

# Disco Club tra architettura e Pop Art: le esperienze romane degli anni '60 e '70

The Disco Clubs between Architecture and Pop Art:  
The Roman Scenario in the Sixties and Seventies

ANNA RICIPUTO

Università degli Studi La Sapienza, Roma

<sup>(1)</sup> La ricerca sulle ibridazioni tra arte e architettura in ambito romano durante gli anni Sessanta, di cui questo articolo è un primo risultato, è stata condotta dall'autrice negli archivi privati degli architetti e degli artisti o attraverso interlocuzioni orali con gli stessi svoltesi tra il 2014 e il 2016. Le vicende biografiche inedite sono state raccontate dagli stessi protagonisti. Le immagini e i disegni presentati sono stati concessi dai progettisti e in gran parte rappresentano opere inedite. Uno studio sistematico è stato condotto in: Anna Riciputo, *Pop Tools. La Pop Art come strumento per la progettazione architettonica*, tesi di dottorato (Dottorato Architettura. Teorie e Progetto, Sapienza Università di Roma, 2016).

<sup>(2)</sup> Sull'Architettura Radicale esiste un'ampia letteratura, tra cui è opportuno ricordare: Paola Navone, Bruno Orlandoni, *Architettura "radicale"* (Milano, Documenti di Casabella, 1974); Bruno Orlandoni, Giorgio Vallino, *Dalla città al cucchiaino: saggi sulle nuove avanguardie nell'architettura e nel design* (Torino, Studio Forma, 1977); Gianni Pettena, (a cura di), *Radicals. Architettura e design 1960/1975*, catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, 6. Mostra Internazionale di Architettura (Firenze, il Ventilabro, 1996); Luigi Prestinenza Puglisi, *This is Tomorrow. Avanguardie e architettura contemporanea* (Torino, Testo & Immagine, 1999); Andrea Branzi, *Una generazione esagerata. Dai radicali italiani alla crisi della globalizzazione* (Milano, Baldini & Castoldi, 2014); Emanuele Piccardo, Amit Wolf, *Beyond Environment* (Busalla, Plug\_in, 2015).

<sup>(3)</sup> Tra i "nuovi" professori vanno ricordati: Saul Greco (1910-1971), Luigi Piccinato (1988-1983), Ludovico Quaroni (1911-1987) e Bruno Zevi (1918-2000).

<sup>(4)</sup> Mentre Leonardo Savioli teneva il suo corso di "Architettura degli Interni" all'Istituto di Architettura degli Interni dell'Università degli Studi di Firenze, dove Adolfo Natalini sperimentava la Pop Architettura, a Valle Giulia Ludovico Quaroni introdusse lo studio e la progettazione delle megastrutture come sistemi territoriali oltre che architettonici. Tra gli esiti, si vuole ricordare il progetto di Franco Purini e Laura Thermes della *Strada meccanizzata Roma Latina* del 1966. Per un inquadramento sul tema: Cfr. Antonio Riondino, *Ludovico Quaroni e la didattica dell'architettura nella Facoltà di Roma tra gli anni '60 e '70: il progetto della Città e l'ampliamento dei confini disciplinari* (Roma, Gangemi Editore, 2015).

<sup>(5)</sup> Cfr. Anna Riciputo, "Beyond Architecture: Politics, Feminism and Art as a Way of Life The Work of Giovanna De Sanctis Ricciardone", in *Women, Designers, Architects and Engineers between 1969 and 1989. Proceedings of the 3rd MoMoWo International Conference-Workshop*, a cura di Ana María Fernández García, Helena Seražin, Caterina Franchini (Ljubljana, Založba ZRC, 2018), 6-14.

<sup>(6)</sup> Cfr. Franco Purini (a cura di), "La formazione degli architetti romani negli Anni Sessanta", *Rassegna di architettura e urbanistica*, numero monografico, 112/113/114, (gennaio-dicembre 2004).

<sup>(7)</sup> La "Scuola di Piazza del Popolo" si può considerare come la più complessa e diversificata manifestazione italiana della Pop Art. Saturavano gli spazi del tridente romano, concentrandosi al "Caffè Rosati" e alla "Galleria La Salita" e "La Tartaruga", decine di artisti che praticavano Pop Art, Arte Informale, Arte Povera ma anche architettura, scenografia, poesia, cinema (si ricordano qui: Franco Angeli, Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Claudio Cintoli, Tano Festa e il fratello Francesco Lo Savio, Jannis Kounellis, Giosetta Fioroni, Sergio Lombardo, Renato Mambor, Piero Manzoni, Gino Marotta, Pino Pascali, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Mario Schifano, Cesare Tacchi, Giuseppe Uncini). Tra i maggiori storici e critici del movimento si ricordano Maurizio Calvesi ed Enrico Crispolti, ai cui testi si rimanda per un approfondimento su personaggi e temi. Per una panoramica delle opere e degli artisti cfr. Claudio Crescentini, Costantino D'Orazio, Federica Pirani (a cura di), *Roma Pop City 60-67*, catalogo della mostra, Roma, MACRO, 13 luglio-27 novembre 2016 (Roma, Manfredi Edizioni, 2016).

