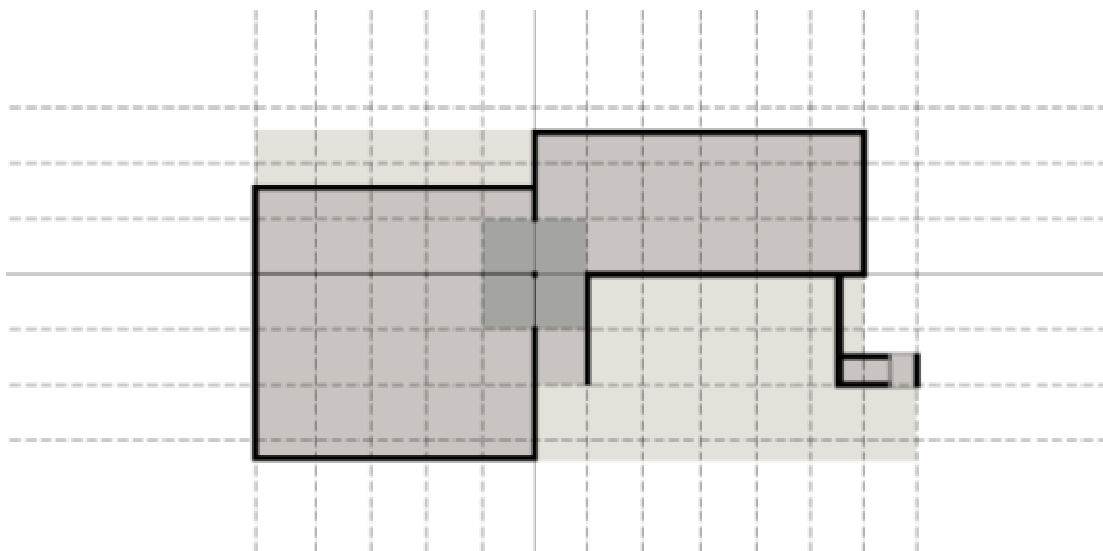


Figura 13. Padiglione Svizzero. Griglia progettuale, sul modulo base

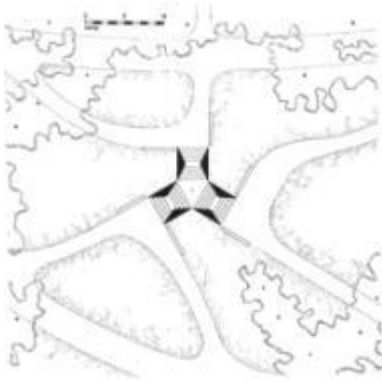


Figura 14. Max Bill, *Monumento al Prigioniero Politico Ignoto*, 1952.

Anche il contestuale progetto per il '*Monumento al Prigioniero Politico Ignoto*' è un sistema polare: i tre elementi cubo, di eguale valore, sono disposti radialmente attorno alla colonna triangolare centrale, e le masse sono perfettamente in equilibrio.¹⁵

Nel progetto veneziano, invece le masse, volumetricamente diverse, si bilanciano attorno al polo per differenza di peso. La polarità è intesa come opposizione: un concetto non può esistere senza il suo opposto e dal contrasto nasce l'armonia.¹⁶ Attorno al polo perciò ruotano, compensandosi, volumi pieni, volumi trasparenti, spazi a cielo aperto e ambienti solo virtualmente circoscritti.

Gli elementi che compongono il padiglione si trovano a ruotare vorticosamente attorno al nucleo, allontanandosi progressivamente da esso come i punti nella Spirale Archimedeica. (vedi figura 18)



Figura 15. Max Bill, *Tavole di Progetto*. Vista interna della sala espositiva.

Il progetto, lavorando sull'idea di limite, crea una sequenza dinamica di spazi aperti e spazi chiusi. Se in alcune circostanze il muro è inequivocabilmente il limite ed il termine, almeno fisico, della sequenza, in altre il vetro è un limite al passaggio ma non alla vista, in altri ancora, come nello spazio antistante all'ingresso, il limite si crea solo idealmente nella proiezione dello spazio delle pareti circostanti. Come viene espresso nell'articolo su *XXème Siècle*, e ribadito in tante opere come frutto della ricerca sull'indeterminatezza del limite e sulla tensione all'infinito, quest'architettura è una riflessione giocata sulla linea di divisione fra interno ed esterno, che crea ambienti dotati di trasparenze e di luminosità progressivamente differenti.

¹⁵ Riflettendo sul titolo del Monumento Max Bill induce il visitatore a ragionare come il problema della detenzione politica sia sempre un problema di scelte. Di causa ed effetto, in funzione delle scelte prese. Perciò progetta un dispositivo che altro non è che un percorso ciclico. Attraverso tre porte equivalenti introduce in uno spazio interno.

La colonna occupando centralmente questo spazio induce il visitatore che percorre il monumento, ad una scelta: a destra, a sinistra. Gli elementi e i volumi in questo punto sono assolutamente identici, poiché al momento della scelta, nel valore narrativo del monumento, le strade devono essere equivalenti.

¹⁶ Max Bill, conversazione con Valentina Anker, Zumikon, 1970 riportata in Valentina Anker, 1979, *Op.cit.* p. 119.

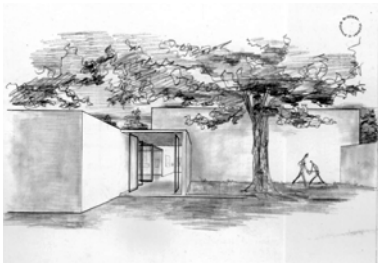


Figura 16. Max Bill, tavole di progetto. Vista dell'ingresso.



Figura 17. Max Bill, tavole di progetto. Dettaglio dei lucernai.

Il dispositivo spaziale, pur lavorando su un impianto cartesiano, crea uno spazio continuo che fluisce dall'esterno all'interno senza incontrare barriere, annullando la rigidità dell'angolo retto.

Un'ulteriore maglia di elementi che si sovrappone a quella architettonica del padiglione è data dai tre alberi preesistenti, che si inseriscono nel progetto calibrandone il dimensionamento e diventando, anch'essi, punti focali dell'insieme.¹⁷

Il progetto, tutto interamente condotto e basato su questa complessità spaziale, non lascia spazio ad alcuna concessione di tipo semantico. Non vi è alcun riferimento formale al fatto che l'edificio rappresenti la nazione elvetica, né tanto meno vi sono simboli, come l'immane croce elvetica per esempio, o iscrizioni che diano indicazioni a riguardo.

Per le sale era prevista la posa di doghe di legno di pino a pavimento e di pannelli a parete rivestiti di tela chiara¹⁸. Negli schizzi prospettici e nelle sezioni tecniche si evidenzia una particolare cura nello studio dei sistemi di illuminazione zenitale e di ventilazione per la hall espositiva. In corrispondenza dei tre lucernai superiori, nascosti all'interno del volume, il controsoffitto piano diventa una superficie filtrante di lamelle inclinabili, tali da poter attenuare e diffondere la luce naturale. Al di sopra di queste lamelle sono posizionati anche i neon, per trattare nella stessa maniera anche la luce artificiale.

L'esterno sarebbe dovuto essere rivestito di tessere di mosaico, come Bill aveva osservato in molti edifici italiani.¹⁹

È un'architettura neutra, senza nome, senza tempo. Un contenitore asettico secondo gli auspici di Kandinskij e di tutti i sostenitori della *parete nuda* quale cornice ideale per esporre l'opera d'arte.

¹⁷ Arturo Carlo Quintavalle, 1977, *Op.cit.*, p.138.

¹⁸ Karin Gimmi, 2004, *Op. cit.*, p.136.

¹⁹ *Ibidem*, p.137

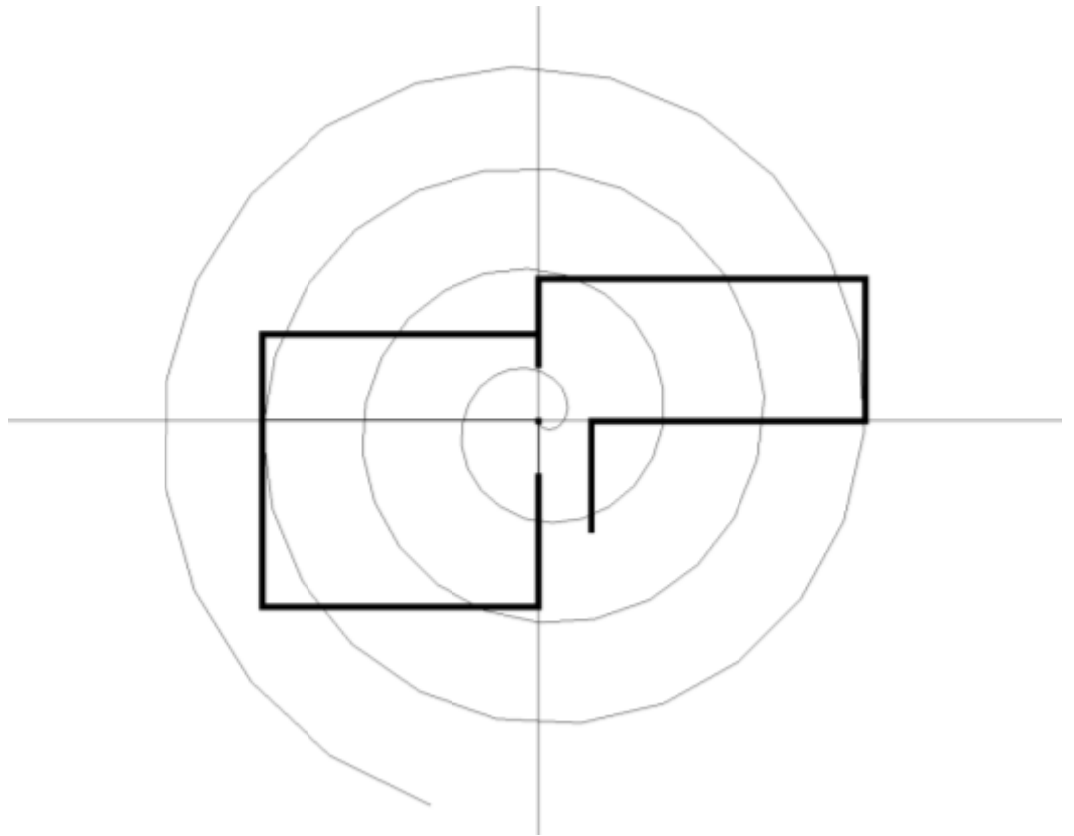


Figura 18. Lettura delle relazioni proporzionali fra gli elementi attraverso la spirale archimedeica.

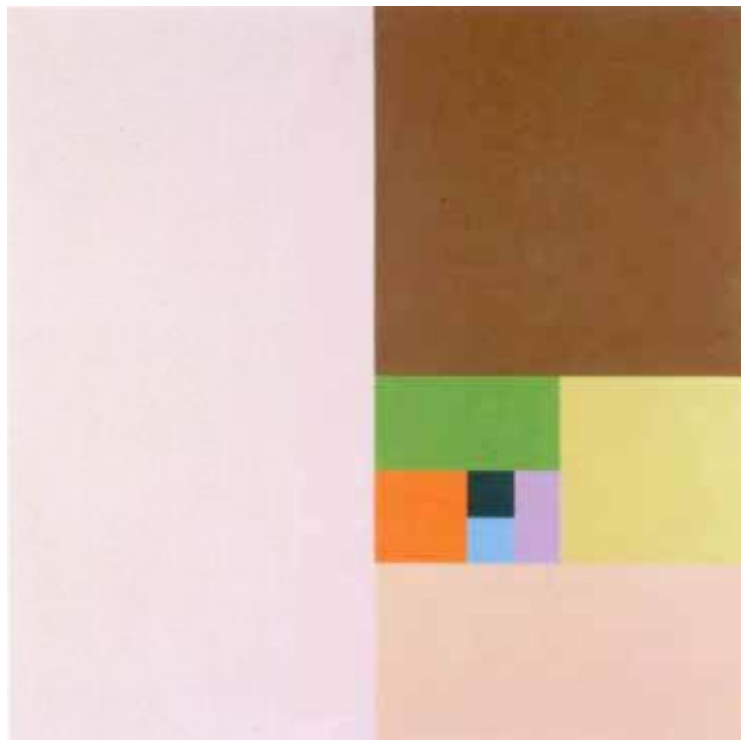


Figura 19. Max Bill, 'zwei farbgruppen mit dunkel-quadratischem ex centrum', 1956.

4.2.4 *'Une affaire culturelle'*:

Progetto per il Museo di arte contemporanea.

Firenze. 1979 - 80

I. *'Une affaire culturelle'*

II. La città dei musei

III. Il Prato delle Cornacchie

IV. Arte contemporanea a Firenze? Un problema, un progetto

V. Epilogo

VI. Esporre arte contemporanea

VII. Il programma culturale come museo

VIII. Il museo come variazione sul tema



I. *'Une affaire culturelle'*

*'mon cher ami,
je m'adresse à vous dans une affaire
culturelle, à laquelle je me suis mêlé avec des amis. peut-
être qu'elle trouve aussi votre intérêt: il s'agit d'un musée
d'art contemporain à Florence, dans le cadre d'un centre
culturel.(...)'.¹*

La vicenda del museo di arte contemporanea di Firenze è un'avventura complessa e, a tratti, amara per gli sviluppi ed i risultati (non) raggiunti. E' una vicenda che abbraccia molti decenni del secondo novecento coinvolgendo vari aspetti della vita culturale fiorentina, proprio perché è in gioco l'immagine stessa della città. S'intreccia con il ripensamento di alcune aree industriali dismesse, cardini per il nuovo equilibrio della città ed è, infine, una vicenda rimasta tuttora aperta. L'epilogo, rivelato fin dal principio, è che l'area fiorentina, dopo decenni di dibattiti e proposte, non ha tutt'oggi un polo per le collezioni di arte contemporanea. Se non il *Centro Luigi Pecci*, costruito a Prato nel 1988. Bill incrocia questo percorso nei primi anni '80, forse ignaro dei trascorsi precedenti, sicuramente impossibilitato a sapere le poco edificanti evoluzioni future. Tuttavia è ben conscio della grande occasione che si profila nel poter incidere profondamente sulla scena culturale di una delle capitali mondiali dell'arte. Occorre però immergersi nel clima della città toscana per comprendere a pieno il significato di questo episodio.

¹ Lettera di Max Bill a Giulio Carlo Argan, 6 febbraio 1981. (max, binia + jakob stiftung, Adlingenswil CH).

II. La città dei musei.

Firenze è la città dei musei. Sono più di sessanta, e alcuni di questi possiedono, come è noto, le più prestigiose collezioni di arte al mondo. Firenze è stata la capitale indiscussa del Rinascimento ed è a questo momento di maggior fulgore che la città si rivolge per quanto riguarda la programmazione della propria vita culturale. Il sistema museale è, nell'immaginario collettivo planetario, il maggior vettore di promozione della città toscana e, di conseguenza, volano economico importantissimo.

Il sistema museale è la città stessa e, volendo estremizzare il discorso, l'esposizione dell'opera d'arte ha da sempre storicamente pilotato anche l'assetto della città: si pensi alla loggia dei Lanzi o alle operazioni vasariane per gli Uffizi ed il *Corridore* che corona il Ponte Vecchio.

'(...) il museo nasce e si sviluppa come un tutt'uno con la città, è il suo cuore, antico, la sua stessa identità e, in esterni (la piazza e la loggia) il suo salotto buono: la riprogettazione della scena urbana si identifica con la nascita di un museo all'aperto di arte contemporanea, museo nel Cinquecento, che non pare aver precedenti per dimensioni e per qualità degli oggetti'.²

Il museo pubblico nasce qui. Le piazze, le gallerie, le logge pensate e progettate nel Rinascimento e negli anni successivi, per la fruizione dei *cives*, erano comunque un museo di arte, di volta in volta, contemporanea.

Il peso dell'eredità storica a Firenze è enorme, come la forza inerziale necessaria a far sì che la città si stacchi dal passato per muovere in avanti. La cronaca cittadina spesso descrive la dicotomia della vita culturale fiorentina, indecisa fra passato e futuro, e ben dipinge le resistenze culturali che una tale eredità porta con sé: *'(...)tutta Firenze è in se un museo. E*

² Marco Dezzi Bardeschi, *Le Officine Galileo. La filigrana, i frammenti, l'oblio*, Alinea editrice, Firenze, 1985, p. 26.

questo perché da troppo tempo si vive di 'rendita', sulla ricchezza inestimabile che il passato ci ha lasciato in un atmosfera di polvere, di legno antico e di cera, che toglie il respiro alla vita artistica che continua e che è lo specchio della vita e della società d'oggi'.³

L'idea di un polo museale per il contemporaneo, da affiancare allo straordinario patrimonio esistente, comincia a formarsi nel dopoguerra, ma le riluttanze sono forti e crescono di pari passo con l'affermazione di una forma di turismo sempre più massificata. L'offerta culturale cittadina diventa quella richiesta dal fruitore - turista che vuole vivere un soggiorno breve e incentrato sui capolavori antichi ben conosciuti, senza poter trovar tempo per divagazioni contemporanee. Questo cambiamento del modo di vivere l'opera d'arte, e quindi la città stessa, è ben tratteggiata da Dezzi Bardeschi, architetto fiorentino che è stato direttamente coinvolto nelle vicende del museo di arte contemporanea. In un testo scritto a metà anni '80, valido per i decenni precedenti, e ancor oggi attuale, si dipinge a tinte forti questo *'delirante pellegrinaggio culturale di massa'* che trasforma la città in un giro di giostra, irreal e istantaneo, dove la scena storica fa da sfondo ad attività commerciali che ne acquisiscono e ne banalizzano l'immagine e perfino il nome proprio:

'il risultato più evidente di questo assalto di massa non sembra tanto la distruzione dell'aura per l'entrata dei mercanti nel tempio, quanto proprio la fuoriuscita dell'opera dal santuario: le Muse hanno perso ciò che avevano di inquietante e si sono confuse fra la folla stanziale senza volto che affolla la città.'⁴

In questo scenario non certo favorevole per proporre investimenti culturali alternativi, e certo molto meno

³ Luigi del Fante, 'L'ex Meconotessile come museo. Una occasione da non perdere' in *La Città*, 6 giugno 1981.

