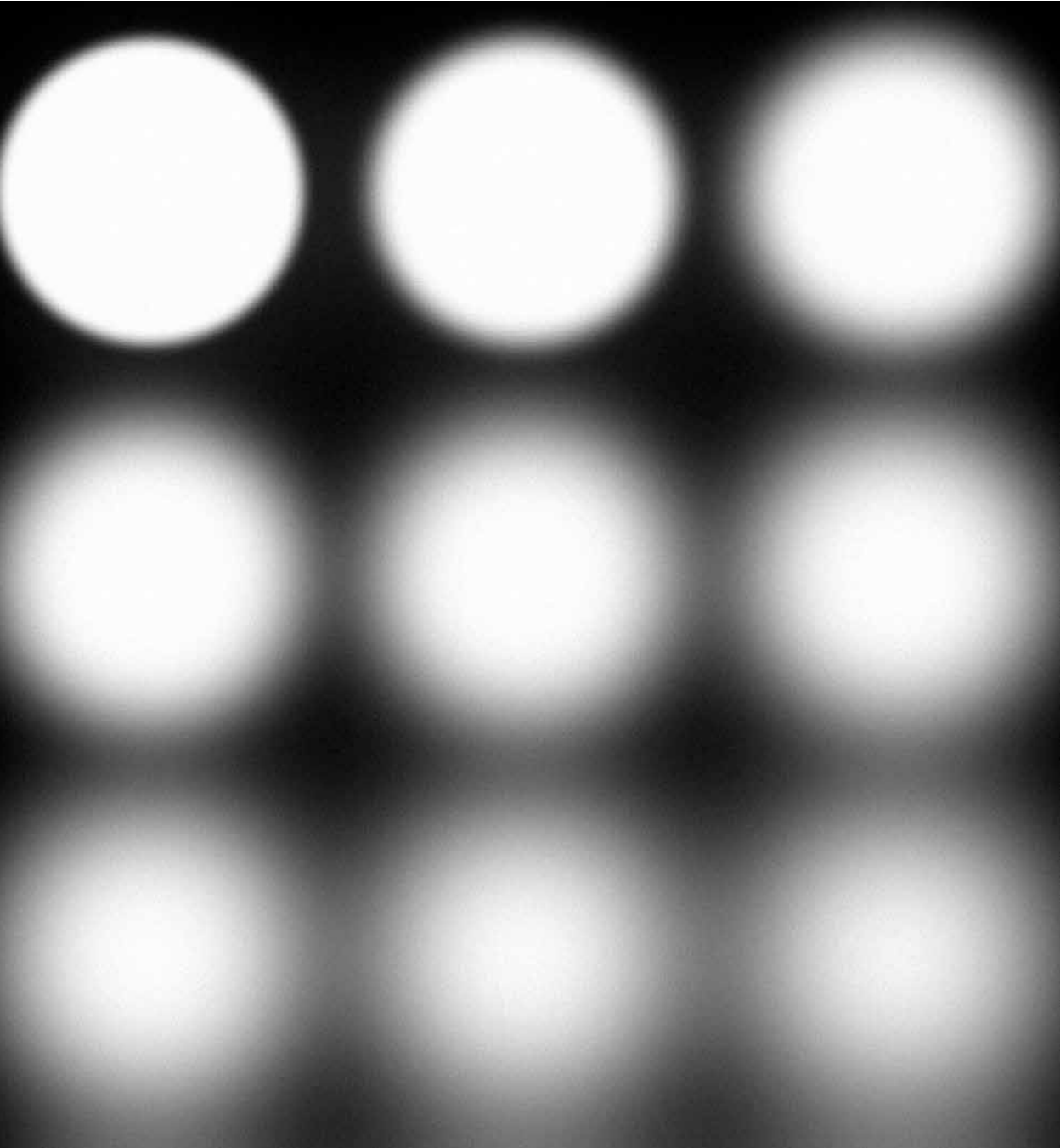


# Contenuto e Forma

Lo sviluppo della comunicazione visiva  
nella relazione tra ricerca e pratica progettuale

a cura di **Susanna Cerri**









# Contenuto e Forma

Lo sviluppo della comunicazione visiva  
nella relazione tra ricerca e pratica progettuale

a cura di

**Susanna Cerri**

con i contributi di

**Jacopo Ammendola**

**Gianluca Buoncure**

**Silvia Cattiodoro**

**Giacomo Dallatorre**

**Gaia Lavoratti**

**Vittoria Niccolini**

**Maddalena Rossi**

**Alice Trematerra**





UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

**DIDA**  
DIPARTIMENTO DI  
ARCHITETTURA

## Il volume è l'esito di un progetto di ricerca condotto dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze.

La pubblicazione è stata oggetto di una procedura di accettazione e valutazione qualitativa basata sul giudizio tra pari affidata dal Comitato Scientifico del Dipartimento DIDA con il sistema di blind review.

Tutte le pubblicazioni del Dipartimento di Architettura DIDA sono open access sul web, favorendo una valutazione effettiva aperta a tutta la comunità scientifica internazionale.

Tutto il materiale presentato in questa pubblicazione è frutto della ricerca portata avanti dal 2012 al 2020, all'interno del Didacommunicationlab.

La pubblicazione è frutto di una riflessione comune e condivisa tra tutti coloro che a vario titolo – borsisti di ricerca, assegnisti di ricerca, tirocinanti – hanno collaborato ai progetti. Ai fini dell'attribuzione accademica sono segnalati i nomi degli autori dei singoli contributi.

Gli articoli sono illustrati oltre che dalle foto funzionali al testo, da una narrazione documentaria a cura dell'autrice.

Si ringraziano tutti coloro che a vario titolo hanno partecipato ai progetti e alla loro documentazione:

Dario Borruto, autore della quasi totalità delle foto pubblicate, Benedetta Bizzarri, Donatella Cingottini, Giulio Emanuele Fusco, Nicola Garruccio, Federica Giulivo, Alessanda Marianelli, Ambra Quercioli, Lorenzo Quercioli e Vanessa Staccioli.

L'immagine di copertina è stata gentilmente concessa per l'uso dal 35esimo premio internazionale alla miglior sceneggiatura "Sergio Amidei" ([www.amidei.com](http://www.amidei.com)) Visual identity and Graphic Design by Think Work Observe ([www.t-wo.it](http://www.t-wo.it))

La carta "Africa" pubblicata alla pagina xx appartenente alla Biblioteca Riccardiana è stata gentilmente concessa per la riproduzione dalla direttrice Francesca Gallori

Le fotografie alle pagine 446, 448 e 449 sono di Itaca Freelance tratte dal volume Lotti G., Debora Giorgi (2017), *Le cose degli altri. Racconti migranti attraverso gli oggetti*, Didapress, Firenze.

Le fotografie alle pagine 468, 470-471 sono di Maurizio Buscarino, realizzate per lo spettacolo *Eineide* della Compagnia della Fortezza di Volterra.

Tutti contenuti del volume sono stati redatti rispettandone le fonti, che sono accuratamente citate. Nei casi in cui non è citata la fonte si tratta di immagini largamente diffuse su internet, ritenute di pubblico dominio.

progetto grafico

**didacommunicationlab**

Dipartimento di Architettura  
Università degli Studi di Firenze  
Susanna Cerri



**didapress**

Dipartimento di Architettura  
Università degli Studi di Firenze  
via della Mattonaia, 8 Firenze 50121

