

RIVISTA FONDATA A TORINO NEL 1867

# A&RT

BERLINO

*Carlo Mollino*  
TESI DI LAUREA

TORINO  
DESIGN

## ATTI E RASSEGNA TECNICA

DELLA SOCIETÀ DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO

Anno 129

L-3

DICEMBRE 1996

NUOVA SERIE

### SOMMARIO:

P.M. SUDANO, *Premessa* - V. NEIROTTI, *Relazione annuale del Presidente* - F. ALLITTO, M. LUSSO, F. ZORZI, *Relazione dei Revisori dei Conti*

### ATTI DELLA SOCIETÀ

### RASSEGNA TECNICA

G. RAINERI, *A Berlino* - E. LEVI MONTALCINI, *Viaggio a Francoforte* - P. DEROSI, *Berlino, una città che pensa la città* - P.M. SUDANO, *Mestiere* - Le interviste di A&RT: *Incontro con le fondazioni culturali a Torino* - A. BAIETTO, P. CARBONE, E. MONZEGGIO, *Internazionalismo-regionalismo, lettura e interpretazione di un'antinomia* - E. MONCALVO, *Riccardo Brayda e dintorni: la cultura del Neoromanico, tra Torino e l'Europa, nella seconda metà dell'Ottocento* - A. DE ROSSI, M. ROBIGLIO, *Nuove linee. Esplorazioni progettuali nei paesaggi della trasformazione* - B. REICHLIN, *Carlo Mollino nelle costruzioni e negli scritti* - B. CAMERANA, *L'intervento di «correzione acustica» nella sala del Teatro Regio. Una lettura storica* - *Tesi di laurea in Ingegneria e Architettura*: E. LEVI MONTALCINI, *La strada nascosta. Progetto di arretramento e riorganizzazione della stazione di Porta Nuova* - N. VACHINO (a cura di M. TRISCIUOGGIO), *La strada nascosta* - D. BAGLIANI, G. MARTINERO, L. SASSO, *Un'esperienza didattica* - G. MARTINERO, *Bra* - *Due Tesi* - *Un Luogo* - L. SASSO, *Esperienze di progettazione a Canelli* - D. BAGLIANI, *Canelli, città museo?* - S. RAPETTI, *Il contributo del Regno Sardo carlo-albertino al dibattito europeo sulla riforma penitenziaria e all'elaborazione di nuovi modelli. I penitenziari di Alessandria e di Oneglia*



**L'integrazione tra GIS e CAD...**

# MicroStation GeoGraphics,

**LA NUOVA FRONTIERA DEL SOFTWARE CARTOGRAFICO**

Fino ad adesso l'integrazione tra il Computer Aided Design (CAD) ed il GIS era relativamente limitata. La maggior parte degli utenti tuttavia necessitavano di entrambe le tecnologie per le funzioni di progettazione e di pianificazione.

Con MicroStation GeoGraphics gli utenti ora possono raccogliere, analizzare e visualizzare dati spaziali grazie alle caratteristiche uniche del software ora disponibili.

## **Le caratteristiche di MicroStation GeoGraphics:**

- una combinazione tra le funzionalità per l'inserimento e l'editing dei dati di MicroStation e una sofisticata interfaccia con il database
- complete funzionalità GIS raster/vector, manipolazione delle immagini, clean-up della geometria, mapping tematico e plottaggio
- vasta gamma di strumenti per l'analisi spaziale
- strumenti che consentono di personalizzare facilmente il software usando programmi standard quali Visual Basic®
- accesso immediato alle funzioni del MicroStation Development Language (MDL)
- supporto ad una vasta gamma di formati dati a molte applicazioni di terze parti
- completa integrazione con MicroStation Descartes per l'image processing e l'editing raster
- disponibile sulle seguenti piattaforme: DOS, Windows® 3.1, Windows NT™, Windows 95, DEC Alpha™, IBM® RS/6000™, PowerPC™, HP UX™, CLIX™, AIX™, SGI IRIX™, Solaris™, Apple® Macintosh® e Power Macintosh™.

 **BENTLEY**  
*The People Behind MicroStation®*

Bentley Systems Italia  
Strada 1, Palazzo WTC, Milanofiori  
20090 Assago (MI)  
Tel. 02/57500254, fax 02/57500270

**Vorrei ricevere ulteriori informazioni e un CD DEMO gratuito di MicroStation GeoGraphics!**

Nome \_\_\_\_\_  
Azienda \_\_\_\_\_  
Indirizzo \_\_\_\_\_  
Codice Postale / Città \_\_\_\_\_  
Nazione \_\_\_\_\_  
Telefono / Fax \_\_\_\_\_

MicroStation is a registered trademark. MDL and GeoGraphics are trademarks of Bentley Systems, Incorporated. Microsoft, Visual Basic, Windows and Windows NT are trademarks of Microsoft Corporation. Other brands and product names are trademarks of their respective owners.  
© 1995 Bentley Systems, Incorporated.

MicroStation®

GeoGraphics

NEW



# ATTI E RASSEGNA TECNICA

DELLA SOCIETÀ DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO

RIVISTA FONDATA A TORINO NEL 1867

NUOVA SERIE - ANNO L - Numero 3 - DICEMBRE 1996

## SOMMARIO

### ATTI DELLA SOCIETÀ

V. NEIROTTI, <i>Relazione annuale del Presidente</i> . . . . .	»	6
F. ALLITTO, M. LUSSO, F. ZORZI, <i>Relazione dei Revisori dei Conti</i> . . . . .	»	11

### RASSEGNA TECNICA

G. RAINERI, <i>A Berlino</i> . . . . .	»	16
E. LEVI MONTALCINI, <i>Viaggio a Francoforte</i> . . . . .	»	22
P. DEROSI, <i>Berlino, una città che pensa la città</i> . . . . .	»	26
P.M. SUDANO, <i>Mestiere</i> . . . . .	»	30
Le interviste di A&RT: <i>Incontro con le fondazioni culturali a Torino</i> . . . . .	»	37
A. BAIETTO, P. CARBONE, E. MONZEGGIO, <i>Internazionalismo-regionalismo, lettura e interpretazione di un'antinomia</i> . . . . .	»	40
E. MONCALVO, <i>Riccardo Brayda e dintorni: la cultura del Neoromantico, tra Torino e l'Europa, nella seconda metà dell'Ottocento</i> . . . . .	»	56
A. DE ROSSI, M. ROBIGLIO, <i>Nuove linee. Esplorazioni progettuali nei paesaggi della trasformazione</i> . . . . .	»	66
B. REICHLIN, <i>Carlo Mollino nelle costruzioni e negli scritti</i> . . . . .	»	71
B. CAMERANA, <i>L'intervento di «correzione acustica» nella sala del Teatro Regio. Una lettura storica</i> . . . . .	»	86

### Tesi di laurea in Ingegneria e Architettura

E. LEVI MONTALCINI, <i>La strada nascosta. Progetto di arretramento e riorganizzazione della stazione di Porta Nuova</i> . . . . .	»	93
N. VACHINO (a cura di M. TRISCIUOGGIO), <i>La strada nascosta</i> . . . . .	»	95
D. BAGLIANI, G. MARTINERO, L. SASSO, <i>Un'esperienza didattica</i> . . . . .	»	99
G. MARTINERO, <i>Bra - Due Tesi - Un Luogo</i> . . . . .	»	100
L. SASSO, <i>Esperienze di progettazione a Canelli</i> . . . . .	»	102
D. BAGLIANI, <i>Canelli, città museo?</i> . . . . .	»	104
S. RAPETTI, <i>Il contributo del Regno Sardo carlo-albertino al dibattito europeo sulla riforma penitenziaria e all'elaborazione di nuovi modelli. I penitenziari di Alessandria e di Oneglia</i> . . . . .	»	106

Direttore: Vittorio Neirotti

Vice-direttore: Ugo Arcaini

Comitato di redazione: Paolo Amirante, Renato Bellavita, Alessandro De Magistris, Giovanni Durbiano, Claudio Germak, Claudio Perino, Angelo Pichierri, Mauro Sudano, Marco Trisciuglio

Comitato di amministrazione: Claudio Vaglio Bernè

Art director: Claudio Germak

Segreteria di redazione: Giovanni Durbiano

Sede: Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, Corso Massimo d'Azeglio 42, 10123 Torino, telefono 011 - 6508511

ISSN 0004-7287

Periodico inviato gratuitamente ai Soci della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino.



**Al momento di andare in stampa ci perviene la notizia che il Consigliere SIAT, Architetto Franco ORMEZZANO è improvvisamente mancato.**

**Il Consiglio Direttivo e i Soci tutti esprimono il proprio cordoglio ai familiari ed a quanti come noi ne rimpiangono le doti umane, la professionalità, l'impegno determinato ed entusiasta nella promozione dei valori dell'Architettura.**



*Dopo alcuni numeri monotematici, la rivista è nuovamente contenitore per contributi di diversa natura. La sezione "Atti" è presente almeno in occasione della chiusura dell'anno sociale e permette la pubblicazione degli adempimenti amministrativi, come anche di aprire una finestra sulle attività della Società.*

*Con il numero si dà diffusione ad un fascicolo "Torino Design New", una riflessione sul cammino che percorre la mostra "Torino Design", una delle fortunate iniziative della SIAT, che aveva già trovato spazio sulle pagine della rivista e che potrebbe avere dei risvolti importanti come la costituzione di un Museo del Design a Torino.*

*Anche il tema del costruire in Germania, e in particolare a Berlino, nasce dall'interesse suscitato dal viaggio che i soci hanno intrapreso nella primavera del 1996.*

*Gli altri contributi rivolti a dare divulgazione a studi e riflessioni su aspetti della cultura piemontese proseguono su un filone che è caro alla rivista; vi è presente quella corrispondenza con il mondo della formazione universitaria, con altri enti e associazioni, o singole persone, che si fanno carico di promuovere la vitalità della ricerca a Torino.*

*Intendiamo ringraziare tutte le persone che a diverso titolo hanno contribuito alla realizzazione del numero e, in particolare, la professoressa Elena Tamagno che ha reso possibile la pubblicazione dell'articolo di Bruno Reichlin, anche con un paziente lavoro redazionale.*

Vittorio Neirotti



## Relazione annuale del Presidente

### Relazione annuale del Presidente

Cari Consoci,

L'Assemblea annuale della Società è un momento sia di verifica degli atti compiuti sia di proponimenti per il nuovo anno; partendo dall'augurio di buon lavoro di Giorgio De Ferrari al Presidente e al Consiglio Direttivo eletti nell'Assemblea del 20 Giugno 1995, sino ad oggi si è dato corso a una serie di iniziative orientate all'obiettivo che ci eravamo proposti: quello di approfondire i più probabili futuri scenari della nostra città e le sue possibili vocazioni in un quadro europeo di sviluppo.

In questa ottica mirata vanno esaminate le attività svolte dalla Società in questo anno trascorso.

### Attività del Consiglio Direttivo

Dalla data dell'ultima assemblea il Consiglio Direttivo si è riunito cinque volte: nei mesi di giugno, settembre, novembre 1995 e nei mesi di febbraio e maggio 1996.

Nella seduta del 14 giugno 1995 si propongono alcune iniziative che occuperanno soci e Consiglio Direttivo per tutto l'anno:

- La pubblicazione del nuovo P.R.G. su CD-ROM.
- La itineranza della Mostra Torino Design.
- Lo studio di fattibilità per la creazione di un Museo del Design a Torino.
- L'analisi della città di Torino vista nella situazione attuale con le sue risorse e carenze.

Per questo ultimo argomento Barba Navaretti consegna una relazione molto interessante sulle condizioni attuali di tre strutture, considerate essenziali per la qualità di una città: la sanità, la scuola, i loisirs.

Nella seduta del 19 settembre 1995 si esaminano i progressi riportati nelle diverse iniziative promosse nella riunione precedente: in particolare è accolta con soddisfazione la notizia della donazione effettuata alla SIAT degli oggetti della mostra TORINO DESIGN, di cui alcuni unici, il cui valore assicurato è di 1 miliardo. Tali oggetti saranno immagazzinati in locali dati allo scopo dal Comune di Torino.

In merito allo studio di fattibilità di un Museo del Design, Jacomussi informa dei contatti positivi avuti con gli assessori Corsico e Gastaldo con il Dott. Pichetto e Cerrato della Camera di Commercio e con il Dott. Dosio dell'Unione Industriale.

Tra le nuove iniziative si propongono:

- Creazione all'interno della Società di una organizzazione permanente che promuova visite alle opere architettoniche della città, alla luce anche del successo avuto dal Gruppo Giovani della SIAT nell'ambito dell'iniziativa "*Torino non a caso*" realizzata in collaborazione con l'Assessorato per le Risorse Culturali e la Comunicazione della Città di Torino.

- La raccolta dei pieghevoli realizzati per le visite del Gruppo Giovani in modo organico su un numero della rivista ART.

- La realizzazione di una mostra con concorso fotografico avente per tema l'architettura Juvarriana.

- La possibilità di portare a Torino mostre itineranti di architettura per le quali si propongono sedi alternative a quelle normalmente utilizzate, come capannoni industriali dismessi o cantieri.

Nella seduta del 16 novembre 1995 si decidono alcune iniziative da intraprendere per la promozione pubblicitaria e per la ricerca di sponsorizzazioni a supporto della pubblicazione su CD-ROM del PRG, per la quale la trattativa con i funzionari del Comune è arrivata a conclusione positiva e si è in attesa della delibera.

In merito alla itineranza della mostra Torino Design, si esaminano le proposte di sedi estere e i possibili finanziamenti.

Per le mostre di architettura Davide Ferrero propone l'elenco delle mostre di architettura da portare a Torino, unitamente a un budget di massima per ogni iniziativa: si decide che la sede debba essere ricercata in quei cantieri che risultano significativi per il futuro della città e che pertanto l'iniziativa debba configurarsi con il duplice scopo di fare conoscere le nuove tendenze architettoniche e i lavori che stanno cambiando il volto della città.



Nella seduta del 13 febbraio 1996, proseguita poi il 22 febbraio, sono trattate questioni operative legate alle iniziative in corso e già esaminate nei precedenti consigli; sono inoltre trattati i seguenti nuovi temi:

- Proposta di organizzazione e gestione di un convegno da indire al Lingotto nell'ambito delle manifestazioni Restructura e Energia Ambiente: la proposta è avanzata dai soci Proff. Filippi e Mellano e il tema del convegno ha per tema *"Recuperare la Città"*: la proposta è valutata con particolare attenzione per la risonanza non solo cittadina che l'iniziativa avrebbe con la conseguente ricaduta positiva sul prestigio della Società, e per il fatto di essere coerente con gli obiettivi che il Consiglio Direttivo si è proposto per il triennio, non sottovalutando però l'impegno consistente che tale iniziativa richiederebbe ai soci coinvolti.

Organizzazione di un viaggio di studio a Berlino, scelta come meta per la eccezionale dimensione degli interventi edilizi in corso, connessi con il suo futuro ruolo di capitale della Germania Unita.

Nella seduta del 21 maggio 1996 sono trattati i seguenti temi:

- Pubblicazione del CD-ROM sul PRG: presentazione alla stampa e ricerca di canali informativi per far conoscere l'iniziativa.

- Organizzazione della prima mostra nell'ambito della manifestazione *"Architettura e cantieri"* promossa dalla SIAT presso la futura stazione Zappata nel cantiere del Passante Ferroviario, sponsorizzata dalla Impresa Recchi.

- Pubblicazione di una guida dal titolo *"Itinerari di Architettura a Torino"* e definizione delle caratteristiche del nuovo organismo che dovrebbe promuovere visite guidate alle opere architettoniche della città.

- Torino Design: successo della iniziativa di Stoccarda, dove è stata aperta la mostra e organizzato un convegno, e nuove sedi.

- Museo del Design: studio di fattibilità: proposta di sponsorizzazione da parte della Camera di Commercio.

## Le iniziative

Una lettura attenta del quadro di iniziative svolte e previste per il prossimo futuro, raccolte sotto quattro capitoli, STORIA, ATTUALITÀ, FUTURO, NEL MONDO, può far meglio comprendere come si è cercato di perseguire l'originario obiettivo di approfondire i più probabili futuri scenari per Torino e le sue vocazioni sulla base di un inventario delle risorse presenti, spesso eredità di un passato luminoso e di assumere, se possibile, anche un atteggiamento propositivo verso le istituzioni cittadine.

## La storia

Sotto questo capitolo vanno inserite quelle iniziative che hanno avuto lo scopo di puntare la nostra attenzione sulla ricca eredità che ci è stata lasciata da quelli che ci hanno preceduto e spesso abbiamo trascurato. A questo proposito sono molto lieto di apprendere dalla stampa cittadina dei giorni scorsi che testate straniere autorevoli, come da Frankfurter Allgemeine e Stern, si stanno interessando in modo lusinghiero a Torino, vista non più soltanto come metropoli industriale ma anche, e soprattutto, per la sua arte e vita culturale.

Con l'obiettivo dunque di riconquistare la coscienza del nostro patrimonio architettonico sono state organizzate:

- Le passeggiate di architettura a cura del Gruppo Giovani SIAT nell'ambito di *"Torino non a caso"* e la mostra concorso fotografico incentivata sull'opera dello Juvarrà.

- Le visite guidate alla mostra *"Filippo Juvarrà architetto delle capitali"*.

- Le visite guidate al cantiere della cupola della Sindone.

- Il ciclo di conferenze *"Per volere del Duca "Costruzioni e Costruttori di Torino Capitale" a cura del Gruppo Giovani SIAT.*

e sono di prossima programmazione le visite alle Residenze Sabaude.

## L'attualità

Tra le iniziative che riguardano il presente sono da ricordare:

- La visita alla Bolla di Renzo Piano al Lingotto.
- La visita a Palazzo Bricherasio recentemente trasformato in spazio museale.

- La visita alla mostra *"Gabetti e Isola - Opere di Architettura"*.

- La visita al Museo Alvar Aalto allestito da Leonardo Mosso in un casale nella collina torinese.

- L'allestimento di Torino Design a Stoccarda che ha riscosso un notevole successo di pubblico.

- La pubblicazione su CD-ROM del PRG della città di Torino alla quale ha contribuito come sponsor il Collegio Costruttori: la presentazione ufficiale è avvenuta lunedì 1 luglio durante la conferenza stampa organizzata a Palazzo di Città con gli assessori Corsico e Ferrero e l'Ing. Quirico, Ingegnere Capo del Comune.

Tra le iniziative di settembre una passeggiata in bicicletta al Parco della Colletta accompagnati dal Dott. Oddone, responsabile del Verde per il Comune.



## Il futuro

Rientrano in questo ambito quelle attività che hanno lo scopo di dare una anticipazione del nostro futuro reale o soltanto possibile: tra queste ricordiamo il ciclo di mostre *"Architettura e Cantieri"* la prima delle quali è avvenuta nel cantiere della futura stazione Zappata del Passante Ferroviario e che ha riscosso un notevole successo di pubblico; lo studio di fattibilità di un Museo del Design a Torino, studio che speriamo di intraprendere quanto prima e il convegno internazionale *"Recuperare la Città"* che si svolgerà tra il 5 ed il 6 dicembre al Lingotto.

## Nel mondo

Verificare quanto avviene nel mondo per trasferire il bagaglio di esperienze acquisite nella realtà torinese è stato uno degli scopi del viaggio a Francoforte e Berlino, svoltosi alla fine di maggio; così pure la visita alla città di Lille, in programma per l'autunno, avrà lo scopo di verificare le trasformazioni determinate nella città francese dal passaggio della linea dell'Alta Velocità, che speriamo diventi presto una realtà anche per Torino.

Tutte queste iniziative hanno richiesto un grosso impegno da parte del Consiglio Direttivo e di molti Soci, in particolare del Gruppo Giovani che hanno dimostrato preparazione culturale, capacità organizzativa e anche intraprendenza nella ricerca continua di finanziamenti che sono il grande problema della Società, spesso costretta per motivi di bilancio a contenere la dimensione delle iniziative e talvolta a rinunciarvi, pur riconoscendone la validità e il significato culturale.

In questo anno di presidenza mi sono trovato spesso nella situazione di condividere momenti di grande entusiasmo per iniziative proposte e giudicate di notevole interesse e di pari sconforto di fronte alla accertata impossibilità di attuarle per mancanza di mezzi.

Altra grande fatica è quella di riuscire a coinvolgere i mezzi di informazione nella diffusione presso il grande pubblico delle iniziative della Società.

Sarà pertanto oggetto del prossimo Consiglio Direttivo la nomina di un responsabile per le pubbliche relazioni, che potrebbe anche determinare positive ripercussioni sul versante del reperimento fondi.

Voglio a questo punto ringraziare per il contributo che hanno dato alla realizzazione delle iniziative tutto il Consiglio Direttivo, il Gruppo Giovani della SIAT e in particolare

- Franco Ormezzano per le visite al cantiere della Cupola della Sindone.

- Emanuela Recchi per il contributo personale ed economico alla prima mostra *"Architettura e Cantieri"*.

- Davide Ferrero per l'impegno organizzativo dato al ciclo *"Architettura e Cantieri"* e a tutte le iniziative del Gruppo Giovani.

- Claudio Perino, Giovanni Torretta per il lavoro svolto nella realizzazione del CD-ROM PRG.

- Vittorio Jacomussi per l'attività svolta nel promuovere l'itineranza di Torino Design.

- Laura Riccetti, Giovanni Durbiano, Marco Trisciuglio, Sandro De Magistris per il lavoro svolto sinora per il convegno *"Recuperare la Città"*.

- Caterina Mele, Roberto Fraternali, Beatrice Coda, Andrea Rolando e Carlo Ostorero per le iniziative del Gruppo Giovani.

## Atti e Rassegna tecnica

Il Comitato di Redazione della Rivista si è riunito cinque volte:

il 28 febbraio, il 13 marzo, il 17 aprile, il 10 maggio, il 4 luglio, sia per definire le linee di indirizzo generale da adottare, sia per definire i temi da trattare: altri incontri sono stati realizzati a Comitati ristretti su problemi redazionali e gestionali specifici del numero in corso.

L'intenzione della Redazione è quella di mantenere la linea redazionale già impostata dalle precedenti Redazioni, e precisamente:

- Pubblicare tre numeri all'anno.

- Ogni numero dovrebbe essere a carattere monografico, con la sola eccezione di un numero o parte di esso dedicato annualmente agli ATTI della Società ed a pubblicazioni varie riguardanti attività di ricerca scientifica o produzioni nel campo dell'Ingegneria e dell'Architettura.

- Ogni numero deve avere un Capo Redattore designato fra i componenti del comitato che ha la responsabilità della gestione del numero stesso.

Gli incarichi di Segreteria di Redazione, Art Director e di Amministrazione sono stati affidati rispettivamente a Giovanni Durbiano, Claudio Germak, Claudio Vaglio.

Al momento sono stati definiti i temi dei primi quattro numeri della Rivista, tre dei quali affrontano argomenti riguardanti il presente ed il futuro della nostra città:

- *"Cartografia senza carta"* è il titolo del primo numero, uscito in questi giorni in concomitanza con la pubblicazione del CD-ROM PRG, che è stato presentato nella conferenza stampa del 1° luglio.

- *"La Città cablata o digitale"* è il secondo titolo e tratterà gli aspetti tecnici, tecnologici e analizzerà la probabile rivoluzione sociale che il nuovo sistema di trasmissione dati a fibre ottiche determinerà a breve nelle nostre città.

- *"L'Alta Velocità"* è il terzo titolo ed anche questo evento, che si spera di prossima attuazione



per la nostra città, determinerà sostanziali modificazioni non solo nel sistema dei trasporti di persone e di mezzi, ma anche negli scenari socio-economici della regione piemontese.

Anche per la Rivista la ricerca di finanziamenti è il problema fondamentale: stiamo avviando una ricerca di aziende che vogliano fare pubblicità sulla nostra rivista, ma soprattutto ricerchiamo finanziamenti da quelle Società, Enti ed Istituzioni che hanno particolare interesse negli argomenti trattati: per il primo numero il Comune di Torino ha acquistato un certo numero di copie, mentre per il secondo stiamo trattando con la STET e la STREAM (Azienda del Gruppo STET che hanno dimostrato un grande interesse nella nostra iniziativa.

## **Soci**

Dal 1° gennaio 1995 al 10 giugno 1996 si sono iscritti 39 soci, che rappresentano un numero consistente e dimostrano l'interesse che la nostra Società con le sue iniziative raccoglie all'esterno: ai nuovi soci rivolgo un caloroso benvenuto e ringrazio

anche i Soci che hanno svolto opera meritoria di proselitismo.

Invito ora i presenti a ricordare i Soci deceduti: dalla data dell'ultima assemblea ci hanno lasciati:

l'ing. Livio Verna e l'arch. Carlo Maria Giuffrè.

Per quanto concerne infine i soci che non hanno ancora provveduto al rinnovo della quota associativa, si è deciso di fare un'ultima segnalazione nel mese di settembre p.v. dopo di che, se il sollecito non avrà riscontro, seppur con rammarico saranno considerati dimissionari a tutti gli effetti.

## **Struttura**

Desidero ringraziare la signora Marisa Possamai, responsabile della conduzione contabile della Società e la signora Adriana Vaccarino della segreteria operativa che contribuiscono in modo sostanziale al buon funzionamento del nostro sodalizio e quindi alla sua immagine: con le iniziative in corso il loro impegno è sempre più pressante e per la disponibilità dimostrata meritano il nostro sincero ringraziamento.

## QUADRO A - INIZIATIVE ATTUATE NEL PERIODO 20-6-1995 / 30-6-1996

• 20 ottobre 1995

Visita alla **Mostra "Filippo Juvarra Architetto delle Capitali"**. La visita è stata proposta due volte per la grande richiesta da parte dei soci (seconda visita 9 dicembre 1996): ha guidato la visita la professoressa Vera Comoli.

• 19 novembre 1995

Iniziano le visite guidate organizzate dal Gruppo Giovani della SIAT. La prima visita Juvarriana **"Intorno a Piazza Savoia"** è stata guidata dall'arch. R. Fraternale e l'ing. A. Rolando.

• 25 novembre 1995

Visita al **Cantiere della Fiera di Milano-Area Portello Sud**. Hanno guidato la visita l'ing. Antonio Vettese, Direttore Progetto Fiera di Milano e l'ing. Giogio Sbaraglia, Direttore Tecnico della commessa. La presentazione del progetto è stata dell'arch. Mario Bellini e dell'ing. Giancarlo Giuliani. Successivamente si è svolta la visita alla Mostra **"Giancarlo De Carlo"** alla Triennale. (a cura di Emanuela Recchi).

• 9 dicembre 1995

Seconda visita alla mostra **"Filippo Juvarra Architetto delle Capitali"**. La Mostra è stata guidata dalla Prof.ssa Aurora Scotti.

• 13 gennaio 1996

Visita all'**Eliporto e Sala Incontri sulla Copertura del Lingotto** progettata dall'arch. Renzo Piano. La visita è stata guidata dall'ing. Mottino ed un incaricato del Gruppo Bodino.

• 27 gennaio 1996

Iniziano le **Visite al cantiere della Cupola della Sindone** che si sono svolte anche il 10 e 24 febbraio e il 9 marzo. Tutte sono state guidate da un incaricato della Soprintendenza il Sig. Di Cavio. (a cura di Franco Ormezzano).

• 17 febbraio 1996

**Palazzo Bricherasio**: visita alla Mostra su Ferdinand Leger **"L'Objetto e il suo Contesto 1920-1940"** e visita alle sale storiche di Palazzo Bricherasio dove fu costituita nel 1899 la S.A. FIAT. La visita è stata guidata dalla Direttrice Artistica prof.ssa Silvana Vescovo.

• 12 marzo 1996

**"Il Risanamento Fisiologico Delle Murature Con Malte Premiscelate"** Convegno organizzato da UNITAS del Gruppo UNICE con il patrocinio anche della SIAT.

• 30 marzo 1996

Visita a Parma alla **Mostra di Guido Canali "La Città Latente"** all'interno della Pillotta. Visita al Teatro Farnese e ad alcune realizzazioni dell'arch. Canali. (a cura di Giovanni Torretta)

• 13 aprile 1996

Visita a Vicenza alla **Mostra "Gabetti e Isola - Opere di Architettura"** e al Teatro Olimpico opera di Palladio realizzata da Scamozzi. Hanno accompagnato la visita gli arch. Gabetti e Isola.

• 12 aprile 1996

**Viaggio di Studio a Berlino - Città divisa**: presentazione da parte dell'arch. Fabrizia Morandi del programma di viaggio a Berlino previsto per il 28 maggio. Sala Vallauri.

La SIAT presenta una prestigiosa iniziativa: la pubblicazione su CD-Rom del N.P.R.G. di Torino.

• 18 aprile 1996

Si apre un ciclo di conferenze: **Per Volere del Duca "Costruzioni e Costruttori di Torino Capitale"**. A cura del Gruppo Giovani SIAT nell'ambito della manifestazione **"Parole illustrate"** proposto dall'Assessorato per le Risorse Culturali e la Comunicazione. Aula 1 della Facoltà di Architettura. Altri appuntamenti:

2 maggio 1996

9 maggio 1996

16 maggio 1996

23 maggio 1996

• 11 maggio 1996

Si ripropone la visita all'**Eliporto e Sala Incontri sulla Copertura del Lingotto**. Ha accompagnato il gruppo composto da 26 soci, l'ing. Battiloro dell'U.T. del Lingotto.

• 14-17- maggio 1996

Ciclo di incontri **"La Legge 216 ed il futuro della Professione"** organizzato dalla SIAT unitamente all'Ordine degli Architetti di Torino al Centro Congressi Torino Incontra.

• 16 - 20 maggio

Al Salone del Libro, all'interno della zona espositiva della Regione, la SIAT espone una parte delle sue più significative pubblicazioni. Nell'ambito della manifestazione:

• 17 maggio 1996

Convegno: **"Professioni liberali: le donne e il mestiere sbagliato**. Quello che si decide dopo - professioniste che si inventano diverse". A cura degli architetti Maela Sistri e Caterina Mele.

• 28 maggio - 2 giugno 1996

Viaggio di studio a Berlino. Partecipano 42 persone.

• 31 maggio 1996

Iniziativa riguardante la presentazione di significativi interventi di trasformazione della città unitamente a mostre di architettura. L'iniziativa è partita dal cantiere della Stazione Zappata del Passante Ferroviario con la mostra **"Architettura come Impegno"**. Le visite si sono svolte tutti i venerdì, sabato e domenica dal 32 maggio al 23 giugno. Hanno accompagnato i visitatori l'ingegner Elena Filippi e gli architetti Silvia Gazzola e Valentina Malcangi. (a cura di Davide Ferrero e sponsorizzato dalla Recchi S.p.A.)

• 7 giugno 1996

Nell'ambito dell'iniziativa **"Architettura come Impegno"**, Conferenza dell'architetto Volker Giencke dal titolo **"La macchina bianca sul manto nero del leopardo"**. Aperta a tutti, nell'Aula 1 della Facoltà di Architettura.

• 8 giugno 1996

Visita al **Museo Alvar Aalto**. Hanno gentilmente accompagnato i visitatori l'arch. Laura Castagno ed il prof. Leonardo Mosso.

• 14 giugno 1996

Sempre inserito all'interno dell'iniziativa **"Architettura come Impegno"** Conferenza dell'architetto austriaco Klaus Kada dal titolo **"A proposito di spazio"**. Aula 1 della Facoltà del Politecnico, aperta a tutti.

• 1 luglio 1996

Conferenza Stampa nella Sala delle Colonne di Palazzo di Città per la presentazione del Nuovo P.R.G. della Città di Torino alla presenza degli assessori Corsico e Ferrero.



## QUADRO B - NUOVI SOCI PERIODO 01-01-1995 / 10-06-1996

Ing.	Arcaini Ugo Enrico	Arch.	Giacotto Mirella
Arch.	Bagliani Francesca	Arch.	Giardino Giuseppe
Arch.	Barrera Secondino	Ing.	Grassi Maurizio
Arch.	Battaglio Massimo	Arch.	Malcangi Valentina
Arch.	Bordogna Chiara	Arch.	Mesturino Chiara
Arch.	Bolognino Laura	Arch.	Milanesi Cristina
Arch.	Caimotto Giuseppe	Arch.	Milardi Aspromonte
Arch.	Campobasso Francesco	Arch.	Novara Carlo
Arch.	Carducci Luisa	Arch.	Ormezzano Franco
Ing.	Casassa Cesare	Arch.	Raimondi Giuseppe
Arch.	Cellino Enrico	Arch.	Riccomagno Giorgio
Arch.	Certani Sistri Maria Daniela	Arch.	Ristori Mario
Arch.	De Filippi Paola	Arch.	Roggero Roberta
Arch.	De Magistris Alessandro	Arch.	Roncarolo Erinna
Ing.	Fidelibus Antonio	Ing.	Sabbadini Luca
Arch.	Felisio Piero	Arch.	Sudano Paolo Mauro
Ing.	Frigerio Carlo	Arch.	Togni Sergio Roberto
Arch.	Garosi Marco	Arch.	Venturino Davide
Arch.	Gazzola Silvia	Ing.	Yamamoto Akira
Arch.	Ghiron Angelo		

## Relazione dei Revisori dei Conti

I sottoscritti componenti del Collegio dei Revisori dei Conti della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, in conformità alle disposizioni dell'art. 9 dello Statuto della Società stessa, si sono riuniti lunedì 17 Giugno 1996 - presso la Sede Sociale di corso Massimo d'Azeglio 42 - Torino - ed hanno preso in esame il Bilancio (Stato Patrimoniale e Conto Economico 1995) ed i relativi documenti di gestione.

Sono state collegialmente eseguite le verifiche delle scritture contabili ed i corrispondenti documenti giustificativi, accertando la perfetta regolarità e conformità della gestione.

È stato accertato che i valori e i fondi della Società corrispondono alle annotazioni risultanti dai conti correnti presso l'Istituto Bancario San Paolo di Torino - sede centrale - e dal conto corrente postale, tutti intestati Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, e le somme corrispondono alle registrazioni contabili.

Il bilancio è stato presentato nella sua formulazione civilistica dello Stato Patrimoniale con allegato il Conto Economico nelle sue risultanze consolidate 1995 dei valori della Società e Geotecnica raggruppati. Questi valori raggruppati trovano conferma nei documenti contabili esaminati dai Revisori dei Conti risultanti agli atti.

La diminuzione del peso della Geotecnica all'interno del Bilancio complessivo della Società, rispetto all'anno precedente, trova una sua motivazione nell'esaurirsi progressivo delle attività della Geotecnica, fatto che per il futuro renderà più sem-

plice sia la stesura sia la lettura del Bilancio stesso.

Dal confronto del Bilancio 1995 con quello dell'anno precedente si rileva il consistente incremento di contributi per iniziative della Società, in particolare per le mostre (oltre 360 milioni di lire); questo fatto, anche se da considerare legato a occasioni non facilmente ripetibili, ha portato, insieme all'aumento dei crediti nei confronti dell'erario, ad un utile d'esercizio di lit. 20.330.966.= per la Società, con una lieve perdita di lit. 122.814.= per la Geo tecnica. Utile che segna un'inversione di tendenza rispetto alle perdite riscontrate nel 1994.

L'entità non certo ordinaria dei contributi conferma che lo sviluppo certo e programmabile a tempi lunghi delle iniziative della Società, rimane comunque legato in parte rilevante alle iniziative che verranno intraprese per le sponsorizzazioni e di conseguenza alle risposte che tali iniziative troveranno.

Per quanto attiene al debito verso terzi, questo segna una lieve contrazione rispetto all'anno precedente, mentre aumenta l'entità delle fatture da ricevere, attribuibili in buona parte ad attività iniziate nel 1995 e non ancora terminate alla fine dell'esercizio finanziario.

Pertanto i Revisori dei Conti esprimono parere favorevole al Bilancio 1995 - come predisposto dal Tesoriere e invitano l'Assemblea ad approvarlo.

*Il Collegio dei Revisori dei Conti*

Ing. Francesco ALLITTO

Arch. Massimo LUSSO

Arch. Ferruccio ZORZI

## Bilancio al 31/12/1995

### Conto economico

COSTI	Società	Geotecnica	Totale
<b>SPESE GENERALI</b>			
Compensi a Terzi	16.244.638		
Personale	30.006.658		
Sede	15.524.872		
Spese funzionamento	15.690.879		
Imposte e tasse deducibili	4.507.000		
Oneri bancari	1.235.577	188.000	
Ammortamenti	2.015.968		
Accantonamenti	2.098.951	8.950	
Perdite su quote "Associati"	2.700.000		
Arrotondamenti passivi	20.037	2	
Perdite su crediti			
Sopravvenienze passive		83.926	90.325.348
<hr/>			
<b>INIZIATIVE</b>			
Spese per Convegni	364.533.762		364.533.762
<hr/>			
<b>RIVISTA A.R.T.</b>			
Costi stampa Rivista	19.617.900		
Costi consulenza redazionale	3.333.333	22.951.233	
<hr/>			
<b>TOTALE COSTI</b>	<b>477.529.465</b>	<b>280.878</b>	<b>477.810.343</b>
<b>UTILE D'ESERCIZIO</b>	<b>20.330.966</b>	<b>(122.814)</b>	<b>20.208.152</b>
<hr/>			
<b>TOTALE A PAREGGIO</b>	<b>497.860.431</b>	<b>158.064</b>	<b>498.018.495</b>
<hr/>			



## Bilancio al 31/12/1995

### Conto economico

RICAVI	Società	Geotecnica	Totale
QUOTE SOCIALI	57.250.000		
INTERESSI	4.223.971	158.064	
SOPRAVVVENIENZE ATTIVE	464.000		
ARROTONDAMENTI ATTIVI	4.063		
DIFFERENZA SU CAMBI	9.767		62.109.865
<hr/>			
INIZIATIVE			
Ricavi da iniziative	52.186.559		
Contributi	360.660.851		412.847.410
<hr/>			
RIVISTA A.R.T.			
Abbonamenti	1.370.000		
Vendita Rivista	5.700.884		
Pubblicità	10.150.000		
Contributi	5.840.336		23.061.220
<hr/>			
TOTALE RICAVI	497.860.431	158.064	498.018.495

## Conto economico

### COSTI

Costi per stampa rivista	19.617.900
Costi consulenza redazionale	3.333.333
Spese per convegni	364.533.762
Compensi a terzi	9.291.358
Prestazioni professionali	6.953.280
Stipendi	19.913.805
Contributi INPS	10.995.143
Contributi INAIL	97.600
Imposte e tasse deducibili	582.000
Oneri bancari	1.423.577
Affitti passivi	9.289.980
Spese cancelleria e stampati	2.503.268
Spese telefoniche	3.537.331
Spese servizi sede	6.234.892
Spese riscaldamento	772.280
Spese valori bollati	933.600
Spese postali e spedizioni	3.367.882
Spese varie	647.800
Spese rappresentanza	750.468
Manutenzione macchine ufficio	757.500
Assistenza macchine ufficio	266.250
Assistenza calcolatore	2.028.500
Ammort. macchine ufficio	2.015.968
Accant. indennità licenziamento	1.991.766
Perdite su quote associati	2.700.000
Arrotondamenti passivi	20.039
Accant. perdite su crediti	116.135
Sopravvenienze passive	83.926
Multe e sanzioni	126.000
Imposte e tasse esercizio	3.925.000

Totale costi	477.810.343
Utile d'esercizio	20.208.152

498.018.495

### RICAVI

Quote sociali intassabili	57.250.000
Ricavi per abbonamenti	1.370.000
Ricavi vendita rivista	11.541.220
Ricavi pubblicità	10.150.000
Ricavi per iniziative/mstre	52.186.559
Contributi Mostra To Design	349.660.851
Contributi Mostra Juvorra	11.000.000
Interessi attivi c/c	4.302.885
Interessi attivi c/c postale	79.150
Sopravvenienze attive	464.000
Arrotondamenti attivi	4.063
Differenza cambi	9.767

Totale ricavi

498.018.495



## Bilancio preventivo 1996

### CONTO ECONOMICO

#### COSTI

##### SPESE GENERALI

– Compensi a terzi	28.000.000	
– Personale	35.000.000	
– Sede	18.000.000	
– Spese funzionamento	17.000.000	
– Imposte e tasse deducibili		
– Oneri bancari	2.000.000	
– Ammortamenti	2.500.000	
– Accantonamenti	2.500.000	
– Perdite su quote "Associati"		
– Arrotondamenti passivi		
– Perdite su crediti		
– Sopravvenienze passive		105.000.000

##### INIZIATIVE

– Spese per Convegni	490.000.000	
– Spese per iniziative ordinarie	99.000.000	589.000.000

##### RIVISTA A&RT

– Costi stampa Rivista	32.000.000	
– Costi consulenza redazionale	3.000.000	35.000.000

##### TOTALE COSTI

729.000.000

#### RICAVI

Quote sociali	66.000.000	
Interessi	5.000.000	
Sopravvenienze attive	2.000.000	
Arrotondamenti attivi		
Differenza su cambi		73.000.000

##### INIZIATIVE

– Ricavi da iniziative	120.000.000	
– Contributi	490.000.000	610.000.000

##### RIVISTA A&RT

– Abbonamenti	3.000.000	
– Vendita Rivista	3.000.000	
– Pubblicità	5.000.000	
– Contributi	35.000.000	46.000.000

##### TOTALE RICAVI

729.000.000

# RASSEGNA TECNICA

*La Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino accoglie nella «Rassegna Tecnica», in relazione ai suoi fini culturali istituzionali, articoli di Soci ed anche non Soci, invitati. La pubblicazione, implica e sollecita l'apertura di una discussione, per iscritto o in apposite riunioni di Società. Le opinioni ed i giudizi impegnano esclusivamente gli Autori e non la Società.*

---

## A Berlino

Giorgio RAINERI (\*)

La città grande e lacerata cerco di coglierla dal tetto-terrazzo di un palazzetto fine Ottocento superstite nel deserto che fu il centro di Berlino. Prima di arrivare lassù abbiamo già visto plastici, disegni, ancora plastici, perfettissimi. Di lassù si vede la Berlino opulenta dell'Ovest così ben lastricata e alberata, la traccia del muro della vergogna e Berlino est, mestamente prefabbricata. Chiedo dove fosse il bunker di Hitler, dato che la Wilhelmstrasse non esiste più: è a un centinaio di metri di distanza, ci stanno costruendo sopra una casa; le cantine della casa prenderanno il posto della cantina maledetta. Sarebbe stato meglio seminarvi erba e non aver rimosso la storia con una cantina. Del muro sono stati conservati pochi tratti: i muri in realtà erano due, non molto alti, ma era letale lo spazio allo scoperto tra di essi. Questa lunghissima striscia, proprio perché urbanisticamente insensata, dovrebbe rimanere come Unter den Linden del ricordo.

Il cantiere sottostante al nostro belvedere è il cantiere della nuova Potsdamer Platz ed è bellissimo (i cantieri, anche i più poveri non sono mai

brutti). Lo scavo è invaso dall'acqua come succede in tutti i cantieri di Berlino: attorno alla verde piscina emerge una dozzina di gru i cui bracci si sfiorano: la gru al centro non lavora, porta appeso al gancio un enorme vaso dorato, metafora perentoria del capitale impegnato. Vorrei rimanere più a lungo sul belvedere, memorizzare tutti gli splendidi mezzi d'opera, le raffinatissime esecuzioni, le isole di lavoro che emergono dall'acqua (ci sono anche sommozzatori). A tempo debito la piscina verrà prosciugata senza problemi; per tutta Berlino, sul margine dei corsi d'acqua corre a vista una tubazione dipinta di rosa, pronta a succhiare l'acqua degli scavi mediante agevoli raccordi provvisori. Il magico cantiere ha uno steccato da gran signore; ritti di profilati HE e tra di essi tavole di legname nuovo, tutte eguali, piallate e senza un nodo; nessuna affissione solo una scritta: "ich liebe dich" (forse dedicata al cantiere).

Allo stato attuale dei lavori non è facile dedurre dalle strutture già uscite dall'acqua gli esiti architettonici corrispondenti, ma subito dopo ci tocca la visita al vicino INFOBOX, disinvoltata e

(\*) Architetto, libero professionista.

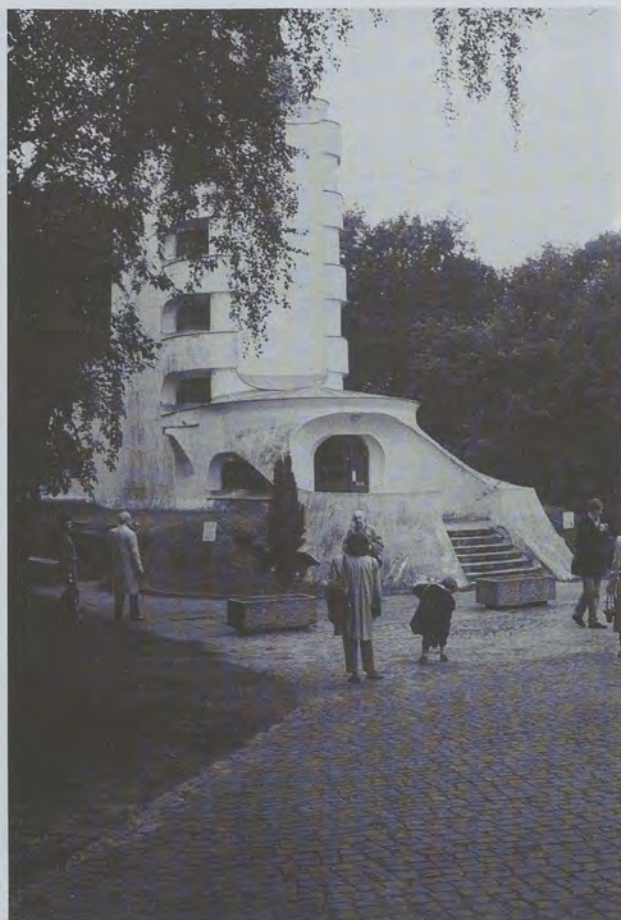


semiprecaria costruzione rosso vermiglio che contiene tutta l'informazione necessaria, anzi sovrabbondante sul destino della Potsdamer Platz e della Leipziger Platz. Ammetto di essere stato colto da crisi di rigetto per eccesso di informazione, ma esco dall'Infobox con più dubbi che certezze. In realtà l'affidamento degli incarichi alle star del momento, ciascuno con una sua visione straegocentrica rende difficile la lettura dell'insieme. Le due piazze erano il frutto di una lenta stratificazione e quindi le profonde disparità architettoniche erano biologicamente e visivamente legittime (la Potsdamerplatz aveva come acme la splendida Columbushaus, vitrea in mezzo alle murature e ai decori guglielmini o borghesi). E già difficile costruire una città tutta nuova, ma se le cose vanno bene possono uscirne Palmanova o Sabbioneta o Chandigarh. Ma costruire un centro nuovo, e con esso riannodare due città cresciute ostili è assunto assai più difficile; e agli architetti star oggi si chiede soprattutto l'architettura portatrice di pubblicità, per la quale è così maledettamente adatto il "postmodern". La Friedrichstrasse costruita con medesimi criteri è probabilmente un anticipo della Potsdamer Platz. E allora, sospensione del giudizio.

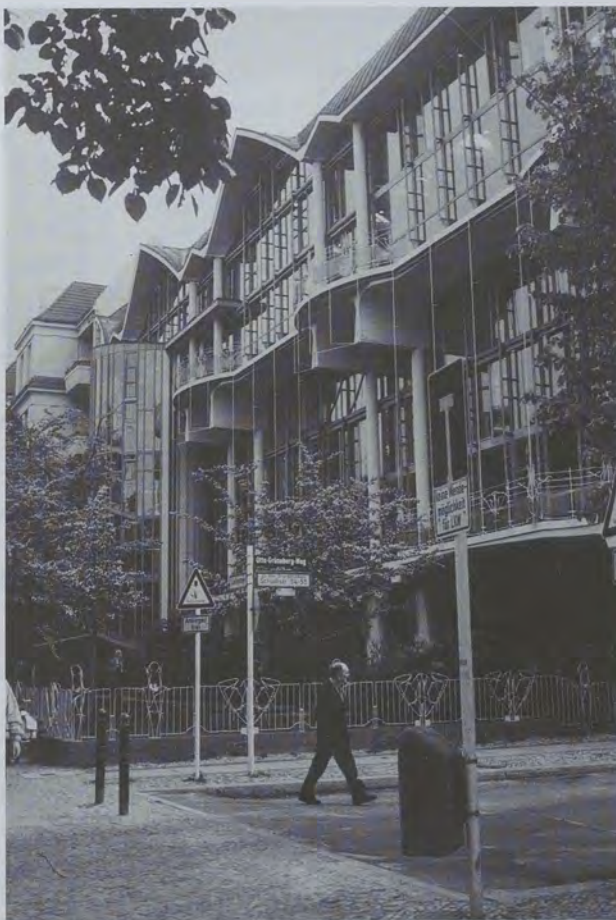
Mendelsohn, Cinema ex Universum.



Mendelsohn, Torre di Einstein.



Baller, Edificio multiuso.





E poi le emergenze, come emergono dal ricordo: MENDELSON: il cinema ex Universum è intanto un ottimo esempio di come si restaura il moderno. Così l'infinita finestra a nastro torna all'antica magia e al dialogo con i volumi laterizi sovrastanti. Essa non è il nastro diafano ed esile del razionalismo; qui è cintura originalissima e brillante metafora della pellicola cinematografica. L'espressionismo ha trovato la sua dimensione urbana.

Columbushaus: si sapeva che, sebbene danneggiata era l'unica superstite della Potsdamer Platz. Da studente pensavo che presto o tardi l'avrei veduta. Distrutta nell'insurrezione del 1953. "In memoriam".

La torre di Einstein: non è sulla cima di un colle, come ci si poteva aspettare, ma in un avvallamento. Sul colle vi è l'osservatorio ottocentesco (il grande rifrattore) assai più imponente, che la sovrasta. La torre è disegnata con coerenza ammirevole, ma dagli eroici furori degli schizzi preliminari si è passati alla grazia di un bibelot da giardino.

