

## **Immagini, miti, resoconti di viaggio. Da Napoli al Mediterraneo**

A. BUCCARO, *Introduzione*

M. VISONE, *Tra mito e realtà: l'immagine di palazzo Donn'Anna a Napoli negli anni del Grand Tour*

A. BUCCARO, *Il tema del viaggio nell'evoluzione dell'immagine urbana: da Napoli a Sorrento in età romantica*

M.I. PASCARIELLO, *Dalla città alla "città di ville". Un viaggio da Napoli alle falde del Vesuvio tra architettura reale e realtà virtuale*

A. BERRINO, *Tra prossimità e internazionalità nel golfo di Napoli: ammalati e turisti a Casamicciola d'Ischia (1864-1883)*

F. MANGONE, *La casa di villeggiatura come luogo di sperimentazione del moderno. Gio Ponti e un "controprogetto" di casa Malaparte a Capri*

G. DOTI, *L'architettura degli alberghi nel piano di sviluppo turistico della Costa Smeralda: l'opera di Michele Busiri Vici, Jacques Couëlle e Luigi Vietti*

R. RUSSO SPENA, *La costruzione della Gran Barcelona: promozione urbana e turistica tra il 1888 e il 1929*

## **Saggi**

F. CAPANO, *La Piazza Reale di Caserta: progetti, realizzazione e diffusione dell'immagine di una 'città reale' tra Sette e Ottocento*

F. VIOLA, *Il mito del Golfo nell'architettura di Luigi Cosenza: la Loggia mediterranea per la mostra itinerante "Italy at Work" (1950)*

I. TOLIC, *Insedimenti di civiltà. L'Iraq Housing Program di Costantinos A. Doxiadis fra tradizioni locali e modernità globale (1955-1959)*

In copertina:

D. Barra, *Il Borgo di Loreto con il Vesuvio in eruzione (1631-44 ca.)*, Roma, coll. privata

ISBN 978-88-8368-150-9



9 788883 681509



# Città & Storia

Anno XIV, n. 1-2

gennaio-dicembre 2019

## SOMMARIO

### **Immagini, miti, resoconti di viaggio Da Napoli al Mediterraneo**

a cura di *Alfredo Buccaro*

A. BUCCARO, *Introduzione*, pp. 3-4

M. VISONI, *Tra mito e realtà: l'immagine di palazzo Donn'Anna a Napoli negli anni del Grand Tour*, pp. 5-21

A. BUCCARO, *Il tema del viaggio nell'evoluzione dell'immagine urbana: da Napoli a Sorrento in età romantica*, pp. 23-35

M.I. PASCARIELLO, *Dalla città alla "città di ville". Un viaggio da Napoli alle falde del Vesuvio tra architettura reale e realtà virtuale*, pp. 37-52

A. BERRINO, *Tra prossimità e internazionalità nel golfo di Napoli: ammalati e turisti a Casamicciola d'Ischia (1864-1883)*, pp. 53-74

F. MANGONE, *La casa di villeggiatura come luogo di sperimentazione del moderno. Gio Ponti e un "controprogetto" di casa Malaparte a Capri*, pp. 75-86

G. DOTI, *L'architettura degli alberghi nel piano di sviluppo turistico della Costa Smeralda: l'opera di Michele Busiri Vici, Jacques Couëlle e Luigi Vietti*, pp. 87-104

R. RUSSO SPENA, *La costruzione della Gran Barcelona: promozione urbana e turistica tra il 1888 e il 1929*, pp. 105-128

## ***Saggi***

F. CAPANO, *La Piazza Reale di Caserta: progetti, realizzazione e diffusione dell'immagine di una 'città reale' tra Sette e Ottocento*, pp. 129-151

F. VIOLA, *Il mito del Golfo nell'architettura di Luigi Cosenza: la Loggia mediterranea per la mostra itinerante "Italy at Work" (1950)*, pp. 153-168

I. TOLIC, *Insedimenti di civiltà. L'Iraq Housing Program di Costantinos A. Doxiadis fra tradizioni locali e modernità globale (1955-1959)*, pp. 169-186

## ***Riferimenti autori***

p. 187

## IL MITO DEL GOLFO NELL'ARCHITETTURA DI LUIGI COSENZA: LA LOGGIA MEDITERRANEA PER LA MOSTRA ITINERANTE "ITALY AT WORK" (1950)

Francesco Viola

*Università degli Studi di Napoli Federico II*

*Abstract:* Luigi Cosenza, the most important Neapolitan architect of modernity, has been among a tenacious defenders of the Campania tradition both in spontaneous forms and in those educated in official historiography. He loved with the same intensity the Vesuvian peasant houses and the impressive ruins of Magna Graecia, the rich churches of the Neapolitan Baroque and the simple architecture of the islands. Reproducing them in a contemporary key has also managed to redeem popular expressions that with a snobbish and superficial attitude have often been confined to an aesthetic category of "inferior" value. On the occasion of the traveling exhibition "Italy at Work" (1950) across the United States, designed to promote Italian craftsmanship and design, Cosenza had the opportunity to develop an organic project on these issues. This experience, unpublished in the bibliography of the Neapolitan architect, is important because it reveals unknown aspects of his work on the interior design scale.

*Keywords:* Luigi Cosenza; Interior Design; Napoli; Craftsmanship.

Il maggior contributo che Luigi Cosenza ha offerto all'architettura italiana del Novecento è consistito nell'aver saputo rinnovare la tradizione locale, ormai consunta nelle tarde esperienze dell'ecllettismo storicistico, infondendovi le fresche energie del razionalismo<sup>1</sup>. Vista nel più ampio panorama internazionale contemporaneo, la sua opera mostra molte affinità con quella di altri innovatori in grado di far convivere nelle loro opere istanze opposte: l'innovazione con la cultura antica, la ricerca di nuove formule espressive e la riscoperta della tradizione costruttiva locale. Questo spiega perché, mentre l'esigenza moderna di riportare al centro del progetto l'uomo e i suoi bisogni è stata spesso declinata in termini di utopia, di rivoluzione tecnologica, di astratta funzionalità, l'architettura di Cosenza ha sempre espresso un legame con i caratteri del luogo, con il clima e la cultura della sua terra, in continuità e non in contrapposizione con la tradizione. Il progetto è stato inteso come una questione anzitutto antropologica,

Abbreviazioni: ALC = Archivio Luigi Cosenza.

