

4.1

dall'arte popolare alla scena politica.

*Lina Bo Bardi*

Nel 1957 Lina Bo Bardi, architetto italiano naturalizzato in Brasile, consegna la pubblicazione per il concorso di magistero alla Faculdade de Arquitetura e Urbanismo dell'Università Statale di São Paulo. Intitolata *Contribuição propedeutica ao ensino da Teoria da Arquitetura*, la tesi di cattedra contiene una tavola che analizza il teatro di masse<sup>1</sup> fascista come modello calzante di un nuovo spazio per lo spettacolo popolare.

Chi prova ad approfondire la vita e l'opera di Lina Bo Bardi con occhi esclusivamente da architetto fatica a comprendere fino in fondo a cosa sia servita una simile analisi in una dissertazione sull'insegnamento teorico dell'architettura. Per leggere il suo mondo progettuale occorre, infatti, verificare il ruolo del teatro rispetto al progetto architettonico in un panorama più vasto di esperienze, soprattutto alla luce del bagaglio culturale e professionale che ella si portò dal contesto milanese in cui visse durante la seconda guerra mondiale.

Appena laureata nel 1939, la romana Lina Bo poco più che venticinquenne, si trasferì per iniziare un tirocinio nello studio di Gio Ponti, che in quegli anni era già celebre per la direzione delle Triennali e la valorizzazione dell'artigianato, oltre che come direttore di *Domus*: «lavoro ininterrotto dalle 8 di mattina fino a mezzanotte, sabati e domeniche comprese. Il lavoro: dal design di tazze e seggiole, dalla moda, cioè vestiti a progetti urbanistici»<sup>2</sup>.

Fu indubbiamente in quei frangenti che Lina iniziò a riflettere su un nuovo concetto di categorie architettoniche<sup>3</sup>, diverse da quelle imparate durante gli studi universitari; in pochi anni questi insegnamenti sfoceranno in quel concetto di *Architettura*, poi pubblicato nella sua biografia postuma, che non faticava a contenere indistintamente collezioni di gioielli, vestiti, illustrazioni, mobili ed edifici.

Lina collabora anonimamente in qualità di assistente di Ponti alla Triennale del 1940 e l'anno seguente apre un suo studio insieme al collega Carlo Pagani, ma fino al 1943, anno del bombardamento che

coinvolse il suo studio e quello del suo maestro, sopperisce alla mancanza di incarichi con un'intensa attività giornalistica<sup>4</sup>.

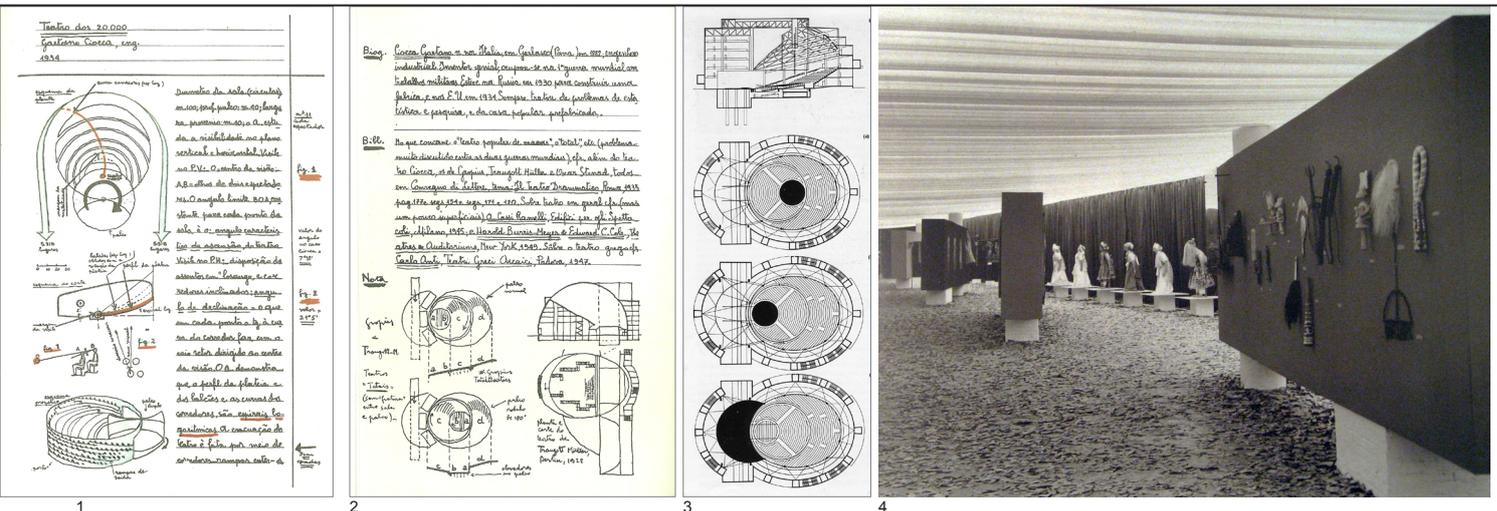
Nel marzo del 1941 all'interno del n. 3 di *Stile*, la sua nuova rivista di «espressione, bellezza, civiltà, fantasia, invenzione»<sup>5</sup> per Garzanti, Gio Ponti pubblica a nome suo e della sua giovane collaboratrice una copertina particolare: un vaso che contiene un intero arredamento.