BALLER: molte case d'abitazione contraffatte da decorazioni e svolazzi che sembrano tratti dal peggiore Salvador Dalì. Ma sul viale che conduce a Charlottenburg, un edificio affascinante. Forse la destinazione pluriuso (un garage, una palestra su tre piani, alloggi, forse uffici) ha obbligato il progettista a riflettere su fecondi problemi funzionali. Scale, ponticelli, portici, ingressi sono risolti con maestria. La struttura, tutta a vista è profilata con grande eleganza e pertinenza. Non vi sono parti murarie, solo vetrate magnificamente disegnate e alloggiate.

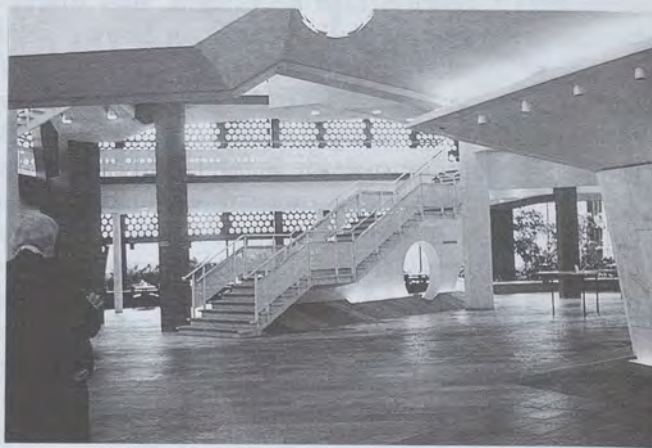
Le tracce decorative, superstiti nelle ringhiere e nelle cancellate, quasi divengono il logos dell'edificio. Sarebbe piaciuto a Mollino.

SCHAROUN: la filarmonica dopo tanti anni di architettura decostruita, ruinante, crepante, di "tutto lecito" non ha più l'effetto dirompente, per cui fu celebrata da molti come esempio convincente di trasgressione. Però ricordo anche, in una cronaca musicale, un giudizio di Massimo Mila: "una gabbia di matti". Direi, paradossalmente, che non è sufficientemente una gabbia di matti. Codici ancora razionalisti si scontrano continuamente colla volontà di innovazione. Lo scontro genera frantumi eterogenei (con una fastidiosa insistenza sui tagli diagonali), troppi appaiono i materiali impiegati; la struttura ora è disegnata come un oggetto plastico, ora appare nelle sue reali funzioni, in gran parte è nascosta.

Naturalmente il fascino spaziale di quest'opera, generosamente imperfetta, è grande, specialmente nelle due sale, dove la sistemazione avvolgente dei posti (orchestra al centro) dà il tono a tutto l'invaso.

SCHINKEL E MIES VAN DER ROHE: Mies Van der Rohe è presente a Berlino e quindi la veri-

Scharoun, Atrio filarmonica.



Schinkel, Altes Museum.





fica del celebre gemellaggio è attualissima. E di ambedue il voto di ubbidienza ad un modulo desunto da alcune possibilità costruttive, al quale devono poi adeguarsi tutte le richieste funzionali dell'opera. E di ambedue il voto di rinuncia a tutte le infinite variazioni, che esistono al di fuori dell'angolo retto. Un'aura di sublime crudeltà mentale aleggia nelle loro opere, per cui in questo mondo sopraumano vivono, legittimate, delle situazioni che una normale logica edilizia proclamerebbe (a ragione) sbagliate. È chiaro che in un simile mondo l'errata collocazione di un triglifo (per Schinkel) o di una vite (per Mies Van der Rohe) o di una cattiva esecuzione (per ambedue) sarebbe una catastrofe. È chiaro anche che la "libido" concentrata su pochi minimi dettagli spinge la progettazione al limite del non essere.

Assurdo è l'atrio dell'altes Museum ingombro dalla montagnola anzi dalla montagna della duplice scala. Chi entra senza salire si trova davanti un sottoscala, chi sale è indeciso se fare molti passi a destra o molti passi a sinistra per imboccare una delle due scale di cui non si percepisce l'inizio.

Ma l'assurdo, sostenuto dalla citata crudeltà mentale, ha la sua ragione sufficiente. Chi passa dal sottoscala ha poi la sorpresa di trovarsi all'improvviso sotto la cupola luminosa; chi sale le scalinate si rende conto del meccanismo a cui è stato sottoposto e deve riconoscerne la perfezione.

Nel minuscolo Pavilion nel parco di Charlottenburg, Schinkel rinuncia agli ordini classici. Col vocabolario ridotto al minimo, l'edificio è pura sintassi. Nella sala di concerti del Gendarmenmarkt, in omaggio all'angolo retto, gli spettatori sulle due balconate laterali si guardano in faccia; è ammesso (malvolentieri) che tengano il collo girato verso l'orchestra.

Mies Van der Rohe nella Neue National-galerie, con i suoi rarefatti mezzi espressivi, approda subito a una poetica ambiguità. Il cassettonato di copertura è in parte appoggiato e in parte sporgente, ma è indifferente. Il posizionamento delle colonne è tale da ripartire il carico su di esse in parti uguali, per cui ciò che sporge dal corpo del museo non è né un portico né una pensilina, o è tutte e due le cose insieme. Lo spigolo del cassettonato è volante per cui Mies questa volta si esime dal problema del supporto d'angolo, pietra d'inciampo di tutta l'architettura modulare. Il tutto suffragato dal solito perfezionismo (non si intravede neppure un cordone di saldatura) e dall'uso di materiali di dimensioni inusitate e chiaramente fuori catalogo. Però non si cerchi spazialità: un soffio appena nel corpo vetrato e più nulla nell'interrato che contiene la maggior parte del museo. Non scendete nell'interrato.

BRUNO TAUT: grande simpatia architettonica e umana per Bruno Taut. Avevo sempre immaginato che il "ferro di cavallo" fosse in piano e di Taut ricordavo confusamente scritti utopistici e strava-

Taut, Siedlung a ferro di cavallo.



Taut, Siedlung a ferro di cavallo.





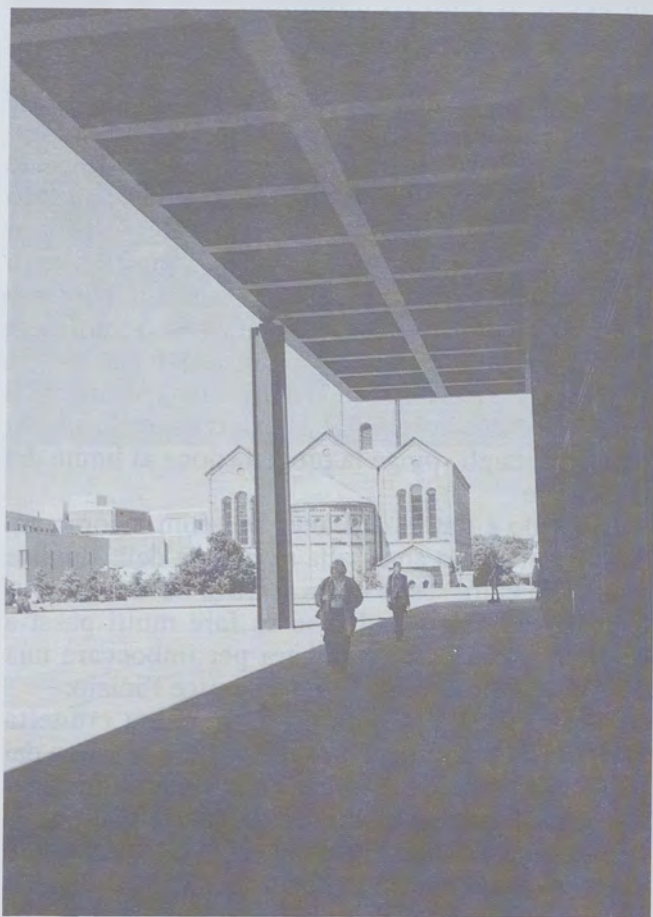
ganze. Invece il ferro da cavallo è un anfiteatro naturale (o reso naturale) erboso e alberato con un laghetto sul fondo. La Siedlung è il margine dell'anfiteatro; sul rovescio, lungo la convessità scorre il traffico. All'interno regna il più genuino romanticismo tedesco. Nulla è concesso al sentimentalismo del giardino o all'orticello proprio; sull'anfiteatro, al piano terreno, solo porticine d'ingresso e finestre con davanzale invalicabile. Il vocabolario è razionalista, ma dolcissimamente interpretato. Ogni abitante della Siedlung, durante il giorno avrà il pensiero consolante del ritorno a casa.

Il ferro da cavallo sarebbe piaciuto a Passanti.

**SPEER:** l'Olympia Stadio rinnova il romanticismo tedesco sublime, quello del connubio di Weimar con Atene. Il viale che conduce allo stadio è ora intitolato a un grande atleta; giustamente, il tono è pindarico. Fra lo stadio e il bastione della torre da cui si osserva tutto il complesso vi è un grande prato quadrato, di tosatura perfetta, smeraldino. Non vi sono sentieri, né piantumazioni; sarà forse destinato all'ippica, ma è soprattutto destinato a esserci.

**LE CORBUSIER:** mentre arriviamo alla nuova Olimpia spunta fra gli alberi il profilo inconfondibile di una Unité d'habitation. L'Unité è stata sapientemente lisciata e costretta alle buone maniere dalla

Mies Van der Rohe, Neue National-galerie.



Speer, Olympia Stadio.





perfezione germanica: il beton non è più “brut”, i servizi comuni sono scesi dal tetto al piano terreno; la “route interieure” non è più il magico condotto di Marsiglia. Ma il grande incantatore è ancora presente e ci ricorda il grande debito che abbiamo ancora con lui.

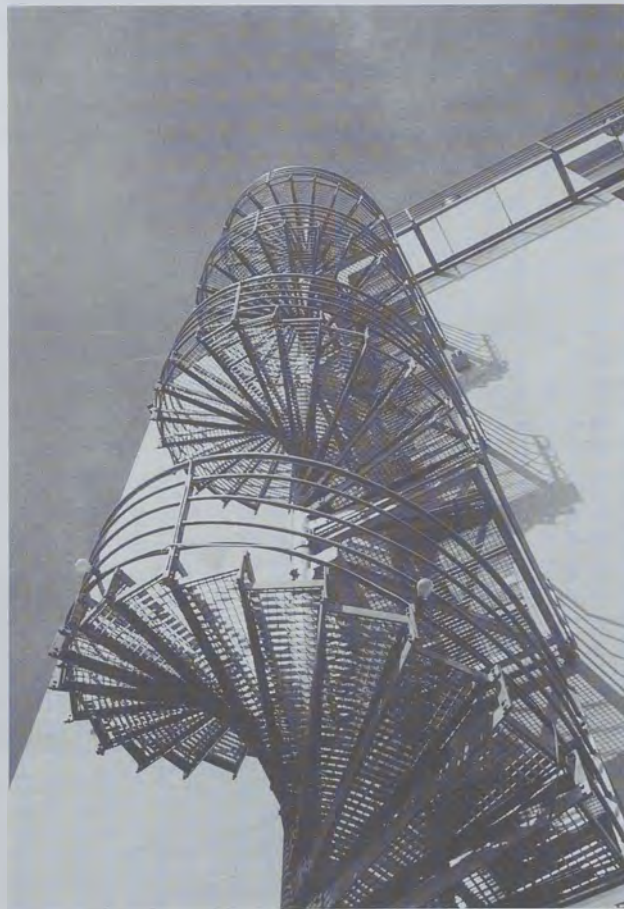
**L'ALTRA BERLINO:** vi è un'altra Berlino, che forse recita più storia di quella squadernata sulle guide turistiche e la nostra Fabrizia ci ha amabilmente condotti a visitarla per vie non celebri. Sono per noi rivelazioni il quartiere ebreo, il quartiere olandese, le Hofe guglielmine, la fabbrica PELIKAN, cortili di ricchi borghesi, vecchi serbatoi d'acqua, isolati spettrali rimasti al maggio 1945,

case ristrutturate negli anni della povertà estrema, belle architetture minori di cui non si conosce l'autore. Fabrizia ci fa conoscere giovani e meno giovani artisti e architetti che non appartengono al catalogo delle stelle (ancora romanticismo). Riattano, magari con prestiti governativi, alloggi e negozi, riabilitano facciate, compiono il miracolo di rendere liete le tristissime Hofe, dove ora si può anche cenare all'aperto, magari fra gente un po' suonata. Finisco ricordando uno stabile di Berlino est in prossimità dei resti del muro, appena ristrutturato da architetti che vi abitano e che abbiamo conosciuto. Tutto è rimasto spartano, ma toccato da umanità e sulla facciata rosa spicca una bellissima chiocciola metallica.

Le Corbusier, Unité d'habitation.



L'altra Berlino...



# Viaggio a Francoforte

Emanuele LEVI MONTALCINI (\*)

Per me che sono nato poco dopo la sua distruzione, è come se il centro antico di Francoforte non fosse mai esistito. Si dice che fosse tra i più belli della Germania, con la sua struttura di strette vie medievali su cui affacciavano antiche abitazioni e botteghe. Le fotografie e i rari monumenti conservati non bastano a ricostruirne la memoria: la topografia antica è stravolta; il senso precedente dei luoghi è irrecuperabile.

Le difficoltà della ricostruzione della città sono testimoniate dalla varietà dei tentativi che nel corso di almeno quattro decenni hanno visto confrontarsi nella ristretta area del Roemerberg indirizzi diversi e spesso contrapposti; ma proprio per questo il centro di Francoforte è diventato alla fine per l'architettura contemporanea uno dei più interessanti luoghi di sperimentazione del rapporto con la storia. Qui il confronto non avviene tanto sul piano della contiguità fisica tra antico e moderno, ma con la memoria del passato, con ciò che è stato e non è più. La negazione e la rimozione del passato si sono alternate all'imitazione e all'allusione a ciò che si è perduto, in una serie di tentativi e progetti diversi.

Negli anni '60 prevalse la tendenza a contrapporre alla città perduta una città moderna e diversa. Nel '63 fu indetto un concorso per la ricostruzione dell'area tra il Duomo e il Roemerberg, cui furono invitati anche Gropius, May e Candilis. Il concorso fu vinto da un gruppo di architetti di Francoforte con un progetto che rifletteva, nel linguaggio corrente del periodo, le coeve proposte per la costruzione nei centri delle città di centri direzionali derivati dal modello americano (ricordiamo incidentalmente che nello stesso anno fu tenuto anche il concorso per il centro direzionale di Torino).

Ma nei primi anni '70, quando era giunto a metà della costruzione, il progetto fu rimesso in discussione e dovette confrontarsi con un movimento di opinione che chiedeva la ricostruzione in forme originali delle case distrutte davanti al municipio. Due ipotesi estreme si contrapponevano: un modernismo indifferente alla memoria contro una ricostruzione nostalgica delle vecchie case a struttura in legno, due proposte che avevano in comune la negazione della irrimediabile perdita della città antica, ignorandola o illudendosi di richiamarla in vita.

(\*) Architetto, docente di Progettazione architettonica, Politecnico di Torino.

Martin Elsaßer, mercati generali, Francoforte, 1927-28; da "Die Blauen Bücher", Bauten der Arbeit und des Verkehrs, Langewiesche Verlag, Königstein in Taunus, 1929.





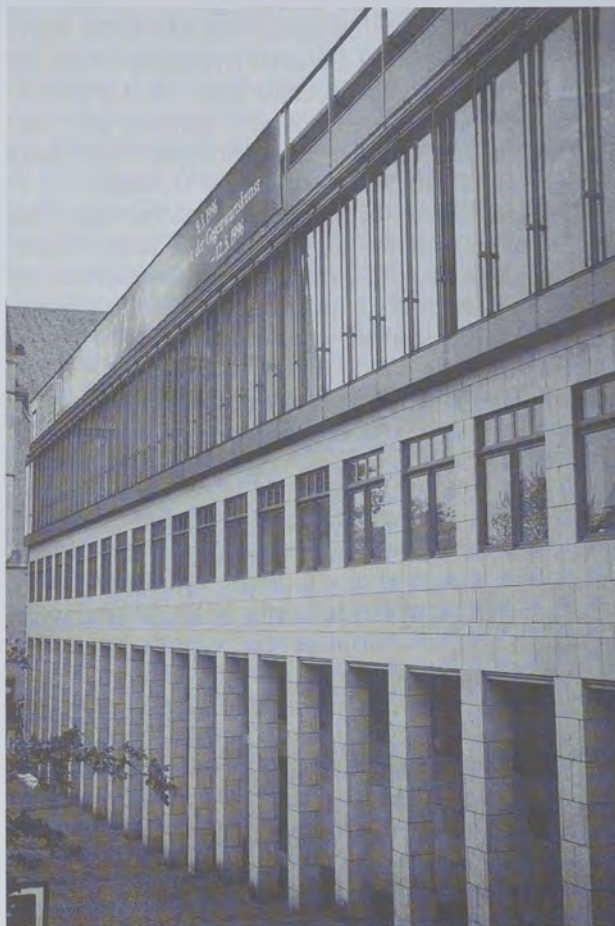
La svolta si ebbe a partire dal 1979, con una serie di iniziative che sfociarono in un concorso e nella ricostruzione dell'intera area del Roemerberg. Il progetto vincitore, degli architetti Bangert, Jansen, Scholz e Schultes rappresenta oggi uno dei più interessanti esempi realizzati di intervento nei centri storici e di sperimentazione del rapporto tra architettura attuale e memoria del passato. La galleria dello Schirn e la rotonda non ripropongono letteralmente la spazialità della città precedente, ma la reinterpretano conservandone alcuni elementi strutturali, in particolare le assialità principali. Vengono così regolati in modo nuovo i complessi rapporti tra gli oggetti sopravvissuti alla distruzione, il Duomo e il Municipio, quelli più antichi, resti romani e carolingi riportati in luce dai bombardamenti e gli stessi relitti moderni, le costruzioni incompiute degli anni '60. Il nuovo intervento, ponendosi come elemento di cerniera tra le preesistenze, le separa e le reinterpreta collocandole in ambiti spaziali definiti, creando percorsi e scorci calcolati, reinventando luoghi di incontro e spazi pubblici. Il tutto con un unico segno forte, quello della lunga galleria incernierata sul perno della rotonda, che imposta gli assi, separa gli oggetti, ricrea un centro.

La nettezza dei riferimenti tipologici dello Schirn riflette una tendenza del pensiero architettonico attuale che assume a fondamento del progetto l'analisi del rapporto tra tipologia architettonica e morfologia urbana. A questi caratteri del progetto fa probabilmente riferimento la notazione di una *Architekturfuehrer* della città, che descrive il progetto come "uno dei più controversi", probabilmente proprio a causa della qualità delle sue scelte tipologiche.

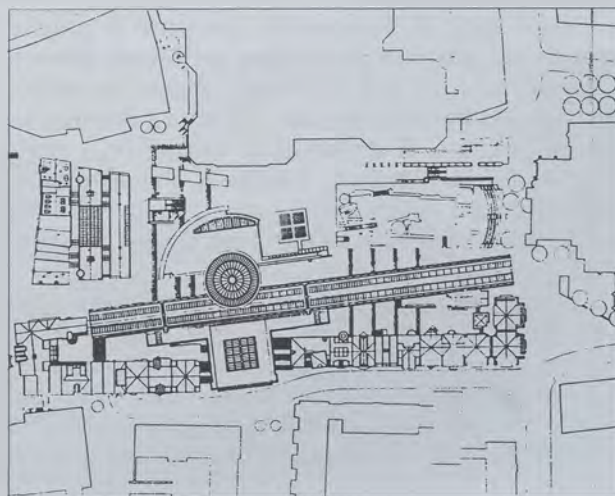
A Francoforte, come in altre città tedesche, questa tendenza non si rifà soltanto ad una scuola recente, ma rimanda direttamente all'esperienza di anteguerra e alle architetture di allora, che la guerra non ha cancellato: mi riferisco ai quartieri di May, ma anche a quegli impressionanti monumenti dell'architettura moderna che sono i mercati generali di Elsaesser del 1927/28 e il palazzo per uffici del colorificio IG di Poelzig del 1929, edifici giganteschi impostati su forme geometriche elementari che realizzano concretamente brani della città che Hilbersheimer aveva immaginato. Non si tratta, per la Germania di esempi unici, ma legati idealmente ad altri, come la stazione ferroviaria di Stoccarda, di Bonatz e Scholer, o come altre architetture per l'industria di Poelzig o di Behrens, edifici che i "Blauen Buecher" pubblicavano in carta patinata sullo scorcio degli anni Venti, accostati a splendidi silos e capannoni industriali e che testimoniano la capacità dell'architettura tedesca di affrontare il genere e la scala monumentale a partire dalla definizione e semplificazione delle tipologie.

In una periferia degradata ritroviamo fortunatamente e in stato di completo abbandono le Officine del Gas di Behrens, con gli inquietanti serbatoi

Bangert, Jansen, Scholz e Schultes, Kunsthalle Schirn, Francoforte, 1979-85; la galleria.



Kunsthalle Schirn; pianta delle coperture.





finestrati, la cui perfetta adesione alle esigenze produttive è dissimulata dal richiamo alle torri medievali della città, per uno di quei giochi di allusione che, in altra scala e contesto, tornerà nella Torre Velasca di Milano. Di Behrens rivediamo anche gli splendidi edifici della Hoechst con l'atrio d'ingresso ancora sporcato dalle polveri colorate che l'architetto ha fatto spargere sul mattone vivo delle pareti, e che il tempo va lentamente sfumando.

Dei quartieri della Nuova Francoforte non è qui il caso di richiamare la vicenda, ben nota e documentata. Il visitatore, a distanza di quasi settant'anni dalla costruzione, è ancora colpito dalla giustezza dei rapporti spaziali che le case in linea creano circoscrivendo e dando un senso agli spazi esterni. Spazi urbani che non sono quelli delle città giardino e neppure quelli delle città storiche, ma restano un'invenzione dell'architettura tra le due guerre e valgono solo a quella scala, in quel contesto e così come sono stati concretamente realizzati nelle città tedesche. Roemerstadt, Praunheim, Riedhof, Bruchfeldstrasse, e le altre Siedlungen di Francoforte sono invecchiate bene. Il tempo ha mostrato che, se i principi dell'existenzminimum hanno creato gravi problemi nell'adattamento di spazi interni che si sono rivelati troppo ristretti e miseri rispetto agli standards attuali, su questo è però prevalso il valore urbano costituito dagli spazi esterni, non solo per la presenza del verde, ma per la loro organizzazione e scala. Oggi questi quartieri rischiano di essere resi irriconoscibili, se, come è stato proposto, la proprietà sarà trasferita ai privati, con la conseguenza di non poter più controllare la qualità delle trasformazioni delle singole unità.

Rispetto alla durevolezza dell'immagine delle Siedlungen, un'opera come il "Romeo e Giulietta" di Hans Sharoun, del 1954/59 richiede, per essere visto, l'aiuto di tutti i filtri di cui disponiamo per collocarlo nel suo momento e nel dibattito di quegli anni. Solo così potremo ancora apprezzarne, al di là delle difficoltà che ci separano dal gusto degli anni '50, il senso e le invenzioni tipologiche e formali che ne fecero allora un punto di riferimento nel dibattito architettonico.

Negli anni '80 Francoforte concentrò le proprie energie nel progetto per la Riva dei Musei. Furono costruiti tra l'80 e il '90 dodici musei, in edifici interamente nuovi o adattati alla nuova destinazione, su progetto di architetti di valore, tra i quali Ungers, Meier, Hollein, Kleihues, Peichl e altri. Non torno qui sulla vicenda, ampiamente nota, ma mi limito a riportare alcune impressioni ricavate dalla visita.

I musei hanno impresso alla città, come era nelle intenzioni dei pianificatori, un segno molto riconoscibile: sono molti e, a gruppi o isolatamente, interessano importanti aree del centro, qualificandole con la loro destinazione pubblica e mettendole tra loro idealmente in comunicazione. Inoltre l'accostamento di edifici recuperati e di edifici nuovi o, in

Antiche Torri di Francoforte; da: "Frankfurt am Main, Architekturfürer", Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 1992.



Peter Behrens, Torre dell'acqua, Officine del Gas, Francoforte, 1911-12; da: "Die Blauen Bücher", Bauten der Arbeit und des Verkehrs, Langewiesche Verlag, Königstein in Taunus, 1929.





qualche caso, l'addizione di parti interamente nuove ad edifici storici, arricchisce quella ricerca sui rapporti tra antico e nuovo di cui dicevamo a proposito dello Schirn e di cui anche questi progetti sono una interessante testimonianza costruita. La qualità architettonica degli interventi risente delle diverse personalità degli autori. Muoversi all'interno del museo di arte moderna di Hans Hollein è un'esperienza emozionante, per la ricchezza delle invenzioni spaziali di cui piante, sezioni e fotografie, non riescono a dare conto. L'accostamento di una manica nuova ad una chiesa gotica semidistrutta, operato da Kleihues per il museo di storia antica, definisce un nuovo limite verso l'esterno e al tempo stesso circonda un'interessante corte interna, mentre gli spazi del museo pongono in contrasto le qualità della parte nuova rispetto agli spazi della chiesa. Richard Meier ha realizzato un museo di arte decorativa che riprende i personali modi espressivi dell'autore con felicità particolare, per la naturale consonanza della sua architettura con il parco sulla riva del fiume e con il carattere delle vicine ville borghesi che ospitano gli altri musei. Il museo iconografico di Ungers ha avuto un destino

avverso. Frutto di una posizione intellettuale che portava al limite estremo un'operazione di riprogettazione di un edificio esistente, il suo progetto di "casa dentro la casa" si scontrava con la gestione del momento espositivo. La mancata convergenza di obiettivi ha prodotto incongrue trasformazioni dell'edificio e una sua perdita di leggibilità.

Ma a Francoforte Ungers ha avuto la possibilità di esprimere pienamente il suo pensiero altrove: nelle grandiose realizzazioni per la Fiera. La torre, la galleria vetrata e il padiglione numero 9 costituiscono un complesso di importanza e dimensioni tali da ridare senso all'ammasso informe del grande complesso preesistente. La torre diventa punto di riferimento fin da grande distanza; la galleria dà un ingresso e un asse di percorrenza e rilega tra loro elementi altrimenti scollegati; il padiglione 9 colpisce per la capacità di conferire ad un semplice contenitore un senso monumentale. Come negli edifici di Poelzig e di Elsaesser, Ungers riesce a dominare masse enormi attraverso una complessa riduzione a segni elementari iterati, conferendo alla sua architettura una qualità che la avvicina a quella di un monumento antico.

Hans Poelzig, Palazzo per uffici del colorificio IG, Francoforte, 1929-30.



# Berlino, una città che pensa la città

Pietro DEROSI (\*)

Non conosco altra città che, come Berlino, ti costringa a riflettere sulla condizione presente e sul futuro dell'urbanità.

In quella città, discorrendo con gli addetti ai lavori, architetti, urbanisti o sociologi ma anche con la "gente", osservando le tensioni al mutamento presenti nelle trasformazioni fisiche in corso, si è trascinati dentro un processo complesso che ci invita, a prendere posizione, a dire la nostra, a partecipare.

Certo un elemento decisivo per l'avvio di questo processo di riflessione è stato il dimezzamento della città. Questa "paralogia" profonda assurda, dirompente costituita dal Muro non permetteva di accettare una tregua o di concordare una soluzione: riproponeva continuamente la città come luogo di conflitti, di provocazioni e perciò anche di sperimentazione verso il sogno, che sembrava impossibile, di una riconciliazione.

Così Berlino è stata e potrà ancora essere il brillante laboratorio urbano dove, non con distacco "scientifico" ma con un profondo coinvolgimento esistenziale, si produce la città.

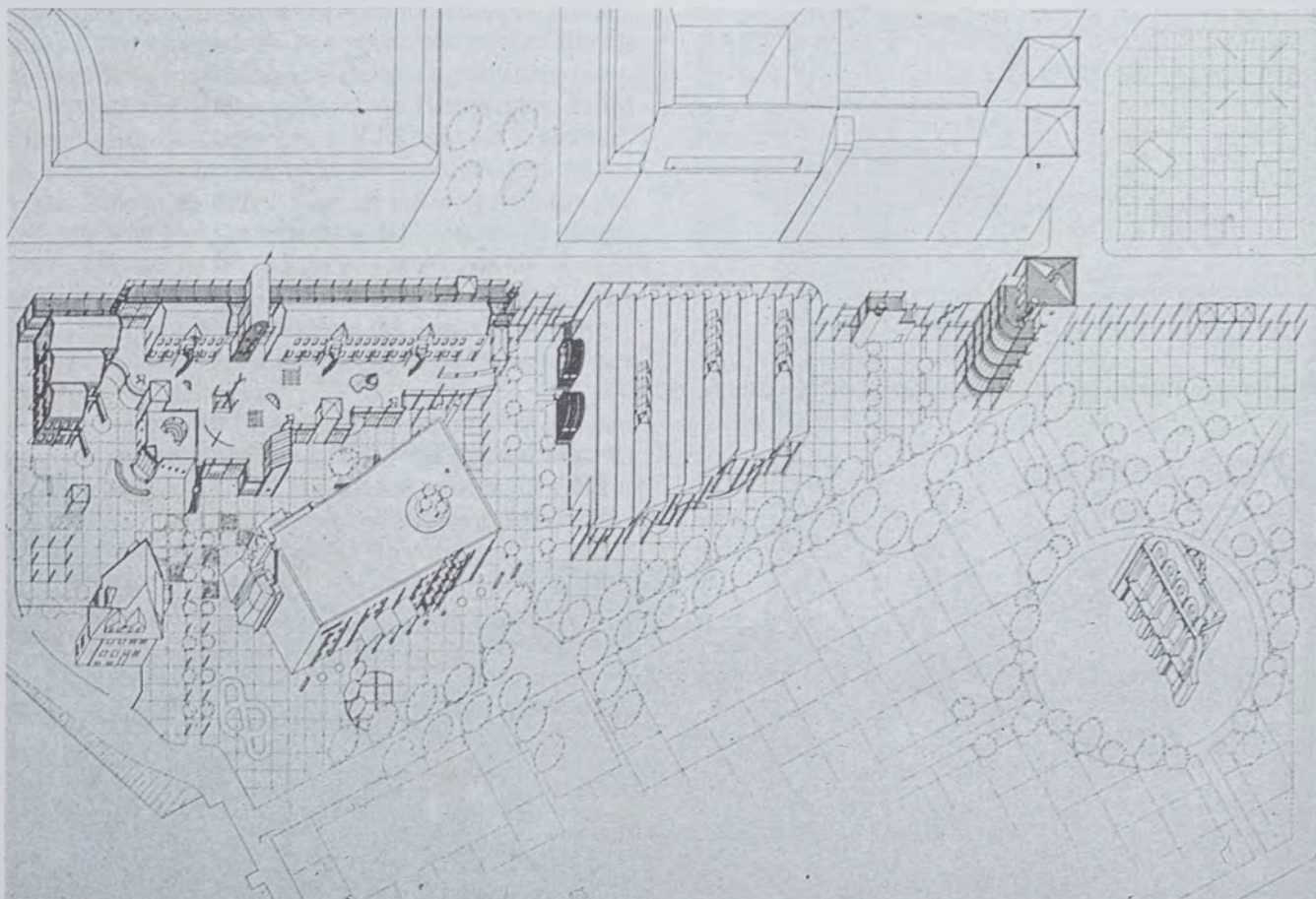
L'iniziativa dell'I.B.A., Internazionale Bauausstellung (esposizione internazionale dell'edilizia) che ha avuto come tema "La ricostruzione della città", è stata dagli anni '80 il fulcro centrale di questo laboratorio, per le sue attività dirette e per le azioni indotte sulle altre istituzioni pubbliche e private berlinesi che si occupano della città.

Tutti gli argomenti più rilevanti del dibattito sulla città hanno trovato a Berlino un "luogo" di verifica.

Primo tra questi l'attualissimo problema di definire compiti e funzioni del piano della città intera in relazioni alla specificità dei progetti delle sue parti.

(\*) Architetto, docente di Progettazione architettonica, Politecnico di Milano.

P. Derossi: Concorso per una scuola nell'area dell'Anhalter Bahnhof (II classificato).





Per Josef Paul Kleihues, direttore del settore "nuove costruzioni" dell'IBA, il piano è essenzialmente una pianta, cioè un disegno della città che ne definisce schematicamente un'immagine formale ed in cui si inserisce coerentemente l'impianto funzionale. Nel caso di Berlino pensare ad una pianta da progettare significa anche ripensare alla pianta della città storica distrutta: la pianta, come tracciato della città, diviene il tramite per interagire criticamente con le tracce ancora presenti della città storica.

Non si tratta soltanto di attribuire delle funzioni a delle aree vuote (case, servizi, industrie, ecc.) ma di prefigurare una distribuzione corretta di volumi edificati, di strade, di piazze, di giardini che ripropongano un'immagine urbana in cui siano leggibili le vestigia del passato e si prefigurino futuri sviluppi.

Con questo approccio alla città le strade e le piazze non possono essere considerate soltanto come arterie di comunicazione. Le strade e le piazze vengono riscoperte come parti rilevanti del disegno urbano, come luoghi in cui si esprime la messa in scena della vita collettiva e si consumano i riti della socialità.

La strada è costituita dagli edifici che la delimitano e strade ed edifici costituiscono i blocchi urbani.

A partire dal piano, inteso come pianta disegnata delle edificazioni, si possono individuare delle parti più specifiche di città. Le parti possono essere uno o più blocchi connessi da una specifica relazione. Nell'affrontare le "parti" il progetto si fa più dettagliato, rivede criticamente le indicazioni generali, propone un'architettura.

Il tema del blocco urbano, retaggio della città storica, dimenticato anzi negato nella città degli anni 50 e 60, si evidenzia quale problema attuale, un tema che impone scelte tra importanti alternative: blocco aperto o chiuso; unità formali o collage tipologico; uniformità o mixture funzionale.

La discussione sulla strada e sul blocco urbano collega i temi della "nuova edificazione" con i temi della "riqualificazione della città esistente" che sono stati propri all'altra parte dell'esperienza dell'I.B.A. diretta da Hardt Walther Hamer che si è occupata della ristrutturazione del quartiere Kreuzberg. Un quartiere costituito da abitazioni operaie (le famose Mietskaserne) edificate per la più parte nella seconda metà dell'800 ed abitato da lavoratori stranieri (turchi, greci, jugoslavi). Abitato cioè da gruppi economicamente deboli ma non socialmente deboli, come precisava con fermezza Hamer. Difatti il quartiere Kreuzberg è uno dei più vivi di Berlino in cui sono presenti oltre alle abitazioni una serie di attività produttive e commerciali: i blocchi urbani del Kreuzberg sono proprio l'esempio vivente di quella polivalenza funzionale che pare essere uno degli obiettivi più innovativi dell'urbanistica contemporanea.

Si trattava allora (e quello è stato il problema principale dell'operazione Hamer) di individuare delle procedure di intervento attente, prudenti, processuali

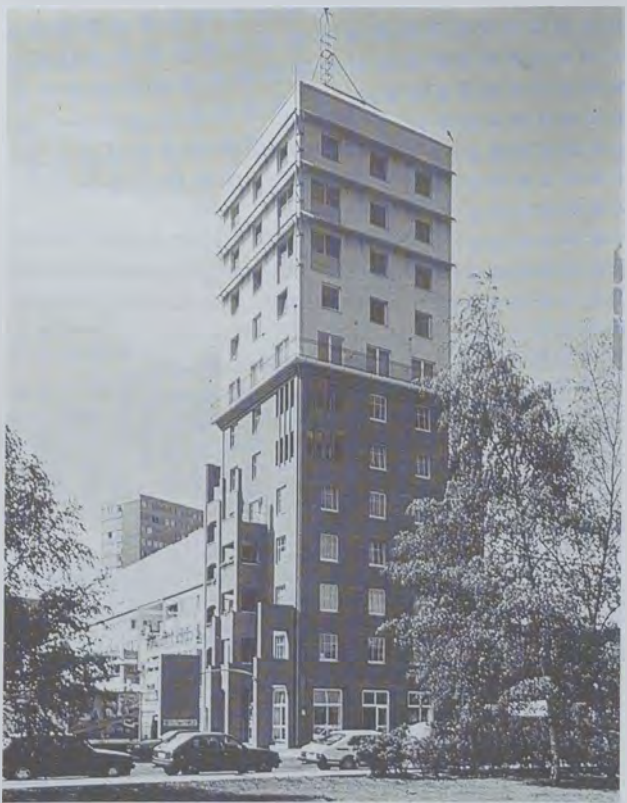
P. Derossi: Concorso per una scuola nell'area dell'Anhalter Bahnhof (II classificato).



R. Krier: Edificio residenziale.



P. Derossi: Torre residenziale in Wilhelmstraße.





che riescano a produrre rinnovamenti senza distruggere la complessità del tessuto sociale esistente.

Per realizzare questo obiettivo di rinnovamento è stato necessario promuovere un'ampia partecipazione degli abitanti e decidere con loro una sequenza delle modificazioni capace di interessare tutto il quartiere.

Spesso gli abitanti sono stati chiamati a collaborare direttamente alla trasformazione con il loro lavoro o a proporre dispositivi di intervento edilizio o tecnologico.

Molti studenti di architettura hanno imparato a progettare lavorando sul Kreuzberg. Una progettazione che comprende i problemi della manutenzione: prendersi cura della città così come si cura un malato per ridarle la gioia della vita.

All'interno di questa situazione privilegiata ho avuto l'occasione di realizzare un mio progetto. Ho partecipato a due concorsi, uno per l'area dell'Anhalter Bahnhof e l'altro nell'area centrale, nella Kurfürstendamm e in ambedue mi sono classificato secondo. Nell'operazione I.B.A. la partecipazione ai concorsi era considerata la via per una qualificazione.

Due secondi premi meritavano un incarico e così mi è stato chiesto di progettare una torre all'interno di un piano particolareggiato eseguito dall'architetto spagnolo Tarragò. Con la collaborazione dell'organizzazione I.B.A. ho trovato un partner locale per la stesura di un esecutivo "alla tedesca" e di seguito un'impresa di costruzione per la realizzazione.

Ora l'operazione I.B.A. si è conclusa. Sono stati realizzati oltre ottanta edifici che costituiscono una vera "mostra" di architettura, assolutamente insolita in quanto non mostra disegni ma opere costruite.

Proprio mentre si completavano le ultime costruzioni I.B.A. si è verificato il grande evento: la caduta del muro.

Superata l'emozione e la sorpresa è iniziata una nuova avventura, la costruzione della Berlino capitale.

Un'avventura complessa e difficile perché doveva ricucire due parti di città che rappresentavano due storie diverse e antagoniste. Le diverse consuetudini di vita avevano prodotto una diversa architettura e diverse procedure di realizzazione.

La nuova operazione richiedeva un sforzo concettuale enorme ma anche delle forze economiche internazionali.

Si è instaurato a Berlino un nuovo clima assai diverso da quello che aveva accompagnato l'esperienza I.B.A..

La dimensione degli interventi ritenuti necessari per la nuova capitale, l'esigenza di realizzare enormi opere in tempi brevissimi, hanno imposto un ritmo di elaborazione che non poteva più permettersi gli atteggiamenti critici e riflessivi dell'I.B.A., anche non sentendo più l'esigenza di proporre una qualità della vita sociale concorrenziale con ciò che capitava al di là del muro. La partecipazione allar-

H. Baller: Edificio residenziale.



J. Nouvel Grandi magazzini La Fayette sulla Friedrichstraße.





gata alla definizione della città non era più possibile e forse non più desiderata.

La gestione dei nuovi interventi è stata affidata ad una collaborazione tra gli enti pubblici e società multinazionali ma sono queste ultime che hanno sempre più assunto un ruolo principale nella scelta delle opere, della loro localizzazione delle funzioni da insediare e degli autori da ingaggiare.

I grandi concorsi internazionale di Pariser Platz, di Friedrichstraße, di Alexander Platz, di Postdamer Platz, eseguiti in tempi brevissimi per lo più ad inviti, hanno mobilitato i grandi studi professionali proposti dagli sponsors con criteri sorretti più da esigenze pubblicitarie che da preoccupazioni di ottenere un'alta qualità degli esiti.

Molta parte dei progetti sono completati e appare oggi l'immagine del nuovo centro di Berlino situato nella parte Est che si pone in forte concorrenza con il vecchio centro dell'Ovest situato lungo la Kurfürstendamm.

Il carattere urbano di questo nuovo centro appare perlomeno inquietante. È costituito da un "collage" di edifici "straordinari" in cui i singoli architetti hanno cercato di esprimere un messaggio eccezionale originale e, in fin dei conti, capace di rispondere alle esigenze pubblicitarie degli sponsors.

La più parte delle superfici edificate sono offerte alla funzione terziaria o commerciale con l'esclusione delle residenze.

La prima critica emerge dal mercato che, al momento, lascia molte costruzioni vuote, senza fruitori possibili.

Il dibattito in corso si svolge sottotono o si è adeguato alla matrice pubblicistica dell'operazione, e disquisisce sui temi dello stile. Propositori di lisce facciate minimaliste si contrappongono a fautori di una ricerca d'effetto di figurazioni decostruite o fortemente decorate. Non ci si chiede se il risultato complessivo ottenuto corrisponda ad un centro urbano efficiente e abitabile. Ogni edificio propone

un suo valore specifico chiudendosi dentro una stretta autoreferenzialità.

Nell'ultimo anno l'amministrazione pubblica di Berlino, accettato il risultato dell'operazione centro, si pone il problema di ritornare ad occuparsi delle altre parti della città in particolare delle zone dell'Est dove è presente, per enormi distese, un edificio residenziale costituito da "stecche" e "torri", prefabbricate e ripetitive.

Nell'anno in corso sono stato invitato dall'assessorato all'urbanistica a partecipare a due seminari. Nel primo si è discusso del tema della centralità e molti oratori hanno messo in dubbio che la costruzione bipolare di due centri, uno Ovest e uno Est sia un risultato esaustivo per riqualificare la città, proponendo un policentrismo capace di diffondere l'effetto di centralità nella periferia urbana attualmente monofunzionale. Questo intento richiede una diversa politica dei finanziamenti: questi, negli ultimi quattro anni sono stati tutti concentrati in una ristretta area centrale.

Nel secondo seminario, o piuttosto work-shop, si è cercato di mettere in partica le esigenze espresse nel primo lavorando su un'area specifica situata ad Est dell'Alexander platz lungo la Karl Marx Allee. L'assessorato all'urbanistica in collaborazione con Dieter Hoffmann Axthelm ha elaborato un piano di massima. Questo sarà in novembre discusso con la popolazione e con le autorità del "district" locale.

In seguito verranno banditi concorsi a vari livelli. Lavoro analogo è in preparazione in altre aree.

Finita la kermes del grande centro è auspicabile che Berlino ricominci a pensare in modo più attento alla realtà della città, mossa dal desiderio di una riqualificazione diffusa.

Per questa strada, riprendendo anche il buono dell'esperienza IBA la città potrà confermarsi un laboratorio di architettura assumendo tutte le responsabilità insite in questa parola.

La Friedrichstraße: in primo piano l'edificio di J.M. Pei.



La Friedrichstraße: in primo piano l'edificio di O.M. Ungers.



# Mestiere

Paolo Mauro SUDANO (\*)

Si potrebbe giocare ancora una volta ricostruendo il significato della voce dotta *para-tassi* a partire dal mondo animale o da quello vegetale<sup>1</sup>; ancora una volta viene il desiderio di sdrammatizzare nell'affrontare una riflessione sui contenuti e sul carattere del mestiere dell'architetto. Si desidera trovare un'uscita *altra*, non scanzonata, ma portata su altri terreni di discussione, quando ripercorrendo il filo tracciato sui testi, rileggendo tra le righe di saggi dedicati alla comprensione del fare architettura, non ci si riconosce nella volontà di esprimere un mondo circoscritto e ben delineato che costituisca la legittimazione per un fare fondato. È importante dare rilievo alle differenze, ponendo delle questioni per una maggiore comprensione del proprio modo di operare, per un arrotondamento dello stesso, per un procedere cosciente.

Parlare del mestiere dell'architetto può voler dire raccontare del ruolo di questa figura di tecnico-intellettuale<sup>2</sup> (per altri depositario di un sapere), evitando gli equivoci e le tentazioni dei mestieranti o della "disponibilità orientata della professione"<sup>3</sup>; si può andare alla radice e ricostruire una storia dell'evoluzione della sua presenza e competenza professionale e culturale, riferendola ai luoghi; bisognerebbe comprenderne l'efficacia dell'azione nella costruzione del territorio, della città; bisognerebbe parlare dei tanti "cantieri" in cui tale attività si esplica. Per delineare la precipuità si possono esaminare, inoltre, in che modo si sono formalizzati - e si modificano - gli strumenti conoscitivi ed operativi, la capacità di rappresentazione, non solo grafica, e di proiezione progettuale, il suo carattere disciplinare, e il pari procedere dell'insegnamento teorico e i canali da quest'ultimo privilegiati.

Tra altri aspetti da indagare restano quello della comprensione dei processi - che sono i processi dell'attività formativa, dell'azione progettuale -, dell'individuazione dell'oggetto di tale lavoro, della materia che viene elaborata, dei patrimoni di conoscenze e delle regole d'arte che informano l'esecuzione, e dell'etica, degli obiettivi che ci si pone a dare pregnanza alla propria attività, per non toglierle l'essenza di *mestiere*, di *ministero*.

Le occasioni per riflettere su questo tema si ripropongono inesorabilmente: l'attenzione alla didattica nelle nostre scuole di architettura o lo scambio di esperienze riferito ad attività di ricerca nel nostro campo disciplinare; la partecipazione alla costruzione e alla gestione del territorio, la ricerca

della qualità e della trasparenza attraverso lo strumento dei concorsi.

L'occasione è data dai viaggi, dal portarsi in stretta vicinanza con altre realtà, dal portare con sé il proprio bagaglio di esperienze, desiderando una continua verifica ed arricchimento. È il caso di chi ha affrontato il viaggio in Germania, di chi si è calato nello smisurato cantiere della Berlino di oggi. Oppure può essere data da un convegno che mette a confronto diversi progettisti, italiani e tedeschi, sul tema comune della riprogettazione di una parte consistente, e di per sé emblematica, della Berlino che si prepara al ruolo di capitale della Germania unificata. Il titolo del convegno tenutosi a Verona recitava: "Berlino. Tettonica e linguaggio della pietra nella nuova architettura"<sup>4</sup>. Purtroppo il tema veniva disatteso nel suo intimo, concedendo poco nel dibattito e nelle esposizioni al rapporto tra l'arte del costruire e le valenze comunicative. Quasi tutti preoccupati di raccontare la propria esperienza di costruttori a Berlino, legati dalla costante di aver utilizzato in qualche modo l'elemento lapideo nella costruzione, hanno colto solo in parte la possibilità di evidenziare il legame tra la singolarità dell'intervento e l'occasione generale della costruzione della città, tra il racconto della parte e quello generale di un contesto più ampio che è anche quello di una realtà produttiva, per niente statica e dotata, con le sue specificità, di una storia molto ricca, fatta di ricorrenze, di accumulazioni di senso, di saperi, di tecniche. Questi aspetti sembravano di trattazione più familiare agli italiani.

Augusto Romano Burelli faceva cenno ai regolamenti edilizi, alle necessità del rivestimento a protezione di un isolamento "a cappotto"; Vittorio Magnago Lampugnani si rifaceva ad altri edifici per spiegare le scelte fatte, all'architettura di Hans Müller, architetto poco noto, e chiariva la scelta di un'arenaria, perchè materiale locale, della Germania est, e perchè capace nello spessore di 10 cm di essere autoportante e di creare diversi piani di profondità sulla facciata; Max Dudler si mostrava preoccupato dell'onestà costruttiva, dichiarando attraverso le scelte di dettaglio la natura di "rivestimento" delle lastre; Hans Kollhoff, riconoscendo tra costruzione e manifestazione della costruzione un rapporto fragile, dichiarava la propria tensione alla risoluzione dell'opera come un tutto in cui anche il dettaglio riprende un dato concetto, ricordava la storia del rivestimento sin dall'architettura classica e rinascimentale, per indagare il principio

(\*) Architetto, dottorando in Architettura e progettazione edilizia, redattore di Atti e Rassegna Tecnica.



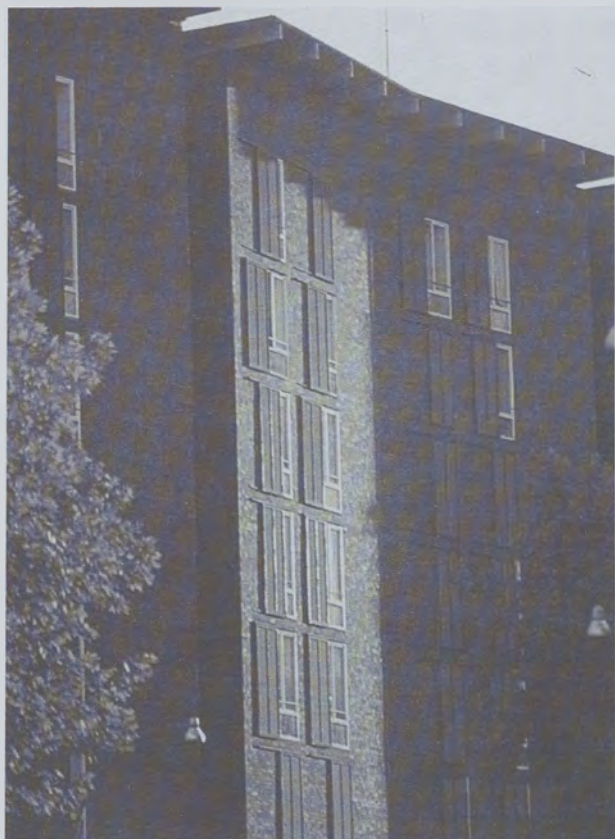
strutturale soggiacente, per venire fuori dalla finalità del volume puro degli anni '20, facendo tesoro della tettonica del materiale, e generare nuovi principi di decorazione in qualche modo fondati su una logica interna al costruire; Klaus Theo Brenner appoggiandosi all'idea di abito, con immagini dell'architettura africana ed islamica dimostrava l'aspetto "tessile" esibito dalla trama dei materiali, ricordava di come il restauro del moderno spesso si esaurisce nello svestire e rivestire un edificio: alla rinuncia della denotazione della capacità portante si sovrappone il gioco dei materiali, degli accostamenti, della grana, in rapporto con la luce; Jürgen Josef Sawade, dopo aver fatto notare che tanto quanto per ogni cattedrale gotica esisteva un negativo nelle cave, così non è più per le moderne costruzioni di pietra ridotte a una "tappezzeria", indicava come strada possibile quella di ottenere con la pietra un'unica superficie, come una grande lastra che può insinuarsi all'interno dell'edificio, una tenda tesa a creare una pelle. Infine Aldo Rossi che, facendo chiarezza, accennava alle difficoltà di costruire Berlino, agli errori imputabili soprattutto ai modi affrettati, all'assenza di disegno unitario, e denunciava per Berlino un uso della pietra estremamente commerciale e di immagine, un uso generalizzato e non giustificabile di rivestimenti lucidi, in assenza come negli Stati Uniti di "un uso disinvolto

che giustifica un uso nuovo"; denunciava anche una mistificazione nel parlare impropriamente di una Berlino di pietra, o di centrare un convegno con queste tematiche sulla città di Berlino. Dopo aver ricostruito un repertorio di immagini, di accostamenti, di architetture e frammenti forti, non gli era difficile, rifacendosi anche a Schinkel, parlare di una possibile architettura delle citazioni, all'interno della quale anche l'uso dei materiali ha il senso e la valenza che deriva dalla citazione. L'insistenza della pietra con acciaio e vetro rappresenta un'unione senza tempo che è filtro nell'incontro tra le culture tedesca ed italiana.