<sup>1</sup> Sull'opera di Luigi Cosenza vedi: G. Cosenza, F.D. Moccia (a cura di), *Luigi Cosenza. L'opera completa*, Napoli, 1987; F.D. Moccia (a cura di), *Luigi Cosenza. Scritti e progetti di architettura*, Napoli, 1994; A. Buccaro, G. Mainini (a cura di), *Luigi Cosenza oggi 1905/2005*, Napoli, 2006; F. Viola, *Luigi Cosenza. Lezioni di architettura 1955-1956*, Napoli, 2012.

culturale, politica; la forma e la tecnica concepite come risposte coerenti alle esigenze umane, intese come mezzi e non fini del progetto. Per questo motivo egli ha cercato insistentemente il rapporto con l'ambiente, non nel senso pittorico dell'inserimento paesaggistico delle proprie architetture, ma cercando di rispettare i rapporti che hanno storicamente legato le forme insediative alla realtà sociale ed economica.

Spesso l'architettura spontanea e popolare ha rappresentato un riferimento ambiguo ed insidioso, pericolosamente in bilico tra il gusto del 'sapore locale' e il miraggio di un vago 'sogno mediterraneo'. Ma Luigi Cosenza è tra coloro che sono riusciti ad evitare tutto ciò guardando alla parte migliore della cultura europea che aveva da tempo stabilito un rapporto privilegiato con l'Italia meridionale. Molti architetti stranieri, spinti dal desiderio di immergersi nella classicità e di confrontarsi con le grandi rovine del passato, si erano imbattuti lungo le sponde del Golfo di Napoli in straordinarie architetture anonime e sconosciute. È il caso di Schinkel, al quale va attribuito il primo riconoscimento dell'antica ed autentica cultura mediterranea del costruire, e poi di Semper, Olbrich, Hoffman che scelsero proprio le coste e le isole campane come mete dei loro viaggi<sup>2</sup>.

Cosenza ha avuto la fortuna di scoprire questa realtà senza allontanarsi da casa, è nato in questi luoghi e, pur viaggiando spesso, intessendo rapporti stretti con la cultura internazionale, non ha mai voluto lasciare Napoli dove ha prodotto quasi tutte le sue opere (fig. 1). È stato l'incontro con l'architetto austriaco Bernard Rudofsky, a Capri nel 1931, a dargli la consapevolezza di quanto fosse stato fortunato a nascere qui. In sua compagnia trascorse più di un anno in ritiro quasi eremitico sull'isola di Procida, studiando le modeste case dei pescatori e traendo da esse l'ispirazione per le sue più riuscite architetture degli anni Trenta: Villa Oro (1936-37), il Circolo del Tennis sul lungomare di Napoli (1936), la Casa a Positano (1937). E lungo le coste del Golfo avvennero anche molti dei suoi fortunati incontri con personalità della cultura artistica contemporanea alle quali resterà legato a lungo come Gabriele Mucchi, Genny Wiegmann, Marcello Nizzoli, Piero Bottoni, Gio Ponti, Pietro Porcinai.

Nelle costruzioni spontanee Cosenza non riconosceva solo un raro equilibrio tra razionalità, bellezza e corretto rapporto con i luoghi, ma anche l'espressione di valori morali immutabili, "uno stato d'animo a cui tornare – sosteneva –, nei periodi di smarrimento e di crisi, per ritrovare la via"<sup>3</sup>. In esse vedeva il carattere di stabilità dell'architettura, il consolidarsi nel tempo del rapporto dell'uomo con

<sup>2</sup> B. Gravagnuolo, *Il mito mediterraneo nell'architettura contemporanea*, Napoli, 1994.

<sup>3</sup> L. Cosenza, *Continuità della tradizione nell'architettura minore*, in *Esperienze di architettura*, Napoli, 1950, p. 29.



Fig. 1 - L. Cosenza, *Modello del Mercato del Pesce fotografato sulla terrazza dello studio con il panorama del Golfo di Napoli*, 1929-1930. Archivio Luigi Cosenza, Napoli.

i luoghi attraverso la costruzione di forme permanenti. Come architetto militante era interessato alla tradizione come fonte di insegnamenti utili per poter operare nel presente, per “conoscere i mezzi con i quali sono stati realizzati gli effetti artistici costruttivi, attraverso la formazione dei corpi, degli spazi, dei volumi e delle superfici, attraverso le colorazioni e le illuminazioni”<sup>4</sup>. La storia per Cosenza è un vasto campionario dei mezzi che l’architettura può utilizzare e degli effetti che può produrre e, viceversa, la dimostrazione di come le forme sociali modellino gli spazi trasformandoli in forme culturali e civili, come il caso esemplare della casa pompeiana, “espressione di un modo di vivere. Usi e costumi i quali attingono la loro origine alle più antiche tradizioni, senza aver perso la coscienza viva della realtà, aderenti alla struttura spirituale del loro tempo”<sup>5</sup>. Per questa ragione il razionalismo di Cosenza, non è mai astratto, intellettualistico, come aveva ben intuito Giuseppe Pagano fin dal 1936 quando, nel presentare le sue prime opere su “Casabella”, aveva sottolineato come “la geometrica serenità delle case di Torre del Greco, di Positano, di Amalfi o la spregiudicata astrazione cubista di Boscorecase o la plastica e nitida fantasia di Ischia o di Capri” mettevano al riparo l’architetto napoletano da ogni tentazione formalistica<sup>6</sup>.