Su un fondo rosso e nero indistinto, quasi un sipario teatrale, la silhouette di un vaso dalla forma semplice e tradizionale delimita uno spazio incolore entro il quale agiscono come personaggi di una *pièce* teatrale armadi, tavolini, poltrone, caminetti e molti altri pezzi d'arredamento. Al centro, una dama alla finestra, allo stesso tempo attrice e spettatrice, è attorniata da un teatro domestico che diverrà nell'arco del Novecento requisito di un certo modo di abitare all'italiana<sup>6</sup>.

L'illustrazione riprende in modo innovativo le famose collezioni per Richard Ginori dove la superficie dei vasi era stata per Ponti fin dagli anni Venti un pretesto per progettare architetture aeree e impossibili «palazzi di filigrana»<sup>7</sup> sospesi con «funi, catene e passerelle»<sup>8</sup>: all'architettura si sostituisce l'arredamento in uno spazio-palcoscenico dalla forma anomala.

Come un messaggio in una bottiglia, o meglio, come il vaso di Pandora questa illustrazione è chiarificatrice di una tecnica del montaggio che verrà ripetuta dall'architetto Bo in molti progetti nell'arco di tutta la sua carriera: «questi frammenti appartengono ad un nostro modo di osservare le figurazioni [...] separandone ed inquadrandone con una inedita composizione, il particolare»<sup>9</sup>.

Sarà con il suo definitivo trasferimento in Brasile nel 1947, insieme al marito Pietro Maria Bardi, noto critico d'arte, che l'attitudine compositiva assunta, oltre che nel contatto con Gio Ponti, nell'assiduo lavoro redazionale, e l'atteggiamento artistico surrealista si rafforzeranno grazie alla predisposizione alla contaminazione del paese sudamericano: «la sua opera è una sorta di collage che avvicina e mette in



contatto parti eterogenee»<sup>10</sup>. Il mosaico si arricchisce in Sudamerica non solo delle anomalie dei maestri del modernismo tropicale, da Lucio Costa a Oscar Niemeyer, ma anche delle consuetudini di un artigianato indigeno già di per sé molto ibridato.

In Brasile «non sarà più la tassonomia teutonica o durandiana a tenere il campo, né la meccanica del disegno industriale»<sup>11</sup>, né tantomeno le regole importate dalla formazione europea, ma i settori che oggi orbitano chiaramente intorno all'architettura, dalla danza, al teatro, alle arti visive, in una mentalità allora difficilmente accettabile.

I linguaggi gestuali come mezzo per rappresentare i sentimenti umani, esperiti in forma più accademica nell'apprendistato con Ponti, si amplificano nella terra in cui fin dagli anni Venti le scuole di danza si sfidano in gare di spettacolo dando vita al Carnevale. Analizzando le messe in scena delle scuole di Samba si ha l'esempio più chiaro della compenetrazione tra architettura, design e teatro: durante tutto l'arco dell'anno artigiani, stilisti e designer progettano una scultura mobile che è insieme palcoscenico, macchina delle meraviglie e spazio architettato al limite dell'immaginabile, resa viva da un bestiario di personaggi dai costumi stupefacenti. Le innovazioni e le idee nate per la sfilata nel Sambodromo vengono rapidamente accettate nel quotidiano, mettendo in evidenza che il rapporto tra architettura e palcoscenico non è unidirezionale. Il progetto per la scena non si limita a una "conferma" della forma, come un grande modello nello spazio nel modo sostenuto da Tafuri<sup>12</sup> negli anni Settanta, bensì genera una relazione biunivoca per cui il palcoscenico diventa un luogo creativo e non solo di verifica.