⁴ Marco Dezzi Bardeschi, 1985, *Op cit.*, p.26.

redditizi, la città trova tuttavia la forza, a più riprese, per avviare il dibattito.

La mostra a Palazzo Strozzi del 1951 sull'opera di Frank Lloyd Wright, curata da Ludovico Ragghianti e Oskar Stonorov, è la prima occasione per la città di interrogarsi sugli spazi dedicati al contemporaneo.

Il decennio successivo porta con sé una delle ferite maggiori alla città e al suo patrimonio: l'alluvione. Nella sua indiscutibile tragicità, prima di tutto umana, l'evento porta alla distruzione totale o parziale di un enorme numero di opere d'arte e di documenti, ma anche la solidarietà del mondo intero. Gli *angeli del fango*, volontari convenuti da tutto il mondo per recuperare gli oggetti dalle cantine e dai depositi allagati, furono un aspetto 'operativo' di questa solidarietà. Parallelamente lo stesso Ragghianti si impegna nel 1967 a promuovere un appello agli uomini d'arte e di cultura del mondo per una raccolta di opere d'arte contemporanea. Questo nell'idea lungimirante che la nuova collezione potesse innescare la nascita di un nuovo polo espositivo che riattivasse le attività culturali e, al contempo, simbolizzasse la rinascita della città. A Ragghianti risposero numerosi scultori, pittori ed anche collezionisti. Ma avrebbero risposto ancora in maggior quantità se fosse stato chiarito il destino museale della raccolta.⁵

Le opere raccolte, in attesa di conoscere il loro futuro, vengono accatastate nei depositi comunali.

Sei anni dopo, nel 1973, l'amministrazione comunale promuove un concorso per la conversione di Villa Strozzi in Museo Civico. Il bando prevede il recupero dell'edificio ottocentesco, opera dell'architetto Giuseppe Poggi che fu autore dei grandi progetti urbanistici di ammodernamento per Firenze capitale d'Italia. Comprende anche il riutilizzo, oltre che del corpo principale, la Limonaia e delle due scuderie adagate su di un poggio di circa otto ettari.⁶

⁵ Rossana Bossaglia, 'e dalle cantine riemerse il 900 italiano. Al museo Marini la raccolta d' arte contemporanea del Comune di Firenze', in *Corriere della Sera*, 6 dicembre 1992.

⁶ Michele Costanzo, Vincenzo Giorgi e Maria Grazia Tolomeo (a cura di), *Richard Meier Frank Stella, Electa*, Milano, 1993, p. 140.

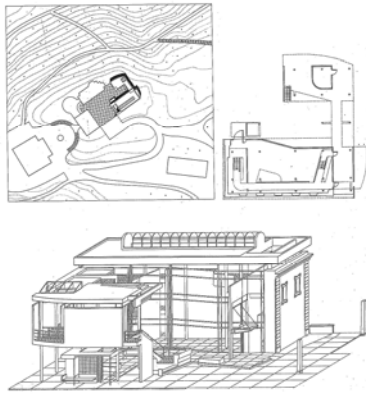


Figura 1. Richard Meier, progetto per il Museo di arte contemporanea a Firenze, 1973.

I progetti presentati portano le firme di architetti di fama nazionale ed internazionale. Carlo Scarpa, Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci, Richard Meier, Alvar Aalto. Nonostante questo coinvolgimento il concorso non ebbe alcun seguito. (vedi figura n.1)

Nel frattempo il patrimonio di opere d'arte in possesso del Comune si è notevolmente incrementato, arrivando a circa duemila opere. Questo per merito, oltre che del nucleo Ragghianti, delle donazioni Magnelli, Cagli, Mirko, Pozzati, Levi, Salvadori e Marini e della collezione Della Ragione. A queste si aggiungono i lasciti derivanti dalle mostre personali dedicate a Burri, Fontana, Moore, Melotti, Conti, Saetti, Pistoletto, Ceroli e Pomodoro. In attesa di una sede idonea, tutte queste opere giacciono nei luoghi più disparati.⁷

In particolare il giardino del Forte Belvedere, situato Oltrarno sulle alture che dominano la città, ospita negli anni settanta una serie di esposizioni di sculture all'aperto. E' una sede prestigiosa e la particolare localizzazione permette agli scultori di dialogare con lo skyline sottostante della città. La personale dedicata a Henry Moore nel 1972 è il prologo ai contatti dell'Amministrazione Comunale con Max Bill. (vedi figura n.2)

Il tramite è Gidon Graez, scultore di nascita israeliana e residente a Fiesole. In occasione di una visita alla casa atelier di Zumikon, Graez ha l'occasione di conoscere il maestro svizzero, di presentargli il proprio lavoro e di confrontare i punti di vista sull'arte plastica.⁸

Rientrato a Firenze propone al Comune di contattare Max Bill per una personale 'open air' di sculture da collocare presso i giardini del Forte, come già per Henry Moore.⁹ Viene inoltre proposto la possibilità di avere Palazzo Strozzi come sede espositiva.¹⁰



Figura 2. Henry Moore, esposizione personale a Forte Belvedere, 1972.

⁷ Marco Mattei, 'Il museo di arte contemporanea di Firenze', in *Casabella* n. 511, Marzo, 1985, p.26.

⁸ La conoscenza amicale fra i due si trasforma presto in una collaborazione: Bill organizza nel 1982 l'esposizione congiunta: *max bill malerei, gidon graez plastik* alla galerie 63 a Klosters (CH).

⁹ Intervista di Roberto Fabbri a Gidon Graez, Fiesole, ottobre 2008.

¹⁰ Relazione di progetto dattiloscritta 'museo d'arte contemporanea a firenze nell'ambito di un complesso per attività culturali'. (max, binia + jakob bill stiftung, Adlingenswil CH).

In quel periodo si era da poco conclusa, sempre al Belvedere, la personale *'Dani Karavan one man show'*, che aveva richiesto un forte investimento economico. Bill declina l'invito, ritenendo (laconicamente) *'il luogo non adatto'*. Propone invece di utilizzare il denaro per la messa a punto di un progetto per il museo di arte contemporanea di cui il territorio era ancora sprovvisto.¹¹

Max Bill ha circa settanta anni. Poco tempo prima dell'avventura fiorentina, nel 1977, gli era stata dedicata una mostra antologica alla Pilotta di Parma: la prima vera mostra importante, ampia e completa, che Bill ottiene in territorio italiano. In precedenza, infatti, la personale al padiglione svizzero della Biennale di Venezia del 1958, seppur allestita in una sede altrettanto prestigiosa, era stata ovviamente limitata negli spazi e nel numero delle opere, così come le molte esposizioni nelle gallerie private: come Lorenzelli arte a Milano, o la Galleria del Cavallino a Venezia .

L'antologica di Parma, curata da Arturo Carlo Quintavalle, è la prima che riesce a presentare al pubblico italiano una lettura trasversale dell'opera dell'artista svizzero: sono esposti i dipinti, anche i *'peccati figurativi'* di gioventù, le sculture, il design, la grafica e anche l'architettura sotto forma di foto, disegni e modelli plastici.

E' perciò possibile supporre che Bill, sempre attento a non inflazionarsi sul mercato, non fosse dell'idea di riproporre una sua mostra a così poco tempo dall'evento di Parma. Graez sostiene anche una difficile consequenzialità con quella recente di Karavan¹².

Ma sembra forse maggiormente plausibile pensare che l'esborso economico sostenuto dal Comune per la mostra di Karavan, come sottolineato da Angela Thomas, avesse ridotto le possibilità per la personale di Bill. Già in precedenza abbiamo visto Bill rinunciare a opportunità e incarichi qualora

¹¹ Angela Thomas, *'max bill e i suoi rapporti con l'italia'*, in Luciano Caramel e Angela Thomas (a cura di), *max bill*, catalogo della mostra alla galleria Lorenzelli Arte, Milano, 1991, p.14.

¹² Intervista di Roberto Fabbri a Gidon Graez, Fiesole, ottobre 2008.

non ritenesse la copertura economica sufficiente a realizzare un progetto soddisfacente.¹³

Si può facilmente immaginare che per predisporre una mostra di Nastri Infiniti fossero necessarie grandi somme di denaro: si tratta di sculture di grande complessità realizzativa che Bill faceva lavorare da pochi artigiani specializzati, situati nelle aree di estrazione dei marmi statuari, come le Apuane carraresi o il Lago d'Orta. Inoltre, dopo l'infelice esperienza della '*kontinuität*' del '47 realizzata in gesso e distrutta poco dopo da un attacco vandalico, Bill realizza le sue sculture da esporre in esterno in materiali ben più duraturi e nobili: marmi, graniti, dioriti. Per tutte queste ragioni tutte le opere plastiche di Bill sono molto costose fin dalla produzione. Se si aggiunge che per poter reggere l'ampio spazio aperto del Forte Belvedere e il rapporto con la mole della cupola brunelleschiana di sfondo, sarebbero state necessarie opere di grandi dimensioni, con conseguenti complicazioni anche di trasporto, il rifiuto di Bill sembra essere maggiormente comprensibile.¹⁴

¹³ si veda, ad esempio, la Triennale del '47. (Cfr. cap. 3.2).

¹⁴ Nel 1982 la Deutsche Bank commissionò una copia della *kontinuität* di 3 metri di altezza da porre nella piazza di fronte alla sede di Francoforte. Il monolite di granito sardo venne trainato su di una chiatta dalla Sardegna fino a Carrara dove venne lavorato. In seguito fu trasportato sempre via mare e poi risalendo il Reno fino alla sua destinazione finale. Si veda per una documentazione completa dell'episodio il video: Ernst Scheidegger, *kontinuität. granitmonolith von max bill*, VHS, Verlag Scheidegger & Spiess, Zurigo, 1986.

III. 'Il Prato delle Cornacchie'

Se da un lato Max Bill poteva essere perplesso, per vari motivi, sulla realizzazione di una mostra al Forte Belvedere, dall'altro possiamo supporre che non fosse completamente ignaro della situazione museale di Firenze, complice forse l'amico Graez. Di sicuro sappiamo che riesce a costruirsi l'occasione per poter realizzare, qualora fosse andato a buon fine, un grande programma culturale. Nella sua lunga carriera i progetti di allestimento espositivo sono molti, ma solo in due occasioni era riuscito a progettare, oltre al contenuto, anche il contenitore: nel 1951 con il progetto per il padiglione svizzero alla Biennale di Venezia, al quale sarà preferito quello di Bruno Giacometti, e nel 1964 con il progetto per l'Expo 64 a Losanna, realizzato ma quasi interamente smantellato al termine dell'evento¹⁵.

E' una grande occasione: propone perciò di mettere la sua grande esperienza museografica a servizio della *Città dei musei*. L'idea viene accolta e Bill si mette al lavoro. Non c'è una data ufficiale, nelle carte dell'archivio il progetto è ben documentato ma manca una lettera ufficiale d'incarico.

Alcuni schizzi sono datati 1979, mentre il progetto preliminare completo è del 1980. Questa versione sarà poi presentata all'amministrazione e alla cittadinanza in un convegno il 7 luglio 1981.

Il luogo deputato è il *Prato delle Cornacchie* al Parco della Cascine, storico polmone verde della città in fregio all'Arno, che fu tenuta di caccia dei Medici e in seguito luogo dell'ozio e dello svago dei Lorena. In particolare l'area vicino all'ippodromo che comprendeva un preesistente anfiteatro verde. I rappresentanti delle autorità suggerirono di sostituire l'anfiteatro con il museo.¹⁶ Il referente di Bill in Comune è l'assessore alla cultura Fulvio Abboni, col quale avrà vari scambi di carteggi conservati nella cartella del progetto.

¹⁵ Karin Gimmi (a cura di), *Max Bill architecto 2G n. 29-30*, 2004, p.190.

¹⁶ Angela Thomas, 1991, *Op. cit.*, p.14



Figura 3. Parco delle Cascine, fotogrammetria attuale.

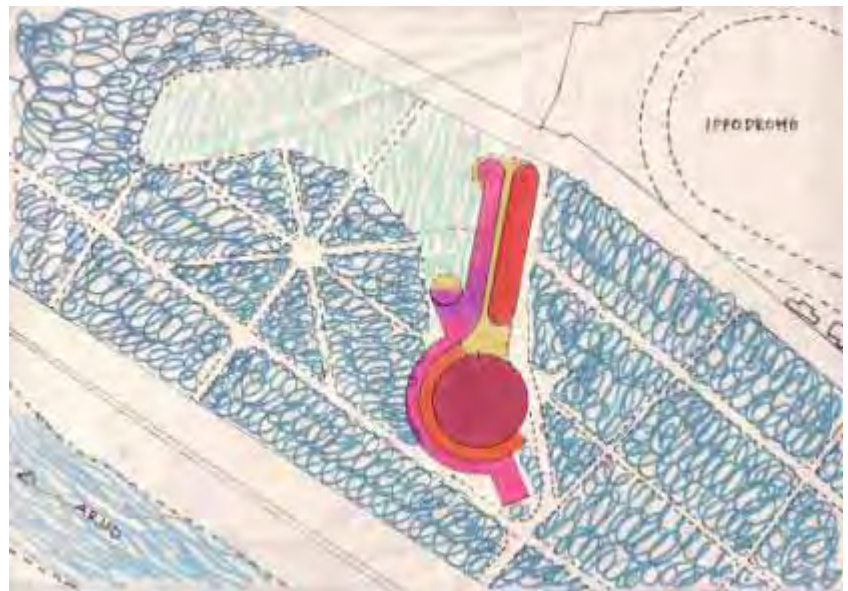


Figura 4. Max Bill, progetto per il Museo di arte contemporanea a Firenze.
Studio della planimetria generale, 1980.



Figura 5. Parco delle Cascine.
Anfiteatro, stato attuale.

Il progetto, incorpora la preesistenza conservandone uno spicchio per continuare ad accogliere spettacoli all'aperto. Riprende la pianta centrale, a poligoni concentrici, e sfrutta il dislivello di quota per organizzare il percorso museale su più piani. Questo nucleo diventa il fulcro di una serie di corpi secondari deputati ad accogliere i laboratori e le strutture di supporto al polo espositivo.

La mole di schizzi, disegni preliminari, soluzioni distributive, ambientazioni prospettiche, varianti planimetriche, tavole esecutive è enorme. Alcuni particolari sono studiati in scala 1:1 e vengono redatti anche i dettagli esecutivi e i disegni strutturali. Quasi come se il progetto dovesse andare in cantiere da lì a poco.

Il progetto che Bill redige, sulla base di un programma culturale che è lui stesso a darsi, oltrepassa largamente, per il grado di definizione, uno studio di massima da presentare alla cittadinanza. Gli stessi appelli epistolari rivolti a personalità come Argan affinché la comunità culturale si sollevi in difesa del suo progetto, quando ormai è abbandonato dall'amministrazione, fanno capire il suo coinvolgimento nella vicenda.¹⁷

Osservando il progetto stesso emergono alcune considerazioni. È una cellula quasi autosufficiente, circoscritta da un recinto e con pochissime relazioni sia con l'esterno sia con il contesto fiorentino. Di forma circolare, è quindi risolto in se stesso.

Viene da pensare che il progetto non racchiuda 'solo' la volontà di dare un'adeguata risposta alle esigenze museali fiorentine, di minimizzare con l'altezza contenuta e con il riutilizzo delle preesistenze l'impatto visivo all'interno del parco storico. La proposta sembra voler a suo modo sintetizzare il *Museo secondo Max Bill*, contenitore-tipo per l'arte 'nuova', che egli stesso ha contribuito a definire, e quindi in definitiva sembra costituire un progetto 'esportabile': un modello riproducibile.

¹⁷ Lettera di Max Bill a Giulio Carlo Argan, 6 febbraio 1981. (max, binia + jakob stiftung, Adlingenswil CH).

Il progetto è pronto nel 1980, data riportata in calce alle tavole definitive.

Nel febbraio del 1981 non avendo ricevuto alcun riscontro dall'amministrazione fiorentina, Bill contatta Giulio Carlo Argan nella speranza che egli possa in qualche modo '*sortir le project de l'impasse actuel*'.¹⁸

Non sappiamo perché Bill scelga di affidare le proprie preghiere ad Argan, tuttavia i due evidentemente avevano un rapporto diretto. Negli stessi mesi il professore romano aveva curato il saggio di apertura del catalogo per la mostra di Max Bill a Lugano.¹⁹

Nella stessa lettera Bill lamenta che il suo progetto sia in pericolo a causa di un'altra proposta già sottomessa al parere del Comune da alcuni circoli molto pressanti, circa la riconversione di un vecchio castello in museo. Forse allude a Torre del Gallo, presso Pian de' Giullari, sulle colline di Arceteri: palazzo di antico impianto, ampiamente rimaneggiato in gusto neo-medievale nei primi del novecento. È, in effetti, indicata fra le sedi disponibili ad ospitare l'agognato museo e riportato dalla cronaca cittadina a margine delle considerazioni sulla conversione delle ex Officine Galileo.

