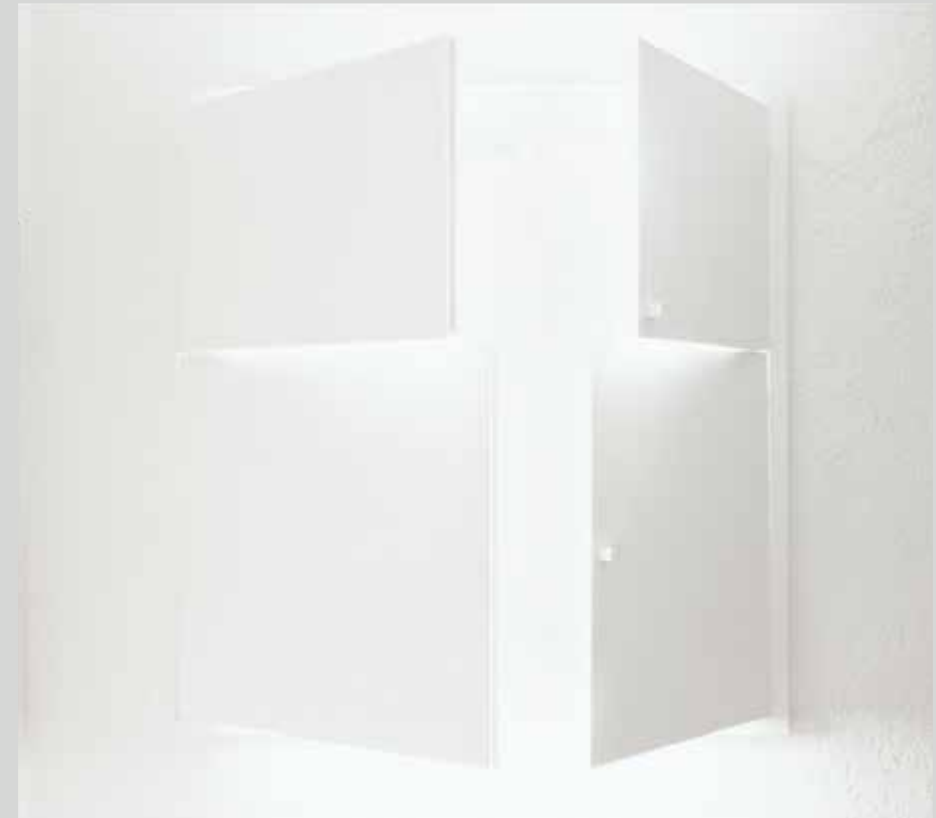


Luisa Lambri AUTORITRATTO



Luisa Lambri

AUTORITRATTO

PAC



PAC

SilvanaEditoriale



Comune di
Milano

Sindaco / Mayor
Giuseppe Sala

Assessore alla Cultura
/ Councillor for Culture
Filippo Del Corno

Direttore Cultura
/ Director for Culture
Marco Edoardo Minoja

Ufficio stampa
/ Press Office
Elena Conenna



PAC

Direttore / Director
Domenico Piraina

Comitato scientifico
/ Scientific Committee
Ferran Barenblit
Silvia Bignami
Emanuela De Cecco
Iolanda Ratti
Diego Sileo

Conservatore
/ Curator
Diego Sileo

Responsabili
Organizzazione
e Amministrazione
/ Heads of Organization
and Administration
Department
Giovanni Bernardi
Simone Percacciolo

Coordinamento mostra
/ Exhibition Coordinator
Ciro Bertini
Christina Schenk

Organizzazione
/ Organization
Luisella Angiari
Luisa D'Elia
Bianca Girardi
Giulia Sonnante
Roberta Ziglioli

Responsabile Ufficio
Tecnico / Head of
Technical Office
Annalisa Santaniello

Ufficio Tecnico
/ Technical Office
Stefano Calvi
Alessandro Gironi
Giuseppe Marazia
Claudio Midollo
Lorenzo Monorchio
Andrea Passoni
Gabiella Riontino
Silvia Segala
Roberto Solarino

Coordinamento
amministrativo
/ Administrative
Coordination
Antonella Falanga

Amministrazione
/ Administration
Roberta Crucitti
Laura Piermattei
Sonia Santagostino
Luisa Vitiello