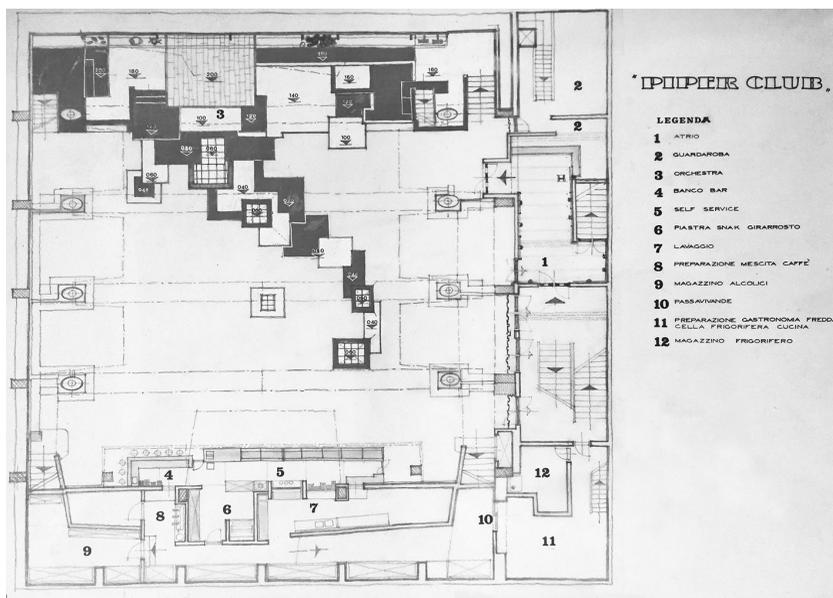
A Roma, la Seconda Avanguardia in architettura fu caratterizzata da una iperframmentazione delle tendenze e dei risultati<sup>(1)</sup>, questi ultimi penalizzati da una minore visibilità mediatica e da una propaganda pubblicitaria meno incisiva rispetto a quella portata avanti dagli Architetti Radicali di Firenze e Milano<sup>(2)</sup>. La Facoltà di Architettura a Valle Giulia fu attraversata dai movimenti studenteschi e dal 1963 si innescò quel meccanismo di rinnovamento che portò alla deposizione di programmi di insegnamento non più in linea con il sentire delle giovani generazioni (e con loro i professori)<sup>(3)</sup> per avvicinarsi a una progettazione vicina al *modus hodiernus*<sup>(4)</sup>. La componente distopica e superreale fu considerata generalmente meno significativa rispetto alla necessità di agire sulla città, ponendo l'accento sulla possibilità di combinare tra loro diversi aspetti della cultura architettonica nel suo insieme geografico e storico, come quelli del brutalismo, della stereometria kahniana, dell'anticipo postmodernista che lavora sul frammento, della plastica scultorea della palazzina borghese, delle propaggini neorealiste della ricostruzione, di creative sperimentazioni ingegneristiche, dell'impegno politico nei grandi impianti popolari. L'iscrizione al Partito Comunista Italiano era un rito di passaggio che sanciva la divisione tra l'esserci qui e ora dal non esserci affatto<sup>(5)</sup>. Nacquero così dei gruppi di ricerca autonomi, gli *Studi*, il cui impegno critico in molti casi non si concluse con la fine degli anni d'avanguardia<sup>(6)</sup>.

Inoltre, la Scuola di Piazza del Popolo<sup>(7)</sup> aveva contribuito alla definizione prima e alla diffusione poi della Pop Art in Italia, la cui influenza nell'architettura ha determinato il tracciamento di un percorso logico-compositivo in cui l'arte è usata come strumento per la genesi del progetto e non quale mero elemento decorativo. La massima espressione di questa commistione (così come in ambito fiorentino), furono le ambientazioni dei Disco Club: nuovi luoghi di intrattenimento in cui una generazione socialmente e culturalmente trasversale ed esigente di ragazzi politicamente consapevoli, di studenti borghesi e di artisti

**Abstract:** The essay proposes a critical and interpretative reading of the Disco Clubs that appeared in Rome during the 1960s and 1970s, read through the role of art – and in particular Pop Art – closely related to the experiments of the Scuola di Piazza del Popolo. The work, which originated from a larger PhD thesis in Architecture. Theory and Design at the Sapienza University of Rome, focuses on Roman nightclubs, derived from the Capolei-Cavalli studio's Piper project, designed and built by architectural duo Giusto Puri Purini and Maurizio Mariani.

Less well known than the Radical Disco Clubs in Florence, these immersive spaces allowed young architects to design a new way of merging art and architecture, using “special effects” such as artificial materials, perspective, neon lights, bright colours and site-specific artworks. The scientific fortune and originality of the research lie in the large amount of biographical, iconographic, technical and photographic material held in private archives, made available to the author by the architects themselves.

**Keywords:** Disco Club, Radical Architecture, School of Piazza del Popolo, Pop Architecture, Piper



5.1

Studio 3C+T, Planimetria del *Piper Club*, Roma 1965, immagine per gentile concessione degli autori. (Roma, archivio privato)

<sup>(8)</sup> Superstudio, “Design d’invenzione e design d’evasione”, *Domus*, 475, (giugno 1969). Ora in Marco Biraghi, Giovanni Damiani (a cura di), *Le parole dell’architettura* (Torino, Einaudi, 2009), 146-150.

<sup>(9)</sup> Tutte le immagini e i documenti sono di esclusiva proprietà dello Studio 3C+T e sono state gentilmente concesse all’autrice per finalità di studio e di divulgazione scientifica.

<sup>(10)</sup> Scrive Capolei: “Non più il consueto centro di attrazione (schermo, orchestra, palcoscenico), ma una serie di centri che fossero momentanei luoghi di incontro della gente e nello stesso tempo esplicitazioni di personalità singole in una massa, non amorfa, ma pulsante e catalizzante per il singolo individuo che in essa deve sentirsi immerso e non soffocato. [...] Pensammo a un ambiente “happening” dove il pubblico potesse vivere come autore – attore, modificando momento per momento la plasticità del locale in un divenire continuo dinamico e impreveduto. Pensammo alla realizzazione di una sorta di gigantesco caleidoscopio in cui luci, suoni, colori e le masse formassero insieme agli autori – attori uno spettacolo in divenire, cosicché l’individuo attore – autore potesse partecipare con una presenza attiva liberandolo da ogni inibizione. Quindi liberazione da barriere tradizionali fra attore e spettatore, fra orchestra e pubblico, fra spazi attivi e passivi, un ambiente tutto agibile, fruibile, aperto alla partecipazione di ognuno”, in Giancarlo Capolei, *Il Piper*, testo dattiloscritto, archivio privato Capolei.

<sup>(11)</sup> Cfr. Fabrizio Capolei, “Radical Disco: The 1965 Piper Club Experience”, *ICA Bulletin*, dicembre 2015: <https://archive.ica.art/bulletin/radical-disco-1965-piper-club-experience>

<sup>(12)</sup> Cfr. Daniela Ferrara, Ludovico Pratesi (a cura di), *Claudio Cintoli. L’immagine è un bisogno di confine* (Roma, Macro, 2012), 71-72.

prolifici poteva sperimentare l’*happening* in cui attore e spettatore, *environment* e *performance* si fondevano in un unico spettacolo interattivo<sup>(8)</sup>. Tra il 1960 e il 1965 prendeva forma il *Piper Club*<sup>(9)</sup>, progettato dai neolaureati Giancarlo Capolei (1933), Francesco Capolei (1930-2000) e Manlio Cavalli (1932-1995), destinato a diventare la prima *architettura radicale* e primo *spazio a coinvolgimento totale*, modello di riferimento per le progettazioni a venire. L’innovativa concezione spaziale è la risposta all’esigenza di pubblico e artisti di confondersi nell’*happening*<sup>(10)</sup> [Fig. 5.1]: il palco immersivo e le grandi installazioni che formano “la quinta” collaborano insieme per un preciso effetto percettivo complessivo<sup>(11)</sup>. Il grande murale *Giardino per Ursula*, lungo circa venti metri e alto tre e mezzo, ideato da Claudio Cintoli (1935-1978)<sup>(12)</sup>, arriva a noi tramite poche

