

## Storia di un amore supremo verso la struttura Una ricerca progettuale per un'architettura vitale

di *Mariacarla Molè*

[mariacarla.mole@gmail.com](mailto:mariacarla.mole@gmail.com)

Leonardo Mosso architectural research is marked by a true love for the structure meant as generator of a transformation system. The constant elaboration of an architectural design theory will remain the founding premise of an interest in semiology. Promoting the method of a programmed architecture, Mosso makes his practice unique: utopian in the development of possibilities of construction.

Keywords: Concrete Poetry, Programmed Architecture, Structure, New Ecology

---

«Uno strappo alla regola»<sup>1</sup> titolava un rotocalco cinematografico dell'ottobre del 1966 sulla 33<sup>a</sup> Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, tentando di rispondere all'interrogativo su quale potesse considerarsi la regola dell'arte contemporanea. Domanda insidiosa quanto retorica che troverà tante risposte quante le ricerche artistiche presenti in mostra.

La regola è quella dello spazio pittorico al di là della tela nei *Concetti spaziali: attese* di Lucio Fontana, la regola è quella della manipolazione e della trasformazione dei materiali industriali per Alberto Burri che espone una serie di tele in plastica bruciata, la regola è quella della sperimentazione della plasticità del legno nella *Cassa Sistina* di Mario Ceroli, e quella dei processi meccanici della riproduzione delle immagini nella Pop Art di Roy Lichtenstein. A rappresentare un ulteriore strappo alla regola è l'esperienza della Optical Art che aveva portato il piano della fruizione dell'opera su quello

---

<sup>1</sup> *La biennale di Venezia 1966: Fontana, Burri, la pop art, l'arte visuale e cinetica e l'optical art* [filmato on-line], in Archivio Luce, consultato in data 30 aprile 2021, disponibile all'indirizzo: <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000041481/2/la-biennale-veneziana-1966-fontana-burri-pop-art-l-arte-visuale-e-cinetica-e-l-optical-art.html&jsonVal=>.

del coinvolgimento visivo attivo di chi vi si pone davanti. A Julio Le Parc, uno dei massimi esponenti dell'arte cinetica e Optical, quello stesso anno era andato il Gran Premio della Pittura, sintomo di un reale interesse nei confronti di una ricerca formale giocata sul campo delle percezioni visive, ma anche simbolo di una tendenza, prevalente in quegli anni, a trasformare l'arte in gioco. Era infatti stata da subito molto chiara l'analogia tra la Op Art e lo spazio del luna-park, e non era sfuggito il tipo di fruizione che ne derivava, non più contemplativa ma interattiva: «un ultimo strappo alle regole dell'arte contemporanea [...] una sfida spericolata» come chiosava il cinegiornale.

Sul notiziario di cultura contemporanea *Marcatrè*<sup>2</sup> dello stesso anno, in un articolo sulla Biennale, il critico Gillo Dorfles però si diceva stanco e deluso dagli artisti della Op Art, definiti non tanto bonariamente «esibitori di macchinette»<sup>3</sup>, i cui tentativi di stupire il pubblico si rivelano ormai usurati e in ultima analisi noiosi, secondo l'opinione del critico. Dorfles segnalava invece il lavoro di Enrico Castellani tra gli esempi positivi di una ricerca che riuscisse a essere coerente e rigorosa nel suo metodo costruttivo. Si tratta certo del giudizio di Dorfles – esposto all'interno di una tavola rotonda con altri critici come Maurizio Calvesi, Alberto Boatto e Filiberto Menna – e lungi dal considerarlo definitivo o risolutivo all'interno del dibattito sulla 33<sup>a</sup> edizione della Biennale, è interessante per la lettura che ne deriva di un contesto che sembra articolarsi – almeno secondo il giudizio di Dorfles – in due tipi di ricerca: l'arte intesa come ferrea ricerca metodologica e l'arte vissuta come gioco.