Proprio il Sambodromo, gigantesco spazio scenico all'aperto, simile a un anfiteatro romano, deve aver stimolato in Lina Bo Bardi il paragone con il teatro delle masse di Ciocca nella sua dissertazione sull'insegnamento della teoria architettonica. L'analogia formale, nonostante l'ascendenza fascista a lei totalmente avversa, e la facilità di reperire gli

studi dell'ingegnere pubblicati nel 1933-34 su *Quadrante*<sup>13</sup>, ne fecero un modello teatrale facilmente comprensibile<sup>14</sup> – anche nel confronto diretto con il *Totaltheater* di Gropius – per gli studenti.

«Adottare un *medium* obsoleto come il teatro per affrontare un mondo in rapido cambiamento»<sup>15</sup> significava provare a spingere l'economia di un paese povero e sottosviluppato a basarsi «sulla musica, lo spettacolo, la fiction, il calcio, il carnevale, la narrativa»<sup>16</sup>, cosa che per noi europei ha trasformato letteralmente il Brasile in una categoria culturale.

Del resto, come è vero che l'Europa ha colonizzato nei secoli il Brasile, è altrettanto vero che la natura selvaggia e i colori violenti brasiliani hanno condizionato e strutturato l'immaginario europeo, trasformando molte ambientazioni esotiche letterarie in foresta amazzonica. Analogamente, molti luoghi tropicali come la Port Luis, capitale di Mauritius, immaginata da Ponti per la versione lirica mai realizzata di *Paolo e Virginia*<sup>17</sup>, sono rappresentati non troppo diversi dai reconditi porti della costa brasiliana, in una sorta di globalizzazione visiva *ante litteram*. Nella scenografia disegnata nel 1944 ad esempio, le palme che contornano il *Rocher des Adieux* indicano con vaghezza un mondo esotico in cui si sviluppa l'eterno mito del buon selvaggio, senza scendere nello specifico geografico.

In Brasile, dunque, il legame tra musica, architettura e arte della festa, determinato dall'indipendenza di queste arti dai modelli naturali e, quindi, dall'imitazione, si fa ancor più vincolante concorrendo a una sintesi proprio attraverso il progetto scenico: «per il tramite della scenografia urbana e dell'ambiente il teatro procede sempre dalla teoria dell'architettura»<sup>18</sup>.

Dopo l'esperienza dell'allestimento della mostra *Bahia all'Ibirapuera* nel 1959, dove Lina Bo Bardi indaga insieme al regista Martim Gonçalves il rapporto tra folklore<sup>19</sup> e kitsch, l'interesse per le «architetture "precarie", realizzate con materiali "antietermi"»<sup>20</sup> si coagula attorno alla ricerca di ambito prettamente teatrale.

#### IN APERTURA

Gio Ponti e Lina Bo, *Stile* n. 3, Marzo 1941. Copertina.

#### NELLA PAGINA PRECEDENTE:

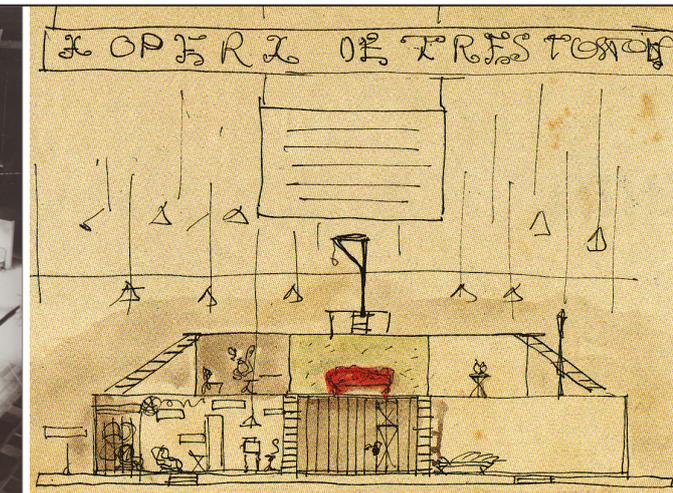
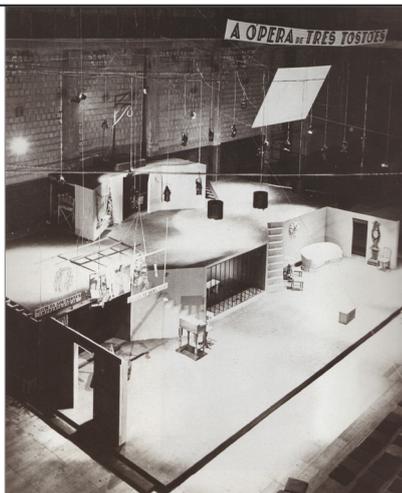
FIGG. 1-2: Lina Bo Bardi, *Contribuição propedeutica ao ensino da Teoria da Arquitetura*, 1957. Tavola fuori testo (fronte e retro) con l'analisi del Teatro di masse di Gaetano Ciocca.