## 5.2

Studio 3C+T, Vista interna del *Piper Club* con il palco multifocale e il grande murale di Claudio Cintoli, Roma 1965, immagine per gentile concessione degli autori. (Roma, archivio privato).



immagini dell'epoca e due bozzetti autoriali del 1964 [Fig. 5.2]. Composto da diversi pannelli accostati l'uno all'altro, si trattava di un'opera a tecnica mista nella quale pittura, scultura, collage e assemblaggio si alternavano formando una quinta materica, illuminata da neon retrostanti, che occupava lo spazio con una tridimensionalità a volte effimera a volte dominante<sup>(13)</sup>. Le ragioni compositive dello spazio seguono la decisione di mantenere un unico ambiente nella sala, rendendolo vivamente multifocale attraverso la frammentazione del palco in una serie decrescente di pedane di dimensioni e altezze differenti, che dalla parete avanzavano diagonalmente verso il centro. A ognuno di questi micro-palchi fungeva da sfondo una sequenza del pannello di Cintoli, facendo corrispondere al palco di superficie minore il pannello di matericità maggiore e viceversa. Si creava così una sorta di chiasmo tra arte e architettura le quali, pur mantenendo una propria indipendenza disciplinare, contribuivano a riequilibrare masse e pesi visivi nella ricerca di un'unicità spaziale che fosse maggiore della somma delle parti.

<sup>(13)</sup> Queste considerazioni derivano dallo studio delle planimetrie e delle foto conservate nell'archivio privato, non inventariato, dello Studio 3C+T; per la comprensione delle intenzioni progettuali è stata indispensabile la conoscenza del testo inedito: Francesco Capolei, Giancarlo Capolei, Manlio Cavalli, *Lezioni tenute dagli arch. F. Capolei, G. Capolei, M. Cavalli nell'ambito del corso di Architettura degli Interni su invito del prof. Leonardo Savioli presso l'Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Architettura, nell'anno di corso 1966-'67*, conservato nell'archivio privato di Giancarlo Capolei e gentilmente concesso all'autrice per la ricerca e la pubblicazione. All'autrice è stato inoltre fornito un testo dattiloscritto dell'architetto Capolei, intitolato *Il Piper* (inedito, 2016).

La risonanza architettonica del “concetto Piper” fu tale che nell’anno accademico 1966/67, all’Istituto di Architettura degli Interni della Facoltà di Architettura dell’Università degli Studi di Firenze, si tenne un corso che chiedeva agli studenti di pensare un’architettura dell’intrattenimento nella quale, come spiega il titolare del corso Leonardo Savioli (1917-1982), si sperimentassero nuove interazioni tra uomini, spazi, tecnologie, materiali, percezione e comunicazione attraverso l’utilizzo di nuovi metodi di composizione<sup>(14)</sup>.

Questo locale per lo spettacolo, inteso nella sua più ampia accezione di spazio a coinvolgimento totale, avrebbe dovuto obbedire alle regole di una progettazione che attingesse le proprie azioni dalla Pop Art. Per coadiuvare gli studenti in questo percorso esperienziale e didattico, furono tenute diverse lezioni (di cui una dello Studio Capolei – Cavalli sul *Piper*) e venne fornita una dispensa redatta da Adolfo Natalini (1941-2020), all’epoca assistente alla didattica, intitolata *La Pop Art e la progettazione architettonica*.

Il fascicolo può essere ritenuto il “manifesto” della Pop Architettura poiché ne possiede tutte le connotazioni, sia formali sia di contenuto. Formali, perché il linguaggio che viene adoperato non è didascalico, funziona per slogan, motti e dichiarazioni. Leggiamo spesso “Noi consideriamo”, “Si accetta”, “Rigetiamo”, fino a una onomatopeica ammonizione:

Attenzione all’avanguardia! (anche se ci sono tutte le premesse per una Pop architettura, per un’architettura mod, per una Piper-Pop-pp-SLD-beat-ban the bomb-architettura... per tutto questo, ma soprattutto per tornare alla base, alla città, lessico familiare delle nuove figure Popolar-spettacolar-industriali, per tutto questo insomma)<sup>(15)</sup>.

Indipendentemente dalla validità dei risultati ottenuti dal corso, è indubbia l’originalità intellettuale delle “Note” scritte da Adolfo Natalini. Esse rappresentano una prova a scarico nel processo di critica sulla possibilità/necessità di avere un’Architettura Pop e sull’assunto per il quale, data la natura intrinsecamente superficiale della Pop Art, non si possa riscontrarne un’influenza che non incida solo nell’edulcorazione della forma tramite la decorazione e nella produzione in serie di oggetti – anche architettonici – di consumo.

Tornando a Roma, nelle propaggini della Scuola di Piazza del Popolo, si andavano definendo le identità artistiche e architettoniche di Umberto Bignardi

<sup>(14)</sup> Cfr. Leonardo Savioli, Lara Vinca Masini, Adolfo Natalini et al., *Ipotesi di spazio* (Firenze, Giglio & Garisenda, 1972).

<sup>(15)</sup> Note tratte da: *La Pop Art e la progettazione architettonica. Note per una serie di lezioni e conversazioni tenute durante il corso di Architettura degli Interni di Leonardo Savioli all’Istituto di Architettura degli Interni della Facoltà di Architettura dell’Università degli Studi di Firenze, 1966/67*, Archivio privato Adolfo Natalini.