© 2020  
ISBN ISBN 978-8833-38-104-6



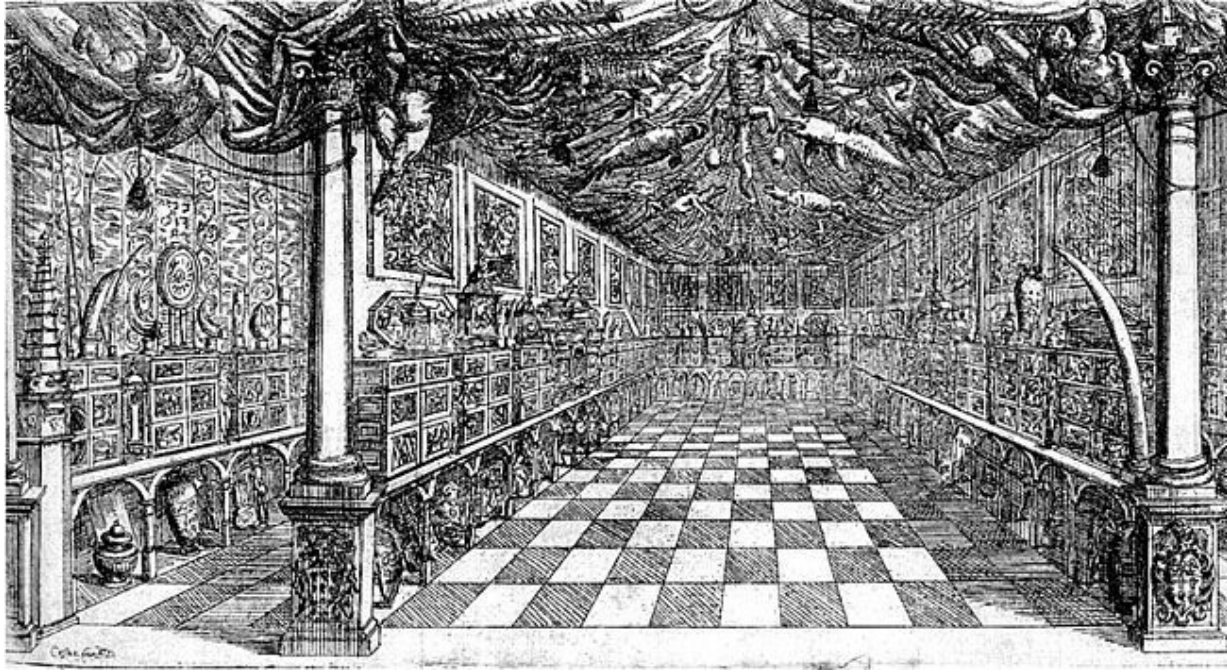
Tutto il materiale scritto è disponibile sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-Non commerciale-Condividi allo stesso modo 4.0. Significa che può essere riprodotto a patto di citare l'autore, di non usarlo per fini commerciali e di condividerlo con la stessa licenza.

Le immagini utilizzate rispondono alla pratica del *fair use* (Copyright Act, 17 U.S.C., 107) essendo finalizzate al commento storico critico e all'insegnamento.

# Indice

<b>Introduzione</b>	9
Saverio Mecca	
<b>Presentazione</b>	15
Giuseppe Lotti	
<b>Didacommunicationlab</b>	
<b>Un cantiere di sperimentazione interdisciplinare tra teoria e pratica della comunicazione</b>	21
Susanna Cerri	
<b>La cultura del progetto tra comunicazione visiva e architettura</b>	158
Jacopo Ammendola	
<b>Fare spazio con le parole. Dalla costruzione dello spazio allestito alla sua rappresentazione in forma editoriale</b>	208
Silvia Cattiodoro	
<b>Sintassi del wayfinding: spazi, contenuti e nuove sfide</b>	246
Vittoria Niccolini	
<b>Spazio costruito/spazio percepito</b>	296
Gianluca Buoncore	
<b>La passeggiata nel Campus</b>	336
Giacomo Dalltorre	
<b>Disegno dell'architettura e grafica editoriale.</b>	
<b>Il disegno comunica, ma come si comunica un disegno?</b>	373
Gaia Lavoratti	
<b>Identità migrante</b>	
<b>Nuove narrazioni per territori ospitali</b>	422
Maddalena Rossi	
<b>La città e i segni.</b>	
<b>Il ruolo del design nella costruzione del linguaggio delle città</b>	474
Alice Trematerra	

# Fare spazio con le Dalla costruzione di sua rappresentazione



Cesare Fiori, incisione  
raffigurante il Wunderkammer  
Settale



# parole. dello spazio allestito alla one in forma editoriale

*Madamina, il catalogo è questo...* (Don Giovanni)

## Da catalogo a wunderkammer

Il catalogo per definizione è «l'elenco sistematico di più oggetti» ordinati all'interno di un libro, un registro o uno schedario secondo un determinato metodo. Come ci racconta Umberto Eco nel lungo saggio *Vertigine del-*



*la lista* per secoli sono stati composti elenchi di nomi, di elementi, di oggetti, anche se «i pochi libri dedicati alla poetica della lista si limitano prudentemente alle liste verbali, perché è arduo dire in quale modo un quadro possa presentare delle cose eppure suggerire un 'eccetera', come se ammettesse che i limiti della cornice lo obbligano a tacere di un resto immenso» (Eco, 2009, 7). Non si è mai trattato semplicemente del fascino ipnotico della ripetizione in forma di litania, né solo di una primitiva tassonomia del mondo, ma del suo sistema di rappre-

sentazione, che attraverso la lista definisce le cose non per la loro essenza ma per le proprietà sensibili con cui possono essere descritte<sup>6</sup>: la lista delle belle amate da Don Giovanni fatta a un'ingenua Donna Elvira da Leporello indica che la quantità e alcune caratteristiche comu-

**7** Spesso questo genere di cataloghi è stato fondamentale per ricostruire l'entità delle collezioni o per tentare di riunirle in epoca moderna dopo che i singoli elementi erano stati dispersi, mentre una difficoltà molto maggiore viene affrontata da curatori e allestitori sia nel caso di ricostruzioni filologiche della stanza che conteneva la collezione, sia della *ratio* organizzativa interna tutt'altro che casuale, che rimanda anzi strettamente al pensiero e all'orientamento culturale del collezionista.

**8** Ci si riferisce qui alla definizione di Sergio Polano per la parola 'allestimento' come «una forma d'arte applicata: precipuamente arte di architettare interni per il dimorare di oggetti temporaneamente raccolti in quell'*unicum* che dovrebbe essere la mostra» (Polano, 1988, 131).

ni (o piuttosto, accomunanti) sono gli elementi fondativi del catalogo dove l'interesse non si trova nell'intessere relazione tra gli elementi, ma piuttosto nel nominarli, enumerarli e delinearne per sommi capi le caratteristiche più evidenti. Esistono però 'cataloghi aperti', continuamente implementabili in grado di suggerire un infinito generando un sistema di relazioni complesse tra gli elementi della lista. Se per una mente scientifica questo genere di archiviazione fatta di voli pindarici sembra inefficace e farraginosa, essa d'altra parte era il modello per eccellenza di rappresentazione artistica nel mondo antico che, per esempio, nella ripetitività formale di elenchi lunghissimi riusciva a far percepire concetti complessi, come l'infinito, rendendoli materici.

Tra i cataloghi più affascinanti e misteriosi di questo tipo ci sono quelli che descrivono gli oggetti presenti nelle Wunderkammers tardo-rinascimentali, come quella a Innsbruck dell'Arciduca del Tirolo Ferdinando II nel Castello di Ambras. Una prima evoluzione – non indifferente nell'espedito narrativo della lista – è la trasformazione da semplice elenco in caratterizzazione di ciascun elemento. L'enumerazione e la descrizione degli oggetti volta a catturare la curiosità dei lettori riempie a tal punto l'interesse del descrittore che non si fa accenno in questi cataloghi allo spazio occupato dagli oggetti nell'edificio, né come essi siano disposti<sup>7</sup> se non con modi estremamente superficiali. La relazione tra loro, così come quella con lo spazio ostensivo, che nella definizione 'per proprietà' dovrebbe avere un significato tutt'altro che

secondario, spesso non viene affatto considerata. La lista è *specimen* dell'irrapresentabile – essendo la Wunderkammer opera d'arte applicata<sup>8</sup> – e di conseguenza desiderio contemplativo e auto-contemplativo della potenza nobiliare: come nell'*Odissea* o nei testi medievali, enumerare dava vita a un immaginario fatto di forme certamente sfumate, ma, proprio per essere state nominate, appartenenti alla sfera del reale.

Nel Seicento la separazione dei saperi cambia completamente il modo di catalogare, soprattutto in ambito scientifico: si cerca una maggiore aderenza alla realtà e una maggiore precisione. L'apparato di stampo narrativo viene supportato da immagini che riproducono le cosiddette 'meraviglie' ambientate nello spazio e proprio questi disegni riescono a svelare il rapporto degli oggetti tra loro: nella Wunderkammer di Ferrante Imperato<sup>9</sup> (1599) o in quella di Manfredo Settala<sup>10</sup> l'associazione dell'elenco a una vista prospettica dell'interno permetteva di intuire la struttura di quel processo che Giulio Camillo aveva chiamato *Theatro della Memoria* e che presiedeva la costruzione della collezione in una precisa forma nello spazio.

### **Esposizione come wunderkammer**

La necessità di vincolare collezione e spazio nell'analisi delle Wunderkammern è la medesima che gli studiosi hanno quando approcciano importanti esposizioni e mostre del passato, anche recente, il cui spazio per sua natura effimero rimane solo nelle fotografie – ufficiali o

**9** La collezione della Wunderkammer è descritta nel volume intitolato *Dell'istoria naturale di Ferrante Imperato Napolitano libri XXVIII* nella quale ordinatamente si tratta della diversa concion di miniere, e pietre. Con alcune historie di piante et animali; sin hora non date in luce (Napoli, Costantino Vitale Stamperia Stigliola, 1599) che rappresenta una sorta di antesignano del fortunato genere letterario sei-settecentesco che fu il catalogo museale. Tale catalogo era corredato di una grande tavola fuori formato che mostrava due uomini (probabilmente Ferrante e il figlio, curatore del volume) all'interno dello spazio del museo.