Max Bill si offre di portare a Roma personalmente, o tramite Gidon Graez, i disegni ed un modello del progetto per conoscere l'opinione di Argan e le possibili strade da intraprendere.

Nel frattempo l'Amministrazione Fiorentina è impegnata in una delle vicende cardine di quegli anni. La conversione delle aree ex industriali. Ed in particolare deve tener testa al riacutizzarsi dell'annosa battaglia che si è innescata in merito al futuro delle ex Officine Galileo. Già nel 1977 l'Ateneo Fiorentino aveva proposto l'acquisizione dell'area per dislocarvi le proprie sedi riutilizzando gli edifici esistenti, ma l'anno successivo la società privata in possesso dell'area ottiene la concessione per le demolizioni e la costruzione di

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Max Bill*, catalogo della mostra a Villa Malpensata, Lugano 19 marzo - 11 maggio 1980.

nuovi edifici. Il 10 febbraio 1981, contestualmente alla lettera di Bill, il consiglio di quartiere chiede all'Amministrazione con un documento ufficiale che le aree ex Galileo siano destinate a *'luoghi di cultura, di incontro, di educazione, di sport...'*.²⁰

Nel marzo successivo un altro assessore comunale, Franco Camarlinghi, prospetta pubblicamente la volontà di fermare le demolizioni e l'ipotesi di ubicare nel padiglione superstite dell'ex Maccanotessile il Museo d'arte contemporanea.²¹

Contestualmente, attraverso Graez, contatta Max Bill e fissa un appuntamento a Zurigo per domenica 15 marzo, forse per comunicargli il cambio di localizzazione del progetto.²²

²⁰ FLOG, Mozione del Consiglio di Quartiere di Rifredi, 7 febbraio 1981, in Marco Dezzi Bardeschi, 1985, *Op cit.*, p.160.

²¹ *Ibidem*, p.158.

²² Lettera di Max Bill a Franco Camarlinghi, 5 marzo 1981, (max, binia + jakob bill stiftung, Adlingenswil CH).

IV. *Arte contemporanea a Firenze?* *Un problema, un progetto.*



Figura 6. Invito al convegno 'Una sede per l'arte contemporanea a Firenze. Un problema, un progetto', 1981.

È questo il titolo del convegno organizzato presso la Biblioteca Centrale Comunale nel quale viene presentato ufficialmente il progetto dell'architetto svizzero. Nel maggio del 1981 Max Bill riceve, infatti, l'invito dall'assessore alla cultura Abbondi di portare il proprio contributo al dibattito organizzato per il 5 giugno. Il titolo dell'evento è quanto mai significativo. La sede per l'arte contemporanea è diventata un problema. O forse lo è sempre stato. Per dipanare l'intricata matassa vengono invitati Giulio Carlo Argan, Renato Barilli, Gian Franco Borsi, Paolo Portoghesi e Delfo Del Bino. La cronaca locale sulla carta stampata ci racconta l'evento, il clima in cui s'inserisce e le successive reazioni. Sono soprattutto messi in evidenza la poca chiarezza negli indirizzi da parte delle autorità, gli scontri a livello politico, e quindi la vaghezza di un dibattito in mancanza di un obiettivo preciso, oltre al malumore in platea per la mancata esposizione di novità sostanziali. Le recensioni nelle giornate seguenti non sono per nulla accondiscendenti nei confronti dell'evento: sollevando '*...legittime perplessità per un convegno rivelatosi appunto disertato e per gran parte inutile. A che cosa serve infatti chiamare dei relatori anche illustri se manca l'oggetto del contendere?*'.²³

Per brevi punti sono comunque riassunti la giornata di lavoro e i vari interventi. Argan, primo relatore, porta la discussione sul livello di confronto internazionale, utilizzando il *Beaubourg* come paragone, non solo come centro di esposizione ma anche di produzione artistica: una struttura simile a Firenze trainerebbe l'Italia tutta nel campo dell'arte contemporanea.²⁴

²³ Gianni Pozzi, 'Confermato: il museo d'arte contemporanea sorgerà a Rifredi', in *Paese Sera*, 7 giugno 1981.

²⁴ Wanda Lattis, 'Argan: <<Firenze va in orbita>>', in *La Nazione*, 7 giugno 1981



Figura 7. La Repubblica, 7 giugno 1981.

La relazione di Portoghesi, più teorica, verte sul rapporto tra il museo e i luoghi urbani, come quella di Barilli che s'interroga sul problema dei contenuti prima che del contenitore. Dezzi Bardeschi perora la causa del Meccanotessile anche come occasione volta a riqualificare, attraverso un museo che coinvolga attivamente la popolazione, un brano di città degradato.²⁵

Alle 17.00 Max Bill è chiamato a esporre il suo progetto, con plastico, tavole e diapositive.

Si è parlato di tutt'altro e un progetto per le Cascine sembra assolutamente fuori posto.

I commenti sono unanimi nel lodare l'uomo e il progetto e nel non capire da dove, o per quale ragione questo progetto gli fosse stato commissionato e, soprattutto, a che scopo presentarlo a quel tipo di dibattito.

*'Fiore all'occhiello della giornata è stato offerto da uno straniero, il celebre pittore e architetto svizzero Max Bill che di propria iniziativa ha progettato una bella struttura circolare per esposizione e studio da costruire alle Cascine a Firenze, nel Prato delle Cornacchie. Carte e plastico già in tavola. Grandi spazi a disposizione nel diametro di 12 metri, fuori terra per meno di cinque metri e ottime le caratteristiche espositive. Ma sulle Cascine, per ora, nessuno pensa seriamente di intervenire, e allora la proposta del grande strutturalista, lodato e ringraziato a dovere da tutti, resta sospesa a mezzaria.'*²⁶

Vale la pena di rilevare, per inciso, il dato dimensionale riportato nell'articolo: si parla di un padiglione di piccole dimensioni, del diametro di 12 metri. Gli elaborati progettuali presenti presso l'archivio presentano una struttura simile alle descrizioni negli spazi e nelle geometrie, ma molto più grande in termini dimensionali: il corpo principale ha un diametro di oltre 70 metri.

²⁵ Luigi del Fante, 'L'ex Meccanotessile come museo. Una occasione da non perdere', in *La Città*, 6 Giugno 1981.

²⁶ Wanda Lattis, 1981, *Op. cit.*

Gianni Pozzi, su *Paese Sera*, si chiede *'Ecco Max Bill presentare un progetto alle Cascine. Chi glielo ha commissionato? Quanto?'* poi, in un box a fine pagina intitolato *'Ciao, Max'*, trova modo di descrivere e commentare anche il progetto: *'...si parte dall'anfiteatro delle Cascine. Lo si scava, si fa una sorta di Forum des Halles parigino, un cono rovesciato e interrato con due propaggini che arrivano al viale. Dentro, spazi mobili, pareti che vanno e che vengono, ristoro, biblioteche, magazzini e altro. Possibilità di ampliamenti collegabili al nucleo centrale. Bel progetto ma si parlava di tutt'altro se non andiamo errati'*. Nello stesso testo si pone anche l'accento su un aspetto importante che rimanda all'errore atavico di localizzazione: ovvero l'immissione di migliaia di persone alle Cascine ed i gravi rischi che questo comporterebbe per il giardino storico. Infine Luigi del Fante, su *la Città*, da corpo a quello che è in realtà il pensiero di tutti, mettendo in dubbio il comportamento dell'Amministrazione nel presentare il progetto di Bill, per poi *'affermare con decisione perentoria che già si sta lavorando ad un progetto di massima per il riutilizzo del Meccano-tessile. A questo punto ci sembra che, nonostante le felicitazioni ed i complimenti ufficiali a Max Bill, lo si è in realtà mortificato, vera vittima delle circostanze.'* L'articolo si chiude con le conclusioni dell'assessore che, qualora ci fossero ancora dubbi, chiarisce che *'il progetto di Max Bill, pur essendo culturalmente valido, non è vincolante per Firenze.'*²⁷

²⁷ Luigi del Fante, 'Battute polemiche nel dibattito sul museo d'arte contemporanea', in *La Città*, 7 giugno 1981.

V. *Epilogo*

Max Bill si trattiene a Firenze anche il giorno successivo al convegno. In questa circostanza incontra l'assessore Camarlinghi che gli spiega i cambiamenti di rotta dell'amministrazione e gli propone di cominciare a ragionare col medesimo programma su un altro lotto a ovest della città.²⁸

Ma già il 14 luglio, ad appena un mese dal convegno, il Consiglio Comunale approva la deliberazione d'intenti che salva il Meccanotessile dalla demolizione e lo destina a museo di arte contemporanea. Il 21 luglio su *Paese Sera* compaiono i nomi dei progettisti indicati da Abboni per il progetto del Meccanotessile: gli architetti Gregotti, Dezzi Bardeschi e Del Bono.²⁹

L'avventura di Bill a Firenze finisce qui.

O meglio, esiste un'ulteriore lettera datata 5 ottobre e indirizzata a Camerlinghi, in cui Bill ringrazia l'assessore per i documenti ricevuti, e chiede alcuni chiarimenti. La planimetria inviata a Bill mostra tre aree marcate in rosso: l'esplicita domanda è per quale motivo gli sia stata inviata. Le tre aree sono '*meccano tessile, galileo e magelli (sic)*', probabilmente in riferimento all'area degli ex-Macelli.³⁰ Infine si parla di un lotto ubicato fra via Filippo Mariti e via del Ponte di Mezzo per un'unità di arte contemporanea all'interno di un quadro di attività multiple.³¹ Ancora una volta le direttive sono tutt'altro che precise, anche in virtù del fatto che venti giorni prima la Giunta Comunale ha affidato ufficialmente gli incarichi ai professionisti precedentemente indicati, per condurre lo studio di fattibilità per il museo nelle Officine Galileo.³²

²⁸ Lettera dattiloscritta di Max Bill a Franco Camarlinghi, 17 luglio 1981. (max, binia + jakob bill stiftung, Adlingenswil CH).

²⁹ Marco Dezzi Bardeschi, *Op cit.*, p.175.

³⁰ Gli ex Macelli sarà sede di una ulteriore consultazione progettuale negli anni '90 per il Museo Nazionale di Storia Naturale, anch'esso mai realizzato.

³¹ Lettera di Max Bill a Franco Camarlinghi, 5 ottobre 1981. max, binia + jakob bill stiftung, Adlingenswil (CH).

³² Marco Dezzi Bardeschi, 1985, *Op. cit.*, p.176.

VI. Esporre arte contemporanea

‘Cosa farebbe Lei se potesse realizzare, senza alcuna restrizione di tipo finanziario, un’idea di costruzione artistica?’

Nell’ipotesi ideale costruirei una città con tutto ciò che ne fa parte, oppure, in ambito minore un centro civico culturale che comprendesse un museo sullo sviluppo della cultura, museo utile a plasmare tematicamente l’insieme.’³³



Figura 8. Max Bill, Modello in cartoncino del Museo di arte contemporanea a Firenze.

L’intervista risale al 1972. Profetica, nella sua linearità, anticipa volontà già in essere e ripercorre idee che vengono da lontano.

La produzione teorica di Max Bill, fin dalla definizione di *Arte Concreta* del 1936, è tesa a riconoscere all’opera d’arte un valore superiore che può incidere fisicamente nel miglioramento della società, esattamente come gli oggetti di industrial design, i mezzi di trasporto o le architetture che troviamo indistintamente affiancate nelle sue pubblicazioni o nelle sue mostre.³⁴ L’opera d’arte è dunque *‘soggetto ad uso spirituale’*, usando parole di Bill di ascendenza, però, *kandinskiana*, e quindi è imprescindibile per l’uomo. *‘il fine dell’arte è quello di dare una misura estetica’* e, poiché in un tale settore è difficilissimo, ma possibile secondo gli artisti concreti, basarsi su criteri oggettivi di valutazione, la funzione ultima dell’arte deve essere educativa. Quindi l’oggetto artistico deve diventare un punto di riferimento immutabile, contrapposto alla volubilità dell’ambiente, degli spettatori e delle mode, per poter essere esso stesso strumento di misura: *‘...e quanto è importante per la nostra società che queste misurazioni funzionino correttamente, così*

³³ ‘Max Bill risponde alle domande di Margit Staber.’ 1972, in Arturo Carlo Quitavalle (a cura di), *Max Bill*, Grafiche Step, Parma, 1977, p.21.

³⁴ Max Bill, Trascrizione della conferenza ‘Il valore dell’arte e dell’artista nella società’, 1971’, in *La Biennale di Venezia*, vol. XXXI n° 67-68, Venezia 1971.

*che il nostro ambiente possa essere stabilito bene e
durevolmente.*³⁵

Contestualmente al significato dell'arte, il tema del museo, affrontato dal punto di vista teorica, è una costante di questi anni. Nel 1975 Bill tiene una lettura presso il *Kunstgewerbemuseum* di Zurigo, per il centenario della fondazione, intitolata ' *la funzione dei musei di arte applicata al giorno d'oggi*'³⁶.

Nel 1978, mentre l'idea del museo per Firenze comincia a prendere forma, tiene un'altra conferenza presso l'Associazione Internazionale della Critica d'Arte a Parigi, dal titolo ' *6 interrogativi e 6 risposte*'.³⁷

In questo monologo, in cui interroga se stesso, nuovamente indaga il significato dell'arte contemporanea, il suo ruolo nella società, gli aspetti tecnici che la generano e gli apparati teorici necessari a giudicarla. Con la sesta e ultima domanda s'interroga su quali siano i mezzi adatti a favorirne lo sviluppo e la sua divulgazione.

Poiché l'arte è una necessità imprescindibile, deve essere diffusa come ' *nutrimento popolare*'. All'iniziativa pubblica è perciò chiesto di operare a tal fine agendo su:

1. Educazione
2. Centri di sperimentazione
3. Esposizioni
4. Concorsi
5. Acquisizioni

Sviluppando questo elenco Bill si trova immancabilmente a deprecare lo stato in cui si trova la formazione artistica a livello internazionale, invocando programmi che affianchino un'educazione umanistica a una più pratica. Questi programmi dovrebbero poi lavorare di concertazione con centri di sperimentazione volti non solo alla ricerca ma anche

³⁵ Max Bill, 'arte come realtà non variabile', 1967, in Arturo Carlo Quitavalle (a cura di), Max Bill, Grafiche Step, Parma 1977. p.19.

³⁶ ' *die funktion des kunstgewerbemuseums in der heutingen zeit*'. Notizia riportata in *Max Bill: Aspekte seines Werks*, Niggli Verlag AG, Sulgen, Zürich, 2008, p. 230.

³⁷ Pubblicato in *max bill*, catalogo dell'esposizione a Villa Malpensata, Lugano, 1980, p.34.

alla creazione di laboratori che posseggano quelle strutture necessarie a realizzare le opere d'arte e che non possono trovare spazio, per varie ragioni, nei singoli atelier privati. Il riferimento, ovviamente costante in quegli anni, è ancora, il Centro Pompidou.

Le esposizioni sono invocate come metodo principe di diffusione. Il loro livello, prosegue Bill, dovrebbe tuttavia essere trasversale in modo da affiancare alle grandi *kermesse* internazionali anche gli spazi per promuovere la produzione minore e locale. Infine si sofferma sulle acquisizioni, in particolare delle opere degli artisti emergenti, da parte dei soggetti pubblici. L'acquisto è ritenuto un metodo migliore rispetto al concorso a premi o alla borsa di studio, per la maggiore gratificazione dell'artista e contestualmente per la creazione, o l'accrescimento delle collezioni pubbliche.

Il progetto per Firenze è ovviamente il risultato di tutte queste considerazioni. Oltre che delle necessità specifiche cittadine e della configurazione morfologica del sito.

VII. *Il programma culturale come museo*

Max Bill è cristallino nei suoi intenti progettuali, nonostante il clima d'indeterminatezza in cui è costretto a operare. Forte della propria riflessione teorica su questi temi, e della lunga esperienza maturata sia negli allestimenti, sia come autore di opere d'arte, ha una visione netta degli intenti progettuali. Un'ampia relazione di progetto accompagna gli elaborati grafici, e da essa emerge un programma culturale ampio, ambizioso e pensato per ampliamenti successivi. È tradotta in italiano e verosimilmente ha fatto da traccia alla presentazione pubblica, letta da Bill stesso, presso la Biblioteca Comunale Centrale.

Tre sono i postulati su cui verte il progetto:

1. *Il museo deve favorire l'incontro con l'arte, la contemplazione ma non lo svago. Sarebbe un errore, strutturare il progetto come un supermercato o un parco divertimenti.*
2. *Il museo deve essere pensato e diretto come uno strumento di formazione culturale.*
3. *Le esposizioni pittoriche e plastiche devono essere percorsi guidati all'interno dei quali il visitatore deve essere guidato e gli devono essergli forniti gli strumenti necessari per poter comprendere e inquadrare l'opera nel contesto storico e sociale d'appartenenza.³⁸*

Nel terzo punto, ancora una volta Bill volge la massima attenzione all'approccio didattico. Come molti cicli litografici hanno un testo esplicativo di accompagnamento, allo stesso modo ogni esposizione artistica deve essere guidata. Questo tema è affrontato a Firenze anche progettualmente: gli apparati didattici da apporre nelle sale espositive, affinché, siano evidenti senza turbare la percezione dell'opera stessa, sono applicati su pedane larghe un metro e alte quaranta centimetri, poste ai piedi di ogni pannello. Questa soluzione

³⁸ Relazione di progetto per il *Museo d'arte contemporanea di Firenze*, documento dattiloscritto (max, binia + jakob bill stiftung, Adlingenswil CH).

tiene il visitatore a distanza dall'opera, per una migliore percezione e per la protezione dell'opera stessa (vedi figura 24).