Questo porta alla mente esperienze artistiche che negli stessi anni stavano tentando di coniugare una ricerca strutturale a una libera sperimentazione

---

<sup>2</sup> A. Boatto, M. Calvesi, G. Dorfles, F. Menna, *La biennale di Venezia, Marcatrè Notiziario di cultura contemporanea* Annata: IV Numero: 26/27/28/29 Mese: 12 Anno: 1966, pp. 143-147, [on-line], in Contemporary Art Archives Periodicals Texts Illustrations, consultato in data 30 aprile 2021, disponibile all'indirizzo: <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=738&artgal=38&key=8260&lang=IT>.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

espressiva. Un esempio potrebbe essere quello della *Maison Poétique*, un progetto nato a Torino dalla sinergia di artisti con percorsi disciplinari diversi. Ne fecero parte Adriano Spatola e Arrigo Lora Totino, tra gli interpreti più rappresentativi del movimento internazionale di Poesia Concreta, un campo di sperimentazione che affonda le sue radici nelle avanguardie storiche ed estende la sua ricerca al linguaggio inteso come materiale concreto, fatto di sillabe, suoni, segni e spazi. Si unirono a loro il musicista elettronico Enore Zaffiri, che lo stesso anno aveva fondato lo SMET (Studio di Musica Elettronica) che combinava l'analisi del suono alla matematica, e il pittore Sandro De Alexandris che in quegli anni stava portando avanti una riflessione radicale sul senso della pittura. Alle loro ricerche si avvicinarono quelle di Laura Castagno e Leonardo Mosso, le cui sperimentazioni in ambito architettonico affondavano le radici nello studio del linguaggio e nei processi di trasformazione. La *Maison Poétique* prendeva il libero gioco della costruzione di nuove forme molto seriamente e tentava di darsi delle regole nella ricerca di nuove possibilità di costruzione poetica, pittorica, architettonica, sonora e del senso.

Dall'intrecciarsi dei loro interessi, dall'interazione tra le arti e dalla condivisione di una comune prospettiva utopica nacque un gruppo di ricerca, un «utopico progetto rimasto sulla carta»<sup>4</sup>, come ricorda in una ricostruzione della vicenda Giovanni Fontana in un numero del Verri, rivista fondata nel '56 e vicina alla Neoavanguardia dei Novissimi e del Gruppo '63.

Quello tracciato fin qui è solo un frammento di quello che deve essere stato il contesto nel quale la ricerca progettuale e architettonica di Leonardo Mosso si è sviluppata, nutrendosi dello stesso interesse interdisciplinare che ha

---

<sup>4</sup> Giovanni Fontana, *Adriano Spatola e la Maison Poétique Architetture mentali e strategie reali* in *Il Verri, Adriano Spatola totale*, n°58, Giugno 2015, [on-line] in Archivio Maurizio Spatola, consultato in data 30 aprile 2021, disponibile all'indirizzo: [http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf\\_worksand/W00321.pdf?a=5a58a83309a08](http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf_worksand/W00321.pdf?a=5a58a83309a08).

guidato l'esperienza della *Maison Poétique*, della stessa audacia nel cimentarsi in ambiti di indagine inesplorati.

La parola cemento porta presto alla mente l'indagine condotta pochi anni dopo, a partire dal '69, da Alighiero Boetti, artista torinese che ha incentrato sull'atto dello scrivere i suoi *Cimenti dell'armonia e dell'invenzione*, nati dall'azione paziente di ricalcare a matita i quadretti di un foglio, con l'intenzione di scandirne il tempo e lo spazio, nonché di liberare il segno dal peso del significato.

Il recupero di una manualità scolastica e la cura nell'esercizio grafico richiamano uno stadio zero dei processi di comunicazione nel quale la scrittura si fa gioco. L'idea del gioco come scrittura contrapposta alla gravità della parola parlata attinge alle riflessioni di Jacques Derrida che nel 1967 aveva pubblicato *Della grammatologia*, testo nel quale ribalta la tradizione platonica che pone la scrittura come secondaria rispetto alla parola, riconoscendole invece una posizione originaria rispetto alla parola. Boetti farà del gioco il paradigma della sua arte e della vita forse.