**10** Canonico milanese, viaggiatore e figlio di un medico dal quale aveva ereditato l'interesse scientifico, Manfredo Settala aveva voluto riunire in un vasto ambiente foderato di madie, cassettiere e contenitori una moltitudine di oggetti di cui pareti e soffitto erano quasi per intero ricoperti. Quasi mai ordinati con criterio scientifico di catalogazione i fenomeni reali assumevano talvolta contorni non ben definiti, quasi mistici e l'occhio si perdeva nella profusione di meraviglia. Che la narrazione prevalesse sulla volontà di informazione specificatamente tecnica o scientifica è chiaro anche nel catalogo a stampa di questo museo personale, in cui si descrive minuziosamente in 67 capitoli tutto il contenuto di questo scrigno di meraviglie e dove si trova l'incisione di una allungatissima prospettiva centrale dell'interno realizzata da Cesare Fiori (1664): la sensazione di infinito che doveva dare la visita della sterminata collezione viene esaltata nella rappresentazione quasi eccessiva dello spazio reso vertiginoso dalla profondità.

*Mi piacerebbe. Parlare come uno  
che mescola tutta insieme:  
realtà, sogno, memoria, desideria.  
Tutto dicono ambiguo.  
Tutto è vero, tutto è falso.  
Niente è più separato.*

*Desidero, come tutti, il  
mondo e non posso  
non essere ferito da  
una città ferocemente*



12  
Sull'urbanistica: la visione



12 Sull'urbanistica: la visione



11

Full description text



al'analisi

*La forma è una  
del potenziale di  
insito dentro l'o*



**Faccie e volti  
del Lario**

**2**

Il disegno di un edificio è un processo di ricerca e di sperimentazione che si svolge in stretta collaborazione con il committente e che si evolve man mano che si va realizzando. Il progetto architettonico è un processo di ricerca e di sperimentazione che si svolge in stretta collaborazione con il committente e che si evolve man mano che si va realizzando. Il progetto architettonico è un processo di ricerca e di sperimentazione che si svolge in stretta collaborazione con il committente e che si evolve man mano che si va realizzando.

**Info**  
L'Architettura è un'attività che si svolge in stretta collaborazione con il committente e che si evolve man mano che si va realizzando. Il progetto architettonico è un processo di ricerca e di sperimentazione che si svolge in stretta collaborazione con il committente e che si evolve man mano che si va realizzando.

Architettura e territorio



# Leonardo Ricci

In occasione del centenario dalla nascita di Leonardo Ricci, personalità fiorentina di spicco nel panorama architettonico italiano del Secondo Dopoguerra, il Comitato Nazionale a lui dedicato, supportato da diversi enti e istituzioni nazionali e internazionali, ha organizzato La mostra **LEONARDO RICCI 100. Scrittura, pittura e architettura: 100 note a margine dell'Anonimo del XX secolo**.

La mostra è ispirata dall'andamento dei capitoli del suo *Anonimo del XX Secolo*, libro di respiro espressionista pubblicato a New York nel 1962, "non un libro dotto per specialisti ma aperto a tutti". Per questo anche il percorso della mostra segue la logica del discorso "aperto": una lettura inclusiva che ricomponne i trami delle diverse discipline per mostrarne, in maniera semplice e comunicativa, i legami storici e interdisciplinari.

100 note a margine come 100 pezzi anche i pezzi in mostra. Insieme ai materiali d'archivio dello CSAC di Firenze, sono ingiunti per la prima volta i lavori conservati nella casa-studio dell'architetto a Montecatini, la casa di matinee espressionista, quadri di forte impatto materico e figurativo, fotografie d'epoca e documenti video sono accostati ai disegni architettonici, in un collage che permette di fare luce su aspetti del lavoro di Ricci non ancora indagati, attraverso differenti livelli di espressione. Un messaggio globale ma profondamente organico, tradotto magistralmente anche tramite la forma scritta.

La vita di Leonardo Ricci assomiglia a un agile compendio del Novecento (1918-1994). Allievo di Giovanni Michelucci, collega di Leonardo Savio, didatta dal carisma eccezionale, amico di Albert Camus e Jean-Paul Sartre (con i quali condivide l'approccio esistenzialista alle cose del mondo, attratto dal primitivismo e dal figurativismo mutuato da Schiele e Picasso, e infine, naturalmente, architetto d'eccezione. Disegno, pittura, edificio, quartiere, città: nel rapporto con le sue opere Ricci si pone sempre con la stessa passione creativa, che non segue regole formali prestabilite ma ascolta le necessità primarie dell'uomo che dovrà entrare in rapporto con esse, abitarle, viverle. Un processo che Ricci definisce "logico": non una ricerca di giustificazioni a priori, solo il desiderio semplice e incessante di trovare relazioni fra le cose che esistono, e stabilirne di nuove. Un processo comunque sempre orientato a costruire uno stretto rapporto tra lo spazio, l'uomo e la comunità.

*The National Committee for the Centenary Celebrations, supported by various national and international organizations, organized the exhibition **LEONARDO RICCI 100. Architecture: 100 side notes on the Anonimo del XX secolo**. Ricci has been a prominent Florentine figure in the architectural milieu of the Second World War.*

*The exhibition is structured around the chapters of Ricci's *Anonimo del XX Secolo*, book published in New York in 1962: "not an erudite essay for specialists but open to all". Therefore, the display is shaped by the logic of the "open dialogue": on different disciplines textures to unveil underlying links and interferences in a simple and communicative way.*

*100 side notes, as the 100 pieces on show. Together with the materials of the archive of the CSAC of Florence, the works conserved in the architect's home-studio in Montecatini, the expressionist sketches, paintings with a strong material and figurative impact, photographs of the era and video documents are combined with the architectural drawings. Through this collage highlights some aspects of Ricci's work not yet explored, through different levels of expression, sage, masterfully translated in the written form as well.*

*Leonardo Ricci's life arises as an agile compendium of the 20th Century. He was a student of Giovanni Michelucci and a colleague of Leonardo Savio. He was an architect influenced by the exceptional charisma, a friend of Albert Camus and Jean-Paul Sartre, with whom he shared the existentialist approach to worldly things. He was a painter fascinated by primitivism and figurativism, inspired by Schiele and Picasso, and finally, of course, he was an exceptional architect. Drawing, quarters, up to the whole city: in every different work Ricci always pursued the same creative passion. He did not follow pre-established formal rules, but he listened to the needs of the people related to his projects, people who will inhabit them. Ricci defines this process as "logical": not a search for a priori justifications, but the desire to find links between things that exist, as well as establishing new ones oriented towards the invention of a tight relationships between space, man and community.*



oration of Leonardo Ric-  
onal institutions, has or-  
**Writing, painting and**  
**nous (20th Century).**  
the Italian architectural

s (20th Century), an existentialist  
s but a book "open" to everyone".  
s inclusive setting that blends the  
ices in a simple and communica-

als of the CSAC Archive in Parma,  
re exposed for the first time. Ex-  
mples: vintage photographs and  
ugh different levels of expression.  
A multifaceted but organic mes-

ty (1918-1994). He was a scholar of  
ceptionally charismatic teacher  
nered the existentialist approach  
antism borrowed from Schiele  
om drawings to paintings, built-  
ays was motivated by the same  
always paid attention to the basic  
hem and live them. Ricci defined  
e simple and relentless desire to  
A process, however, always ori-  
man and the community.



ufficiose – o in rari disegni progettuali ed è, nella maggior parte dei casi, completamente scollegato dalla produzione del catalogo relativo inteso come la lista descrittiva degli elementi presenti in mostra, ma privati dei rapporti reciproci o con lo spazio in cui vengono esposti.

Infatti, pur determinando talvolta un progresso importante nella disciplina degli allestimenti ed essendo magari una *milestone* nell'interpretazione del tema curatelare, il progetto dello spazio dell'esposizione raramente è stato considerato abbastanza centrale da essere inserito nell'unico manufatto in grado di perpetuare le ragioni di tale interpretazione: il catalogo. Eppure «creare una collezione ed esporla corrisponde a costruire una cartografia del mondo e della sua storia» (PERESSUT, 2014, 19). Accade invece che spesso la struttura contenutistica del volume che accompagna la realizzazione di una mostra proceda per enumerazione di oggetti o al massimo di temi, certo coerenti per contenuti con l'esposizione in questione, ma spesso privi di un reale collegamento con la struttura spaziale progettata e, quel che è peggio, neppure con la grafica utilizzata.