Non era affatto scontato che un architetto sinceramente “moderno” e nemico di ogni convenzione accademica guardasse con tale interesse alla tradizione. È spesso accaduto che nei momenti di radicale cambiamento le nozioni di “storia”, “composizione” o “estetica” abbiano perso ogni valore e sia apparso impossibile declinarle in termini di “continuità” con il passato. In questo senso si può definire Cosenza un “antimoderno”, ricordando quanto ha scritto Antoine Compagnon

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> L. Cosenza, *Due pagine di note bibliografiche. Ultima fase edilizia di Pompei*, “Costruzioni Casabella”, 1943, 183, p. 28.

<sup>6</sup> G. Pagano, *Un architetto: Luigi Cosenza*, “Casabella”, 1936, 100, p. 6.

a proposito della differenza tra “conservatori” e “antimoderni”<sup>7</sup>. I primi, avendo il culto del passato, rifiutano la modernità, mentre i secondi – tra cui potremmo certamente includere Cosenza – non sentendosi completamente soddisfatti dalla contemporaneità cercano qualcosa in più nel passato. E vi sono anche altri architetti che hanno operato in aree periferiche rispetto ai centri propulsori del Movimento Moderno che, come Cosenza, hanno cercato di interpretare in chiave progressista la tradizione locale. Vengono in mente i nomi di Carlos Raúl Villanueva in Venezuela o di Lina Bo Bardi in Brasile. Essi rappresentano l’altra modernità, una modernità dialettica e plurale che rifiuta le rigide contrapposizioni concettuali e considera i valori dell’innovazione e della tradizione non alternativi tra loro, aspetti talvolta compresenti che si intrecciano ibridandosi. Una posizione apparentemente contraddittoria, certamente non lineare, in cui si stabiliscono punti di contatto fra passato, presente e futuro, generando un tempo ‘circolare’, privo di gerarchie cronologiche, che Cosenza ha ereditato dalla cultura napoletana. A Napoli, l’antichità non ha mai avuto bisogno di essere ‘riscoperta’ perché è sopravvissuta nel paesaggio e nelle sue architetture fin dai tempi della Magna Grecia, senza soluzione di continuità. A differenza di altri centri del moderno, pensiamo per l’Italia a Roma e Milano, in cui il passato si è proposto spesso in termini di una mentalità aulica o di un riferimento distante, qui “l’archeologia si fa invece ambito di un avvicinamento al costruire di tipo letterario e figurativo – come ha scritto Franco Purini – un orientamento nel quale determinate assonanze stilistiche con le forme architettoniche del passato si associano a metafore legate al corpo e ai sensi da esso attivati”<sup>8</sup>. Le testimonianze del passato hanno acquistato una dimensione familiare per gli abitanti della città e i riferimenti alla classicità sono stati sempre presenti in diversi campi dell’arte – nella pittura e nella scultura ma anche nella produzione ‘minore’, dall’arredo alla ceramica (famosissime le produzioni ispirate agli scavi di Pompei e Ercolano delle fabbriche Stingo, Giustiniani, Campagna).

Nel corso del Novecento è progressivamente cambiato però il modo in cui il passato è stato percepito, con la consapevolezza che la città stesse progressivamente perdendo la propria identità a causa delle numerose ferite inferte al suo corpo sociale ed urbanistico, a partire dagli estesi sventramenti del Risanamento nei quartieri bassi di fine Ottocento, alle demolizioni per la costruzione del rione Carità negli anni Trenta, ai drammatici bombardamenti degli Alleati nel 1944 (Napoli è stata la città più colpita d’Italia), sino al saccheggio del territorio

<sup>7</sup> A. Compagnon, *Gli Antimoderni*, Milano, 2017.

<sup>8</sup> F. Purini, *Tre parole architettoniche*, in G.C. Cosenza (a cura di), *La Fabbrica Olivetti a Pozzuoli*, Napoli, 2006, p. 204.

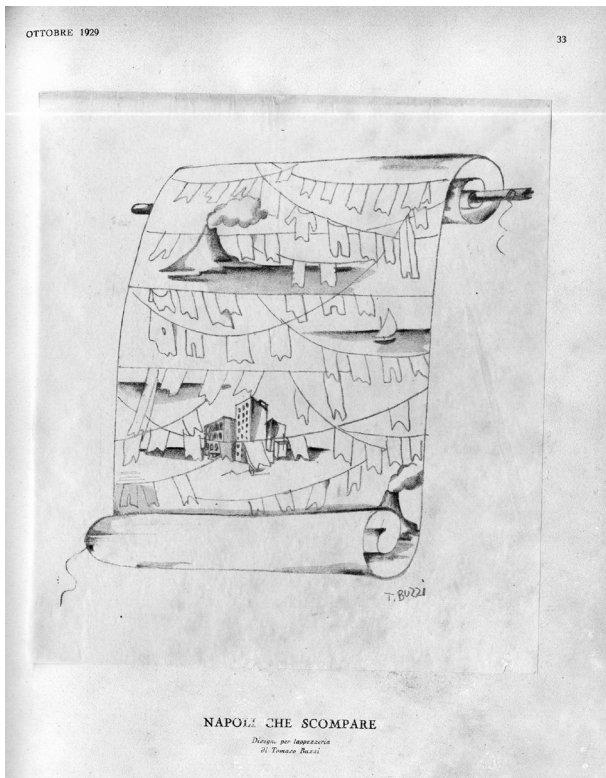


Fig. 2 - T. Buzzi, *Napoli che scompare*, "Domus", X, 1929, p. 33.

nel dopoguerra da parte della speculazione edilizia così ben denunciato dal film *Mani sulla città* (1963) di Francesco Rosi. Alle straordinarie rovine archeologiche che tanta ammirazione avevano suscitato in passato si aggiungevano ora nuove rovine, ben meno nobili. Rovine su rovine, rovine di architetture e rovine di un'umanità che stava perdendo le proprie radici. Passato e presente apparivano più vicini, si sovrapponevano e non erano più chiaramente distinguibili in un paesaggio segnato dalle distruzioni.