Soltanto due anni prima, nel 1965, Adriano Spatola aveva realizzato per un numero della collana *Il Dissenso*, edita da Sampietro, la *Poesia da montare*, un'opera composta di 32 schede in cartoncino: due destinate al titolo, una alla nota introduttiva dell'autore, una a un disegno di Giuliano Della Casa e le restanti a poesie visuali dal carattere assai frammentario, composte da porzioni di frasi, parole mutile e singoli grafemi. È una poesia che condanna i punti fermi e, illeggibile, dice l'indicibile affidando agli spazi bianchi la possibilità che ha linguaggio di non attualizzarsi. La sintassi dei vuoti lascia che i pieni si avventurino in un alfabeto sfasciato, sfuggente alla dimensione significante.

Chi legge ha quindi la possibilità di montare ogni volta una lettura diversa, acquisendo un ruolo primario nella costruzione stessa della poesia, piuttosto che nella ricostruzione di un senso originario. La lettura si fa gestuale, tecnica

e pratica, e si libera dall'autorità dell'autore (del resto nel 1968 Roland Barthes avrebbe annunciato *La morte dell'autore* nel n. 5 della rivista *Manteia*, un testo che avrebbe fatto discutere letterati, critici, semiologi e filosofi).

Nel gioco poetico di Spatola, di destrutturare e ricostruire, fare e disfare, ogni appiglio sicuro del senso viene meno e cede il passo al gioco della fantasia combinatoria. Le parole ridotte a stralci e a singoli grafemi diventano qualcosa di assimilabile a dei segni pittorici, dimentichi di un contrassegno semantico e di una intenzione predicativa. Il riferimento è al puzzle, a un gioco che può essere giocato sulla ricostruzione a posteriori di figure prive di un senso che sia precedente a una pratica fatta di spostamenti, aggiunte e sottrazioni. La nota introduttiva in questo senso ha la forza di un manifesto di intenti:

Le recenti ricerche e i numerosi esperimenti intorno alle possibilità di una poesia visiva, la tradizione surrealista del poèm object, certo eccitanti giochi combinatori sul materiale linguistico (con i senza IBM), i libri lignei, del peso di alcuni chili, visti in casa di Villa: ecco elencati i termini di riferimento di questa "poesia da montare". Credo che non valga la pena di chiarire fino in fondo le finalità di questo lavoro, ciò che conta è che la fatica cui il lettore soggiace (comporre e scomporre, nelle varie possibilità espressive, un numero x di schede) sia soltanto un modo di intervenire attivamente nell'elaborazione del testo, ma, soprattutto, un modo di trovarsi nella condizione (assolutamente non augurabile) del poeta di oggi di fronte al linguaggio. Nessuna specie di divertissement, dunque. Piuttosto l'offerta di un modello ambiguo di comportamento, una mimesi volontariamente esplicita del processo di ricerca in vitro con il quale bisogna fare i conti, scontato tutto ciò che c'era da scontare, di fronte alla pagina bianca di mallarmeiana memoria. L'oscillazione, appunto, tra la purezza dell'assoluto nulla, il gioco fine a se stesso, il dossier personale, il catalogo, l'esercizio di versificazione, l'offerta pura e semplice fin una tematica, la plastilina da modellare, la stele di Rosetta, il puzzle, il mobile svedese componibile, l'allucinazione del mai finito, le carte dei tarocchi, il domino, e, per concludere l'hobby del fatevi tutto da voi<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> A. Spatola, *Poesia da montare*, in *Il dissenso* n°1, Sampietro Editore, Bologna 1965, nota introduttiva, [on-line] in Archivio Maurizio Spatola, consultato in data 30 aprile 2021, disponibile all'indirizzo: [http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf\\_worksand/W00321.pdf?a=5a58a83309a08](http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf_worksand/W00321.pdf?a=5a58a83309a08).