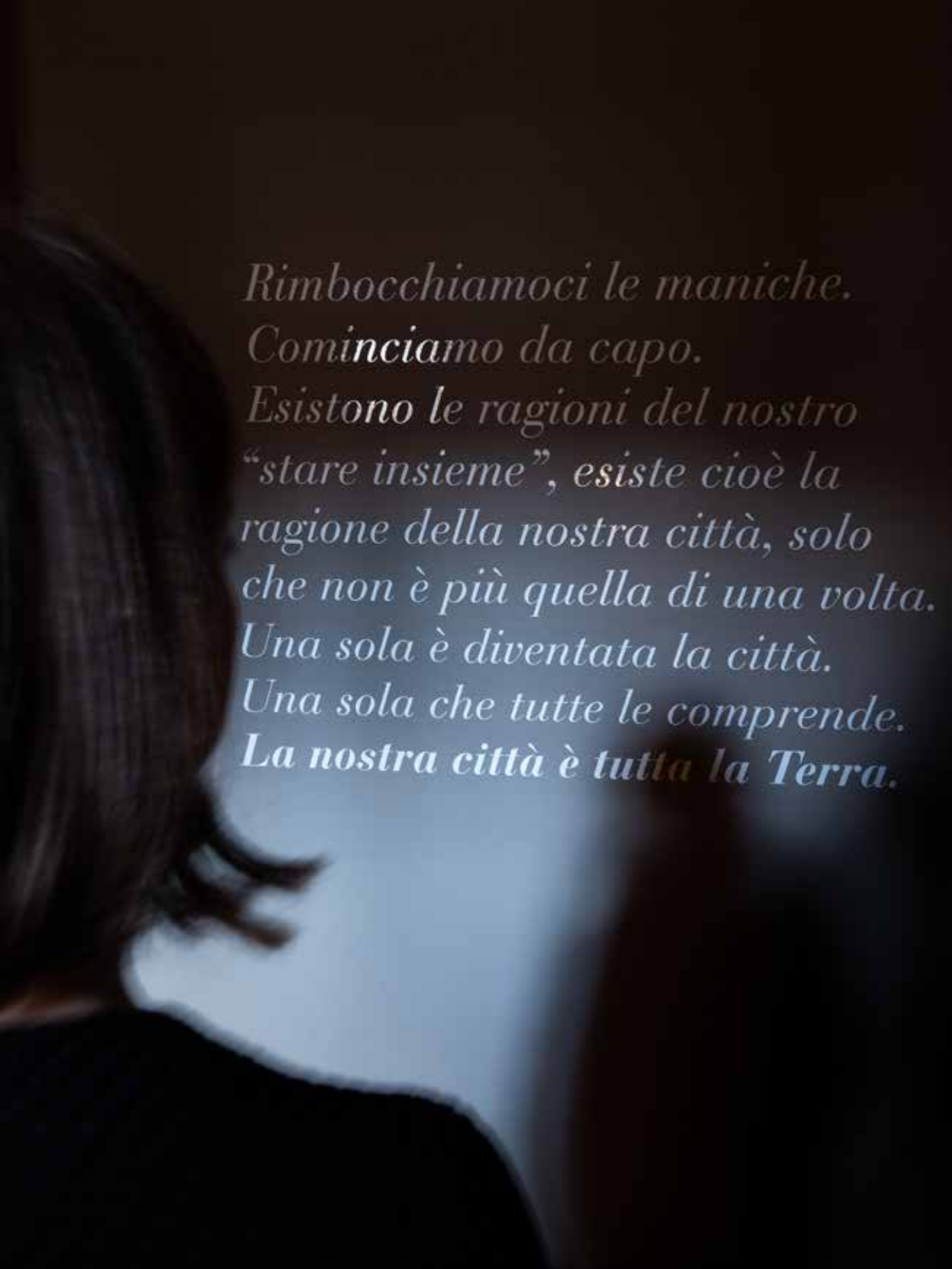
Appaiono evidenti, quindi, due scollamenti: da una parte la veste grafica del manufatto cartaceo fatica a seguire il progetto della mostra, dall'altra l'impaginazione si sovrascrive senza continuità d'intenti alla struttura contenutistica curatelare allontanandosi da tutto ciò che nella mostra è *'hic et nunc'* e che renderebbe il volume davvero emanazione di una precisa esposizione (e di conseguenza di una determinata interpretazione del tema),



*Credero ai geni.  
Perché la terra era stanca.  
La terra mi sembrava brutta e  
sentivo che poteva essere bella.*

*Precipitare nell'...  
Stradare dalla t...*





*Rimbocchiamoci le maniche.  
Cominciamo da capo.  
Esistono le ragioni del nostro  
“stare insieme”, esiste cioè la  
ragione della nostra città, solo  
che non è più quella di una volta.  
Una sola è diventata la città.  
Una sola che tutte le comprende.  
La nostra città è tutta la Terra.*

con tutte le implicazioni socio-culturali che potrebbero farne un oggetto determinante dal punto di vista storico. Molto diverso infatti è allestire, per esempio, una mostra sull'opera di Picasso oggi in Italia o 40 anni fa in Spagna, nonostante il genio del pittore rimanga lo stesso: l'interpretazione, infatti, cambia con l'interprete (curatore e allestitore), oltre che con il progredire della società in cui siamo immersi. Se accettiamo il fatto che la mostra sia espressione di un tempo e di una storia, essa deve portare con sé di necessità un poderoso ragionamento sui rapporti tra attualità e tema affrontato, evitando di rimandare o delegare, ponendosi domande culturalmente elevate, uscendo dalla comfort zone di stampo banalmente didattico che la vedrebbe asettica e, perciò, impermeabile alla critica. Si tratta di una questione di natura comunicativa, più che semplicemente editoriale, che offre agli organizzatori dei grandi eventi culturali l'opportunità di fare dell'allestimento una metafora capace di «intensificare la nostra vita» (MIES VAN DER ROHE, 1928, 121).

Al pari delle regie teatrali di opere classiche, anche il progetto di un allestimento richiede infatti non solo una conoscenza profonda del soggetto (la collezione o l'argomento), ma anche un ragionamento originale in merito allo spazio dell'opera e alla sua fruizione. Com'è ormai assodato, l'allestimento di una mostra è il *medium* in grado di legare opera e contenitore in un'interpretazione, esso «racconta le relazioni tra eventi formali: tra oggetti esposti e sistemi di supporti, tra essi e lo spazio» (PASTOR,



aprile | 26 maggio 2019  
teatro di Santa Maria

00  
eona  
vill  
vill

2019  
Pia Novella, Firenze

# Leonardo Ricci

Leonardo Ricci

scrittura, pittura e architettura

100 note a margine  
dell'Anonimo del XX secolo

**Organizzato da**

Comitato Nazionale per le  
Celebrazioni del Centenario di  
Leonardo Ricci

MiBac | Ministero per i beni e le  
attività culturali

**A cura di**

Maria Clara Chia  
Clementina Ricci  
Ugo Dattilo

In collaborazione con



Villaggio  
di Monterotondo  
Firenze

Planimetria per

1949-1950

Casa Studio

1949-1952

Casa David

1952

Casa Innocenti

1953

Casa De Giorgi

1953

Casa Sarti

1953-1955

Casa Masi

1955-1957

Casa Bellandi

1955-1958

Casa Tiro

1958

Casa Fantoni

1958

Casa Nahum

1952

Casa Coleman

1958-1962

Progetti per C

1963

1946  
1947

# Una linea del tempo

i progetti, gli archivi

Archivio  
Firenze, 1946-1947, 1949-1950  
Archivio  
Firenze, 1946-1947, 1949-1950  
Archivio  
Firenze, 1946-1947, 1949-1950

Archivio OSAC e Mackintosh

Archivio OSAC

Casa-studio Mackintosh

1949  
1963

Centro  
Ecumenico  
Agapè Prati Pinorolo





Villa Fausto  
Maria Ricci  
Beverly Hills

Casa per appartamenti duplex  
(Condominio "Pozzo Garitta")  
Abbiadori Marina e Abbiadori Superiore (Savignat)

Progetto per  
Concorso nazionale  
per la sede della Camera  
di Commercio di Carrara

Casa Mann-Borghese  
Forle del Mare

Progetto per  
Habitation Study

Villa Dr. Corrado Betti  
Lipari (Messina)

Ristrutturazione  
e progetto per  
Teatro del Littorio  
San Gimignano

Progetto per  
Cimitero  
Montecatini

Villaggio Monte  
degli Ulivi  
Fiesol (Caltanissetta)

Villaggio di Montepiano  
Firenze

Planimetria generale  
1951

Casa n. 9  
1963-64

Casa Prof. Bruno Rossi  
1963

Casa Dr. Micheliotti  
1963-64

Villa Dr. Peroni Enzo  
e Vera Bonifazi  
Lastra Marittima (Firenze)

1958  
1960

1953

1958

1959

1959  
1970

1952

1956

1957  
1958

1960  
1970

Casa Arnaldo Ricci  
a Veyrier  
Svizzera

Progetto per  
Casa Tendi  
Firenze

Progetto per  
Centro del  
Sanatorio

Progetto per  
Concorso per  
Roosevelt  
Washington, D.C.