FIG. 3: Walter Gropius, *Totaltheater*, 1927. Sezione e piante.

FIG. 4: Lina Bo Bardi, Mostra *Bahia all'Ibirapuera*, Salvador de Bahia, 1959. Sul fondo la parete con gli Orixas.

FIG. 5: Lina Bo Bardi, *L'opera da tre soldi*, Teatro Castro Alves, Salvador de Bahia, 1960. Foto di scena.

FIG. 6: Lina Bo Bardi, *L'opera da tre soldi*, Teatro Castro Alves, Salvador de Bahia, 1960. Bozzetto.



L'architetto è convinto che, uscendo dalle categorie artistiche storiche e accademiche, come l'architettura, la pittura, la scultura «non si avrà più paura di riconoscere il valore estetico di un fiore di carta o di un oggetto fabbricato con una latta di cherosene»<sup>21</sup>, dando modo all'opinione pubblica di mutare il proprio punto di vista sull'arte popolare.

La mostra presentata con il contributo della Scuola di Teatro dell'Università di Bahia, diventa il nucleo originario del nuovo Museo di Arte Moderna insediato nel foyer del Teatro Castro Alves, distrutto in un incendio: arte, teatro e architettura si legano anche fisicamente, finalizzando le loro caratteristiche creative a una didattica popolare esplicitata attraverso una componente ludica.

In attesa di realizzare un progetto di restauro completo per il teatro<sup>22</sup>, nel 1960 l'architetto fece costruire una platea in legno e risistemare ciò che restava dell'antico palcoscenico. Questo luogo, dalla bellezza brutale e secca, sembrò l'ideale a Gonçalves per mettere in scena *L'opera da tre soldi* di Bertold Brecht, utilizzando principalmente materiali di scarto provenienti da altre manifestazioni in un'ottica del riciclo che, anche grazie a Bo Bardi diventerà il segno distintivo dell'arte brasiliana.

Ai cartelloni stranianti di Brecht si associa un impianto scenico a tre piani su cui svetta la forca costruita per Macheath, sempre a vista fin dall'inizio, come un'agghiacciante premonizione. Analogamente, la stanza di Peachum, orditore della cospirazione contro il futuro genero, ha un soffitto che cita la graticcia teatrale da cui pendono, con silhouettes da impiccato, indumenti di ogni genere, moltiplicando l'effetto dato dai riflettori di scena a vista appesi su tutto il palcoscenico.

Mentre nei progetti per esposizioni l'architetto viene influenzata dall'allestimento dello spazio di Albin<sup>23</sup> e dei BBPR, per la scenografia il punto di partenza di Lina Bo Bardi è Gio Ponti. Il lirismo onirico del maestro milanese viene, però, scarnificato attraverso l'innesto delle teorie artaudiane sul Teatro della

Crudeltà, ottenendo una trasfigurazione cruda e impattante della realtà, anziché sognante e giocosa. Altrettanto brutale è la scenografia del 1969 per un'altra opera di Brecht, *Nella selva della città*<sup>24</sup>, diretta da Josè Celso Martinez Correa. Gli spettatori, circondati dalle pareti della sala decorate per l'occasione con graffiti urbani che indicano il degrado della periferia più squallida, osservano l'azione che avviene all'interno di un ring. Nella trasfigurazione drammaturgica la vita diventa metafora di un incontro di boxe, con le sue regole e le sue scorrettezze.

Avendolo esperito nel ventennio fascista, Lina Bo Bardi sa perfettamente che il teatro «è prima di tutto un'arma politica, sociale e culturale di grandissima efficienza»<sup>25</sup>. La tensione costante tra linguaggio teatrale e slancio etico nel rappresentare Brecht o Camus<sup>26</sup>, all'interno di un teatro universitario, mentre rinviava l'attenzione al legame dell'architetto con la realtà artistica europea e soprattutto con il Nuovo Teatro italiano, diventava anche un modo per esplicitare il proprio punto di vista sulla società.