Coordinamento eventi
/ Events Coordination
Silvana Rezzani
Filomena Della Torre

Responsabile
Comunicazione e
Promozione / Head
of Communication
and Promotion
Luciano Cantarutti

Digital e Comunicazione
/ Digital and
Communication
Francesca La Placa
con / with
Claudia Capelli

Comunicazione
e Promozione
/ Communication
and Promotion
Antonietta Bucci
Claudio Pagliarin
Graziella Perini

Attività didattiche
/ Educational
Marta Ferina

Servizio Civile Nazionale
/ National Civil Service
Silvia Gandolfo

Assistenza Operativa
/ Operational Assistance
Luciana Sacchi
Rita Trino

Servizio Custodia
/ Security
Corpo di guardia
Villa Reale / PAC

Luisa Lambri AUTORITRATTO

Mostra a cura di
/ Exhibition curated by
Diego Sileo e / and
Douglas Fogle

Realizzazione
allestimento
/ Set up
Noè di Alessandro
Bassani con / with
Matteo Resta

Progetto grafico
/ Graphic design
studio òbelo
Claude Marzotto
Maia Sambonet
Alice Guarnieri

Trasporti
/ Transports
Butterfly Transport

Assicurazioni
/ Insurance
Lloyd's

Catalogo / Catalogue
Silvana Editoriale

Ufficio stampa
/ Press Office
PCM Studio di
Paola C. Manfredi

Guida alla mostra
a cura di / Exhibition
guide by
Davide Colombo

Si ringraziano per
il prestito delle opere
/ Thanks for the loan
of the works to

Kutlug Ataman e / and
Aram Tufan
Collezione Borroni,
Milano
Galleria Raffaella
Cortese, Milano
Thomas Dane Gallery
Mark Darbyshire, London
Collezione Massimo
Orsini - Mutina for Art

e tutti quelli che hanno
preferito mantenere
l'anonimato / and to
all those who preferred
to remain anonymous

Si ringraziano
/ Thanks to
Fondazione Lucio
Fontana, Milano
Istituto Lina Bo e P.M.
Bardi, São Paulo
The World of Lygia Clark,
San Paolo

L'artista desidera
ringraziare
particolarmente
Hanneke Skerath per il
suo prezioso contributo
alla mostra.
/ The artist would like
to especially thank
Hanneke Skerath for her
invaluable contribution
to the exhibition.

Milano
16.2-19.9.2021

Sponsor PAC



con il contributo di
/ with the contribution of

ALCANTARA



con il supporto di
/ supported by



Luisa Lambri. Autoritratto 10
Luisa Lambri. Autoritratto 40

Diego Sileo

L'immateriale 26
The Immaterial 54

Douglas Fogle

Trittico al Padiglione 32
A Triptych Pavilion 60

Silvia Bignami, Paolo Rusconi

Opere / Works 66

Biografia / Biography 190

Bibliografia / Bibliography 193

Opere in mostra / List of Works 196

Trittico al Padiglione

Silvia Bignami, Paolo Rusconi

AMBIENTE

Incomincia a esser valido Klein quando fa tutto bleu che è una dimensione... Lui, l'ha intuito lo spazio, però, te lo dico, quelli, proprio, che l'hanno capito siamo io e Manzoni: Manzoni con la linea all'infinito e, fino adesso, nessuno l'ha raggiunto, guarda, con tutte le sperimentazioni che stan facendo, è la scoperta più grande che ci sia; e io col buco.

Guarda, ho parlato una volta con un critico, talmente cretino, americano, c'era anche Vedova, che mi dice prima di tutto: 'eh, lei spazialista, cosa crede?...'. E, intanto, sapeva che ero spaziale, diceva che io non ero niente e, intanto, sapeva quello che facevo, incominciava col sapere chi sono io e cosa faccio 'che se lei mi dice che io non ho inventato lo Spazialismo, vuoi dire che mi conosce, che non sono uno sconosciuto'. Dice 'ma sì, ma lei... lo spazio, ma cosa vuole, lei italiano, lo spazio... noi americani, i deserti dell'Arizona, lì... 'Ah', dico, 'quello è, appunto, lo spazio?... Perché allora, guardi, io non sono italiano, io sono argentino e ho la pampas che è dieci volte più grande dei deserti dell'Arizona..., ma lo spazio non è la pampas, lo spazio è un altro nella testa, capisce?'