È il cimento di una scrittura così intesa che riconduce al lavoro di Leonardo Mosso e in particolare alla sua pratica di costruire alfabeti a modulazione quadrata, ideogrammi e strutture scritte, a partire da un numero limitato di grafemi e da un reticolo quadrato. Una pratica che ha inizio nei primi anni '60 a partire dalle sperimentazioni di Laura Castagno intorno alla necessità di trovare una scrittura inscritta nel reticolo quadrato del foglio per scrivere sui disegni di architettura. Un esercizio ispirato dai progetti di Alvar Aalto con la differenza che Mosso e Castagno avrebbero destinato un segno a ogni unità del reticolo senza lasciare spazi vuoti tra un segno e un altro.

Mosso porterà avanti questa pratica con una produzione molto intensa e inventerà grammatiche nella forma di geometrie inedite che possano corrispondere alle lettere di un alfabeto. Un'attività che è corsa parallela alla sua elaborazione di una teoria della progettazione strutturale e di una architettura programmata e seriale, che vedeva al centro della sua ricerca l'elaborazione del concetto di struttura come generatrice di un sistema di trasformazione.

Mosso troverà nel pensiero modulare la possibilità di configurare lo spazio in infinite forme e inventare sistemi replicabili che diventano i motori utopistici di un processo di costruzione virtualmente infinita: strutture architettoniche reticolari in legno, alluminio e acciaio, con cui sperimentare le infinite possibilità di connessioni all'interno di una struttura portante e la potenziale ripetibilità in sistemi di strutture.

Al suo ritorno da Helsinki, dove aveva collaborato con Alvar Aalto, Mosso dal 1961 copre la cattedra di Plastica ornamentale alla facoltà di architettura al Politecnico di Torino. In quello stesso anno lavora alla *Cappella per la messa dell'artista*, il primo esempio di architettura programmata e pensata come struttura seriale, tridimensionale e auto-gestibile. Il modo in cui Mosso pensò lo spazio declinava l'invito alla spiritualità in maniera totale e trans-

religiosa, una modalità che fosse capace di adattarsi alle esigenze della comunità che vi si sarebbe raccolta.

La cappella fu smontata lasciando spazio ad altre forme di sperimentazione architettonica ma rappresenta un primo esempio di una progettualità radicale che aveva l'intenzione di democratizzare il processo di progettazione architettonica rendendolo accessibile agli abitanti di case, di quartieri e città, e adattabile alle loro esigenze.

L'elaborazione costante di una teoria della progettazione rimarrà la premessa fondante di un interesse semiotico che si innesterà nella ricerca di Mosso intorno alla fine degli anni '60. A essere determinante in questo senso è la lettura di *La struttura assente* di Umberto Eco, un libro che sarà decisivo per la sua svolta semiotica, seppure non abbracciato in tutte le sue istanze. Pubblicato da Bompiani nel 1968, arriva dopo *Opera aperta* del '62 e dopo *Apocalittici e integrati* del '65, e precede le riflessioni del *Trattato di semiotica* del '75, una sequenza di pubblicazioni che tracciano il processo di progressivo radicamento della semiotica nella critica alla cultura di massa contemporanea. *La struttura assente* ha aperto la ricerca semiologica a quei fatti di cultura che non sembravano concepiti per comunicare: una casa, un cucchiaio o un sistema di rapporti sociali, nel tentativo di rispondere alla grande domanda che attraversa tutta l'opera, ovvero se tutti i fenomeni di cultura possano essere intesi come fenomeni di comunicazione, e gli esiti sono straordinari anche nella riflessione di Leonardo Mosso.