Grazie alla presenza dell'Università e del Museo di Arte Moderna a Bahia, prima del golpe militare del 1964 sbocciò anche il movimento del Cinema Novo che trovò appoggio nell'attività avviata dal teatro fin dal 1960: Lina partecipò attivamente a alcuni tra i film più importanti come scenografa, collaborando principalmente con il regista Glauber Rocha<sup>27</sup>.

Gli influssi artistici europei vengono filtrati dapprima attraverso i modi folkloristici della commedia popolare, la *chanchada*, poi attraverso una visione più matura orientata all'Espressionismo e al Neorealismo italiano. Per rappresentare le condizioni di vita soprattutto del Nordeste, l'architetto si appoggiò anche al ricordo dell'esperienza compiuta alla fine della seconda guerra mondiale, con il reportage sulla situazione dell'architettura nell'Italia del 1946<sup>28</sup>.

In un Brasile i cui interni domestici borghesi erano ancora popolati dai sontuosi arredi coloniali il ventennio tra il 1950 e il 1970 rappresentò non solo il momento della presa di coscienza di una ricchezza

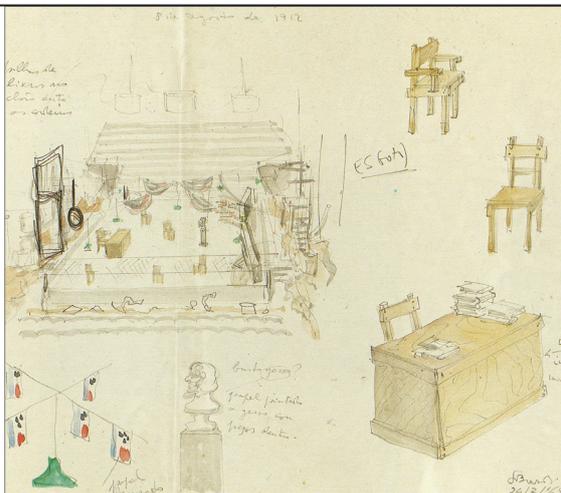


FIG. 7: Lina Bo Bardi, *Nella selva della città*, 1969. Studio per parete laterale.

FIG. 8: Lina Bo Bardi, *Nella selva della città*, 1969. Bozzetto per il ring e foto di scena.

FIG. 9: Lina Bo Bardi, *Nella selva della città*, 1969. Studi di scenografia e attrezzatura.

artistica popolare imprescindibile, ma anche il periodo in cui i maestri della grande scuola del modernismo trasformarono un'architettura coloniale in architettura internazionale.

Per questo motivo Lina Bo Bardi afferma in modo sibillino che «la scenografia tradizionale è il contrario dell'architettura e l'assenza di scenografia, è, come diceva Walter Gropius, pura architettura»<sup>29</sup>.

Al metodo teatrale del Naturalismo che aveva appiattito una realtà tridimensionale «come un fiore secco tra i fogli di un libro»<sup>30</sup>, l'architetto contrappone la scabra bellezza del «progresso faticoso e doloroso dell'umanità»<sup>31</sup> sul palcoscenico e lo spazio fluido nel quale riecheggia lo spazio dinamico degli interni pontiani nei progetti domestici, come ad esempio nella Casa de Vidro.

Forse in modo un po' maschilista, ma realistico Ponti nel 1957 scrive: «non architetti donne, tranne tre; cercatele: una opera lontano»<sup>32</sup> riferendosi chiaramente a Lina Bo Bardi ed elogiando tacitamente la sua promettente praticante degli anni Quaranta.

Lina conclude la sua biografia con una frase che rappresenta il manifesto di tutti i suoi progetti: «il tempo lineare è un'invenzione dell'Occidente, il tempo non è lineare, è un meraviglioso groviglio in cui in ogni momento, si possono scegliere punti e inventare soluzioni, senza inizio né fine»<sup>33</sup>.

Se nel 1960 aveva solo potuto immaginare un restauro ruvido ed essenziale per il *Teatro Castro Alves*, quasi vent'anni dopo l'architetto riparte da quel progetto per realizzare il *Teatro da Pompeia* nell'ambito di un programma più vasto che prevedeva un museo, spazi didattici, culturali e ludici all'interno della rinnovata *Fabrica da Pompeia* di São Paulo.