Una nuova attenzione per la cultura ed il linguaggio popolare è stata allora condivisa da diversi artisti napoletani e non. La consapevolezza di poter essere gli ultimi testimoni di una cultura millenaria ha ispirato le maschere di Pulcinella, penseroso protagonista dei quadri di Gino Severini<sup>9</sup>, i paesaggi di rovine archeologiche, edifici diroccati e tralicci industriali ritratti nelle decorazioni per il Ristorante della Triennale d'Oltremare (1940) prodotti dalla Ceramica di Posillipo<sup>10</sup>, nei dipinti di Eduardo Giordano e di Paolo Ricci. "Napoli che scompare" è anche il nome provocatorio di una tappezzeria disegnata nel 1929 da Tomaso Buzzi per la rivista "Domus"<sup>11</sup> (figg. 2-3-4).

<sup>9</sup> F.C. Greco, *Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, Napoli, 1990.

<sup>10</sup> G. Napolitano, *La Ceramica di Posillipo (1937-1947). Un viaggio nell'immaginario e nella memoria della città di Napoli nella prima metà del Novecento*, Salerno, 2003.

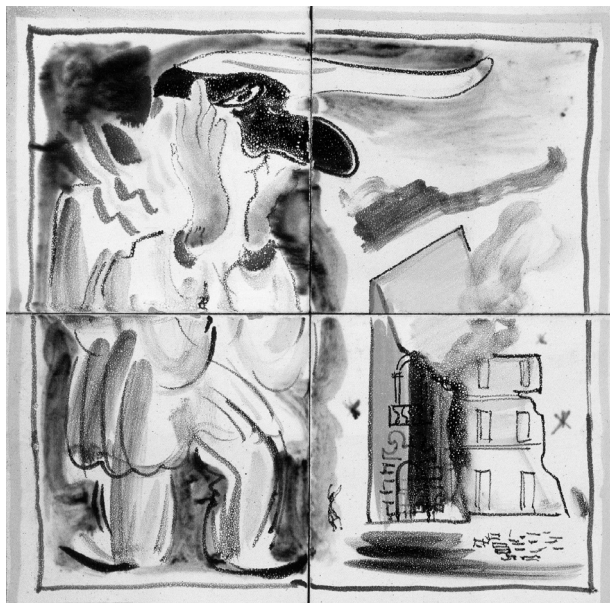
<sup>11</sup> T. Buzzi, *Napoli che scompare*, "Domus", X, 1929, p. 33.





Fig. 3 - F. Giordano, *Colore di Napoli*, pannello in 12 piastrelle ceramiche, da G. Napolitano, *La Ceramica di Posillipo 1937-1947*, Quaderni della ceramica, I, 2003, p. 77.

Fig. 4 - F. Giordano, *Pulcinella dolente*, pannello in 4 piastrelle, 1945, da G. Napolitano, *La Ceramica di Posillipo 1937-1947*, Quaderni della ceramica, I, 2003, p. 80.



In Luigi Cosenza, dopo la fase giovanile di entusiastica adesione al razionalismo europeo, questa consapevolezza si accompagna all'esplorazione di nuove strade espressive. Intuisce che le possibilità di preservare l'identità della città sono legate alla capacità di integrare le sue diverse culture. Significava riuscire a far convivere in una nuova forma d'architettura la tradizione colta e la produzione popolare, le rovine imponenti della classicità, le chiese ed i palazzi barocchi, le povere case dei contadini e quelle dei pescatori lungo il Golfo. Non era facile e solo una visione inclusiva, autenticamente moderna, avrebbe potuto riuscirvi. Voleva significare anche riuscire a rinnovare la tradizione locale senza disperdere il patrimonio di tecniche e di forme dell'antica produzione artigianale che aveva nel tempo raffinato un repertorio di soluzioni funzionali, economiche e valide esteticamente. Cosenza considerava l'artigiano una figura insostituibile, un "maestro" – come diceva –, "il tecnico, colui che sa", "il conservatore di una tradizione", grazie al quale le architetture mediterranee hanno proseguito il loro sviluppo "libere da complicazioni culturali e da processi di decadenza e di rinascita"<sup>12</sup>. Tuttavia egli si rendeva anche conto che un rinnovamento dei processi produttivi era oramai necessario, anche perché Napoli era in grande ritardo rispetto al resto d'Italia.

La sua azione segue, dunque, due strategie diverse. Da un lato studia e seleziona le espressioni migliori della cultura costruttiva e dell'artigianato campano, facendole apprezzare anche al di fuori dei confini locali. Dall'altro cerca di proporre un avanzamento della tradizione, sperimentando nuovi repertori espressivi e procedimenti produttivi in grado di preservare la qualità e il contributo creativo dell'artigiano. In questa direzione vanno molte esperienze del dopoguerra: il Quartiere Sperimentale di Torre Ranieri (1947-57), in cui mette a punto dei prototipi per la residenza utilizzando sistemi di prefabbricazione non spinta, gestibili da imprese di dimensioni ancora "artigianali", la rivisitazione di alcuni elementi tradizionali dell'architettura napoletana come i patii e le logge, che egli ripropone nelle case popolari della ricostruzione in una veste rinnovata con ballatoi e frangisole, la riscoperta delle scale aperte dell'architettura barocca che diventano il modello per le rampe di acciaio nella nuova Facoltà di Ingegneria di Napoli (1955-63)<sup>13</sup>.