<sup>(16)</sup> A Firenze inizia a definirsi una nuova tipologia di locale di intrattenimento, il Radical Disco Club, nel quale funzione e spazio si esprimono attraverso una riconversione artistica del nuovo abitare radicale. Rimandando all’ampia pubblicistica ad essi dedicata, qui si vogliono solo ricordare: il *Piper Pluriclub* a Torino del 1966 e la discoteca *L’Altro Mondo* a Rimini del 1967 del Gruppo Strum; la discoteca *Mach 2* a Firenze tra il 1967 e il 1968 del Superstudio (in prima formazione senza Gian Piero Frassinelli); la discoteca *Diedron* a Crema dell’Atelier Mendini del 1971; la *Boutique Altre Cose* connessa al disco club *Bang Bang* a Milano, progettata da Ugo la Pietra, Aldo Jacober e Paolo Rizzato nel 1968; lo *Space Electronic*, progettato dai 9999 a Firenze inaugurato nel 1969; del UFO sono il ristorante *Sherwood*, il *Bamba Issa* a Forte dei Marmi, la discoteca *Bamba Issa 2*, la boutique *Mago di Oz* a Viareggio. Cfr Emanuele Piccardo, *Radical Pipers* (Busalla, Plug\_in, 2016).

<sup>(17)</sup> Il lavoro di Umberto Bignardi non è stato, fino ad oggi, oggetto di uno studio sistematico da parte della storiografia d'arte e di architettura. Le informazioni riportate in questo articolo derivano dall'analisi di disegni e fotografie conservate presso l'archivio privato dell'artista, non ancora inventariato, consultato dall'autrice in occasione di una conversazione tenutasi a Milano, nella residenza privata di Umberto Bignardi, il 20 marzo 2016. Considerazioni e riflessioni sono riportate in Anna Riciputo, *Pop Tools*, 51-54. Sul lavoro di Umberto Bignardi cfr.: Redazionale, "Bignardi", *Catalogo mensile Galleria L'Attico*, 77, (gennaio 1966); Laura Cherubini, Maurizio Calvesi (a cura di), *Umberto Bignardi: opere dal 1958 al 1993*, catalogo della mostra, Roma, MLAC, 16 febbraio-12 marzo 1994 (Firenze, Litografia Bruni, 1994); Flaminio Gualdoni (a cura di), *Umberto Bignardi. Opere 1960-2003* (Bologna, Arte e Arte Edizioni, 2005).

<sup>(18)</sup> Cresciuto in Argentina, Giusto Puri Purini si laurea in architettura nel 1971 a Venezia, dove impara l'arte del *trompe l'oeil* cinematografico (divenendo lo scenografo di Roberto Rossellini dal 1968 al 1972 in *La lotta dell'uomo per la sopravvivenza*, *Gli atti degli apostoli*, *Il Socrate* e *L'Età dei Medici*), viaggiando poi in America, India e Russia. In Italia, Puri Purini studia le radici mediterranee alla ricerca dei caratteri unificatori di una realtà geografica che permette di "andare in Spagna e trovare Atene". Cfr. Giusto Puri Purini, *La piccola magia. Appunti di un architetto*, note personali dattiloscritte, inedite, non inventariate, archivio privato Giusto Puri Purini. I dettagli bibliografici sono stati approfonditi dall'architetto in occasione delle conversazioni tenute con l'autrice nel proprio studio di Roma dal 2014 al 2016.

<sup>(19)</sup> L'architetto Gepy Mariani, scenografo per Roberto Rossellini, è stato l'architetto di numerose discoteche romane, tra cui il *NumberOne* alla fine degli anni Sessanta e l'*Easy Going*, aperto nel 1978. Quest'ultimo, ideato con la volontà di renderlo il punto di riferimento per la comunità gay della capitale, venne realizzato adottando tutte le azioni Pop elevate alla potenza del Camp: per rievocare l'ambiguità di un bagno turco, aveva le pareti piastrellate da mosaici raffiguranti l'universo omoerotico del disegnatore Touko Valio Laaksonen, meglio conosciuto come Tom of Finland (1920-1991), nel quale l'archetipo dell'effeminato era sostituito dall'archetipo della mascolinità in opposizione agli stereotipi di genere. La trasgressione è qui usata come affermazione collettiva: nel locale decorazioni murali con scene di sesso più o meno esplicito e una enorme lampada-fallo illuminata a neon sono il manifesto di una sottocultura che nel Pop vedeva un'arma sociale. Queste considerazioni dell'autrice derivano dall'analisi di fotografie inedite, conservate presso l'archivio privato di Giusto Puri Purini, analizzate tra il 2014 e il 2016.

<sup>(20)</sup> Sotto la direzione artistica di Gepy Mariani, alla fine degli anni sessanta, Giusto Puri Purini e Maurizio Mariani partecipano alla progettazione del club *NumberOne*, nel quale compaiono le riflessioni sull'utilizzo della luce artificiale come dispositivo per la scomposizione dello spazio.

(1935), Giusto Puri Purini (1944) e Maurizio Mariani (1940), futuri interpreti dello spazio a coinvolgimento totale con esiti del tutto originali rispetto a quelli ricercati dei Radicali<sup>(16)</sup>.

Percorrendo l'idea che una nuova integrazione delle arti dovesse passare per una nuova percezione degli effetti, Umberto Bignardi cominciò a sperimentare nel campo del cinema e della meccanica, sovrapponendone i linguaggi tramite l'ideazione di dispositivi multimediali chiamati "media modificati ritrovati" nei quali proiezioni, movimenti meccanici e specchi alteravano, distruggevano, riformulavano le immagini, lo spazio, la vista: il *Prismobile* e il *Fantavisore* del 1965, il *Rotor* del 1966 e l'*Implicor* del 1969. Frammentazione e ricomposizione passano attraverso lo studio delle sequenze cronofotografiche di Eadweard Muybridge e l'isolamento degli oggetti del collage.

Nel 1953 Ray Bradbury in *Fahrenheit 451* si chiedeva "Quanto tempo ancora pensi che dovremmo aspettare per avere la quarta parete tv? [...] Se avessimo anche la quarta parete si potrebbe dire che questa camera non è più nostra ma di ogni sorta di gente esotica", anticipando di qualche anno la prima opera di video art, l'installazione di Wolf Vostell e Zyklus Schwarzes, *Zimmer*, nella quale viene usato un televisore. L'*Implicor* di Umberto Bignardi<sup>(17)</sup> – il cui prototipo storico è il Padiglione Philips progettato da Le Corbusier e Iannis Xenakis per l'Expo di Bruxelles del 1958 – è realizzato a scopo dimostrativo e pubblicitario per la Olivetti nel 1970, ponendosi come una formidabile anteprima della progressiva integrazione della tecnologia telecomunicativa nell'architettura. In uno spazio chiuso e buio, tre pareti interamente rivestite di schermi specchianti, mandavano immagini frammentarie, evasive, molto contrastate, ridotte a sagome e a colori primari che si sommavano fra loro, e alle ombre dei visitatori, grazie ai riflessi degli specchi. Oltre alla completa distruzione dell'immagine si assiste così alla totale dissoluzione dell'architettura: lo spazio diventa informe e infinito, i confini scompaiono, le tre dimensioni perdono ogni valore di misura. Colonna sonora, la musica del contrappunto di Salvatore Sciarrino. Rimasto attivo fino al 1974, l'*Implicor* venne esposto al MOMA alla mostra *Italy. The New domestic landscape* del 1971, alla quale parteciparono anche tutti gli architetti della Superarchitettura e del Pop.