Ogni intervento mostrava il senso che, con sottili o marcate differenze, veniva affidato di volta in volta al materiale. Veniva mostrata una coerenza interna con le argomentazioni generali, con le scelte connesse alla costruzione.

Così come per l'insieme del manufatto edilizio, risultava preponderante la componente ideologica: le argomentazioni usate, i repertori di riferimento, le soluzioni di dettaglio parlavano del desiderio di forzare le scelte verso la rappresentazione di alcuni universi. Tra la documentazione preparata per il convegno, nello scritto "Osservazioni sul mio lavoro" Sawade si dichiara "purista, razionalista e sempre più minimalista"; la sua architettura è "puristica, nel senso che è semplice, chiara, precisa ed onesta".

Gardella, case Borsalino, Alessandria, 1950.



S. Jaretti, E. Luzi, casa dell'obelisco, Torino, 1958.





Il risultato potrebbe essere una architettura distratta, eccessivamente autoreferenziale, sempre preoccupata di dover essere dichiarazione di principi.

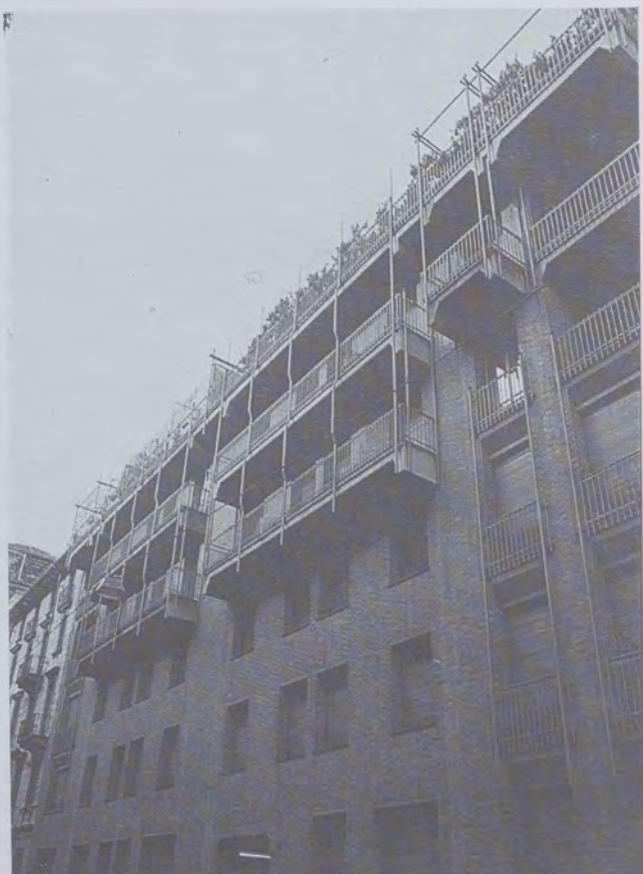
Questo potrebbe essere il problema della costruzione della città, stretta tra la rappresentazione di scelte commerciali e la rappresentazione di idee non calate in un contesto, non mediate dallo stesso; una città, come la Berlino dell'Iba, somma di esercizi da solista.

L'equilibrio tra l'architettura e la città può essere trovata muovendosi attorno alla dimensione del mestiere<sup>5</sup>. La conoscenza dei mestieri viene ritenuta fondamentale fin dal pensiero illuminista che è alla radice del pensiero moderno<sup>6</sup>. Sono noti gli sforzi degli autori dell'*Encyclopédie* per dare organizzazione ai saperi e alle tecniche. Il "*Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques avec leur explication*"<sup>7</sup>, opera strettamente legata all'*Enciclopedia* di cui costituiva la parte di illustrazione, aveva anch'essa il compito di dare pari dignità alle arti liberali come alle arti meccaniche. Le tavole costituiscono quella sistematizzazione propria dei manuali del settecento che verrà ripresa nell'ottocento<sup>8</sup>; si sostituiscono ai trattati nel ruolo della formazione, seguendo come nella trattazione degli ordini, il racconto e la catalogazione dei tipi, nodi strutturali, elementi semplici e complessi, membrature, tipi edilizi.

L'architettura è tra le arti liberali. "Nel momento in cui un oggetto viene eseguito, l'insieme e la disposizione tecnica delle regole secondo le quali viene eseguito, è chiamato arte. Se l'oggetto è osservato solamente sotto alcuni differenti aspetti, l'insieme e la disposizione tecnica delle osservazioni relative a questo oggetto, si chiama scienza". "...ogni arte ha i suoi aspetti speculativi e i suoi aspetti pratici"<sup>9</sup>. L'invito per chi coltiva l'arte della costruzione è di far proprio lo strumento del disegno; acquisire il senso di servizio alla pubblica utilità; farsi carico delle esigenze pratiche e di confort della committenza; seguire la natura propria dei luoghi, dei tempi e della posizione nel sito; poter far riferimento al maggior numero possibile di esempi e modelli; godere di una formazione che abbia inizio con lo studio della storia e delle scienze filosofiche, con la conoscenza di vari esempi di architettura sparsi in tutta Europa, con lo studio dei trattati e la verifica, attraverso il disegno, delle regole; possedere una collezione di progetti di edifici, giardini, piazze, città, da analizzare considerando soprattutto le singole parti in funzione del tutto. Il viaggio è importante per la formazione dell'architetto ed è teso a porre attenzione non solo alle costruzioni isolate ma anche a quelle accostate, in rapporto al luogo in cui sorgono. Ogni tema è importante.

R. Gabetti, A. Isola, casa in via Montevecchio 28, Torino, 1963.

G. Fasana, C. Lenti, G. Varaldo, G. M. Zuccotti, G. P. Zuccotti, chiesa di Santa Teresa di Gesù Bambino, Torino, 1961.





Gabetti e Olmo nell'esaminare il grande lavoro curato da Diderot e D'Alembert, mettono in evidenza la valenza eclettica del pensiero illuminista, per cui "in ogni campo il partito più giudizioso è quello d'essere eclettici". "L'eclettico è un filosofo che dando un calcio al pregiudizio, alla tradizione, all'antichità, al consenso universale, all'autorità - in una parola a tutto ciò che soggioga la folla -, osa pensare con la sua testa, risalendo ai principi generali più chiari, esaminandoli e discutendoli senza ammettere nulla se non sulla base della testimonianza della propria esperienza e della propria ragione. Questa nuova figura di pensatore si forma una propria filosofia "particolare e domestica", essendo ambizione dell'eclettico non quella di essere precettore del genere umano, ma suo discepolo, di riformare se stesso più che gli altri, di conoscere la verità più che di predicarla. L'eclettico è un uomo che raccoglie e che setaccia: godendo di quanto ha raccolto, vivrà felice, morirà ignorato"<sup>10</sup>.

Così l'architetto dovrà dimostrarsi aperto a tutte le conoscenze, ad un ventaglio più ampio possibile, e dovrà essere pronto, quando necessario, a non lasciarsi intimorire dall'autorità o dalla celebrità dei maestri.

Al pensiero del settecento hanno fatto esplicito riferimento sia Gino Levi Montalcini nel 1945 in uno dei testi che accompagnavano il manifesto di Fondazione del Gruppo Architetti Moderni Torinesi "Giuseppe Pagano"<sup>11</sup>, sia Mario Passanti nel 1954 in apertura di "Genesi e comprensione dell'opera architettonica"<sup>12</sup>.

Levi Montalcini dichiarava per il gruppo la discendenza dal Lodoli.

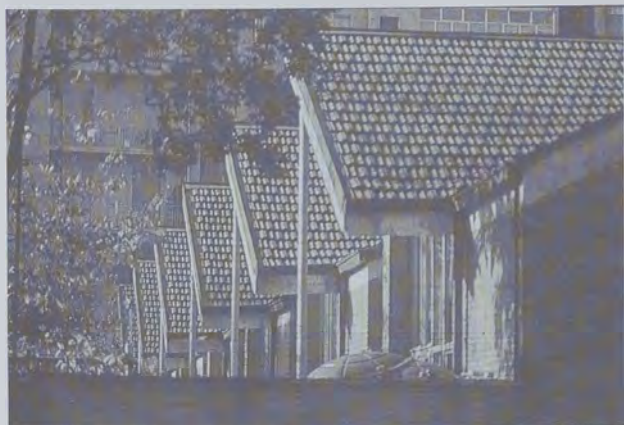
Padre Carlo Lodoli, veneziano contemporaneo del Laugier, considerava oggetto dell'architettura ogni parte di essa, fino agli elementi costruttivi, al di fuori di ogni gerarchizzazione. Sollecitava dei modi diversi di costruire in relazione alle possibilità dei materiali e chiedeva una piena aderenza delle forme della costruzione alla funzione (intendendo quella statica)<sup>13</sup>.

Indubbiamente era molto forte negli architetti torinesi il legame con la costruzione, con il mestiere sentito come "arte capo-maestra d'altre fabbrili" (Lodoli), praticato nell'esercizio del dettaglio<sup>14</sup> e nella comprensione stretta degli aspetti della produzione, dal lavorare fianco a fianco con gli artigiani.

Tra gli edifici presenti a documentare la dichiarazione di intenti pubblicata su Agorà, c'era anche casa Tabusso, l'edificio finito di costruire nel 1936 da Domenico Morelli e Felice Bardelli in corso Galileo Ferraris 95/97 e presentato da Armando Melis sull'Architettura Italiana nel 1940. Consultando la cartella che raccoglie i disegni di questa bella casa che apre la vista dei suoi soggiorni "a cannocchiale" sulle alpi e sulla collina, si rimane colpiti dalla mole dei disegni di dettaglio e vi si avverte registrato sopra, il lungo dialogo con le maestranze, con la pratica di cantiere<sup>15</sup>; si legge quella coincidenza con "le abitudini e i mezzi" di un popolo, pur nell'intendere l'architettura come fatto di apertura (all'Europa, chiedeva Levi Montalcini).

Passanti cita a lungo D'Alembert nel suo elogio di Giovanni Bernoulli. La considerazione che interessa l'autore è quella secondo la quale v'è differenza tra gli studi della geometria e quelli delle belle lettere. In geometria la verità una volta dimostrata è facile da essere reincontrata; per la poesia oltre che possedere talento è necessario lo studio di modelli eccellenti e bisogna essere guidati dall'esperienza di tutti i secoli. "Quando si è letto una volta un problema di Newton, si è visto tutto o non si è visto niente, perchè la verità si mostra nuda e senza riserve; ma quando si è letto e riletto una pagina di Virgilio o di Bossuet, restano ancora cento cose da vedere". Ciò serviva per introdurre alcuni temi: quello della varietà degli elementi che costituiscono un'opera sia pur in intima unione tra essi; la differente virtù evocatrice dei segni di cui fa uso l'autore; il variare dell'opera secondo "l'esecuzione", secondo cioè il viverla, cogliendo ora un

M. Passanti, palazzo della prefettura e della provincia, Asti, 1961.



G. Rajneri, scuola materna delle suore domenicane, Torino, 1968.





aspetto, ora un altro, o in condizioni soggettive diverse; il variare e interagire dell'opera nel contesto e la bontà della concezione anche rispetto al poter essere colta per parti. Soprattutto, e a precedere gli altri punti, viene messo in evidenza il tema della *maturità* di lettura e comprensione delle opere d'arte, guida necessaria per condurre le operazioni di creazione di un'opera nel loro sviluppo per successive intuizioni.

In questo "crearsi da dentro" delle opere, Passanti colloca il ruolo che le esigenze di destinazione, di sito e di mezzi costruttivi giocano nel rapporto con il processo formativo. Conclude dicendo che "destinazione, sito ed elementi costruttivi valgono dunque per l'architetto non già soltanto in quanto offrono possibilità e pongono limiti alla sua creazione; ma ben più, in quanto la destinazione lo porta a immedesimarsi in un particolar modo di vita, e in quanto il sito, col suo clima, configurazione e spirituale significazione, e gli elementi costruttivi, coi materiali e strutture, producono impressioni in lui. Onde anziché restare semplicemente «mezzi» per raggiungere un fine, [...] tutti tali elementi divengono materia stessa della sua creazione"<sup>16</sup>.

Questo far sì che gli elementi siano materia stessa dell'operare dell'architetto, l'oggetto del mestiere, tende ad escludere un uso "ideologico" degli stessi.

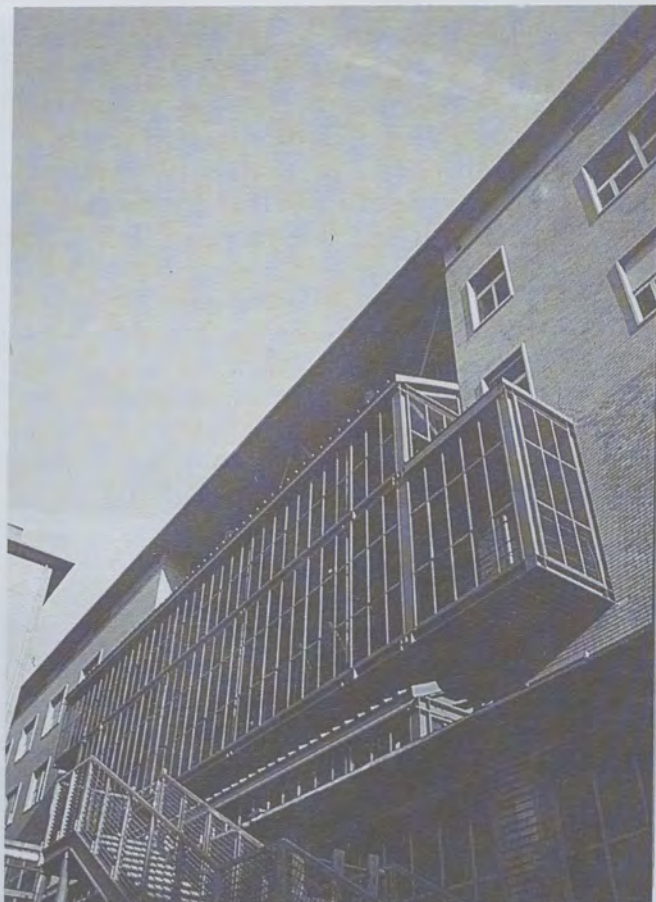
Una figura che in una certa stagione della sua produzione ha saputo interpretare questo modo di porsi rispetto la disciplina, rispetto le occasioni di progetto, le committenze e il rapporto con la produzione, è Ignazio Gardella. Uno dei tagli più interessanti è quello che analizza il rapporto tra il progetto e il modo di costruire, individuando delle opere esemplari soprattutto tra i progetti costruiti negli anni '50 e '60<sup>17</sup>.

Molta della produzione degli architetti torinesi mantiene un diffuso buon livello di qualità, anche negli anni '50 e '60, grazie all'attaccamento al mestiere, che ha prodotto poi delle emergenze. Sono significative le ricerche di chi approda alla scena in quegli anni come Giorgio Rajneri, Jaretti e Luzi, Gabetti e Isola; le generazioni precedenti, quelle di Casalegno, Albertini, Morelli e Passanti, proseguono nell'insegnamento di un fare profondo e lento. Buona parte del lavoro la fanno quella progenie di progettisti che per occasioni o per scelta, producono architettura la cui buona qualità è quella di essere meno in vista, più tacitamente legata alla città, coraggiosamente supportata soprattutto dalla fedeltà al mestiere. Si potrebbero portare ad esempio due edifici costruiti negli stessi anni. Il primo è una casa ad abitazione<sup>18</sup> in via Montevecchio n.28. Si tratta di un edificio in mattoni, un pò severo, con una facciata a cortina stretta da altri edifici, in cui l'aver posto i

G. Torretta, casa in corso Marconi 37, Torino, 1996.



L. Mamino, ampliamento del Politecnico di Torino, 1990.





serramenti sul filo interno ha dato peso alla muratura e il gioco delle ombre è esaltato dalla presenza delle logge e dal ritmo delle aperture e dalle campiture di muro. Pochi elementi di una produzione edilizia residenziale corrente, ma coerentemente espressi: l'essenzialità diventa spunto formativo di rilievo. Fuori dai minimalismi ideologici.

Il secondo edificio è una chiesa dedicata a Santa Teresina, in corso Mediterraneo<sup>19</sup>. La chiesa senza facciata è già di per sé una rinuncia, legata probabilmente anche alla figura della religiosa a cui è dedicata, ma diventa simbolo per un atteggiamento. Il tema dell'edificio-chiesa può portare con sé facili e immotivati trasporti per un universo di immagini, segni architettonici anche molto distanti, un'aulicità destinata a volte a rappresentare equilibri di potere. La chiesa di Santa Teresina si affaccia sul corso con una torre campanaria che si erge tra le fabbriche ricordandone le ciminiere. I materiali sono gli stessi degli adiacenti edifici per la produzione, ma lo stacco è sensibile. Il muro di cinta è in cemento armato a vista, ripartito in pannellature dal segno dei casseri; la muratura è in mattone, curata nei dettagli, protetta dove occorre dai faldali di lamiera; la volta mostra una struttura complessa, che richiama nella geometria la cupola del Guarini, o ancora certi esperimenti formali di Leonardo e Nicola Mosso, comunque intimamente connessa con una lunga tradizione propria della scuola politecnica nello studio della scienza e della tecnica delle costruzioni e le conseguenti ricerche dei progettisti-calcolatori che si sarebbero espresse per esempio nella nascosta volta sottile del Teatro Regio o nell'esibita volta di copertura della Borsa Valori<sup>20</sup>. Oltre alla capacità di controllo del processo costruttivo e della qualità del manufatto espressa attraverso gli elementi della costruzione, è notevole la concezione degli spazi esterni ed interni, in aderenza a quelle necessità (funzionali e simboliche) della liturgia, così come si stavano esprimendo in quegli anni, in anticipo rispetto alle indicazioni che sarebbero emerse in seguito alla riforma liturgica. Tutto ciò facendo della destinazione, del sito e degli elementi costruttivi la «materia» del proprio lavoro.

In questo modo di intendere il processo formativo, l'opera coincide con la materia formata.

Seguendo le argomentazioni di Pareyson, l'intenzione formativa nasce con la materia d'arte, tanto da essere presupposto per quella unità e indivisibilità che alla fine del processo di formazione sussiste tra l'opera e la sua materia. «L'opera compiuta, infatti, non è altro che la sua propria materia, e non se ne distingue: l'opera è la stessa materia formata [...]»<sup>21</sup>. Non si fa uso di una materia per ottenere una forma, ma si dà forma ad una materia, che, in tal senso, non è un «mezzo», ma l'oggetto stesso del lavoro fino ad essere opera formata<sup>22</sup>.

L'opera d'arte rimanda sempre al processo in cui si è venuta costituendo. La materia formata risponderà, così come l'intenzione formativa, a

quella interna legalità che ha acquisito nel processo formativo.

Durante il processo, ci si interrogherà rispetto alla natura della materia, attraverso la quale si potranno far valere le proprie esigenze. Bisogna indagare a fondo per comprendere quali possibilità si possano tentare; per verificare sempre i possibili esiti rispetto le esigenze, rispetto la legalità che si va individuando; si indagano anche i modi con cui l'accumulazione collettiva, e poi personale, ha imparato a manipolarla, per una verifica sempre fresca o in attesa di risvolti inediti. Vale poi, di conseguenza, il principio dell'insostituibilità della materia, per cui l'opera è tale in quel contesto, con quelle destinazioni e secondo quegli elementi costruttivi, salvo il mettere in conto la possibilità dell'interpretazione o della riduzione ad altro.

La conoscenza della tecnica inerente alla manipolazione d'una materia è già mestiere. Lo stile consiste nel saper fare ciò che si vuole e far sì che il dominio della materia sia anche dominio dell'intera operazione. L'abilità da acquisire è innanzitutto quella del mestiere<sup>23</sup>, che trae alimento dall'esercizio, dalla costruzione di un «repertorio di soluzioni, deposito di astuzie, catalogo di espedienti»<sup>24</sup>, così da saper ricondurre i vari casi a una risoluzione possibile. Da ciò nasce l'interesse per l'esemplarità, la necessità dell'esercizio, la fatica dell'apprendimento.

Ciò che dà il sale a questa esperienza è la passione per il lavoro e la convinzione che esiste una dimensione poetica del fare<sup>25</sup>, che non è arbitrio ma ulteriore e faticosa tensione e impegno etico.

## NOTE

<sup>1</sup> Cfr. R. Gabetti, A. Isola, *L'allestimento*, in Architettura/Conoscenza, Alinari, Firenze, 1981.

<sup>2</sup> A proposito delle condizioni della cultura architettonica, Roberto Gabetti rifiuta l'idea che l'arte e, nello specifico, l'architettura, possa essere «ritaglio qualitativo estraneo ai caratteri della produzione (un costo in più, un lusso ingiustificabile)»; ricorda che la scienza non rappresenta valori che sopravanzano la tecnica, che la storia è sempre più riferita contemporaneamente alla scienza e alla tecnica e alle loro interconnessioni. Si può rivendicare in tal senso «almeno da Gramsci in poi, che anche i tecnici abbiano ruolo di intellettuali: ma nella storia degli intellettuali e della cultura, anche nelle trattazioni recenti più aggiornate -più impegnate- si continua a prescindere dalla considerazione di quelli che Gramsci chiamava tecnici-intellettuali, e si continua -per comodo forse, più che per convinzione- a non estendere la cosiddetta cultura alla scienza e alla tecnica». Ancora si sofferma più avanti su un possibile «elogio» dell'architettura per la presenza nella cultura architettonica di «linee di ricerca di qualche peso e interesse scientifico», e sull'approccio operativo e sulla condizione degli architetti «tecnici intellettuali». Vedi R. Gabetti, *Progettazione architettonica e ricerca tecnico-scientifica nella costruzione della città*, in 6. Storia e progetto, Franco Angeli, Milano, 1983.

<sup>3</sup> Cfr. V. Gregotti, *Modificazioni*, in «Casabella», n.498-499, gennaio-febbraio 1984; V. Gregotti, *Le scarpe di Van Gogh. Modificazioni nell'architettura*, Einaudi, Torino, 1994.

<sup>4</sup> Il convegno tenutosi nella giornata del 26 ottobre 1996, era coordinato da Vittorio Magnago Lampugnani e Augusto Romano Burelli. Ha visto la partecipazione di Peter Rumpf, direttore di "Bauwelt"; Klaus Theo Brenner, Università di Architettura di Potsdam; Hans Kollhoff, Politecnico Federale di Zurigo; Max Dudler, architetto di Berlino; Jürgen Sawade, Facoltà di Architettura di Dortmund; Vittorio Magnago Lampugnani, Politecnico Federale di Zurigo; Aldo Rossi, Facoltà di Architettura di Venezia.

<sup>5</sup> Lorenzo Mamino parlerebbe per l'architettura di "ilare mestiere": "...mestiere come applicazione a temi comuni e non particolarmente significativi, ma significativi per il fatto di esistere. Ciò presuppone poche certezze e lavoro assiduo" e ancora "Il mestiere non necessariamente è contrapposto alle teorie o all'organizzazione del lavoro. Semplicemente presuppone tempi di intervento più brevi, con riferimento a necessità non dilazionabili." Vedi L. Mamino, *Architettura come ilare mestiere*, in *Progetto, storie e teorie*, Celid, Torino, 1984; Cfr. anche R. Gabetti, A. Isola, *Nessun tema è così difficile da non poter essere risolto*, in *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Laterza, Roma-Bari, 1989.

<sup>6</sup> Cfr. R. Gabetti, *Architettura/Conoscenza*, in *Architettura/Conoscenza*, Alinari, Firenze, 1981.

<sup>7</sup> Jacques Proust ha scritto dei saggi di presentazione ed introduzione al testo *Il mestiere e il sapere. Tutte le tavole dell'Encyclopédie di Diderot e d'Alembert*, Mondadori, Milano, 1983. Vi ha messo in evidenza tra l'altro, che il nostro sguardo sulle tavole è certo orientato diversamente da quello dei contemporanei all'opera, che è difficile apprezzare le reali possibilità di comunicazione verso i lettori, che le tavole non costituiscono "uno specchio fedele della realtà sociale, economica, scientifica o tecnologica del tempo". Sono sicuramente "vere nel senso che ci danno effettivamente l'idea che certi uomini, tra il 1748 e il 1772, si erano fatta dei loro rapporti con tale realtà".

<sup>8</sup> Cfr. C. Guenzi, E. Pizzi, E. Tamagno, *Manuali di architettura*, in *Architettura/Conoscenza*, Alinari, Firenze, 1981.

<sup>9</sup> Le citazioni dall'Encyclopédie e le riflessioni sulla figura dell'architetto in periodo illuminista sono guidate dalla lettura di R. Gabetti, C. Olmo, *Alle radici dell'architettura contemporanea*, Einaudi, Torino, 1989.

<sup>10</sup> R. Gabetti, C. Olmo, op.cit. pag.105

<sup>11</sup> G. Levi Montalcini, *Orientamenti estetici, programmi e propositi*, in "Agorà" n.3, dicembre 1945.

<sup>12</sup> Mario Passanti, *Genesi e comprensione dell'opera architettonica*, in "Atti e Rassegna Tecnica della Società Ingegneri e Architetti in Torino", nuova serie A.2 - n.12, dicembre 1954.

<sup>13</sup> Cfr. P. L. Brusasco, *Parlare di architettura*, Alinea, Firenze, 1984; Brusasco ricorda il legame che i funzionalisti e i razionalisti degli anni venti sentivano di avere con il Lodoli.

<sup>14</sup> Importante è il lavoro svolto da Daniele Regis, *Gino Becker architetto. Architettura e cultura a Torino negli anni cinquanta*, Gatto Editore, Torino, 1989; nel capitolo terzo "Tecnica e mestiere" dice "Materiali, tecniche e tipi si articolano attraverso il dettaglio, che costringe con un preciso esercizio di riscrittura costruttiva, ad un ritorno alla regola, alla tecnica, al mestiere, alla profondità della disciplina."

<sup>15</sup> Nelle interviste fatte a Domenico Morelli, da chi scrive organizzate nello scritto: *Tra le parole*, in Domenico Morelli. *Ingegnere architetto*, Toso, Torino, 1993, il decano dell'architettura torinese si sofferma volentieri sugli aspetti tecnologici e costruttivi, parlando anche del ruolo primario degli artigiani. Cfr. anche la scheda di Casa Tabusso in L. Barello, *Quattordici architetture*, in Domenico Morelli. *Ingegnere architetto*, Toso, Torino, 1993.

<sup>16</sup> Mario Passanti, op.cit.

<sup>17</sup> Giovanni Torretta analizza alcune opere di Gardella, descrivendo con le soluzioni costruttive la rispondenza ad un'interpretazione coerente e corretta delle pratiche correnti. Tra i tanti e possibili modi di rapportarsi con la tecnologia, le

esperienze di Gardella "sarebbero in una posizione assai vicina al centro, lontane da atteggiamenti radicali, in stretta dipendenza dalla sintesi che la prassi quotidiana impone ad un progettare rigorosamente controllato; nei progetti di Gardella che abbiamo ricordato l'idea architettonica è sì forte ma è nata in simbiosi con la soluzione costruttiva senza tuttavia concederle di prevalere; sarebbe un gioco vano cercare una forzatura, una soluzione non perfettamente equilibrata e tecnicamente non coerente con se stessa." Vedi G. Torretta, *Gardella e il rapporto architettura-tecnologia negli anni '50 e '60*, in "Atti e Rassegna Tecnica della Società Ingegneri e Architetti in Torino", nuova serie A.47 - n.2, settembre 1993.

<sup>18</sup> L'edificio è stato costruito da Gabetti e Isola nel 1963.

<sup>19</sup> La Chiesa di Santa Teresa di Gesù Bambino è stata eretta tra il 1957 e il 1961. Il gruppo dei progettisti era composto da Fasana, Lenti, Varaldo, G.M. Zuccotti e G.P. Zuccotti, affiancati per le strutture da G. Rajneri.

<sup>20</sup> La prima è opera dell'ing. Felice Bertone; la seconda dell'ing. Giuseppe Rajneri.

<sup>21</sup> L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Edizioni di Filosofia, Torino, 1954.

<sup>22</sup> Daniele Vitale, parla dei dati e delle tecniche della costruzione, come "aspetti strumentali della realizzazione del progetto"; aggiunge che "un progetto non può essere assimilato alla sua traduzione nel reale o al suo strumentario tecnico, esso costituisce un fatto comunque più ricco, più denso". In ciò si può cogliere la distanza di due posizioni e la ragione dei due temi *Idea/Conoscenza* alla triennale di Milano. Vedi D. Vitale, *Architettura, idee e materiali*, in *Architettura/Idea*, Alinari, Milano, 1981.

<sup>23</sup> È una posizione prossima a quella espressa da Heinrich Tessenow, che scrive "...il fondamento positivo di ogni modo di vita e di ogni lavoro che abbia rapporto con la realtà è proprio il lavoro artigianale, il mestiere. Noi aspiriamo a qualcosa di più di questo fondamento, ma vogliamo questo fondamento in primo luogo." Vedi H. Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire*, Franco Angeli, Milano, 1993 [1916]. Giorgio Grassi, che ha curato l'edizione del testo di Tessenow per l'editore Franco Angeli, ripropone il lavoro di progettazione come lavoro artigianale, accettando anche la mancanza di ispirazione dell'artigiano come fatto positivo. Il progettare è ricerca paziente, dove la semplicità dell'opera e l'ordine celeranno la fatica e il duro lavoro. Dice anche che il lavoro artigianale è "un lavoro che si compie con la sicurezza che deriva dal fatto di conoscerne familiarmente i contorni. È perciò un lavoro che ha dei limiti ben precisi e che proprio nella coscienza di tali limiti ha concretamente la possibilità di superarli." Vedi G. Grassi, *L'architettura come mestiere*, in *Osservazioni elementari sul costruire*, Franco Angeli, Milano, 1993.

Gli esiti del lavoro di progettazione di Grassi, non assimilabili a quelli fin qui proposti e riscontrabili per esempio in certa parte della cultura architettonica torinese, possono essere meglio compresi leggendo G. Grassi, *Architettura, lingua morta*, Electa, Milano, 1988; vi si parla dell'aspetto "tecnico-pratico della forma", della necessità di operare una riduzione (il problema pratico e l'esecuzione, la legge della necessità e la regola del mestiere) utile a "far fronte alle molte seduzioni che si incontrano sul cammino del progetto".

<sup>24</sup> L. Pareyson, op. cit.

<sup>25</sup> Leggiamo in M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1991 [1957], che un rovesciamento dell'abitare impoetico "possiamo sperarlo solo se manteniamo l'attenzione rivolta al poetico"; cfr. anche A. Isola, *Il brutto e la periferia*, in *Progettare le periferie*, Celid, 1986; A. Isola, *Necessità di architettura*, in "Atti e Rassegna Tecnica della Società Ingegneri e Architetti in Torino", nuova serie - A.47, n.2, settembre 1993; A. Isola, *Abitare il paesaggio: uno sguardo dal nulla*, in "Atti e Rassegna Tecnica della Società Ingegneri e Architetti in Torino", nuova serie - A.49, n.2, settembre 1995.





## Incontro con le fondazioni culturali a Torino

*Atti e Rassegna Tecnica ha posto una serie di quesiti a due delle fondazioni a carattere culturale che hanno sede a Torino. Di seguito vengono riportati i punti che hanno sollecitato e orientato la riflessione, che pubblichiamo per rendere più agile la lettura dei due testi preparati dalla Fondazione Sandretto e dalla Fondazione Bricherasio.*

*Ci è sembrato utile dare spazio sulla rivista alla realtà e al lavoro delle fondazioni, una delle concrete possibilità di promozione del mondo dell'arte, di approfondimento delle tematiche artistiche. Uno dei segni che esprimono la vitalità culturale di una città.*

### Temi e domande per una intervista

1. Come nasce l'idea di costituire una fondazione? Quali sono state le premesse?

2. Quali sono gli ambiti di operatività della fondazione (arti figurative, arte contemporanea...)?

3. Quali sono gli obiettivi a breve e a lungo termine?

4. Quale impostazione societaria è più idonea a gestire una moderna istituzione culturale?

5. Quali sono, se esistono, le modalità di partecipazione di istituzioni private e pubbliche all'iniziativa; esistono rapporti con la Comunità Europea?

6. Oltre alla esistenza o meno di una collezione di proprietà della fondazione, l'attività espositiva avviene attraverso rapporti di scambio internazionale? Esistono rapporti con altri Enti museali cittadini, nazionali, internazionali?

7. La gestione di una fondazione necessita di una struttura operativa: quali sono le attività svolte (amministrazione, promozione, indirizzi culturali) e quale tipo di impegno comportano?

8. Dal punto di vista finanziario quali sono i valori di budget di una fondazione culturale? Come si finanziano le mostre? Sono determinanti i finanziamenti privati e/o quelli pubblici?

9. Sono considerate necessarie per il successo delle iniziative le attività collaterali quali i convegni, i corsi, i seminari, l'editoria, l'attività commerciale collegata? Il mezzo multimediale è considerato un valido strumento di promozione?

10. Come è considerata la città di Torino nel circuito culturale e turistico internazionale? Quali sarebbero le eventuali azioni promozionali da intraprendere?

11. Per una sede permanente quale è considerata la collocazione ottimale? Nel centro cittadino? Nell'ambito di un circuito museale cittadino? O non si ritengono essenziali le caratteristiche della locazione fisica?

12. Ognuno di noi ha un suo sogno nel cassetto. Per la sua fondazione qual è il sogno e come si orienta per farlo diventare realtà?

### Patrizia Sandretto Re Rebaudengo della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo per l'arte

1. La passione per l'arte ed il suo mondo e forse anche una certa forma di riconoscenza verso coloro che ci hanno permesso di disporre oggi di un così grande patrimonio culturale, mi ha spinto a dar vita, con mio marito, alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo per l'Arte. L'idea di costituire una Fondazione è quasi istintivamente nata a causa dell'insufficiente presenza di istituzioni attive nel nostro paese e dalla convinzione, che questi difficili anni '90 evidenziano la necessità che enti pubblici e privati inizino a strutturarsi e dialogare tra loro per contribuire ad una maggiore diffusione ed evoluzione della cultura e del lavoro artistico delle nuove generazioni.

2. Il ruolo della Fondazione consiste prioritariamente nella promozione dell'arte contemporanea prima ancora che sia riconosciuta dai musei e dalle istituzioni.

A tal fine l'attività è rivolta a:

– creare opportunità per i giovani artisti affinché possano esporre le loro opere, scambiarsi esperienze, favorire una diffusione delle loro idee, del loro lavoro, per una maggiore internazionalizzazione della cultura;

– rispondere con prontezza alla “velocità dell'arte contemporanea”, dove la ricerca artistica procede con un ritmo incalzante. La Fondazione sta costruendo una struttura flessibile e agile che sappia cogliere gli “eventi” nel momento in cui avvengono e con rapidità renderli visibili attraverso mostre e manifestazioni (quasi come in una diretta televisiva);

– formare nel tempo una collezione che possa rappresentare in modo significativo la produzione artistica contemporanea.

3. La Fondazione si propone di presentare al pubblico la ricerca e la produzione dell'avanguardia riguardanti in particolare le arti visive attraverso tutte le forme ritenute idonee: mostre, convegni, seminari, laboratori e rassegne.

Tale finalità è raggiunta anche con la realizzazione di pubblicazioni, l'avvio di relazioni e rapporti operativi con altri centri di cultura italiani e stranieri, con enti pubblici territoriali, con personalità di alto livello nazionale ed internazionale.

La Fondazione, nel medio e lungo termine, mira a riunire intorno a sé le nuove generazioni di artisti, critici e curatori. Si propone di far avvicinare all'arte contemporanea un numero sempre maggiore di persone.

4. La migliore forma societaria è conseguenza della natura dei soci (privati o enti pubblici), degli obiettivi culturali e strutturali, delle fonti di finanziamento ecc.

La Fondazione ha scelto questa forma giuridica rispetto ad altre considerandola, ad oggi, il miglior compromesso tra: trattamento fiscale, possibilità operative, relazioni con altre istituzioni, durata nel tempo.

5. I soci della Fondazione sono ad oggi esclusivamente privati. La Fondazione per la realizzazione dei progetti culturali collabora con istituzioni pubbliche (Regioni e Comuni) e con società private (es. la mostra Campo 6 è stata ospitata dalla Galleria Civica del Comune di Torino).

Con la Unione Europea, si stanno avviando i primi contatti, sull'esito non è ancora possibile fare previsioni.

6. Sono stati avviati numerosi rapporti con Istituzioni estere che hanno permesso tra l'altro di "far viaggiare" mostre organizzate dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo per l'Arte in musei come il Kunstmuseum di Malmö o il Bonnefanten di Maastricht.

7. La Fondazione, come qualunque società od ente necessita:

- di una struttura organizzativa che curi la gestione delle entrate e delle uscite in osservanza anche alle disposizioni legali e fiscali a cui soggiace,

- di una direzione che, coerentemente con gli scopi istituzionali, definisca gli obiettivi di medio lungo termine e le strategie per il loro raggiungimento.

La gestione di una Fondazione, nel suo complesso, è quindi abbastanza articolata e richiede un grande impegno qualitativo e quantitativo.

8. Le fonti di finanziamento sono, anche per una Fondazione, un aspetto molto importante. In un auspicato prossimo futuro, con l'introduzione di una normativa fiscale più favorevole, sarà possibile, come già lo è in altri paesi, poter ricevere contributi oltre che dai soci fondatori e da enti pubblici anche da aziende private.

9. Sì, è importante oltre alle mostre che rappresentano il fulcro dell'attività culturale realizzare e sviluppare convegni, seminari, corsi. Particolare attenzione deve essere dedicata alla pubblicazione

di cataloghi e libri. L'attività commerciale è da considerarsi un elemento di complemento i cui proventi possono permettere un ulteriore sviluppo dell'attività primaria. I sistemi informatici e telematici saranno sempre più utili mezzi di diffusione e promozione della attività.

10. La Città di Torino sta assumendo sempre più un ruolo di riferimento culturale nel nostro paese e nel mondo grazie alle istituzioni pubbliche e private che vi operano, e all'attento supporto dell'amministrazione pubblica.

11. Nell'attività espositiva di opere d'arte contemporanea considerate le rilevanti dimensioni ed i pesi che i lavori o le installazioni hanno, gli spazi ideali devono essere dotati di grande accessibilità, essere costruiti con solette di resistenza adeguata, con alti soffitti ed ampi locali solo eventualmente frazionabili. La posizione, nella città può essere semicentrica ma deve essere facilmente raggiungibile dai mezzi pubblici è provvista di un'area di parcheggio adeguata.

Il numero di presenze (biglietti venduti) è sicuramente anche influenzato dal flusso turistico nella città.

12. Il mio sogno nel cassetto è che la Fondazione abbia presto un suo spazio espositivo permanente, un bel edificio, un contenitore dove gli artisti possano facilmente trovarsi a loro agio e lavorare con entusiasmo, dove la gente venga volentieri e non subisca nessun tipo di timore reverenziale verso l'arte.

Per realizzare ciò abbiamo individuato con l'Amministrazione Comunale un'area con le caratteristiche adeguate per far nascere questo centro espositivo. Nei prossimi mesi mi auguro che le cose possano giungere a maturazione e si possa così dar inizio ai lavori.

### **Anna Maria Barone della Fondazione Palazzo Bricherasio**

La Fondazione di Palazzo Bricherasio ha chiaramente dichiarato nel suo statuto il compito di allestire mostre storiche, soprattutto di "Arte Moderna". Ovvero quel periodo, chiamato "fonti del XX secolo", nel quale si è pensato che l'arte, per essere tale, dovesse essere moderna, cioè riflettere i caratteri, e le esigenze, di una cultura preoccupata del proprio progresso, desiderosa di allontanarsi dalla tradizione, votata al superamento continuo dei propri risultati.

L'arte di questo periodo è stata anche detta "modernista", cioè moderna per programma, e quindi consapevole di procedere in direzioni nuove,



spesso contraddittorie rispetto alle precedenti. Le poetiche interne alla scultura, alla pittura, alla grafica, ci fanno vedere nel presente in quale senso esse evadono la proposta di una rinnovata forma artistica, e in quale misura forma e contenuto possono illuminare, attraverso il modo in cui si pongono, i problemi sia dell'arte che della società, dell'economia, della scienza, che hanno sempre più bisogno di idee e di orizzonti diversi, di una forte progettualità, di una "altra" immaginazione, capace di disegnare il ruolo ed il declino di un uomo.

Dietro alla rinascita del palazzo una nuova realtà culturale: una fondazione museale che si propone di ospitare esposizioni internazionali sui grandi maestri dell'Arte Moderna e di dar vita a rassegne, incontri, manifestazioni di vario genere sempre collegati da un *"progetto di revisione e rivisitazione della modernità"*.

Questa Fondazione intende, insomma, attraverso mostre, aidate dalle più moderne tecnologie - e non dimentichiamo che l'incontro della cultura con le moderne tecnologie ne rafforza il ruolo di protagonista e di intermediaria di evoluzioni profonde - disporsi nei confronti del recente passato con quella puntualità, appassionata ma oggettiva, esigente ma aperta con le quali può anche volgersi, talora, verso l'attualità, per incontrare e aiutare i giovani che meritano attenzione. A tale proposito si è valutata l'opportunità di organizzare un "premio" al quale sono e saranno periodicamente invitati alcuni degli artisti emergenti di tutto il mondo, in modo da offrire la possibilità ai creativi delle ultime generazioni di confrontarsi e di adire a borse di studio, all'estero o in Italia, capaci anche di attivare rapporti culturali internazionali.

Questo ci pare anche il modo migliore di dare avvio a una collezione permanente, che rispecchi un quadro credibile delle situazioni contemporanee più interessanti motivate culturalmente e socialmente.

In questa prospettiva storici dell'arte, architetti, editori, comunicatori, possono, e intendono, unire le loro energie per rivisitare e scoprire un universo affascinante di cultura.

Sappiamo in quale misura, e attraverso quali processi, le Arti visive abbiano concorso a formare l'ideologia e il sistema culturale della società moderna, ed abbiano partecipato in modo diretto delle tensioni, delle contraddizioni, delle crisi del tempo. Non potendo separare una Storia dell'Arte dalla Storia politica, economica, scientifica, né d'altra parte fornire il quadro generale della storia degli ultimi due secoli, si cercherà di sviluppare il lavoro su due piani: da un lato si potrà, attraverso le mostre, mettere in luce le poetiche più importanti, a livello storico ed estetico, indicando come si

trovino, e si configurino, nell'arte i grandi temi culturali di questo secolo, cercando di fornire una puntuale documentazione illustrativa; dall'altro si metteranno in evidenza i valori qualitativi di un singolo autore, con opere scelte tra le più significative, così da permettere allo spettatore di seguire i processi coi quali i maggiori artisti moderni hanno contribuito, con la propria autonoma ricerca e nel proprio specifico ambito, alla costruzione della cultura.

Il compito duplice, e difficile, è quello di chiarire a noi stessi, e poi agli spettatori, il vero contributo che il nostro paese ha dato, e dà all'avventura dell'arte nel mondo. Questo non vuol dire limitare la propria attenzione ai fatti dell'arte italiana, e non vorrà dire privilegiare un generico "internazionalismo", o un credo cosmopolita, che dia per inesistenti, o irrilevanti, le differenze dei centri culturali. In questo senso l'opposizione futuro/passato è essenziale per la comprensione precisa del divario, o della complementarità, di molti movimenti dell'Ottocento e Novecento. Oggi una istituzione che proponga cultura deve soprattutto dire all'uomo che "deve abituarsi a non abituarsi più", deve vedere nel mutevole, nella revisione degli schemi storici e dei modelli, nella dinamica di una risposta di modi di "essere" nel mondo, e di "vedere" il mondo, la nostra condizione odierna faticosa, ma anche privilegiata, di chi vive il trapasso verso il terzo millennio.

Da tutto questo nasce la funzione pedagogica dell'arte e la giustificazione più chiara di quel vertiginoso cambiamento a vista di linguaggi che ha caratterizzato l'epopea dell'arte di questo secolo, l'avventura che ci ha relegato una revisione del mondo vista da un'altra prospettiva rispetto a quella abituale. L'arte in effetti ha rispettato il ritmo accelerato che la scienza ha imposto al nostro modo di vivere. Umberto Eco ha scritto che l'arte "non ha potuto attendere che il pubblico si abituasse a una soluzione per proporre una successiva, perché in verità si trattava di abituare il pubblico a non prendere abitudini, ad abituarsi alla successione, a non riposare mai su un modello acquisito".

La Fondazione di Palazzo Bricherasio cerca dunque rapporti e contributi che non siano episodi isolati, ma vitali manifestazioni di un serrato contesto culturale, nel quale si desidera che la sua collocazione non sia casuale, ma attiva e produttiva. Siamo certi che Torino non merita un destino di isolamento e di impoverimento culturale, ma deve continuare ad esser ancora quella fucina di idee e di sperimentazioni tecniche, sociali, e culturali, che l'anno fatta conoscere nel mondo tra le due guerre e nel seguente periodo di ripresa. La cultura è ossigeno e pertanto è vita.

# Internazionalismo-regionalismo, lettura e interpretazione di un'antinomia

Armando BAIETTO (\*), Pasqualino CARBONE (\*\*), Eugenia MONZEGLIO (\*\*\*)

*Incontro con Roberto Gabetti (\*), Giuseppe Varaldo (\*\*) e Micaela Viglino (\*\*\*) per gli studenti dei corsi di Caratteri distributivi degli edifici e teorie della ricerca architettonica contemporanea, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, a.a. 1995-96.*

## Premessa

Nelle pagine che seguono è riportato un fedele resoconto di un incontro che ha visto riuniti, in una stessa sede, tutti gli studenti del secondo anno di corso della facoltà di Architettura, che hanno frequentato l'insegnamento di Caratteri distributivi degli edifici e teorie della ricerca architettonica contemporanea presso la sede di Torino nell'anno accademico 1995-96.

L'articolazione degli argomenti e la ricchezza dei contenuti emersi rivivono attraverso le parole dei protagonisti di tale evento: Roberto Gabetti, Giuseppe Varaldo e Micaela Viglino che con grande disponibilità si sono prestati all'iniziativa. Un dibattito promosso dai responsabili dei corsi convinti in tal modo di poter offrire, una straordinaria occasione di riflessione, confronto ed approfondimento su fatti, non solo teorici, della ricerca architettonica.

La caratterizzazione didattica del corso che cerca una concreta integrazione fra gli aspetti metodologici e pratici, connaturati ai caratteri distributivi, e quelli teorici, appartenenti all'ambito della ricerca, trova il proprio naturale compimento nell'intersezione tra specificità disciplinari diverse: compositiva e storica. Il dualismo, vero o presunto che sia, tra "internazionalismo" e "regionalismo" è sembrata una giusta chiave per entrare nel vivo del dibattito contemporaneo, per introdurre concetti chiave quali: luogo, ambiente, sito, contesto, per esplorare principali filoni di ricerca che hanno segnato la storia dell'architettura della seconda metà di questo secolo.

La scelta dei relatori è motivata dalla consapevolezza dell'eccezionale valore formativo di un racconto ascoltato dalla viva voce di persone che hanno attraversato, come docenti e come operatori, l'articolata vicenda della cultura architettonica degli ultimi anni: attori e spettatori privilegiati di un momento chiave della architettura italiana ed europea in cui vennero messi in discussione, ad opera di alcuni giovani intellettuali, le acquisizioni dell'internazionalismo modernista. La riscoperta dei portati della storia, delle differenze e delle vocazioni dei singoli luoghi, coagulò nel dissenso, prima, e nel rifiuto, poi, di linguaggi e modi che non si sentivano più propri, che apparivano trasfigurati in dogmatismi di maniera.

Il dispensario antitubercolare realizzato ad Alessandria da Gardella, connotato da una viva attenzione ai modi di costruire ed ai materiali della tradizione e da un linguaggio formale memore delle lezioni di Le Corbusier e di Mies van der Rohe, è sembrata un'opera emblematica della dualità tra vocazione internazionale e ricerca delle proprie radici. Una convivenza non facile, ma evidentemente possibile, che abbiamo voluto sottolineare nel manifesto dell'incontro, mediante la riproduzione dell'edificio e della sua immagine riflessa.

L'apporto di esperienze fornito dai nostri interlocutori è uno stimolo ad approfondire con maggior rigore ed entusiasmo alcuni aspetti della ricerca, affinché possa scaturire un reale avanzamento disciplinare.

Una vera lezione di architettura.

Grazie.

(\*) Architetto, titolare del corso a contratto di Caratteri distributivi degli edifici e teorie della ricerca architettonica contemporanea.

(\*\*) Architetto, titolare del corso a contratto di Caratteri distributivi degli edifici e teorie della ricerca architettonica contemporanea.

(\*\*\*) Architetto, ricercatore, titolare del corso a contratto di Caratteri distributivi degli edifici e teorie della ricerca architettonica contemporanea.