L'occasione in cui Cosenza prese posizione in maniera ancora più esplicita in favore della tradizione si presentò quando fu invitato a partecipare alla Mostra *Italy at Work*, organizzata per la prima volta al Brooklyn Museum of Fine Arts di

<sup>12</sup> L. Cosenza, *Autarchia*, "Domus", 1940, 152, pp. 78-81; L. Cosenza, *Continuità della tradizione nell'architettura minore*, cit., pp. 19-29.

<sup>13</sup> F. Viola, *L'architettura insegnante. Il Politecnico di Luigi Cosenza*, Napoli, 2016.

New York nel novembre 1950 e successivamente in altre undici sedi prestigiose degli Stati Uniti. L'esposizione, di cui è stato edito all'epoca un catalogo curato da Meyric R. Rogers, Direttore della Sezione d'Arte di Chicago<sup>14</sup>, fu promossa dalla Compagnia Nazionale Artigiana, con sedi a Firenze e Roma, costituita un paio d'anni prima nell'ambito del Piano Marshall "per amministrare un Prestito americano all'artigianato italiano e per incrementare la produzione e l'esportazione delle industrie artigiane ed artistiche"<sup>15</sup>. Avrebbe dovuto "includere oltre i vari reparti di singole materie e tipi di lavorazione, anche un gruppo di ambienti su temi stabiliti ideati da architetti italiani e arredati sotto la regia dei medesimi con prodotti scelti o creati apposta, coordinati ed ambientati"<sup>16</sup>, con il principale scopo di far conoscere e promuovere presso i potenziali consumatori americani i prodotti dell'Italia uscita recentemente dal conflitto mondiale e nei quali fosse riconoscibile l'identità artigianale ed artistica del paese. L'iniziativa aveva, dunque, sia i caratteri della fiera commerciale (con circa 2.500 oggetti esposti) sia quelli dell'evento culturale. Agli occhi dei consumatori americani, di cui i nostri emigranti rappresentavano una parte consistente, si voleva privilegiare l'immagine di un artigianato desideroso di rinnovare i propri repertori senza rinnegare la tradizione piuttosto che quella di una produzione industriale considerata anonima ed inespressiva. L'evento ebbe uno straordinario successo di pubblico e venne celebrato anche in Italia con servizi radiotelevisivi, articoli sui giornali; le Poste Italiane emisero dal 1950 una fortunata serie di diciannove francobolli di ampia tiratura che aveva lo stesso nome della mostra: *Italia al lavoro*<sup>17</sup>.

Di questa manifestazione si è occupata nel 1998 Penny Sparke, storica britannica del design, con un saggio per la rivista "Journal of Design History" il cui titolo, *The Straw Donkey: Tourist Kitsch or Proto-Design? Craft and Design in Italy, 1945-1960*, prendeva spunto da un piccolo asino di paglia illustrato nel catalogo<sup>18</sup>. L'articolo riportava l'attenzione su un evento rimasto sinora poco

<sup>14</sup> M.R. Rogers (a cura di), *Italy at work. Her renaissance in design today*, Roma, 1950; in considerazione della rilevanza storico-culturale dell'evento, è stata realizzata una ristampa anastatica del catalogo a cura delle edizioni inglesi Forgotten Books.

<sup>15</sup> ALC, *Corrispondenza*, 1949, Lettera della Compagnia Nazionale Artigiana a Luigi Cosenza del 13 dicembre 1949.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Questa serie ordinaria fu emessa il 1° ottobre 1950 e stampata fino al 1957; era composta da 19 valori, da 50 centesimi a 200 lire, dedicati ciascuno ad una regione italiana rappresentata da un mestiere tipico e, sullo sfondo, il proprio ricco patrimonio artistico.

<sup>18</sup> P. Sparke, *The Straw Donkey: Tourist Kitsch or Proto-Design? Craft and Design in Italy, 1945-1960*, "Journal of Design History", 1998, 11, pp. 59-69; nel 2006 anche W.J. Carpenter si è occupata della mostra nell'ambito della propria tesi di Master: W.J. Carpenter, *Designing freedom and Prosperity: The emergence of Italian Design in Postwar America*, tesi di Master 2006, Cooper-Hewitt,

studiato, ma molto importante sia per il *design* italiano del dopoguerra, perché diede un forte impulso alle relazioni economiche e culturali italo-americane, sia per apprezzare il contributo che l'artigianato ha offerto alla ripresa economica e culturale del paese. Nello studio l'autrice si chiedeva quale fosse il valore della produzione artigianale italiana di quegli anni, se si trattasse cioè di una produzione oramai in declino o segnasse la nascita di una nuova stagione. La Sparke propendeva per questa seconda ipotesi, mettendo in discussione una visione prevalente negli studi sul *design* italiano del dopoguerra che aveva privilegiato gli aspetti di rottura rispetto al passato, trascurando il ruolo importante svolto dagli artigiani e da alcuni architetti, come Luigi Cosenza, nel far evolvere i repertori tradizionali verso forme più attuali.

Nella bibliografia sull'opera di Luigi Cosenza curiosamente non vi sono tracce di questa esperienza americana che invece merita di essere conosciuta perché svela aspetti interessanti del suo lavoro ad una scala, quella del progetto d'interni, per lui non consueta e che consente di accostarlo ad altri noti architetti-designer dell'epoca come Gio Ponti o Carlo Mollino.