Il lavoro di Luisa Lambri sullo spazio avviene a due livelli: uno è interno alla composizione della fotografia, l'altro riguarda l'installazione nel luogo dove la fotografia viene vista. Il suo intervento sta nell'innescare un dialogo tra il suo movimento, lo "spazio dell'immagine" e quello all'interno del quale si colloca lo spettatore: "... le mie fotografie sono per molti versi autoritratti privi della mia rappresentazione,

ma pieni delle mie esperienze. Il mio lavoro esiste dove storie, immagini personali e collettive si sovrappongono"².

In questa attitudine si può spiegare il richiamo ad *Autoritratto* di Carla Lonzi, che invece di proiettare sulle opere e sugli artisti schemi mentali e giudizi critici precostituiti, dà loro lo spazio per esprimersi liberamente e direttamente in prima persona.

Luisa Lambri entra in una serie di spazi creati e profondamente connotati da architetti e artisti: lo spazio ambientale di Fontana, quello installativo di Donald Judd, quello della scultura manipolabile di Lygia Clark... Non ha l'intenzione di mostrarceli o di descrivere esaustivamente le loro strutture, ma mira a una dimensione soggettiva che li trasforma in costruzioni di volumi, vuoti, luci e trasparenze, in ambienti, secondo una propria modalità esperienziale che declina anche i passaggi del tempo e la caducità delle cose e della natura. Sono immagini che fanno entrare nella profondità dello spazio, lo estendono, lo dilatano, evidenziano dettagli, riflessi, rifrazioni e suggeriscono percorsi e passaggi da una superficie a un'altra, tra un dentro e un fuori, tra esterno e interno. Lo sguardo di Lambri su opere e ambienti creati da altri non può che diventare a sua volta uno spazio nuovo: le sue fotografie "abitano" il luogo, ci entrano, permettono di "guardare attraverso", di costruire uno spazio ulteriore che può essere vissuto al di là di quello che si vede.

Non a caso la mostra inizia con quattro immagini di un taglio di Fontana che si riferiscono all'*Ambiente spaziale* per *Documenta 4* di Kassel, 1968: una sala completamente bianca con un percorso labirintico che conduceva

a un pannello in gesso bianco con un grande “taglio” verticale. Lambri non ci fa vedere il labirinto ma si concentra sul taglio inseguendo piuttosto, nella sequenza delle immagini, minime variazioni di luci, ombre e inquadrature. Non sono fotografie dei celebri *Tagli*, sono fotografie di uno spazio: “sembrano, ma non sono”. Le sue intenzioni coincidono idealmente con le ricerche di Fontana, con quell’idea – alla base del *Manifesto tecnico dello spazialismo* del 1951 – dello “sviluppo di un’arte basata nell’unità di tempo e spazio”. Fontana voleva rendere presente lo spazio totale, facendone fare al pubblico diretta esperienza, insieme sensoriale e mentale, a partire dall’*Ambiente* realizzato nella Galleria del Naviglio nel 1949; analogamente, qui, Lambri si appropria contemporaneamente sia dello spazio di Fontana sia di quello di Ignazio Gardella, l’architetto del PAC – che con Fontana aveva già lavorato ai progetti per l’E42 –, creando un rapporto stringente e intimo tra immagini e architettura del luogo e aprendo innumerevoli dialoghi che vedono al centro i visitatori.

Forse tutto inizia all’ingresso del Padiglione, con la ceramica modellata a mano e smaltata con lumeggiature in oro dello stemma della città, che ai milanesi piace pensare sia di Fontana (e forse è vero) e si trova lì da quando l’edificio è stato inaugurato nel 1954, con una mostra di Georges Rouault. Una possibile soglia segnata da Fontana che apre la riflessione di Lambri insieme sullo spazialismo e su quell’architettura di Gardella, costruita per volumi di luce naturale e artificiale.