Il museo è il coronamento di un complesso multifunzionale che deve amalgamare varie forme di attività culturale e ricreative con funzione *'socializzante'*. Gli spazi a corredo del nucleo museale sono pensati per accogliere manifestazioni all'aperto, concerti jazzistici, aree caffè, ristoro, boutique, librerie e negozi d'arte grafica. Questo al fine di garantire un suo utilizzo anche durante i momenti di minore attività espositiva. Si pone l'accento, inoltre, come sia necessario che la gestione dei partner commerciali sia di livello tale da evitare il rischio di cedere al *'kitsch dei turisti'*.

All'interno lo spazio è concepito in funzione della massima flessibilità: le sale da esposizione sono studiate per poter avere un impiego differenziato, prevedendo l'ausilio di pareti scorrevoli.

La galleria per la collezione permanente, e quelle per le mostre temporanee offrono circa 800 metri di sviluppo lineare per la disposizione delle opere. Sono previsti inoltre un giardino all'aperto per le sculture di grandi dimensioni, una sala conferenze, un magazzino, un laboratorio per la preparazione e la manutenzione delle opere e una serie di ambienti dedicati all'amministrazione.

L'ampliamento, pensato per una successiva fase di sviluppo del centro culturale, non ha una configurazione planimetrica definitiva. È presentato come una specie di *work in progress* in una planimetria di studio (vedi figura 4).

La relazione indicazione che le estensioni potranno essere annesse direttamente al corpo principale, se pensate di forma circolare, o liberamente aggregate se di andamento lineare. In questi corpi dovrebbero trovare posto la biblioteca e la sala di consultazione, gli spazi polivalenti per teatro e concerti, la videoteca con film d'essai, e la scuola d'arte moderna con i laboratori annessi.

Dalla lettura di una serie di precisazioni è evidente la volontà di Max Bill di riportare l'Istituzione del Museo a un livello culturale alto: ad esempio l'immediata presa di distanza dal pericolo del turismo di massa, la specifica riguardo a certi generi musicali o cinematografici, la scelta manifesta di non farne un luogo di svago.

Riprendendo Dezzi Bardeschi e la sua lettura su Firenze città-museo, sembra esplicito, nella volontà del progetto di Bill, il proposito di voler *ricacciare i mercanti dal tempio e di riporre le Muse sul piedistallo* affinché il luogo ritrovi la propria aura mistica. Quell'atmosfera indispensabile, secondo Bill, per la contemplazione dell'Arte.³⁹

³⁹ Cfr. nota 2.

VIII. Il museo come variazione sul tema

*'la variation, ainsi, devient une véritable méthode. (...) bill, en partant d'un theme, nous rappelle qu'il n'existe jamais une solution unique à un problem et que le meme peut donner naissance à différentes forms. Par une morphogenèse qui rappelle les lois génétiques, le code initial peut se concrétiser dans un objet d'usage, une sculpture ou un tableau.'*⁴⁰

La variazione è metodo poiché in campo artistico non esistono soluzioni uniche a un problema posto.

Il progetto fiorentino è frutto di una serie di riflessioni successive che portano ad altrettante varianti su di un intreccio geometrico di base. Ma soprattutto sembra richiamare, non solo metodologicamente, ma anche formalmente, il ciclo litografico *'15 variazioni su di uno stesso tema'* del 1935-38.

Le *Variazioni* sono per Bill la prima *opera aperta*. In quest'ottica, furono presentate all'epoca come un vero e proprio manifesto d'intenti, dove il metodo applicato era più importante del risultato ottenuto. Ripercorriamone alcuni aspetti:



Figura 9. Max Bill, *'unbegrenzt und begrenzt'* (limitato e illimitato), 1947.

Il tema, come noto, è la progressione di poligoni concentrici interlacciati, partendo dal triangolo fino all'ottagono, senza soluzione di continuità. Il fine ultimo di questo ciclo litografico è l'indagine del rapporto che si viene a creare fra gli elementi in presenza di una trasformazione geometrica. Da un lato le *Variazioni* sono un'indagine sul limite delle forme: la relazione interno-esterno, aperto-chiuso⁴¹, in linea con le ricerche topologiche sull'ambiguità degli spazi indefiniti. Dall'altro sono lo strumento per sottolineare sinchronicamente diversi aspetti delle interrelazioni create fra gli oggetti.

⁴⁰ Valentina Anker, 'qui est max bill?', in *max bill*, catalogo della mostra al Musèe Rath, Ginevra, 1972, p. 5-7.

⁴¹ Arturo Carlo Quintavalle, 1977, *Op. cit.*, p. 104-105.



Figura 10. Max Bill, 'Quinze Variations sur le même thème', Editions des Chroniques du jour, Parigi 1938

La prima *Variatione*, usando il colore per dividere gli spazi, individua le figure bidimensionali elementari e le pone, attraverso il colore stesso, su piani diversi. I colori qui assegnati agli elementi valgono per individuare successivamente l'appartenenza dei nuovi elementi introdotti ai singoli poligoni originari. La seconda variazione rappresenta la griglia geometrica sottesa. La terza individua i fuochi della composizione: gli spigoli. La quarta mette in luce le diagonali dei poligoni. La quinta, lavorando in negativo, visualizza i lati mancanti nel tema. La sesta sostituisce archi di cerchio alle linee rette. La settima mette in risalto la progressione angolare e introduce la spirale. L'ottava traduce i poligoni in circonferenze circoscritte...

Il *recinto pittorico*, limite fisico del supporto, nelle *Variazioni* come in molte altre composizioni pittoriche dell'artista svizzero, non arresta il sistema creato: potrebbe, infatti, espandersi all'infinito, *ad libitum*.

Il progetto per Firenze è iscritto in un poligono a 29 lati di circa 73 metri di diametro.

La metà esatta della superficie è occupata dalla galleria principale su quattro livelli, il resto ospita gli uffici, il caffè, le gallerie minori, i laboratori e i depositi. Il preesistente anfiteatro circolare è inglobato nella nuova geometria, e mantenuto come cavea per eventi all'aperto per circa 1/6 del suo precedente sviluppo (vedi figura 11).

L'accesso avviene al livello del terreno per poi procedere in una discesa progressiva attraverso la hall espositiva, ripercorrendo il salto di quota dovuto alla preesistenza.

I diversi livelli della galleria principale sono quattro corone poligonali e concentriche. Il salto di quota è risolto con setti murari che fungono da parapetto per il livello superiore e da parete espositiva per quello inferiore. A questi si aggiunge un'ulteriore serie di setti a tutta altezza orientati verso il centro della composizione, che di volta in volta insistono sullo

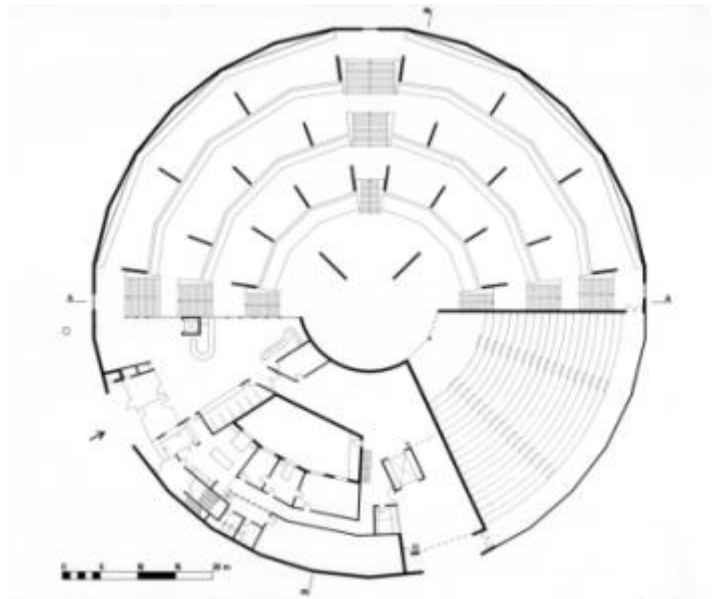


Figura 11. Max Bill, planimetria di progetto, 1980.



Figura 12. Individuazione grafica delle aree tematiche e dei sistemi distributivi.



Figura 13. Max Bill, 1-6 in drei farben zu swarz und weiss, 1985. Schema di lettura.

spigolo o sul punto mediano delle corone poligonali, come ad esempio nella terza e nella quinta *Variatione*. Questa disposizione alternata offre scorci sempre differenti e tensioni dinamiche attraverso la grande sala. I vari livelli sono collegati da tre ampie rampe di scale disposte ortogonalmente tra loro. Questi sono i tre elementi cardine della composizione dello spazio: corone poligonali, setti concentrici e scale.

Come in ogni opera pittorica o plastica di Bill, tutti gli elementi della composizione, sono messi a sistema seguendo una regola unitaria definita geometricamente fin dal principio. La mole consistente di disegni, schizzi, prove, varianti, relativi a questo progetto altro non è che la declinazione di un'unica idea di partenza, la *loi génétique*, che genera la composizione. O meglio, più composizioni equivalenti, fra le quali, alla fine, viene operata una scelta. Come per la produzione pittorica, anche in questo caso è possibile rintracciare la regola attraverso l'individuazione di alcune strutture ricorrenti.

Essendo una pianta centrale, essa è basata su una costruzione polare che verte su di un unico fulcro. Tutti gli elementi, singoli o raggruppati, sono disposti radialmente e bilanciati attorno ad esso.

L'intero edificio è, infatti, suddiviso in tre grandi settori, identificati funzionalmente dall'anfiteatro, dal blocco degli ingressi e dell'amministrazione, e dalla sala espositiva. Il bilanciamento avviene grazie al *peso* dato ai settori, che hanno densità differenti: l'anfiteatro è un vuoto, la sala espositiva ha maggiore densità per la presenza dei setti, e lo spazio degli uffici è ancora più compatto. (vedi figura 17) Le dimensioni planimetriche di questi tre spazi dividono proporzionalmente il tutto secondo la progressione 1,2,3, spesso utilizzata nella composizione di Bill, come ad esempio nella tela *1-6 in drei farben zu swarz und weiss* del 1985. (vedi figura n. 13)

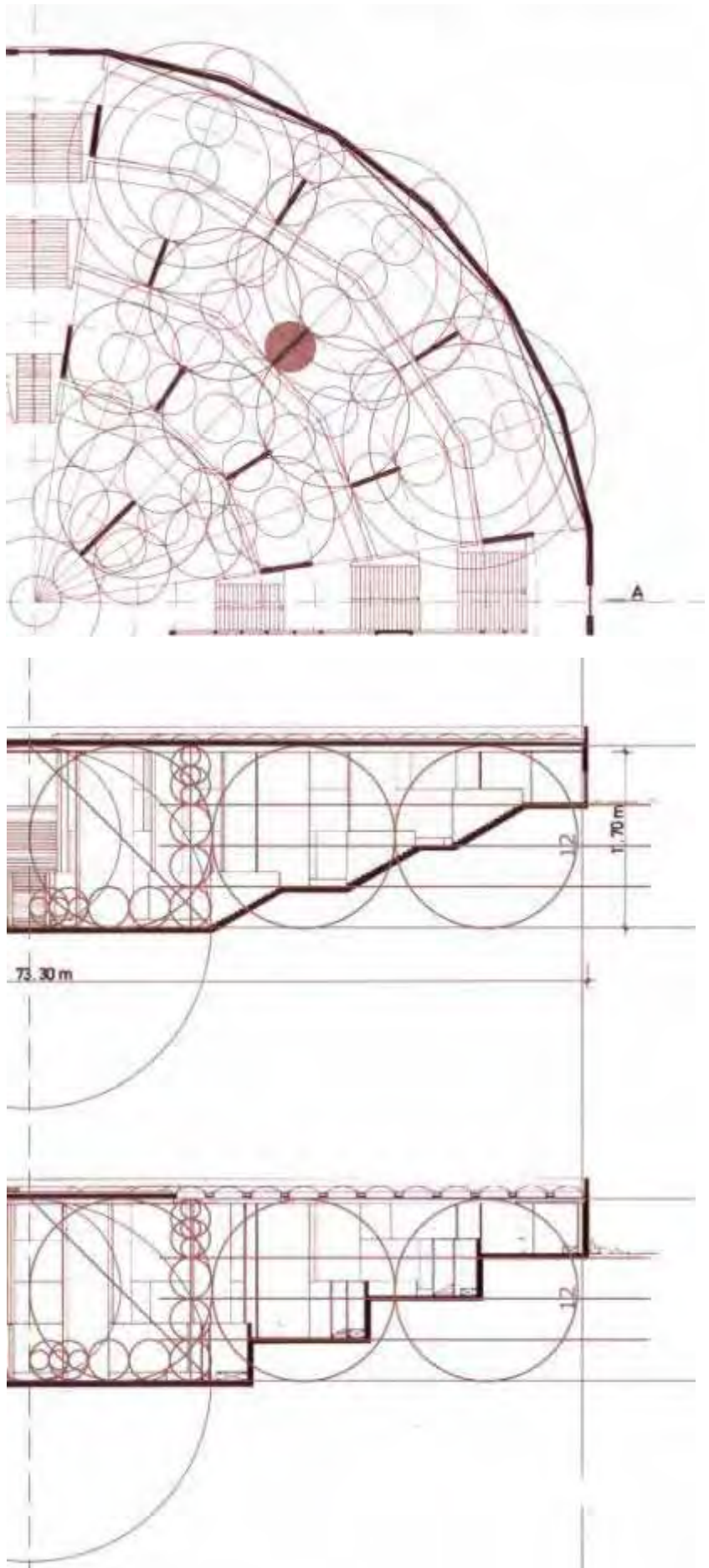


Figura 14. Regola compositiva e modularità del progetto.

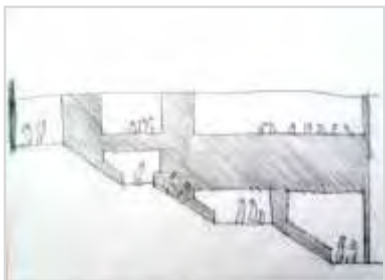


Figura 15. Max Bill, schizzo di studio per l'affaccio interno sulla sala espositiva, 1979-1980.

La sala principale è a sua volta ripartita dalle tre rampe, disposte ortogonalmente fra loro, che individuano i due settori propriamente espositivi. I rapporti proporzionali tra queste aree individuano la serie polare $a, 2a, 10^\circ$ (vedi figura 17).

All'interno dei due settori la griglia compositiva è data dagli assi che insistono sugli spigoli del poligono esterno. Gli assi dividono ulteriormente ogni settore in tre, e su di essi si appoggiano i setti concentrici a tutta altezza. La lunghezza del singolo setto è, di fatto, il modulo base che, ripetendosi e intersecandosi con i propri multipli, individua il posizionamento e le dimensioni degli altri elementi e quindi la scansione dello spazio. L'ambiente che si viene a creare è estremamente vario e dinamico, contrapposto al rigido e asettico recinto perimetrale.

I setti e la loro posizione compongono un ritmo periodico attraverso serie alternate di 3 e di 4 elementi.

L'elemento che rompe il pattern ritmico, che distorce l'ovvietà del sistema aumentando la tensione dinamica dello spazio, è la rotazione della seconda corona poligonale rispetto al parallelismo delle altre tre.

Verificando i rapporti dimensionali fra gli elementi della composizione, si trovano innumerevoli 'riverberazioni'. Ciò è dovuto alle proprietà intrinseche della trasformazione geometrica impressa: ad esempio la dimensione del setto ripetuta tre volte occupa esattamente il vuoto tra un setto e l'altro (vedi figura n. 14).

Ancora una volta queste riverberazioni si generano per *autoregolazione* :

Il meccanismo che s'instaura all'interno della composizione quando l'insieme definito e le leggi di trasformazione introdotte sono coerenti con esso. Attraverso *l'autoregolazione* scaturiscono una serie di rapporti fra gli elementi che non erano previsti nelle ipotesi iniziali ma che sono perfettamente coerenti con esse.⁴²

⁴² Cfr. cap. 4.1

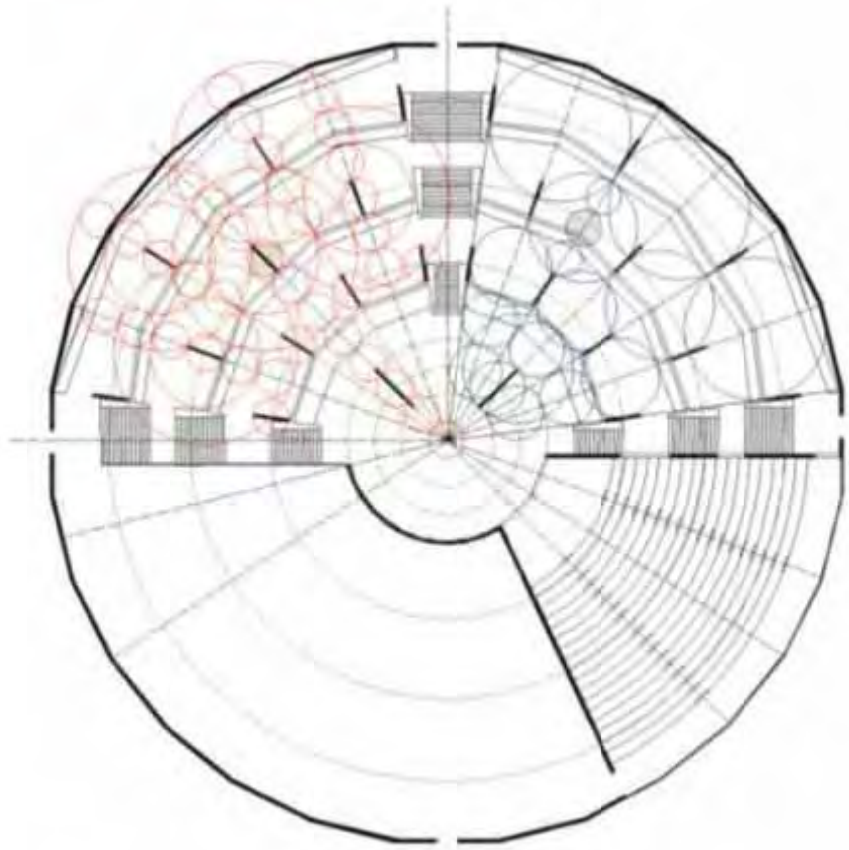


Figura 16 Rapporti relazionali fra gli elementi generati per autoregolazione.