A partire da una tradizione che non ha riconosciuto agli oggetti dell'architettura una natura soltanto funzionale e non comunicativa, Eco estende la qualifica di funzione anche alle destinazioni comunicative di un oggetto, nella possibilità che a esse si riconoscono di comunicare una utilizzabilità sociale dell'oggetto non identificato immediatamente e in senso stretto con la sua funzione. Quella della struttura assente è una storia nata all'insegna della rivoluzione, già evocata dal titolo che non fa mistero delle

intenzioni, al contrario rassicura (e forse spaventa) chi legge che non verrà esposta nessuna teoria della struttura intesa come *primum* ontologico e come fondamento ultimo e costante dei fenomeni culturali e naturali. Un libro che deve molto «alla preoccupazione degli architetti di un ancoraggio dell'universo delle cose da comunicare all'universo delle cose da modificare»<sup>6</sup>, e in particolare agli studenti di architettura delle facoltà di Milano, São Paulo e Firenze, studenti di architettura.

Il tempo che fa da sfondo alla riflessione di Eco tiene conto della rapidità della natura stessa dei processi di comunicazione: il tempo del rapido consumo delle forme, forme che tuttavia sembrano presto recuperate con una rapidità incredibile, e conservate al di là dell'inarrestabile obsolescenza.

Sembra riecheggiare la lezione di Adolph Loos contenuta nei saggi scritti tra il 1897 e il 1900, dove emerge molto chiaramente la relazione tra la vita di una società e il suo spazio, la sua architettura, le sue abitazioni, il suo artigiano:

Noi abbiamo la nostra civiltà, le nostre forme nelle quali si rispecchia la nostra vita e abbiamo gli oggetti d'uso che ci consentono di vivere questa vita. Nessun uomo e nessuna associazione hanno creato i nostri mobili, i nostri portasigarette, i nostri gioielli. Li ha creati il tempo. Essi cambiano di anno in anno, di giorno in giorno, di ora in ora. Perché noi stessi cambiamo di ora in ora, modifichiamo il nostro modo di vedere, le nostre abitudini. E di conseguenza cambia anche la nostra civiltà. Ma la gente del Werkbund (Lega tedesca artigiani) confonde causa e effetto. Noi non ci sediamo così perché il falegname ha fatto la sedia in questo o in quel modo, ma, poiché noi vogliamo sederci in questo modo, il falegname ha fatto così la sedia<sup>7</sup>.

Una lezione ancora molto limpida nella ricerca di Leonardo Mosso, la cui progettazione di forme nuove deve quindi tenere conto delle possibilità del mutamento e delle trasformazioni, con la consapevolezza, mutuata da Eco che

---

<sup>6</sup> U. Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968.

<sup>7</sup> A. Loos, *Ins Leere gesprochen Trotzdem* (1962), trad. it. *Parole nel vuoto*, Einaudi, Torino VIII edizione 2007, pp. 211-212.

«la forma denota la funzione solo sulla base di un sistema di attese e di abitudini acquisite»<sup>8</sup>.

È molto chiara la consapevolezza di vivere un'epoca in cui gli eventi si succedono assai vertiginosamente e nella quale il progresso tecnologico e la rapida diffusione delle comunicazioni mutano rapidamente i codici e rendono rapidamente obsoleti i valori estetici e delle forme. La tensione infinita a costruire i luoghi di un desiderio utopico passa quindi per un ritorno alle origini della comunicazione, a prima della parola, al segno.

Mosso elabora una teoria della progettazione che si nutrirà del pensiero strutturalista e attingerà alle formulazioni di Jean Piaget e in particolare a *Lo strutturalismo* edito nel 1968 che diede un impulso straordinario al suo lavoro sui moduli combinatori. Ad affascinarlo del metodo strutturalista potrebbe essere stata la prospettiva interdisciplinare – capace di tenere insieme molte dottrine pur non ponendosi esso stesso come una dottrina e offrendosi potenzialmente illimitato nelle sue applicazioni – ma di certo anche la necessità di inglobare nel suo discorso le interazioni con gli esseri umani e il loro agire in termini di reciprocità con il mondo e con il proprio vissuto.