Giusto Puri Purini<sup>(18)</sup> e Maurizio Mariani – in collaborazione con Gepy Mariani<sup>(19)</sup> agli esordi e poi in coppia dal 1977 per più di quarant'anni – sono stati gli architetti di due realtà della postavanguardia romana che hanno svolto riflessioni sulla forma e sui materiali apparentemente antitetiche, in realtà germinate dalla costante ricerca su interdisciplinarietà e interculturalità: le discoteche e i *Vivai del Sud*.

Delle discoteche romane, portano la firma Puri Purini/Mariani il *Bella Blu*, il *Gilda*, l'*Alien*, il *Big Bang*, il *Tatum*, il *DesertStorm*, l'*Intrigo* e poi il *Lido*, il *Gilda on the Beach* e l'*Alien II* a Fregene, realizzate tra i tardi anni Settanta e Novanta<sup>(20)</sup>. Il 1977 è un anno fecondo: Puri Purini e Mariani progettano il *Bella Blu* e il *Gilda*, allestiti quando le teorizzazioni dell'architettura radicale erano mature e stavano esaurendosi (l'esperienza di Archizoom si era chiusa nel 1974, Superstudio si scioglierà nel 1978), dopo il superamento generale dell'entusiasmo Pop e l'avanzamento della necessità di un approccio più socialmente ed economicamente sostenibile dell'architettura nei confronti di storia, cultura, città e territorio<sup>(21)</sup>. Per questo motivo, analizzare il lavoro di Giusto Puri Purini e di Maurizio Mariani permette una maggiore oggettivazione dei temi, degli elementi e delle azioni Pop che acquistano una loro individualità espressiva e metodologica, esautorando l'incidenza di una tendenza artistica collettiva temporalmente definibile. La citazione è esercizio di appartenenza:

Attraverso il gioco della memoria, nello spazio discoteca i giovani debbono riconoscersi in elementi aggregativi, simboli del passato più recente. O, al contrario, ritrovarsi in uno spazio in cui costruirsi, autonomamente, una loro memoria<sup>(22)</sup>.

Il *Bella Blu*, in via Luigi Luciani, è un locale rivolto a un pubblico adulto avvezzo ai night club nel quale, per la prima volta, Puri Purini e Mariani introducono la collaborazione tra arte e architettura riproponendo sulle pareti stralci dei quadri di Maxfield Parrish, *Daybreak* del 1923 e *Stars* del 1926:

L'arte invece entra nelle discoteche, o in quello che ancora erano dei night club come il *Bella Blu*, dopo i miei viaggi in America. [...] Si scopriva anche tutto quello che era stato la decorazione degli Anni '20 e '30 tra cui questi artisti che facevano le vignette sul *New York Times* e su *Variety*, uno straordinario su tutti che si chiamava Maxwell Parrish. Maxwell Parrish per me è stato molto influente perché il suo neoromanticismo è stato l'ispirazione per i grandi pannelli murali del *Bella blu* con la donna che guarda verso il cielo stellato seduta su uno scoglio, nuda, bellissima verso un paesaggio in cui i blu del mare e del cielo si fondevano in un unico orizzonte. È con questa seduzione che ho capito che, nell'architettura in generale e nelle discoteche in particolare, non si poteva lavorare senza includere il mondo dell'arte<sup>(23)</sup>.

<sup>(21)</sup> Significativo a riguardo è il lavoro del gruppo Global Tools, fondato nel 1973 da esponenti dell'architettura radicale italiana e dell'arte povera e concettuale e conclusosi nel 1975. Cfr. Ugo La Pietra, *La Sinestesia delle arti 1960-2000* (Milano, Gabriele Mazzotta, 2001), 88; Valerio Borghonovo, Silvia Franceschini, *Global Tools 1973 – 1975: Quando l'educazione coinciderà con la vita* (Roma, Nero Editions, 2018).

<sup>(22)</sup> Giusto Puri Purini, "Moderne agorà della notte", in Elise Legziel, *Architettura della notte* (Milano, Miele, 1992), 123.

<sup>(23)</sup> Trascrizione dell'autrice da un'intervista a Giusto Puri Purini, Roma 10 giugno 2015.



5.3

G. G.Puri Purini e M. Mariani, Interni del *Gilda* con le tappezzerie ispirate alle ambientazioni di Henri "Le Douanier" Rousseau, Roma 1977, immagine per gentile concessione degli autori.  
(Roma, archivio privato)