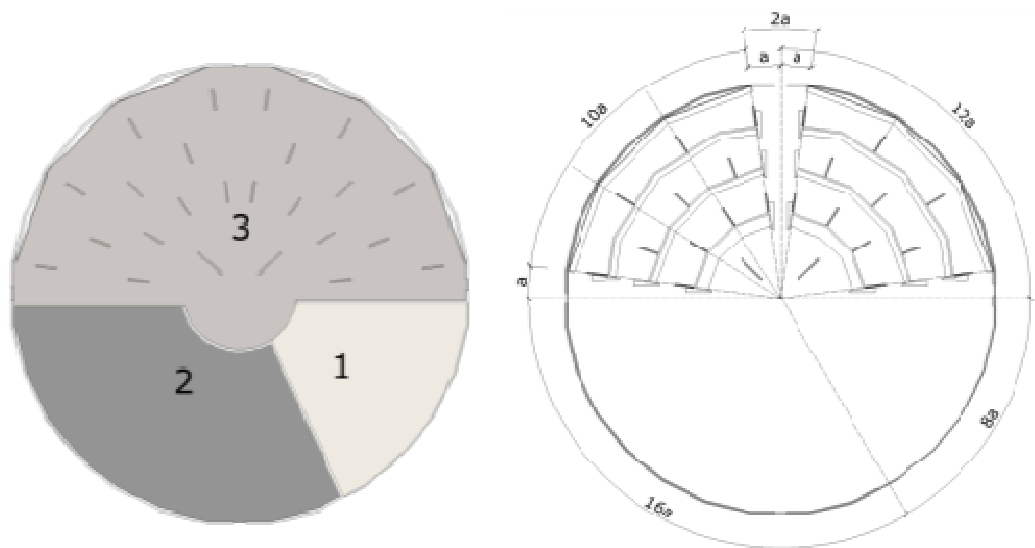


Figura 17. Suddivisione delle aree tematiche secondo la progressione 1,2,3; lettura degli elementi per serie polare.

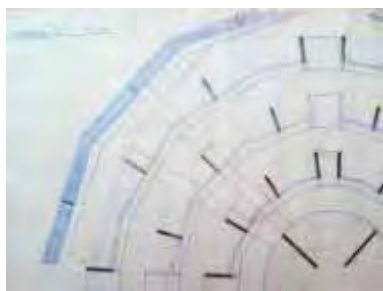


Figura 17. Max Bill, schizzo di progetto per la Variante 'A'.

Ai tre elementi cardine della composizione dello spazio (corone poligonali, setti concentrici e scale) Max Bill dedica una serie di riflessioni appuntate su una sequenza di schizzi, dove di volta in volta ruota gli elementi rispetto al centro, come ingranaggi di una ruota dentata, al fine di controllare e scegliere le migliori visuali possibili nella *promenade* attraverso la sala⁴³. La dicitura riportata a pennarello sui lucidi non lascia incertezza nelle interpretazioni: variante A, variante B e variante C. (vedi figure n. 18 e 19)

La prima propone le corone poligonali parallele, a due a due e alternate: la prima è uguale alla terza, la seconda al recinto esterno. I setti concentrici sono appoggiati sulla mezzeria dei lati delle poligonali.

La seconda invece prospetta le poligonali accoppiate parallelamente come la precedente, ma ruotate di mezzo settore. I setti insistono sugli spigoli.

La terza variante mostra tutte le corone poligonali parallele, tranne la seconda e i setti sono posizionati di nuovo sulla mezzeria.

Nessuna delle tre è confermata esattamente dalle tavole di progetto, tuttavia la terza sembra esser maggiormente vicina alla soluzione definitiva, in particolare nella scelta di spostare il pannello più prossimo all'ingresso al fine di consentire, all'inizio del percorso, una visione d'insieme più ampia della sala. Esistono altri schizzi meno definiti, probabilmente versioni precedenti, che presentano i setti uniti tra loro da muri a tutta altezza, o rampe di scale non più continue, ma isolate a servire spazi circoscritti, e disposte in maniera radiale come in certi anfiteatri della romanità.

Il plastico del progetto, presentato al convegno del 1981, mostra a sua volta ulteriori piccole variazioni nella disposizione dei setti e delle scale, rispetto alle tavole che risalgono a un anno prima.

⁴³ I *fasci visuali* sono esplicitamente indicati nel disegno e studiati in vari punti della sala.

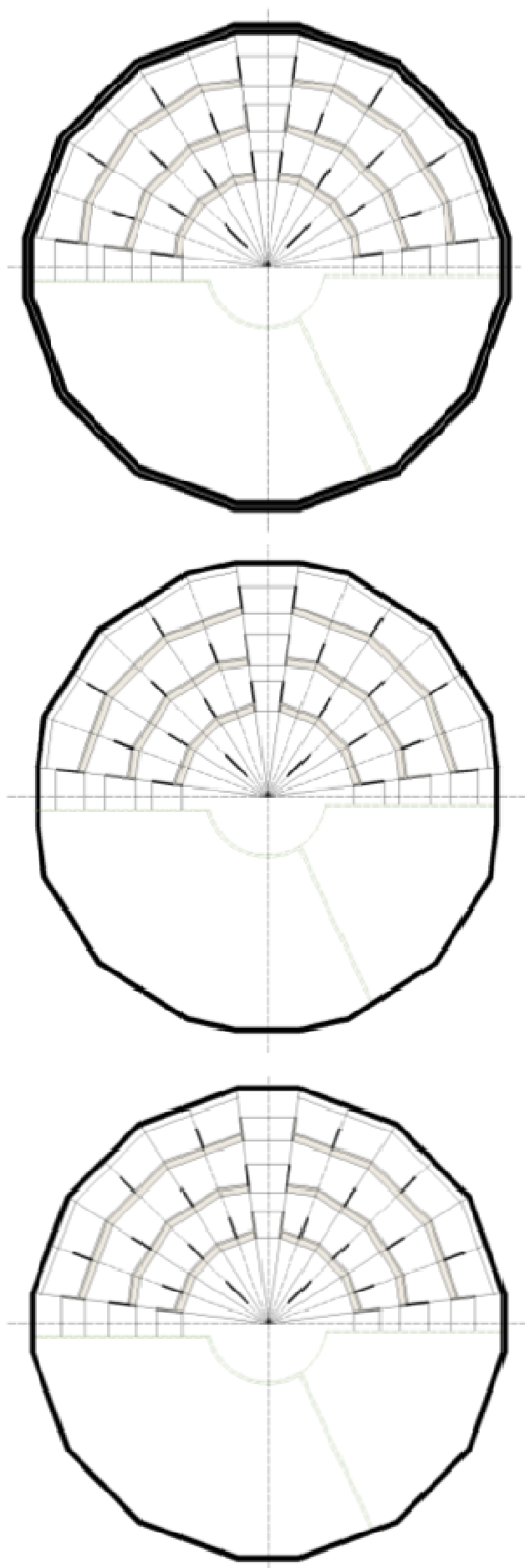


Figura 18. Ricostruzioni della Variante A, Variante B, Variante C.

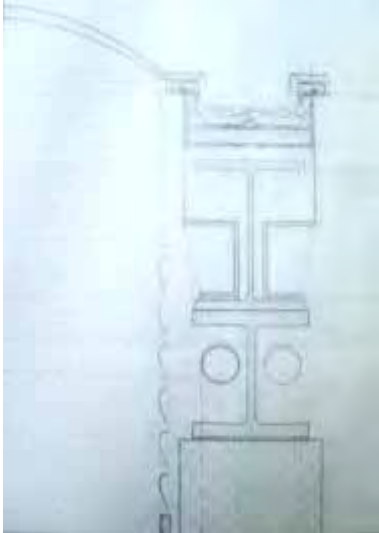


Figura 19. Max Bill, dettaglio esecutivo della trave di copertura e dei lucernai.

Il progetto non arriva alla definizione dei prospetti esterni. Esiste una serie di schizzi a mano libera per comporre le aperture dei prospetti interni che, dalla caffetteria, affacciano sulla hall, ma il lungo nastro del recinto esterno è lasciato indeterminato. Ciò avviene non tanto per imprecisione, sono stati studiati dettagli molto meno importanti e a scale esecutive; probabilmente si vuole semplicemente ribadire l'aspetto introverso del tema, già sottolineato nella scelta della pianta centrale. Inoltre l'illuminazione delle sale, per ovvie ragioni espositive avviene attraverso i lucernai, senza intervenire sulla facciata. Quindi la cesura con l'esterno è netta e interrotta solamente dai due accessi principali e da quelli di servizio.

All'interno, tuttavia, la sequenza dei setti concentrici e delle corone circolari va a configurare uno spazio unitario e suddiviso al tempo stesso, come nelle sequenze aperto-chiuso delle *Variazioni*. I setti, posti ortogonalmente al percorso, circoscrivono stanze idealmente rettangolari, che non sono però mai isolate poiché i due lati perpendicolari ai setti sono i parapetti e quindi lasciano visuali aperte attraverso gli spalti inferiori o superiori. Lo spazio di volta in volta si comprime e si dilata in funzione del punto di osservazione e fluisce liberamente attraverso la sala.



Figura 20. Le Corbusier e Pierre Jeanneret, *Musée à Croissy-sur-Rhône illimité*, 1939.

Ritornando per un attimo alla relazione che accompagna il progetto, ricordiamo il passo in cui viene specificato che gli ampliamenti successivi possono essere aggiunti al nucleo principale già definito. È infatti possibile aggiungere nuovi livelli alla *hall* principale, incrementandone l'altezza interna e ricavando, grazie alla regola di base, il posizionamento e la rotazione delle corone poligonali, dei setti a tutta altezza e dei vani scala (vedi figura 22).

Si configura così un altro tema delle variazioni: il superamento del recinto e la tensione verso l'infinito. Ma anche un possibile parallelo con un altro celebre progetto del novecento: il museo a crescita illimitata di Le Corbusier.

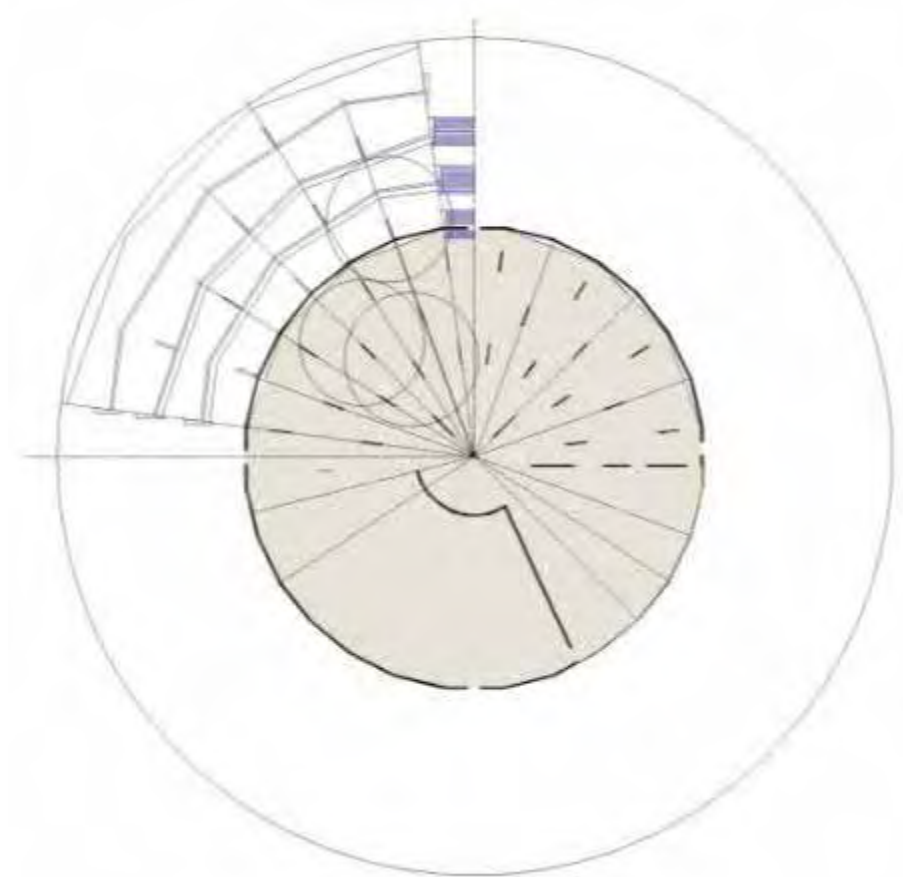


Figura 21. Museo di arte contemporanea a Firenze.
Simulazione di crescita del museo attraverso l'applicazione della regola compositiva.

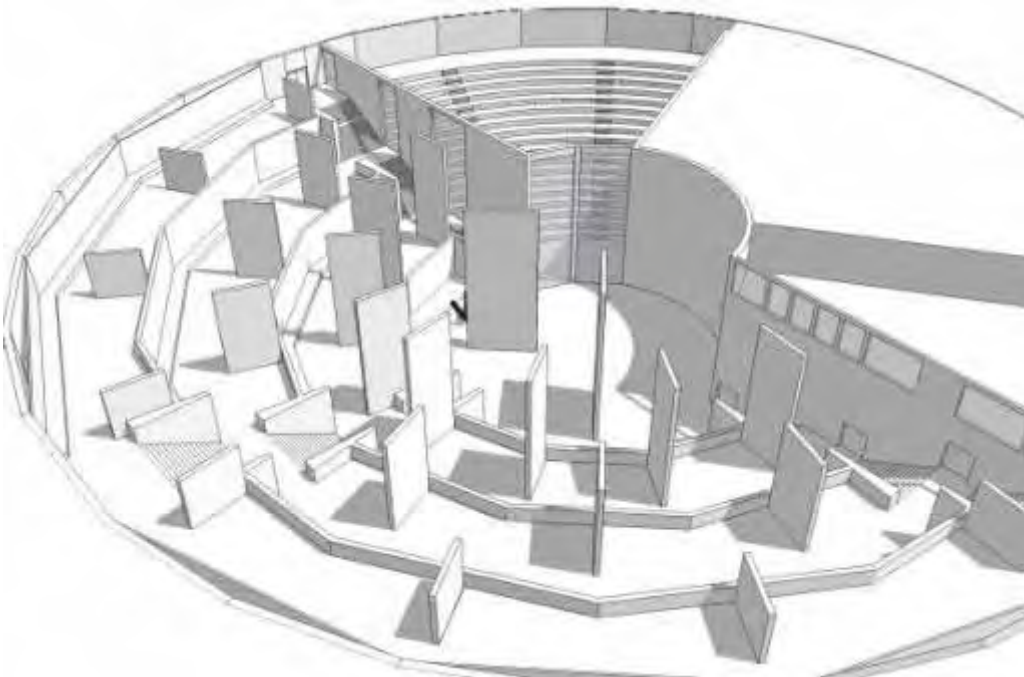
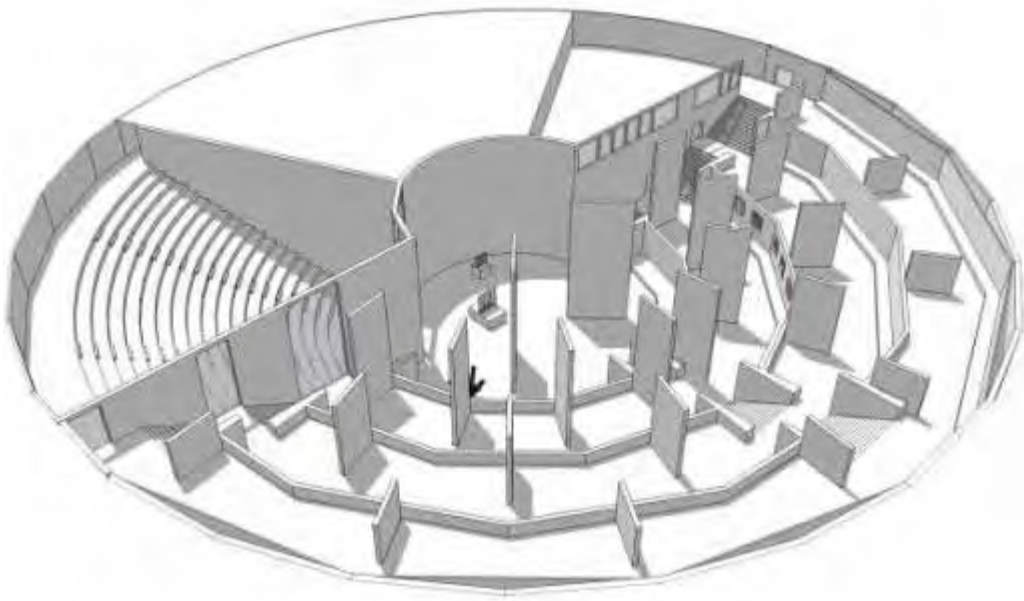


Figura 22. Ricostruzioni digitali tridimensionali.