Si potrebbero ancora immaginare altri legami o suggestioni più nascosti o sotterranei o capovolti tra i lavori dei

due artisti, a partire da una propensione per la serie; ma anche intrecciando la collaborazione serrata di Fontana con gli architetti e le loro maniere di modellare lo spazio – nelle Triennali milanesi degli anni trenta e poi nelle ricerche di sintesi delle arti negli anni cinquanta – con l’utilizzo dell’architettura da parte di Lambri per inventare immagini e costruire una propria forma di tridimensionalità. La serialità o meglio la sequenzialità dei lavori dell’artista – “penso che la parola ‘sequenza’ renda più forte e intrigante il rapporto che lega un certo numero di immagini fra di loro”³ – ha a che fare con l’esperienza, con esperienze di posizionamenti e azioni nello spazio: quasi una sorta di *performance* spazio-ambientale fatta di piccoli gesti o movimenti, come aprire una finestra o abbassare una tapparella per comporre una propria poetica verità del luogo. Chi guarda può rincorrere le sequenze fotografiche di un edificio o di un’opera, secondo un proprio percorso personale fatto di incastri, di variazioni ritmiche, di astrazioni, di segni, di sottili analogie tra finestre, porte, griglie, soglie, angoli, persiane, vetrate, lucernari, foglie, alberi. Anche il lavoro spazialista di Fontana si presta in particolar modo a questa visione per sequenze, proprio perché si struttura fin dall’inizio per serie successive, seppur parallele: buchi, tagli, gessi, pietre, ceramiche, *Nature*. Ma così come per il maestro argentino, anche per Luisa Lambri il ricorso alla serialità approda a un unico lavoro complessivo, articolato per approfondimenti, articolazioni e sovrapposizioni di storie apparentemente diverse, ma che ritrovano la propria unità attraverso il suo sguardo. Si possono poi riannodare i fili ricordando la sua predilezione per il minima-

lismo americano, per l’uso della luce e dello spazio, per il coinvolgimento dello spettatore da parte degli artisti di Light and Space Movement della West Coast, da Robert Irwin a Larry Bell, di cui Fontana potrebbe essere considerato un precursore. Ma anche allargare le maglie allo “spazio totale” e tridimensionale della ricerca di Piero Manzoni che si relaziona con superficie, materiale e forma negli *Achromes*, con la dimensione temporale nelle *Linee* e si struttura con la bianchezza monocroma, che si può intravedere nella serie di fotografie di Lambri presso gli Strathmore Apartments di Richard Neutra a Los Angeles, dove tutto sbiadisce in una morbida astrazione geometrica. O ancora rincorrere i ritmi ripetibili all’infinito delle tele a rilievo di Enrico Castellani, con la loro configurazione tridimensionale, o la ricerca di Carla Accardi intorno ai fenomeni ottici della luce e della trasparenza, come nelle *Finestre* costituite da strati di sicofoil dipinti a smalto col ricorrente motivo ‘a coda di rondine’ per aumentare la vibratilità della superficie e rendere più vivo il gioco dei riflessi.

Di sicuro anche per Luisa Lambri è fondamentale “un’esperienza visiva, fisica e mentale dello spettatore”, come scriveva Fontana a Enrico Crispolti nella celebre lettera del 1961 a proposito del primo ambiente del 1949: “L’ambiente era completamente nero, con la luce nera di Wood, entravi trovandoti completamente isolato con te stesso, ogni spettatore reagiva col suo stato d’animo del momento, precisamente non influenzavi l’uomo con oggetti, o forme imposteli come merce in vendita, l’uomo era con se stesso colla sua coscienza, colla sua ignoranza, colla sua maniera etc etc”.