(\*) Architetto, professore ordinario di Progettazione architettonica al Politecnico di Torino.

(\*\*) Architetto, professore ordinario di Composizione architettonica al Politecnico di Torino.

(\*\*\*) Architetto, professore ordinario di Storia dell'architettura al Politecnico di Torino.



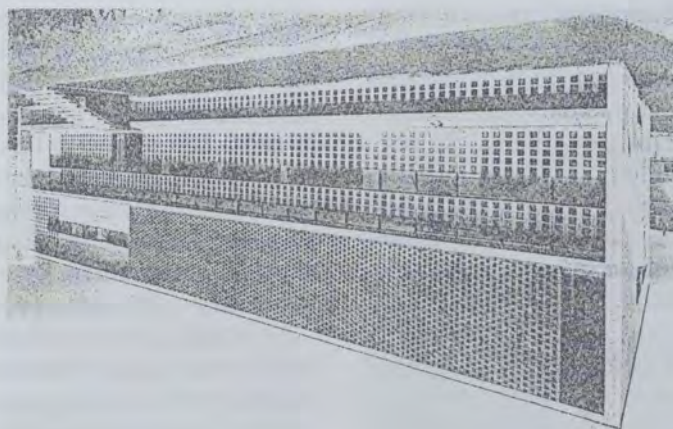
POLITECNICO DI TORINO  
FACOLTA' DI ARCHITETTURA

CORSI DI:  
CARATTERI DISTRIBUTIVI DEGLI EDIFICI  
E TEORIE DELLA RICERCA ARCHITETTONICA CONTEMPORANEA

ARMANDO BAIETTO, PASQUALINO CARBONE, EUGENIA MONZEGLIO  
VI INVITANO AL DIBATTITO  
SU



## INTERNAZIONALISMO - REGIONALISMO LETTURA E INTERPRETAZIONE DI UN'ANTINOMIA



INTERVENGONO:  
ROBERTO GABETTI, GIUSEPPE VARALDO, MICAELA VIGLINO

VENERDI, 12 GENNAIO 1996, ORE 15,00 AULA R7  
(VIA P.C. BOGGIO)

## A. Baietto

Il tema di questo incontro propone un confronto fra culture diverse appartenenti ad un medesimo ambito disciplinare: Internazionalismo e Regionalismo in architettura. Ci interessa capire le diverse matrici storiche di questi due fenomeni, proprio a partire dal concetto di ambiente inteso come insieme delle condizioni che influiscono sulla vita degli uomini. Il determinismo ambientale ha avuto nei secoli momenti di diversa fortuna: dalle teorie di Montesquien e Helvétius contrastate da quella evoluzionistica di Darwin, fino alla fiducia nel prodotto culturale umano del positivismo. *Nel nostro secolo questa problematica è passata alle varie scienze, biologiche e umane, la più consistente comparsa della nozione in filosofia è data dall'Um-welt (mondo-ambiente) in Essere e tempo di Heidegger*<sup>1</sup>. Quali sono state queste diverse matrici e in che modo hanno contribuito ad una diversa interpretazione dell'ambiente fisico?

## R. Gabetti

A me piace, davanti a voi, sentirmi esterno all'organizzazione dei vostri corsi: quindi non vi rispondo tanto come docente ma come chi studia queste cose, e anche come chi le pratica. La mia risposta la lego più alla mia esperienza di vita quotidiana, di ricercatore, di studioso, più che di docente. Devo subito dire che, di fronte un'antinomia del tipo internazionalismo-regionalismo, la mia prima posizione è di dire: non sono portato ad una definitiva scelta di campo. Può sembrare grottesco da parte mia, perché - per quel tanto di fiato che ho - ho sempre indirizzato le mie proposte contro l'Internayional Style; ma contro "quell'"internazionalismo, non contro l'internazionalismo. Se per internazionalismo intendo infatti un luogo di confronto fra culture regionali diverse, ecco scattare un internazionalismo autentico, nel quale voi potete formarvi come uomini di cultura e come architetti. Se poi intendo per regionalismo l'amore per la propria terra inteso in modo gretto, come sito privilegiato delle mie curiosità e per le mie autonomie d'azione, allora dico no: questo regionalismo non è un regionalismo che mi interessa. Ho in mente anche altri regionalismi: la Germania negli anni di Hitler aveva chiuso le frontiere all'Europa, aveva cercato di vantare un'architettura nazionale tedesca, aveva suscitato interessi regionali verso ogni tipo di intervento nel campo dell'architettura contemporanea. Queste inflessioni del regionalismo non mi sono conformi: non è quello il regionalismo in cui mi trovo. Ma se per regionalismo intendo attenzione ai luoghi, attenzione ai mutamenti dei luoghi, a quelli che Hegel chiamava "caratteri"<sup>2</sup> - una definizione alla quale io sono molto affezionato, perché

significa messa a confronto di componenti culturali ed estetiche diverse -, allora in questo regionalismo io mi ritrovo. Baietto cita il "Dizionario di Filosofia" di Vattimo, ecco, io vorrei mettere in evidenza due temi: la filosofia, il modo di renderla accessibile direttamente; il dizionario. Occorre dare chiarezza ai termini che usiamo, parlando, scrivendo. Da giovane avevo provato la gran gioia a leggere un libro che avevo in casa: quella "Philosophie de l'Art" di Hippolyte Taine<sup>3</sup>, libro molto diffuso nell'800 (la prima edizione è del 1865). Taine è un francese che sa scrivere con una chiarezza che dà forza a definizioni univoche. Si tratta di una chiarezza polisensa: contiene inn sé significati anche diversi. Pare infatti, leggendo questa "Philosophie de l'Art", di trovarsi immersi in un positivismo determinista rigoroso, in un universo di regole fisse che definiscono l'identità: così l'uomo come il luogo. Poi se si va a scavare dentro, questo libro dà ancora altre aperture e suggestioni, verso teorie organiche. Io vi dico quindi: leggete, ma leggete anche in profondità, non riducendo il libro a schede riassuntive. Talora se ne toglie il messaggio centrale: un messaggio che occorre individuare criticamente.

Da allora in Francia si è diffusa una letteratura di successo: molti hanno scritto sulla vita delle formiche, sulle abitudini degli insetti, delle farfalle. L'organicismo è pieno di paragoni tra uomini e insetti, al fine di creare una fissità nei comportamenti; la grande originalità dell'uomo è invece quella di uscire dai propri comportamenti di base, là e come "virtute e conoscenza" richiedono. Il gioco è complicato: quando uno studia il Giappone, può essere portato ad una sorta di giapponesismo, proprio perché esiste un modo di vedere, descrivere, rappresentare fiori, abitanti, case, ecc., ecc., sempre nella stessa chiave interpretativa. Un modo di vivere nella natura fuori del tempo e dentro l'attimo che fugge: un modo dove non si è portati a non considerare la dimensione storica degli eventi. Questo è vero per il Giappone. Riconosco, nel mondo occidentale forti dicotomie fra ideologie e sistemi, fra piano dei sistemi fisici ed educativi.

L'organicismo non è luogo in cui io mi trovi: io parlo bene delle culture regionali, ma sono decisamente avverso agli organicismi.

Ogni mutamento deriva da scelte possibili: a volte sono quelle determinanti. L'architettura è fatta di continuità e discontinuità. Io sono convinto che non si può parlare di modello organico, al di fuori della vita degli esseri viventi, appartenenti al regno animale e vegetale: loro si riproducono, loro mutano nel tempo. Gli uomini invece hanno altri tipi di riferimenti, rispetto al tempo, che è segnato alla storia; gli uomini colgono il volgere delle cose, non nel modo in cui lo colgono le piante, gli animali.

In conclusione: non condivido le teorie organiche anche se sono favorevole ai regionalismi. Non



combatto l'internazionalismo se e in quanto l'internazionalismo è luogo di dibattiti tra componenti regionali diverse.

## P. Carbone

Tre parole chiave del dibattito contemporaneo sono: ambiente, luogo e contesto. Da tali concetti è derivata la cosiddetta cultura del luogo e dell'inserimento ambientale che però appare talvolta in rapporto problematico con altri aspetti specifici della pratica architettonica, non solo piemontese. Tra di essi, ad esempio, l'eclettismo delle ispirazioni - spesso indicato come dato caratteristico ricorrente nella nostra architettura regionale; la cultura tipologica, a cui si continua a dare un'importanza tutt'altro che secondaria nella lettura e scrittura, anche progettuale, dell'architettura; la grossa discrepanza esistente in termini quantitativi e spesso qualitativi tra architettura disegnata e architettura costruita - mentre dovrebbe essere soprattutto attraverso la costruzione e la correlata reinvenzione delle tecniche, dei materiali e delle regole del mestiere sedimentate che può realmente avvenire il ricercato radicamento territoriale.

È possibile individuare un contributo disciplinare specifico dell'architettura nel dare sostanza ai termini sopra richiamati ed in che maniera si configura? Inoltre le contraddizioni segnalate, non so se apparenti o reali, possono/devono essere considerate un momento dialettico utile all'avanzamento teorico, oppure elementi conflittuali con i quali fare i conti nella non sempre facile convivenza tra elaborazione teorica e prassi progettuale?

## R. Gabetti

Tutte domande difficili. Incomincio subito a compromettermi ricordando come nella Guida di Magnaghi, Monge, Re<sup>4</sup>, io ho scritto un capitolo "Eclettismo a Torino". È scritto in modo un po' azzardato: a me pareva utile rompere un certo unanimità di concetti. Ho cercato di rispondere alle domande "Torino è città eclettica: che cos'è questo eclettismo torinese?". Avevo cercato di dare già una risposta nel Dizionario di Portoghesi alla voce "Eclettismo<sup>5</sup>". L'Eclettismo è scelta, è decisione: tende all'elaborazione scientifica, ma non si esaurisce in questa, tende ad identificare forme e valori in cui la gente si ritrovi in un certo periodo, con una notevole provvisorietà di scelte rispetto al tempo. Per fare un esempio: la "scelta di un'arte nazionale" è scelta eclettica, nel momento in cui c'era una forte tendenza anche delle nazioni nuove a riconoscersi come tali, accanto alla Francia e alla Spagna, nazioni e stati antichi. Questo carattere nascente dello stile nazionale lasciava aperti altri temi, che

potevano con il tempo emergere: allora io dicevo: "la non adesione forte dell'architettura torinese al razionalismo internazionale è anche questo un momento eclettico". Forse tentavo così in qualche modo a giustificare l'opera mia e di Isola, come architetti, in un momento in cui le nostre proposte erano ritenute assolutamente ingiustificate. A distanza di una quindicina d'anni dal "DEAU", dalla "Guida all'architettura contemporanea a Torino", posso dire: la questione dell'Eclettismo è per me aperta: la vedo ricorrere anche in ambienti internazionali. Non è fatto localistico. Aggiungerei ai termini elencati da Pasqualino Carbone, anche il termine "sito", che piaceva molto a Passanti: si tratta del riferimento puntuale ad un luogo considerato nei suoi caratteri - qui torno al termine "caratteri" - che investe direttamente anche i "caratteri distributivi". Amo il termine "sito", perché il sito mi riporta al contesto di caratteri diversi, che in un luogo preciso si chiariscono. Il termine "sito" apporta anche una sorta di rafforzamento storico per significati essenziali. Questo rafforzamento è necessario perché la ricerca di cui vi parlavo poc'anzi (una ricerca portata avanti tra i dubbi, una ricerca che non parte da tesi preordinate), soffre di disorientamenti, soffre di crisi esistenziali. Disorientamento e crisi sono i punti centrali della creatività architettonica, come di quella artistica, come di quella letteraria. Quindi ben vengano situazioni di crisi e di dubbio. Ma ecco: si cerchi pur sempre l'uscita; il che porta in qualche caso, a rafforzare il messaggio della propria scrittura, dello stesso progetto architettonico. Questo rafforzamento lo ritrovo nel concetto di "contesto". Io non amo le parole complicate: cerco di non usarle. Però il termine "contesto" dice molto: posso aggiungere come aggettivi: architettonico, sociale, ambientale. Privilegiare gli elementi del

... quando uno studia il Giappone, può essere portato ad una sorta di giapponesismo, proprio perché esiste un modo di vedere, descrivere, rappresentare fiori, abitanti, case, ecc., ecc., sempre nella stessa chiave interpretativa ...



Hokusai: Le "Kinota", Collection Vignier, da: L.AUBERT, *L'estampe Japonaise*, Librairie Armand Colin, Paris, 1914.

contesto è tra le scelte importanti del progettista. Carbone ha posto un problema: architettura disegnata oppure no. Da parte mia sono sicuro che la storia di un luogo è fatta anche dai progetti che lo riguardano. Sono sempre indizi che rafforzano la capacità del contesto di fornire a noi messaggi significativi.

Vorrei chiudere parlando di "mestieri". Uso il termine "mestiere" più volentieri che non altri come "tecnologia", termine astratto. Ritengo importante conoscere gli oggetti dell'architettura nelle loro fasi formative e di montaggio.

Per agire bisogna soprattutto capire le chiavi del problema: aborrisco dalle metodologie preconcepite. Il metodo autentico scaturisce dal modo di agire nel momento concreto: infatti il metodo non deve precedere l'azione ma costituire un sistema entro il quale io agisco in relazione con gli altri e con le cose.

### E. Monzeglio

L'antropologia culturale e, in particolare, quel ramo a cavallo tra la semiologia che è la prossemica (che studia l'uso dello spazio da parte dell'uomo come specifica elaborazione culturale) ci dice che culture differenti abitano mondi sensoriali differenti. Poiché l'architettura è "fruita" anche attraverso l'apparato sensoriale, si può sostenere che la cultura del regionalismo sia più attenta all'uomo, più rispettosa delle istanze provenienti dal mondo della natura e dell'ecologia (uso dell'aria naturale, della luce, dei materiali locali) e, in definitiva, in grado di evitare e prevenire certi problemi connessi con un uso degli edifici non collegato alle attese e alla cultura delle persone e alla loro "biologia". In questo senso si sono sottolineati alcuni aspetti positivi del regionalismo, tuttavia non dimentichiamo che esistono elementi discutibili: ad esempio lo spettro del "vernacolare" è sempre in agguato. Se si volessero indicare agli studenti le luci e le ombre di tale pensiero, quali potrebbero essere, sinteticamente e telegraficamente, i sì e i no.

### R. Gabetti

Parto da un esempio. Per spiegarvi il rapporto tra cultura architettonica, cultura tecnologica, cultura generale, vorrei leggere *L'architettura nell'età delle macchine*<sup>6</sup> di Giedion, uscito nella traduzione italiana con molto ritardo. È un libro splendido, perché mette in evidenza non solo i capolavori, ma le opere minori. Il caso di Eiffel è tra i più interessanti: l'autore non parla solo della torre, che riproduce in una scala determinata il momento flettente dovuto al vento, ma anche delle grandi coperture vetrate, da lui eseguite in molte parti di Parigi. Giedion del resto è molto attento ai caratteri regionali.

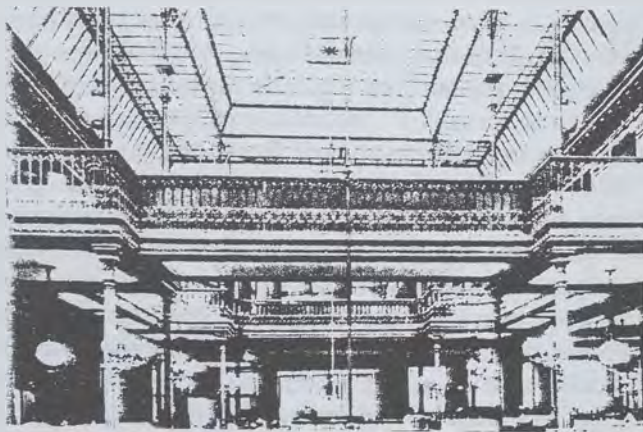
Io sono vissuto in un'epoca nella quale il termine "vernacolare" era considerato quasi un insulto. E così il termine "neoliberty" è stato proposto, con intenti denigratori, per la Bottega d'Erasmo. Vorrei invece che i fenomeni dell'architettura venissero esaminati con calma, senza ricorrere a etichette frettolose. Cito volentieri, in questo senso il termine "tolleranza", che gli enciclopedisti a metà del Settecento hanno adottato e praticato. La reazione di Isola e mia contro l'International Style aveva anche questo significato di contrasto al rigore di una architettura intesa come perfettamente definita. Certo, neanch'io, sono esente da pregiudizi. Li avevo quando ho dovuto affrontare gli ampliamenti del Politecnico in corso Duca degli Abruzzi. Devo ai miei giovani colleghi di avermi spiegato che anche quegli edifici presentavano aspetti interessanti: e questo è valso molto nel progetto degli ampliamenti.

Tolleranza vuol dire però anche discernimento: *La Montagna Incantata*<sup>7</sup> di Mann riporta la figura di un certo dottor Settembrini per il quale "tout se tient": tutto va bene. Questa posizione non la ammetto: occorre - a mio parere - che il critico, come l'architetto, affrontino la realtà aggredendola anche con sofferenza, ma senza distanza o senza paura.

### P. Carbone

La scuola "piemontese" si è caratterizzata nel tempo in relazione ad un maggior radicamento territoriale (con le debite eccezioni) rispetto ad altre scuole italiane (romana, milanese, veneziana), che esprimono pulsioni ed aspirazioni, almeno a livello di intenti, più internazionali. Ciò nonostan-

... Il caso di Eiffel è tra i più interessanti: l'autore non parla solo della torre, che riproduce in una scala determinata il momento flettente dovuto al vento, ma anche delle grandi coperture vetrate, da lui eseguite in molte parti di Parigi ...



Eiffel: Copertura del "Bon Marché di Parigi da L. BENEVOLO, *Storia dell'Architettura moderna*, Laterza, 1960



te la nostra realtà geografica si possa configurare come una sorta di crocevia fra culture insediative e costruttive eterogenee (alpina, padana, mediterranea, per citare le fondamentali) e la storia locale della disciplina sia stata attraversata, e connotata in termini decisivi, da personaggi di diversa provenienza (Guarini, Juvarra, D'Aronco, Muzio nell'insegnamento, ad esempio). Inoltre sembra oggi di gran moda una sorta di internazionalismo delle esperienze professionali che ripropone in qualche modo la figura dell'architetto demiurgo buono per tutti i problemi e tutte le situazioni. E questo appare in contrasto con il gran parlare che spesso gli stessi personaggi fanno di contestualizzazione culturale, accordo ambientale con i luoghi e ricerca delle radici della propria identità (penso soprattutto a Vittorio Gregotti, ma anche al primo Rossi, per citare solo due nomi). Alla luce delle migliori esperienze piemontesi, che rifuggono normalmente queste forme di sradicamento territoriale, per privilegiare la ricerca di un accordo con i luoghi, di una reale conciliazione tra teoria e pratica, quali specificità dell'insegnamento dell'architettura e quali elementi critici, di cultura materiale e di esercizio professionale hanno favorito il consolidamento di questa identità disciplinare?

## G. Varaldo

La domanda di Pasqualino Carbone è un piccolo questionario. La conoscevo a grandi linee. Provando a riflettere su di essa mi sono trovato ad articolare una serie di considerazioni più generali che potrebbero costituire in qualche modo una traccia di spunti per le risposte.

... Per esempio, mi chiedo se la stazione del Lago Nero di Mollino - apparentemente del tutto originale - non sia invece fortemente radicata nel territorio ...



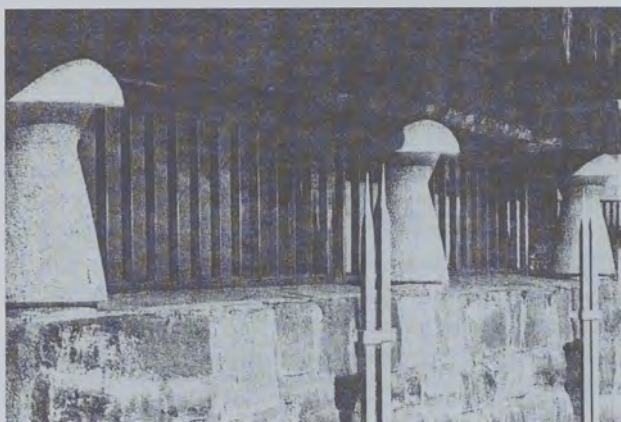
C. Mollino, Stazione della slittovia "Lago Nero", Cervinia, da : Carlo Mollino 1905-1973, Catalogo della mostra, Electa, Milano, 1989.

Vorrei mettere in evidenza due o tre di tali considerazioni. Una prima potrebbe riguardare l'accertamento del radicamento territoriale. In questi anni è diventata quasi una moda affermare che la scuola torinese (da un lato come si insegna nella facoltà di architettura di Torino, dall'altro come operano gli architetti migliori in Piemonte) è molto radicata nel territorio, ma tiene poco conto dei contesti internazionali. Credo che tale affermazione debba essere verificata, sia in senso positivo sia in senso negativo. Ritengo che in Piemonte non ci sia soltanto un radicamento territoriale e fuori del Piemonte non manchino invece esimi esempi di esso. Per esempio, mi chiedo se la stazione del Lago Nero di Mollino - apparentemente del tutto originale - non sia invece fortemente radicata nel territorio, mentre il rascard dello stesso Mollino a Champoluc - apparentemente legato a forme strettamente regionaliste - non sia altamente contraddittorio rispetto ad esso.

Mi chiedo altresì se invece non sia ben radicata nel territorio la scuola romana di Ridolfi, o non lo sia la scuola fiorentina di Michelucci. Quando si esprimeva nelle sue architetture, Scarpa non aveva quelle che, nell'appunto che mi era stato fornito, Pasqualino Carbone ha definito "pulsioni ed aspirazioni ... internazionali": secondo me egli esprimeva sostanzialmente se stesso come artefice e poeta di architetture-sculture.

Questo non vuol dire che nella personalità di detti operatori non ci fosse contemporaneamente qualche componente di livello internazionale. Bisogna riconoscere peraltro che, quando si dice che non tutti gli architetti riservano altrettanta attenzione al contesto come quelli dianzi citati si fa riferimento ad alcuni architetti - è quasi un luogo comune fare riferimento a Aldo Rossi e Renzo

... mentre il rascard dello stesso Mollino a Champoluc - apparentemente legato a forme strettamente regionaliste - non sia altamente contraddittorio rispetto ad esso ...



C. Mollino, Particolare di casa Garelli a Champoluc, da : Carlo Mollino 1905-1973, Catalogo della mostra, Electa, Milano, 1989.



Piano - che penserebbero i loro edifici senza riferimenti diretti a contesti specifici e li calerebbero poi dove si offra loro un terreno libero.

In verità non saremmo autorizzati a considerare del tutto negativi interventi del genere, perché apparentemente meno legati al contesto sul piano figurativo, della connessione con le preesistenze, della sottolineatura di memorie storiche dei luoghi. L'architettura non si esaurisce poi nella coniugazione della dimensione internazionale con quella regionale. Essa è condizionata da moltissime altre dimensioni. Molte volte oggetti che sembrano calati dal cielo in un luogo non adatto a riceverli si rivelano poi, sul piano compositivo, portatori di una serie di delicati equilibri fra soluzioni di opposti problemi. Nel quadro più generale di ciò che deve essere messo insieme - composto - nell'operazione architettonica, tali equilibri conferiscono loro una certa validità.

Di fronte al problema del radicamento territoriale, bisognerebbe quindi affrontare operazioni di accertamento storico: di fronte a fatti singolari molto problematici occorrerebbe leggerli più approfonditamente proprio in termini di regionalismo o non regionalismo, internazionalismo o non internazionalismo, mediante vere e proprie verifiche storico-critiche. Mi pare, peraltro, che si potrebbe guardare ad interventi apparentemente alieni con un'attenzione forse diversa per scoprirvi germi di attenzione per il contesto che possono sfuggire a prima vista.

Una seconda considerazione che suggerirei di tener presente è la seguente. Gabetti ha sottolineato molto bene l'ambiguità degli "ismi". Essa è tale che leggendo la locandina automaticamente mi sono messo a ragionare in termini di relazioni fra internazionalismo e internazionalità, regionalismo e regionalità. Regionalismo e internazionalismo vogliono dire puntare su una dimensione dell'architettura in modo da farne il perno assoluto, definitivo e determinante. Internazionalità significa invece semplicemente riconoscere l'opportunità di un carattere che dovrebbero avere tutte le architetture. Nel tempo del villaggio globale l'internazionalità dovrebbe connotare tutte le operazioni dell'uomo, quindi tutte le operazioni architettoniche. La regionalità va intesa poi come attenzione per il luogo in cui si opera, connessione con i caratteri specifici e ineludibili di esso - per esempio il clima, l'instabilità del terreno. A New York tutto il sottosuolo è roccioso; a Chicago tutto è paludoso. È questa la regionalità strutturale che bisogna sempre tenere presente. A me piace molto parlare di internazionalità e regionalità piuttosto che di regionalismo ed internazionalismo. Mi piace d'altronde prendere spunto dalla necessità di mediazione fra regionalità e internazionalità per sottolineare la fecondità della compresenza di molte dualità nell'architettura, nella progettazione. La compresenza delle dimensioni

internazionale e regionale è stata presentata qui un po' come un'antinomia. Io preferisco chiamarla dualità, coppia di opposti. Cose che si oppongono nella progettazione ce ne sono invero molte: per esempio la valenza individuale di un alloggio e quella collettiva dovuta all'appartenenza di esso ad una casa, ad un quartiere; oppure, la soggettività del professionista, Carbone, Gabetti, Varaldo, ecc., di fronte ad un determinato tema di progettazione e l'oggettività del tema, dei dati del problema, ecc.. Si devono sempre fare i conti con una tensione dialettica fra opposti: mettere d'accordo, per esempio, l'economicità con il risultato quantitativo e qualitativo pone un problema di mediazione nell'ambito di una dualità. La nostra attività didattica dovrebbe coltivare molto di più, a livello di operazione compositiva, una sorta di addestramento alla mediazione tra opposti, tra "coppie" che in qualche modo si oppongono ma si integrano al tempo stesso. Ben vengano quindi le dualità che creano difficoltà quando correggiamo per esempio i progetti nel corso delle esercitazioni dei nostri laboratori di progettazione. Terza ed ultima considerazione. A questo fine, per cogliere tutte le valenze, le prospettive che devono essere tenute presenti nell'architettura, a livello storico-critico, a livello critico-operativo, a me pare che la scelta che si sta sperimentando - dare ai laboratori di progettazione nel corso dei primi due anni del corso di laurea in architettura un pacchetto di contributi che fanno riferimento alla storia, alla tecnologia, all'urbanistica e alla rappresentazione (delle architetture) - costituisca già un'ottima scelta metodologica per introdurre gli studenti alla scoperta delle principali con cui il progettista dovrà sempre fare i conti. Il rapporto fra storia e urbanistica per esempio, mette in risalto precisamente la dualità del rapporto tra individualità e collettività. Mi pare che tutto ciò sia molto utile. Dovremmo quindi impegnarci molto più sistematicamente nell'integrazione tra l'attività svolta in sede di contributi delle aree disciplinari particolari e l'attività svolta in sede di contributo generale dell'area della progettazione. Tra dette prospettive che il nuovo ordinamento ci propone, mi pare che si debba riconoscere comunque una sorta di priorità alla prospettiva storica. Fenomeni come l'internazionalismo, il regionalismo e altri che abbiamo nominato, si capiscono solo se li si considera sia a livello retrospettivo, sia a livello prospettivo. Si dice che la scuola torinese di questo dopoguerra ha rivalutato la storia: è vero e si tratta di un fatto estremamente positivo, ma non credo che il merito sia solo della scuola torinese.

Alcuni degli operatori giovani di cinquant'anni fa' - Roberto Gabetti tra quelli maggiori - hanno richiamato, sottolineato allora la necessità dell'attenzione per la storia, non in termini di ripresa di stilemi, ma in termini di serbatoio di stimoli per la riflessione e la produzione, di mezzo per una conti-



nuità operativa e di cultura; non furono però i soli. Circa contemporaneamente, per esempio, Rogers sollevava la stessa questione a Milano. Ma Le Corbusier stesso era molto più legato alla storia di quanto certe definizioni ideologiche per una cesura con il passato di Gropius e di altri maestri del Movimento Moderno potessero far apparire. Gli schizzi di Le Corbusier che documentano la sua attenzione-ammirazione per il Partenone sono la dimostrazione del nutrimento che lui ha ricercato e ricevuto nello studio delle architetture precedenti. Non si trattava forse di una ricerca consapevolmente storico-critica, ma si trattava tuttavia di un vero tener presente la storia. Se Le Corbusier scriveva "Quando le cattedrali erano bianche" vuol dire che a quel tempo lui pensava con atteggiamenti di riflessione problematica; se parlava della casa mediterranea vuol dire che a quella testimonianza lui pensava con commozione e interesse. Non era cioè così estraneo alla storia come talora lo si è voluto far credere. Il valore della storia nel Movimento Moderno e a Torino è comunque, secondo me, un tema che meriterebbe di essere ulteriormente approfondito.

#### A. Baietto

Se accettiamo che l'ambiente fisico determini diversi temperamenti negli uomini, concetto già presente nel pensiero antico (Ippocrate), per estensione possiamo affermare che l'ambiente fisico determini diverse culture dell'abitare. E se l'abitare può considerarsi il fine del costruire, riferendoci a questo proposito alle riflessioni di Heidegger, in: *Pensare, abitare, costruire*<sup>8</sup>, allora l'ambiente fisico può determinare diversi modi di costruire e quindi di progettare. Quali sono state le forze, all'interno della cultura internazionale, che hanno negato questa corrispondenza?

#### G. Varaldo

Esordisco con una premessa analoga a quella con cui ho risposto a Pasqualino Carbone.

La domanda così come è stata posta mi sembra, da un certo punto di vista, riduttiva del problema sollevato nella premessa, da un altro punto di vista, una domanda alla quale non si può rispondere senza un'opportuna serie di considerazioni preliminari. Certamente il legame tra ambiente, temperamenti, ecc. di tipo positivista-deduttivo fa parte di una cultura internazionale che è negativa in rapporto a ciò che noi vogliamo esplorare quando - seguendo invece Heidegger - ci mettiamo a riflettere sul rapporto triangolare "pensare-abitare-costruire". Ma io sono stato molto stimolato alla riflessione prima di tutto da ciò che Baietto ha detto in premessa. Più

che dare una risposta faccio alcune considerazioni sulla premessa. Credo che abbia grande importanza l'interazione a doppio senso tra cultura tipologica (dei tipi, delle ricorrenze che abbiamo visto verificate nella storia) e la cultura topologica. Penso al museo della casa svizzera, a Zurigo, dove in ogni stanza è ricostruito un soggiorno secondo i modelli dei diversi cantoni: sono tutti diversi uno dall'altro, ma tutti di alta qualità. In un piccolo aggregato di ambienti, per diversi aspetti molto simili come sono quelli svizzeri, una certa omogeneità ambientale ha certamente svolto una funzione di catalizzatore comune per lo stabilirsi delle abitudini; ma le abitudini effettive sono state però stabilite da persone (gruppi di persone) che hanno preso decisioni libere nel tempo e le hanno via via consolidate. Per cultura topologica intendo quella che dà molta importanza al luogo, per luogo non intendo soltanto uno spazio fisico delimitato (luogo di cultura è anche la persona).

Traduco una seconda osservazione in una frase: libertà di spirito e di ispirazione tra riflessioni teoriche e pratiche. Mi sento molto impreparato di fronte all'opportunità di fare delle annotazioni in margine a ciò che ha scritto Heidegger. Ma quando sento leggere determinati brani, mi sento suggestionato. Le prime volte che ho sentito citare i pensieri sul rapporto fra abitare e costruire, mi sono ritrovato in sintonia con un pensiero che avevo utilizzato in altri momenti. Commentando, in una sede del tutto diversa da questa, l'"alloggiare i pellegrini" di Matteo 25, dicevo che alloggiare è bensì costruire un albergo, dare una casa ai senza casa, fare le case per i profughi, ma è anche creare una città, un mondo, un insieme di linee di comunicazioni, di spazi, di luoghi vivibili. Si tratta di un genere di riflessioni che considero molto utile e

... Gli schizzi di Le Corbusier che documentano la sua attenzione-ammirazione per il Partenone sono la dimostrazione del nutrimento che lui ha ricercato e ricevuto nello studio delle architetture precedenti ...



Le Corbusier, meditazione sull'Acropoli, 1911, da : Le Corbusier enciclopedia, l'avventura di Le Corbusier, 4/5 - 10/7 1988, Catalogo della mostra, Electa, Milano, 1988.

importante; anche se metterei in guardia contro ogni atteggiamento deduttivo immediato. Le parole dei pensatori puri possono diventare oggetto di ispirazione; certamente il processo di progettazione in architettura può essere pensato come un viaggio, un incontro con le cose, con le tracce del passato, con la geografia, ma anche con mille altre cose. Vorrei dire che il lettore-architetto dovrebbe cogliere tutti gli spunti che possono venire per l'architettura. *Le città invisibili* di Calvino<sup>9</sup> offrono una quantità di spunti. Sono grato a Preto che ha introdotto il contributo di urbanistica al mio laboratorio di progettazione del secondo anno con la citazione di due libri di cui uno è appunto "Le città invisibili"; perchè vi si fanno ragionamenti che non sono del genere standards urbanistici, ma del genere "significato dei luoghi della città". In questo discorso potrebbe trovare spazio qualche osservazione riguardo al presunto contributo poco teoretico dato dagli operatori piemontesi. Non credo che sia giusta una presunzione del genere. Passanti ha dato contributi notevoli; certamente per avvertirne la portata bisogna dare tempo al tempo. Mi aveva colpito, quando ero studente, sentir dire da un compagno di un anno avanti al mio, Massimo Amodei, che l'architettura gli piaceva quando imponeva di risolvere problemi. Un problema mi impone in qualche modo l'attenzione per una situazione oggettiva. Se i milioni a disposizione sono duecentocinquanta e non sono trecentocinquanta, devo progettare la casa per la disponibilità di duecentocinquanta.

Negli anni Cinquanta abbiamo fatto tutti i progetti per l'INA-Casa con cinquecentomila lire per vano. Era un dato di partenza, un dato oggettivo del momento. Ma le libertà di scelta nella formulazione delle proposte sono poi dell'individuo; e sono le libertà di scelta del progettista quelle che a confronto con l'oggettività delle situazioni determinano il carattere del progetto, dell'architettura. Al termine della sua vita il Cottolengo avrebbe detto di aver capito solo allora quale fosse stata la sua vocazione, nel momento in cui gli si presentava retrospettivamente il quadro unitario di quello che aveva fatto con buona voglia e intelligenza di fronte alle situazioni che gli si erano presentate. Anche noi ci troviamo un po' in una situazione simile. Nella progettazione di un'architettura abbiamo dei vincoli - ce ne sono sempre, talvolta terrorizzano, d'altra parte bisogna rispettarli - ma la libertà e l'intelligenza sulla base della propria cultura (che è anche fatta di componenti internazionali, regionali, ecc.) consentono ad un certo punto di scegliere (per esempio, privilegiando nella determinazione della disposizione dei locali di una villa piuttosto la valenza panoramica che la valenza dell'accessibilità o quella dell'intimità). Un nostro bravo collega, l'architetto Carena, ha costruito per sé, e per i suoceri, a Cambiano, due case vicine altrettanto armoniche in

sé e altrettanto armonizzate con il luogo ma del tutto differenziate nell'impianto, una estroversa e l'altra introversa.

## E. Monzeglio

Il dibattito di oggi si colloca all'interno di una delle due parti di cui è composto il corso di Caratteri distributivi degli edifici e teoria della ricerca architettonica contemporanea, in particolare della seconda parte, che è risultata essere la più sacrificata, per ovvi motivi di tempo. All'interno del percorso didattico del nuovo ordinamento quale può essere il contributo dello studio delle teorie della ricerca architettonica in atto oggi e, soprattutto, in che modo può essere al servizio di chi progetta per dargli supporti operativi nel momento in cui si trova di fronte al "foglio bianco" (che bianco non è mai), nel momento in cui deve anticipare oggi, in un preciso sito, ciò che sarà domani? Chi progetta, come può essere messo in grado di scoprire, di leggere, di interpretare le tracce, i segni, gli indizi che ci sono sul "foglio bianco"?

## G. Varaldo

Vorrei partire dal ricordo del corso di caratteri distributivi di Melis, da me seguito nell'anno accademico 1947-48. Era un corso anche interessante. Il professor Melis era persona di grande dignità culturale e di alta qualità professionale: è sua la Torre littoria di piazza Castello, furono suoi molti interventi puntuali di commento all'architettura del suo tempo nella rivista "Architettura", fu lui che pubblicò per primo l'Ippica di Mollino. Era un gentiluomo. Ci insegnava i caratteri distributivi ed arrivava a scuola con certe sue annotazioni riportate su schedine in base a cui ci parlava ora di case ora di ospedali e raccontandoci via via le peculiarità delle une o degli altri, in termini molto descrittivi-fenomenologici (sostanzialmente un catalogo ragionato di ciò che si era fatto o si stava facendo per ogni tipologia di edifici). Quel corso, che aveva pur degli sprazzi illuminanti per merito del personaggio che lo teneva, aveva anche delle ombre. Una forma di esercitazione consisteva, per esempio, nello studiare le interrelazioni dei diversi spazi compresi in uno stesso edificio tipologicamente caratterizzato. Personalmente avevo dovuto occuparmi di un albergo e avevo studiato di ogni locale l'interrelazione con gli altri locali: per esempio della camera per l'ospite con la sala di soggiorno, della sala di soggiorno con il bar, del bar con la cucina, e così via. Alla fine ne avevo ricavato un'enorme confusione, avevo quello che si chiamava un grande grafico che collegava quasi ognuno degli spazi a tutti gli altri. Ma ai fini di ricavare suggerimenti per



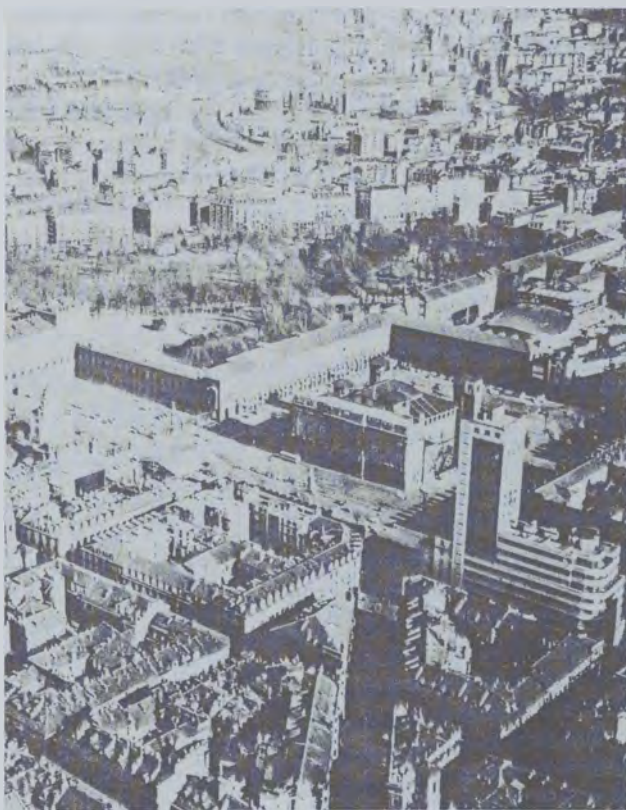
delle configurazioni di luoghi strutturati non veniva fuori nulla di chiaro. Per contro nello stesso anno, il terzo, il professor Ceresa teneva il corso di elementi di composizione, impegnandoci nella predisposizione di quattro progetti per quattro temi diversi. Uno di essi era costituito da una casa d'abitazione di cinque piani, un altro tema da una chiesa. Ma mancavano del tutto riferimenti problematici puntuali: non c'era definizione dell'intorno, non c'era tipologia costruttiva prescritta, non c'era specificazione dell'orientamento, non c'era indicazione di numero dei fedeli da contenere nella chiesa. Il tema veniva fatto "bene" dagli studenti provenienti dal liceo artistico che sapevano disegnare prospettive, assonometrie che presentavano delle "forme", ma chi proveniva come me da una formazione liceale classica e aveva bisogno di spunti realistici e di giustificazioni razionali si trovava terribilmente spaesato. Ma soprattutto - nell'insieme delle esperienze di facoltà - non c'era nessuna occasione per avviare processi di interazione effettiva tra quel provare a disegnare e quell'aver fatto l'analisi dell'edificio. Ecco le luci ed ombre di quel corso di caratteri distributivi.

Adesso il corso si chiama caratteri distributivi degli edifici e teoria della ricerca architettonica contemporanea. Oggi abbiamo parlato in specie di teorie della ricerca architettonica contemporanea. Ma mi piacerebbe si tenessero presenti sia le teorie della ricerca architettonica contemporanea, sia le teorie contemporanee della ricerca architettonica, perchè già oggi ci sono teorie diverse relative alla ricerca architettonica di altri tempi. Vorrei però dare due suggerimenti a coloro che tengono oggi il corso in questione. Primo: essere consapevoli che tra regionalità e caratteri distributivi non c'è indifferenza; i caratteri distributivi sono estremamente legati al luogo. La distribuzione interna della casa in Olanda è cosa del tutto diversa dalla distribuzione della casa in Sicilia. Ma non c'è indifferenza neppure fra internazionalità e caratteri distributivi. Ci sono modi di abitare ormai riferibili di fatto solo a modelli internazionali: il residence fa riferimento ad un modello internazionale. Una tale interconnessione complessa fra regionalità e/o internazionalità e caratteri distributivi va vista però non tanto in prospettiva descrittiva, quanto piuttosto in prospettiva fenomenologica e critica. Secondo: mi piacerebbe molto che piuttosto di approfondire separatamente, quasi in parallelo, i caratteri distributivi e le teorie della ricerca architettonica contemporanea, si esaminasse la zona di frangia tra le due: non vedrei tanto un corso fatto di una prima parte e di una seconda parte, quanto piuttosto un corso veramente integrato secondo lo spirito che ha guidato, del resto, le deliberazioni in proposito del nostro consiglio di facoltà nella fase di prima attuazione del nuovo ordinamento. Dovrebbe esserci uno sforzo di integrazione tra le due problematiche: quella con-

nessa con il fatto che un edificio richiede una articolazione di spazi interconnessi e quella connessa con il fatto che la sua caratterizzazione non può avvenire se non attraverso i condizionamenti di teorie, poetiche, ecc..

Quanto all'incontro con il foglio bianco, in realtà nel regime dei contributi di altre aree disciplinari ai laboratori non dovrebbe più verificarsi in termini crudi. Come indicazione iniziale, pur minima, si possono chiedere alla tecnologia, alla storia, all'urbanistica, indicazioni, bensì vincolative, ma pur introduttive in termini concreti (una tipologia costruttiva piuttosto di un'altra, un luogo più o meno ricco di segni del passato importanti, una configurazione planivolumetrica piuttosto di un'altra, ecc.). Uno dei modi per aiutare a non trovarsi smarriti di fronte al foglio bianco potrebbe essere quello di far pensare l'architettura come una costruzione, a tre scale diverse fortemente differenziate tra loro, per esempio 1:1000, 1:200, 1:50. Perchè ciò che si deve prendere in considerazione nella scala 1:1000, non è la stessa cosa di ciò che si deve prendere alla scala 1:200, né ancora la stessa di ciò che si deve considerare alla scala 1:50. Oltre a ciò - rappresentare subito una costruzione a tre diverse

... Il professor Melis era persona di grande dignità culturale e di alta qualità professionale: è sua la Torre littoria di piazza Castello ...



Ricostruzione del primo tratto di Via Roma con l'inserimento della Torre Littoria, da : VERA COMOLI MANDRACCI, *Le città nella storia d'Italia*, Torino, Laterza, Roma-Bari, 1983.



scale (una di maggior riferimento al contesto per le implicazioni piuttosto urbanistiche, una più riferita ai componenti per le implicazioni piuttosto tecnologiche, una, quella di mezzo, più riferita all'organismo edilizio vero e proprio con attenzione per le valenze più propriamente architettoniche) - rappresentare la costruzione secondo una successione di quattro tempi diversi. Primo: il rilievo di ciò che esiste, che impone un giudizio di merito su ciò che si deve conservare e ciò che si può innovare; si tratta già di un primo momento della progettazione: prendere coscienza dell'eredità consegnataci dalla storia per determinare ciò che è bene lasciare e ciò che è bene trasformare; ogni intervento invero ha sempre una componente di innovazione (sia pure, in certi casi, solo cambiare i canali di gronda). Secondo: disegno dell'eredità (materiale e spirituale) da conservare come indicazione dei vincoli per il nuovo intervento, per fare un esempio a livello odontoiatrico, constatati i denti che devono essere mantenuti e curati, mi procuro l'impronta della bocca a denti curati, che mi fornirà il modello dei punti per le otturazioni, le protesi ecc..

Terzo: disegno del progetto di nuovo intervento nel contesto di ciò che si conserva, disegno unitario che impone di ripensare armonicamente in termini unitari ciò che rimane e si conserva insieme. Quarto: disegno dell'opera realizzata; ciò che essa sarà dopo tutti gli imprevisti del processo di costruzione e durante l'uso; si tratta di una operazione molto promozionale di fronte alla necessità di abituarsi ad affrontare in anticipo il problema della flessibilità degli edifici, oppure a posteriori il problema delle invenzioni quotidiane necessarie per la trasformazione del disegno in corso d'opera e nel tempo. Penso che proprio da atteggiamenti di questo genere derivino in ogni caso indicazioni per suggerire fin dall'inizio allo studente quali segni si possano immediatamente annotare sul foglio.

## E. Monzeglio

Il tema della memoria, l'attenzione all'identità culturale, al patrimonio collettivo, all'immagine urbana, come si è venuta a sedimentare attraverso i secoli, chiamano direttamente in causa la storia dell'architettura e dell'urbanistica e mettono in evidenza la loro importanza nel percorso progettuale. Ad esempio nel caso torinese gli edifici, che si riallacciano a vario titolo e a vario livello al Liberty, sono ben accettati, fanno parte di un sentire comune, sono riconoscibili, identificabili, partecipi dell'anima della città. Come si può spiegare questo fatto, tenendo presente che il Liberty è stato un movimento di tipo internazionale? E come si può spiegare che in Italia in due città "estreme" come Torino e Palermo si siano realizzate le opere più interessanti di questa corrente architettonica?

## M. Viglino

Credo ci siano da fare alcune precisazioni. Intanto un perché oggettivo della diffusione dell'Art Nouveau a Torino va certamente ricercato in una ragione che ha comunque valenze di tipo internazionale: l'Art Nouveau è l'espressione concreta di una classe, la borghesia industriale, che ovunque, in tutti i paesi, tende ad utilizzarla come stile dell'architettura che si configura come elemento di modernità, come elemento di acquisizione anche verso l'esterno dei principi nuovi che l'industria, ormai in fase di consolidamento, veniva affermando, un vero e proprio nuovo modo di concepire la vita. Questo è un fatto legato non solo a Torino, ma è un fatto che riscontriamo un po' ovunque. In fondo i maggiori propugnatori e mecenati dell'architettura dell'Art Nouveau sono legati all'industria; lo sono i Solvay o altri industriali in Belgio, lo è Güell sostenitore di Gaudì operante nel Modernismo catalano, lo è l'industria Florio nella Sicilia di Basile; è un fenomeno diffuso. In questo senso una prima ragione di fondo del perché a Torino, città che andava riconoscendo un suo nuovo ruolo come città industriale avendo perso il ruolo di città capitale, è un perché radicato in una ragione di tipo non localistico ma di tipo più generale. Quello che io riscontro a Torino come carattere dell'Art Nouveau più specifico suo e meno legato invece a problematiche di tipo internazionale, è il fatto che a Torino normalmente le architetture liberty appartengono ad un genere diffuso, ad un genere povero se volete: cioè, salvo qualche palazzina o i palazzi da reddito nelle zone di espansione signorili o qualche edificio di particolare pregio, la rete, la griglia viva sulla città di architetture ispirate all'Art Nouveau è una rete molto presente anche nelle semi-periferie, nelle zone che erano legate all'industria. Emerge a livello diffuso proprio questo gusto, di legare il nuovo stile, per nobilitarla in termini "moderni", anche all'architettura modesta, all'architettura fatta con pochi mezzi economici: questo lo vedrei come un carattere precipuo della nostra città. Se andate

... fu lui che pubblicò per primo l'Ippica di Mollino ...



C. Mollino, Società Ippica Torinese, da : Carlo Mollino 1905-1973, Catalogo della mostra, Electa, Milano, 1989.



nelle zone semi-periferiche, cioè quelle che erano in costruzione all'inizio del '900 e quindi quelle in cui maggiore è la presenza dell'architettura Art Nouveau, vi accorgerete che sono moltissimi gli edifici, anche modestissimi, che ne riprendono gli elementi, che saranno anche piuttosto epidermici, piuttosto di gusto, ma che comunque sono elementi molto caratterizzanti. Capita altresì, e anche questo è abbastanza tipico della città di Torino, di ritrovare architetture di chiara impronta Art Nouveau nei servizi pubblici: tra i più begli esempi di architetture liberty torinesi abbiamo ad esempio i bagni pubblici, moltissime scuole, moltissimi altri edifici di servizio e anche edifici di tipo industriale. Quindi una prima risposta che io darei alla domanda che mi è stata fatta è che certamente questa grande diffusione di architettura Art Nouveau, anche se con caratteri abbastanza modesti, abbastanza poco eclatanti, ha caratterizzato talmente, in modo pregnante soprattutto certe zone (che sono quelle delle borgate, da Barriera di Milano a S. Paolo), che se voi girate in queste zone, ancor più che nel centro di Torino, ritrovate intere strade con questo tipo di connotazione; e io credo che questa sia una delle ragioni per cui c'è proprio in Torino un sentire l'architettura dell'Art Nouveau come un'architettura propria, in quanto appunto questa grande diffusione, questa diffusa presenza, ne ha fatto accettare il modello. Come ultima osservazione direi che l'Art Nouveau che vediamo a Torino è quasi tutta di matrice francese, salvo evidentemente (e voi lo sapete benissimo) alcuni edifici di Rigotti o di Frapolli che sono piuttosto legati alla Secessione viennese. Mediamente è però molto sentita la matrice francese, diciamo meglio belga-francese, e credo che su questo fatto influisca moltissimo il tipo di cultura piemontese, che è una cultura da sempre legata alla Francia e agli inizi del secolo in modo ancora particolarmente sentito. Il Piemonte rispetto a questo tipo di legame culturale è sempre stato sensibilissimo. Ancora, direi, "caratterialmente" il fatto che queste architetture dell'Art Nouveau siano risolte per dettagli più che per masse, siano poco appariscenti, fa un po' parte dell'accettazione del gusto piemontese del termine "una cosa fine", una cosa raffinata, una cosa non troppo appariscente, non vistosa: anche questo fatto certamente fa parte dei parametri sottesi all'accettazione. E chiudo con l'ultima risposta. Mi si chiedeva come si può spiegare che in Italia in due città lontane come Torino e Palermo si siano realizzate le opere più interessanti di questa corrente architettonica. Credo anzitutto che questa affermazione non sia del tutto condivisibile, cioè non possiamo prendere Torino e Palermo come poli estremi, ignorando che l'architettura Art Nouveau ha una diffusione abbastanza generalizzata in Italia, anche se a "macchia di leopardo", ad esempio con l'e-

clusione di Roma che ha dei vincoli culturali ben diversi. Credo che il fatto evidenziato vada letto secondo la ragione che davo all'inizio: cioè si tratta anche a Palermo di un grande industriale, Florio, che vuole dimostrare un suo non legame con l'architettura tradizionale e quindi la modernità in assoluto; vedrei la questione piuttosto in questi termini, piuttosto che come un'anomalia l'affermarsi dell'Art nouveau in una città dell'estremo nord e in una città dell'estremo sud.