La fitta corrispondenza tra la Compagnia Artigiana, nella persona del vicepresidente Ramy Alexander, e l'architetto napoletano, conservata presso l'Archivio Cosenza<sup>19</sup>, testimonia della grande cura con cui l'evento fu organizzato e di quanto gli americani tenessero alla sua partecipazione, forse anche in base a opportunità geo-politiche, essendo lui l'unico meridionale tra i "migliori architetti arredatori italiani" invitati: Quaroni, Caccia Dominioni, Gio Ponti, Albini, Mollino, Zanuso, Lingeri, Radiconcini, Menghi, Clerici<sup>20</sup>. Gli organizzatori avevano predisposto un elenco di ambienti che avrebbero fatto da sfondo ai prodotti in mostra: "Camera da pranzo di una casa signorile, Camera di soggiorno di una casa operaia o comunque molto modesta, Patio o terrazzo, Cappella privata, Foyer di un piccolo teatro o cinematografo". Si sperava di ottenere "per ognuno di questi temi, due o tre bozzetti di massima con le indicazioni preliminari sull'arredamento [...] affinché la giuria dei Musei" potesse scegliere le migliori proposte<sup>21</sup>. Alcune di queste denominazioni suonavano, in verità, alquanto anacronistiche, facevano riferimento ad una realtà domestica che oramai non esisteva più nella

National Design Museum, Smithsonian Institution and Parsons the New School for Design, disponibile in <http://hdl.handle.net/10088/8788>.

<sup>19</sup> Sono molto grato a Gianni Cosenza di avermi messo a disposizione le lettere e i documenti citati in questo mio articolo.

<sup>20</sup> I nomi degli architetti invitati sono appuntati a margine della prima lettera a Cosenza: ALC, *Corrispondenza*, 1949, Lettera della Compagnia Nazionale Artigiana a Luigi Cosenza del 13 dicembre 1949.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

società italiana e, ancor meno, in quella americana. Tant'è che ciascun architetto ne offrì infine una propria libera interpretazione discostandosi dal tema proposto. Mollino immaginerà un "Ambiente per soggiorno e pranzo", Ponti una "Stanza da pranzo", Cosenza una "Loggia mediterranea", Clerici un "Ridotto di teatro per bambini". Menghi fu il solo a rispettare l'indicazione iniziale della "Cappella privata".

Nessun dubbio, invece, da parte degli organizzatori che la manifestazione avesse un carattere di stretta attualità, nonostante l'attenzione preferenziale nei confronti della produzione artigianale. Nel comunicato ANSA del dicembre 1950 con cui si pubblicizzava l'evento si legge infatti:

l'Esposizione è veramente contemporanea sia per le date, sia per lo spirito che la anima, ha detto l'Architetto Charles Negel Direttore del Museo di Brooklyn. Infatti quasi tutti gli oggetti esposti sono stati creati nel 1950. Tutto quello che sa di eccessivamente tradizionale, che sia stato già troppo visto e che ripeta semplicemente vecchi disegni non era negli scopi di questa esposizione<sup>22</sup>.

Nella lettera d'invito a Cosenza la Compagnia si mostrava molto interessata alla sua partecipazione, insistendo perché considerasse il grande prestigio dell'iniziativa, "la manifestazione più importante delle arti decorative italiane all'Estero in molti anni, fatta nella sede del massimo prestigio degli S.U.", e lusingandolo con la considerazione che la mostra "sarebbe del tutto incompleta se mancasse la Sua collaborazione". Gli veniva anche suggerita la scelta del tema: il "terrazzo o patio anche perché nell'arredamento di questo tipo potrebbe essere fatto uso specialmente notevole dei prodotti artigiani del mezzogiorno"<sup>23</sup>.

Nel marzo dell'anno seguente Ramy Alexander, a nome della giuria, comunicava a Cosenza che, "esaminati i bozzetti degli ambienti destinati alla Mostra, è stato approvato il suo bozzetto per il Patio", chiedendogli per ciò di accettare, insieme ai suoi, "i complimenti dei Direttori dell'Art Institute of Chicago e del Brooklyn Museum e del noto disegnatore Walter Dorwin Teague", componente della commissione<sup>24</sup>. Cosenza si mise subito al lavoro, avendo carta bianca sia per quanto riguardava le scelte progettuali sia per la selezione dei materiali e degli artigiani cui affidare la realizzazione degli arredi (fig. 5).

<sup>22</sup> ALC, *Corrispondenza*, 1950, *Estratto del Bollettino economico e Finanziario ANSA n. 1536 del 2.12.1950*.

<sup>23</sup> ALC, *Corrispondenza*, 1949, Lettera della Compagnia Nazionale Artigiana a Luigi Cosenza del 13 dicembre 1949.

<sup>24</sup> ALC, *Corrispondenza*, 1950, Lettera della Compagnia Nazionale Artigiana a Luigi Cosenza del 28 marzo 1950.



Fig. 5 - L. Cosenza, *Terrace Room*, in M.R. Rogers (a cura di), *Italy at work. Her renaissance in design today*, Catalogo della mostra itinerante, Roma, 1950, p. 55.

L'allestimento, eseguito sotto la direzione tecnica dell'ingegnere Foà di Roma<sup>25</sup>, aveva una superficie di poco più di 13 mq con due pareti laterali cieche, un lato aperto verso il percorso espositivo e la parete di fondo occupata da una finta porta vetrata e una finestra, protette da stuoie di paglia, che simulavano il collegamento della loggia con un ambiente domestico. Le stuoie, costruite con sottili stecche di vimini e decorate con motivi floreali e fantasie d'architettura a vivaci colori, erano tipiche della tradizione campana e venivano utilizzate all'esterno delle abitazioni per proteggere dal sole e consentire all'aria di circolare all'interno. Alcuni esemplari simili sono oggi esposti nel Museo di Villa De Ruggiero a Nocera Superiore<sup>26</sup>. Bernard Rudofsky ne era un grande appassionato e ne regalò alcune a Gio Ponti che dedicò nel 1937 un articolo su "Domus" alle *Stuoie napoletane*. Esaltandone le qualità scriveva:

<sup>25</sup> ALC, *Corrispondenza*, 1950, Lettera della Compagnia Nazionale Artigiana a Luigi Cosenza del 5 giugno 1950.

<sup>26</sup> M. Romito, *Catalogo della Raccolta di Arti Applicate di Villa De Ruggiero a Nocera Superiore*, Salerno, 2009.