All'idea di un teatro povero – ossia realizzato con materiali poveri – si unirono in un unico progetto le nuove idee sul rapporto tra spazio dello spettatore e spazio dell'attore di cui si dibatteva in Europa a quel tempo, approdando alla realizzazione di una doppia platea contrapposta come evoluzione degli studi iniziati con il teatro di masse.

È difficile cercare di riassumere il suo costante lavoro per il teatro, amalgamato com'è alle altre realizzazioni, e distribuito lungo l'arco della sua carriera, come se ne fosse esso stesso la matrice. Forse il *Polochon*<sup>34</sup> poggiatesta cilindrico trasformatosi in maiale graziosamente caratterizzato da *duas cabeças*, è l'immagine che meglio sintetizza la capacità rivoluzionaria del suo lavoro e la tensione che dal teatro promana verso il design e l'architettura. Non a caso il *Polochon*, animale immaginario inutile, gioco infantile pensato per accogliere gli spettatori di *Ubu Folijs Physicas, Pataphysicas e Musicaes* – ibrida metamorfosi circense dell'opera surrealista di Alfred Jarry, *Ubu Roi* – nel 1985, arriva alla fine della sua carriera. In quel momento, l'architetto recupera la dimensione teatrale del sogno, accantonando la necessità di denuncia, che distanzia e coinvolge, propria del teatro politico.



12

13



14

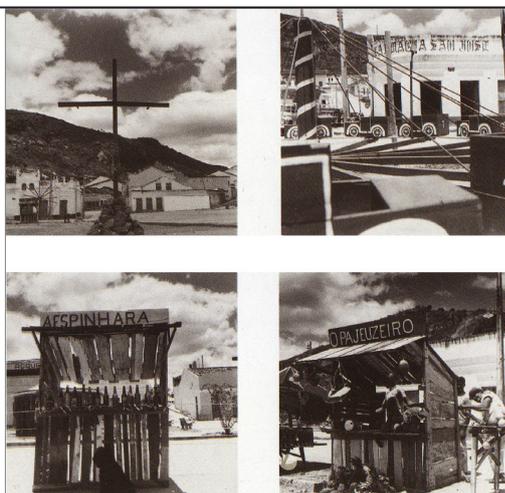


FIG. 10: Lina Bo Bardi, *A compadecida*, film di George Jonas, 1968. Quattro set predisposti nello stato nordestino del Pernambuco.  
 FIG. 11: Lina Bo Bardi, *Casa de vidro*, São Paulo, 1951. Lo spazio fluido.  
 FIG. 12: Lina Bo Bardi, *Caligula*, 1961. Studio per il costume di Caligola. Analogie stilistiche e grafiche con Gio Ponti.  
 FIG. 13: Gio Ponti, *Orfeo e Euridice*, 1947. Costume per tenore.  
 FIG. 14: Lina Bo Bardi, *Studi per vestiti*, 1951.

10

11



**Note**

1 L'ingegnere Gaetano Ciocca, autore del testo, nel 1933 era stato incaricato da Mussolini di progettare un teatro di grandi dimensioni che potesse ospitare il popolo e mettere in scena i giganteschi spettacoli fascisti. Tale teatro prevedeva una platea circolare sovrastata da balconate e un palcoscenico, anch'esso circolare, girevole e bipartito in modo da permettere un rapido cambio di scena. «È importante notare come per Ciocca il legame fra antichità e modernità fosse fondato sull'ingegneria del suono e su leggi progettistiche, non su referenze iconografiche. Le sue dirette fonti d'ispirazione erano il salone della grande assemblea del Palazzo dei Soviet di Le Corbusier e vari teatri russi» (Schnapp J. T., *Gaetano Ciocca. Costruttore inventore agricoltore scrittore*, Skira, Milano, 2000, p. 49). Ne risultò un progetto del tutto simile al *Totaltheater* di Gropius, architetto con il quale Ciocca si confrontò durante una delle più rilevanti assemblee teatrali del periodo fascista, il *Convegno Volta sul teatro drammatico* del 1934.

2 Carvalho Ferraz M. (a cura di), *Lina Bo Bardi*, Istituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, Edizioni Charta, Milano, 1994, p. 9.