FINESTRA

*Du rouge au vert tout le jaune se meurt
Quand chantent les aras dans les forêts
natales
Abatis de pihis
Il y a un poème à faire sur l’oiseau qui n’a
qu’une aile
Nous l’enverrons en message
téléphonique
Traumatisme géant
Il fait couler les yeux
Voilà une jolie jeune fille parmi les jeunes
Turinaises
Le pauvre jeune homme se mouchoit dans
sa cravate blanche
Tu soulèveras le rideau
Et maintenant voilà que s’ouvre
la fenêtre
Araignées quand les mains tissaient
la lumière
Beauté pâleur insondables violets
Nous tenterons en vain de prendre
du repos
On commencera à minuit
Quand on a le temps on a la liberté
Bigorneaux Lottes multiples Soleils
et l’Oursin du couchant
Une vieille paire de chaussures jaunes
devant la fenêtre
Tours
Les Tours ce sont les rues
Puits
Puits ce sont les places
Puits
Arbres creux qui abritent les Câpres
vagabondes
Les Chabins chantent des airs à mourir
Aux Chabines marronnes
Et l’oie oua-oua trompette au nord
Où les chasseurs de ratons
Raclent les pelleteries
Étincelant diamant
Vancouver
Où le train blanc de neige et de feux*

*nocturnes fuit
l'hiver
O Paris
Du rouge au vert tout le jaune se meurt
Paris Vancouver Hyères Maintenon
New-York et les Antilles
La fenêtre s'ouvre comme une orange
Le beau fruit de la lumière*

Guillaume Apollinaire, *Les Fenêtres*, in *Calligrammes* (1918), Lausanne, Mermod, ed. 1952

NATURA

È questione di dettagli. Un philodendron appare davanti alla finestra a ribalta di Casa Fernando Millán e si innesca una serie di automatismi visivi in un mutevole gioco di citazioni: le grandi foglie della monstera sullo sfondo nello studio di Matisse a Nizza, dove, in primo piano, Lydia Delectorskaya posa con la testa dolcemente ruotata⁶, o ancora la medesima pianta tropicale nel piccolo solarium dell'alloggio per quattro persone alla VI Triennale milanese del 1936⁷. Non è l'unico brano di elaborazione automatica o meglio di "tilt"⁸ che giunge dai lavori di Luisa Lambri, perché essi consentono al primo sguardo di avviare un motore di relazioni e di sovrasensi molto ampio.

Non sarà, dunque, improduttivo ripercorrere l'opera dell'artista guardando ai dettagli di soggetto vegetale, a come la natura sottilmente e irresistibilmente si introduca nello spazio visivo delle finestre, delle persiane, dei lucernari delle architetture moderne, e non sarà un pretesto per riavviare la discussione sul ruolo della natura nell'edilizia modernista, sulle quote di verde e i coefficienti di aria e luce da una parte,

oppure sulle più calzanti visioni poetiche della vegetazione nelle vetrate di Mies van der Rohe o degli innesti indisciplinati nel giardino di casa Barragán.

Un primo sondaggio di percorso può essere svolto su un gruppo di opere del 2007 della serie Sheats-Goldstein House, in cui gli elementi architettonici sono contaminati dallo spazio naturale. Questa serie, in mostra al Padiglione d'Arte Contemporanea, è collocata su strutture di vetro con base in cemento nella cosiddetta "vasca", la zona a livello del parco che si apre con una grande vetrata. Del soggetto e della sua evoluzione nell'opera di Lambri è già stato scritto compiutamente da Douglas Fogle⁹. Il punto di partenza sono le fotografie dei salici bianchi ripresi dal lucernario della casa progettata da John Lautner sulle colline di Los Angeles, ciò nonostante non v'è dubbio che la linea di ricerca dell'artista sia indirizzata non a ridare la *tranche de vie* ma a creare delle superfici che si smaterializzano nella luce e dove la luce stessa dipende dalla materia fotografica che l'accoglie. L'esito finale, infatti, batte una strada misteriosa e frastagliata che ha a che fare con la sostanza particolare di cui sono fatte le opere di Lambri, una sostanza fluida composta di luce-spazio, ovvero la creazione di un media differente fuori dai generi tradizionali: sono, infatti, immagini nuove che hanno nello scatto fotografico solo il dato di avvio. Nel caso di Sheats-Goldstein House i riflessi della vegetazione arborea si trasformano in una materia morbida in continua trasformazione, alludendo alla trasparenza tra interno e esterno e al rapporto di questa con gli spazi.