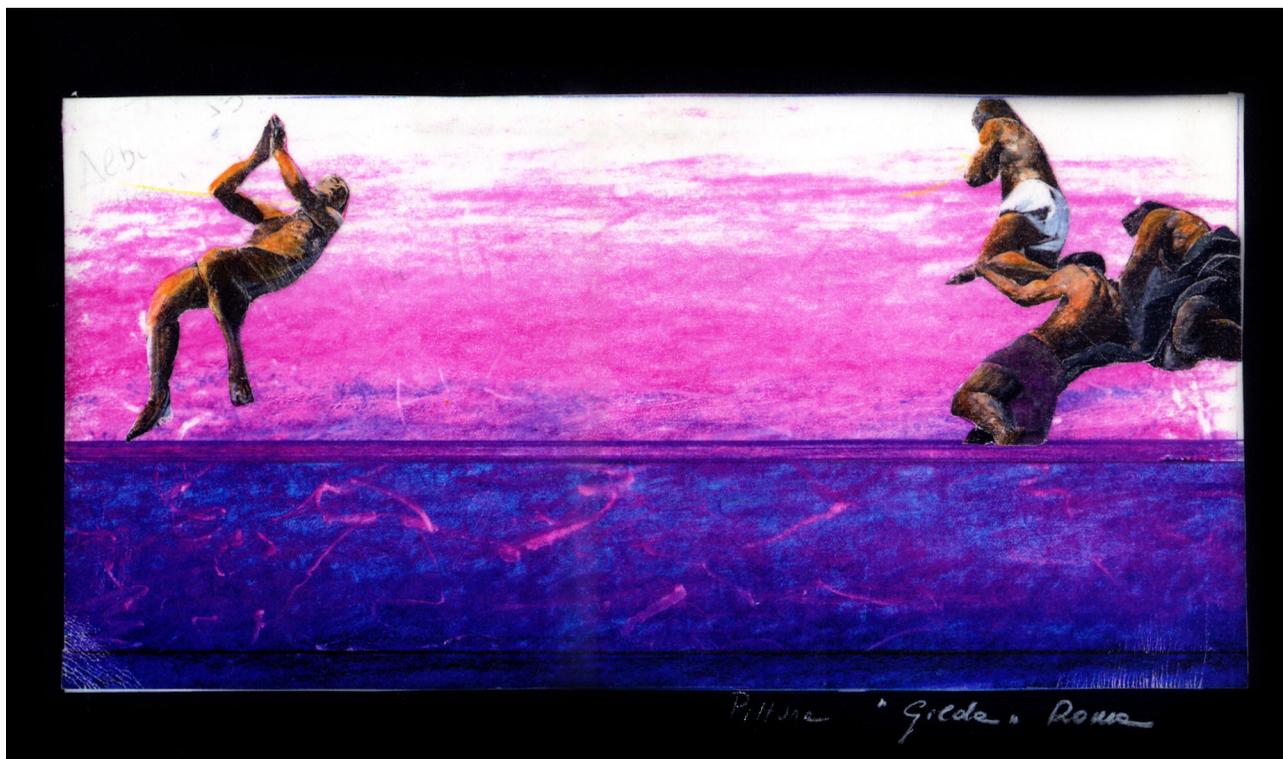
5.4

G. G.Puri Purini e M. Mariani, Gazebo all'interno del *Gilda* ispirato alle "Architetture da festa" di Leonardo Da Vinci, Roma 1977, immagine per gentile concessione degli autori  
(Roma, archivio privato)



Questa collaborazione, imprescindibile nei lavori futuri, supera la decorazione: nel *Bella Blu*, le pitture parietali sfruttano il *trompe l'oeil* architettonico per aggiungere profondità alla sala, aprendola virtualmente su un paesaggio naturale reso artificiale dalla contraffazione artistica. Realtà e finzione si mescolano e si denunciano a vicenda, superando l'illusionismo rinascimentale per riportare alla citazione, alla risignificazione: è la *realtà aumentata* della Pop Art. Compiono per la prima volta anche le colonne e i tralici, costantemente ripensati e riproposti soprattutto nel design per i *Vivai del Sud*.

Ciò che avviene nell'allestimento del *Gilda*, realizzato a via Mario de' Fiori alle spalle di Piazza di Spagna, è il fondersi di rimandi storici e artistici, di tecnologia, di pittura, di scultura: per le raffigurazioni murali si utilizzano forme e codici delle ambientazioni di Henry Rousseau [Fig. 5.3]; per i gazebo si usano l'*Architettura da festa* di Leonardo Da Vinci, tondini di metallo legati insieme trasversalmente a formare, in negativo, le scanalature di una colonna dorica vuota di cui si mantiene il capitello [Fig. 5.4], o ancora i tralici dell'architettura coloniale francese di New Orleans (derivati da un *American Grand Tour* effettuato nel 1972). I rivestimenti sono invece in pelliccia sintetica con stampa animalier; sulle pareti libere ritratti di Marilyn Monroe e Rita Hayworth e le tele giganti di Antonio Recalcati (1938) [Fig. 5.5]; l'illuminazione artificiale, abbinata a una vernice fluorescente, consente allo spazio di moltiplicarsi in riflessi e luminescenze impedendone una percezione univoca.



Il *Gilda* è per Roma una sorta di *turning point*: anche se continuavano ad avere successo i locali come il *Jackie 'O*, l'*Easy Going* e il *Notorious* – questi ultimi voluti da Gilberto Iannozzi, l'altro "re della notte" insieme a Bornigia – i night club tradizionalmente intesi, io, affascinato dagli spazi innovativi de *La Cupole* di Parigi o di altri locali di New York, capii che era necessario realizzare un locale che fosse diverso da tutti gli altri. Dopo l'esperienza del *Bella Blu* nel quale l'arte era entrata in certo modo, decisi che anche nel *Gilda* l'arte avrebbe avuto un ruolo predominante, scegliendo stavolta come riferimento Henry "Le Douanier" Rousseau, un pittore pieno di magia e di misticismo, che riempiva la sua notte, le sue giungle e le sue lune di personaggi un po' magici, donne che incantano serpenti, grandi farfalle variopinte, pantere, leopardi che popolano l'oscurità. Questa scelta derivò anche dalla mia lunga esperienza nei *Vivai del Sud*, grazie alla quale mi ero avventurato in un settore che in Italia, oltre che da Pietro Porcinai, non era stato indagato approfonditamente<sup>(24)</sup>.

Nella planimetria del *Gilda* gli spazi si dispongono centripetamente intorno alla sala principale, organizzata longitudinalmente con un palco sulla parete di fondo e il salotto "vip" frontale: l'occupazione spaziale denuncia un'aderenza più marcata ai principi del night club destinato a una clientela più adulta, rispetto ai gran-

5.5

G. G. Puri Purini e M. Mariani, Studi per i murali del *Gilda*, Roma 1977, immagine per gentile concessione degli autori (Roma, archivio privato)

<sup>(24)</sup> *Ibidem*.