3 «Gio Ponti si definiva l'ultimo degli Umanisti. I suoi nemici, còtè "Casabella" di Giuseppe Pagano, anche lui architetto, dicevano: l'ultimo, sì». *IBIDEM.*

4 Tale attività continuerà fino al 1946 con la direzione di Domus: «A Bergamo dove "Domus" aveva la sua sede di guerra, da sola, con l'aiuto di vecchie pubblicazioni, organizzai i numeri della rivista, fino alla sospensione per ordine della Repubblica di Salò [...]. Quelli che avrebbero dovuto essere anni di sole, di azzurro e di allegria li ho passati sottoterra correndo e scendendo sotto bombe e mitragliate [...]. Scampai per miracolo da sottoterra» (*Ivi*, pp. 10-11).

Il curriculum letterario di Lina Bo Bardi risulta inevitabilmente alterato dai ricordi personali che eliminano la collaborazione con Pagani e amplificano accadimenti marginali, come chiarisce il prof. Francesco Tentori nel suo contributo *Ricordo della Signora Lina*, in Gallo A. (a cura di), *Lina Bo Bardi architetto*, DPA Marsilio, Venezia, 2004, pp. 150-164.

5 Martignogni M., *Gio Ponti. Gli anni di stile 1941-1947*, Abitare Segesta Edizioni, Milano, 2002, p. 11.

6 Si pensi alla mostra *Progetto domestico* di Aldo Rossi allestita nel 1986 alla Triennale di Milano, dove lo spazio quotidiano era trasfigurato in un vero e proprio teatro in attesa dei visitatori-attori.

7 Calvino I., *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 1993, p. 48.

8 *Ivi*, p. 75. La città-ragnatela descritta da Calvino «sospesa sull'abisso», «sotto la quale qualche nuvola scorre» ricorda le ceramiche di Ponti in cui donne e architetture sembrano essere sostenute da corde, mentre fluttuano nel blu di fondo o si appoggiano a qualche nuvola. L'uso di elementi leggeri per sostenere edifici rimanda ai tiri scenici, le corde che, scendendo dalla soffitta, sostengono le quinte e gli altri elementi di scenografia, legando ancora una volta la figurazione architettonica di Ponti all'ambiente teatrale.

9 *Stile* n. 1, gennaio 1941, p. 35.

10 De Oliveira O., *I mondi immaginari e i mondi reali*, in Gallo A. (a cura di), *cit.*, 2004, p. 73.

11 Semerani L., *Contro Kaafka*, in "Firenze Architettura", Periodico semestrale del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura n. 1 e 2, 2005, p.3.

12 «La scena teatrale è un luogo particolarmente adatto per rappresentare un programma ideale». Tafuri M., "Il luogo teatrale dall'Umanesimo a oggi", in *Teatri e scenografie*, TCI, Milano, 1976, p. 25.

13 Il «mensile di arte, lettere e vita» *Quadrante* venne fondato nel 1933 da Pietro Maria Bardi, marito di Lina, insieme a Massimo Bontempelli. Ben presto la rivista divenne rappresentativa della cultura architettonica razionalista e di matrice astrattista generando una fitta rete di rapporti internazionali con Le Corbusier, Gropius, Breuer, Leger che intervennero nel dibattito con interventi autorevoli.

14 Nella lettera di accompagnamento alla copia delle tesi di cattedra inviata a Saverio Muratori, preside dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia nel 1957, Lina Bo Bardi spiega che il Brasile è «un paese affascinante, ma nel quale occorre dire, didatticamente, anche le cose più ovvie». Tentori F., *Ricordo della Signora Lina*, in Gallo A. (a cura di), *cit.*, 2004, p. 151.

15 Filippi B., *Status nascenti: come i delfini del Nuovo Teatro hanno fatto capolino*, in [www.t-n-b.fr/en/prosporo/european-review](http://www.t-n-b.fr/en/prosporo/european-review).

16 Branzi A., *Il Brasile come modello del mondo*, in "Interni" n. 12, dicembre 2011, p. 68.

17 Cfr. capitolo 3.1.

18 E. Schatz, *Alle radici del mito*, in AA.VV., *Lo spazio, il luogo, l'ambito*, Silvana Editoriale, Milano, 1983, p. 19.

19 Lina Bo Bardi ribadisce più volte che il folklore va chiamato piuttosto Arte Popolare, «perché il folklore è un'eredità estatica e regressiva, il cui aspetto è paternalisticamente protetto». Carvalho Ferraz M. (a cura di), *cit.*, 1994, p. 158.