Ma a tornare come un mantra nella ricerca di Mosso sarà la definizione che dà Piaget di struttura intesa come «sistema di trasformazioni, che comporta delle leggi in quanto sistema (in opposizione alle proprietà degli elementi) e che si conserva o si arricchisce grazie al gioco stesso delle sue trasformazioni»<sup>9</sup>. A partire dalle osservazioni sull'aspetto creativo del linguaggio in termini di uso da parte dei parlanti, l'architettura è così iniziata al suo rovescio: la mutevolezza di un dinamismo plastico. La struttura architettonica in questo senso non è quindi da considerarsi come anticipazione di forme architettoniche, ma come *struttura di possibilità*,

---

<sup>8</sup> U. Eco, *La struttura assente*, cit., p. 204.

<sup>9</sup> J. Piaget, *Le structuralisme* (1968), trad it *Lo strutturalismo*, Alberto Mondadori Editore, Milano 1968, p. 39.

sistema di generazione di trasformazione e di possibilità, da cui possono derivare infinite soluzioni funzionali e formali.

Questa consapevolezza in Mosso lascia intravedere l'urgenza di un nuovo pensiero che risponda alla rapida mutevolezza delle forme e che riesca a rispondere in maniera ecologica. Nel luglio del 1970 Leonardo Mosso e Laura Castagno espongono infatti le loro istanze all'interno di una pubblicazione dal titolo programmatico *Nuova ecologia, programmazione territoriale come equilibrio di autogestioni nel sistema ecologico uomo-ambiente*, un ciclostilato curato dal *Centro studi di architettura programmata e cibernetica ambientale* in occasione della prima *biennale internazionale di metodologia globale della progettazione* dal titolo *le forme dell'ambiente umano* tenutasi a Rimini nel settembre del 1970.

Il loro contributo a un progetto totale quanto utopico è l'elaborazione di una teoria architettonica che ponga al centro una progettazione strutturale autogestita, così che l'architettura possa darsi come scienza sociale, nella quale la progettazione della forma sia collettiva e ripensi la dimensione della committenza in forma diretta, con un ruolo attivo da parte della comunità: unica possibilità di salvare la Terra e fondare una nuova ecologia.

I presupposti per un'architettura che si dia come scienza sociale affondano anch'essi le proprie radici nella tradizione semiotica. A essere determinante in questo senso sarà la lettura del *Corso di linguistica generale* di Ferdinand de Saussure e nello specifico il concetto di *parole* intesa come la realizzazione individuale di un segno. La teoria linguistica di Saussure si sviluppa secondo una soluzione dicotomica tra il concetto di *langue* che rappresenta l'aspetto sociale del linguaggio, il sistema di significati e significanti condiviso con una comunità parlante e quello di *parole* che rappresenta invece l'aspetto individuale del linguaggio, relativo alla singola esecuzione da parte di chi parla. Il campo della *parole* è quindi soggetto alle singole fonazioni e alle

diversità imprevedibili tra i diversi parlanti mentre quello della *langue* garantisce un livello di neutralità e uniformità.

A interessare Mosso è la possibilità che le *paroles* esprimano una potenzialità infinita di soluzioni seppure a partire da un numero limitato di fonemi. Tradotta nei termini di una architettura programmata una tale impostazione sposta il lavoro della progettazione dall'élite di professionisti e di specialisti – che operano in nome di una neutralità che tenga conto di ciò che è comune a tutti gli esseri umani – a una gestione collettiva da parte delle singole componenti di un tessuto sociale con le proprie esigenze specifiche. Solo attuando questo rovesciamento l'architettura avrà un senso sociale finalizzato alla ricostruzione di una cultura collettiva armonica.