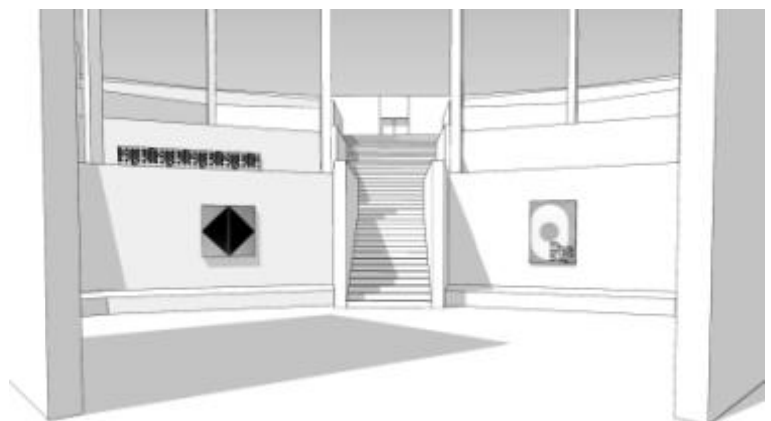
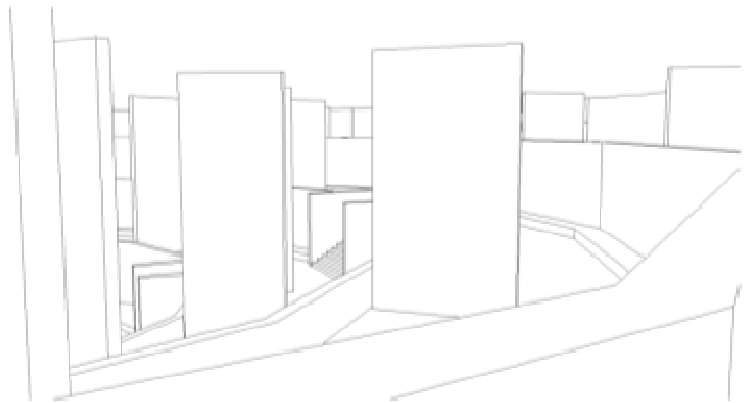
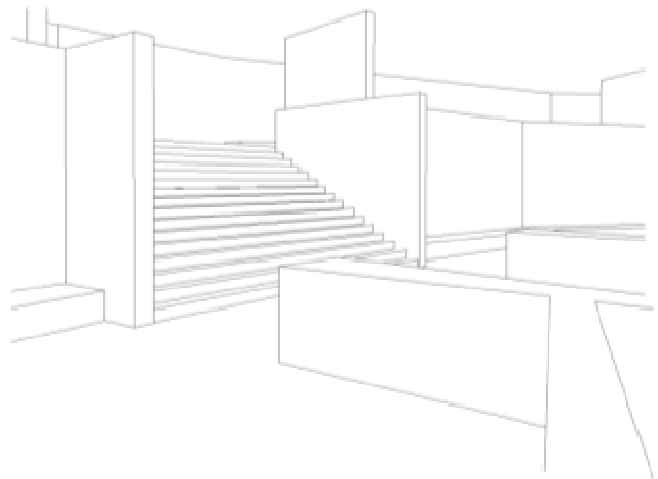


Figura 23. Ambientazioni interne tridimensionali digitali.

Bibliografia selezionata.

1. Scritti di Max Bill

Max Bill, 'La sezione alla Triennale di Milano nel 1936', in Luciano Caramel (a cura di), *L'Europa dei razionalisti, pittura, scultura, architettura negli anni trenta*, Electa, Milano, 1989, p.142-143;

Max Bill, 'Max Bill', in *du*, n. 424, giugno, 1976;

Max Bill, 'george vantongerloo', in *Splitter*, n.6, 1972;

Max Bill, 'Il valore dell'arte e dell'artista nella società', 1971, in *La Biennale di Venezia*, vol. XXXI n° 67-68, Venezia, 1971;

Max Bill, 'I miei rapporti con l'architettura greca', prefazione a Roland Martin, *Architettura Greca*, il Parnaso, Milano, 1967, p.3;

Max Bill, 'Struktur als kunst? kunst als struktur', in Gyorgy Kepes, *Structure in art and science*, Braziller, New York, 1965;

Max Bill, 'Vorfabriziertes Bauen – Freiheit oder Bindung?', in *Form*, n.24, 1963, p.10;

Max Bill, 'how i started making single sided surfaces', in *max bill:Surfaces*, City-Druck ag, Zurigo, 1972, p.7;

Max Bill, 'Max Bill rievoca Ernesto', in *L'architettura Cronaca e Storia*, n. 205, Milano, novembre 1972, p. 427;

Max Bill, 'Architettura italiana 6 domande', in *Casabella Continuità*, n.251, Milano, maggio 1961, p.8.;

Max Bill, 'ein denkmal', in *Werk*, n. 7, Winterthur, 1957;

Max Bill, 'die gute form', in *Werk* n. 4, Winterthur, 1957;

Max Bill, 'The Beginning of a New Epoch in Architecture', in *Architectural Design*, n. 11, Londra, 1955;

Max Bill, *Ludwig Mies van der Rohe*, Il Balcone, Milano 1955;

Max Bill, 'l'espace infini comme sujet plastique', conferenza tenuta al Pyper Syracuse, 8 febbraio 1954. 'Lo spazio infinito come soggetto plastico', in *az*, n.8, Milano, 1954;

Max Bill, 'lettera al direttore', in *Casabella Continuità*, n.201, Milano, aprile – maggio 1954, p.1;

Max Bill, *FORM. Eine Bilanz über die Formentwicklung in die Mitte des XX. Jahrhunderts*, Verlag Karl Werner, Basilea, 1952;

Max Bill, 'De la Surface à l'Espace', in *XXème Siècle*, n°2, Parigi, 1951, p.65;

Max Bill, *Wassily Kandinsky*, Maegh, Parigi, 1951;

- Max Bill, 'Projekt für Turmhäuser', in *Werk*, n. 8, agosto 1950.
- Max Bill, 'Schöheit aus funktion und als funktion', Conferenza al congresso del S.W.B. a Bâle. Pubblicato in *Werk*, n. 8, Winterthur, agosto 1949, pp.272-274;
- Max Bill, *Robert Mallart. Brücken und Konstruktionen*, Verlag für Architektur, Zurigo, 1949;
- Max Bill, 'La maîtrise de l'espace', in *XXème Siècle*, n.4, Parigi, 1939, p.52;
- Max Bill, 'die mathematische denkweise in der kunst unserer zeit', in *Werk*, n. 3, Winterthur, 1949, p.86-91;
- Max Bill, 'Austellungen', in *Werk*, n. 3, Winterthur, Marzo 1948, p. 66;
- Max Bill, 'L'aspetto architettonico delle case in cemento armato', in *Cantieri*, n.7, Milano, maggio-giugno 1947, p.5-9. Precedentemente pubblicato in *Cementbulletin*, luglio 1946;
- Max Bill, 'La costruzione concreta e il dominio dello spazio', in *Domus*, n. 210, Milano, 1946, p. 18-21;
- Max Bill, 'Làslò Moholy-Nagy', in *Domus*, n.216, Milano, 1946, p. 46;
- Max Bill, 'La pittura concreta', in *Domus*, n.206, Milano, 1946, p. 37-43;
- Max Bill, *Wiederaufbau*, Verlag für Architektur, Zurigo,1945;
- Max Bill, 'Austellung 'Unsehre Wohnung' im Kunstgewerbemuseum Zürich', in *Neue Zürcher Zeitung*, 14 marzo 1943;
- Max Bill, *Moderne Schweizer Architektur. Architecture Moderne Suisse. Modern Swiss Architecture*, Verlag Karl Werner, Basilea, 1940.
- Max Bill, 'Les paysans Suisses et la forme absolute', in *XXème Siècle*, n. 4, Parigi, 1938, p. 29;
- Max Bill, *quinze variations sur le même thème*, Editions de Chroniques du Jour, Parigi, 1938. (ciclo litografico commentato)
- Max Bill (a cura di), *Le Corbusier & Pierre Jeanneret 1934-1938. Oeuvre Complète*, vol. III, Editions Dr. Girsberger, Zurigo, 1938;
- Bill, 'Konkrete Gestaltung', in *Zeitproblemen der Schweizer Malerei und Plastik*, Kunsthaus. Zurigo, 1936

2. Scritti sull'opera di Max Bill

Angel Thomas, *mit subversivem glanz. max bill und seine zeit. Band 1: 1908 – 1939*, Scheidegger & Spiess, Zurigo, 2008;

Jakob Bill, *Max Bill am Buhaus*, Benteli Verlag, Berna e Sulgen, 2008;

Max Bill Ohne Anfang, ohne Ende, Scheidegger & Spiess, Zurigo, 2008;

Max Bill: aspekte seines werks, Niggli Verlag, Sulgen - Zurigo, 2008;

Riccardo Carazzetti (a cura di), *100 max bill*, Città di Locarno, 2008;

Getulio Alviani, 'Max Bill', in *FlashArt*, n° 260, 2006, p.112;

Thomas Buchsteiner e Otto Letze (a cura di), *max bill, maler, bildhauer, architekt, designer*, Hatje Cantz verlag, Ostfildern-Ruit 2005. (ed. italiana Electa, Milano, 2005);

Karin Gimmi (a cura di), *Max Bill Arquitecto. 2G* (numero monografico), n. 29.30, 2004;

DPA17. Max Bill, Edicions UPC, Barcellona, 2001;

Jakob Bill (a cura di), *max bill. Endless ribbon 1935-95 and the single sided surfaces*, Benteli verlag, Warber-Berna, 2000;

Gerd Fleischmann, *max bill / typografie / reklame / buchgestaltung*, Niggli Verlag, Sulgen, 1999;

Arthur Rüegg (a cura di), *Das Atelierhaus Max Bill 1932/33 : Ein Wohn- und Atelierhaus in Zürich-Höngg*, Niggli, Zurigo, 1997;

Minimal Tradition. Max Bill and 'Simple' Architecture 1942 - 1996, Lars Muller Verlag, Baden, 1996;

Karin Gimmi, 'Max Bill geht ans herz', in *Archithese* n°26(3), maggio-giugno 1996, pp.48-53;

Stanislaus von Moos, 'Un ricordo di Max Bill', in *Domus* n. 770, aprile 1995, pp. 116-118;

Vittorio Gregotti, 'Max Bill, un grande artista moderno', in *Casabella* n. 621, Milano, marzo 1995, pp. 2-3;

Alberto Manfredini, 'Eredità di Max Bill', in *Parametro* n°206, gennaio 1995, p. 2;

Angela Thomas, 'Max Bill, the early years. An interview', in *Journal of Decorative Arts and Propaganda*, n.19, 1993, pp. 99-119;

Angela Thomas, 'Conversazione con Max Bill', in *max bill*, catalogo della mostra, Lugano 1991, p. 146;

Hans Frei , *Konkrete Architektur? Uber Max Bill als Architekt*, Lars Muller, Baden 1991;

Luciano Caramel, Angela Thomas (a cura di), *max bill*, pinacoteca comunale Casa Rusca, Locarno, Fidia edizione d'arte, Lugano, 1991;

Luciano Caramel, Angela Thomas (a cura di), *max bill*, catalogo della mostra, Lorenzelli arte, Milano, 1991;

'Max Bill constructeur' in *Faces* n.15, 1990;

Claudio Cerritelli (a cura di), *max bill*, Grafis Edizioni, Bologna, 1988;

Valentina Anker, *Max Bill ou la recherche d'un art logique*, L'Age d'Homme, Losanna, 1979;

Eduard Hüttinger, *Max Bill*, ABC edition, Zurigo, 1978;

James Wood e Lawrence Alloway (a cura di), *max bill*, catalogo della mostra alla Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 1974;

Kenneth Frampton, 'On Max Bill. A review of Albright-Knox Exhibition catalog', in *Opposition* n°4, 1974, pp. 154-157;

Margit Staber, *Max Bill*, Erkre Verlag, St. Gallen, 1971;

Maurice Besset (a cura di), *Max Bill, Oeuvres 1928-1969*, catalogo dell'esposizione al Centre National d'Art Contemporain, Parigi, 1969;

Will Grohmann, 'Thèmes et variations dans l'œuvre de Max Bill', in *XXème Siècle*, n. 69, Parigi, giugno 1969, pp. 49-55

Margit Staber, 'Max bill und die Umweltgestaltung', in *Zodiac* n.9, Milano, 1961, pp. 61-95;

Vittorio Gregotti, 'Complessità di Max Bill', in *Casabella Continuità*, n. 228, giugno 1959 p. 33-39;

Eugene Gomringer (a cura di), *max bill*, Niggli Verlag, Teufoten, 1958;

Ernesto Nathan Rogers, 'unità di max bill', in *max bill*, Arthur Niggli verlag, Zurigo, 1958, p. 55;

Will Gromhmann, 'Max Bill und die Synthese', in *Werk* n. 7, Winterthur, luglio, 1957; pp. 1-3;

Tomàs Maldonado, *Max Bill*, ENV, Buenos Aires, 1955;

Tomàs Maldonado, 'Max Bill e il tema dello stile', in *Nueva Vision*, n. 7, 1955, ripubblicato in Tomas Maldonato, *Avanguardia e Razionalità*, Einaudi, Torino 1974.

Ernesto Nathan Rogers, 'Max Bill', in *Magazine of Art* n. 5, New York, maggio 1953, p. 226-230;

Hans Kaiser, 'Continuità di Max Bill', in *Domus* n. 223, Milano, 1947, pp.40-43;

'Casa a Bremgarten', in *Domus*, n. 200, Milano, settembre 1944, pp.272-273;

'Piccole ville in Svizzera', in *Domus*, n. 187, Milano, 1943, pp.301-307.

3. Testi e articoli generali

Architettura moderna in Svizzera:

Christian Allenspach, *L'architettura in Svizzera: costruire nei secoli XIX e XX*, Pro Helvetia, Zurigo, 1999;

'La forma dell'utile. Il disegno razionale svizzero' in *Rassegna* n. 62, 1995;

Hans Schmidt, *Contributi all'architettura 1924-1964*, Franco Angeli editore, Milano, 1974;

Jacques Gubler, *Nationalisme e Internationalisme dans la Architecture Moderne en la Suisse*, L'Age d'Homme, Lausanne 1974;

Alfred Roth, *Die Neue Architektur. La Nouvelle Architecture. The New Architecture*, Verlag für Architektur ag, Erlebach-Zürich, 1940. Ed consultata Girsberger, 1975;

Sigfried Giedion, *A decade of new architecture*, Ed. Girsberger, Zurich 1951.

Emigrazione italiana in Svizzera:

Gaetano Afeltra, 'Benvenuti in Svizzera, fratelli italiani', in *Il Corriere della Sera*, 8 settembre 1993.

Mauro Cerutti, 'Les communistes italiens en Suisse dans l'entre-deux-guerres', in: *Centenaire Jules Humbert-Droz. Colloque sur l'Internationale communiste*, La Chaux-de-Fonds, 1992, pp. 213-240.

Elisa Signori, *La Svizzera e i fuorusciti italiani. Aspetti e problemi dell'emigrazione politica 1943-1945*, Franco Angeli, Milano, 1983.

Presentazione della mostra 'La mobilitazione dimenticata: i campi di internamento 1939-1945'. Museo del Malcantone, 2008.
<http://www.museodelmalcantone.ch>

Ricostruzione in Italia:

Francesco Bartolini, 'La speculazione edilizia negli anni Cinquanta. Rappresentazioni e interpretazioni', in F. Bartolini (a cura di), *Città a confronto. Lo sviluppo edilizio a Roma e Milano nella seconda metà del Novecento*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», n.1, Franco Angeli, Milano, 2006, pp. 203-205;

Fabrizio Brunetti, *L'architettura italiana negli anni della ricostruzione*, Alinea Editrice, Firenze, 1998;

L. Donati, 'Distruzioni e ricostruzione postbellica: il piano regolatore generale del 1948-'53', in *Storia di Milano*, vol. XVIII: *Il Novecento*, t. I, Istituto della Enciclopedia Italiana, Milano, 1995, p.151;

Cristina Bianchetti, 'Percorsi della modernizzazione: Milano 1943-1948', in *Rassegna*, n.54, giugno 1993, p.35;

Maurizio Mazzocchi, 'Contributo alla prefabbricazione', in *Cantieri*, n.2, luglio-agosto 1946;

Rassegna del primo convegno nazionale per la ricostruzione edilizia, Edizioni per la Casa, Milano, fasc.1-12, 1945;

Enrico Peressutti, 'Sul convegno della ricostruzione', in *Metron* n.4-5, 1945;

Triennale di Milano

Anna Chiara Cimoli e Fulvio Irace, *La Divina Proporzione. Triennale 1951*, Electa, Milano, 2007;

Alessandro Rocca, *Atlante della Triennale, Charta*, Milano, 1999;

(Allestimenti/Exhibit design) *Rassegna*, n.62, 1995.