## P. Carbone

La riscoperta della storia (dell'arte, dell'architettura, dei luoghi, della quotidianità minuta), dopo il rifiuto fattone dal Movimento Moderno, quale viatico per il rinnovamento delle proprie radici culturali e di mestiere, nella nostra regione si è verificata prima che in altre zone dell'Italia e senza la mediazione di riferimenti o ispirazioni a modelli stranieri o di importazione. Ci sono dei legami con la tradizionale presenza nell'architettura piemontese di figure di grandi studiosi dell'architettura del passato (come Passanti, Verzone, Cavallari Murat), a cui non sembrano però corrispondere altrettante figure di grandi teorici - forse effetto della concretezza di una cultura spontanea che predilige il fare al dire?

E comunque quali contributi specifici del Piemonte - in termini di opere, scritti, atteggiamenti - possiamo individuare come decisivi per il superamento del linguaggio dell'internazionalismo modernista e per la ricerca di nuovi significati, più intimi, radicati e duraturi del fare architettura?

... tra i più begli esempi di architetture liberty torinesi abbiamo ad esempio i bagni pubblici ...



Bagni municipali in Borgo S. Salvario, da: MILA LEVA PISTOI, *Torino mezzo secolo di architettura, 1865-1915*, Tipografia Torinese, Torino, 1969.



Penso innanzitutto che indubbiamente la riscoperta della storia è in qualche modo, negli anni dell'immediato dopoguerra, un'esigenza (per ritornare anche alla questione dell'internazionale e del regionale) abbastanza diffusa a livello internazionale. Basta pensare, ad esempio, a tutto il problema della ricostruzione: in Inghilterra, già durante il conflitto e mentre le bombe distruggevano la città, si stava pensando ai piani per la ricostruzione, e nel dibattito sui piani per la ricostruzione un certo notevole peso lo aveva anche la presenza dei temi legati alle preesistenze storiche: quantomeno per gli edifici antichi parzialmente distrutti si doveva decidere la sorte. Anche gli ultimi CIAM, cioè i Congressi Internazionali per l'Architettura Moderna nel dopoguerra diventano dei luoghi di dibattito su questi temi. Quindi diciamo che a mio parere il ritorno alla storia, il non negare più in assoluto, come l'ambito razionalista soprattutto tedesco aveva fatto, qualunque tipo di legame con la storia, era nell'aria in generale, in tutta Europa.

Mi si chiede cosa penso della eventuale influenza che alcuni storici dell'architettura come Passanti, come Cavallari Murat, come Verzone possono aver avuto su questa riscoperta della storia. Farei delle considerazioni partendo proprio da questi personaggi che ho avuto tutti come docenti negli anni in cui io ero al posto vostro seduta dall'altra parte del tavolo. Anzitutto diciamo che due di questi tre, Cavallari e Verzone, erano ingegneri, quindi strettamente legati alla fisicità della costruzione; Passanti era architetto ma anche lui era strettamente legato al costruito. Tutti tre erano comunque interessati non tanto ad una storia intesa come sommatoria di documenti o ancor più ad una lettura critico-formale dell'edificio: era piuttosto un'analisi, quella che loro tendevano a fare (di quelli che allora si chiamavano i caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti), cioè una lettura degli edifici storici, che intendeva riscontrare nel costruito gli elementi che la storia permetteva di conoscere. In questo modo emergeva con assoluta chiarezza per esempio l'importanza dei materiali. A distanza di tanti anni ricordo alcune lezioni, tra tutte una del professor Verzone che riguardava l'Abbazia di San Nazzaro Sesia, un'intera lezione dedicata alla qualità dei materiali; lì in buona parte sono ciottoli di fiume lavorati a spina di pesce nell'età medievale, poi nelle aggiunte quattrocentesche invece il mattone; una lezione quindi che riguardava la storia attraverso la fisicità dei materiali nella costruzione. Oppure un'altra lezione di Passanti, altrettanto dedicata tutta alla fisicità della costruzione, parlando delle tessiture in mattoni di palazzo Carignano. Se noi la leggiamo in questo modo allora effettivamente "la storia" di Verzone, Cavallari, Passanti, un'analisi della storia intesa anche come analisi degli elementi

materiali caratteristici (anche locali, perchè questi non erano i materiali teoricamente e generalmente utilizzati per esempio nell'ambito internazionalista) in questo caso "questa" storia certamente può avere influito nell'ambito culturale torinese: forse sulla formazione degli studenti che stavano diventando architetti, più che in un senso più generale.

Mi si chiede ancora quali siano a mio giudizio gli elementi che hanno contribuito a questa rianalisi della storia, a questa reintroduzione oltre il Movimento moderno di quelli che erano i principi e gli elementi che dalla storia si potevano leggere. Indubbiamente, e, ripeto, io mi rifaccio a delle memorie che erano quelle di studente della facoltà di architettura, indubbiamente la costruzione della Bottega di Erasmo di Gabetti e Isola, nonché della Borsa in piazzale Valdo Fusi, è stata un fattore chiarissimamente di rottura, che ha messo noi studenti di allora in una crisi profonda, perchè la scuola mediamente dava ancora come presupposto ineludibile quello di rifarsi ai principi dell'architettura razionalista. Queste architetture così diverse, soprattutto la Bottega di Erasmo, che esplicitava grande rispetto per la qualità anche formale e decorativa dell'architettura ci aveva messo veramente in crisi. Altrettanto, a mio parere, ha contribuito a questa reimpostazione, a questa attenzione delle giovanissime generazioni al problema della storia in Piemonte, la lettura del primo libro di Zevi *Saper vedere l'architettura*<sup>10</sup>, e subito dopo la *Storia dell'architettura moderna*<sup>11</sup>. Perchè? Perchè fino ad allora noi avevamo come modello la tipologia architettonica che è stata poi ribattezzata International Style, cioè le costruzioni in intonaco bianco, con i buchi scontornati per le finestre, il tetto giardino, ecc.; il vedere rivalutati certi elementi, per esempio, dell'architettura liberty, leggasi Mackintosh, o le architetture di Wright, ci aveva veramente illuminati. Pensate che quelli erano gli anni in cui al Balôn si ritrovavano i vasi di Gallet per poche centinaia di lire, proprio perchè erano di un gusto completamente non più voluto, dimenticato. Allora, l'insieme di queste cose è stato determinante per la formazione dei futuri architetti - non teorizzo però la questione, non ci ho mai pensato a fondo; è una risposta che riguarda piuttosto una mia personale esperienza -. Questi due fattori, l'opera costruita in coincidenza con la riscoperta di valori che venivano definiti come tali sui testi di Zevi, contrariamente a quello che avevamo pensato fino ad allora, certamente ci aprivano nuove prospettive, che si saldavano poi con certe posizioni di Mollino, che allora era il docente degli ultimi anni di composizione architettonica nella facoltà di architettura. Mollino non aveva l'atteggiamento colto nei confronti della storia come può essere quello della ripresa dell'Art Nouveau scozzese nella Bottega di Erasmo, era tutt'altra cosa; nello stesso tempo però, ad esempio sull'uso dei materiali al di fuori di quel-

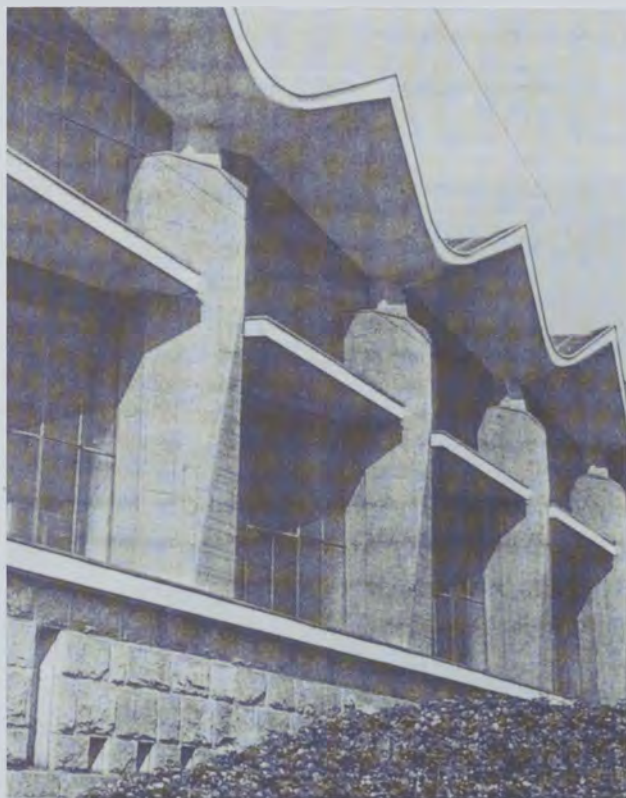


li prescritti dall'architettura funzionale, sul fatto di tener conto anche di certi valori ambientali, ci ha dato ugualmente alcuni strumenti per adottare un altro tipo di lettura delle architetture preesistenti, scoprendone i valori. Ripeto però che quelle che ho espresso sono solo opinioni personali e ricordi di quelle che possono essere state le diverse influenze in quegli anni; non mi sento oggi assolutamente in grado di vedere il problema dal punto di vista completo e scientifico di una ricostruzione storica.

### A. Baietto

Oggi è possibile pensare ad un rapporto con l'arte e quindi con la storia dell'arte non più confinato entro stretti limiti, come accadeva nel Romanticismo, ma aperto a molte discipline, rivolto cioè all'esperienza collettiva. Questione, quella dell'esperienza, che nella riflessione filosofica, ha dato luogo, in ambiti disciplinari diversi, a posizioni differenti. Sentiamo parlare di progetto come esperienza, come viaggio (Erfahrung), riprendendo il pensiero di Dilthey, incontro con le cose, con le tracce del passato, con le geografie dei luoghi, ma

... Oppure un'altra lezione di Passanti, altrettanto dedicata tutta alla fisicità della costruzione, parlando delle tessiture in mattoni di palazzo Carignano ...



G. Guarini, Palazzo Carignano, ingresso e loggione centrale, da : MARIO PASSANTI, *Architettura in Piemonte*, Allemandi, Torino, 1945.

questo interpretare, questa ermeneutica, se non vengono tradotti in elementi del linguaggio architettonico, radicati nella cultura del progetto e rinnovati in ogni nuova occasione - anche attraverso sovrapposizioni di linguaggi diversi - non rischiano di diventare una moda? - *Non sarà più l'International Style, ma però qualche cosa di molto simile* (Aimaro Oreglia d'Isola) - una sterile invenzione delle tradizioni<sup>12</sup>?

### M. Viglino

Credo che questo tipo di problema sia un problema che si sono posti tutti coloro che si occupano di architettura contemporanea nel senso di cercare anche di capire (ed è il caso mio) mediante una rilettura della storia, non soltanto avvenimenti, connessioni, esiti nel passato, ma soprattutto quanto delle vicende più antiche aiuti a comprendere ciò che oggi sta succedendo. Ritengo infatti che ci siano oggi due aspetti preminenti nel voler stabilire un rapporto tra la scelta progettuale e l'acquisizione di tracce del passato. Uno è un modo, quello più appariscente, che consiste nella riappropriazione di

... indubbiamente la costruzione della Bottega di Erasmo di Gabetti e Isola, nonché della Borsa in piazzale Valdo Fusi, è stata un fattore chiarissimamente di rottura ...



R. Gabetti, A. Isola, G. Raineri, Borsa Valori, particolare del prospetto laterale, da : F.CELLINI, C.D'AMATO, *Gabetti e Isola*, Electa, Milano, 1985.

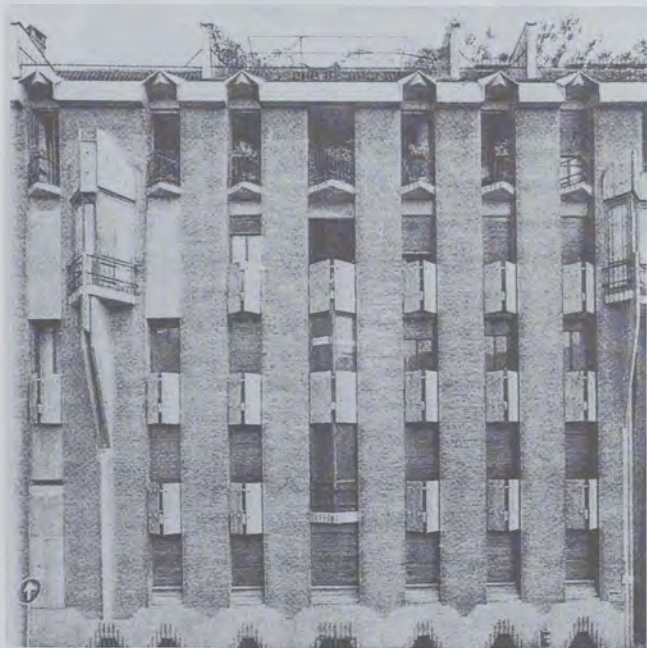


elementi formali assunti dalle architetture del passato; per spiegarmi in altri termini, l'usare timpani piuttosto che colonne o decori di diversa matrice. In questo caso, a mio parere, si tratta assolutamente di una moda: la storia diventa un magazzino dal quale acquisire degli elementi in modo più o meno critico, ridiventa un'accozzaglia di stili, esattamente riportandoci a quegli acritici insiemi stilistici dai quali dall'Art Nouveau in poi si era cercato di liberarsi. Quindi in questo senso, in questa accezione il rapporto con gli elementi del passato è moda e probabilmente lo potremo constatare in tempi anche brevi. Esiste invece, a mio parere, un incontro con le tracce del passato che può stimolare veramente il discorso progettuale, che ha però come presupposto un significato molto più soft, molto più sotteso, molto meno di immediata lettura; ha come presupposto, dicevo, quello di imparare a leggere le valenze dei luoghi e le valenze delle tracce del passato. Mi fa piacere che prima il prof. Varaldo abbia ricordato che ancor prima di affrontare una qualunque fase iniziale del progetto si deve leggere e cercare di capire il luogo dove ci si va ad inserire. Ma questo vuol dire affrontare un modo di "fare storia" e cercare di acquisire dalla storia quegli elementi che risultino finalizzati e propri per un architetto. Io quando faccio lezione di storia dell'architettura contemporanea non dimentico mai di avere davanti dei futuri architetti, per cui al di là delle questioni

puramente storico-teoriche disciplinari, cerco sempre di evidenziare quei principi in qualche modo immanenti nell'architettura e che possono essere, in quanto principi, universali; in altri termini si tratta di usare le conoscenze storiche come chiave di lettura del reale. Questo vuol dire, a mio parere, intanto togliersi dalla mente che leggere le valenze del passato voglia dire riferirsi solo ai monumenti: è un concetto ancora difficile da acquisire; le stesse soprintendenze o gli uffici per il catalogo del patrimonio storico ambientale, hanno tuttora a volte questa idea dell'emergenza come valore preminente o unico. Se voglio leggere le valenze di un luogo come architetto, per capire dove mi vado ad inserire con un qualsivoglia progetto, che è comunque sempre una trasformazione, devo invece occuparmi molto più di quella che possiamo definire una storia diffusa sul territorio piuttosto che solo della storia significativa di certi elementi caratterizzanti. Questo io intendo per "leggere" il sito, il valore, le valenze dei luoghi, oltre che le valenze del costruito. Mi spiego con due esempi. Che il luogo sia un luogo allo stato naturale o costruito non è così diverso, esistono comunque delle valenze che io architetto nella mia libera scelta progettuale devo comunque tenere in conto, non posso ignorare. Un primo esempio può riferirsi ad una delle ultimissime opere di Wright, il Centro Civico Marin County nei pressi di Saint Francisco (chi di voi è stato mio

... soprattutto la Bottega di Erasmo, che esplicitava grande rispetto per la qualità anche formale e decorativa dell'architettura ci aveva messo veramente in crisi ...

... al Balön si ritrovavano i vasi di Gallet per poche centinaia di lire, proprio perchè era una qualcosa di completamente non voluto, dimenticato ...



R. Gabetti, A. Isola, Bottega d'Erasmus, particolare del prospetto anteriore, da: F. CELLINI, C. D'AMATO, *Gabetti e Isola*, Electa, Milano, 1985.



Vaso in cristallo di Emile Gallè, decorato con smalto trasparente, da: Nicolaus Pevsner, *L'architettura moderna e il design*, Einaudi Torino.



allievo l'ha presente di sicuro, gli altri lo verificheranno). Quello che caratterizza il tipo dell'inserimento non è tanto l'architettura, secondo me anche abbastanza discutibile, ma l'aver tenuto conto della caratterizzazione dei luoghi: c'erano tre collinette preesistenti e il Centro Civico si inserisce come se due grandi ponti fossero stati gettati da collina a collina. Questo per me significa aver capito il senso di questo luogo e averlo interpretato, esaltandolo, con un tipo di scelta progettuale. Stesso discorso può valere per il già costruito: l'edificio di Alvar Aalto nel porto di Helsinki della Enso-Gutzeit, un edificio in marmo bianco tutto impostato sui quadrati, non nasce dalla sola scelta progettuale, tra l'altro molto poco aaltiana, quanto piuttosto da una serie di studi ambientali che Aalto aveva fatto (abbiamo tutti gli schizzi) in cui cercava di legare in qualche modo, di inserirsi in un ambiente disomogeneo che era caratterizzato dalla chiesa ortodossa, piuttosto che dai palazzi neoclassici governativi, piuttosto che dagli elementi portuali. In questo senso direi, per concludere sul fatto moda non-moda, che io credo che moda sia quando il rapporto che si crea con gli elementi del passato è un rapporto formale. Nel momento in cui invece ci si rende conto che la storia deve permetterci di capire le valenze, soprattutto dei luoghi, ma anche dell'architettura costruita, questa acquisizione a mio parere può divenire uno degli elementi fondamentali per il progetto, senza troppa preoccupazione per un even-

tuale prevalere del regionalismo, perché nel momento stesso in cui studio le valenze di un luogo o le valenze di una architettura costruita, evidentemente devo confrontarmi con "quel" sito e con "quelle" architetture.

#### NOTE

<sup>1</sup> Voce *Ambiente*, in *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, a cura di GIANNI VATTIMO, Garzanti, Milano, 1981.

<sup>2</sup> GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Estetica*, Einaudi, Torino, 1967.

<sup>3</sup> HIPPOLYTE TAINÉ, *Philosophie de l'Art, Voyage en Italie, essais de critique et d'histoire*, textes reonis et presentes par Jean-François Revel, Hermann, Paris, 1964.

<sup>4</sup> AGOSTINO MAGNAGHI, MARIOLINA MONGE, LUCIANO RE, *Guida all'architettura moderna di Torino*, Designers Riuniti, Torino, 1982.

<sup>5</sup> ROBERTO GABETTI, voce *Eclettismo*, in: *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Istituto Editoriale Romano, 1968, vol. III.

<sup>6</sup> SIGFRIED GIEDION, *L'era della meccanizzazione*, Feltrinelli, Milano, 1967.

<sup>7</sup> THOMAS MANN, *La Montagna Incantata*, Dall'Oglio, Milano, 1966.

<sup>8</sup> MARTIN HEIDEGGER, *Costruire, abitare, pensare*, in: "Lotus" 1985, n. 9.

<sup>9</sup> ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972.

<sup>10</sup> BRUNO ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino, 1948.

<sup>11</sup> BRUNO ZEVI, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1950.

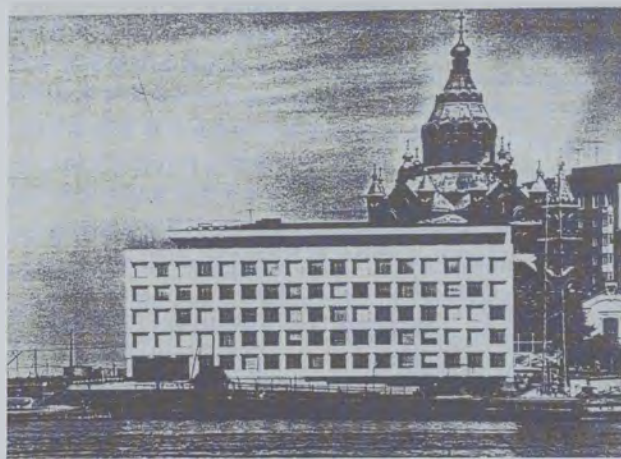
<sup>12</sup> ERIC J. HOBSBAWM, TERENCE RANGER, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 1987.

... una delle ultimissime opere di Wright, il Centro Civico Marin County nei pressi di Saint Francisco ....



F.L. Wright, Marin County Civic Center, Saint Raphael, California, 1957, da: BRUNO ZEVI, a cura di, *F.L. Wright*, Zanichelli, Bologna, 1979.

... l'edificio di Alvar Aalto nel porto di Helsinki della Enso-Gutzeit, un edificio in marmo bianco tutto impostato sui quadrati non nasce dalla sola scelta progettuale ...



Alvar Aalto, sede della Enso-Gutzeit, da: KARL FLEIG, *Alvar Aalto*, Verlag für Architektur Artemis, Zürich, 1979.

# Riccardo Brayda e dintorni: la cultura del Neoromanico, tra Torino e l'Europa, nella seconda metà dell'Ottocento

Enrico MONCALVO (\*)

Il 1884 - anno dell'Esposizione Generale Italiana - vede contemporaneamente a Torino la realizzazione del Borgo Medioevale in riva al Po, e del sontuoso palazzo neobarocco in corso Duca di Genova per la famiglia Ceriana Mayneri, opera di Carlo Ceppi. Si tratta di una delle contraddizioni, ma anche delle ricchezze della cultura ottocentesca; questo studio vuole in particolare delineare una prima ipotesi di lettura per un aspetto relativo ad un'interessante problematica dell'Eclettismo: l'unità stilistica e la ricerca di uno *stile proprio* per l'architettura contemporanea.

Un singolare campo di ricerca progettuale all'interno di questo tema è rappresentato infatti dal cosiddetto "Neoromanico" - e per esso a Torino più incisivamente mi riferisco a Riccardo Brayda (1849 - 1911); in questo senso nell'orientamento medievalista il riferimento al Romanico, più ancora che al Gotico, rende evidente un'istanza etica, concentrando la propria attenzione su aspetti costruttivi e strutturali. Lontano quindi per certi versi, ma non estraneo, dai riferimenti religiosi di Pugin e di Ruskin, è più leggibile invece, in questo senso (anche attraverso la manualistica), il riferimento al Positivismo strutturale di Viollet le Duc e in generale alla tradizione ingegneristica della cultura francese. A questa cultura si rifà in Italia già il Settecento classicista per grandi opere infrastrutturali, in Italia splendidamente rappresentate dal Vanvitelli, intorno alla metà del Settecento, con il Ponte della Valle, pubblicato da Belidor nella *Architecture Hydraulique* ed ispirato dal Pont du Gard e da opere del Vauban<sup>1</sup>.

Tra 1870 e 1910 viene così a costituirsi uno stile *raisonnable*, che collega la cultura dell'Eclettismo con quella del Razionalismo; questa posizione trova a Torino rispondenza non solo nel percorso del Brayda - attivo all'interno del gruppo di colti e appassionati personaggi che vollero il Borgo tra 1882 e 1884 - ma anche in opere, prima di lui, di Edoardo Arborio Mella, ed a lui contemporanee, di Crescentino Caselli (suo coetaneo e compagno di corso, insieme a Felice Berteà), Carlo Ceppi, Alfredo d'Andrade, Pietro Fenoglio ed alcuni altri, fino quasi agli anni Trenta del Novecento (Giuseppe Momo - blocco residenziale in corso Sommeiller, 1929<sup>2</sup>, ma insieme molta edilizia residenziale cittadina). Romanico e Organico sono del resto due punti fondamentali nel dibattito architettonico torinese tra fine Ottocento e primo Novecento: ne risente forse già Antonelli nel 1873,

nella singolare spazialità interna dell'asilo De Medici a Bellinzago, totalmente priva di cornici e risalti<sup>3</sup>.

Si tratta in alcuni casi quasi di un azzeramento linguistico - una "architettura del laterizio" (cui si riferirà del resto la scuola torinese nel secondo dopoguerra) caratterizzata da una marcata istanza etica, che non concede in prima battuta nulla se non alla correttezza strutturale. Le sottostrutture del Ceppi per la manica nuova di Palazzo Reale - a cavallo del 1900 - ne sono un esempio impressionante, quasi un Moneo *ante litteram*, tanto più significativo nel rapporto con la struttura decorativa dell'edificio fuori terra, di gusto tardo eclettico<sup>4</sup>.

Il confronto con la cultura internazionale (non solo francese e inglese ma anche tedesca, forse attraverso contatti diretti che ho cercato di documentare per Riccardo Brayda, ma in linea generale probabilmente attraverso il Boito) mi è parso un campo di indagine di forte interesse - anche se complesso nei fili di ricerca da esplorare - come contributo per la definizione di un collegamento tra la cultura torinese e quella europea. Questo discorso è quindi una prima occasione per delineare alcune ipotesi di indagine, tuttora in corso di sviluppo.

## Problematiche dell'Ottocento intorno alla realizzazione del Borgo Medioevale a Torino

Per l'architettura del laterizio, in Piemonte, è riscontabile alla fine dell'Ottocento la presenza di due diverse matrici. La prima, di orientamento medievalista, con radici nel gotico *troubadour* del Pelagi e del Melano, a Pollenzo e a Racconigi, pervasivamente diffusa da progettisti tecnici per tutta la prima metà dell'Ottocento<sup>5</sup>; questo solco - di ascendenza rievocativa e letteraria - si innesta nell'ultimo quarto del secolo su una cultura legata al Positivismo francese (Viollet-le-Duc, per l'interesse tecnico e storico-ricostruttivo) e all'Empirismo inglese, per quanto riguarda le istanze religiose e sociali relative agli aspetti della produzione (le arti applicate): Pugin, Ruskin e poi Morris. È allora molto diverso il complesso di Pollenzo dal castello di Pavone: li separano circa quarant'anni di cultura progettuale<sup>6</sup>.

La seconda è invece di ascendenza classicista e romana, sviluppata attraverso la ricerca di Antonelli e dei suoi continuatori - il figlio Costanzo e Crescentino Caselli. Un riferimento importante - il

(\*) Architetto, ricercatore presso il dipartimento di Progettazione Architettonica del Politecnico di Torino.



collegamento tra ingegneria e architettura attraverso la storia - è la figura di Carlo Promis (1808-1873), anch'egli di formazione romana<sup>7</sup>. Sono infatti suoi allievi - tra i progettisti citati in questa nota - Camillo Riccio, Alessandro Mazzucchetti, Carlo Ceppi, Giovanni Castellazzi.

L'Esposizione Generale Italiana (Sezione Storia dell'Arte), tenutasi a Torino nel 1884, offre a un appassionato gruppo di protagonisti della cultura piemontese l'occasione per un interessante monumento di verifica, condensato attorno all'iniziativa "di invenzione" del Borgo Medioevale. Di questo importante argomento rilevo sinteticamente alcuni aspetti, rimandando per una trattazione approfondita - oltre al *Catalogo Ufficiale* del 1884<sup>8</sup>, alla pubblicazione su Alfredo d'Andrade uscita nel 1979<sup>9</sup>, in particolare agli scritti di Rosanna Maggio Serra, Claudio Daprà e Carla Bartolozzi.

In linea generale Riccardo Brayda cura insieme a Dalbesio la realizzazione delle idee architettoniche riviste a Genova dal d'Andrade e dal suo collaboratore Canessa ed inviate a Torino per la stesura degli esecutivi: la realizzazione del complesso registra così una certa divisione di orientamento, tra il gruppo torinese di formazione ingegneristica, e quello genovese di formazione pittorica. Esigenza concorde, definita prima della fase realizzativa, è comunque quella di recuperare la perduta "unità di stile", concentrandosi su un solo periodo. Inoltre, di evidenziare il rapporto tra produzione artistica e artigianale, sempre nella prospettiva di ricerca verso uno *stile* unitario.

È determinante per il primo punto la proposta del d'Andrade, incisivamente concentrata su un periodo definito e "minore": il Piemonte del XV secolo, con un riferimento preciso al Viollet-le Duc, per l'aspetto dello stile nazionale. Alla questione degli stili nazionali - già presente nel gotico *troubadour* attraverso i riferimenti letterari a Chateaubriand, ad Hugo, a Lamartine - è riferibile l'esigenza di riaffermare una identità culturale del Piemonte non tanto rinascimentale e barocco, ma quattrocentesco: posizione vissuta anche in funzione sabaudista ed antiromana, che vede il recupero - attraverso Avondo, d'Andrade, Giacosa e poi Nigra<sup>10</sup> e Berteà - della cultura artistica piemontese e valdostana - quest'ultima vissuta fino ad allora come "d'Oltralpe": è importante in questo senso la riproposizione al Borgo - ove predomina il mattone "lombardo" - di modelli architettonici e di arredi desunti da residenze feudali valdostane.

La questione dell'unità di stile è connessa a quella delle arti applicate all'industria<sup>11</sup>, diffuse appunto dalle Esposizioni Universali. Quella di Torino nel 1884 è vista come occasione per il reperimento di modelli destinati alle scuole di ornato e di arti applicate: il Museo Industriale Italiano, sorto a Torino nel 1862 sul modello del South Kensington Museum di Londra (1851), svolge

infatti una funzione di appoggio all'industria: laurea degli ingegneri e si occupa di arti decorative.

Accanto all'aspetto di diffusione si vuole ora proporre quello di riappropriazione del rapporto "sacro" tra artigiano e produzione: ancora Pugin, Morris e Ruskin. A proposito della cultura vittoriana, la Maggio Serra cita incisivamente il trattato di Owen Jones (*"The Grammar of Ornament"*, 1856<sup>12</sup>). L'autore vi sostiene una linea evoluzionistica dell'ornamento: gli stili derivano l'uno dall'altro, secondo un percorso di infanzia, *akmé* e declino. Owen Jones è sostanzialmente su posizioni affini a quelle del Ruskin, nella disapprovazione del Rinascimento (più precisamente, del Manierismo o *"Italian style"*, nel quale comprende anche il Barocco): esorta ad andare oltre alle imitazioni degli stili passati per ritrovare le leggi semplici della natura (è la posizione positivista di Comte), proponendo infine una ornamentazione di tipo organico dedotta dal Gotico - come stile inglese - che prelude agli sviluppi dell'Art Nouveau.

### Opere di progettisti torinesi di fine Ottocento tra cultura eclettica e ricerca di uno *stile*

Secondo l'elenco delle opere ad oggi consolidate, Riccardo Brayda realizza *ex novo* sostanzialmente pochi edifici.

Al di fuori dell'attività di restauro, la Viglino (a cui finora rimando come riferimento base per gli studi sul Brayda<sup>13</sup>) riporta le seguenti opere o progetti: 1881, partecipazione al concorso per l'Ospizio di Carità a Torino (su una griglia imposta da Costanzo Antonelli); 1882, monumento all'Assietta, sul colle; 1882-'84, partecipazione alla realizzazione del Borgo Medioevale a Torino; 1883(?), ristrutturazione della villa Airola; 1883-87-88, villa Mirandola (per Giaccone) a Lanzo; 1884(?), palazzo per esposizioni al Valentino; 1886(?), tomba Sterpone a Villarbasce; 1890, tomba Pasteris a Cigliano; 1890-92, casa Giaccone a Torino; 1891-'94, Associazione Generale degli Operai a Torino; 1905-06 Panorama della Battaglia alla Madonna di Campagna, sempre a Torino; 1909-'11, ospedale Piemonte a Messina (con Pietro Fenoglio); 1911, direzione dei lavori per l'Esposizione internazionale di Torino.

Un filone parallelo è costituito dall'attività di studio sulle architetture medioevali piemontesi: dal 1879, ma con grande intensità in occasione della campagna di rilievo condotta insieme ad Alfredo d'Andrade per la realizzazione del Borgo. Nel 1890, alla morte di Vincenzo Promis, Brayda diverrà Ispettore per la Conservazione dei Monumenti scoperti; dei molti restauri (da solo o in collaborazione), rilevanti quelli del mastio della Cittadella a Torino (1893; scavo esplorativo del Cisternone del Paciotta, circa 1891), delle Torri



Palatine (1903) e della chiesa di San Domenico (1906). Un grosso nucleo di lavori di "liberazione" (prevalentemente 1891-1906) è poi stimolato dagli interventi di risanamento del centro storico, secondo criteri positivisti di igiene e salubrità, conseguenti alla legge di Napoli (1885): questi danno modo di realizzare nel cinquecentesco "*Hospicium Signi Corone*" in via Porta Palatina una piccola residenza medievalista del tutto adeguata ai criteri di appetibilità commerciale della risanata zona intorno alla Diagonale di via Quattro Marzo (casa Fossati, intorno al 1890: la fronteggia un decoratissimo edificio di Costantino Gilodi, con balconi a *corbeille* ad ornare la facciata: ancora 1890).

Gli studi per la villa Airola e la realizzazione della villa Giaccone a Lanzo rivelano comunque per Brayda un esordio classicista, cronologicamente parallelo ai lavori per l'esposizione di Torino; nella villa Giaccone viene però inserita come casa del colono - dunque con funzione "minore" - una citazione medievalista: la "casa di Avigliana", ripresa tre anni prima in modo letterale per la via centrale del Borgo.

Non è invece ad oggi verificabile la partecipazione al progetto per la palazzina Dellavedova in corso Matteotti 27 a Torino, opera attribuita al Brayda dalla Pistoi<sup>14</sup>, ma firmata per il progetto municipale da Camillo Riccio (1882)<sup>15</sup>; si tratta di un edificio nello stile del Rinascimento toscano, i cui dettagli decorativi, di sapore quasi grafico, sono definiti con puntigliosa finezza: ne è esecutore il capomastro Giuseppe Musso (verosimilmente uno degli autori del manuale pubblicato da Paravia nel 1885). La casa è caratterizzata dalla presenza di due ingombranti statue in cemento (Leonardo e Raffaello: un altro personaggio - probabilmente Michelangelo - è raffigurato in un medaglione posto alla sommità del timpano). Al di là del riferimento alla storia nazionale, tipico dell'Italia post-risorgimentale, si tratta probabilmente di un'eco della filosofia di Auguste Comte (1798-1857), allievo dell'Ecole Polytechnique e fondatore del Positivismo: la nuova religione positiva identifica infatti i suoi santi nei geni e negli scienziati che hanno guidato l'evoluzione dell'umanità<sup>16</sup>.

Indipendentemente dalla questione attributiva, il riferimento al Rinascimento come alternativa stilistica, secondo una prassi tipicamente eclettica, è comunque adottato da altri progettisti torinesi contemporanei. Oltre a Camillo Riccio (1838-1898), Enrico Petiti (1838-1899) - collaboratore di Riccio nel momento in cui questi dirige gran parte dei lavori per l'Esposizione del 1884<sup>17</sup> - e lo stesso Ceppi (portineria di villa Chiesa - oggi clinica Fornaca - a Torino: per il palazzo Ceriana Racca, caratterizzato da una grande cornice a fascia, sono invece ipotizzabili riferimenti alla natura "tessile" dell'architettura - Semper - e al Quattrocento veneziano). Il riferimento al Rinascimento (la

"*Neurenaissance*") è del resto nell'ambiente tedesco e mitteleuropeo, dal von Klenze fino appunto al Semper e quindi a Otto Wagner; la cultura italiana dei "*Deutsch-Römer*" è singolarmente assonante con le scelte stilistiche per alcune ville realizzate a Berlino, al Tiergarten e sul Wannsee negli anni Settanta - Novanta dell'Ottocento<sup>18</sup>.

La biblioteca di Riccardo Brayda, del resto, contempla diversi testi di documentazione, prevalentemente tedeschi, sul Rinascimento italiano: il compendio di edifici proposto insieme a Dalbesio per il Borgo, nel 1872 (prima dell'idea unificante del d'Andrade), è ancora una "rassegna di stili", sul modello delle esposizioni universali (Parigi) e comprensiva di esempi rinascimentali (Palladio). Brayda usa del resto in casa Giaccone, per le decorazioni ad affresco di androne e scala, il riferimento di gusto alle grottesche<sup>19</sup>: l'*Italian Style* disapprovato da Owen Jones, da John Ruskin e, prima ancora, da Thomas Hope<sup>20</sup>.

Interessante in questo senso il commento del von Sacken (in "*Stili di Architettura*", 1879), che vede invece il Rinascimento come risorgimento artistico e stile nazionale dell'Italia postunitaria: e Brayda, in nota, cita proprio Antonelli come esempio di ornamentazione rinascimentale applicata a un edificio pubblico<sup>21</sup>; nel 1896 invece, con una significativa maturazione critica, proporrà per le opere di compimento esterno della Mole, la rinuncia alle decorazioni "*meno opportune*" per evidenziare la bellezza della struttura muraria (si oppone alla proposta il consigliere Goldmann, che considera "*incompiuto*" qualunque edificio privo di intonaco<sup>22</sup>).

Nel 1890 - 92 viene realizzata in corso Matteotti angolo corso Vinzaglio la residenza cittadina della famiglia Giaccone: clientela altoborghese, che la commissiona in proprio (vedi il recente studio della Sassi Perino)<sup>23</sup>.

All'edificio non è estraneo il riferimento alla tipologia del palazzo italiano del Quattrocento<sup>24</sup>; Brayda parte da una prima facciata classicheggiante, con finestre ad arco carenato, per adottare poi una soluzione medievalista<sup>25</sup>. Dopo la realizzazione della villa a Lanzo, per la stessa famiglia, è indicativo osservare come (forse anche attraverso raffronti con i più aggiornati linguaggi internazionali) la medesima committenza venga condotta dopo pochi anni verso una scelta neoromanica per il proprio palazzo, costruito in una prestigiosa zona di espansione residenziale - gli ultimi lotti dell'ex Cittadella: gli edifici vicini, infatti, sono pensati dalle imprese con riferimento di gusto a una potenziale clientela altoborghese, ma secondo schemi tradizionalisti<sup>26</sup>. Di questo aggiornamento culturale dà indirettamente conto anche la stampa satirica coeva, con un acuto commento che dimostra di vedere al di là dell'immediato: "*Del resto: tal qual lo vedete, tutta l'Italia ammira, e il rimanente*



*d'Europa gli fa l'occhio di triglia! La Germania, che per abbellire le sponde del suo bel Reno non ha saputo far di meglio che costruirvi in un dato punto gli avanzi delle rovine di un castello, deve certo guardare con un po' d'invidia la fabbrica che il nostro ingegnere, ispettore, architetto, archeologo ha saputo innalzare fra noi sull'angolo dei corsi Vinzaglio e Oporto*" <sup>27</sup>.

La pianta di casa Giaccone - leggibile con evidenza al piano terreno - rivela la semplicità e la chiarezza di certe strutture antonelliane (se non del Promis): due croci di quadrati simmetriche rispetto all'androne. Mentre il paramento murario (in mattoni a vista con fasce ricorrenti di intonaco - su un alto zoccolo in pietra di Vajes listata) fa riferimento alla cultura romana e ai materiali locali, per l'uso portante del ferro con forme ornamentali (i balconi dell'ultimo piano) Brayda segue l'insegnamento del Viollet le Duc<sup>28</sup>: riferimento adottato anche dal Ceppi, tre anni prima, per il loggiato nel cortile di palazzo Ceriana Racca.

È interessante rilevare nell'apparato decorativo - presente accanto al riferimento severo della struttura muraria - segnali che preludono all'Art Nouveau: per le fasce e i capitelli del portico in particolare, mi pare pertinente quanto scriverà Mollino sessant'anni più tardi<sup>29</sup>: "... la nascita del Liberty coincide e segue quasi puntualmente la scoperta della civiltà cretese-micenea ... È la rivelazione di una civiltà elegantissima, raggiante di gioia e d'accordo con la natura, libera da ogni preoccupazione metafisica". In nota, Mollino specifica: "più che l'entusiasmo per gli scavi di Schliemann (... 1878), furono le scoperte degli italiani Halbherr, Mariani e colleghi (1885...) e soprattutto quelle di sir Arthur Evans, a innestare sul gusto dell'epoca il naturalismo disinvolto della civiltà minoica". Brayda, si vedrà, compie il suo viaggio in Grecia nel 1889.

Le opere da fabbro sono di un artigiano del Borgo, il fabbro Guaita<sup>30</sup> che realizza tutti i lavori di pregio in ferro battuto. All'interno del Borgo medioevale lavorano infatti dei veri artigiani che producono anche per la committenza esterna: ma già nel 1884 sia Guaita - con un lampadario, sia Arboletti, con un tavolo rilevato dal d'Andrade a Issogne <sup>31</sup> - realizzano per la Rocca manufatti che rivelano una sensibilità vicina all'Art Nouveau<sup>32</sup>.

La presenza di artigiani al Borgo medioevale è del resto un programmatico richiamo agli orientamenti del Ruskin e del Morris: in questo senso vedrei anche i pannelli dei mestieri, realizzati da Chessa, Giribone e Grassi a coronamento della facciata dell'Associazione Generale degli Operai in corso Siccaldi, l'altro edificio compiutamente neoromanico realizzato a Torino dal Brayda (1891-94, quale trasformazione dell'ex Politeama Amedeo di Savoia<sup>33</sup>: verrà incendiato dai fascisti e demolito nel dopoguerra). Qui il riferimento etico - per uno

spazio non più di residenza privata, ma sociale, è ad un Medioevo comunale - non più feudale, come era stato invece per il Borgo<sup>34</sup>: su questi schemi di muoveva in Olanda Berlage, per la Borsa di Amsterdam (progetto di concorso 1885, realizzazione 1898-1903) e per le abitazioni popolari.

Carlo Ceppi (1829-1921) rimane invece sostanzialmente un eclettico, praticando con personali apporti di gusto tutti gli stili funzionali alla destinazione e alla committenza, con una predilezione per il Neobarocco in special modo per gli interni. Anche Brayda del resto, per l'alloggio nobile di casa Giaccone, usa questo repertorio decorativo, e le sue note al *Katechismus* (che considera ancora il Barocco come una fase di decadenza del Rinascimento) rilevano la grande libertà della decorazione rococò, ritenuta adatta per gli interni di lusso<sup>35</sup>.

L'interesse del Ceppi per il Neoromanico nell'edilizia civile - il laterizio dei palazzi Borgogna in corso Vittorio Emanuele<sup>36</sup>, Ceriana Racca in via Arsenale (1887), Ceriana Gavotti in corso re Umberto (dopo 1909: peraltro entrambi con interni neobarocchi), è sviluppato in modo compiuto e proprio negli spazi privati, prevalentemente nei cortili che ne costituiscono esempi assai felici; i prospetti su strada rinunciano invece malvolentieri ad un - sia pur reinterpretato - repertorio decorativo. Si tratta comunque per Ceppi di un'adesione medievalista di tono severo, tanto più significativa in rapporto al felice esordio della stazione di Porta Nuova (facciata, 1865-'68, col Mazzucchetti), ancora legato in modo personalissimo alle esperienze *troubadour* di Ernest Melano<sup>37</sup>.

Un importante campo di sperimentazione per l'edilizia residenziale borghese è a Torino la via Diagonale<sup>38</sup>: Ceppi vi realizza la casa Bellia-Ducco-Migliora (1892), con importanti innovazioni tipologiche: copertura a solaio del portico, eliminazione del cornicione, uso del cemento armato per i bovindi<sup>39</sup>. Mentre la corte interna sente in modo più evidente l'esperienza scenografica del Borgo, per la facciata è a mio avviso leggibile il riferimento al Palazzo delle Debite, Padova 1872-74. Il riferimento alla cultura tedesca attraverso il Boito potrebbe spiegare la programmatica adesione del Ceppi al Neoromanico per l'edilizia religiosa; a Torino in particolare la chiesa di San Gioachino in corso Giulio Cesare<sup>40</sup>, per la quale è suggestivo pensare ad un possibile (ma non verificato) collegamento con esperienze berlinesi: August Stueler, St. Matthaei - Kirche, 1844-46; Friederich Adler, Thomaskirche, 1864-'69 e alcuni altri<sup>41</sup>.

La tipologia della residenza borghese conosce a Torino - in parallelo e successivamente alla sperimentazione sulla via Diagonale - esempi assai felici, che vorrei indicare di scorcio come occasioni per possibili verifiche di collegamento: Michele Frapolli (1880-1950), nella casa Gamna



(1904-1908) sul rondò all'incrocio di corso Galileo Ferraris e corso Einaudi, che riprende motivi decorativi dalla casa Bellia. Giacomo Salvadori di Wiesenhoff (per un certo periodo collaboratore del Ceppi), nella casa Pellegrini in corso Montevecchio. Eugenio Bonelli (1870-1936), nelle case Bonelli e Giraudi in via Papacino angolo via Revel (1904), in laterizio con fasce di intonaco e decorazioni in litocemento. Il progetto dell'edificio prevede l'inserimento di decorazioni in maiolica, di gusto secessionista; come tramite tra Neoromanico e Art Nouveau, è allora interessante la pertinenza a fondo cortile di palazzo Borgogna, decorata da una fascia di maioliche policrome<sup>42</sup>. È l'opposto di quanto a Vienna va sostenendo Loos, in *"Ornamento e delitto"*, 1908: *"Dove le arti applicate intendono instaurare 'collaborazioni', Loos teorizza barriere impermeabili"* (TAFURI).

Di Crescentino Caselli (1849-1933) interessa in questo contesto particolarmente la casa Camusso - Caselli in corso Fiume (1892); edificio di matrice antonelliana, che manifesta però orientamenti medievalisti - forse con riferimento alle strutture delle case-torri, a *cassa vuota* con archi di scarico su alti piedritti (proprio a Pisa peraltro il fratello del Caselli, Leandro, realizza su moduli simili alla casa di corso Fiume l'ospedale di Sant'Anna)<sup>43</sup>.

L'orientamento neoromanico rivela in sostanza un'esigenza di chiarezza strutturale, forse prevalente rispetto a quella della scelta di un repertorio stilistico (in senso eclettico). Il *listato* pietra e mattone compare ampiamente nelle tavole della manualistica contemporanea, con funzione didattica; Musso e Copperi (1885), per i decorati edifici di Debernardi sul corso Vittorio Emanuele, propongono dimostrativamente una muratura "decorticata" dall'ornamentazione, che rivela la struttura muraria sottostante ad archi e *casse vuote*. Proprio Brayda al Borgo realizza le strutture murarie della Rocca con un sistema a fulcri e archi, mascherato però da una spessa *cassa vuota* a simulare la muratura piena del Quattrocento<sup>44</sup>.

È certamente in questo senso importante l'esperienza antonelliana (proseguita appunto dal Caselli: Istituto di Riposo per la Vecchiaia, 1882-87), che razionalizza la struttura a maschi murari e *cassa vuota*, in una sistema a pilastri portanti e volte, con limitato uso dell'acciaio: il contrario di quanto sostenuto dal Viollet le Duc negli *Entretiens*. Il riferimento al percorso della manualistica italiana (Curioni, Musso e Copperi, Cattaneo, Formenti, Donghi) è comunque a mio avviso rilevante per una rilettura integrata dell'esperienza neoromanica a Torino: per il Donghi in particolare (1905), la storiografia critica ha significativamente rilevato una *"familiarità con la cultura tedesca del settore"*, con particolare riferimento al *"Baukunde des Architektur"*<sup>45</sup>.

## Un'ipotesi su Riccardo Brayda

La presenza in Italia di imprenditoria mitteleuropea nel periodo della Triplice Alleanza (1882-1915) può aver costituito, un altro possibile motivo di legame culturale colla Germania: a Venezia è interessante la presenza del Mulino Stucky, di Ernest Wullekopf (1895), legato alla Scuola di Hannover<sup>46</sup>. In Piemonte la presenza imprenditoriale è soprattutto svizzera: motivo comunque di diffusione e di conoscenza della lingua e della cultura tedesca, accanto a quella francese, nell'ambiente della borghesia torinese.

Non sono molti i riferimenti documentati di Riccardo Brayda all'ambiente tedesco: sufficienti però a delineare un'ipotesi abbastanza precisa di collegamento, che può avere avuto un ruolo importante per la formazione del suo linguaggio progettuale.

Un viaggio nella Berlino guglielmina - anche attraverso fonti bibliografiche recenti<sup>47</sup>, rivela possibili riferimenti e singolari analogie in particolare con l'opera di August Orth (con molta evidenza la Goerlitzer Bahnhof a Berlino, 1866-1868). Ad altri autori, prevalentemente per edifici di culto nel periodo 1840-1870, ho ritenuto invece di accostare per certi versi alcune opere del Ceppi.