Fig. 6 - L. Cosenza, *Una loggia mediterranea*, dettaglio dell'arredo, "Domus", 1950, 252-253, p. 32.

queste pitture dai colori violentissimi e villanissimi hanno a volte andamenti surrealistici per certi geroglifici che lo accentuano, a volte hanno ispirazioni architettoniche e paesistiche, a volte paion decadenti nature morte, come è nella grande illustrazione. [...] V'è un folklore noioso, storicistico e del costume, da raccolte e musei, e ve n'è uno invece toccante, come in questo caso che sentiamo non potremo dimenticare<sup>27</sup>.

Cosenza intendeva creare nell'allestimento un'atmosfera domestica e rustica al tempo stesso, con ampio uso di materiali naturali provenienti dalla Campania. La copertura della loggia era realizzata con un graticcio di paletti di legno con canucce di paglia. L'arredo era composto da alcuni elementi progettati dallo stesso architetto sulla falsariga di quelli realizzati anni addietro per Villa Oro (1934-37): una poltroncina con braccioli e una panchetta, entrambi con struttura in legno e appoggi in paglia intrecciata, e un tavolino tondo in legno con alti piedi curvi. Alcuni vasi con piante e un graticcio fissato alla parete per accogliere i rampicanti erano gli unici altri abbellimenti della loggia (fig. 6).

Per il pavimento Cosenza scelse la tradizionale ceramica vietrese, immaginando una decorazione con la veduta del Golfo di Napoli dall'alto, soluzione già utilizzata nel salone di Villa Oro e nel soggiorno di villa Betocchi (1938-40)<sup>28</sup>. Ne affidò l'esecuzione all'artista Guido Gambone che si era formato negli anni

<sup>27</sup> G. Ponti, *Stuoie napoletane*, "Domus", 1937, 119, pp.18-20.

<sup>28</sup> G. Cosenza, F.D. Moccia (a cura di), *Luigi Cosenza*, cit., p. 119.

Venti presso le più importanti fabbriche di Vietri durante il periodo d'oro della "colonia dei ceramisti tedeschi". Gambone, che in quegli anni si era trasferito a Firenze dove aveva aperto una propria manifattura, aveva saputo innovare i repertori tradizionali contaminandoli con motivi tratti dalla pittura metafisica di Massimo Campigli e dal Novecentismo di Gio Ponti<sup>29</sup>.

I materiali autoctoni, quali il vimini, la paglia, la ceramica, il legno che Cosenza usò per l'allestimento hanno avuto un ruolo importante nello sviluppo del moderno *design* italiano, inizialmente usati come surrogato di materiali più costosi e poi sempre più apprezzati per la loro praticità e per il valore culturale che le forme artigianali portavano in sé. Questa preferenza per i materiali e per le tecniche tradizionali piuttosto che per le sperimentazioni di soluzioni industriali è un tratto distintivo del lavoro di Cosenza negli anni Cinquanta e avvicina la sua ricerca "neo-realista" a quella di altri architetti e designer italiani, come Vico Magistretti, che negli stessi anni si rifacevano alle tradizioni rurali e popolari per riuscire a superare i limiti intrinseci ai paradigmi del Movimento Moderno e approdare ad una nuova forma di modernità<sup>30</sup>. Tuttavia, l'uso di materiali poveri caratterizza solo una prima fase del design italiano che cercava di risorgere nel dopoguerra e affermare una propria identità appoggiandosi alla tradizione. Raggiunto un certo livello di maturità, a partire dagli anni Sessanta, quando con la Comunità Europea (1956) altri paesi si affacciarono sul mercato italiano, l'introduzione dei materiali sintetici e delle apparecchiature elettroniche spazzò via ogni residuo di tradizione. Molti oggetti artigianali finirono allora con l'essere relegati nell'universo del folclore, ad uso e consumo della sola industria turistica.

Per il catalogo della mostra americana Cosenza scrisse una breve presentazione del proprio progetto con il titolo *Terrace room*, in cui dava ragione delle scelte fatte:

Questa terrazza non è stata lo spunto per sperimentare uno stile accademico informale, ma per tornare alla fonte della nostra tradizione artigianale che è sempre stata presente nelle espressioni più elementari e genuine della vita dell'uomo. È per questo che mi sono

<sup>29</sup> La Compagnia Artigiana accettò che il pavimento, composto da 336 mattonelle di 20x20 cm, fosse realizzato da Gambone, anche se il costo preventivato suscitava delle perplessità, non tanto perché piuttosto elevato, di ben 235.000 lire (lo stipendio medio di un operaio era allora di 25/30.000 lire), quanto perché "non si potrebbe aspettare un grande interesse concreto in fatto di ordinazioni di pavimenti simili da parte degli architetti americani come seguito della Mostra perché il prezzo di £. 25.000 per mq in partenza dall'Italia sarebbe accessibile solo a ben pochi.". Pertanto, si proponeva a Cosenza che, "Se decidesse per il pavimento Gambone [...] si dovrebbe forse presentare accanto o in un altro luogo della Mostra 2 o 3 campioni di un mq ciascuno di pavimenti a piastrelle eseguiti da qualche ceramista di Vietri al prezzo corrente che credo sia attorno a £. 5.000 al mq", ALC, *Corrispondenza*, 1950, Lettera della Compagnia Nazionale Artigiana a Luigi Cosenza del 11 luglio 1950.

<sup>30</sup> V. Pasca, *Vico Magistretti. L'eleganza della ragione*, Milano, 1991.



ispirato al patio di una casa di tipo mediterraneo che vede in una tale atmosfera non la vita sociale mondana né la raffinatezza astratta, ma semplicemente un piacevole invito al riposo. L'intero arredo è stato progettato da questo punto di vista: il pavimento in maiolica rappresenta un'interpretazione colorata del Golfo di Napoli. Ho selezionato le tapparelle di Amalfi decorate con motivi tratti dalla tradizione locale e le stuoie di paglia che vengono utilizzate negli aranceti per riparare i fiori e sui patii per proteggere dal sole la pelle delicata delle bellissime ragazze di Sorrento; i vasi di lava vesuviana sono porosi ma robusti. La struttura dell'arredo segue il funzionalismo artigianale del nostro tempo, aderendo alla forma delle mani e alla posizione del corpo. E così, evitando la schematizzazione accademica, ho preso in considerazione gli elementi locali già esistenti, con uno sforzo di trovare la reale espressione della loro funzione, offrendo una terrazza per il semplice e solo piacere del riposo<sup>31</sup>.