5.6, 5.7

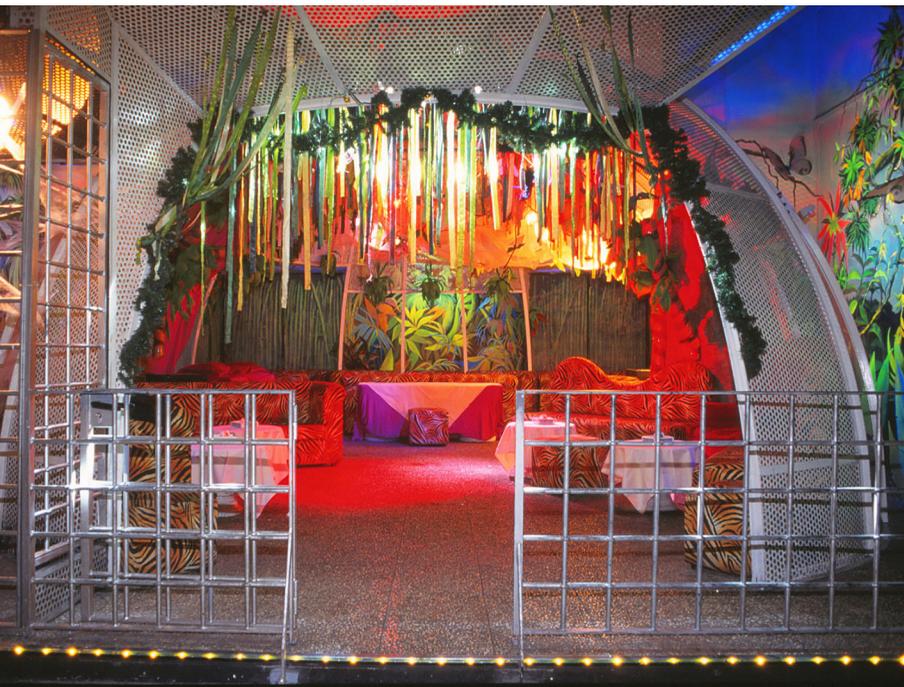
G. Puri Purini e M. Mariani, Sale interne dell'*Alien* con i riferimenti a Roy Lichtenstein, *Whaam!*, 1963 e *We Rose Up Slowly*, 1964 con i fondo un'opera di Antonio Recalcati, Roma 1989, immagine per gentile concessione degli autori. (Roma, archivio privato)



di vuoti delle piste delle discoteche in cui il ballo è l'attività dominante. Nel 1994 sarà aggiunta la sala *Swing*: un lounge bar alle cui pareti le icone della musica jazz suonano note dipinte su uno sfondo finto marmo. I due architetti progettano lo spazio e il suo allestimento: gli arredi sono pezzi unici *site-specific*.

Nel 1988 lo studio Puri Purini/Mariani progetta l'*Alien*, in via Velletri: si tratta di un locale pensato con lo scopo di stupire e ogni cosa al suo interno, dall'arredo alle pitture murali, spinge in tal senso. L'intervento architettonico non ha modificato la planimetria dell'edificio in cui si inserisce, l'impianto è a croce greca con quattro grandi spazi aperti negli angoli a chiudere il quadrato. Diversamente per le installazioni: tutti i complementi interni sono stati realizzati su progetto, compresa la scelta delle tappezzerie. La percorrenza dello spazio è tendenzialmente lineare, gli ambienti nei bracci sono di servizio per lo staff e per i clienti, e in fondo a sinistra si posiziona la sala minore. Gli ambienti più significativi sono due: la *Sala Art Gallery* e il *Vippaio*. La prima è la sala minore o "seconda pista" [Fig. 5.6]. Questo ambiente è pensato per essere una sala per conversare e per questo motivo, pur essendo dotata di consolle e pista al centro, presenta numerose sedute e pitture murali più accese perché maggiormente visibili grazie a un'illuminazione meno pirotecnica.

Pensata come una galleria d'arte, tutte le pitture murali, gli arredi e i complementi sono opere d'arte originali o in riproduzione, alcune appositamente realizzate e progettate da Puri Purini e Mariani. Sono presenti tutte le operazio-



5.8

G. G.Puri Purini e M. Mariani, La *Voliera* dentro all'*Alien Club*, Roma 1989, immagine per gentile concessione degli autori. (Roma, archivio privato)

ni Pop<sup>(25)</sup>: si lavora per icone, riferendosi direttamente a personaggi e oggetti riconoscibili; si alterano i materiali (finta pelle, tessuto che imita il marmo, plastica), colori stridenti, dislocamento di oggetti inconsueti (cariatide, macchina, motociclette trasformate in sedili, fusoliera di un aereo), citazioni (dirette nella riproduzione di quadri e oggetti, indirette con l'utilizzo di "stili" per nuovi elementi), come le pitture di Lichtenstein o *tipo* Lichtenstein [Fig. 5.7].

Grande amico di Giusto Puri Purini, Antonio Recalcati realizza tele giganti come già avvenuto per il *Gilda*. Oltre alla *Sala Art Gallery*, l'*Alien* aveva un'area *privée* nella quale era stata installata una gabbia di metallo smaltato, chiamata *Voliera* e successivamente *Vippaio* [Fig. 5.8]. Questa struttura conteneva uno spazio cangiante negli arredi e nei complementi: votata al Kitsch (praticato dal pubblico che era destinata ad accogliere), veniva spesso addobbata con festoni colorati, arredata con divani tappezzati con fantasia animalier o allestita come una vera e propria installazione di Pop Art.

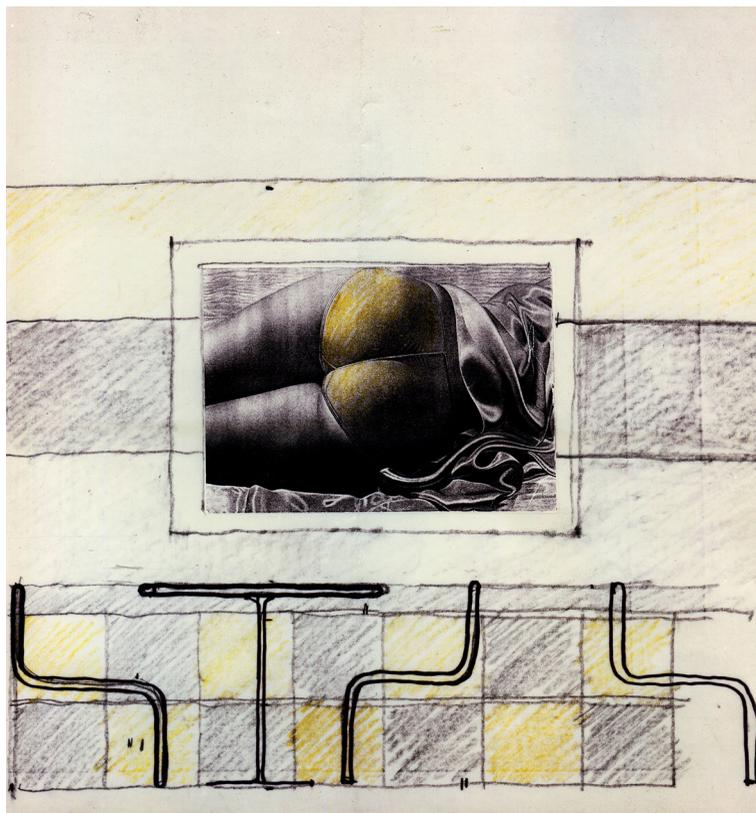
L'anno successivo è la volta del *Tatum*:

Con Bornigia, Mariani e io abbiamo anche realizzato un locale che si chiama *Tatum*, alle pareti del quale appendemmo dei quadri di alcuni pittori iperrealisti americani che "spogliavano" le ragazze disegnano loro addosso delle mutandine di seta. Era un iperrealismo fotografico che ci permetteva di realizzare delle piccole trasgressioni per accompagnare ed enfatizzare lo stile del locale<sup>(26)</sup>.