Brayda è già da giovane buon conoscitore della lingua tedesca: traduce nel 1879 come *"Stili di Architettura"* il *"Katechismus der Baustile"* di E.von Sacken, opera illustrata da incisioni ed uscita in Germania nel 1874 (76?)<sup>48</sup>. Il testo del von Sacken è ancora una classificazione positivista degli stili per periodi, secondo criteri evolutivisti; molto spazio è dedicato al Romanico (*Rundbogenstil*) - specie nelle chiese - come architettura nazionale tedesca.

Sono interessanti ai fini della definizione di uno "stile" le note ed aggiunte del Brayda al testo originale. Questo in realtà dedica poche pagine all'argomento - *"Dello stile moderno (dal 1800)"* - individuandovi tre tendenze: il riferimento allo spirito dell'architettura greca antica, nella ricerca di un nuovo stile *"che conservando la purezza delle sue forme corrisponda ai moderni bisogni"* (forse, con un implicito riferimento all'esperienza schinkeliana); la rinascita degli stili medievali, che viene collegata allo spirito di nazionalità, alla predilezione per il genere romantico e alla *"sconvenienza delle forme pagane"* per gli edifici di culto; *"dimostra poi ancora la tendenza alla creazione di un nuovo stile il particolare sviluppo delle costruzioni a volta e delle decorazioni, con libero uso però delle forme delle primitive epoche artistiche, modificate dalle nuove: lo stile del Risorgimento (i.e. Rinascimento) italiano serve per lo più di base ad ogni altro, siccome quello che maggiormente corrisponde alle necessità della moderna architettura civile"*: opzione molto pregnante in altri teorici ottocenteschi,



Semper, si è già detto, in primo luogo ma anche Fergusson<sup>49</sup> (Brayda in nota cita al proposito, si è visto, la Mole di Antonelli<sup>50</sup>).

Il catalogo della propria biblioteca, compilato da Riccardo Brayda probabilmente tra il 1885 e il 1894 e già segnalato dalla Viglino, costituisce una interessante testimonianza della sua formazione culturale<sup>51</sup>. Gli autori tedeschi - una decina - riguardano principalmente la storia degli stili di architettura e l'architettura del Rinascimento in Italia. Il riferimento al Romanico è rappresentato invece in modo rilevante dagli studi del Mella<sup>52</sup>. Di Viollet le Duc, oltre alla descrizione dei castelli di Pierrefonds e di Coucy, la *"Storia dell'abitazione umana dai tempi preistorici ai nostri giorni"*, Milano 1877. Tra i manuali, la *"Regola delli cinque Ordini di architettura"*, del Vignola (Siena, 1635), *"Le Arti del disegno in Italia"*, di Selvatico, Chirtani e Paravicini (Milano 1879), *"L'Architecture privée"* di Daly (Parigi, 1870), *"L'Arte di Fabbricare"* del Curioni (Torino, 1872); *"I principi del disegno e gli stili dell'ornamento"* del Boito, (Milano 1882); il *"Manuale pratico per gli Ingegneri"* del Castigliano (Torino, 1882-83-84)<sup>53</sup>.

Camillo Boito (1836-1914)<sup>54</sup> può effettivamente essere stato un importante riferimento alla cultura tedesca. Allievo di Pietro Selvatico (1803-1880), aveva studiato a Brera presso il von Schmidt, che rientra in Germania nel 1859 dopo la perdita della Lombardia da parte degli austriaci: si dedicherà al restauro del Duomo di Colonia. Boito ne prende il posto a Brera manenendolo per 48 anni<sup>55</sup>. Nei suoi scritti (che influiranno molto in Italia negli anni

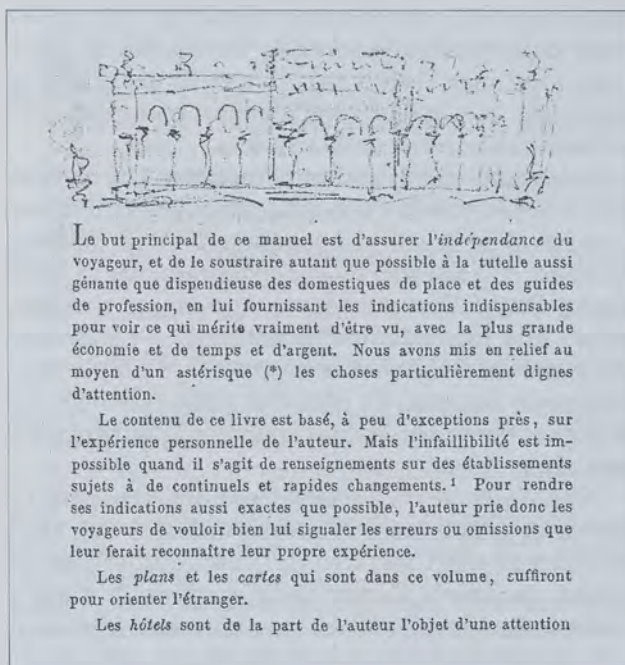
successivi), egli sostiene l'uso di una grande varietà di materiali, non tanto in base ad un interesse visivo quanto secondo criteri di appropriatezza strutturale (gli edifici possono apparire complessi ma il processo teorico che li ispira deve essere immediato e relativamente semplice). Largamente usato il mattone: a volte intonacato, più *"onesto"* però quello a vista. Boito consiglia la pietra - come decorazione - nelle cornici delle finestre, per dare più forza alle aperture: viene introdotto anche l'uso delle piastrelle colorate, con funzione puramente decorativa.

Fuori dall'Italia, Riccardo Brayda viaggia sovente in compagnia del fratello Alfonso, magistrato: di quest'ultimo è rimasta maggiore documentazione (lettere, ma anche vignette illustrative) attraverso la corrispondenza inviata alla famiglia<sup>56</sup>. In particolare Alfonso (che, dal 1859, viaggia parecchio in proprio) nel 1879 è in Germania col cugino Edoardo Sterpone, ottimo conoscitore del tedesco: visita Amburgo, Baden Baden, Berlino, Hannover annotando in schizzi molto freschi le proprie impressioni. Nel 1888 (anno, per Riccardo, del viaggio in Spagna) Alfonso è in Grecia, Turchia ed Egitto: visita ripetuta l'anno successivo dal fratello, con esclusione dell'Egitto; in quella occasione Brayda vede gli scavi compiuti dallo Schliemann, dal Dorpfeld ed altri archeologi europei: ad Atene visita appunto la palazzina dello Schliemann, *"un vero santuario"* (per la Grecia riferirà di aver provato poco entusiasmo per l'Acropoli di Atene ma molto per i periodi preclassici)<sup>57</sup>; dei viaggi in Spagna, Grecia e Turchia, darà conto sulle *"Gazzetta del Popolo della Domenica"*<sup>58</sup>.

August Orth, Goerlitzer Bahnhof, Berlino, 1866-1868 (da Kutsch 1983).



R. Brayda, schizzo su una guida Baedeker per la Germania, dopo 1878.





L'archivio registra la presenza di una guida "Baedeker" 1878 per la Germania<sup>59</sup>, firmata Riccardo Brayda e con una annotazione grafica nelle prime pagine: la guida potrebbe riferirsi al viaggio Brayda - Sterpone del 1878, però la stessa è annotata da Riccardo nell'elenco della propria biblioteca. Il 17 luglio 1889, comunque, la questura di Torino rilascia a Riccardo Brayda un passaporto con l'annotazione "si reca in Grecia, Turchia e Germania": il documento reca il visto per e dalla Turchia (17 luglio e 14 agosto 1889)<sup>60</sup>.

## Il Neoromanico in Europa

*Rundbogenstil, "Stile dell'arco a pieno sesto". Prende questo nome uno "stile" dell'Eclettismo risalente a Schinkel e al suo allievo Persius e usato da Gaertner, Klenze e molti altri. Il termine fu, sembra, coniato da H. Huebsch nel 1878: miscuglio di elementi paleocristiani, bizantini e del Romanico italiano. Corrisponde al Neoromanico ottocentesco in Francia e negli USA e al Neoromanno in Inghilterra* (PEVSNER 1966).

In particolare, per l'architettura tedesca del secondo Ottocento di cui ho fatto menzione, sono a mio avviso leggibili due possibili matrici; una di tipo "anseatico", neogotica: vedi le gravi opere di Waesemann<sup>61</sup> (Berlino, Rathaus, 1861-'69) o di Curjel e Moser (Banca Homburger a Karlsruhe, 1898-1901) e una più filtrata (attraverso il neoclassicismo "romano" dello Schinkel a Potsdam). Di Karl Friederich Schinkel interessano in particolare a Berlino la Nazarethkirche (realizzazione, 1832-34), con profilature in cotto; la Feilnerhaus (1828-30), casa del fabbricante di stufe Feilner, "la prima costruzione profana in muratura di mattoni non intonacata"<sup>62</sup> del neoclassicismo berlinese, che raggiunge nella decorazione classicista una perfezione quasi grafica. Ancora, la Bauakademie, 1831 (realizzazione, 1832-36), in cui le decorazioni (applicate "a scendere" smontando i ponteggi), sottolineano la linearità della struttura.

Il legame con la cultura francese - Viollet-le-Duc e la sua scuola - è di più immediata lettura per i medievalisti legati al neogotico di ricostruzione: Alfredo d'Andrade e, successivamente, Carlo Nigra. Per il Neoromanico è importante il riferimento alla manualistica di Lacroix, ("La Brique Ordinaire au Point de Vue décoratif", 1878), splendidamente illustrato da edifici di gusto eclettico, ma dettagliatissimo per la disposizione e la tessitura del laterizio.

Nell'Inghilterra vittoriana, è interessante la ripresa di grandi archi strutturali operata - con riferimento al tono astratto dell'archeologismo di Soane, da Lewis Cubitt nella stazione di King's Cross a Londra (1850-'52: la struttura interna è però metallica); la tradizione dei viaggi archeologi-

ci, in Grecia e in Asia Minore, è presente in Gran Bretagna fin dal Settecento.

Ma il riferimento alla strutturalità del Romanico - assai commisto a questioni sull'uso della decorazione - è vivo soprattutto negli edifici per il culto. Già nel 1835 Thomas Hope dedica molto spazio, nelle illustrazioni al suo "Essay on Architecture", alle architetture romaniche tedesche. Intorno al 1840 si sviluppa lo "stile dell'arco rotondo", su precedenti bizantini, romanici, italiani, normanni ecc. (chiesa di St. Mary e St. Nicholas a Wilton, 1843; museo del Trinity College a Dublino, 1852-57)<sup>63</sup>. La chiesa di St. James-the-Less a Londra (G.E. Street, 1859) si inserisce in una polemica sull'ornamento "a zig-zag", importato da Butterfield dalle chiese senesi (fasce) e tedesche (mattoni)<sup>64</sup>: viene accettato in quanto in accordo con gli ornamenti consigliati da Ruskin nelle "Sette Lampade", che devono poter essere eseguiti da un "uomo comune":<sup>65</sup> dettami su cui si baserà la realizzazione di tutta una serie di chiese.

Un significativo campo di interesse per il Neoromanico riguarda infine le strutture produttive, gli spazi pubblici, le residenze popolari: ambiti tra loro assai diversi, letti però secondo una medesima esigenza etica, quella della chiarezza, della semplificazione e del "ritorno alle origini". Proprio Tafuri<sup>66</sup> per la Borsa di Amsterdam (1885, 1898-

R. Brayda, passaporto, 1889.





1903), di Hendrik Petrus Berlage (allievo di Cuyper) parla di recupero dei "valori perduti, in uno sforzo di ritorno alla strutturalità originaria", e di trionfo della verità "espressa da un «onesto» e depurato uso dei materiali e delle strutture".

Fuori dall'Italia, Alfredo d'Andrade (1839 - 1915) realizza in Portogallo la propria tenuta a Font'Alva nell'Alemtejo (1895), in cui il complesso dei rustici, medievalista, rivela una compatta strutturazione planimetrica, di orientamento romanico.

Ancora Tafuri<sup>67</sup> rileva per la Germania coeva la concezione della fabbrica come "tempio sociale"; come il cristallo, essa riflette il proprio potenziale ordinatore sulla città (saranno, più tardi, le Siedlungen): con riferimento esplicito a Behrens (Fabbrica AEG a Berlino, 1908: la centrale termica presenta riferimenti al Romanico toscano). Ancora il cristallo (come principio ordinatore) è nella *Alpine Architektur* di Bruno Taut: aprendo così un collegamento con l'Espressionismo (Hans Poelzig: Chemische Fabrik A.G., vorm. Moritz milch & Co.; Lublino, Posen).

In Francia, come architettura industriale, citerei per tutte gli Abattoirs de la Mouche, realizzati a Lione da Tony Garnier nel 1909. A Torino, sono soprattutto gli edifici di Pietro Fenoglio a sviluppare il tipo del fabbricato industriale. Oltre a Fenoglio, molto significativa la presenza delle Officine Grandi Riparazioni delle Ferrovie in via Pier Carlo Boggio, vera "cattedrale del lavoro", per il cui progetto ci si avvale di una commissione che visita l'Europa alla ricerca di riferimenti tipologici, pare con riferimenti privilegiati proprio alla Germania. In ultimo, ma primo in ordine cronologico, l'arsenale di Borgo Dora (1862-67), opera di Giovanni Castellazzi, allievo del Promis e suo successore, dopo il Ceppi, alla cattedra di Architettura presso la scuola di Applicazione degli Ingegneri.

Le abitazioni popolari conoscono in Olanda un intenso periodo di sperimentazione, in seguito all'approvazione del Woningwet (la legge sulla casa), nel 1901: in particolare proprio Berlage (ma anche De Klerk, e poi Dudok e Oud, secondo la poetica "De Stijl") - è impegnato nelle vicende progettuali e realizzative di queste tipologie (ad Amsterdam: Indischebuurt, 1912 - 1915; Mercatorplein, 1925). A Torino, ancora Fenoglio per le case popolari in via Dego (1903, con Stefano Molli e Marco Vicarj: tre corpi edilizi su due cortili aperti alle estremità), più che all'esperienza olandese, si riferisce direttamente "alla breve esperienza neoromanica di Brayda"<sup>68</sup>, col quale, del resto, realizzerà l'Ospedale di Messina<sup>69</sup>.

Questo studio è stato sviluppato dall'autore nell'ambito di un programma di approfondimento condotto insieme a Roberto Gabetti all'interno di un gruppo di ricerca coordinato da Anna Maria Zorgno Trisciunglio, Dipartimento di Progettazione Architettiva, Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino. Si ringrazia particolarmente Virginia Gozzi Brayda per la cortese disponibilità al reperimento e alla ricerca documentaria.

## FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio privato Brayda, Villarbasse

## FONTI BIBLIOGRAFICHE

- Alfredo d'Andrade - *Tutela e restauro* (cat.) (a cura di M.G. Corri, D. Biancolini Fea, L. Pittarello), Firenze, Vallecchi, 1981 (Alfredo d'Andrade 1981).
- F. Amendolagine (a cura di), *Molino Stuchy: ricerche storiche e ipotesi di restauro*, Venezia, Il Cardo, 1995 (Amendolagine 1995).
- C. Brayda, *Piemontesi dell'Ottocento*, Borgone di Susa, Tipolito Melli, 1978 (Brayda 1978).
- R. Brayda, *Di alcune case medioevali torinesi*, Torino, Paravia, 1892.
- E. Von Sacken, *Stili di Architettura* (versione con note ed aggiunte di Riccardo Brayda), Torino e Roma, Loescher, 1879 (Von Sacken 1879).
- Esposizione Gernale Italiana, Torino 1884: Catalogo ufficiale della Sezione Storia dell'Arte. Guida illustrata al Castello feudale del secolo XV*, Torino, Musei Civici, 1981 (1884) (Catalogo 1884).
- I. Cremona, *Il tempo dell'Art Nouveau*, Torino, Einaudi, 1984 (Firenze 1964) (Cremona 1884).
- Funzione e senso. Architettura-casa-città. Olanda 1870-1940*, (cat.), Milano, Electa, 1979 (Funzione e senso 1979).
- R. Gabetti, *Da Torino a Milano*, in "La Casa", 1960 (Gabetti 1960).
- G.M. Lupo (a cura di), *Gli architetti dell'Accademia Albertina*, (cat.), Torino, Allemandi, 1996 (Gli architetti dell'Accademia Albertina 1996).
- H.R. Hitchcock, *Early Victorian Architecture in Britain*, vol. I e II, New Haven, Yale University Press, 1954.
- Grosse Baumeister*, Berlino, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1990.
- T. Hope, *An Historical Essay on Architecture, illustrated by drawings made by him in Italy and Germany*, London, John Murray, 1835.
- I 'Deutsch-Roemer'. Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi, 1850-1900*, (cat.), Milano-Roma, Mondadori - De Luca edizioni d'arte, 1988.
- A. Kutsch, H. Bohrmann, *Berlin zu Kaisers Zeiten*, Harenberg Kommunikation, Dortmund, 1983.
- C. Guenzi (a cura di), *L'arte di edificare. Manuali in Italia 1750-1950*, BE-MA, Milano, 1981 (L'arte di edificare 1993).
- M. Leva Pistoì, *Torino, mezzo secolo di architettura, 1865-1915*, Torino, Tipografia Torinese editrice, 1969 (Leva Pistoì 1969).
- A. Magnaghi, M. Monge, L. Re, *Guida all'architettura moderna di Torino*, Torino, Designers Riuniti Editori, 1982 (Magnaghi 1982).
- R. Middleton, D. Watkin, *Architettura moderna*, Milano, Electa, 1977 (Middleton 1977).
- C. Mollino, *Dalla funzionalità all'utopia nell'ambientazione*, Artsiat, 3-4, 1949 (Mollino 1949).
- Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londra, Day & Son, 1856 (Owen Jones 1856).
- C. Nigra, *Il rifacimento delle facciate di casa Centoris in Vercelli*, Torino, Anfossi, 1934.
- P. Ortwin Rave, *Karl Friedrich Schinkel*, Milano, Electa, 1989 (Monaco, 1981) (Rave 1981).
- N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Dizionario di Architettura* (a cura di Renato Pedio), Torino, Einaudi, 1922 (Londra, 1966) (Pevsner 1966).
- Carlo Promis, *Professore di Architettura Civile agli esordi della cultura politecnica*, (cat.) (a cura di Vilma Fasoli e Clara Vitulo), Torino, Celid, 1994 (Promis 1994).



- D. Regis, *Torino e la via Diagonale; Culture locali e culture internazionali nel secolo XIX*, Torino, Celid, 1994 (Regis 1994).
- F. Rosso, *Alessandro Antonelli 1798-1888*, Milano, Electa, 1989.
- P. San Martino, in *Atti del convegno su Vittorio Avondo*, Torino, (in stampa).
- L. Sassi Perino, *La casa Giaccone di Riccardo Brayda*, Boll. SPABA, 1996 (Sassi 1996).
- M. Tafuri, F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Milano, Electa, 1976 (Tafuri 1976).
- M. Viglino Davico, *Benedetto Riccardo Brayda. Una riproposta ottocentesca del Medioevo*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1984 (Viglino 1984).
- C. Vinardi, *Una casa di Giuseppe Momo*, in "Progetto e cronache", 12, 1992 (Vinardi 1992).

## NOTE

<sup>1</sup> DE FUSCO-PANE-DE SETA *et alia*, "Luigi Vanvitelli", Edizioni Scientifiche Italiane, 1973, p. 190.

<sup>2</sup> Per il complesso di Momo, vedi rivista VINARDI 1992.

<sup>3</sup> Segnalazione di Roberto Gabetti

<sup>4</sup> Per il gusto eclettico della manica nuova di Palazzo Reale, ricorderei esempi in centro Europa, - la Reggia di Budapest - ma in generale il gusto dell'Esposizione Universale di Parigi 1900.

<sup>5</sup> Vedi per questo R. GABETTI - A. GRISERI, "Giovanni Schellino: un saggio sull'Eclettismo", Torino, Einaudi, 198.

<sup>6</sup> Allo stesso modo è interessante riscontrare, a Rivarolo Canavese, la diversità tra la fantasiosa integrazione al Castellazzo - opera attribuita al Formento - e la ricostruzione "integrativa" del castello di Malgrà, opera del d'Andrade completata dal Nigra.

<sup>7</sup> Per il Promis vedi il recente PROMIS 1994. Promis viene nominato nel 1843 professore di Architettura Civile presso la Regia Università degli Studi di Torino; ricopre poi la cattedra di Architettura alla Scuola di Applicazione degli Ingegneri, fino al 1868. Gli succede per un breve periodo il Ceppi, poi (dal 1870), il suo allievo Giovanni Castellazzi.

<sup>8</sup> CATALOGO 1884.

<sup>9</sup> ALFREDO D'ANDRADE 1981.

<sup>10</sup> Un'interessante figura di progettista, allievo di Alfredo d'Andrade, è quella di Carlo Nigra (1856-1942). Autore e persecutore di diversi restauri in edifici medievali e cinquecenteschi (la casa Centoris a Vercelli, ancora negli anni Trenta su modelli di restauro integrativo; il castello Malgrà a Rivarolo, dopo Alfredo d'Andrade). Per l'edilizia privata è interessante la realizzazione della casa Giura a Pino Torinese (1905-1915), ancora riferibile agli studi del Viollet-le-Duc.

<sup>11</sup> Giacosa in CATALOGO 1884 insiste molto sul tema dell'arte applicata all'industria: il catalogo è molto dettagliato nella descrizione degli oggetti.

<sup>12</sup> Owen Jones è legato alla cerchia del principe Alberto e all'ambito del Cristal Palace, coltiva interessi strutturali (gallerie commerciali in ferrovetto, orientaleggianti e neogotiche). MIDDLETON 1977.

<sup>13</sup> VIGLINO 1986, al quale rimando per tutte le considerazioni di insieme relative al Brayda.

<sup>14</sup> LEVA PISTOI 1969: attribuzioni relative a disegni del Brayda per la palazzina di corso Matteotti 27 angolo corso Galileo Ferraris (ora Drago - Gonella) provengono anche da una non verificata tradizione orale.

<sup>15</sup> Riccio, progettista colto, pratica il repertorio stilistico secondo il metodo eclettico. Nella palazzina Ansaldo in corso Matteotti - circa 1880 - opera una scelta neogotica: è ancora il Neogotico come stile, legato cioè ad una scelta di gusto propria della committenza: la decorazione dei capitelli però rivela a mio vedere la conoscenza delle illustrazioni di Ruskin per "The Stones of Venice", 1852.

<sup>16</sup> Sono diversi a Torino gli edifici postrisorgimentali bizarramente decorati da personaggi della storia italiana: tra di essi proprio la "Cà dij buraciù", in via Cernaia 38, residenza della famiglia Brayda (BRAYDA 1978; VIGLINO 1984).

<sup>17</sup> PISTOI 1969, p. 160: in particolare, del Petiti, vedi "Progetto di una palazzina da costruirsi in piazza Venezia", 1892 (ibid, 119), assai simile alla palazzina Dellavedova.

<sup>18</sup> KUTSCH 1983. Per lo stile neorinascimentale come scelta di gusto borghese, vedi più nello specifico E. MONCALVO, "La residenza torinese di Vittorio Avondo: la palazzina di via Napione 2, nel contesto delle tipologie coeve", in "Atti del convegno su Vittorio Avondo", Torino, 1996.

<sup>19</sup> SASSI 1996.

<sup>20</sup> Nel suo "Essay on Architecture" (1835), Hope segue un criterio di evoluzione degli stili, dall'antichità al "pointed style", dedicando poco spazio all'architettura del Rinascimento: l'architettura evolve nel tempo secondo il clima e il costume, mentre è inautentica quella copiata dagli antichi.

<sup>21</sup> "Un chiaro esempio di questo sviluppo è dato dalla grandiosa mole che si sta compiendo in Torino, opera dell'insigne architetto Antonelli" (Von Sacken 1879, p. 252 n.).

<sup>22</sup> VIGLINO 1984, p. 36 e n. 73.

<sup>23</sup> A SASSI 1996 rimando per alcune osservazioni riportate in questo contesto e per un esame più approfondito della casa Giaccone e delle sue vicende progettuali: non ne condivido però alcuni punti.

<sup>24</sup> SASSI 1996 giustamente osserva come il Medioevo fosse considerato storicamente fino al 1492: orientamento seguito ancora dal *Kathechismus* del von Sacken.

<sup>25</sup> L'edificio realizzato viene pubblicato (casa Giaccone di Torino - in "L'architettura pratica", Torino, Camilla e Bertolero, 1894 e in un rilievo del Donghi, 1893).

<sup>26</sup> Vedi l'adiacente edificio del Petiti in stile *Napoléon III*.

<sup>27</sup> "La Luna", agosto 1891. La pagina è riprodotta in VIGLINO 1984, ill. 43, e in BRAYDA 1978, p. 70.

<sup>28</sup> SASSI 1996. Il riferimento al Viollet-le-Duc e alla sua scuola - Labrouste e Boileau per la ricerca strutturale - è importante a mio avviso anche per il Ceppi. Per il Sacro Cuore di Maria GABETTI 1960 parla di "organicismo guariniano": mi pare anche interessante il riferimento alle strutture "stellari" delle chiese di Boileau - del resto sempre dedotte da suggestioni dell'architettura araba.

<sup>29</sup> MOLLINO 1949. Mollino è sicuramente influenzato dagli studi dell'amico Cremona sull'Art Nouveau.

<sup>30</sup> SASSI 1996.

<sup>31</sup> SAN MARTINO, (in stampa). Carlo Giuseppe Arboletti, ebanista del Borgo, copia la tavola rilevata ad Issogne (probabilmente di Jeninus Braye ai tempi di Giorgio di Challant, metà 400) dal d'Andrade. I disegni esecutivi sono di Maso Gilli, dietro indicazioni di Avondo. A Palazzo Reale lavora invece l'ebanista Dellerà, ispirandosi a motivi del Borgo ma con orientamento più marcatamente Art Nouveau.

<sup>32</sup> Per le radici neogotiche dell'Art Nouveau, vedi CREMONA 1964.

<sup>33</sup> VIGLINO 1984.

<sup>34</sup> GLI ARCHITETTI DELL'ACCADEMIA ALBERTINA 1996...

<sup>35</sup> "In Italia, a Genova e a Torino specialmente, è desso (il Rococò) dominante in guisa che, accoppiandosi con singolare grandiosità e ricchezza in tutte le fabbriche, vi spicca considerevolmente. Il nostro secolo, che poco ammise per la decorazione esterna questa maniera di architettare, la adottò moltissimo per l'ornamentazione delle sale di lusso, essendovi in essa molto slancio e grande libertà, che assai bene s'addice per l'animazione delle pareti e delle volte". (BRAYDA 1879, pp. 245-247). Per il Barocco, poche pagine prima Brayda rileva come notevole a Torino la cappella del Santo Sudario, del Guarini.

<sup>36</sup> L'edificio è stato probabilmente oggetto di successive integrazioni: per la pertinenza a fondo cortile, vedi oltre nel testo. Nel corpo aggiunto verso via Avogadro, si sente ancora



l'incertezza tra Romanico e Rinascimento usati come stili di repertorio.

<sup>37</sup> Ceppi era parente del Melano, avendone sposato una nipote.

<sup>38</sup> Vedi per questo il recente studio di Daniele Regis (REGIS 1994).

<sup>39</sup> MAGNAGHI 1982.

<sup>40</sup> Allo stesso modo va segnalato a Torino il campanile della chiesa della Madonna degli Angeli in via Carlo Alberto, e la cappella della villa "La Cantamerla" in strada Cavoretto-Roch Santa Brigida, di stile neobizantino.

<sup>41</sup> KUTSCH 1983.

<sup>42</sup> L'intervento è forse attribuibile al Gonella, collaboratore del Ceppi.

<sup>43</sup> Sono comunque da considerare anche esempi francesi, in particolare gli sviluppi di scuola del Viollet le Duc (J.A.E. Vaudremer, Lycée Buffon, Parigi, 1885-90).

<sup>44</sup> ALFREDO D'ANDRADE 1981. Brayda risolve brillantemente anche il problema delle fondazioni della Rocca, posta su terreno alluvionale, realizzandole con plinti armati con spezzoni di rotaie ferroviarie.

<sup>45</sup> L'ARTE DI EDIFICARE 1993. Donghi scrive la prefazione al *Baukunde*. Il testo è usato da Muzio e citato da Vossler (in "Caratteri distributivi" (1940?).

<sup>46</sup> AMENDOLAGINE 1995.

<sup>47</sup> vedi in particolare KUTSCH, 1983. Il riferimento è suggestivo, non solo per Brayda in casa Giaccone ma anche per Ceppi (loggetta di palazzo Ceriana Racca, verso il corso Matteotti).

<sup>48</sup> Brayda, laureatosi in Ingegneria Civile nel 1874, era dal 1879 assistente alla cattedra di Architettura tenuta da Angelo Reyceud. Il testo, assai popolare nella versione italiana, viene ristampato diverse volte: nel 1896, ..., nel 1942 con modifiche di E. Bonicelli e con illustrazioni di Ada Bursi.

<sup>49</sup> Vedi MONCALVO, "La residenza torinese di Vittorio Avondo: la palazzina di via Napione, nel contesto delle tipologie coeve", in "Atti del convegno su Vittorio Avondo", Torino, (in stampa).

<sup>50</sup> Il testo più avanti riconosce a Cipolla, a Mengoni ed altri la capacità di essersi inseriti negli sforzi per la produzione in Italia di un nuovo stile. In precedenza Brayda specifica in aggiunta al testo: "*La conoscenza degli stili antichi, divenuta oggi indispensabile, vuole essere ben compresa ed approfondita. Ognuno di essi poi, deve essere studiato nei suoi minimi particolari, se non si vuol solo riuscire ad una meschina ed incompleta imitazione. Le pubbliche costruzioni, che i nuovi cui uso non si conosceva al tempo dello stile che si vuol adoperare. Pur tuttavia l'imitazione può essere accettata, se venga fatta con retto criterio e buon gusto*" (BRAYDA 1879, p. 253).

<sup>51</sup> Archivio privato Brayda. l'elenco è incompleto e registra la presenza dei libri (il più recente, 1885) nella biblioteca di Brayda prima del suo matrimonio (1894): andrebbe perciò integrato con un inventario ragionato dei testi attualmente presenti in archivio, tenendo conto anche dei successivi interventi di integrazione e sostituzione.

<sup>52</sup> Edoardo Arborio Mella precede in Piemonte l'opera del d'Andrade, con restauri ricostruttivi (S.Andrea di Vercelli e Duomo di Casale). Realizza a Torino il complesso di S. Giovanni Evangelista in corso Vittorio Emanuele (1882), nella cui facciata riprende stilemi romanici, in modo però letterale: nelle decorazioni, utilizza però un repertorio tra il moresco e l'organico, per certi versi affine a quello proposto da Owen Jones nel suo manuale di decorazione. La chiesa del Sacro Cuore di Gesù in via Nizza, su progetto suo, sarà invece realizzata da Pulciano e Reviglio della Veneria. L'interesse per i restauri era iniziato in Piemonte all'epoca di Carlo Alberto,

sulla scia del "*Musée des Monuments français*" di Lenoir (ALFREDO D'ANDRADE 1981).

<sup>53</sup> Castigliano era parente del Brayda. La biblioteca registra sette suoi testi.

<sup>54</sup> Con Boito, assieme a Ceppi, d'Andrade, Reyceud e Tabacchi, Brayda è peraltro membro della Commissione d'Arte per l'erigendo ponte Umberto I sul Po - il cui giudizio sarà oggetto di polemica con D'Aronco e Fenoglio (VIGLINO 1984 p. 36, n. 66).

<sup>55</sup> Secondo MIDDLETON 1977 (p. 305), Boito deriva piuttosto le proprie idee non tanto dal Selvatico o dal von Schmidt ma dal Viollet le Duc, che incontra alla giuria per il concorso relativo alla la facciata del Duomo di Firenze (vinto dal Ceppi ma realizzato dal De Fabris). Sono suoi allievi Brentano, Beltrami, Moretti, Sommaruga.

<sup>56</sup> BRAYDA 1978, pp. 98-99: secondo Carlo Brayda, Alfonso è in relazione col fratello del Promis, per cui acquista monete in Grecia. Allo stato attuale dell'archivio, paiono più documentati attraverso la corrispondenza i viaggi di Alfonso. Per Riccardo comunque, il figlio Carlo, autore di un primo spoglio del materiale - testimonia che "*per ragioni di studio e professionali viaggiò molto in Italia e all'estero: dalla Svizzera, Germania, Francia alla Spagna, Grecia e Turchia, sempre munito di album tascabili e di una scatola di sei colori per ravvivare ad acquerello i suoi nitidi disegni a matita; delle sue impressioni di viaggio dava notizia ai torinesi mediante lettere al Direttore della Gazzetta del Popolo della Domenica*" (BRAYDA 1978, pp. 69-72).

<sup>57</sup> SASSI 1996.

<sup>58</sup> VIGLINO 1984.

<sup>59</sup> "*L'Allemagne et l'Autriche et quelques parties des pays limitrophes*". Manuel du voyageur par K. Baedeker. Leipzig, 1878. Archivio privato Brayda. Risulta più frequente la corrispondenza alla famiglia di Alfonso Brayda, rispetto a quella di Carlo: questo, e successivi interventi di spoglio e di riordino dell'archivio, potrebbero spiegare l'assenza di testimonianze dirette per eventuali visite in Germania da parte di Riccardo.

<sup>60</sup> Archivio privato Brayda.

<sup>61</sup> Vedi in generale KUTSCH 1983.

<sup>62</sup> RAVE 1981.

<sup>63</sup> MIDDLETON 1977, p. 270 e 268 ill.

<sup>64</sup> L'uso del laterizio era arrivato in Inghilterra dall'Olanda alla fine del Seicento, attraverso la casa di Orange: ne è uno splendido esempio il quartiere georgiano di Dublino, realizzato tra Settecento e primo Novecento.

<sup>65</sup> VICTORIAN ARCHITECTURE. Per il gotico vittoriano è interessante il riferimento all'Associazione, individuato da G.L.HERSEY ("*High Victorian Gothic: a study in Associationism*", the Johns Hopkins University Press - Baltimore & London, 1972). L'architettura in questo senso "rappresenta" (edifici "maschili" e "femminili", "gioiosi" e "severi", ecc.). L'Associazione, che ha le radici nell'Empirismo inglese, è concezione filosofica e poi anche psicologica: con riferimento al sensismo di Condillac, ogni evento mentale complesso è costituito da molteplici elementi irriducibili di origine sensoriale, fra loro combinati in virtù di leggi "associative". Costituisce una delle matrici della psicanalisi, vigente in Austria e Germania alla fine dell'Ottocento.

<sup>66</sup> TAFURI 1976.

<sup>67</sup> TAFURI 1976.

<sup>68</sup> MAGNAGHI 1982.

<sup>69</sup> Non ho citato il percorso del Neoromanico negli Stati Uniti, perché in prima battuta non direttamente connesso al discorso sull'Europa: è comunque pertinente il riferimento alle opere di Richardson, e a qualche realizzazione del giovane Wright (Wright e Sullivan, casa Charnley uin Astor Street, Chicago, 1891-92).

## Nuove linee

### Esplorazioni progettuali nei paesaggi della trasformazione

Antonio DE ROSSI, Matteo ROBIGLIO (\*)

Prendiamo una qualsiasi carta del territorio piemontese e pieghiamola in quattro facendo centro in Torino (l'operazione è presa in prestito dalla *deep map* del libro *Prateria* di William Least-Heat Moon). Due delle pieghe ottenute coincideranno con assi significativi.

Da Torino verso sud, la strada statale numero 20 «del colle di Tenda e della Valle Roja» attraversa con leggera declinazione verso occidente la piana alluvionale del Po, il paleoalveo del Tanaro e quindi i pianalti del sistema tributario della Stura; ovvero la prima e seconda periferia metropolitana, i terreni della grande agricoltura, le aree emergenti del cuneese. Da Torino verso ovest, l'asse della valle di Susa costituisce un vero e proprio corridoio transalpino attraversato dalle due strade statali 24 e 25, dalla ferrovia, dall'autostrada e presto dall'alta velocità; qui le linee sempre più fitte delle infrastrutture incontrano contesti locali diversi: gli insediamenti ancora di retroterra metropolitano nella bassa valle, i paesaggi rurali di incerto destino della media montagna, i comprensori turistici d'alta quota.

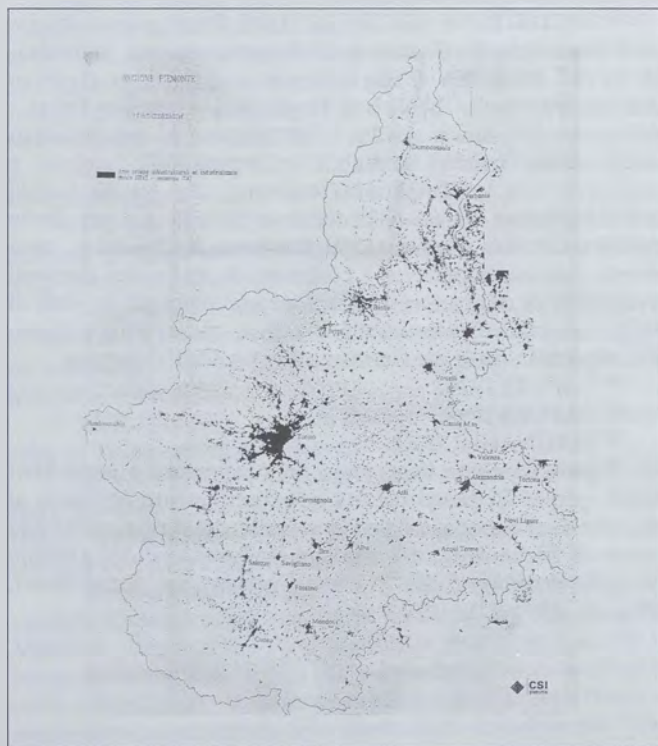
I due assi intersecano al margine occidentale e meridionale della pianura l'arco ormai quasi inin-

terrotto dell'urbanizzazione pedemontana, che dall'estensione novarese del reticolo dell'alta pianura milanese continua nel biellese e nel canavese, si fonde con la corona metropolitana di Torino, per diffondersi poi dai centri di bassa valle del pinerolese nel sistema reticolare policentrico della pianura e nei pettini che risalgono i fondovalle del «pie'monte» cuneese, proseguendo fino a Mondovì, e ancora nella valle del Tanaro verso Alba e Asti.

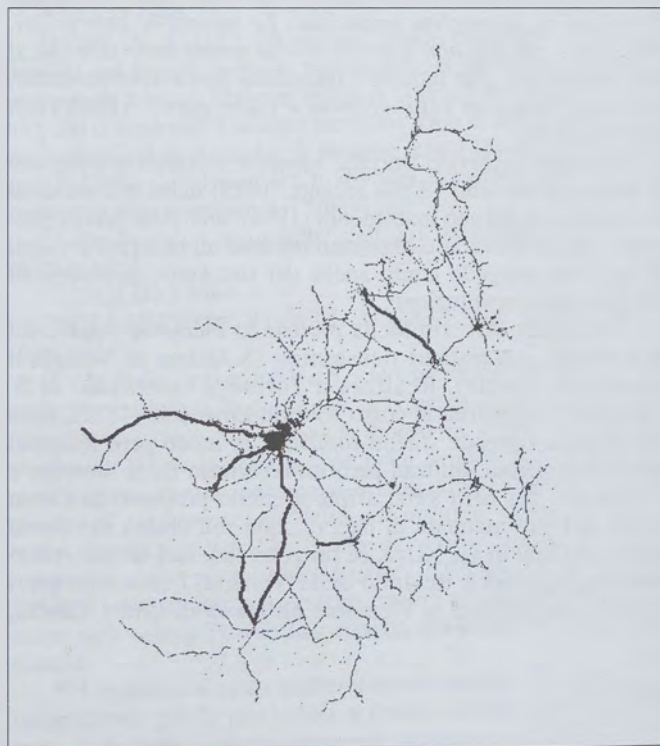
Sono questi i luoghi della trasformazione recente del territorio. Luoghi che, all'ombra di un'attenzione disciplinare ancora tutta rivolta alle dinamiche metropolitane della città industriale o post-industriale, ai centri, ai luoghi dell'eccellenza e dell'eccezione, hanno conosciuto negli anni settanta e ottanta un profondo cambiamento (ma la cronologia affonda le proprie radici più lontano mano a mano che la ricostruzione puntuale di vicende di insediamento si fa più precisa: almeno a partire dal secondo dopoguerra, su un'armatura che però comincia ad essere leggibile già dalla fine del Settecento). Qui una tanto rapida quanto inattesa crescita economica e sociale, basata sul modello peculiare del "lavoro autonomo" e dell'imprenditoria diffusa, sulla famiglia come nucleo di organiz-

(\*) Dottorato di ricerca in *Architettura e Progettazione Edilizia*.

Piemonte. La carta dell'urbanizzato.



Esplorazioni progettuali lungo le direttrici piemontesi.





zazione della società locale e della produzione, ha trovato nella dispersione insediativa e nella bassa densità le proprie peculiari forme di costruzione del territorio. Sono questi i luoghi dei nuovi consumi ricreativi, dell'ambiente come *loisir*, di rivisitate villeggiature, di tempi e modi urbani su sfondi e immaginari rurali, montani. Sono questi i luoghi dove la moltiplicazione e la densificazione degli usi dello spazio diventa conflitto tra scenari di sviluppo, opzioni di crescita, decisioni di grande scala e comunità locali, politiche infrastrutturali e contraddizioni ambientali.

Il concetto di *dispersione insediativa* è diventato alla fine degli anni ottanta una lente attraverso cui interpretare i mutamenti in atto. L'immagine della *città diffusa* ha conosciuto la fortuna di una nuova icona. Ma di fronte a una frammentazione e una diversificazione che non è solamente fisica, ma anche di processi, di mercati, di conoscenze tecniche, di norme, di attori, di comportamenti sociali, di gusti e immaginari, la cultura architettonica sembra incapace di interrogarsi in maniera davvero radicale, lasciando alla geografia e all'urbanistica il compito di interpretare la modificazione. Prevale un'interpretazione che sottolinea la mancanza di un ordine volontario e di una logica riconoscibili nelle trasformazioni, quasi che queste fossero fatti "naturali", o fenomeni di carattere trascendentale. Prevale il nuovo e l'immediato, senza che l'indagine approfondisca le radici e le ragioni di lunga durata; oppure l'osservazione, privilegiando gli aspetti esteriori e caleidoscopici del mutamento, si limita a una catalogazione purovisibilista degli oggetti inediti che compaiono sul terreno. Prevale il giudizio sull'osservazione, la rivendicazione dei confini disciplinari sul coraggio della loro messa in gioco. Scambiando gli effetti per le cause, rimanendo incapace di modificare le categorie che sono alla base del suo circoscritto repertorio di riferimento, la cultura architettonica rischia ancora una volta la marginalità, l'ineffettualità di chi preferisce *riconoscersi* piuttosto che *conoscere*.

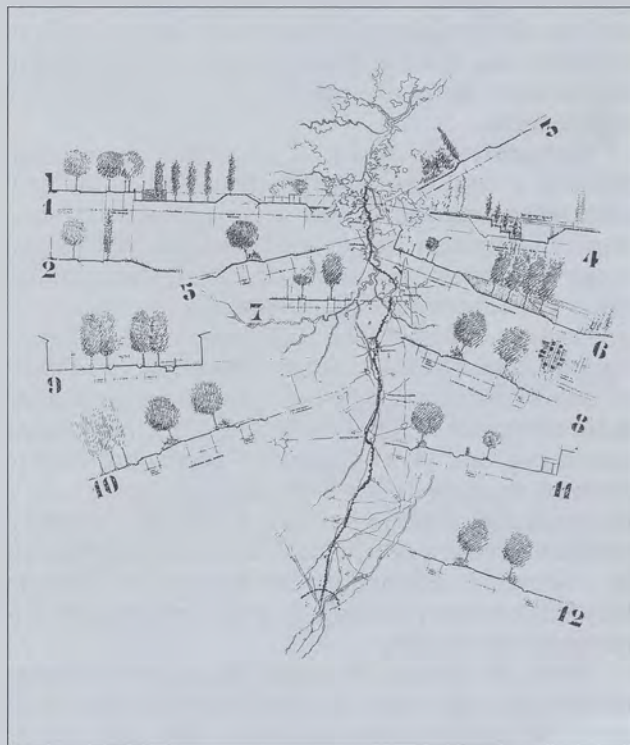
Stiamo tracciando alcune linee di sezione nei territori della modificazione: nella pianura tra Torino e Cuneo, lungo la Valle di Susa, sulle *strips* commerciali tra Biella e Vercelli, lungo la direttrice urbanizzata che dalla periferia metropolitana raggiunge Pinerolo, in più punti dell'arco pedemontano meridionale da Saluzzo ad Alba. Due tesi di dottorato, una quindicina di tesi di laurea coordinate in laboratorio, un seminario di progettazione architettonica<sup>1</sup>.

La scelta del terreno non è casuale: alla frequentazione dei consueti campi d'indagine tematici e tipologici, riconducibili alle strutture critiche e narrative consolidate, abbiamo preferito la frequentazione di luoghi fisici e geografici *ordinari* e *marginali*, capaci di restituirci tutta la molteplicità del reale e allo stesso tempo di mettere alla prova le nostre categorie descrittive, i nostri strumenti progettuali.

Lungo queste direttrici ci siamo avventurati cercando di esercitare una *strategia dell'ascolto* fatta innanzitutto di stupore e sospensione, una *despecializzazione dello sguardo* in grado di indebolire le prefigurazioni contenute nei nostri occhi, frutto di una lunga pratica visiva prima che progettuale fondata sulla tassonomia e sulla divisione dei saperi. Di fronte alla paralisi provocata dall'incontro con l'eterogeneità delle figure (villette, capannoni, strade, campi coltivati), con l'ambivalenza delle modificazioni (folclorizzazione dei centri storici e turistici, "patrimonializzazione" del paesaggio rurale, conquista e controllo tecnologico dello spazio), abbiamo cercato di ricostruire le vicende di questi luoghi, i processi che producono la forma dei luoghi, leggendo e descrivendo i segni sul terreno come risultato di *progetti*, di articolate intenzionalità fisiche e sociali, scelte e strategie.

Si tratta di un *allargamento* e di un *inispessimento* dell'attenzione, nel senso della *thick description*, forse inconsueto per una cultura di semplificazioni quale è quella degli architetti. Con qualche precedente - in ambito torinese - nelle ricerche di Augusto Cavallari-Murat, nelle attenzioni di Mario Passanti, nelle storie di Roberto Gabetti e Carlo Olmo. Allargamento alla scala della geografia, per comprendere insieme estesi le cui ragioni non sono mai locali ma neppure possono mai prescindere dalla forma del luogo; inspessimento nelle cronologie e nei repertori presi in considerazione, sulle

La trasformazione della strada da canale di circolazione in segno di paesaggio; sezioni significative lungo la ss 20.





tracce di un ininterrotto processo di costruzione depositato nella forma materiale del suolo.

Osservato come *progetto*, il territorio non appare più come sfondo e substrato indistinto, "contesto" neutro su cui si appoggiano le trasformazioni, "ambiente" o "patrimonio" dato una volta per tutte. Paradossalmente, proprio quella diffusione dell'edificato nelle campagne, lungo le strade di pianura e di fondovalle, sui versanti montani e collinari, che sembra egualizzare l'intero territorio ad una omogenea immagine di periferia suburbana a bassa densità, ha invece restituito al territorio la consistenza di fatto fisico, l'evidenza di *forma edificata*, che uno sguardo egemonizzato dalle discipline socio-economiche aveva finito per negare.

Accanto al mutamento rapido di ieri e di oggi, acquistano visibilità le stratificazioni, il palinsesto dei paesaggi, i tempi di lunga durata nella costruzione e infrastrutturazione del territorio, la capacità delle configurazioni fisiche di resistere e di condizionare le modificazioni, in un processo di continua sovrapposizione che insieme distrugge e conserva, ma non arriva mai a sostituire integralmente un ordine nuovo al vecchio. Le cronologie si estendono e si complicano: la dispersione non appare più come un fatto recente o come un fenomeno naturale, ma come un modello insediativo alternativo alla grande città cui a più riprese fa riferimento l'organizzazione del territorio. Le possibili traiettorie di trasformazione - di *modernizzazione* - di un territorio non sono più riconducibili tutte al modello della grande organizzazione, della metropoli, dello stato, del piano, dell'industria, alle schematiche contrapposizioni di centrale-marginale, avanzato-arretrato, innovativo-residuale, secondo un orizzonte programmatico che è stato per qualche decennio insieme una descrizione dei processi ed un progetto per il futuro, dai quali il fare collettivo degli architetti traeva quel senso che nel disordine attuale sembra venire meno.

Compaiono i soggetti e i conflitti che ruotano intorno a ogni proposito di trasformazione e di valorizzazione, l'influenza delle rappresentazioni e degli immaginari, il peso e le modalità di formazione dei saperi tecnici e normativi, l'importanza delle pratiche informali o formalizzate di appropriazione e reinvenzione dello spazio. Dal singolo oggetto, l'attenzione si sposta alla trama di relazioni che lo determinano. Alla sensazione immediata della confusione, del disordine, dell'accumulazione senza ragione si sostituisce l'immagine di uno scontro di razionalità e di strategie autonome e inconciliabili. Ognuna di esse è insieme limitata e assoluta: limitata perchè costruita su semplificazioni e riduzioni, assoluta perchè ambisce al controllo esclusivo di una porzione di spazio attraverso l'imposizione di confini.

Nulla di diverso in fondo da quanto avvenga nelle città, che viste dai loro margini sfrangiati appaiono sempre meno compatte. Solo che, avvicini-

andosi al limite, l'ordinario diventa più evidente, il rischio maggiore. Non a caso le sezioni si arrestano tutte alle porte dei centri più importanti. Interessano i luoghi del margine: qui i cambiamenti sono più visibili, qui vanno verificati gli strumenti del progetto e dell'architettura. Non a caso le linee di sezione seguono sempre l'andamento delle strade, ripercorrono la rete delle statali che sulla matrice settecentesca sostengono la grande parte della nuova edificazione, ricercano le linee discontinue delle provinciali, i cammini delle strade agricole dove l'asfaltatura segue il nuovo insediamento residenziale o sportivo, vero e proprio capitale fisso territoriale messo a frutto dalla nuova «coltivazione architettonica» del suolo. È sulle strade e con le strade che si è consumato il più radicale cambiamento nell'ordinamento territoriale del Piemonte dopo la grande colonizzazione agricola dei secoli XIII-XV. È la strada che ha sovrapposto alle ragioni dell'acqua e della qualità del suolo - le ragioni della *costruzione verticale* del territorio alpino, le ragioni della *costruzione orizzontale* del territorio di pianura - le nuove ragioni dell'accessibilità diffusa e della mobilità individuale, provocando la dispersione dei centri compatti della pianura in filamenti a bassa densità e, all'inverso, la concentrazione lungo le aste di fondovalle dell'abitato alpino. È la strada che meglio rappresenta, con la propria continuità materiale e di tracciato, l'ambiguo rapporto che negli sviluppi territoriali recenti lega e intreccia conservazione e distruzione, cancellazione e riuso, armature di lunga durata e nuove forme insediative, aprendo oggi concrete possibilità di ricomposizione di insieme dispersi.