Anty Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano, 1978;

Gabriele Mucchi, 'A proposito di Giuseppe Pagano', in *Parametro*, n. 35, aprile 1975, p. 39;

Ernesto Nathan Rogers, 'Pretesti per una critica non formalistica', in *Casabella - Continuità*, n. 200, febbraio marzo 1954, p.2;

Richard Paul Lohse, *Neue Ausstellungsgestaltung, Nouvelles conceptions de l'exposition, New Design in Exhibitions*, Verlag für Architektur, Les Editions d'Architecture, Zurigo, 1953;

Ernesto N. Rogers, 'Architettura, misura dell'uomo', in *Domus*, n.260, luglio agosto 1951, p. 1;

'Svizzera', in *Domus*, n°260, luglio agosto 1951, p. 14;

André Bloc, 'La IXe Triennale de Milan', in *Architecture d'aujourd'hui*, n.36, agosto 1951, p. 5;

Gillo Dorfles, 'L'architettura e le Arti alla IX Triennale', in *Letteratura e Arte Contemporanea*, n.9, 1951, p. 65;

Carlo Doglio, 'Accademia e formalismo di base della Nona Triennale', in *Metron*, n.43, settembre dicembre 1951;

Piero Bottoni, Lanfranco Bombelli Tiravanti, *Ottava Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, Catalogo-guida, Milano, 1947;

Ernesto Nathan Rogers, 'Saluto', in *Domus*, n. 223, 1947, p.39;

Guida della VI Triennale, Milano, 1936;

Peter Meyer, 'Notizien von der VI Triennale in Mailand', in *Das Werk*, n.11, 1936;

Mario Labò, 'Le sezioni straniere alla VI Triennale di Milano', in *Casabella*, n.104, 1936;

Egidio Streiff, 'Die Schweizer abteilung an der Triennale in Mailand 1936', in *Das Werk*, n.8, 1936;

Edoardo Persico, 'Per la VI Triennale', in *L'Italia letteraria*, 26 maggio 1934;

Giuseppe Pagano, 'Programma della VI Triennale di Milano', in *Costruzioni - Casabella*, n.76, 1934, p. 2;

Biennale di Venezia:

Marco Mulazzani, *I padiglioni della Biennale di Venezia*. Electa, Milano, 2004 ;

Orietta Lanzarini, *Carlo Scarpa, L'architetto e le arti*, Marsilio, Venezia, 2003;

Paolo Rizzi, Enzo di Martino, *Storia della Biennale, 1985-1982*, Electa, Milano, 1982;

Giandomenico Romanelli (a cura di), *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale : Cá Corner della Regina, 3 dicembre 1977-29 gennaio 1978*, catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia, 1977;

29. *Biennale internazionale d'arte*, Stamperia di Venezia, Venezia, 1958.

'Der schweizer Pavillion an der Biennale in Venedig', in *Werk*, n.9, Winterthur, 1952, pp. 282-285.

Il Museo d'arte contemporanea a Firenze

Marco Dezzi Bardeschi, *Le Officine Galileo. La filigrana, i frammenti, l'oblio*, Alinea editrice, Firenze, 1985;

Rossana Bossaglia, 'e dalle cantine riemerse il 900 italiano. Al museo Marini la raccolta d' arte contemporanea del Comune di Firenze', in *Corriere della Sera*, 6 dicembre 1992;

Luigi del Fante, 'L'ex Meconotessile come museo. Una occasione da non perdere' in *La Città*, 6 Giugno 1981;

Marco Mattei, 'Il museo di arte contemporanea di Firenze', in *Casabella*, n. 511, Marzo, 1985, p.26;

Gianni Pozzi, 'Confermato: il museo d'arte contemporanea sorgerà a Rifredi', in *Paese Sera*, 7 giugno 1981;

Wanda Lattis, 'Argan: <<Firenze va in orbita>>', in *La Nazione*, 7 giugno 1981;

Luigi del Fante, 'Battute polemiche nel dibattito sul museo d'arte contemporanea', in *La Città*, 7 giugno 1981;

Michele Costanzo, Vincenzo Giorgi e Maria Grazia Tolomeo (a cura di), *Richard Meier Frank Stella*, Electa, Milano, 1993.

Architetti e architettura del novecento:

Cesare de Seta (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers, Gli elementi del fenomeno architettonico*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2006;

El Cadaqués de Peter Harnden i Lanfranco Bombelli, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Girona, 2002;

Graziella Leyla Ciagà (a cura di), *Luciano Baldessari. Nelle carte del suo archivio*, Guerino studio, Milano, 2002;

Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923. Ed. consultata *Verso una architettura*, Longanesi, Milano, 2000;

Luca Molinari (a cura di), *Ernesto Nathan Rogers, Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano, 1997;

Serena Maffioletti (a cura di), *BBPR*, Zanichelli Editore, Bologna, 1994;

Canio Zarrilli, *Alfred Roth. La testimonianza di un protagonista*, Alinea Editrice, Firenze, 1993;

Vittorio Fagone, *Baldessari. Progetti e Scenografie*, Electa, Milano 1982;

Antonio Piva (a cura di), *BBPR a Milano*, Electa, Milano, 1982;

Giuliano Gresleri (a cura di), Josef Hofmann, Zanichelli, Bologna, 1981;

'Pavillons de la Societe Breda: foire de Milan', in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 48, luglio 1953, p. 74-77.

Francesco Tentori, *Testimonianza a un convegno su Ernesto Nathan Rogers*, Milano 14 dicembre 1989. Documento pdf pubblicato sulla pagina web del docente, nel sito dello IUAV. www.iuav.it/Didattica1/

VII CIAM

Eric Mumford, *The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960*, MIT Press, Cambridge Mass. e Londra, 2000;

Mario Tedeschi, 'VII Congresso CIAM', in *Domus*, n.241, Milano, ottobre 1949, p.3;

Alfred Roth, 'Internationale Kongresse für Neues Bauen CIAM, in *Werk*, n. 9, Winterthur, settembre 1949, pp. 129-130.

Bauhaus e Ulm:

Ellen Lupton, J. Abbot Miller, *The Bauhaus and Design Theory*, Thames & Hudson, New York, 2001;

M. Emery, 'Hochschule für Gestaltung (Ecole supérieure de Design), Ulm, 1955, Max Bill, architecte', in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 321, marzo 1999, pp. 110-115;

Bauhaus : 1919-1933 / Bauhaus Archiv, Taschen, Colonia, 1998;

Marco De Michelis, Agnes Kohlmeyer, *Bauhaus*, Giunti Editore, Firenze, 1997;

Margit Staber, 'La scuola di Ulm', in *Casabella - Continuità*, n. 259, Milano, gennaio 1962, pp. 2-27;

'La nuova Bauhaus di Max Bill a Ulm sul Danubio', in *Architettura: cronache e storia*, n. 5, gennaio febbraio 1956, pp. 737-738;

'Il contributo della scuola di Ulm. The Legacy of the School of Ulm' in *Rassegna* n. 19, Settembre 1984;

'Bauhaus-Vchutemas-Ulm', in *Casabella*, n. 435, Milano, aprile 1978;

Tomàs Maldonado, 'Ulm 1955', in *Avanguardia e Razionalità*, Einaudi, Torino, 1974;

Margit Staber, 'La scuola di Ulm', in *Casabella* n.259, 1962, pp. 2-28;

Walter Gropius, 'Discorso di Gropius all'inaugurazione della Scuola di Ulm', in *Domus*, n.315, Milano, febbraio 1956, pp. 1-4.

Arte e Pittura:

Georges Vantongerloo 1886-1965. Un pionnier de la sculpture moderne, Gallimard, Parigi, 2007;

Luciano Caramel (a cura di), *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930-1950*, Mazzotta, Milano, 2007;

Eva di Stefano (a cura di), *Kandinskij*, Giunti, Firenze, 1993;

Federica Pirani (a cura di), *Klee*, Giunti, Firenze, 1985;

Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook*, Faber and Faber, Londra, 1981;

Vassilij Kandinskij. Tutti gli scritti, vol.I e II, Feltrinelli, Milano, 1974;

Bruno Munari (a cura di), *La scoperta del quadrato*, Zanichelli, 1978;

Bruno Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, Bari, 1966 (edizione consultata 1976);

Angelo Canevari, 'Arte astratta in Italia', in *Spazio*, n.4, gennaio febbraio 1951, p.45-52;

Georges Vantongerloo, *Paintings, Sculptures, Reflections*, Wittenborn, New York, 1948;

Gillo Dorfles, 'Arte astratta e concreta', in *Domus*, n. 217, 1947, p.38-40;

Lanfranco Bombelli Tiravanti (a cura di), *Arte astratta e concreta*, catalogo della mostra a Palazzo ex-Reale, Alfieri-Lacroix, 1947;

Franca Helg, 'Arte astratta e concreta', in *Werk* n.3, Winterhrtur, marzo 1947, p. 25;

1er Salon des Réalités Nouvelles, Art Abstrait, Concret, Constructivisme, Non figuratif, catalogo dell'esposizione al Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 1946;

Vassilij Kandinskij, *Punkt und Linie zu Flake*, Albert Langen verlag München 1926. ed. italiana Adelphi, Milano, 1968;

Wassily Kandinskij, *Über das Geistige in der Kunst*. München 1912. Ed. italiana *Dello spirituale dell'arte*. Bari 1968;

Wassily Kandinskij, 'Le valeur d'une oeuvre d'art concrète', in *XXème Siècle*, n.5-6, Parigi, 1939, p. 23;

Domitille d'Orgeval, *Les Salon des Realités Nouvelles: pour et contre L'art concret*, documento pdf. pubblicato in <http://www.realitesnouvelles.org>.

Concavo Convesso 1947. In <http://www.munart.org/concavo-convesso>, sito ufficiale dedicato all'opera di Bruno Munari, 2008.

Arte e scienza:

Markus Bandur, 'Il pensiero seriale', in *Estetica del Serialismo integrale: ricerca contemporanea dalla musica all'architettura*, Universale di Architettura, Testo & Immagine, Torino, 2003;

Oto Bihalji-Merin, *La fin de l'Art à l'ère de la Science*, La Connaissance, Bruxelles, 1970;

Jean Dewasne, 'L'espace mathématiques et l'art abstrait', in *XXème Siècle* n. 2, Parigi, 1953, pp. 49-58;

Georg Schmidt, 'La variation d'un meme thèmes dans les beaux arts', in *XXème Siècle*, n. 4, Parigi, 1938;

Erman Di Rienzo, *La divina proportione*, 2001, in <http://www.matematicamente.it>

Bernard Cache, 'In difesa di Euclide', in *Extended Play*, magazine digitale, 1998; <http://www.architettura.it/extended>

Video:

Erich Schmid, *das absolute augemass*, ariadnefilm, Zurigo 2008;

Ernst Scheidegger, *Max Bill maler, plastiker, architekt, erzieher, politiker*, VHS, Scheidegger & Speiss, 1998;

Ernst Scheidegger, *kontinuität. granitmonolith von max bill*, VHS, Verlag Scheidegger & Spiess, Zurigo, 1986.

5. Fonti inedite e materiale d'archivio

Cap.3.1

Lettera dattiloscritta di Lanfranco Bombelli Tiravanti a Roberto Fabbri, 13 aprile 2008;

Lettera dattiloscritta di Lanfranco Bombelli Tiravanti a Roberto Fabbri, 14 marzo 2008;

Lettera dattiloscritta di Max Bill a Ignazio Silone, 8 maggio 1950 e allegata lettera di Inge Scholl a Ignazio Silone, 3 maggio 1950. (Centro Studi Ignazio Silone, Pescara);

Alfred Roth e Maurizio Mazzocchi, Programma B.T.R. dattiloscritto su carta intestata *Civitas*, 30 dicembre 1944. (ETH-gta archiv Zurigo CH);

Lettera dattiloscritta di Alfred Roth a Ernesto N. Rogers, 9 gennaio 1945. (ETH gta-archiv, Zurigo CH);

Lettera dattiloscritta di Alfred Roth a Ernesto N. Rogers, 30 settembre 1943. (ETH gta-archiv, Zurigo CH);

Lettera manoscritta di Ernesto N. Rogers a Alfred Roth, 24 agosto 1944. (ETH gta-archiv, Zurigo CH);

Lettera manoscritta di Ernesto N. Rogers a Alfred Roth, 19 settembre 1943. (ETH gta-archiv, Zurigo CH);

Lettera dattiloscritta di Ernesto N. Rogers a Max Bill, 23 luglio 1939 (max, binia + jakob bill stiftung, Adlingenswil CH);

Cap.3.2

Lettera dattiloscritta di Lanfranco Bombelli Tiravanti a Roberto Fabbri, 22 aprile 2008;

Lettera dattiloscritta di Max Bill a Le Corbusier, 5 gennaio 1954. (Fondation Le Corbusier, Parigi FRA);

Lettera dattiloscritta di Le Corbusier a Max Bill, 23 febbraio 1953. (Fondation Le Corbusier, Parigi FRA);

Max Bill, 'l'homme et l'espace', 1951. documento dattiloscritto. (Fondation Le Corbusier, Parigi FRA);

7 CIAM, Bergamo 1949 documents – compte rendu de la seance pleniere de la 11ème commission, atti ufficiali del convegno, documento dattiloscritto, (ETH gta archiv, Zurigo CH);

CIAM groupe Zurich, *L'immeuble a etages multiples, questionnaire*, luglio 1949, documento dattiloscritto (ETH gta archiv, Zurigo CH);

Lettera dattiloscritta di Max Bill a Lanfranco Bombelli Tiravanti, 7 aprile 1947 (archivio privato Bombelli Tiravanti);

Lettera manoscritta da Max Bill a Adriano Olivetti, tradotta in italiano da Bombelli, 29 marzo 1947. (Archivio privato Bombelli Tiravanti);

Lettera dattiloscritta dell'i.p.c. al dottor Crippa, 29 marzo 1947. (Archivio privato Bombelli Tiravanti);

Lettera dattiloscritta di Max Bill a Lanfranco Bombelli Tiravanti, 30 marzo 1947. (Archivio privato Bombelli Tiravanti);

Lettera dattiloscritta dell'i.p.c. a Lanfranco Bombelli, 28 marzo 1947. (Archivio privato Bombelli Tiravanti);

Lettera dattiloscritta dell'i.p.c. a Piero Bottoni, 25 marzo 1947.(Archivio privato Bombelli Tiravanti);

Lettera dattiloscritta dell'i.p.c. a Piero Bottoni, 24 febbraio 1947. (Archivio privato Bombelli Tiravanti);

Lettera dattiloscritta di Piero Bottoni ad Alfred Roth, 9 settembre 1946 (Archivio privato Bombelli Tiravanti);

Lettera dattiloscritta di Max Bill a Lanfranco Bombelli Tiravanti, 16 luglio 1946. (Archivio privato Bombelli Tiravanti);

Lettera dattiloscritta di Maurizio Mazzocchi a Alfred Roth, 4 ottobre 1945. (ETH-gta archiv, Zurigo CH);

Lettera dattiloscritta di Maurizio Mazzocchi, Alfred Roth e Bruno Giacometti a Sertum S.A., 12 gennaio 1945, (ETH-gta archiv, Zurigo CH);

Cap. 4.2

Lettera di Max Bill a Franco Camarlinghi, 5 ottobre 1981. (max, binia + jakob bill stiftung, Adlingenswil CH);

Lettera dattiloscritta di Max Bill a Franco Camarlinghi, 17 luglio 1981. (max, binia + jakob bill stiftung, Adlingenswil CH);

Lettera di Max Bill a Franco Camarlinghi, 5 marzo 1981,(max, binia + jakob bill stiftung, Adlingenswil CH);

Lettera di Max Bill a Giulio Carlo Argan, 6 febbraio 1981. (max, binia + jakob stiftung, Adlingenswil CH);

Relazione di progetto dattiloscritta *'museo d'arte contemporanea a firenze nell'ambito di un complesso per attività culturali'*. (max, binia + jakob bill stiftung, Adlingenswil CH);

Lettera dattiloscritta di Max Bill a Ernesto N. Rogers, 30 marzo 1950. (max+binia+jakob bill stiftung, Adlingenswil CH);

Lettera dattiloscritta di Ernesto N. Rogers a Max Bill ,27 marzo 1950. (max+binia+jakob bill stiftung, Adlingenswil CH);

6. Fonti dirette

Intervista di Roberto Fabbri a Gideon Graez, Fiesole, 15 ottobre 2008;

Intervista di Roberto Fabbri a Marco Dezzi Bardeschi, Firenze, 25 luglio 2008;

Intervista di Roberto Fabbri a Bruno Reichlin, Parigi, 1 maggio 2008;

Intervista di Roberto Fabbri a Jakob Bill, Zurigo – Höngg, 22 febbraio 2008;

intervista di Roberto Fabbri a Lanfranco Bombelli Tiravanti, Cadaqués, 13 e 14 novembre 2007;

Intervista di Roberto Fabbri a Getulio Alviani, Milano, 10 ottobre 2007;

Intervista di Roberto Fabbri a Angelo Mangiarotti, Milano, 13 ottobre 2006.

Fonti delle Illustrazioni

Capitolo 2

Figure 1 e 3 da Jakob Bill, *Max Bill am Bauhaus*, Benteli Verlag, Berna e Sulgen, 2008;

Figura 2 da Max Bill (a cura di), *Le Corbusier & Pierre Jeanneret 1934-1938. Oeuvre Complete*, vol. III, Editions Girsberger, Zurigo, 1945;

Figura 4 da Karin Gimmi (a cura di), *Max Bill Arquitecto. 2G*, n. 29.30, 2004.