Interpretando le indicazioni del curatore M.R. Rogers che considerava questi allestimenti degli esempi di vitalità e di libertà contrapposti allo "sterile intellettualismo" di certe realizzazioni astratte<sup>32</sup>, Cosenza intendeva celebrare il "funzionalismo artigianale", più intimamente legato ai bisogni dell'uomo e alle sue esigenze vitali. Anche la scelta dei materiali non seguiva dei criteri astratti, ma privilegiava la cultura locale, come la paglia usata per le stuoie, utilizzate sia in agricoltura che nell'arredo domestico.

Gio Ponti diede ampio risalto alla mostra *Italy at Work* nel numero di novembre-dicembre 1950 della rivista "Domus", pubblicando le foto degli allestimenti insieme ad un'ampia selezione dei prodotti esposti<sup>33</sup>. In questo nuovo contesto editoriale il progetto di Cosenza, riproposto con il titolo *Una Loggia mediterranea*, assume un diverso carattere rispetto al catalogo ufficiale (fig. 7). La descrizione degli arredi e delle lavorazioni artigianali sembrano passare in secondo piano rispetto al risultato emozionale che appare il principale obiettivo di Cosenza: "La loggia è il locale fantastico dell'alloggio – scrive nelle brevi note di presentazione –, la evasione della famiglia, il minimo non necessario per cui una abitazione può contare fra le sue pareti anche il golfo di Napoli. [...] È quella magica "stanza all'aperto" che ha per parete il paesaggio, è un balcone abitato, per le ore più contemplative della giornata"<sup>34</sup>. Qualche anno dopo, riprenderà

<sup>31</sup> Traduzione dall'inglese, L. Cosenza, *Terrace Room*, in M.R. Rogers (a cura di), *Italy at work. Her renaissance in design today*, Catalogo della mostra itinerante, Roma, 1950, p. 54.

<sup>32</sup> "The visitor will thus be able to enter more fully into the spirit and sense of Italy's contribution; and here in these complete rooms ready for use, he will find in even more comprehensive terms the fresh variety, the same vitality (however diversely expressed), and freedom from sterile intellectualism, noted again and again in this exhibition", M.R. Rogers (a cura di), *Italy at work*, cit., p. 50.

<sup>33</sup> "Domus", 1950, 252-253.

<sup>34</sup> L. Cosenza, *Una loggia mediterranea*, "Domus", 1950, 252-253, p. 32.



Fig. 7 - L. Cosenza, *Una loggia mediterranea*, vista d'insieme, "Domus", 1950, 252-253, p. 32.

questi stessi concetti presentando il progetto della loggia anche ai suoi studenti dell'Università:

Composizione di superfici con strutture e valori diversi; articolata e graduata per incorniciare un paesaggio, una macchia di verde, una prospettiva urbanistica; proporzionata per introdurre la luce, i colori, gli elementi della natura circostante negli spazi interni dell'alloggio, attraverso un filtro capace di graduarne gli effetti e l'efficacia. Elemento di stimolo per la fantasia, capace di arricchire l'alloggio con nuovi motivi di ispirazione e lievi temi di poesia, pur nei limiti modesti di superfici e volumi. Sbocco per la esuberanza dei piccoli, risorsa per la contemplazione dei grandi, stimolo a una tranquilla meditazione per il carattere spontaneo degli elementi costitutivi<sup>35</sup>.

Sfogliando le altre pagine della rivista dedicate alla mostra americana, si coglie con evidenza il clima di giocosa spensieratezza che sembra aver accomunato in questa occasione sia gli allestimenti degli architetti sia gli oggetti in mostra, ben distante dall'idea di vecchio e polveroso che un'esposizione dedicata all'artigianato tradizionale avrebbe potuto suggerire. Quasi tutti gli architetti invitati

<sup>35</sup> Lezioni 49-50, *L'Arredamento: una loggia mediterranea*, corso di Architettura e Composizione Architettonica, V anno, facoltà di Ingegneria di Napoli, F. Viola, *Luigi Cosenza. Lezioni di architettura 1955-1956*, cit., pp. 224-225.

hanno interpretato con una buona dose di ironia il tema assegnato, ad eccezione forse del solo Menghi che aveva immaginato una “Cappella privata” piuttosto convenzionale. Così per l’“Ambiente per soggiorno e pranzo” di Mollino con i pannelli-armadio liberamente combinabili, per la “Sala da pranzo da guardare” di Gio Ponti, figurata sulle pareti e sugli arredi da Piero Fornasetti, per il “Ridotto di teatro per bambini” interpretato gioiosamente da Fabrizio Clerici con maschere che entrano in scena e personaggi teatrali che si nascondono sotto i sedili e sopra le mensole. In tale contesto anche gli elementi colorati della loggia di Cosenza – le stuoie con motivi fantastici di Amalfi, il pavimento di Gambone con le figure di barche, pesci e asinelli dai tratti fumettistici, i vasi con i fiori e le pagliarelle – si trovano perfettamente a loro agio e partecipano a pieno titolo a questa grande festa del design italiano artigianale che mostrava, per l’ultima volta prima dell’affermazione definitiva delle forme industriali, la sua caratteristica più importante: saper usare i materiali e le forme della tradizione reinterpretandoli sino al limite delle loro potenzialità tecniche ed espressive, con rispetto, eleganza e sottile ironia.