Le linee tracciate sono linee di *progetto*, i luoghi sono luoghi di *esplorazione progettuale*. Il terreno dell'indagine progettuale è insieme l'esistente, il sussistente, ma soprattutto il possibile, l'inedito, l'innato che il progetto estrae dal tempo futuro e inserisce nel circolo dell'oggi, offre alla discussione, alla verifica, alla sperimentazione. L'incertezza dei luoghi del margine, sospesi tra città e campagna, tra stili di vita ormai interamente urbanizzati in paesaggi che non hanno più nulla dell'idillio rurale ma che non saranno mai compiutamente urbani, è anche, e più ancora, incertezza tra due destini, entrambi già in atto, ma contraddittori: la sterminata omologazione di una periferia metropolitana, territorio senza qualità e senza differenze, o invece la costruzione o l'invenzione di luoghi e identità locali, di specificità peculiari. In questa incertezza il ruolo del progetto non è indifferente. Esso può iscriversi tra le pratiche omologanti, attraverso la ripetizione a-contestuale di modelli astratti e immaginari a catalogo, oppure lavorare nel senso delle differenze, dell'intreccio, della costruzione di relazioni estese nel tempo e nello spazio.

Non si tratta più di descrivere la modificazione, ma di progettare la modificazione attraverso *sguardi costruttivi*, rappresentazioni intenzionate, siano



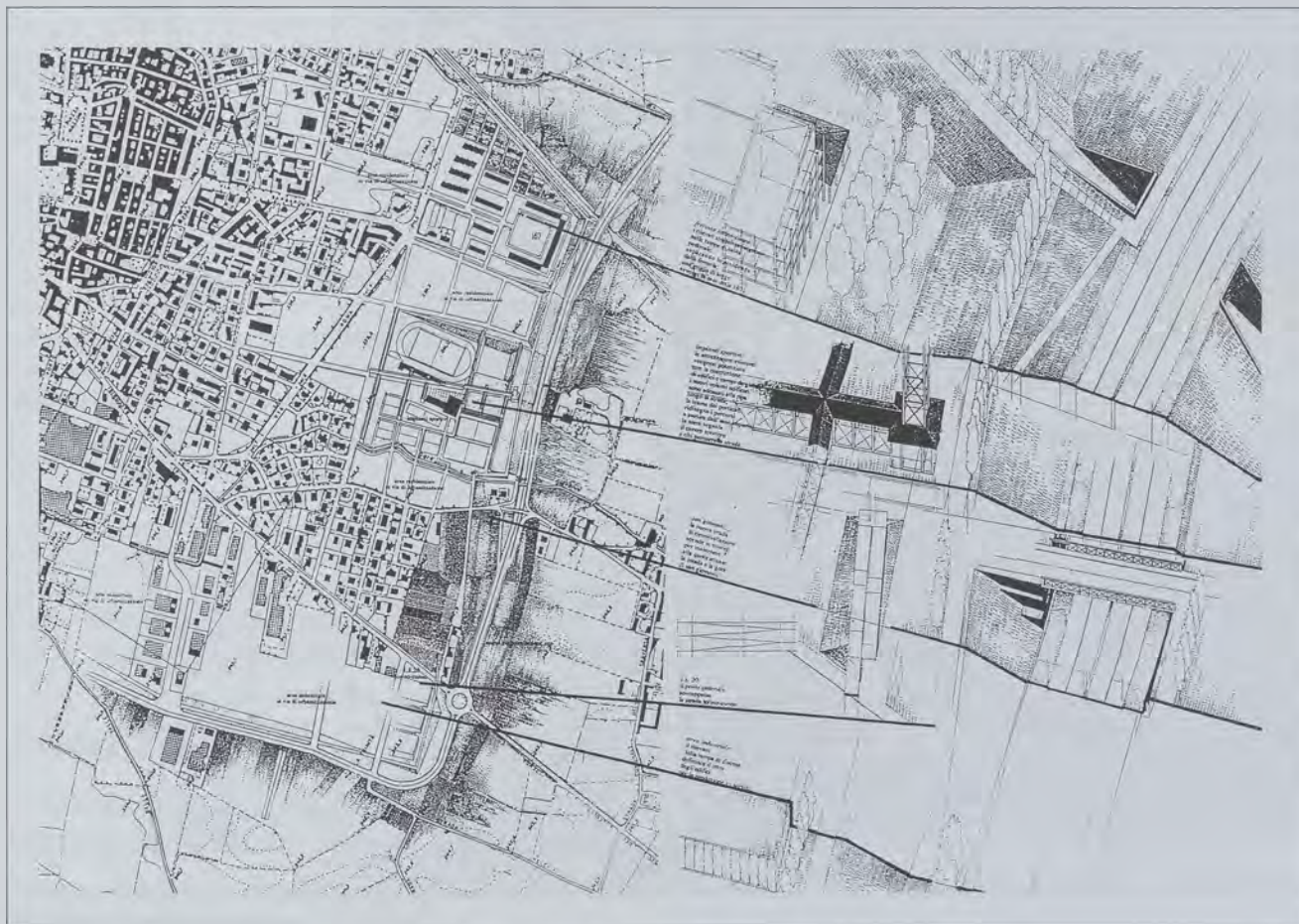
esse quelle descrittive della geografia, o quelle, a noi più vicine, che può offrire il progetto attraverso l'esplorazione di contesti operativi concreti.

Diciamo questo nella convinzione che se la dispersione ha costituito una straordinaria leva di modernizzazione, costituendo un modello peculiare di sviluppo territoriale, economico e sociale alternativo a quello della città fordista, essa sta oggi raggiungendo un limite strutturale, oltre il quale il generalizzato *laissez-faire* territoriale, la mobilitazione individuale, la crescita incrementale non possono andare senza distruggere le basi stesse della propria fortuna. L'assenza di progetto si rovescia in domanda, *necessità* di progetto: di un progetto, del quale non conosciamo ancora i contorni, che lungo queste linee abbiamo appena iniziato ad esplorare.

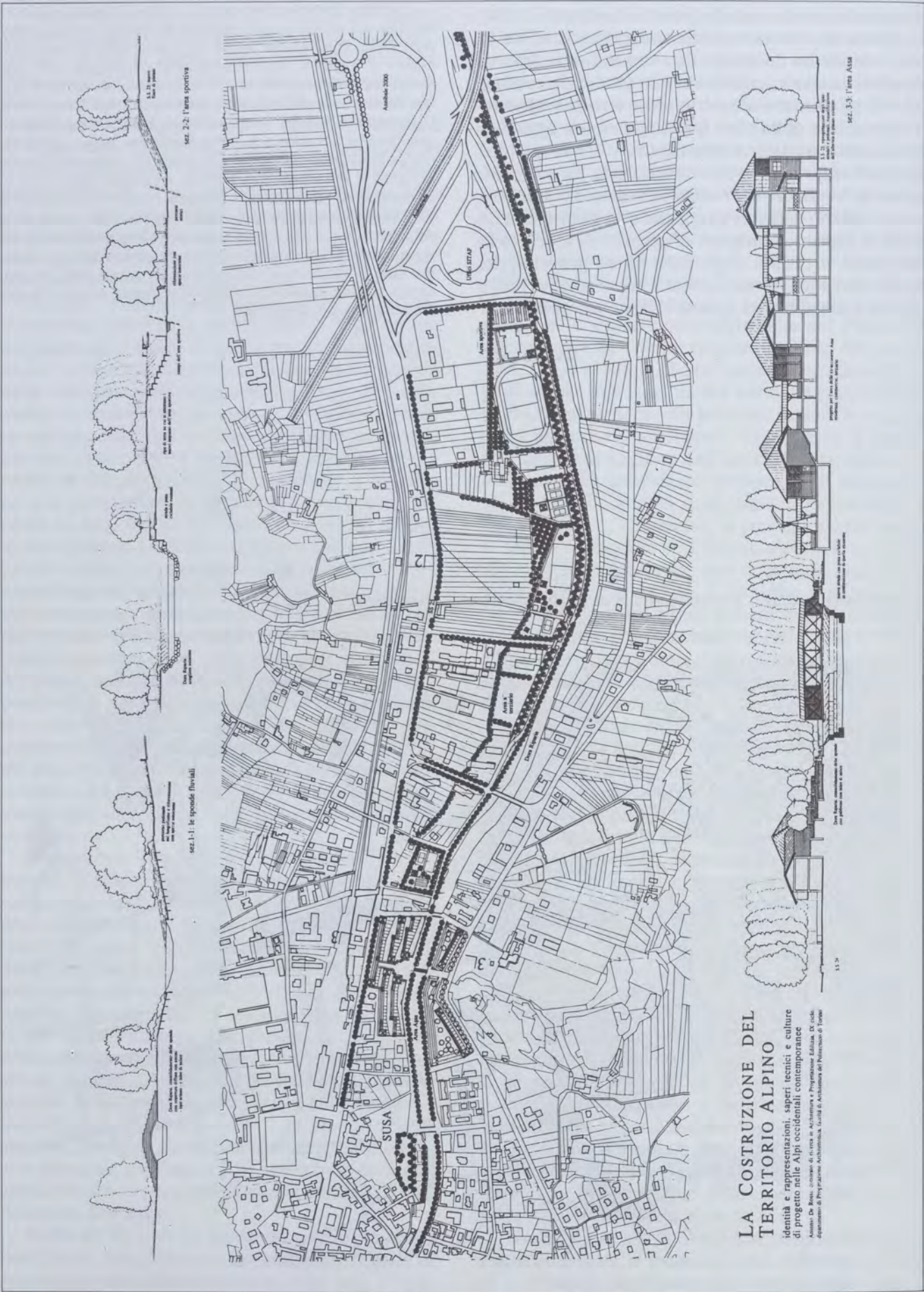
## NOTE

<sup>1</sup> Matteo Robiglio, *Paesaggi di confine. Progetto e trasformazione del territorio nella pianura piemontese*, tesi di dottorato, 1996; Antonio De Rossi, *La costruzione del territorio alpino. Progetto e trasformazioni del paesaggio nelle Alpi occidentali contemporanee*, tesi di dottorato, in corso; le due tesi hanno avuto per relatori i professori Luigi Falco, Carlo Giammarco e Aimaro Oreglia d'Isola. Dal 1995 ha iniziato i suoi lavori il laboratorio di laurea *Progettare luoghi intermedi*, nucleo di un futuro laboratorio di sintesi che coinvolgerà anche geografi e urbanisti. Dal 1996 il seminario intercorso di Composizione Architettonica *Progetto Periferie* ha spostato la propria attenzione dalla corona metropolitana alla grande scala del territorio, con una sperimentazione didattica che quest'anno si svolge sulle direttrici della diffusione urbana dell'arco pedemontano. Il seminario e il laboratorio sono coordinati dai professori Liliana Bazzanella, Carlo Giammarco, Aimaro Oreglia d'Isola e Riccarda Rigamonti.

Esplorazioni progettuali. Il confine meridionale del nuovo edificato a Carmagnola.







LA COSTRUZIONE DEL TERRITORIO ALPINO

identità e rappresentazioni, saperi tecnici e culture di progetto nelle Alpi occidentali contemporanee

Autore: De Bosis. Comitato di ricerca in Architettura e Progettazione Edilizia. Di Guido

disegnato da Progettazione Architettonica. Scuola di Architettura del Politecnico di Torino



# Carlo Mollino nelle costruzioni e negli scritti

Bruno REICHLIN (\*)

*Questo saggio di Bruno Reichlin compare, in traduzione tedesca, ad introdurre il catalogo della mostra "Carlo Mollino Baut in den Bergen", tenuta a Basilea nella primavera del 1991 e a Vienna nell'inverno successivo.*

*Pare utile riproporlo nella stesura originale italiana in quanto contributo importante alla conoscenza comparata del lavoro progettuale e di riflessione sul progetto che Carlo Mollino ha praticato con continuità, tenacia, coerenza e quindi ad una sua più precisa collocazione nella cultura architettonica italiana di questo secolo.*

Nel panorama dell'architettura italiana del dopoguerra, Carlo Mollino è di solito considerato figura a sé, architetto eccentrico e di talento, noto soprattutto per alcuni mobili, disputati ormai sul mercato del "modernariato" per la loro stravagante unicità e per il valore aggiunto che deriva loro dall'alone vagamente sulfureo che circonda il personaggio. Confortevolmente insediato sulla fortuna paterna, disperso in mille attività apparentemente senza nesso fra loro - dall'acrobazia aerea alla manualistica sciistica, passando per il *feuilleton* sperimentale e la fotografia -, scapolo impenitente, anima dei raduni della borghesia dorata piemontese, Mollino non ha lasciato nulla di intentato per corroborare la propria immagine di eccentrico. È tempo che tale reputazione ceda il posto ad un'analisi storicamente e criticamente più circostanziata di questa "marginalità".

Questo scritto si prefigge un duplice obiettivo: nella prima parte, si evocano le ragioni dell'attualità di Mollino, confermata dal successo di esposizioni e pubblicazioni che, in tempi recenti si susseguono con una certa frequenza; nella seconda parte, scorrendo la produzione teorica di Mollino (poco nota e dispersa in testi difficilmente reperibili), si tenterà una ricostruzione, per quanto possibile sistematica, del suo contributo a una teoria del significato in architettura, teoria che anticipa di molto sia i temi della cosiddetta semiotica architettonica, sia le speculazioni e gli esperimenti più propriamente "linguistici" dell'architettura post-moderna. Contro la convinzione diffusa che riconosce in Mollino un creatore di talento, ma estemporaneo e bizzarro, si insisterà sul profondo legame fra teoria e prassi progettuale: le opere verificano o anticipano la speculazione teorica.

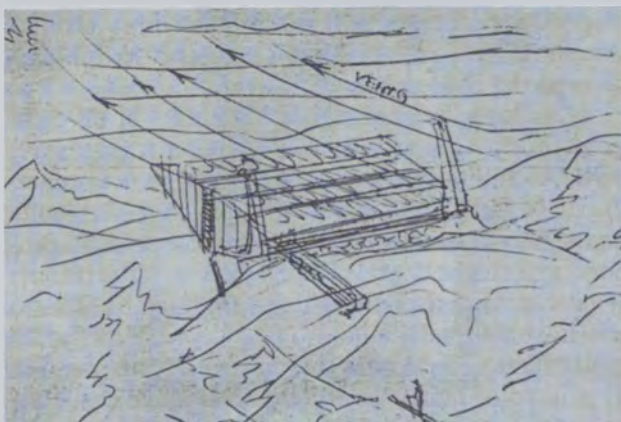
## Attualità di Mollino

Un primo motivo d'interesse per l'opera molliniana consiste nella sua funzione - per così dire -

Stazione d'arrivo della funivia del Fürggen, schizzo, 1950-53.



Indicazione della direzione principale del vento.



(\*) Architetto, professore di Progettazione architettonica all'Ecole di Architecture dell'Università di Ginevra, libero professionista e studioso di architettura contemporanea e montana.



“terapeutica”. Le strategie progettuali di Mollino, le audaci trasposizioni architettoniche di temi o di elementi reperiti negli ambiti più disparati dell’esperienza, lo sperimentalismo tecnologico e la teatralità dell’espressione strutturale, il reimpiego disinvoltato della tradizione, l’individualismo insofferente della “trascendenza” di certezze e messaggi che formano il connettivo ideologico delle tendenze, forniscono altrettanti spunti per prendere le distanze delle consuetudini di pensiero proprie al Post-moderno: soprattutto del Post-moderno che si applica precipuamente al recupero onnivoro della storia, talvolta ridotta a immenso deposito di soluzioni “precotte” e legittimate da paternità illustri. Perciò non è soltanto la curiosità dello storico ad incentrare il proprio interesse su Mollino e sull’architettura degli anni Cinquanta che più gli si apparenta, ma piuttosto - almeno in un primo momento - un impulso alla “disautomatizzazione”<sup>1</sup>.

Ma ciò che soprattutto affascina è il pensiero analogico molliniano, motore essenziale della sua creatività. In questi ultimi anni, si è parlato molto di “architettura analoga”: una tendenza sviluppatasi sulla scia della produzione teorica e architettonica di Aldo Rossi e che, recentemente, ha pure prodotto l’esposizione-manifesto *Analoge Architektur*, tenuta prima a Zurigo, poi in diverse città svizzere ed europee. Questa tendenza dichiara apertamente di aderire al pluralismo stilistico, all’imitazione, alla deformazione di modelli illustri; non teme *pastiches et mélanges* d’ascendenza proustiana, l’attenzione per il *genius loci*, le inflessioni regionali. Generalizzando, si può affermare che l’architettura analoga appunti il proprio interesse soprattutto sulla dimensione “istituzionalizzata” dell’iconografia architettonica: ogni nuova forma si può conoscere, per somiglianza e differenza, sullo sfondo di altre ben note e radicate, in un presupposto immaginario collettivo, fidando sulla «cooperazione interpretativa» dell’utente<sup>2</sup>.

L’“Architettura analoga” conduce ai suoi limiti estremi un progetto di rifondazione disciplinare, di riconversione alla specificità del linguaggio architettonico; il progetto è inteso come reazione alla dispersione interdisciplinare, al centrifugo proliferare di riferimenti e di stimoli che sono stati il logico esito del modernismo.

L’analogia molliniana, se anticipa - in un certo qual modo - gli aspetti più ludici e trasgressivi dell’“Architettura analoga” (ad esempio nel progetto per la stazione della slittovia al Lago Nero sulla quale si avrà occasione di ritornare), dall’altro propone una ricchezza tale di registri che all’orizzonte si profila la dissoluzione della disciplina piuttosto che la sua rifondazione. Intanto il gioco analogico molliniano si appropria di “materiali” che, in linea di principio, hanno ben poco da spartire con l’architettura: pezzi di meccanica, aeroplani, corpi muliebri, temi letterari, ecc. Questa marcata eteronomia si traduce poi nell’impiego differenziato del-

l’analogia, non più soltanto formale, ma - di volta in volta - funzionale, strutturale, metaforico, ecc. Così la relazione fra punto di partenza e punto d’arrivo si definisce a un livello più astratto, più concettuale, diversamente da quanto accade per l’analogia formale.

L’interesse che rivolgiamo a Mollino è, quindi, anche di tipo metodologico e didattico: il gioco analogico, se da un lato è certamente tributario ai processi surrealisti, dall’altro rivela una marcata affinità con le strategie progettuali elaborate nell’ambito scientifico contemporaneo attraverso l’investigazione sui meccanismi creativi. Queste strategie smentiscono la linearità del processo progettuale, ammessa dalla teoria e propria ai procedimenti che ispiravano gli architetti suoi contemporanei, e che operano invece per “metafore generative”: vale a dire per «trasposizioni a un campo non ancora noto di un repertorio di situazioni e problemi altrimenti cognitive e immagazzinate nella memoria»<sup>3</sup>. Non per questo le strategie progettuali di Mollino rifuggono da un controllo “razionale”: «quasi tutte le cose mi nascono non so mai come - confessa in una lettera a Gio Ponti che accompagna il disegno di *Una casa sull’altura*<sup>4</sup> - poi mi do d’attorno con massimo scrupolo e intransigenza per farle coincidere con una possibilità empirica, costruibile, adoperabile, visibile». Questi e altri accenni al proprio lavoro lasciano dedurre, senza troppe forzature, una “strategia euristica” nella gestione dell’iter progettuale, che non si illude più di organizzare il *patchwork* delle conoscenze e lo sviluppo del progetto secondo un preciso programma, «in cui ogni fase sia chiaramente motivabile sulla base di una razionalità del tutto esplicita che potremmo chiamare ragione dimostrativa»<sup>5</sup>. Poiché non teme il salto nel buio dell’analogia, la creatività molliniana, nelle sue molteplici varietà formali e strutturali, trae stimolo e alimento anche da “materiali” che al senso comune, così come esso si figura la ripartizione dei saperi e delle grandi isotopie di senso, possono sembrare del tutto estranee all’architettura; ma, allo stesso tempo, questo approccio analogico sfugge all’accumulo dispersivo, oppressivo di conoscenze che sono state il limite dell’approccio interdisciplinare induttivo del funzionalismo.

Mollino scopre che l’architettura è nel tutto, ma tutto riconduce all’architettura, scoprendo la proliferazione infinita dei segni. Non per caso egli anticipa problemi e proposte che si riconosceranno propri alla “condizione post-moderna”; e sin dagli anni Quaranta si interroga sullo statuto “linguistico” dell’espressione architettonica.

## L’architettura è un “linguaggio”?

L’interesse per quelli che Mollino definirà “*gli schemi linguistici dell’architettura*” trova una



prima sistemazione nel volumetto *Architettura, Arte e Tecnica*, pubblicato a Torino nel 1948, scritto con Franco Vadacchino, riccamente illustrato a margine da rapidi e incisivi disegni di Mollino stesso (disegni per lo più traciati da note riproduzioni di architetture antiche e soprattutto moderne). Concetti e problemi qui esposti troveranno ulteriori sviluppi in articoli successivi che sono in gran parte una riscrittura di quel testo primigenio: *Architettura e unificazione*, firmato da Mollino e Vadacchino, in "Stile", n° 1, 1945; *Schemi linguistici dell'architettura*, in "Galleria di arti e lettere", n° 2 e n° 3, 1953; *Vedere l'architettura*, in "Agorà" n° 8, n° 9-10, n° 11, 1946; *Classicismo e romanticismo nell'architettura attuale*, in "Metron" n° 53-54, 1954. Fondamentale e precorritrice è la lettera a Gio Ponti che accompagna il *Disegno d'una casa sull'altura*, pubblicata in "Stile", n° 40 del 1944.

Come si spera di dimostrare, Mollino perviene, pur senza dirlo nell'idioletto dei semiotici, a una vera e propria *poetica dell'architettura*, anticipando di quasi vent'anni i futuri semiologi-semiotici dell'architettura italiani e giunge a risultati - a mio modesto avviso - più convincenti, anche perché trovano un preciso riscontro nelle sue opere.

Qui di seguito si tenterà una ricostruzione sintetica e coerente delle speculazioni molliniane, individuandone i concetti basilari, spiegandone la costruzione, la coerenza, segnalandone le ripercussioni sulla sua attività di progettista. Il riferimento a nozioni chiave della teoria semiotica persegue due finalità distinte: chiarire le articolazioni della teoria molliniana, là dove ci son parse implicite ai suoi testi ma non enunciate e definite, e individuare il partito preso dall'autore.

## L'architettura come pretesto di linguaggio e occasione d'arte

Vediamo anzitutto in che cosa consiste, nella concezione molliniana dell'architettura, il *pretesto di linguaggio*.

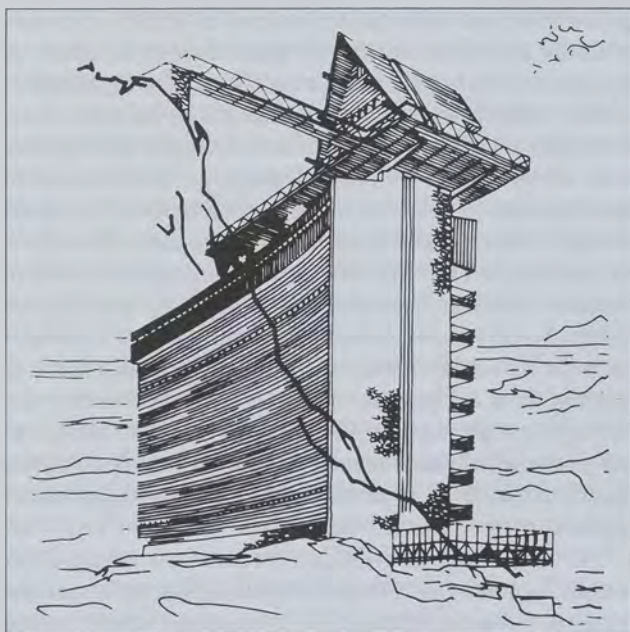
In *Schemi linguistici nell'architettura*, l'autore scriveva: «Tutta la cultura dell'architetto, morale, scienza, meccanica, possibilità biologiche, fisiologiche e psicologiche, amori, morti e miracoli, ricordi d'infanzia, prenatali, di viaggio, inibizioni e complessi, più o meno codificati da Jung o da Freud, insomma tutto il suo paesaggio interiore, cioè il suo mondo spirituale in uno con quello delle sue infinite esperienze e sensibilizzazioni della civiltà e perciò del gusto, di cui è permeato, possono essere pretesto, e ben al di là di una "pura forma" di per sé poetante, di linguaggio dell'architettura attraverso a tutti quei sensi capaci direttamente o indirettamente di venire a contatto con la medesima»<sup>6</sup>.

La comicità dell'affabulazione cumulativa dei *pretesti* non deve ingannare circa la centralità dell'enunciato. Intanto, Mollino prende le distanze da quelli che ritiene approcci riduttivi all'architettura e che sono ben presenti nella cultura italiana del suo tempo. Si tratta, in primo luogo, degli approcci formale e funzionale.

Del primo Mollino critica «l'estetica in vena di purezza», che vede «in ogni architettura un monumento, una scultura più o meno cava, (...) un solo fatto plastico considerato sotto l'angolo formale».<sup>7</sup> L'autore ha qui certamente nel mirino, fra l'altro, l'interpretazione spaziale dell'architettura, secondo la proposizione che ne fa Bruno Zevi in *Saper vedere l'architettura*, pubblicato nello stesso anno di *Architettura, Arte e tecnica*.<sup>8</sup> Del secondo contesta l'unidimensionalità di una estetica «praticistica o utilitaria»: «Qui l'architettura è apparecchio o utensile (decorato) alle prese con le leggi innegabili della gravità, cioè dove appunto verificate le condizioni di lotta per l'esistenza (statica) e di destinazione (igiene, efficienza distributiva, termica, luminosa ecc. ecc.) dovrebbe automaticamente generarsi l'arte»<sup>9</sup>.

Mollino riconosce invece potenzialità espressive, e quindi estetiche, a un insieme quanto mai vasto di modi di esistere dell'oggetto architettonico, che tiene conto delle pratiche e del vissuto fattuali e culturali, sociali, psicologici, di gruppo e individuali, - purché il messaggio sia decodificabile -. A questo proposito, Mollino sviluppa un vero e proprio "modello comunicativo", che spiega le condizioni che di quel materiale, di quei modi d'esistere fanno un messaggio e di un comune mortale un destinatario armato della competenza necessaria a una decodifica adeguata.

Centro sportivo verticale, 1945-47.





L'idea che un'opera d'arte sia «direttamente leggibile» è «una fola»<sup>10</sup> dichiarano senza mezzi termini Mollino e Vadicchino; e, in altra sede, Mollino contesta la posizione di chi ammette per l'architettura soltanto l'esistenza di un linguaggio «diretto, cioè immediatamente percepibile senza alcuna operazione culturale o razionale, conoscenza della sua tecnica, e ancora del momento del gusto e perciò della cultura del gruppo e infine dell'autore dal quale è nata.»<sup>11</sup> In altri scritti si insiste ancora maggiormente sull'analogia linguistica, si precisa - a proposito del suo messaggio particolare -: «ogni opera d'arte ha il suo vocabolario che va da quello della sua lingua a tutte le operazioni atte a stabilire la conoscenza logica del mondo dell'autore e perciò anche delle sue convenzioni di linguaggio per quanto gratuite possano ad un primo esame apparire»<sup>12</sup>. Poco importa che l'autore sia cosciente di manipolare un codice, che il processo creativo appaia gratuito, arbitrario - sembra suggerire Mollino - ciò nondimeno l'opera e la sua ricezione obbediscono a dispositivi di natura linguistica.

Vedremo nel seguito le ragioni di questo convincimento, ma prima occorre spiegare il modello linguistico molliniano e precisare i diversi livelli di lettura, presupposto necessario alla competenza investita nel percorso interpretativo.

### La collaborazione interpretativa dell'utente

Dato per scontato che «tutti i linguaggi pongono per prima condizione al loro funzionamento, la presenza di un elemento comune di riferimento cognito sia all'autore che allo spettatore»<sup>13</sup>, Mollino, «con particolare riferimento all'architettura», constata «che la natura del linguaggio può variare attraverso una gamma di infinite gradazioni e cioè dalla possibilità di lettura immediata a mezzo di conoscenze a priori innate in qualsiasi individuo, si passa insensibilmente alla esigenza di una preparazione circostanziata, ermeneutica non solo necessaria alla eventuale ricreazione estetica dell'opera, ma ancora alla iniziale lettura prosastica della medesima; in altri termini: necessaria all'intendimento letterale dell'opera.» e prosegue: «Con facile parallelo riferito alla poesia, si osserva che la lettura estetica di un poema procede da quella prosastica, dove ovviamente si presuppone la conoscenza di un vocabolario a priori, o addirittura la indagine e scoperta, con la guida di questo, del significato di ciascun vocabolo. Senza la conoscenza primordiale di questa convenzione, il lettore non potrà procedere alla successiva e individuale conoscenza soggettiva del mondo dell'autore»<sup>14</sup>.

L'insistenza di Mollino su nozioni come «elementi oggettivi o semantici della lingua comune del gruppo», «convenzione» e «gusto» chiariscono

come egli concepisca l'architettura come complesso sistema segni-linguaggio o, più prudentemente, sistema significante<sup>15</sup>, che richiede un destinatario, munito di competenze specifiche, acquisite certo attraverso l'esperienza, passivamente e inconsciamente, ma anche e soprattutto con l'apprendimento, e un destinatario capace di collaborare attivamente - attraverso il travaglio ermeneutico - alla decodifica del testo architettonico.<sup>16</sup> Un esempio fra i tanti proposti da Mollino, chiarisce che anche la più elementare decodifica dipende dalla competenza del destinatario: dato «un architrave di pietra ad alta sezione, posto su due fulcri agli estremi, che esprimerà forza al confronto di un altro esile, anche se di maggior larghezza (...)» può ben accadere che chi «ignora il peso e la resistenza della pietra, come può essere verificabile per certe classi di popoli anche dotati di civiltà, non riceva alcuna impressione di forza o meno, alla vista dei suddetti architravi»<sup>17</sup>.

### Lettura immediata, lettura prosastica, ricreazione estetica.

Nemmeno i puri «stimoli dei sensi», passibili di una «lettura immediata a mezzo di conoscenze a priori innate»<sup>18</sup> o che comunque non implicano «alcuna operazione logica o convenzione razionale»<sup>19</sup>, sfuggono allo statuto di segno. L'esempio di «stimolazione psicofisiologica» che Mollino attribuisce al ritmo lascia chiaramente intendere che anche qui intervengono preferenze codificate dal gusto insieme alla collaborazione del destinatario. È sulla base «di quanto l'esperienza visiva precedente attende», - sostiene Mollino -, «la ripetizione alterna o combinata di elementi volumetrici e spaziali diseguali stabilisce un principio di ritmo», oggetto di quella «forma primordiale di piacere che, fatto individuo dell'artista, diventerà piacere estetico»<sup>20</sup>. Anche se riconosciamo loro un valore unicamente di opposizione, gli stimoli, quando funzionano «per qualcuno», sono segni<sup>21</sup>.

Con la lettura immediata siamo alla soglia inferiore della semiotica architettonica. Mollino, nei suoi scritti, indicherà tutta una gamma di segni vieppiù complessi a cui fa corrispondere livelli specifici di «competenza». Al di là del puro stimolo, scrive Mollino, «il linguaggio diretto sfuma in quello analogico dove la comunicazione è condizionata dal rapporto per similitudine e "simpatia" tra le forme dei nostri moti interiori e quelle del soggetto estetico; a questo ordine di vocaboli appartiene tutta la simbologia interpretabile senza l'ausilio di chiave razionale: un elemento sensibile, ad esempio una linea, variamente modulata in curve e esprimere dolcezza, violenza, rapidità, asprezza, o comunque definirsi nelle più sottili caratterizzazioni»<sup>22</sup>. Qui Mollino sembra dar credito agli adepti della «Einfühlung» e della «simpatia simbolica» di



Basch, ma in altra sede egli riconduce questi effetti di "simpatia" ad esperienze culturali, ormai interiorizzate, codificate dal gusto: « *un certo uomo che non abbia mai visto una finestra, per esempio un selvaggio (ma non è necessario che sia tale) questa operazione di misura - dell'altezza dell'edificio - non è possibile se non dopo una preliminare conoscenza di una civiltà laddove quell' "apertura" è abitualmente dimensionata (vocabolario) in rapporto alla "scala umana" »<sup>23</sup>.*

Fra gli «innumeri esempi» di «codificazioni dei vocaboli simbolico-diretti, e perciò analogici», Mollino cita ancora quelle «operate da Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy ad uso dei corsi della Bauhaus: parallele di eguale intensità = simbolo di quantità, disuguali = quantità più qualità, una linea arcuata decrescente a punta verso il basso = caduta, verso l'alto = ascesa, una spazzata intrecciata con un arabesco curvo = esaltazione reciproca, una curva semplice intersecata da un arabesco curvo = reciproca rivelazione, un arabesco curvo ingrossato nel tratto ascendente = esaltazione all'ascesa; e si potrebbe continuare all'infinito nelle enumerazione e creazione di simili vocaboli ideografici»<sup>24</sup>.

Queste sono codificazioni che Mollino doveva considerare con diffidenza. Ma la comunicazione che veramente interessa Mollino sta al polo opposto. Essa si produce «a mezzo di vere e proprie forme algoritmiche, simboli la cui interpretazione implica una operazione logica e una cultura, così come per la lettura di un vocabolo occorre conoscere il significato semantico indipendentemente dalla sua collocazione estetica nel contesto: il meccanismo è associativo, indiretto. Un esempio elementare: l'impressione di forza, leggerezza, audacia e quant'altro di una struttura, implica la nozione e perciò una cultura sulla resistenza dei materiali, cultura che si può raffinare fino all'intelligenza dei modi con i quali queste resistenze sono combinate non solo, ma intuitivamente esaltate al di là della razionalità di calcolo»<sup>25</sup>.

Di questo «meccanismo indiretto» della comunicazione, vale la pena di considerare almeno due aspetti.

In primo luogo, la nozione «meccanismo indiretto», riferita ai messaggi la cui interpretazione richiede «una operazione logica e una cultura», insieme agli esempi addotti da Mollino, come vedremo oltre, e alle particolarità della sua produzione architettonica lasciano inferire che il "modello semiotico" concepito da Mollino presupponga i concetti complementari di "interpretante" e di "semiosi illimitata", come sono elaborati dalla teoria peirciana e poi rielaborati, ad esempio, nella semiotica di Umberto Eco<sup>26</sup>. Lungi da me l'idea che Mollino abbia letto e studiato gli ardui *Collected Papers* di Charles Sanders Pierce (pubblicati una prima volta negli anni '30), si suggerisce semplicemente che le speculazioni sviluppate dall'architetto attorno alla significazione architettonica

l'abbiano condotto a riflessioni che si apparentano, in qualche modo, a quelle, ben altrimenti circostanziate, dell'illustre logico e filosofo americano (1839-1914). Per Pierce, nella interpretazione proposta da Eco, «l'interpretazione è un'altra rappresentazione riferita allo stesso "oggetto". In altre parole, per stabilire il significato di un significante (Pierce parla, però, di segno) è necessario indicare il primo significante mediante un altro significante, che può essere interpretato da un altro significante e così via. Si ha così un processo di semiosi illuminata. Per quanto paradossale possa sembrare la soluzione, la semiosi illuminata è la sola garanzia di un sistema semiotico in grado di spiegare se stesso con propri termini. La somma dei vari linguaggi sarebbe un sistema autoesplicativo, ovvero un sistema che si spiega per successivi sistemi di convenzioni che si chiariscono l'un l'altro»<sup>27</sup>. Umberto Eco precisa ancora: «Per Pierce, l'interpretante (...) può persino essere un discorso complesso che non solo traduce ma inferenzialmente sviluppa tutte le possibilità logiche implicate dal segno; una interpretazione può essere addirittura un sillogismo dedotto da una regolare premessa»<sup>28</sup>. L'impressione di forza, di leggerezza associate a una struttura, le nozioni di scienza delle costruzioni associate a una costruzione, il concetto di una comunicazione che funziona per "algoritmi", non presuppongono forse il concetto peraltro di interpretante? Vale a dire, e qui riprendo semplicemente alcune forme indicate da Eco: una associazione emotiva che ha acquisito valore di connotazione fissa, la traduzione di un termine da un linguaggio a un altro o la sua sostituzione con un sinonimo, il significante equivalente (o apparentemente equivalente) in un altro sistema semiotico, ecc.<sup>29</sup>.

Analizzando le opere, avremo nuovamente occasione di constatare quale importanza assumano la circolarità delle interpretanti, la sostituzione (di elementi tradizionali con "parafrasi" moderne, ad esempio nella Slittovia del Lago Nero), l'autoesplicazione (di molti dispositivi strutturali con caratteristiche teatrali).

In secondo luogo, la "lettura" dell'opera architettonica, come prospettata da Mollino, presuppone nel destinatario un alto grado di competenza, non fosse che per accedere alla «iniziale lettura prosaistica». Se è «la complessità tecnica e funzionale dell'architettura, richiesta dalle esigenze della sua pratica esistenza, a dar pretesto a così varia e imponente scelta di linguaggio», se «non sarà solo la modulazione degli spazi a determinare l'espressione e estetica, ma ancora le reazioni al costume, le risoluzioni, o meglio le interpretazioni, delle esigenze biologiche, psicologiche, funzionali, insieme a quelle statiche, meccaniche, e perciò anche il modo di risoluzione dello spazio in relazione alle condizioni di vita fisica dell'opera strutturata»<sup>30</sup>, allora sorge una «difficoltà pratica (...) ben concreta per una lettura totale dell'opera, in quanto esige



dal critico un coordinato complesso di conoscenze (vocabolario): da quello delle scienze esatte, statico-meccaniche, a quelle storiche, economiche, sociali e di costume»<sup>31</sup>.

Proprio nell'«incapacità e insufficienza di quell'operazione ermeneutica che con l'arte non ha nulla in comune, ma che ne è la indispensabile premessa alla lettura»<sup>32</sup> consisteva - secondo Mollino - il principale limite di tanta critica architettonica. Inoltre egli sottolinea che tale critica non regge il confronto con quella letteraria e, in generale, con quella delle altre arti<sup>33</sup>.

Sin qui non si è parlato che delle operazioni preliminari all'approccio dell'evento artistico; ora si tratterà di sapere:

- quali condizioni deve soddisfare la trasposizione in forma delle «contingenze dell'opera»<sup>34</sup> affinché si produca l'evento artistico;
- quale approccio critico sarà adeguato a designarlo.

### Forma e contenuto «estrinseci» e «intrinseci»

A questo proposito, Mollino introduce una distinzione della quale considererò i soli aspetti più direttamente legati agli interrogativi proposti, tralasciando di indagare se, così formulata, possa esser giudicata pertinente da una qualche teoria semiotica. In breve, Mollino distingue fra forma e contenuto e, inoltre, fra forma e contenuto estrinseci e forma e contenuto intrinseci. «La forma estrinseca - egli scrive - è il complesso delle sole percezioni sensibili che l'opera d'arte ci trasmette»<sup>35</sup>. «Il contenuto estrinseco - invece - in architettura è originato da esigenze statiche, economiche, biologiche, oratorie, celebrative, richieste dal committente: esigenze soddisfatte dall'applicazione di un corpo di norme pratiche: tecnica»<sup>36</sup>. Ora - precisa Mollino - questi due elementi estrinseci sono ancora «estranei al valore estetico dell'opera d'arte essendone puramente occasione e mezzo di esistenza»<sup>37</sup>. Per contro «gli elementi intrinseci - forma e contenuto intrinseci - esistono solo nell'opera d'arte raggiunta e nella loro sintesi, che è l'arte stessa»<sup>38</sup>. L'opera d'arte, e qui Mollino rinvia a Benedetto Croce, «nasce proprio nell'attimo in cui nello spirito dell'artista un certo contenuto prende quella forma, in cui il contenuto è formato e la forma riempita»<sup>39</sup>.

Qui il semiologo si sente mancare la terra sotto i piedi: forma e contenuto sono forse l'equivalente di significante e significato, in quanto funzioni inscindibili del segno? Mollino sussume gli stimoli alla forma e le associazioni al significato? Oppure stimoli, analogie, associazioni sono tre tipi diversi di enunciati, ciascuno dotato di un significante (forma?) e di un significato (contenuto?) propri, anche quando hanno la stessa materia in comune; e che possono fungere l'uno come interpretante dell'altro.

A questo punto, ripetere che Mollino che nell'opera d'arte contenuto e forma non si possono separare, perché essa «nasce proprio nell'attimo in cui nello spirito dell'artista un certo contenuto prende quella forma»<sup>40</sup>, rammentare che nel suo pensiero quel «certo contenuto» e quella forma sono appunto contenuto e forma «intrinseci», e infine precisare che il contenuto intrinseco «è il sentimento che ha animato l'artista, la trama, il fatto o l'occasione divenuti realtà poetica»<sup>41</sup> a cui corrisponde la forma intrinseca che sarebbe «immagine spirituale del sentimento»<sup>42</sup> - tutta questa congerie di concetti e definizioni astratte non sembra di grande aiuto a una migliore comprensione della comunicazione artistica in architettura, come intesa da Mollino. Qui ci soccorrono invece le esemplificazioni prodotte dall'architetto; poiché privilegiano il messaggio strutturale, toccherà a noi enunciare, per deduzione, un principio più generale.

A proposito della cattedrale gotica, Mollino scrive che le esigenze materiali di esistenza, vale a dire la struttura e la destinazione d'uso «si trasfigurano in sintesi estetica con una forma non già libera, ma modulata a loro immagine e somiglianza»<sup>43</sup> e sottolinea che si tratta di un «cosciente contenuto celebrativo e costruttivo, teso alla avventura di un continuo superamento di uno spazio modulato in ascendenza»<sup>44</sup>.

Se la forma è modulata a immagine e somiglianza delle esigenze materiali d'esistenza dell'oggetto, vuol dire che Mollino riconosce come una delle proprietà fondamentali del messaggio estetico l'autoriferimento.

### Autoriferimento: l'architettura come testo «autoriflessivo»

Pertanto vale la pena di analizzare i testi e le opere di Carlo Mollino sulle modalità dell'autoriferimento.

Mollino scrive: «Nei cinquanta metri in chiave della nave di Beauvais sentiamo (...) il dramma della sua esistenza materiale e lo riviviamo sempre presente come fatto estetico essenziale del mondo espresso dal suo autore.» E precisa: «Questo dramma tecnico ci traghetta nel mondo della poesia per mezzo di "associazioni" non puramente visive (...)»<sup>45</sup>. Insistere sulle associazioni «non puramente visive» vuol dire ammettere che l'autoriferimento fa capo alla collaborazione interpretativa del fruitore, al quale non è richiesto solo un apprezzamento visivo, ma anche un bagaglio di nozioni codificate di riferimento, - costruttive e statiche così come simboliche -, che lo mettono in grado di cogliere il gioco incrociato e interattivo degli interpretanti. L'approccio molliniano sfugge dunque all'«iconismo ingenuo» di chi ammette «la naturalità dei segni iconici»<sup>46</sup>, ovvero il loro riconoscimento sulla base di strutture mentali universali, come paiono



suggerire »talvolta l'approccio gestaltista o la psicologia dell'empatia, nei cui confronti - per altro - Mollino è sempre stato molto guardingo («*Qui siamo in quella terra di nessuno ai confini fra psicologia e fisiologia: le colonne che si "innalzano", gli ambienti "respirano", un vano "procede" verso "la luce e la liberazione dell'esterno", una massa "preme" (...)»*<sup>47</sup>).

Sulle caratteristiche dell'autoriferimento, Mollino fornisce ulteriori e illuminanti precisazioni nei successivi interventi a una tavola rotonda che aveva, significativamente, per tema la *Fedeltà o evasione dalla funzionalità o dalla razionalità*<sup>48</sup>. In quella sede egli afferma che, quando parliamo di opera d'arte, «*esigiamo che i fattori tecnici debbano essere trascesi in lirica. L'unico modo di trascendere un fatto tecnico, è quello di ammettere uno slittamento - dico una parola che può sembrare paradossale - nell'inutile, perché se ci fissiamo sull'utile, ossia verifica esatta del fattore tecnico, arriviamo (...) alla soluzione univoca.*» L'esempio portato poco dopo per contestare l'univocità determinista del funzionalismo, precisa il significato di quello slittamento verso l'inutile e la rivendicazione di una soluzione non univoca: «*Ritorniamo agli esempi per cui un fatto tecnico può avviarsi, dico avviarsi, ad un fatto d'arte. In certi casi si tratta di usare della tecnica nella forma più esatta, ossia al limite univoco, per servirsene come tale all'esaltazione di una funzione non di ordine materiale e perciò costruttivamente necessaria.*

*Supponiamo di fare un albergo o il solito bar ristorante in luogo panoramico su un poggio. In questo caso, la soluzione più piana è quella di cominciare con un piedritto all'esterno, poi un altro ancora, e di proseguire trascinandosi così pianamente sulla pancia fino a poter gettare una serie di archi, e avere una base per salire con la costruzione. Di fronte a questa situazione, però ci possiamo trovare scontenti e FORSE è scontento anche il committente.* (Mollino illustra questa prima soluzione con uno schizzo, sul quale ritorneremo più avanti) *Vi sono mezzi tecnici, dati dalla scienze da quel famoso progresso incominciato nel secolo scorso, da cui il nostro gusto si sente immediatamente impegnato al fine di esprimere il nostro sentimento di fronte all'aerea situazione del poggio in comunione col paesaggio dominato. (Anche questa seconda soluzione è tradotta in schizzo) (...) con lo sbalzo a traliccio, vengo ad avere una struttura che esalta il tema. In questo caso ho usato al limite la tecnica costruttiva ma per andare verso l'inutile. A fini espressivi ho anzi usato questa tecnica bensì al limite, ma in modo funzionalmente scorretto: mi sono arretrato con la cerniera d'impasta inclinando il piedritto per poi rilanciarmi in avanti.»* All'obiezione, che voleva essere elogiativa, di aver trasceso con quella soluzione il fatto tecnico, trasformandolo in arte, Mollino ribatte che non si tratta di superamento,

ma bensì di slittamento «*fuori dal corretto uso della tecnica*».

La dimostrazione molliniana è interessante almeno per due aspetti.

Lo slittamento, questo passaggio gratuito verso una maggiore espressività, presuppone l'esistenza - almeno virtuale - di una soluzione "normale": la soluzione univoca, «*verifica esatta del fattore tecnico*», della quale scrive Mollino. In questa soluzione di "grado zero", il messaggio pare ridotto a pura denotazione di nessi imprescindibili fra distribuzione e spazialità, fra costruzione e materia e coincide a tal punto con le condizioni "oggettive" d'esistenza dell'opera da indurre a domandarci se le speculazioni semiotiche sul significato in architettura abbiano ancora senso. L'opera è: punto e basta.

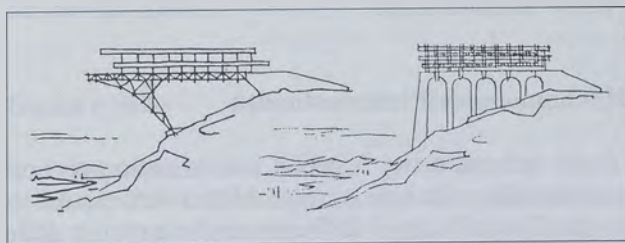
Lo slittamento, l'eccesso («*l'esaltazione assolutamente inutile*»), la trasgressione («*fuori dal corretto uso della tecnica*»), rispetto a quello stato "naturale" dell'opera, producono un messaggio proprio perché - sembra suggerire Mollino - evocano, tolgono dal silenzio espressivo la soluzione "normale" e su di essa proiettano quella trasgressiva, a cui fanno, in qualche modo, da "repoussoir".

Se la nostra interpretazione della concezione molliniana del linguaggio architettonico è corretta, vi ritroviamo:

- le nozioni correlative di "sostituzione" e di "paradigma"<sup>49</sup>: il significato si definisce anche come scarto o devianza della soluzione "in presenza" rispetto a una presupposta soluzione ("normale" o comunque codificata) "in assenza", con la quale ha un rapporto paradigmatico;

- l'idea che il messaggio estetico è ambiguo (e per ambiguità la semiotica intende la «*violazione delle regole del codice*»); l'ambiguità «*attira l'attenzione del destinatario e lo pone in situazione di orgasmo interpretativo, il destinatario è stimolato a interrogare le flessibilità e le potenzialità del testo che interpreta come quelle del codice a cui fa riferimento*»<sup>50</sup>. Slittamenti e trasgressioni "disautomatizzano" il linguaggio, producono quegli "effetti di straniamento" che, secondo i formalisti russi, costituiscono una delle caratteristiche fondamentali della comunicazione estetica, e non soltanto letteraria. Sempre secondo i formalisti, l'organizzazione

"La soluzione più piana ..."  
 "... una struttura che esalta il tema ..."  
 ... per andare verso l'inutile".





ambigua del messaggio rispetto al codice - la soluzione "normale" - aumenta «la durata e la difficoltà della percezione»; l'oggetto è descritto «come se lo si vedesse per la prima volta»; «il fine dell'immagine - del dispositivo architettonico, aggiungiamo noi - non è di rendere più vicina alla nostra comprensione la significazione che veicola, ma di creare una percezione particolare dell'oggetto»<sup>51</sup>. Infine, «il testo diventa autoriflessivo perché attira l'attenzione anzitutto sulla propria organizzazione semiotica»<sup>52</sup>.