<sup>(25)</sup> Durante la ricerca sono state individuate sette azioni Pop: assemblare/montare, isolare, dislocare, ripetere, scalare, sostituire, contaminare. Cfr. Anna Riciputo, *Pop Tools*, 193-207.

<sup>(26)</sup> Da una conversazione tra Giusto Puri Purini e l'autrice, Roma 2015.

5.9  
G. G. Puri Purini e M. Mariani, Studi per gli arredi del *Tatum*  
con un'opera di Antonio Recalcati, Roma 1989, immagine per  
gentile concessione degli autori.  
(Roma, archivio privato)



Giusto Puri Purini e Maurizio Mariani, per la definizione dei palinsesti murali e, più in generale, per facilitare l'associazione delle forme, utilizzano il collage come strumento compositivo oltre che rappresentativo: dato un cartoncino colorato con i pastelli a rappresentare il fondale murario, le figure precedentemente disegnate, fotocopiate e ritagliate [Fig. 5.9], vengono disposte nello spazio virtuale del foglio fino a trovare la giusta collocazione. Poi gli architetti disegnano, schizzano, annotano dimensioni, materiali, idee. Ognuno di questi "tentativi" è un'opera in sé la cui artisticità si emancipa, a posteriori, dall'utilità creativa, ma della quale rimane debitrice.

I disco club progettati da Giusto Puri Purini e Maurizio Mariani fanno riferimento a un'unione tra Pop Art e architettura a metà strada tra il rapporto paratattico e quello sintattico: trattandosi di locali inseriti in strutture preesistenti scarsamente modificabili, la compenetrazione tra le due discipline è completa nella progettazione degli arredi. L'arte, tuttavia, supera il limite della decorazione, governa l'ambientazione delle sale che funzionano come degli ambienti multifocali, nei quali ogni elemento collabora all'ottenimento di un preciso prodotto estetico e conoscitivo complessivo. La varietà delle finiture, delle luci, dei complementi e delle tappezzerie plasma degli spazi eccessivi e strabordanti, nei quali la componente scenografica – eredità di formazione – svolge il ruolo di catalizzatore esperienziale: spazi e oggetti costituiscono una superrealtà all'interno della quale l'uomo si muove come in un labirinto, senza poter prescindere dalle derive percettive, emozionali e comportamentali imposte.

La coppia Puri Purini – Mariani, tuttavia, non esaurisce la propria ricerca nell'ecclettico e inizia a percorrere un tracciato parallelo con i *Vivai del Sud*: l'azienda, nata dall'entusiasmo imprenditoriale dei fratelli Piero, Giorgio e Gianfranco Di Pierri sul finire degli anni cinquanta, attraverso la collaborazione di architetti e designer sia italiani che internazionali, si propose l'obiettivo di soddisfare il gusto di una clientela borghese che cercava il "bello innovativo"<sup>(27)</sup>. Questa nuova estetica si costituiva dall'integrazione della riflessione sulla forma anti-moderna, il raggio del Kitsch e la necessità di reinventare un sistema abitativo nel quale la natura e l'artificio trovassero un compromesso a favore della prima. Materiali organici come il legno, il giunco, il bambù, la canna di manao e la pelle venivano plasmati secondo linee rigidamente geometriche, morbidamente orientali, sobriamente classiche e ironicamente Pop. Mobili nati per arredare terrazzi e giardini ma che si confrontano ostinatamente con interni lussuosi e opulenti (notevole l'esposizione temporanea al Palazzo dei Principi Biscari a Catania), portano con sé il mediterraneo delle palme e la levigatezza delle conchiglie, l'espansività del sole e la verticalità di Mackintosh. Anche se prodotti in serie, tutti i manufatti mantenevano uno stretto rapporto con l'artigianato che permetteva loro di apparire alla clientela come pezzi unici, mantenendosi saldamente quale riferimento per compratori d'élite. La Pop Art entra in questi lavori sotto forma di riferimenti iconografici esotici e stilizzati: la palma, variamente usata come icona al contempo dell'esotico e del mediterraneo (Aldo Rossi, UFO, Mario Schifano, Alessandro Anselmi, Gino Marotta), presente anche nell'idea di Gino Pollini – riguardo alla palma di Piazza di Spagna – era il più potente emblema della romanità del centro storico che "portava un sapore di oriente in questa piazza straordinaria"<sup>(28)</sup>; il sole della linea *Sunrise* diventa schienale di un divano come per Gaetano Pesce in *Tramonto a New York*, anche se usato con valore più decorativo che oggettuale. Giusto Puri Purini e Maurizio Mariani furono direttori artistici dell'azienda dal 1972 al 1978, Stefania Bedoni fu progettista e designer dal 1973 al 1983, contribuendo al mantenimento di uno "status" della figurazione, definito da Paolo Portoghesi:

[...] un nuovo indirizzo di ricerca, basando la loro produzione sulla rievocazione ironica degli "anni folli", sulla creazione di oggetti-personaggio che sappiano innescare nella nostra mente il meccanismo provocatorio dell'associazione di idee<sup>(29)</sup>.

A Roma, dunque, il Kitsch è il mezzo attraverso il quale si manifesta il dionisiaco, la citazione colta è il mezzo dell'apollineo.

<sup>(27)</sup> Stefania Bedoni, *Vivai del Sud* (Macerata, Quodlibet, 2014), 24.

<sup>(28)</sup> Memoria per gentile concessione di Franco Purini.

<sup>(29)</sup> Si veda l'estratto da una brochure d'epoca di Paolo Portoghesi, ora in Bedoni, *Vivai del Sud*, 26.