Capitolo 3

Figura 1 cartolina, foto di H. Schlumpf (1903);

Figura 2 da Eduard Hüttinger, *Max Bill*, ABC edition, Zurigo, 1978;

Figura 3, 37, 38, 56, 57, 58 e 59 da *Max Bill: aspekte seines werks.*, Niggli Verlag, Sulgen - Zurigo, 2008;

Figura 4, 5 e 6 da Gerd Fleischmann, *max bill / typografie / reklame / buchgestaltung*, Niggli Verlag, Sulgen, 1999;

Figure 7 e 8 da Arthur Rüegg (a cura di), *Das Atelierhaus Max Bill 1932/33 : Ein Wohn- und Atelierhaus in Zürich-Höngg*, Niggli, Zurigo, 1997;

Figure 9,10, 31, 33, 60 e 68 da Karin Gimmi (a cura di), *Max Bill Arquitecto. 2G*, n. 29.30, 2004;

Figure 11,12,13,14,15, 16, 17, 18 e 19 documenti originali conservati al ETH-gta archiv, Zurigo;

Figura 20 da Max Bill, *Wiederaufbau*, Verlag für Architektur, Zurigo, 1945;

Figura 21 da *Cantieri* n.3, 1946;

Figure 22, 23, 32, 47 e 78 documenti originali conservati nell'Archivio Storico e Fotografico della Triennale di Milano;

Figura 24 documenti originali conservati alla max, binia + jakob bill stiftung, Adlingenswil (CH);

Figura 25 da <http://www.realitesnouvelles.org>

Figure 26 e 69 da Max Bill, *FORM. Eine Bilanz über die Formentwicklung in die Mitte des XX. Jahrhunderts*, Verlag Karl Werner, Basilea, 1952;

Figura 27 documenti originali, conservati nell'archivio privato Bombelli Tiravanti;

Figure 28 e 29 elaborazioni digitali di Roberto Fabbri;

Figura 30 da <http://www.francoalbinicentenario.it>

Figura 34 da Lanfranco Bombelli Tiravanti (a cura di), *Arte astratta e concreta*, catalogo della mostra a Palazzo ex-Reale, Alfieri-Lacroix, 1947;

Figura 35 da Luciano Caramel (a cura di), *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930-1950*, Mazzotta, Milano, 2007;

Figura 36 da da *Domus*, n. 217, 1947;

Figure 39 e 40 da Bruno Munari (a cura di), *La scoperta del quadrato*, Zanichelli, 1978;

Figure 41 e 42 documenti originali conservati a ETH – gta archiv, Zurigo (CH);

Figura 43 da Eric Mumford, *The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960*, MIT Press, Cambridge Mass. e Londra, 2000;

Figura 44 foto di Roberto Fabbri;

Figura 45 e 46 da *Werk*, n. 8, 1950;

Figura 47, 48, 49, 50, 51, 52 da Anna Chiara Cimoli e Fulvio Irace, *La Divina Proporzione. Triennale 1951*, Electa, Milano, 2007;

Figura 53 da *L'Architettura. Cronaca e Storia* n. 205, 1972

Figura 54 da *Domus*, n. 210, 1946;

Figure 55, 65 e 66 da Antonio Piva (a cura di), *BBPR a Milano*, Electa, Milano, 1982;

Figura 61 e 62 da Serena Maffoletti (a cura di), *BBPR*, Zanichelli Editore, Bologna, 1994;

Figura 66 da *Domus*, n. 223, Milano, 1947;

Figura 67 da *Max Bill Ohne Anfang, ohne Ende*, Scheidegger & Spiess, Zurigo, 2008;

Figure 70, 71 e 72 da Jakob Bill (a cura di), *max bill. Endless ribbon 1935-95 and the single sided surfaces*, Benteli verlag, Warber-Berna, 2000;

Figure 73, 74, 76 e 77 da Vittorio Fagone, *Baldessari. Progetti e Scenografie*, Electa, Milano 1982

Figura 75 da *l'Architecture d'aujourd'hui*, n. 48, luglio 1953;

Capitolo 4.1

Figure 1, 2, 12, 13 e 15 da Thomas Buchsteiner e Otto Letze (a cura di), *max bill, maler, bildhauer, architekt, designer*, Hatje Cantz verlag, Ostfildern-Ruit 2005. (ed. italiana Electa, Milano, 2005);

Figura 3, 10, 12, 16, 18 e 20 da Valentina Anker, *Max Bill ou la recherche d'un art logique*, L'Age d'Homme, Losanna, 1979;

Figure 4, 5 e 13 da *Max Bill Ohne Anfang, ohne Ende*, Scheidegger & Spiess, Zurigo, 2008;

Figura 6 da Riccardo Carazzetti (a cura di), *100 max bill*, Città di Locarno, 2008 (foto di Binia Bill);

Figura 7 e 8 da Federica Pirani (a cura di), Klee, Giunti, Firenze, 1985;

Figura 9 da Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook*, Faber and Faber, Londra, 1981;

Figura 11, 14, 15, 17, 18 e 19 elaborazioni grafiche di Roberto Fabbri;

Capitolo 4.2.1

Figure 1,2,4,5,6,7 da Anty Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano, 1978;

Figure 3,11, 12, 24 e 25 da Karin Gimmi (a cura di), *Max Bill Arquitecto. 2G*, n. 29.30, 2004;

Figura 8 da Gerd Fleischmann, *max bill / typografie / reklame / buchgestaltung*, Niggli Verlag,, Sulgen, 1999;

Figure 9, 10, 17, 18 e 20 documenti originali conservati nell'Archivio Storico e Fotografico della Triennale di Milano;

Figura 10 da *Casabella*, n. 104, 1936;

Figure 14, 16 e 23 da Alfred Roth, *Die neue architektur, La Nouvelle Architecture. The New Architecture*, Verlag für Architektur ag, Erlebach-Zurigo, 1940;

Figura 19, 21, 22, 26 e 27 elaborazioni grafiche di Roberto Fabbri;

Figura 28 da Eva di Stefano (a cura di), *Kandinskij*, Giunti, Firenze, 1993.

Capitolo 4.2.2

Figura 1 documenti originali conservati nell'Archivio Storico e Fotografico della Triennale di Milano;

Figure 2,7, 8, 10, 12 e 15 da Karin Gimmi (a cura di), *Max Bill Arquitecto. 2G*, n. 29.30, 2004;

Figure 3,4 5 e 6 da Anty Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano, 1978;

Figura 9 documenti originali conservati alla max, binia + jakob bill stiftung, Adlingenswil (CH);

Figura 11 da Thomas Buchsteiner e Otto Letze (a cura di), *max bill, maler, bildhauer, architekt, designer*, Hatje Cantz verlag, Ostfildern-Ruit 2005. (ed. italiana Electa, Milano, 2005);

Figura 13 da *Werk*, n. 9, settembre 1951;

Figura 18 da Arturo Carlo Quintavalle (a cura di), *Max Bill*, Grafiche Step, Parma, 1977;

Figure 14, 16, 17 e 19 elaborazioni grafiche di Roberto Fabbri;

Capitolo 4.2.3

Figura 1 e 2 da Giuliano Gresleri (a cura di), Josef Hofmann, Zanichelli, Bologna, 1981;

Figura 3 da *Max Bill: aspekte seines werks*, Niggli Verlag, Sulgen - Zurigo, 2008;

Figura 5 da Max Bill, *Robert Mallart. Brücken und Konstruktionen*, Verlag für Architektur, Zurigo, 1949;

Figura 6 da *Werk*, n. 9, 1951

Figure 7,8, 9, 14 e 15 da Karin Gimmi (a cura di), *Max Bill Arquitecto*. 2G, n. 29.30, 2004;

Figura 10 da Valentina Anker, *Max Bill ou la recherche d'un art logique*, L'Age d'Homme, Losanna, 1979;

Figure 11 e 18 da *Max Bill Ohne Anfang, ohne Ende*, Scheidegger & Spiess, Zurigo, 2008;

Figure 12, 13, 17 elaborazioni grafiche di Roberto Fabbri;

Figura 16 documenti originali conservati alla max, binia + jakob bill stiftung, Adlingenswil (CH); dettaglio.

Capitolo 4.2.4

Figura 1 da Michele Costanzo, Vincenzo Giorgi e Maria Grazia Tolomeo (a cura di), *Richard Meier Frank Stella*, Electa, Milano, 1993

Figura 2 da Harry Moore Foundation, <http://www.harry-moore-fdn.co.uk>;

Figure 3 e5 da <http://www.wikimedia.org>

Figure 4, 6, 11, 15, 18 e 20 documenti originali conservati alla max, binia + jakob bill stiftung, Adlingenswil (CH);

Figura 7 da *La Nazione*, 7 giugno 1981;

Figura 8 fotografia di Roberto Fabbri;

Figure 9, 10 e 13 da Thomas Buchsteiner e Otto Letze (a cura di), *max bill, maler, bildhauer, architekt, designer*, Hatje Cantz verlag, Ostfildern-Ruit 2005. (ed. italiana Electa, Milano, 2005);

Figura 12,14, 16, 17,19, 22, 23 e 24 elaborazioni grafiche di Roberto Fabbri;

Figura 21 da Fondation Le Corbusier, Parigi (FRA).

Abstract

I

Max Bill is an intense *giornata* of a big *fresco*. An analysis of the main social, artistic and cultural events throughout the twentieth century is needed in order to trace his career through his masterpieces and architectures.

Some of the faces of this hypothetical mural painting are, among others, Le Corbusier, Walter Gropius, Ernesto Nathan Rogers, Kandinskij, Klee, Mondrian, Vatongerloo, Ignazio Silone, while the backcloth is given by artistic avant-gardes, Bauhaus, International Exhibitions, CIAM, war events, reconstruction, Milan *Triennali*, Venice *Biennali*, the School of Ulm.

Architect, even though more known as painter, sculptor, designer and graphic artist, Max Bill attends the Bauhaus as a student in the years 1927-1929, and from this experience derives the main features of a rational, objective, constructive and non figurative art. His research is devoted to give his art a scientific methodology: each work proceeds from the analysis of a problem to the logical and always verifiable¹ solution of the same problem. By means of composition elements (such as rhythm, seriality, theme and its variation, harmony and dissonance), he faces, with consistent results, themes apparently very distant from each other as the project for the H.f.G. or the design for a font. Mathematics are a constant reference frame as field of certainties, order, objectivity: '*for Bill mathematics are never confined to a simple function: they represent a climate of spiritual certainties, and also the theme of non attempted in its purest state, objectivity of the sign and of the geometrical place, and at the same time restlessness of the infinity: Limited and Unlimited*²'. In almost sixty years of activity, experiencing all artistic fields, Max Bill works, projects, designs, holds conferences and exhibitions in Europe, Asia and Americas, confronting himself with the most influencing personalities of the twentieth century.

Research field

In such a vast scenery, the need to limit the investigation field combined with the necessity to address and analyse the unpublished and original aspect of Bill's relations with Italy. The original contribution of the present research regards this particular 'geographic delimitation'; in particular, beyond the deep cultural exchanges between Bill and a series of Milanese architects, most of all with Rogers, two main projects have been addressed: the *realtà nuova* at Milan *Triennale* in 1947, and the Contemporary Art Museum in Florence in 1980. It is important to note that these projects have not been previously investigated, and the former never

¹ Getulio Alviani, 'Max Bill: die überprüfbare Logik', in *Ohne Anfang, ohne Ende*, Scheidegger & Spiess, Zurigo, 2008, p.173.

² Vittorio Gregotti, 'Complessità di Max Bill', in *Casabella Continuità*, n.228, giugno 1959, p.37.

appears in the sources either. These works, together with the most well-known ones, such as the projects for the VI and IX *Triennale*, and the Swiss pavilion for the *Biennale*, add important details to the reference frame of the relations which took place between Zurich and Milan.

Time frame

Most of the occasions for exchanges took part in between the Thirties and the Fifties, years during which Bill underwent a significant period of artistic growth. He meets the Swiss progressive architects and the Paris artists from the Abstraction-Création movement, enters the CIAM, collaborates with Le Corbusier to the third volume of his *Complete Works*, and in Milan he works and gets confronted with the events related to post-war reconstruction. In these years Bill defines his own working methodology, attaining an artistic maturity in his work.

The present research investigates the mentioned time period, despite some necessary exceptions.

Bibliographic field

II

The official Max Bill bibliography is naturally wide, including spreading works along with ones more devoted to analytical investigation, mainly written in German and often translated into French and English (Max Bill himself published his works in three languages). Few works have been published in Italian and, excluding the catalogue of the Parma exhibition from 1977, they cannot be considered comprehensive.

Many publications are exhibition catalogues, some of which include essays written by Max Bill himself, some others bring Bill's comments in a educational-pedagogical approach, to accompany the observer towards a full understanding of the composition processes of his art works. Bill also left a great amount of theoretical speculations to encourage a critical reading of his works in the form of books edited or written by him, and essays published in 'Werk', magazine of the Swiss Werkbund, and other international reviews, among which *Domus* and *Casabella*. These three reviews have been important tools of analysis, since they include tracks of some of Max Bill's architectural works.

Architectural references

The architectural aspect is less investigated than the plastic and pictorial ones in all the main reference manuals on the subject: Benevolo, Tafuri and Dal Co, Frampton, Allenspach consider Max Bill as an artist proceeding in his work from Bauhaus in the Ulm experience³.

³ Leonardo Benevolo, *Storia dell'Architettura Moderna*, Laterza, Roma e Bari, 1960;
Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano, 1976;
Kenneth Frampton, *Storia dell'Architettura Moderna*, Zanichelli, Bologna, 1992;
Christian Allenspach, *L'architecture en Suisse. Bâtir aux XIX et XX siècles*, Pro Helvetia, Zurigo, 1999.

A first filing of his works was published in 2004 in the monographic issue of the Spanish magazine *2G*, together with critical essays by Karin Gimmi, Stanislaus von Moos, Arthur Rüegg and Hans Frei, and in *'Konkrete Architektur?'*, again by Hans Frei. Moreover, the monographic essay on the Atelier Haus building by Arthur Rüegg from 1997, and the DPA 17 issue of the Catalonia Polytechnic with contributions of Carlos Martí, Bruno Reichlin and Ton Salvadó, the latter publication concentrating on a few Bill's themes and architectures.

An urge to studying and going in depth in Max Bill's works was marked in 2008 by the centenary of his birth and by a recent rediscovery of Bill as initiator of the 'minimalist' tradition in Swiss architecture. Bill's heirs are both very active in promoting exhibitions, researching and publishing. Jakob Bill, Max Bill's son and painter himself, recently published a work on Bill's experience in Bauhaus, and earlier on he had published an in-depth study on 'Endless Ribbons' sculptures. Angela Thomas Schmid, Bill's wife and art historian, published in end 2008 the first volume of a biography on Max Bill and, together with the film maker Eric Schmid, produced a documentary film which was also presented at the last Locarno Film Festival. Both biography and documentary concentrate on Max Bill's political involvement, from antifascism and 1968 protest movements to Bill experiences as Zurich Municipality councilman and member of the Swiss Confederation Parliament.

In the present research, the bibliography includes also direct sources, such as interviews and original materials in the form of letters correspondence and graphic works together with related essays, kept in the *max+binia+jakob bill stiftung* archive in Zurich.

III

Research organization

The results of the present research are organized into four main chapters, each of them subdivided into four parts. The first chapter concentrates on the research field, reasons, tools and methodologies employed, whereas the second one consists of a short biographical note organized by topics, introducing the subject of the research. The third chapter, which includes unpublished events, traces the historical and cultural frame with particular reference to the relations between Max Bill and the Italian scene, especially Milan and the architects Rogers and Baldessari around the Fifties, searching the themes and the keys for interpretation of Bill's architectures and investigating the critical debate on the reviews and the plastic survey through sculpture. The fourth and last chapter examines four main architectures chosen on a geographical basis, all devoted to exhibition spaces,

investigating Max Bill's composition process related to the pictorial field. Paintings has surely been easier and faster to investigate and verify than the building field.

Analysis tools

A doctoral thesis discussed in Lausanne in 1977 investigating Max Bill's plastic and pictorial works, provided a series of devices which were corrected and adapted for the definition of the interpretation grid for the composition structures of Bill's main architectures. Four different tools are employed in the investigation of each work: a context analysis related to chapter three results; a specific theoretical essay by Max Bill briefly explaining his main theses, even though not directly linked to the very same work of art considered; the interpretation grid for the composition themes derived from a related pictorial work; the architecture drawing and digital three-dimensional model. The double analysis of the architectural and pictorial fields is functional to underlining the relation among the different elements of the composition process; the two fields, however, cannot be compared and they stay, in Max Bill's works as in the present research, interdependent though self-sufficient.

IV

Self reference and coherence

An important aspect of Max Bill production is self-referentiality: talking of Max Bill, also through Max Bill, as a need for coherence instead of a method limitation. Ernesto Nathan Rogers describes Bill as the *last humanist*, and his horizon is the *known world* but, as the 'Concrete Art' of which he is one of the main representatives, his production justifies itself: Max Bill not only found a method, but he autonomously re-wrote the '*rules of the game*', derived timeless theoretical principles and verified them through a rich and interdisciplinary artistic production.

Vocabulary and graphic

The most recurrent words in the present research work are *synthesis*, *unity*, *space* and *logic*. These terms are part of Max Bill's vocabulary and can be referred to his works. Similarly, graphic settings or analytical schemes in this research text referring to or commenting Bill's architectural projects were drawn up keeping in mind the concise precision of his architectural design.

Synthesis and 'zero degree'

As for Mies van der Rohe, it has been written that Max Bill took art to 'zero degree' reaching in this way a high complexity. His works are a synthesis of art: they conceptually encompass all previous and –considered their developments- most of contemporary pictures. Contents and message are generally explicitly declared in the title or in Bill's essays on his artistic works and architectural projects:

the beneficiary is invited to go through and re-build the process of synthesis generating the shape.

In the course of the interview with the Milan artist Getulio Alviani, he tells how he would not write more than a page for an essay on Josef Albers: everything was already evident 'on the surface' and any additional sentence would be redundant. Two years after that interview, these pages attempt to decompose and single out the elements and processes connected with some of Max Bill's works which, for their own origin, already contain all possible explanations and interpretations.

The formal reduction in favour of contents maximization is, perhaps, Max Bill's main lesson.