A questo punto entra in gioco un'ulteriore prospettiva di lettura, vale a dire la collocazione delle serie negli

ambienti del Padiglione. Si potrebbe definire un *satori*, come scriveva Roland Barthes¹⁰, perché il visitatore, entrato nella "vasca", si trova al centro di una "visuale mutevole e continua, profonda nella trasparenza fino alla veduta dell'esterno". La citazione è di Gio Ponti in "Domus" all'indomani dell'inaugurazione del PAC¹¹ e vi è una concomitanza tra le cose, perché i lavori di Lambri rispondono con una sottile e spontanea adesione alle sollecitazioni delle strutture architettoniche e naturali, anzi, si potrebbe dire che amplificano le caratteristiche degli ambienti progettati da Ignazio Gardella. Della ri-costruzione ex-novo delle vecchie scuderie di Villa Reale nel PAC sappiamo quasi tutto, tuttavia non sarà superfluo ricordare il ruolo avuto dai "volumi luminosi", "il senso di sospensione che deriva dalla varietà dei livelli, il continuo e modulato variare delle prospettive e della luce, lo stesso basso orizzonte del parco che si srotola, al di là della grande vetrata, come fosse una pittura cinese"¹². Le parole di Giulio Carlo Argan non fanno che confermare la speciale osmosi che si è venuta a creare tra il luogo, la sua verità e le opere di Lambri. A fianco di questa influenza reciproca esiste un'altra sollecitazione architettonica che suona come un detonatore per la catena di relazioni che vanno a creare cortocircuiti visivi e di significato. Sempre Argan, a proposito delle architetture museali e del PAC, parla di un'architettura del vuoto e della necessità che quel vuoto debba ricevere una configurazione formale, cioè possa diventare uno "spazio". Sulla relazione tra spazio e organizzazione dello stesso si è già precedentemente discusso nell'emergenza del confronto con il lavoro di Fontana.

Indicazioni aggiuntive arrivano dalla disposizione del prototipo del *Cavalete de cristal*, il sistema autoportante ideato da Lina Bo Bardi, su cui sono montate le opere della Sheats-Goldstein House. Si ricorda come tale sistema fu progettato dall'architetto per il MASP (Museu de Arte de São Paulo) con lo scopo di prolungare le grandi pareti di vetro dell'edificio e di ottenere l'effetto straniante di quadri che fluttuano nell'aria¹³. Ebbene, l'organizzazione dello spazio concepito da Lambri con i cavalletti di cristallo nella "vasca", luogo destinato originariamente all'esposizione della scultura, si risolve in un mondo fluttuante e luminoso fatto di sottrazione, di vuoto, di forme e immagini che si attraversano tra il parco e le ex-scuderie.

Anche la natura si è ripresa i suoi spazi in quest'opera di Lambri, perché essa non è più il polo della tradizionale antinomia con l'artificiale, con l'elemento architettonico, ma diventa, per così dire, autosufficiente: un territorio libero da implicazioni culturali e spalancato alla consapevolezza fisica. È quello che succede per la già citata serie del philodendron della casa di Paulo Mendes da Rocha e in parte anche nella più recente serie (2016) della Farnsworth House di Ludwig Mies van der Rohe. Quest'ultimo gruppo di opere disposte nella galleria al piano superiore del PAC si riallaccia idealmente al punto focale del piano inferiore, la grande vetrata che immette nel parco. In questo caso la risposta potenzialmente emotiva e rivelatrice scaturisce dal rapporto poetico tra l'astrazione delle linee architettoniche e l'elemento narrativo esercitato dalla proiezione delle ombre delle latifoglie sul pavimento dell'ambiente.

Se le opere di Lambri rendono possibili degli incontri straordinari e inediti attraverso l'associazione libera della memoria, che siano i versi simultanei di Apollinaire o le foglie di una pianta tropicale tra San Paolo, Nizza e Milano, l'interesse dell'artista per le architetture

iconiche del modernismo apre a nuove e inattese prossimità, perché questi edifici sono monumenti dell'immaginario collettivo, perché il tempo li rende fragili e minacciati, e perché il loro senso ultimo è da ricercare nell'umanesimo dell'incontro con la natura.