Progetto per  
edificio per  
Miano

Casa Balmain  
Marsano, Isola d'Elba

Fabbrica Gotti per filatura  
Campi Bisenzio (Firenze)

Progetto per  
Casa Pleydell Bouverie  
Marsano, Isola d'Elba

**11** F. Purini, "Le parole dello spazio", *Lectio Magistralis, Politecnico di Bari 26 settembre 2008, pubblicata in <http://www.francopurinididarch.it/testi.html>*.

**12** L. Basso Peressut, "L'invenzione dell'antico. Architetti, archeologi, musei", cit., p. 19. Il riferimento è alla ricerca di C. Whitehead intitolata *Museums and the Construction of Disciplines: Art and Archaeology in 19th century Britain*, Duckworth Academic, London 2009, secondo cui il museo è «an 'undrawn' map whose spaces, collections and itineraries are indexed to travel, to other places and to collecting».

1988, 133). Come in una Wunderkammer, l'esposizione è in grado di raccogliere intuizioni del curatore e dell'allestitore che filtrano la conoscenza di un soggetto attraverso le loro esperienze e il loro essere attivamente immersi nella storia e nella società.

Perché tutto ciò non rimanga confinato solo al tempo limitato dell'esposizione, una grande rilevanza va data all'oggetto più rappresentativo che viene prodotto e che dura nel tempo: il catalogo, appunto.

Se è bene pensare all'eventuale replicabilità benjaminiana di un'esposizione in contesti diversi e se si dovrebbe, perciò, «eseguire il testo (e quindi, il catalogo, N. d. A.) come se fosse uno spartito musicale»<sup>11</sup>, è altrettanto evidente che la sua veste – proprio come in una esecuzione dal vivo – è sempre diversa e registra i continui cambiamenti nell'atto della fruizione stessa. In questo il *graphic design* è in grado non solo di individuare la gabbia più adatta all'artefatto editoriale, ma comunicare attraverso contenuti visivi e testuali le esperienze registrate dall'immediatezza dell'allestimento e consegnarle alla storia attraverso un prodotto che, perso il suo connotato enumerativo, possa essere strumento di supporto divulgativo e di sviluppo e approfondimento scientifico.

### **Catalogo come atlante**

Consegnare alle immagini il tempo che rappresentano e a chi le guarda non solo astrattamente l'estasi di ciò che nascondono, ma anche il potere e le inquietudini che percorrono la nostra epoca dovrebbe essere la sfida di

# Riflessioni su Ricci, scrittore, architetto, artista,

introduzione di  
FRANCESCO CRIVELLO

Io non sono in posizione anticonformista ed antistorico di tanto da dare all'uomo possibilità di esistenza.

È difficile, ma non impossibile, progettare un'architettura che sia un servizio all'uomo.

Progettare un'architettura che sia un servizio all'uomo, è un compito che non si può delegare a un altro. È un compito che si può imparare solo attraverso l'esperienza e la ricerca.

Progettare un'architettura che sia un servizio all'uomo, è un compito che non si può delegare a un altro. È un compito che si può imparare solo attraverso l'esperienza e la ricerca.

Progettare un'architettura che sia un servizio all'uomo, è un compito che non si può delegare a un altro. È un compito che si può imparare solo attraverso l'esperienza e la ricerca.

Progettare un'architettura che sia un servizio all'uomo, è un compito che non si può delegare a un altro. È un compito che si può imparare solo attraverso l'esperienza e la ricerca.



13

Questo spazio è dedicato alla storia del centro storico di...  
Un tempo era un luogo di incontro e di scambio...  
In seguito, con l'arrivo dei mercanti, si sviluppò...  
La struttura attuale è il risultato di secoli di...  
L'architettura è un mix di stili e influenze...  
Oggi, questo spazio è dedicato alla cultura e...  
La visita è gratuita e dura circa 30 minuti...  
Per informazioni, visitate il sito...

Storia  
e  
Cultura

ogni pubblicazione che accompagna un'esposizione.

Se da un lato la forma cartacea determina la durata di un ragionamento che altrimenti resterebbe completamente effimero perdendo parte della sua ricchezza, d'altra parte quanto più le esposizioni fioriscono e diventano un accadimento comune nella quotidianità di una società avanzata, tanto più è necessario che tale oggetto non si configuri solo come la lista più o meno descrittiva delle opere esposte, né come una sequenza di contributi teorici legati alle opere mostrate, ma svincolata dallo spazio in cui esse insistono. «Il museo (e le esposizioni in generale, n.d.A.) è come ha scritto Christopher Whitehead (2009), una mappa in cui ci muoviamo costruendo tracciati, percorsi e connessioni tra oggetti provenienti da tempi e luoghi diversi»<sup>12</sup>: in questo senso, *Mnemosyne Bilderatlas* di Aby Warburg<sup>13</sup> può essere un riferimento esemplare, per il metodo basato sui rapporti costruiti dal curatore tra elementi di una data collezione.

Se tali rapporti vengono esplicitati su carta il risultato non può che essere un atlante della materia trattata più che un catalogo comunemente inteso: le immagini guidano il testo, non viceversa, e di conseguenza, il percorso fatto tra esse – che sia fisico all'interno dell'allestimento o teorico, dentro il volume che ne restituisce gli intenti spaziali – guida l'interpretazione dell'autore e l'apprendimento del fruitore. È ormai chiaro che lo strumento 'catalogo', quindi, soprattutto nella logica delle grandi mostre allestite in luoghi simbolo dovrebbe costituire uno dei vertici di quel triangolo ipotetico formato dallo spazio,

**13** *Nato ad Amburgo da un'importante famiglia ebrea di banchieri, Aby Warburg (1866-1929) fu uno storico della cultura e dell'arte. Fin dagli studi universitari a Bonn il suo interesse si concentrò sulla storia dell'arte, l'archeologia, l'antropologia e la storia delle religioni; a quel periodo risale anche il rapporto privilegiato con l'Italia e l'arte rinascimentale. L'ampiezza dello spettro degli interessi di Warburg riscontrabile nei suoi studi (dalla tradizione astrologica arabo-persiana nei grandi cicli pittorico-astrologici alla persistenza in età moderna di miti e riti ancestrali) si riflette nella struttura della biblioteca da lui creata (portata a Londra da un suo discepolo nel 1933 e divenuta il nucleo fondativo del Warburg Institute), basata sulla 'regola del buon vicinato' – l'affinità tematica e concettuale – fra i testi. Il Bilderatlas Mnemosyne è l'ultimo progetto dello studioso. A partire dalle raccolte di immagini preparate in vista di conferenze ed esposizioni, egli approntò l'opera in forma di atlante figurativo con una serie di tavole, costituite da montaggi fotografici che dovevano essere corredate da testi esplicativi. Circa un migliaio di fotografie nei 63 pannelli dell'ultima versione rappresentano, insieme all'abbozzo di introduzione e una serie di appunti, il menabò incompleto lasciato da Warburg al momento della morte. Secondo la rivista «Engramma» (cfr. [www.engramma.it](http://www.engramma.it)) che dal 2000 raccoglie gli studi sull'argomento con la pubblicazione online degli esiti della ricerca, l'Atlante Mnemosyne (oggetto dell'omonima esposizione a Venezia nel 2004 a cura della rivista) è una sorta di gigantesco condensatore: «la giustapposizione di immagini, impaginate in modo da tessere più fili tematici attorno ai nuclei e ai dettagli di maggior rilievo, crea campi di energia e provoca lo spettatore a un processo interpretativo aperto: 'la parola all'immagine' (zum Bild das Wort)».*

**14** Talvolta la semplice vista del dorso di un catalogo in libreria evoca sensazioni vissute nello spazio allestito, magari anni prima e di conseguenza richiama alla memoria informazioni apprese, senza neppure dover aprire il volume.