È un pensiero che anticipa di molti anni il pensiero della progettazione circolare e nella sua ampiezza di respiro, per quanto vestita di utopismo, riesce a innervare una ricerca che si leva come grande atto d'amore nei confronti della struttura e come il tentativo costante di cercare i caratteri di una grammatica dell'utopia.

In anni recenti Leonardo Mosso ha annotato su un foglio a quadretti in carattere stampatello, occupando rigorosamente un quadretto per ogni singolo carattere queste parole:

Due sono i pensieri che mi hanno indirizzato in tutta la vita

- La conservazione del mondo in cui viviamo
- La sua trasformazione, le città, solo in senso positivo per tutti gli uomini e per l'ambiente costruito e naturale

Ma devo aggiungere anche con tutti gli uomini

[...]

- la società umana potrà conservarsi e trasformarsi nel tempo in senso positivo soltanto se nessuno sarà tenuto lontano da questo processo e in primo luogo dalle decisioni che lo determinano<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino Anno 151 - LXXII n°2 Settembre 2018.

Si può rintracciare in esse la spinta profonda di una ricerca che è durata una vita intera e si è espansa nella forma di una spirale, progressiva e senza limiti di scala, in cui la progettazione di sistemi strutturali si è declinata nella forma di segni grafici, di strutture reticolari, di mobili modulari, di sistemi urbani e territoriali. E l'interesse semiotico ha saputo irrigare una ricerca progettuale, rendendo la sua pratica unica: digitale nello sguardo, analogica nel fare, e utopica nelle possibilità di sviluppo.

### **Nota bibliografica**

BARTHES, Roland, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988.

DELLA CASA, Bettina (a cura di), *Boetti / Salvo, Vivere lavorando giocando*, Catalogo della mostra, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2017.

DERRIDA, Jacques, *Jaca Book*, Milano 2020.

ECO, Umberto, *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968.

LOOS, Adolf, *Parole nel vuoto*, Einaudi, Torino 2007.

PIAGET, Jacques, *Lo strutturalismo*, Mondadori, Milano 1968.

SAUSSURE de, Ferdinand, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari 2009.

VOLLI, Ugo, *Manuale di semiotica*, Laterza, Roma-Bari 2000.

Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino  
Anno 151 - LXXII n°2 Settembre 2018, consultato in data 30 aprile 2021,  
disponibile all'indirizzo: [http://art.siat.torino.it/wp-content/uploads/2018/10/A\\_RT\\_LXXII\\_2\\_B\\_Atti\\_mosso.pdf](http://art.siat.torino.it/wp-content/uploads/2018/10/A_RT_LXXII_2_B_Atti_mosso.pdf).

*Marcatrè Notiziario di cultura contemporanea* Annata: IV Numero: 26/27/28/29 Mese: 12 Anno: 1966, pp. 143-147, [on-line], in Contemporary Art Archives Periodicals Texts Illustrations, consultato in data 30 aprile 2021, disponibile all'indirizzo: <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=738&artgal=38&key=8260&lang=IT>.

Centro studi di architettura programmata e cibernetica ambientale (a cura di), *Nuova ecologia, programmazione territoriale come equilibrio di autogestioni nel sistema ecologico uomo-ambiente*, in occasione della prima biennale internazionale di metodlogia globale della progettazione le forme dell'ambiente umano tenutasi a Rimini nel 1970, Torino 1970.

Ricordo di Adriano Spatola, *Lettera Rivista dell'istituto alvar aalto/maaad*, N° 68, anno 2018, Torino.

### **Nota biografica**

Mariacarla Molè si è laureata in filosofia del linguaggio all'Università degli Studi di Siena e specializzata in semiotica all'Università di Torino. Diplomata a Campo corso per curatori in Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, ha lavorato all'editing di testi curatoriali e alla traduzione di testi di catalogo. Collabora con *FlashArt*, *Camera Austria*, *ArtReview*, *Domus web*, *Il Manifesto* e *il Tascabile* per recensioni di mostre e saggistica d'arte contemporanea.