- 1 Lucio Fontana, da C. Lonzi, *Autoritratto* (Bari 1969), Roma, et al., 2010, pp. 91-92; pp. 103-106.
- 2 Le parole di Luisa Lambri qui citate sono tratte da una conversazione con chi scrive (Milano, PAC, 2 ottobre 2020).
- 3 Ibid.
- 4 Ibid.
- 5 La traduzione del testo che segue è apparsa in Apollinaire, *Alcool Calligrammi*, a c. di S. Zoppi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986, pp. 236-239: "Le finestre / Dal rosso al verde tutto il giallo smuore / Quando gli ara cantano nelle foreste natie/Carneficine di pih / Bisognerebbe scrivere una poesia sull'uccello monoalato / E inoltrarla per telefono / Trauma gigante / Umido agli occhi / Ecco una fanciulla graziosa fra le giovani torinesi / Lui povero ragazzo si soffiava il naso nella cravatta bianca / Tu scosterai la tenda / Ed ecco che s'apre la finestra / Ragni le mani allora tessevano la luce / Bellezza pallore viola inesplorabili / Non riusciremo a prendere riposo / Cominceremo a mezzanotte / Chi ha tempo ha libertà / Lasca Lumachine di mare multipli Soli Riccio del tramonto / Vecchio paio di scarpe gialle davanti alla finestra / Torri / Le Torri sono strade / Pozzi / Le piazze sono Pozzi / Pozzi / Alberi cavi danno asilo alle Capresse vagabonde / Gli Sciabini cantano arie da morire / Per le Sciabine fuggiasche / E l'oca uà-uà strombazza al nord / Li i cacciatori di procioni / Raschiano pelli / Fulgido diamante / Vancouver / Dove il treno bianco di neve

- e di fuochi notturni fugge dall'inverno / Parigi Parigi / Dal rosso al verde tutto il giallo smuore / Parigi Vancouver Hyères Maintenon New York Antille / La finestra si apre come un'arancia / L'incantevole frutto della luce.
- 6 La fotografia è della metà degli anni Trenta e appartiene agli archivi Matisse.
- 7 Si veda VI Triennale di Milano, *Mostra dell'abitazione*, Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti, Romano, N. 2: *tipo di alloggio per quattro persone*, Archivio Fotografico Triennale di Milano.
- 8 La citazione è da Roland Barthes *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. R. Guidieri, Einaudi, Torino 1980, p. 50.
- 9 Douglas Fogle, *A Geometry of Echoes*, in Luisa Lambri, *Interiors*, Ivorypress, Madrid 2011, s.p.
- 10 Roland Barthes *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., p. 50.
- 11 Gio Ponti, *Espressione di Gardella, espressione di Rouault. Padiglione per l'arte contemporanea a Milano e Mostra di Rouault*, in "Domus", 295, giugno 1954, p. 15.
- 12 Giulio Carlo Argan, *L'architettura del Museo*, in "Casabella-Continuità", 202, agosto-settembre 1954, p. V.
- 13 Si veda *Concreto e Cristal: o acervo do MASP nos cavalets de Lina Bo Bardi*, a c. di A. Pedrosa, L. Proença, Rio de Janeiro-São Paulo, Cobo-gó-Masp, 2015.

In copertina / Cover
Untitled (Barragán House, #01), 2005



Silvana Editoriale

Direzione editoriale / Direction
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento editoriale / Editorial Coordinator
Sergio Di Stefano

Redazione / Copy Editor
Lorena Ansani

Coordinamento di produzione / Production Coordinator
Antonio Micelli

Segreteria di redazione / Editorial Assistant
Giulia Mercanti

Ufficio iconografico / Photo Editors
Alessandra Olivari, Silvia Sala

Ufficio stampa / Press Office
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione
riservati per tutti i paesi
/ All reproduction and translation rights
reserved for all countries
© 2021 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo, Milano

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale, di questo volume in qualsiasi forma, originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa, elettronico, digitale, meccanico per mezzo di fotocopie, microfilm, film o altro, senza il permesso scritto dell'editore.
/ Under copyright and civil law this volume cannot be reproduced, wholly or in part, in any form, original or derived, or by any means: print, electronic, digital, mechanical, including photocopy, microfilm, film or any other medium, without permission in writing from the publisher.

Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
fax 02 453 951 51
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite in Italia
/ Reproductions, printing and binding in Italy
Stampato da / Printed by Trifoglio S.r.l., Verona
Finito di stampare nel mese di giugno 2021
/ Printed June 2021