**15** La mostra è stata allestita a Firenze nell'ex Refettorio di Santa Maria Novella dal 13/04 al 26/05/2019 dallo Studio Eutropia Architettura con il progetto grafico del DIDA Communication Lab dell'Università degli Studi di Firenze sotto la direzione di Susanna Cerri.

dall'opera (e quindi dai contenuti) e dalla 'memoria' come apice della sequenza percettiva formata dallo scoprire, dal vedere/rivedere e dal ricordare (BORSOTTI, 2007, 79). D'altra parte, la scelta di inserire una mappa dello spazio allestito come *memorandum* di un fatto il cui potere di persuasione consiste nell'essere temporaneo può risultare riduttivo e soprattutto delegato alla capacità specialistica di leggere un disegno tecnico, così come rimandare tale contributo alla rappresentazione fotografica della mostra già allestita determina inequivocabilmente ritardi sulla produzione del catalogo e delegare ad altri metodi di rappresentazione (come video, siti online, ecc.) significa solo spostare il tema su canali diversi.

Se la finalità dell'oggetto 'catalogo' è portarsi a casa una porzione di conoscenza acquisita in un'esperienza limitata nel tempo per renderla più resistente e duratura nella frequentazione continua<sup>14</sup>, è indispensabile che anche la percezione dello spazio vi intervenga e ciò è realizzabile solo attraverso una rielaborazione congiunta di contenuti e grafica che è propria del progetto di design: corpo e abito devono, insomma, diventare un tutt'uno nella pagina restituendo a chi l'ha vissuta l'impressione dello spazio e dando l'opportunità a chi verrà di comprendere l'interpretazione alla base dell'allestimento.

La tipografia è la rappresentazione fisica del linguaggio e la sua '*mise en espace*' che cala lo stesso sullo spazio-palcoscenico della pagina costituendo di fatto la regia che gestisce e organizza i contenuti. Questo ha molto a che fare con l'allestimento, con la sola differenza che lo

Leonardo Ricci



Folk

his





**16** Questa sovrapposizione di significati da un lato ha permesso di esporre opere molto differenti fra loro per dimensione, tecnica e significato e contemporaneamente di restituire un'immagine quanto più completa di un personaggio poliedrico e complesso.

**17** Giovanni Anceschi riferendosi al lavoro di Giancarlo Iliprandi fa notare come la grafica non si debba limitare al campo della composizione di forme per il semplice risultato estetico – sebbene validissimo – ma abbia il compito di rendere significante ciò che tratta, in modo di «intensificare la vita» (L. Mies van der Rohe).

spazio della tipografia è la pagina bianca e non una sala ormai sempre meno *white cube* e sempre più piena di implicazioni e rapporti con l'intorno e con la storia nell'ottica di un progetto integrato.

### **Note a margine di un catalogo: Leonardo Ricci 100**

Un felice esempio di progetto pluridisciplinare in cui l'allestimento nato insieme al progetto curatoriale ha coinvolto sia la grafica che il catalogo è stata la realizzazione della mostra *Leonardo Ricci 100. Scrittura, pittura e architettura: 100 Note a margine dell'Anonimo del XX secolo*<sup>15</sup> curata da Maria Clara Ghia, Ugo Dattilo e Clementina Ricci. In accordo con la strategia messa in atto, la grafica progettata dal Didacommunicationlab ha completato il percorso allestitivo, precisando le relazioni di senso tra le parole del libro scritto da Ricci – nel quale l'architetto riflette sui temi a lui cari in chiave interdisciplinare – e i disegni, i dipinti e le fotografie. Tale lavoro ha reso più comprensibili collegamenti evidenti per gli studiosi, ma che potevano apparire oscuri ai profani o anche a coloro che, pur nell'ambito architettonico, non conoscono il lavoro di questo maestro. Così come nell'allestimento gli schizzi di matrice espressionista, i quadri di forte impatto materico e figurativo, i frammenti di composizioni, le fotografie d'epoca e i modelli sono accostati ai disegni architettonici in un collage che permette di fare luce sui molti aspetti del lavoro di Ricci, alla stessa maniera i testi in forma di didascalie, citazioni e "spieghe" traducono tale messaggio poliedrico con l'aiuto delle parole



**18** Il volume *I Fortuny. Una storia di famiglia*, catalogo dell'omonima mostra (Palazzo Fortuny, Venezia, 11/05-13/11/2019) realizzato dallo studio veneziano di visual design Tomomot ([www.tomomot.it](http://www.tomomot.it)), per esempio, pur configurandosi in un formato piuttosto tradizionale, sorprende per la cura dei dettagli e per l'originale uso del taglio davanti – la parte del libro che presenta lo spessore delle pagine – che sfruttando un espediente derivato dal cineografo (dispositivo ottico ottocentesco che prevedeva il movimento manuale di immagini con leggere differenze e l'impressione del movimento per sovrapposizione retinica) passato per le esperienze novecentesche dell'arte cinetica mostra sfogliando il volume reciprocamente dall'inizio alla fine e viceversa il nome Fortuny e uno dei decori che immediatamente rimandano al lavoro artistico presente in mostra. Si esalta così la forma grafica di un volume che non è più concentrato solo sul contenuto – la storia dei Fortuny padre e figlio a cavallo tra XIX e XX secolo, vista attraverso illustri contributi scientifici internazionali – ma anche sulla narrazione della forma, intesa a più livelli (a cura di D. Ferretti con C. Da Roit, *I Fortuny, una storia di famiglia*, Axel & May Vervoordt Foundation Press, 2019).

autografe che riconfermano l'intenzione di «parlare come uno che mescola tutto insieme: realtà, sogno, memoria, desiderio». Il visitatore si trova metaforicamente davanti al tavolo di lavoro nel quale appunti, riferimenti, materiali di consistenze e derivazioni eterogenee vengono fissati insieme senza soluzione di continuità restituendo la ricchezza del volo pindarico creativo e insieme permettendo al visitatore una comprensione immediata dello stesso, non in modo meramente didascalico, ma accedendo al medesimo percorso sinestetico fatto dall'architetto. Il risultato è un quadro della ricchezza della ricerca teorica, della produzione artistica e dell'attività progettuale di Leonardo Ricci, non solo architetto ma anche scrittore e pittore. I sedici capitoli dell'*Anonimo del XX secolo* rappresentano la struttura della mostra di cui le cento opere selezionate si configurano come le 'note a margine', traducendo il messaggio poliedrico della forma scritta a un livello di espressione estetica che risulta più immediato e che ha il merito di esporre un pensiero.

Così come l'itinerario di visita non è lineare e accosta realizzazioni profondamente differenti sovrapponendo diversi livelli di complessità<sup>16</sup> con un processo che Ricci definiva 'logico', analogamente il catalogo si configura come diario, contenitore di forme e pensieri, arca e relitto ad un tempo: lungi dal voler essere un'apologia a posteriori, esso è evidenza e mappa di quel desiderio incessante proprio del progetto che trova relazioni fra le cose esistenti e ne stabilisce di nuove.

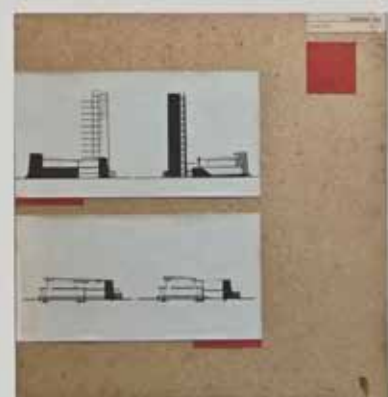
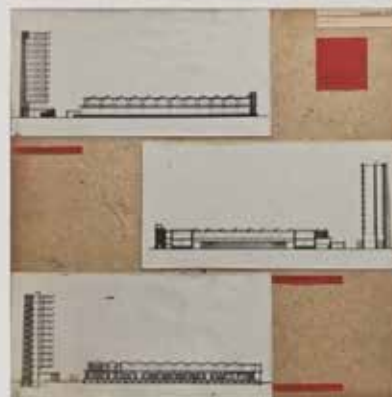
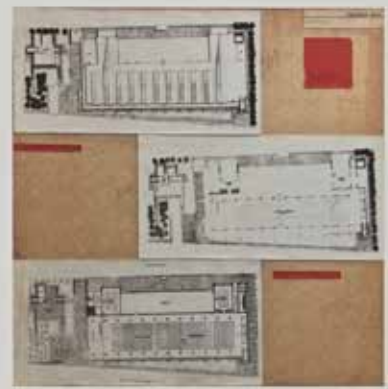
Il catalogo realizzato dal Didacommunicationlab traducendo le riflessioni di Ricci in una forma nuova di accompagnamento alla visita o, meglio, di accompagnamento 'oltre la visita', può essere considerato come un atlante nell'accezione di cui si è detto in precedenza.