20 *Ivi*, p. 134.

21 *IBIDEM.*

22 Tale progetto, a seguito del golpe del 1964, verrà completamente accantonato e il restauro del teatro verrà purtroppo affidato a più reazionari modelli architettonici borghesi.

23 Un immediato confronto può essere fatto tra la leggerezza dell'allestimento del Padiglione INA alla Fiera del Levante di Albini e la Pinacoteca del Museu de Arte di São Paulo.

24 L'opera, scritta nel 1921 è ambientata in una esotica Chicago e racconta la battaglia quotidiana degli immigranti per la sopravvivenza nelle città, come la città reagisce a questa penetrazione e le possibilità che vi sono per la soluzione dei conflitti. Ma il testo si spinge oltre: si distingue il *conflitto puro*, che è una forma di comunicazione connaturata nell'uomo con funzione di socializzazione, e il *conflitto per la sopravvivenza* che è, invece, uno strumento distorto della società, che ha come soddisfacimento solo il denaro e non la ricerca di una possibile condizione umana.

25 Ciocca G., *Il teatro di masse*, in "Quadrante" n. 3, luglio 1933, p. 8.

26 Insieme a Gonçalves nel 1961 Bo Bardi realizza scene e costumi per *Caligola*, scritto da Albert Camus. Alla scena rarefatta, costituita da un muro di fondo che mima una parete con l'intonaco degradato e da pochi, semplicissimi elementi di attrezzatura, fanno da contraltare i costumi sgargianti. Se i bozzetti ricordano il tratto utilizzato da Gio Ponti per *Orfeo* e *Euridice* (che, com'è immaginabile, Lina probabilmente poté vedere solo nella pubblicazione *Aria d'Italia Espressione di Gio Ponti* del 1954), nella realizzazione l'eleganza sobria vira bruscamente con l'inserimento di decorazioni e contrasti tipici dei costumi del Carnevale o piuttosto delle statue degli Orixa.

27 Lina Bo Bardi realizza nel 1963-64 le scenografie per il lungometraggio *Il dio nero e il diavolo biondo* di Glauber Rocha, nel 1968 *A compadecida* di George Jonas e nel 1970 *Prata Palomares* di André Faria.

28 «Pochi giorni dopo l'armistizio, con un reporter e un fotografo, realizzai un reportage nelle zone colpite dalla guerra. Viaggiai per tutta Italia, raccogliendo dati. Sentivamo che bisognava far qualcosa per togliere l'architettura dal pantano». Carvalho Ferraz M. (a cura di), *cit.*, p. 11.

29 *Ivi*, p. 260.

30 Ciocca G., *cit.*, luglio 1933, p. 8.

31 Carvalho Ferraz M. (a cura di), *cit.*, 1994, p. 11.

32 Ponti G., *cit.*, 1957, p. 12. Resta il mistero attorno alle effettive identità delle altre due donne architetto di cui Ponti parla.

33 Carvalho Ferraz M. (a cura di), *cit.*, 1994, p. 327.

34 *Polochon* è letteralmente il cuscino del *canapé*, ovvero del divano-letto alla francese, la cui fodera è fermata con due bottoni ai lati.

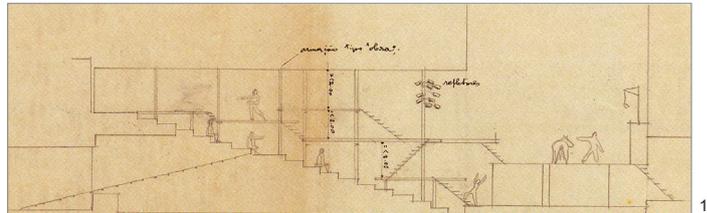


FIG. 15: Franco Albini, *Padiglione INA Casa*, Fiera del Levante, Bari, 1935.

FIG. 16: Lina Bo Bardi, *Pinacoteca del Museu de Arte (MASP)*, São Paulo, 1957-69.

FIG. 17: Lina Bo Bardi, *Ubu Follas Physicas, Pataphysicas e Musicaes*, Teatro da Pompeia, São Paulo, 1985. Studio per il *Polochon* che accoglieva gli spettatori all'ingresso del teatro.

FIG. 18: Lina Bo Bardi, *L'opera da tre soldi*, Teatro Castro Alves, Salvador de Bahia, 1960. Sezione.

120  
Cattedororo