L'uso significativo e non meramente compositivo del testo impiega «il significato aggiuntivo che qualifica, colora e insaporisce la trasmissione delle informazioni» (ANCE-SCHI, 2009, 7)<sup>17</sup>. La tipografia ha evidentemente funzione connotativa nelle citazioni tratte da *Anonimo del XX secolo*, usate per porre l'accento ora sulla riflessione biografica, ora su uno specifico progetto architettonico o artistico, ora – non da ultimo – sulle parole stesse. Il testo, di volta in volta, si fa più grande per occupare la doppia pagina come se fosse un'immagine, accompagna la numerazione dei capitoli per precisare il titolo, si staglia da solo sulle pagine bianche per affiancare, pur senza descrivere, i disegni autografi, si appoggia sopra o sotto il testo per integrare la narrazione biografica costruendo un terzo livello (se consideriamo il procedere parallelo di testo e immagini) di comprensione dell'opera dell'architetto, non meno importante degli altri due, ma mai completamente autonomo o gratuito. Potremmo definirlo di approfondimento rispetto alla poetica di Ricci e, allo stesso tempo, interpretativo.

**Il nostro è un mondo dinamico  
che non possiamo arrestare.  
Dobbiamo analizzare, vedere,  
lavorare, realizzare dentro il  
mondo, mai fuori di questo  
mondo, in veste di giudici.  
Siamo dentro la mischia non  
fuori della mischia.**

**Fabbrica per filature Goti**  
Campi Bisenzio, 1959-1962

**Pannelli in legno con collage di fotografie**  
CSAC, Parma



Aspetto cruciale del progetto non è l'aspetto formale su cui tradizionalmente poggiano i ragionamenti storico-critici, ma il suo costituirsi come segnale etico e comportamentale, non solo architettonico. L'intento dichiarato è l'integrazione della diversità. Agape è un mondo a parte, un paradiso in terra. Questo è anche il suo limite, l'essere al di fuori della realtà: «Ognuno lavorava, nessuno percepiva denaro. Una utopia realizzata [...]. Ci sarei rimasto per sempre se non mi fossi accorto che una comunità oggi, quando sia staccata da un lavoro permanente [diventa solo] memoria di un'idea concreta»<sup>9</sup>.

Dopo sedici anni Vinay scrive sul suo diario: «Son tornato da Firenze dove ho incontrato un "vecchio" amico al quale sono legato da profondissimo affetto: il Prof. Dr. Arch. Leonardo Ricci. È lui che sedici anni or sono, quand'era all'inizio della sua carriera, disegnò Agape e vi partecipò col cuore. E lui ancora ha voluto donare il progetto architettonico di quel complesso di opere che abbiamo in mente di realizzare nel susseguirsi degli anni. Incontrarsi con lui è sempre un arricchimento spirituale e umano. Poi c'è l'affetto che ci fa comprendere al di là del ragionamento in cui v'è più somiglianza di contenuto che di espressioni linguistiche»<sup>10</sup>.

Il complesso di opere è quello del villaggio Monte degli Ulivi, accanto a Riesi, a sud di Caltanissetta. Il luogo è scelto da Vinay perché è il più povero e diseredato. Egli acquista fra mille difficoltà<sup>11</sup> un colle sul quale costruire e rischia la sua vita e quella dei compagni nell'avventura. La mafia costituisce la classe media locale e si accanisce per il fallimento dell'impresa. Una notte Ricci e Vinay si devono trincerare dietro ai covoni per difendere il cantiere da un tentativo di incendio. È in gioco il miglioramento delle condizioni di vita della gente del luogo: dare loro una casa, un lavoro, un'educazione, un sostegno spirituale.

Ricci dirà di Vinay: «l'uomo più coerente che io conosca, con ciò che crede [...], un uomo per certi aspetti simile a Danilo Dolci, per altri totalmente diverso»<sup>12</sup>. La via di Dolci è esemplare sotto il profilo etico, ma presenta secondo Ricci un di-

**Il luogo era, tra montagne, con  
nient'altro che qualche carrubo sui pendii  
e la ragazza era entrata nell'ombra  
d'uno di essi ad aprirvi il fagotto della sua  
roba e ad abitarla**



fetto; i suoi intenti si allargano sempre di più anziché approfondirsi su un obiettivo preciso. Un modello perfettamente riuscito è per Ricci quello del kibbutz sionistico<sup>13</sup>: il deserto trasformato in qualcosa di produttivo. Perché la gente che costruisce un kibbutz lo sente proprio, fisicamente e spiritualmente. Ricci cerca di studiare e capire gli abitanti di Riesi passeggiando la notte fra le strade deserte di uomini e popolate di cani randagi. Non può e non vuole programmare a priori un progetto in senso filosofico-politico-sociale. Deve vivere con quella gente, capirne la necessità e cogliere le possibilità man mano che si manifestano. Gio Ponti introduce l'articolo

in "Domus" con il quale subito, nel 1963, presenta il nuovo villaggio e scrive: «Vi invitiamo a leggere Ricci. Egli interpreta con ardimento uno dei termini che agitano (e caratterizzano) la nostra civiltà: uno è la tecnica, col suo assoluto d'*après raison* che si identifica con la creazione dove l'uomo è l'oggetto sociale; e l'altro termine, quello di Ricci, è il ricorso alla creazione d'*après nature* nella quale identifichiamo il creato, dove l'uomo è il soggetto»<sup>14</sup>.

L'idea è semplice: costruire il nucleo comunitario per tutti, vecchi, adulti, bambini. Gli edifici previsti nella prima planimetria del settembre 1962 sono la chiesa, la scuola elementare, l'asilo, l'officina, gli uffici, gli alloggi per famiglie, le camere per scapoli e i locali di riunione.

Le strutture sono quelle di ogni altro villaggio, ma Ricci cerca di distruggerle come entità separate.

Lo schema iniziale dovrà subire delle modifiche dovute essenzialmente alle ristrettezze economiche di Vinay. Un problema che rallenta l'azione esecutiva, costringe a variazioni del progetto<sup>15</sup>, fino a bloccarlo del tutto<sup>16</sup>. Ma i temi cruciali restano invariati. Come per Prali, anche a Monte degli Ulivi la realizzazione avviene più nell'esercizio del fare quotidiano che nella usuale direzione tecnica e logistica del cantiere<sup>17</sup>. Per non distruggere gli alberi e non effettuare costosi movimenti di terra tutti gli edifici sono incastrati nelle zone di maggiore dislivello del terreno, ancorati alla terra come prolungamenti della terra stessa. Per

9 C. Gavini, *Riesi e Agopri nel pensiero e nelle opere cit.*, p. 27.

10 T. Vinay, *Giorni a Riesi*, Edizione Claudiana, Torino 1966, p. 75.

11 Testimonianze di grande interesse sulle battaglie intraprese durante il cantiere e per sottrarre dai taglieggiamenti della mafia la popolazione locale sono i diari di Vinay, *Giorni a Riesi cit.* e *Riesi su la face de l'agopri*, Buchet Chastel Parigi, 1976.

12 L. Ricci, *Nascita di un nuovo villaggio per una comunità in Sicilia cit.*, p. 5.

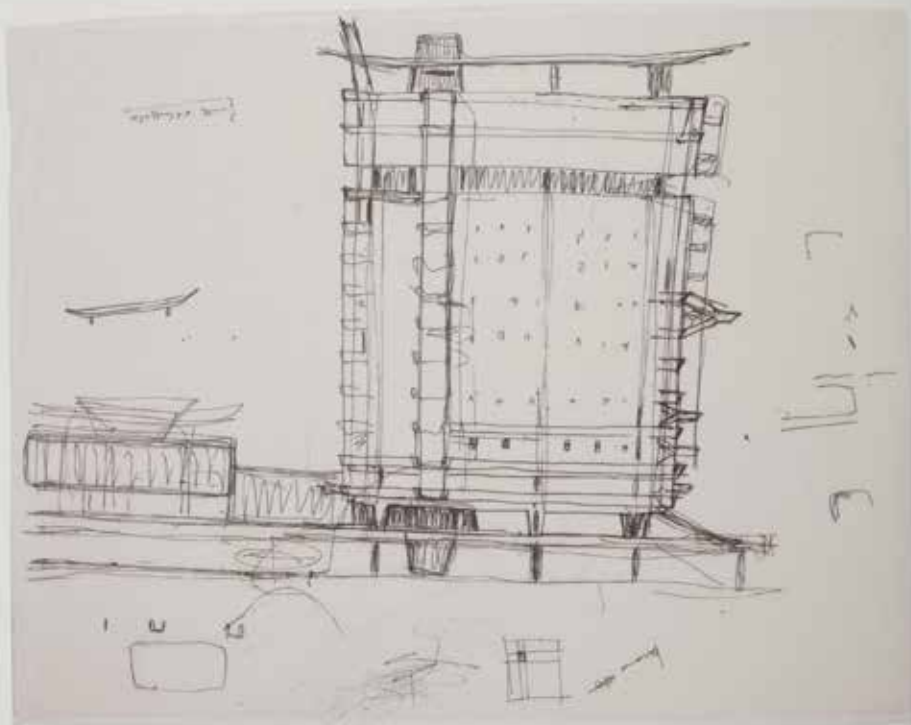
13 Vedi B. Zevi, *Monte degli Ulivi a Riesi. Il kibbutz nei feudi dello mafio*, in "Cronache di architettura", vol. 4, Laterza, Bari, pp. 404-407 e A. J. Lima, *Leonardo Ricci. Riesi, un villaggio come un kibbutz*, in "L'Architettura. Cronache e storia", n. 476, giugno 1995, pp. 406-421.

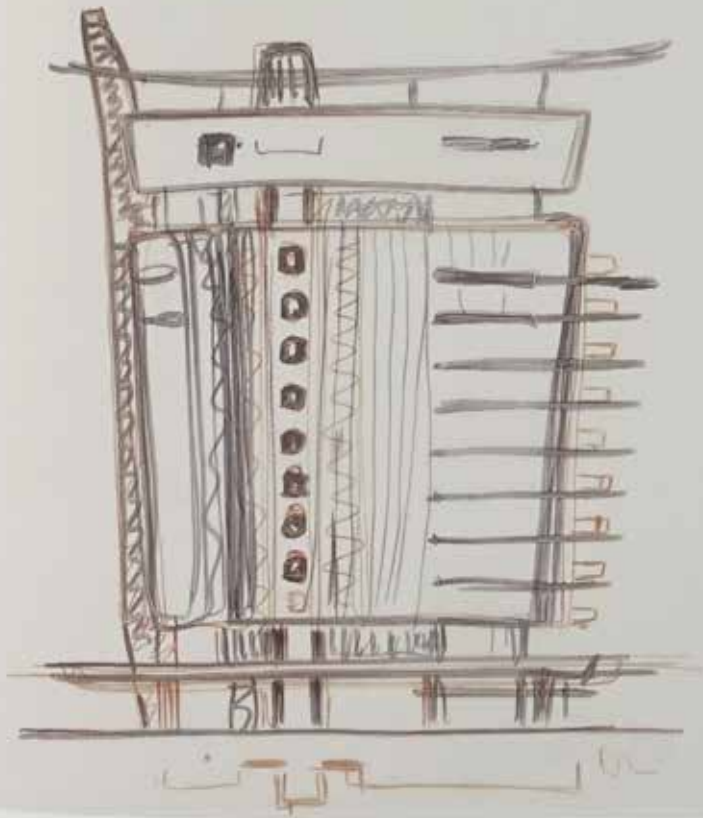
14 C. Ponti, *Nascita di un nuovo villaggio per una comunità in Sicilia cit.*, p. 5.

15 Gli spazi collettivi annessi alla casa comunitaria sono stati costruiti solo in parte, non è stata completata l'Chiesa, sono state ridotte le dimensioni della casa per famiglie, non sono stati realizzati la scuola media e l'edificio per gli uffici.

16 «Non ce la faccio a spendere tanto. Non vi sono altre ragioni oltre il fatto che non posso sostenere i costi. Per esempio, l'asilo, sono incantato dalla bellezza dell'opera, così come tu l'hai progettata, ma spaventato dal suo costo. Vedrai che invece, l'officina con travetti sarà più economica e la bellezza uguale». Lettera di Vinay a Ricci del 9 gennaio 1964, conservata nella biblioteca del villaggio Monte degli Ulivi.

Palazzo per uffici, Milano, 1960-1970 c.a. (non realizzato)  
Schizzi di elevato: tecnica mista  
CSAC, Parma





## Reinventare la lista

«L'apparato espositivo non riveste un semplice ruolo narrativo rispetto al prodotto e al processo: inventa ciò che è esposto» (PASTOR, 1988, 134).

Chi progetta l'allestimento di una mostra dovrebbe sempre immaginare una sorta di visitatore "fantasma" a cui rivolgere le sue cure e con cui interfacciarsi almeno fino al momento dell'apertura. Questo visitatore dovrebbe essere anche l'ipotetico fruitore del catalogo dal momento che come diceva Mies van der Rohe nel 1928 «le mostre sono strumento di lavoro economico e culturale» (MIES VAN DER ROHE , 1928, 121).

E il volume prodotto a loro corollario è a tutti gli effetti l'unico modo di eternare un evento di per sé effimero, imprimendo in un oggetto durevole lo *Zeitgeist* che ha presieduto alla narrativa della mostra stessa.

Franco Purini, nel già citato saggio *Le parole dello spazio* fa notare due contraddizioni nel rapporto testo-architettura. La prima è quella che si manifesta «tra un libro come qualcosa che ha una finitezza e l'impressione di infinito che la sua lettura suggerisce»: nel caso del catalogo, in particolare se legato a una mostra d'arte o di architettura cioè a un'esperienza culturale-visuale finita nel tempo, tale contraddizione può essere il punto di forza per aprire a nuove riflessioni nel lungo periodo, senza considerare che spesso il volume può diventare – e dovrebbe esserlo sempre – un'occasione per progettare un oggetto iconico<sup>18</sup>, elemento non indifferente in una realtà in cui il marketing ha un peso sostanziale.

La seconda contraddizione è che tra le parole e lo spazio architettonico rimane quel gap determinato dal fatto che comunemente non si legge con tutto il corpo: come direbbe Ricci «so bene che la parola non può diventare tale (architettura, n.d.A.) . Ma ho tentato almeno di fare con la parola quello che si fa con una carezza quando si è innamorati. La parola, cioè trasmissione di atto. So che, essendo impossibile la sostituzione, c'è a priori un fallimento» (GHIA, RICCI, DATILO, 2019, 34). In realtà, che si parli di architettura o di un testo, si ha sempre a che fare con la costruzione e si finisce a oscillare tra l'idea che «la forma limita l'universo del 'detto'» (ECO, 2009, 12) e quella secondo cui i limiti del linguaggio significano i limiti del mondo (WITTGENSTEIN, 1916) come direbbe Wittgenstein. Fare un catalogo, e in particolare un catalogo per una mostra di architettura, dunque, presuppone la necessità di reinventare la lista ogni volta, sia nei contenuti, sia parimenti nella forma ibridando le parole con l'oggetto, il testo con l'immagine fino a generare uno spazio tra le parole che è rappresentazione dell'allestimento effimero che si vuole perpetuare.

### Bibliografia

- U. Eco, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano, 2009  
 S. Polano, *Mostrare*, Edizioni Lybra Immagine, Milano, 1988.  
 L. Basso Peressut, "L'invenzione dell'antico. Architetti, archeologi, musei", in *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, a cura di L. Basso Peressut e P. F. Calari, Prospettive Edizioni, Roma 2014, 19.  
 L. Mies van der Rohe, "Zum Thema: Ausstellungen", *Die Form*, 3, 1928, 121.  
 B. Pastor, "Note a margine", in S. Polano, *Mostrare*, Edizioni Lybra Immagine, Milano 1988, p. 133.  
 M. Borsotti "Lo sguardo polifonico dell'allestire", in A. Cornoldi (a cura di), *Gli interni nel progetto sull'esistente*, Il Poligrafo, Padova, 2007, 79-83.  
 G. Anceschi, "Sfumature semantiche", in G. Iliprandi, *Ricerca e/o sperimentazione*, ed. Progresso Grafico, Treviso 2009, p. 7.  
 M.C. Ghia, C. Ricci, U. Dattilo (a cura di), *Leonardo Ricci 100. Scrittura, pittura e architettura. Note a margine dell'Anonimo del XX secolo*, Didapress, 2019, p. 34.  
 L. Wittgenstein, *Tractatus Logicus Sintacticus*, 5.62, 1916.

È necessario comprendere il ruolo svolto da forma e contenuto ed essere consapevoli che la grafica è anche commento, opinione, punto di vista e responsabilità sociale. Progettare è molto più che assemblare, ordinare o modificare: significa aggiungere valore e significato, illuminare, semplificare, chiarire, cambiare, elevare, portare in scena, persuadere e perfino divertire. Il design è l'inizio e la fine, il processo e il frutto dell'immaginazione.

**Paul Rand**



9 788833 381046