## Il parallelismo come indice della poeticità dell'opera

Nella soluzione a traliccio, Mollino enuncia un dispositivo architettonico che mette in parallelo, rafforzandoli a vicenda, due effetti pertinenti a modi di esistenza dell'oggetto architettonico, che, di per se stessi, non hanno alcun rapporto di presupposizione; il patito statico-costruttivo e la fruizione del paesaggio che si gode da un'altura. L'uno diventa l'interpretante dell'altro. I progetti di Mollino nei quali incontriamo questo parallelismo sono numerosi: le diverse varianti per la casa dello sciatore e, quindi, la casa - capriata, la casa Lora Totino (1946), la casa della FISI (1951-52), la casa Cattaneo costruita sull'altipiano di Agra a Luino (1952-53), ecc. Sovente la morfologia complessiva dell'edificio e l'intero dispositivo statico-costruttivo articolano le stazioni di un percorso che conduce dall'esterno, all'ingresso, agli spazi interni e/o a lunghi balconi che, infine, sboccano su aeree terrazze sospese sul paesaggio. A monte la casa è ancorata al suolo da lunghe rampe di terra di riporto e dal volume imponente del camino; a valle i volumi poggiano su ardite costruzioni a sbalzo, appena trattenute dal precipitare in basso: tralicci metallici, funghi a puntoni di legno, scheletriche forcelle o muscolose mensole di calcestruzzo armato.

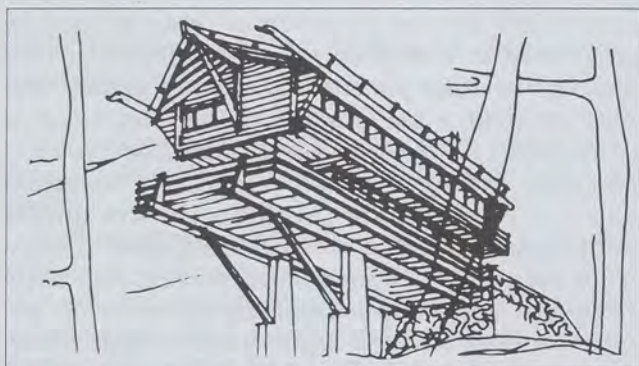
Proprio nei dispositivi disposti "in parallelo", autori diversi riconoscono un indice della poeticità dell'opera: «La poesie, en tant que technique artistique - et peut-être faudrait-il dire: toute technique artistique - se ramène au principe du parallelisme. La structure de la poésie consiste en un parallelisme continue (...), sosteneva Gerard Manley Hopkins, e Roman Jakobson ne riprendeva il concetto nel suo *Question de poétique*<sup>53</sup>. Tali dispositivi "in parallelo" contribuiscono, d'altro canto e in maniera sostanziale, all'autoreferenzialità del "testo" architettonico.

## Il fenomeno dell'intertestualità

S'è già visto che Mollino insiste sulla non univocità della soluzione a un problema dato e ammette che il significato si definisce anche a partire dallo

scarto fra soluzioni "per certi aspetti" equivalenti e quindi intercambiabili. Ma nel severo rimprovero indirizzato a chi si limita all'esercizio critico esclusivamente all'opera finita, la nozione di "sostituzione", implicita al suo approccio alla significazione architettonica, subisce un'estensione che apre la via a una comprensione intertestuale dell'opera. Mollino scrive: «In ripetute occasioni colsi il pretesto, confortato addirittura dal Croce, per insistere sulla legittimità e unità estetica dell'opera d'arte collettiva e tale per opera di autori differenti individualmente, contemporanei o successivi. Così, con disegno conseguente, accusai l'insufficienza di una critica, più o meno canonica, esclusivamente rivolta all'esame dell'opera finita astratta dall'autore e dal suo mondo, non solo, ma dal travaglio denunciato dall'opera medesima, esclusa la considerazione determinante degli urti successivi nel tempo, dell'artefice con la materia; in altre parole auspicai l'estensione della critica a questa dinamica della creazione nel tempo e ancora rivolta non solo da una singola opera, ma da opere successive concepite come unità estetica»<sup>54</sup>. Con questo convincimento, quando invia a Gio Ponti il progetto della casa sull'altura, lo pregherà di pubblicare anche alcuni schizzi di studio: «Amerei (...) che fossero messi, in piccolo, anche a fianco delle prospettive grandi o comunque, perché ritengo completino con il mio modo di vedere quanto deve essere la costruibile realtà; e questo primo modo di vedere

Casa Lora Totino, Cervinia, 1946.



Casa Lora Totino, progetto di variante.





*ritengo debba essere mantenuto intatto anche e malgrado di chiunque e persino di noi stessi o meglio del nostro ragionare, trascinati da immagini coatte non nostre (...)*<sup>55</sup>.

Seppure in modo rapido e sommario, rivendica la necessità di rapportare ogni opera a quell'insieme di opere che entrano in relazione con essa: per cominciare, le varianti, che da un primo modo di vedere, la trasformano per urti successivi e spiegano la dinamica e le opzioni del processo creativo; altre opere dello stesso autore, contemporanee, ma anche precedenti o successive; infine, i modelli impliciti o espliciti ai quali può fare riferimento.

L'intertestualità di un'opera, come intesa dai semiotici, si determina appunto nel rapporto che intrattiene con questa sorta di macrocontesto, orientando fortemente le possibili interpretazioni e, pertanto, concorrendo a determinarne il significato<sup>56</sup>. Quanto alle *immagini coatte, non nostre* che comunque trascinano il nostro modo di ragionare e progettare, esse costituiscono un contesto privilegiato su cui esercitare l'eccellenza sostitutiva e deliberatamente trasgressiva dell'artista - a meno di non ricorrere a quella versione palese di intertestualità che è la citazione. Nell'opera teorica di Mollino, l'accento al fenomeno dell'intertestualità, per quanto significativo, si limita a poche righe. Ma l'autore sapeva di che cosa parlava, perché i progetti pullulano di effetti intertestuali. La "casa capriata" ritorna in molti progetti, leggermente modificata, staccata dal suolo da costruzioni sempre diverse: a fungo, a pilastri, in legno o cemento o pietra, quindi con connotazioni più o meno tradizionali o avveniristiche; la "casa capriata" è recuperata anche in progetti di maggiore importanza, come nel "Centro sportivo verticale a Quota 2600": sveltando sopra il blocco delle abitazioni, direttamente collegata ai campi di neve da una aerea passerella, questo sci-club rappresenta il dispositivo finale di «*filtro dove si entra cittadini e si esce (in alto) sciatori*»<sup>57</sup>. Potremmo addirittura suggerire che questo "centro sportivo verticale" è una transcodifica montana della città - giardino verticale lecorbuseriana, a cui non manca nemmeno la nota leggermente scurrile della celebre prospettiva per "Fort-l'Empereur", che raffigurava i *terreni artificiali occupati* da ville moderne o moresche costruite secondo l'estro dell'occupante.

Certamente la "Stazione della slittovia del lago Nero"(1946-47) costituisce l'esercitazione più virtuosistica sui diversi registri della intertestualità. «*Uno degli edifici più tridimensionali dell'architettura moderna italiana*» scriveva - a ragione - G.E. Kidder-Smith nel 1950<sup>58</sup>, ma non si pronunciava su un aspetto correlato e ben altrimenti sorprendente. Quella «*trasfigurazione della baita intesa non in senso folkloristico, ma in sintesi con il senso dell'architettura d'oggi*»<sup>59</sup> in effetti è un vero e proprio montaggio iconografico di architetture appartenenti a tradizioni - a isotopie - diverse:

- a valle, l'edificio offre, a meno di qualche dettaglio, l'immagine familiare del Blockbau; come se l'architetto avesse mirato a un inserimento, sul lato più esposto, senza urti nel vasto paesaggio, se si escludono alcuni dettagli, come i tenditori metallici che irrigidiscono il tetto in aggetto, lo sfalsamento delle falde di copertura, il marcato divaricamento delle facciate laterali, la lunghezza delle teste delle travi crescente verso l'alto, ecc.;

- a monte, il rifugio assume invece un aspetto decisamente moderno: un aereo volume in legno perlinato, segnato da esili puntoni che sorreggono lo sporto del tetto in contropendenza, poggia su due massicci pilastri in muratura che incorniciano la sinuosa terrazza su pilastri a fungo in calcestruzzo armato - memori questi ultimi di Maillart e di Wright; l'immagine di questo fronte, sul finire degli anni '40, corrisponde già quasi a uno stereotipo di architettura moderna alpina: si pensi, ad esempio, all'albergo Monte Pana in val Gardena di Franz Baumann(1931) che fece il giro di tutte le riviste, al progetto dei BBPR per il ristorante Bertoletti a Bormio (1947);

- l'accoppiamento "impossibile" fra due architetture tanto diverse è abilmente risolto e "spiegato" sui prospetti laterali: grazie alla particolare e complessa geometria del tetto a tre falde, il "moderno" s'insinua a cuneo fra lo spiovente rovescio e il Blockbau; questo, a sua volta, è attraversato da una "moderna" apertura a nastro e poggia su "moderne" mensole rastremate in calcestruzzo armato; il rifugio al lago nero muta dunque di fisionomia sotto gli occhi dello spettatore secondo il punto di osservazione, ambiguo come le enigmatiche opere plastiche del miglior surrealismo: *la femme-cuiller* di Alberto Giacometti (1926), tanto per portare un esempio.

Non si sono però ancora detti tutti gli artifici sui quali si regge questa "macchina per finzioni". La nozione tradizionale di Blockbau non ci deve trarre in inganno: la parete compatta di travi incastrate è qui impiegata come puro e semplice tamponamento, come quelle perlinate; l'intero edificio, geometria del tetto e pareti inclinate comprese, obbediscono a un rigoroso tracciato regolatore, né più né meno delle rarefatte composizioni del Le Corbusier purista.

Se, nel montaggio iconografico, gli "stili" dividono, nella migliore tradizione del moderno, il tracciato regolatore unifica: nel rifugio del lago Nero non è più questione di slittamento verso l'inutile a fini espressivi, ma di deliberato sovvertimento dei codici.

## Gusto e Stile

L'importanza che Mollino attribuisce al "codice" traspare dall'insistenza con la quale ritorna sulle nozioni correlative di "gusto" e di "stile",



sempre intese in senso puramente tecnico e senza remore morali di sorta. Le contingenze pratiche del costruire trovano soluzione - egli spiega - «che in un primo tempo è logica o solo empirica» (dove "empirica" va riferita alle capacità istintive)<sup>60</sup>. «Successivamente - precisa Mollino - ripetuta per la persistenza delle medesime condizioni esterne, la risoluzione si trasforma in sistema istintivo che per un inconscio processo di assimilazione diviene una preferenza collettiva di cui a volte le origini sono dimenticate. Si forma cioè un gusto e con tale parola intendiamo un complesso di preferenze istintive di un uomo, di una collettività, di un'epoca, di un luogo; complesso di preferenze che diventa perciò la configurazione distintiva di quella entità umana nel tempo e nello spazio, e ne determina lo stile di vita.

Dalla forma più generale di gusto dell'uomo, di una civiltà, di una nazione e del loro momento storico, il gusto si precisa fino a caratterizzarsi in quello di quell'individuo in quell'istante. E questa ultima e individua determinazione del gusto comprenderà i caratteri di quella più generale, e insieme ne sarà distinta»<sup>61</sup>. Di qui l'incitazione rivolta alla critica d'arte a farsi promotrice di una storia che esplori il gusto in tutte le sue più articolate dimensioni, che spaziano dall'epoca al gruppo, dall'artista fino all'opera singola, colta anche «per quelle caratteristiche che sono in opposizione al gusto collettivo»<sup>62</sup> (in considerazione di quanto precede, quest'ultimo suggerimento ha una forte connotazione autobiografica). «Questo lavoro preliminare - spiega ancora Mollino - ha lo scopo di far conoscere la lingua dell'artista e del suo tempo», perché non si conoscono i codici - le lingue - dell'architettura «nemmeno le opere universali si possono intendere, contrariamente a una diffusa pretesa»<sup>63</sup>.

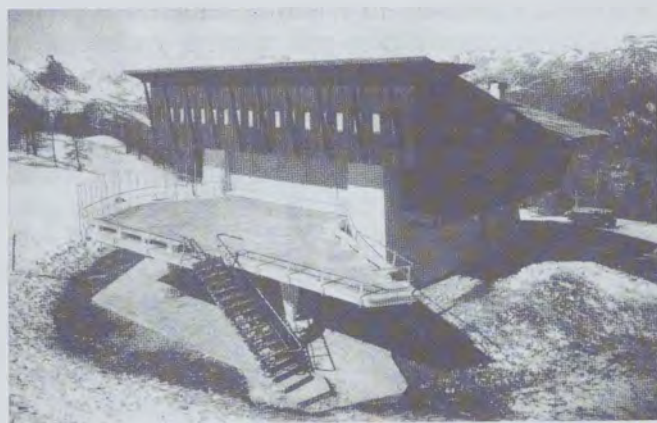
A Mollino non sfuggono neanche le difficoltà di comunicazione poste dai cosiddetti idioletti estetici: «(...) molte forme dell'arte moderna, create nel gusto di ambienti ristretti e di culture specializzate, o se proprio si vuole, raffinato, non riescono a divenire di comune intelligenza, perché la lingua in cui sono espresse è intesa solamente dagli iniziati»<sup>64</sup>. La nozione di gusto elaborata da Mollino concerne tanto le modalità della produzione artistica quanto la collaborazione interpretativa del fruitore? Quella di "stile" appare correlata, ma ristretta a un aspetto particolare della produzione, ma vediamo la definizione proposta da Mollino stesso: «La permanenza di forme tipiche, rappresentative di un gusto, può originare cristallizzazioni su moduli fissi, veri standard di elementi strutturali, funzionali e formali. Questi elementi perdono la loro originaria ragione di esistenza, e rimangono come schemi astratti: stile. Entro i limiti formali divenuti cifra, si modula l'espressione particolare caratterizzante ulteriormente l'individuo e infine l'opera d'arte»<sup>65</sup>. Più incisivamente ancora: gli stili sono

«etimologie strutturali dimenticate e traslate a funzione puramente formale»<sup>66</sup>. Ci si confronta con uno stile quando un codice forte, stabilizzandosi, cambia di statuto. Gli elementi stilistici sono pertanto immediatamente percepiti come intenzioni d'arte; essi dicono, al di là di ogni ulteriore messaggio, «questa è un'opera di architettura». La concezione molliniana di stile, anche se l'autore non ne indica le fonti, vanta ascendenze illustri: ad esempio nella *Stoffwechselthese*, uno dei pilastri della teoria dell'arte di Gottfried Semper<sup>67</sup>.

## Una interpretazione "stilistica" del bolero valdostano

Nella casa Garelli (1963-65), la versione molliniana del 'bolero valdostano', non solo contraddice l'interpretazione corrente, "funzionalista", di questo elemento caratteristico del rascard tradizionale, ma pare quasi un manifesto a favore della *Stoffwechselthese* semperiana. com'è noto, la casa di vacanza Garelli, sita a Champoluc in val d'Ayas (Aosta), venne costruita con il materiale ricavato dallo smontaggio di un antico "rascard", secondo le precise indicazioni del proprietario appassionato di queste costruzioni rurali<sup>68</sup>.

Stazione d'arrivo della slittovia del Lago Nero, vista da sud.



Stazione d'arrivo della slittovia del Lago Nero, vista laterale.





L'intervento dell'architetto sul manufatto ligneo originario si limita alla ristrutturazione interna a fini abitativi, alla sostituzione di alcuni tronchi ammalorati, all'aggiunta delle logge. Nuovi sono, invece, il basamento lapideo, la scala esterna di calcestruzzo armato e i "bolero", così come le finestre a nastro che segnano l'intero perimetro dell'originario "chalane".

Se si tiene conto dell'attenzione sempre testimoniata da Mollino nei confronti dell'edilizia rurale, e valdostana in particolare, (rilevandone accuratamente i tipi negli anni giovanili, promuovendone la salvaguardia nell'ambito dell'Istituto per l'Architettura Montana, incitando gli allievi a studiarne la morfologia) il ridisegno del *bolero* tradizionale deve avere tutta la nostra attenzione. Mentre esso, di solito, consiste in un ceppo di legno sormontato da un basso cilindro lapideo, Mollino disegna un monolite di pietra che "stilizza" - è il caso di dire - la forma a fungo. Tale scelta formale si apprezza nel suo giusto valore se si tiene conto della teoria di Mollino circa l'origine e la "funzione" del *bolero*. Contrariamente all'opinione corrente, difesa - con maggiore o minore convinzione - anche dagli specialisti in materia, secondo la quale il fungo, e soprattutto la pietra, dovevano difendere il granaio dai topi<sup>69</sup>, l'architetto riteneva invece che l'elemento derivasse da antichissime costruzioni palafitticole delle paludi padane e fosse poi stato trapiantato nel rascard valdostano dalle popolazioni Walser intorno al 1600, ormai trasformato in elemento essenzialmente decorativo, immemore della funzione originaria. A riprova di ciò, Mollino - che aveva in petto un libro sull'architettura Walser - indicava alcuni rascard valdostani nei quali i funghi illeggiadrivano soltanto il prospetto principale<sup>70</sup>. Ridisegnare il *bolero*, a partire dall'interpretante metaforico *fungo*, significa dunque rimettere le cose a posto, sanzionare con una forma evidentemente *impropria* il carattere ormai definitivamente derivato e stilistico di questo elemento tradizionale. La scelta è tanto più dimostrativa in quanto abbinata al recupero di un rascard originale: possiamo dunque azzardare che Mollino ristabilisse retroattivamente la *verità* storica.

### Una interpretazione funzionalista

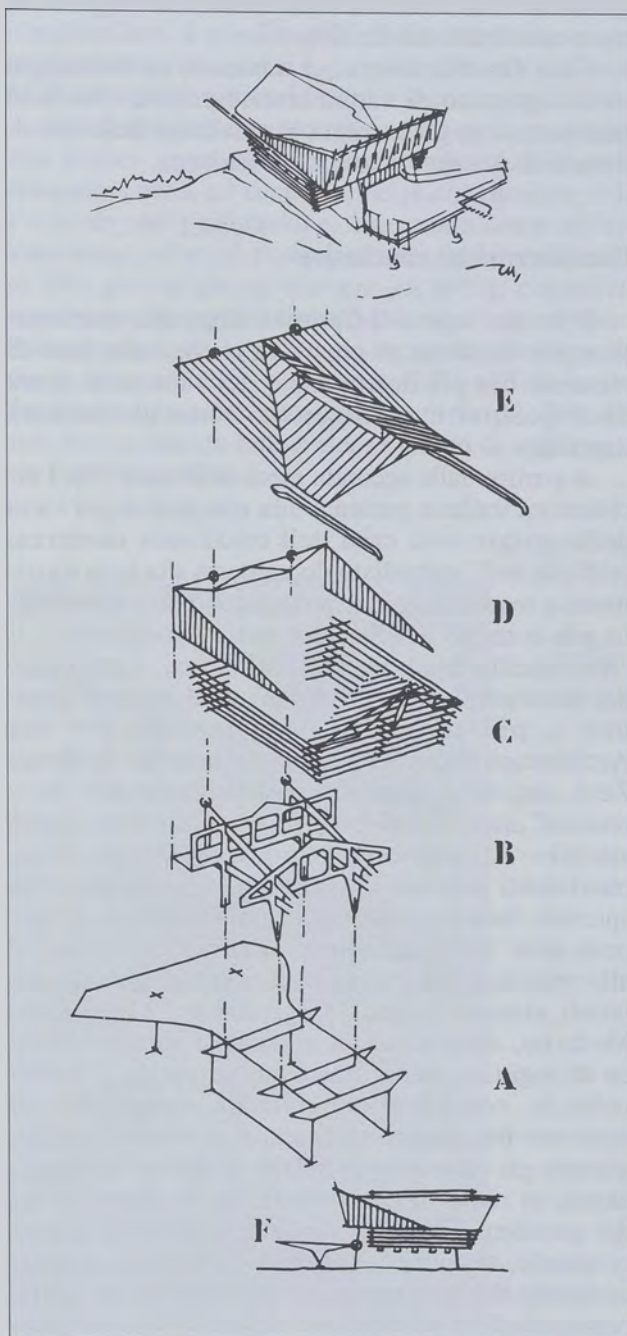
L'interpretazione stilistica del *bolero* è tanto più interessante se la si raffronta alla soluzione adottata da Franco Albini nella sua versione *moderna* del rascard: il Rifugio Pirovano, costruito a Cervinia, a un tiro di schioppo dalla Casa del Sole di Mollino, nello stesso periodo (1948 -1955).

Nel fungo di Albini il cilindro di pietra è ridotto a lastra inspessita al centro e disposta nella direzione delle travi, come se l'architetto avesse ritenuta importante fra le presupposte funzioni originarie soltanto quella strutturale, ovvero garantire la

Stazione d'arrivo della slittovia del Lago Nero, la struttura in cemento armato (Modello d'esposizione, 1991).



Schema di base della struttura (disegno di Mollino).





migliore ripartizione di un carico puntiforme sul trave<sup>71</sup>. Non sarebbe difficile dimostrare come il Rifugio Pirovano, nel suo insieme e sulla base delle indicazioni fornite dall'architetto, rappresenti una rilettura moderna, in chiave *funzionalista* del rascard, conforme alle tesi enunciate da Giuseppe Pagano nella celebre sezione sull'*Architettura rurale* alla Triennale di Milano del 1936: «(...) *soprattutto la spregiudicata coerenza funzionale e tecnica sono evidentemente leggibili in queste opere di architettura rurale. La funzionalità è stata sempre stata il fondamento logico dell'architettura. Soltanto la presunzione di una società innamorata delle apparenze poté far dimenticare questa legge eterna e umana nello stesso tempo. Oggi questa legge è stata riscoperta e difesa non solo per ragioni estetiche, ma anche per un bisogno morale di chiarezza e di onestà.*» Così ammoniva Pagano nel testo-manifesto del Catalogo<sup>72</sup>.

Casa Garelli, invece, ci tramanda un messaggio metalinguistico di natura storico-critica, che va al pari passo con gli esempi più smaliziati della cosiddetta *critica - operativa* post - moderna.

### Considerazioni conclusive

Riferire l'opera di Carlo Mollino alla problematica post-moderna si giustifica anche sulla base di elementi ben più determinanti della messa in opera di dispositivi metalinguistici come quello testé descritto.

A partire dalla seconda metà degli anni '30, l'architettura italiana presenta una sintomatologia varia della progressiva crisi dell'ortodossia moderna; crisi che nell'immediato dopoguerra sfocia in movimenti e tendenze che ne propongono un superamento più o meno accentuato: nella "continuità", il "Movimento Studi per l'Architettura" - promosso dai razionalisti direttamente legati al contesto europeo -, più critica l'"Associazione per una Architettura Organica" (APAO) - animata da Bruno Zevi, che, nelle opere del cosiddetto periodo "neo-realista" manifesterà posizioni decisamente contestatrici -. Attraverso progetti e realizzazioni, questi movimenti portano alla luce una nuova sensibilità spaziale, formale e materica, sovente attenta al recupero delle inflessioni locali dell'edilizia minore e alla valorizzazione della tradizione artigiana; tutti, fedeli almeno in questo agli usi del Movimento Moderno, alimentano un imponente apparato teorico di legittimazione, imbastito su parole d'ordine politiche, considerazioni culturali, sociologiche ed economiche, mentre relegano il discorso formale, quando gli riconoscono ancora il diritto di cittadinanza, al ruolo di puro corollario. È tipico il caso del quartiere Tiburtino a Roma: a monte di questa originale, seppure incredibilmente arzigogolata, creazione del dopoguerra sta il "troppo pieno" delle preoccupazioni ideologiche, culturali e sociologiche

che, in quegli anni, ammaliavano gli architetti italiani più impegnati.

In tale contesto, la posizione di Mollino spicca per almeno due aspetti:

- egli non aderisce ad alcun movimento e non cerca neppure coperture ideologiche, ma concentra tutta la propria attenzione sui problemi di forma e di linguaggio. A riprova di questo accennerò al tenore dell'articolo scritto con Franco Vadacchino a proposito di *Architettura e unificazione*, pubblicato nel 1945 in un numero monografico della rivista "Stile" dedicato alla ricostruzione. Il problema dell'unificazione, cioè della normativa destinata a gestire la coordinazione dimensionale e quindi la produzione industriale di un numero limitato di elementi standard, viene affrontato dagli autori con attenzione quasi esclusiva alle conseguenze estetiche. Nell'unificazione Mollino intravede soprattutto l'opportunità di una ulteriore depurazione espressiva, verso una «*scala musicale*» dell'architettura: «*Un gruppo di altezze unificate: le note; larghezze unificate: la durata delle note; campate unificate: i tempi; vani unificati: le pause. Con tutte queste restrizioni è stato ancora possibile creare l'Eroica*». E aggiunge che l'unificazione apporterà «*una bellezza più severa, perché figlia di un tormento più elevato*»<sup>73</sup>. Per Mollino, l'unificazione è un passo ulteriore verso il consolidamento di convenzioni che, sole, potranno garantire l'articolazione di messaggi intelligibili e individuali.

- Almeno in Italia, Mollino è fra i primi a pronosticare l'impatto culturale dell'informazione generalizzata e a predire il crollo di miti e credenze che ancora assicuravano la coesione di intenti e di esiti a movimenti e tendenze, il crollo dei grandi scenari di legittimazione<sup>74</sup> che promettevano ancora progetti di rifondazione disciplinare, insieme a una concezione teleonomica, globalizzante della cultura (impresa tentata, ad esempio, da Saverio Muratori con gli infortuni che conosciamo<sup>75</sup>). Facendo certamente fremere più di uno, Mollino, a guerra non ancora conclusa e in pieno clima di resistenza, commentando il suo progetto per una *Casa sull'altura*, annuncia l'avvento di un *totale eclettismo*: «*(...) già da tempo è nell'aria che respiriamo un eclettismo ben differente da quello dell'ultimo Ottocento, eclettismo nel senso di sintesi e di ripensamento originale quale non solo io lo intendo, ma quale è il suo preciso senso etimologico e filosofico; contrapposto perciò a "sincretismo" quale invece si può definire propriamente quella mescolanza retorica del culturalismo dell'ultimo '800*»<sup>76</sup>. Ritengo facile profezia dire ancora verso qual *totale eclettismo* ci avviamo e che da esso prendono vita opere autentiche: nate da quelle rapidità e contemporaneità di informazione nel tempo e nello spazio, elasticità di reazione, possibilità di assimilazione non mitica delle più remote o attuali culture ed esperienze di sensibilità opere che esprimono appunto l'indi-



dua realtà di questo volto comune che è il nostro mondo, il nostro gusto»<sup>77</sup>.

Gli artisti citati ad esempio indicano, come meglio non si potrebbe, quale eclettismo intendeva Mollino e la seduzione esercitata su di lui dall'affabulazione dissacrante e dalla ludica contaminazione dei linguaggi: «Basta pensare ai nomi più frusti, tanto sono discussi, (prova della loro vitale attualità) da Picasso all'ultimo Le Corbusier, da Joyce a Strawinsky, (...)». (Notiamo, per inciso, che nel 1944 diversi autori consideravano ormai conclusa la traiettoria inventiva di Le Corbusier; ben altrimenti attento, Mollino intuisce invece i sorprendenti sviluppi dell'opera tarda di questo architetto).

Della casa sull'altura, l'autore dirà, provocatoriamente, che «non ha invenzioni, ma si può dire, una rifatta verginità dei luoghi comuni ed eterni»<sup>78</sup>. La descrizione insiste sui luoghi architettonici frequentati, come qualche anno più tardi Philip Johnson nella dissacrante presentazione della sua residenza a New Canaan<sup>79</sup>, che a ragione è compreso fra i testi inaugurali la stagione post-moderna. Della casa sull'altura, Mollino vanta poi la possibilità offerta dalla grande superficie a calotta che fa da sfondo e copertura parziale al locale di soggiorno «di avere i più bei soffitti decorati con proiezioni a colori di decorazioni altrimenti impossibili (e anche soffitti affrescati celebri intercambiabili a volontà)»<sup>80</sup>. Qui la divaricazione fra supporto architettonico e segno è almeno altrettanto radicale che nei progetti venturiani concepiti nel segno della lezione di Las Vegas; ma essa rivela, seppure in negativo, la fragilità semiotica intrinseca a un'architettura impostata sulle sottili relazioni che intercorrono fra spazi astratti, forme pure e ritmi strutturali, com'è il caso dell'architettura moderna; vale a dire il "Duck" moderno contro il quale si dirigeranno gli strali di Venturi.

Di questa fragilità Mollino ha un'intuizione precoce. Egli comprende che il preteso *totalitarismo* del Movimento Moderno, attestato alla ricerca di sempre più probanti legittimazioni in tutti i campi dello scibile, al fine di assicurare il proprio privilegio morale e scientifico - questa è, ad esempio, la tesi di David Watkin nel suo *Morale e architettura nel 19° e 20° secolo* (1975) - cela di fatto, anche ai protagonisti, una crisi che investe l'architettura proprio in quanto mass-media. Quali significati veicola l'architettura e come li veicola? Per quale pubblico e con quale efficacia? Queste sono le domande poste da Mollino. Negli anni '60, anche gli architetti italiani impegnati dovranno ammettere, ormai disillusi, che l'architettura ha una ben scarsa presa sul sociale, poiché è problematica la socializzazione del linguaggio che le è proprio. Non è certo un caso che la nascita della semiologia dell'architettura, in Italia, coincida, temporalmente, con questo disincantamento<sup>81</sup>.

Se Mollino, fin dagli anni di guerra, ha scelto il linguaggio architettonico come oggetto preminente delle proprie investigazioni, occorre però subito aggiungere che non l'ha fatto nell'ingenuo convincimento chi si ripropone di rifondare la disciplina o spera di restituire all'architettura un ruolo protagonista nel concerto dei mass-media contemporanei al contrario, egli pare non farsi alcuna illusione sulla marginalità del ruolo dell'architettura come sistema di significazione.

Se non sono mancati coloro che hanno attribuito a Mollino un atteggiamento elitista, coltivato nella cerchia dorata di artisti, filosofi, selezionati professionisti della borghesia esclusiva e altezzosa torinese; a conclusione della nostra indagine, a noi pare, invece, che l'elitismo molliniano è organicamente connesso alla sua concezione dell'architettura. Date le competenze richieste dal fruitore in condizioni di comprendere, il piacere dell'architettura rimane un godimento riservato a pochi: non per questo Mollino insorge contro i tempi e il costume.

Egli è disincantato, scettico, ma non legnoso, se mai ironico - e autoironico - nei confronti della professione, come, ad esempio, nella conclusione dell'articolo sull'unificazione, che suona come un'invocazione: «Perciò non resta che fidare nell'aiuto di Dio, perché faccia nascere gli artisti capaci di esprimerci, e questi sapranno darci il capolavoro, nonostante tutte le esigenze tecniche: la rima, le note, la metrica, la statica. E l'unificazione. Intanto, questa bisogna ancora farla»<sup>82</sup>. Per chi non avesse ancora inteso siamo tentati di aggiungere: Campa cavallo...





<sup>1</sup> Cfr.: VIKTOR SKLOVSKIJ, *La costruzione del racconto e del romanzo*, in: *O teorii prozy*, Mosca, 1929.

<sup>2</sup> Cfr.: UMBERTO ECO, *Lector in fabula - la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, 1979.

<sup>3</sup> EZIO MANZINI, *La materia dell'invenzione*, Milano, 1986, p. 249.

<sup>4</sup> CARLO MOLLINO, *Disegno di una casa sull'altura*, in: "Stile", n° 40, 1944, p. 2.

<sup>5</sup> EZIO MANZINI, *op. cit.*, p. 62.

<sup>6</sup> CARLO MOLLINO, *Schemi linguistici nell'architettura*, estratto da: "Galleria di arti e lettere", n° 2 e n° 3, 1953, p. 9.

<sup>7</sup> CARLO MOLLINO, FRANCO VADACCHINO, *Architettura, Arte e Tecnica*, Torino, Chiantore, 1948, p. 8.

<sup>8</sup> BRUNO ZEVI, *Saper vedere l'architettura*, Torino, Einaudi, 1948.

<sup>9</sup> CARLO MOLLINO, FRANCO VADACCHINO, *op. cit.*, p. 9.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>11</sup> CARLO MOLLINO, *Schemi...*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>12</sup> CARLO MOLLINO, *Vedere l'architettura*, in: "Agorà", n° 8, n° 9-10, n° 11, 1946, n° 11, p. 24.

<sup>13</sup> CARLO MOLLINO, *Schemi...*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>15</sup> Su questa distinzione, cfr.: GEORGES MOUNIN, *Introduction à la sémiologie*, Paris, 1970.

<sup>16</sup> I semiotici parlano indifferentemente di "testo", che si tratti di un'opera letteraria, musicale, pittorica... o architettonica. Cfr., fra gli altri autori, UMBERTO ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milano, 1975.

<sup>17</sup> CARLO MOLLINO, *Schemi...*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>19</sup> CARLO MOLLINO, *Classicismo e romanticismo nell'architettura attuale*, Prolusione ai corsi, in: POLITECNICO DI TORINO, *Inaugurazione dell'anno accademico 1954-55*, Torino, 1954, p. 23.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> UMBERTO ECO, *Trattato...*, *op. cit.*, § 0.7

<sup>22</sup> CARLO MOLLINO, *Classicismo...*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>23</sup> CARLO MOLLINO, *Schemi...*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>24</sup> *Ibidem*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>25</sup> CARLO MOLLINO, *Classicismo...*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>26</sup> Cfr. UMBERTO ECO, *Trattato...*, *op. cit.*, § 2.7.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> CARLO MOLLINO, *Schemi...*, *op. cit.*, p. 10 e p. 9.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 8, ma anche: CARLO MOLLINO, FRANCO VADACCHINO, *Architettura, arte...*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> CARLO MOLLINO, *Classicismo...*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>44</sup> *Ibidem*; cfr. anche: CARLO MOLLINO, *Vedere l'architettura*, *op. cit.*, parte III.

<sup>45</sup> CARLO MOLLINO, FRANCO VADACCHINO, *Architettura, arte...*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>46</sup> UMBERTO ECO, *Trattato...*, *op. cit.*, § 3.5.

<sup>47</sup> CARLO MOLLINO, *Vedere l'architettura*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>48</sup> Dibattito svoltosi il 24 aprile 1952 alla Pro Cultura

Femminile di Torino fra gli architetti Ludovico Belgiojoso, Ignazio Gardella, Carlo Mollino e moderato da Augusto Cavallari Murat.; in: "Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino", n. 7, 1952, p. 195.

<sup>49</sup> Per la nozione di "paradigma", cfr., fra l'altro: voci *Corrélation, Paradigmatique, Paradigme*, in: ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, JOSEPH COURTES, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, 1979 e ROLAND BARTHES, *Éléments de sémiologie*, Paris, 1964.

<sup>50</sup> Cfr. UMBERTO ECO, *Trattato...*, *op. cit.*, § 3.7.2.

<sup>51</sup> VIKTOR SKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in: *O teorii prozy*, Mosca, 1929.

<sup>52</sup> UMBERTO ECO, *Trattato...*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>53</sup> ROMAN JAKOBSON, *Le parallelisme grammatical et ses aspects russes*, in: *Questions de poétique*, Paris, 1973, p. 234; l'A. cita da: G.M. HOPKINS, *Poetic Diction*.

<sup>54</sup> CARLO MOLLINO, *Un libro su Eric Mendelsohn (1887-1953)*, recensione a: MARIO F. ROGGERO, *Contributo di Mendelsohn alla evoluzione dell'architettura moderna*, Milano, 1952, in: "Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino", n. 11, 1953, p. 462.

<sup>55</sup> CARLO MOLLINO, *Disegno di una casa sull'altura*, in: "Stile", n. 4, 1944, p. 11.

<sup>56</sup> Cfr.: ANGELO MARCHESI, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, 1978; O. DUCROT, T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, 1972.

<sup>57</sup> CARLO MOLLINO, citazione in: *Costruzioni e progetti dell'architetto Carlo Mollino*, in: "Domus", n. 226, 1948, pp. 13-16.

<sup>58</sup> G.E. KIDDER SMITH, *L'Italia costruisce*, Milano, 1950, p. 188.

<sup>59</sup> "Movimento Comunità", n.2, 1948.

<sup>60</sup> CARLO MOLLINO, FRANCO VADACCHINO, *Architettura, arte...*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>61</sup> *Ibidem*, pp. 44, 45.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 46, 47.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 47.

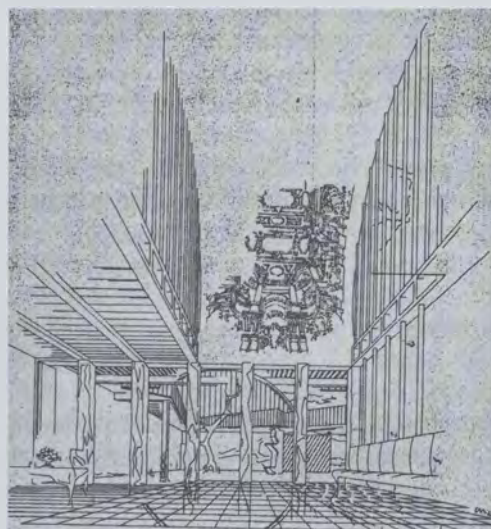
<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> Cfr.: ERNST STOCKMEYER, *Gottfried Semper's Kunsttheorie*, Glarus, 1939 e JOSEPH RYKWERT, *La casa di Adamo in paradiso*, Milano, 1972, p. 35.

<sup>68</sup> Intervista dell'architetto Giancarlo Aliberti all'attuale proprietaria Clotilde Garelli.

Casa sull'altura, 1943-44, prospettiva interna.





<sup>69</sup> Cfr.: LUIGI DEMATTEIS, *Case contadine in valle d'Aosta*, Ivrea, 1984.

<sup>70</sup> Informazioni gentilmente fornite all'A. da Roberto Gabetti, Aiuto di Carlo Mollino durante il periodo in cui fu Direttore dell'Istituto di Composizione architettonica del Politecnico di Torino.

<sup>71</sup> FRANCO ALBINI, *Albergo per ragazzi a Cervinia*, in: "Edilizia Moderna", n. 47, 1951, pp. 67-74.

<sup>72</sup> GIUSEPPE PAGANO, GUALTIERO DANIEL, *Architettura Rurale Italiana*, Milano, 1936, p. 76.

<sup>73</sup> CARLO MOLLINO, FRANCO VADACCHINO, *Architettura e unificazione*, in: "Stile", n.1, 1945, p. 3.

<sup>74</sup> Cfr. le tesi di JEAN- FRANÇOIS LYOTARD su *La Condition post-moderne*, Paris, 1979.

<sup>75</sup> Cfr.: GIORGIO PIGAFETTA, *Saverio Muratori architetto*, Venezia, 1990.

<sup>76</sup> CARLO MOLLINO, *Disegno di una casa sull'altura*, op. cit., p. 4.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 5.

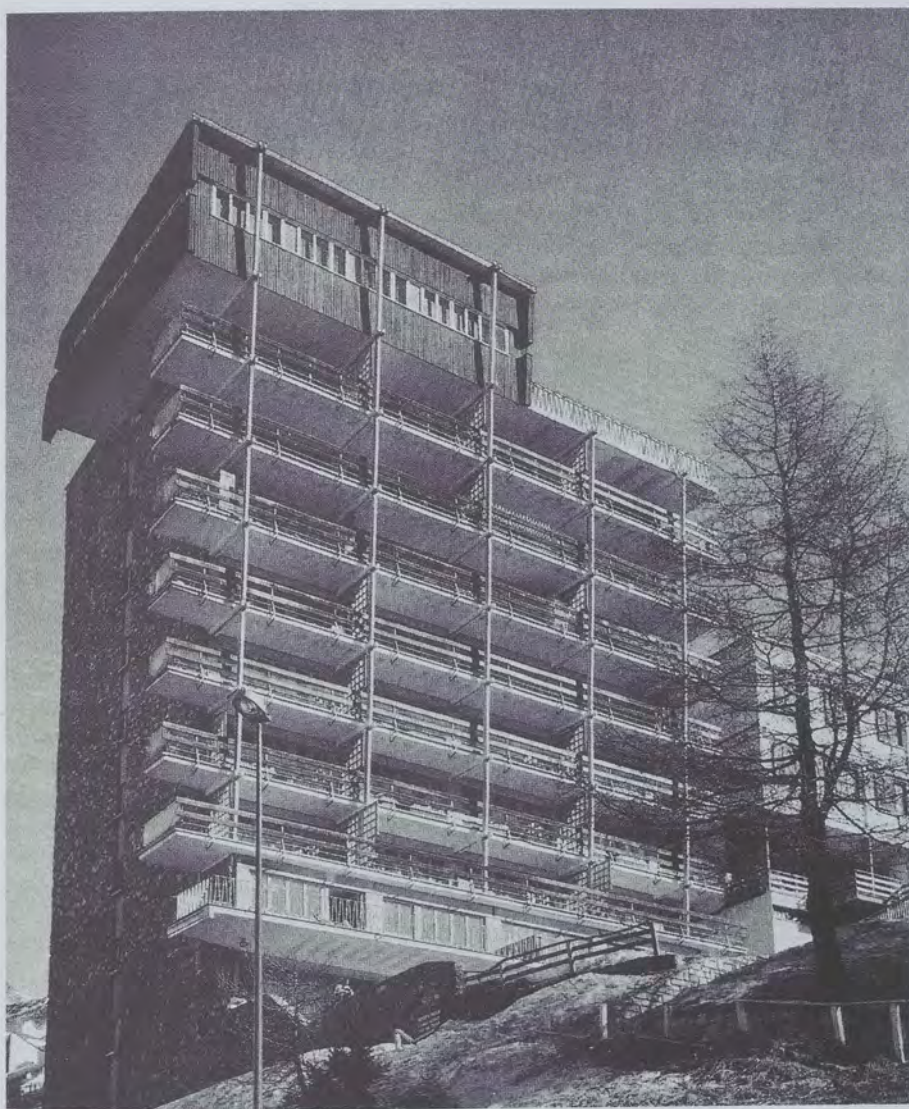
<sup>79</sup> PHILIP JOHNSON, *House at New Canaan, Connecticut*, in: "Architectural Review", settembre 1950.

<sup>80</sup> CARLO MOLLINO, *Disegno di una casa sull'altura*, op. cit., p. 6.

<sup>81</sup> Cfr. i primi scritti sull'argomento di GIOVANNI KLAUS KOENIG, GILLO DORFLES, RENATO DE FUSCO, MARIA LUISA SCALVINI, UMBERTO ECO, ecc.

<sup>82</sup> CARLO MOLLINO, FRANCO VADACCHINO, *Architettura e unificazione*, op. cit., p. 3.

Casa del Sole, Cervinia, 1947-55.





# L'intervento di «correzione acustica» nella sala del Teatro Regio. Una lettura storica

Benedetto CAMERANA (\*)

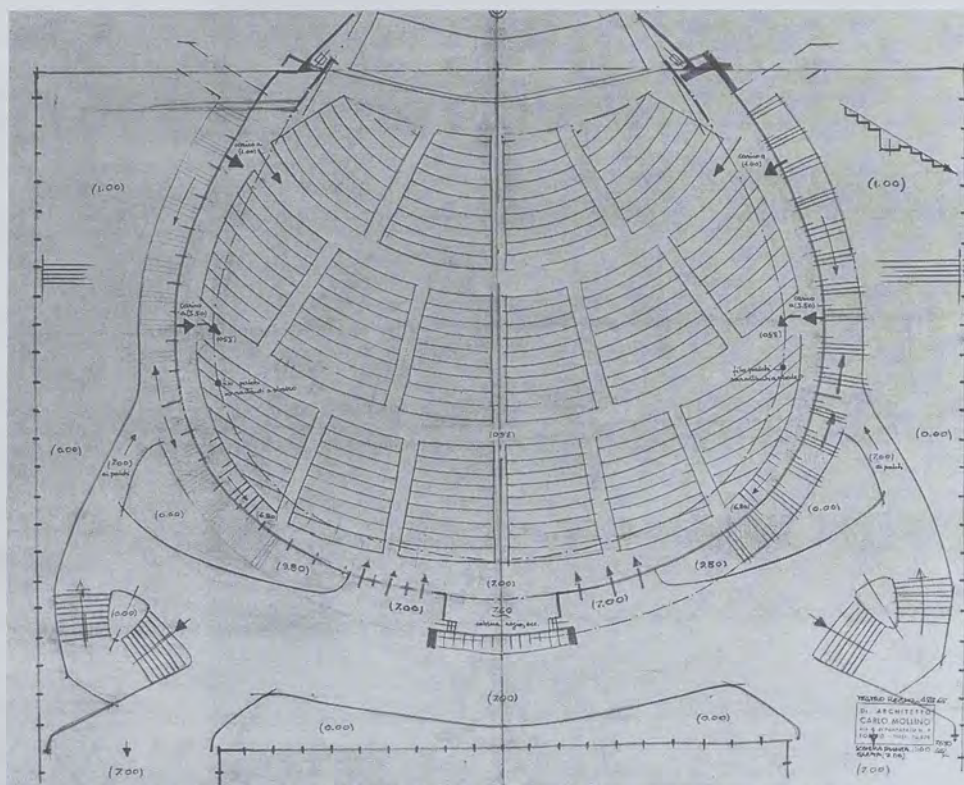
Il 5 novembre scorso la rappresentazione inaugurale della stagione del Teatro Regio ha dato la prima occasione di pubblica verifica dei risultati dell'intervento di correzione acustica portato a termine poche settimane prima. Come nel 1973 Atti e Rassegna Tecnica usciva con un numero monografico speciale, per l'apertura del nuovo Teatro Regio, così oggi si interroga sul valore di questo intervento, certamente degno della più approfondita attenzione per via della complessità dei temi inerenti.

L'analisi dell'intervento è occasione per riconsiderare il lavoro di Mollino in un contesto critico ampio: l'opera come percorso in sè nella storia del costruire. Il teatro d'opera è tema particolare, in architettura, fra i pochi a prestarsi ad una lettura tipologica. Già nel Seicento, da Venezia a Roma, e in modo sempre più ovvio a partire dal Teatro

Argentina (1732), il disegno di una nuova sala nasce anche come perfezionamento di quelle che di poco l'hanno preceduta. Se si scorrono sequenze di esempi storici si assiste ad un progressivo avanzare per piccoli cambiamenti e aggiustature - le molte rifiniture della pianta ellittica come la ricerca di una curva perfetta per il soffitto - nella direzione di un tipo ideale, che molti trattati, non a caso, si sforzano di produrre in forme definite<sup>1</sup>. L'esportazione verso le capitali europee sottopone i modelli italiani ad altre ridefinizioni - su tutte, la sostituzione del palco chiuso con la balconata aperta - che portano a nuovi modelli più aggiornati e a loro volta ripresi e rielaborati nelle grandi città americane a partire da fine '800<sup>2</sup>. Questa linea quasi genetica trova anche innesti vigorosi e innovativi tanto quasi da cancellarne le tracce: dal Festspielhaus di Bayreuth alle ricerche degli anni '20 sono le urgenze che vengono

(\*) Architetto, dottore in Storia dell'architettura e dell'urbanistica.

Schema di pianta, +7,00, scala 1:100, 4.8.1965 (Archivio Carlo Mollino, Collocazione P16B, 362.173). In questo primo studio le pareti del «cilindroide» convergono verso il palcoscenico. La soluzione è modificata dal successivo progetto di massima. (Foto Orcorte).





da compositori e scenografi a produrre nuove sperimentazioni spaziali<sup>3</sup>.

Oggi, negli ultimi anni, quello dell'opera è soprattutto mondo di tradizione: la produzione di contemporanea è spesso pretesto dimostrativo e molte innovazioni tentate nei primi decenni del secolo non rientrano più nei repertori. Per la sala, anche per questi motivi, esiste sempre una questione di rapporto con la storia: la reinterpretazione può essere più o meno inventiva ma non si discosta molto da quella forma, da quei noti riferimenti.

Il 25 marzo 1965 l'Amministrazione Civica di Torino incarica Carlo Mollino di ripensare in modo del tutto nuovo il progetto Morbelli-Morozzo della Rocca per la ricostruzione del Teatro Regio. Mollino non è nuovo agli edifici per la musica: l'Auditorium di Torino è del 1953 e nel 1964 si cimenta assieme a Graffi con il concorso per il Teatro di Cagliari<sup>4</sup>. Ma l'incarico è impegnativo e l'esperienza insufficiente. Per aggiornarsi Mollino viaggia e visita i nuovi teatri, europei e non solo: già dal gennaio di quell'anno e poi fino al 1971 sono 410 i giorni di «vacazione» per lui e Graffi<sup>5</sup>. E quali riferimenti possono valere per un teatro d'opera, in quegli anni? Innanzitutto esiste la questione della ricostruzione. I molti teatri distrutti dalla guerra sono rifatti più o meno come erano - dalla Scala subito rinata alle Staatsoper di Berlino (1955) e Monaco (1963) - oppure secondo stilizzazioni non sempre riuscite - la sobria riduzione decorativa della sala della Staatsoper di Vienna (1955). Sono casi limite, dove si vuole ridare vita ai disegni di un von Klenze o di un Piermarini.

Per le sale nuove la tendenza sembra invece quella di discostarsi dalla tradizione, soprattutto inventando decori assolutamente contemporanei. È il caso dell'estetica tecnologista di Clemens Ohlzheimer per la sala grande del Landestheater Festspielhaus di Salisburgo, del 1960; del fantasmagorico soffitto del Grand Théâtre di Ginevra, riaperto nel 1962 dopo il parziale incendio del 1951; dello strampalato omaggio a un improbabile «stile Sputnik» nel decoro del soffitto per il Teatro Wielki di Varsavia, peraltro ricostruzione postbellica terminata nel 1965. In parallelo si sperimentano anche innovative varianti alle forme storiche, come le inedite balconate-palchetto digradanti verso la scena pensate da Wilhelm Riphahn per l'Opera di Colonia nel 1957; o come i grandi semicerchi della platea e delle balconate dell'Amsterdam Muziektheater (progetto del 1963, tardiva esecuzione nel 1986).

Nel suo *Auditoria. Design for the Performing Arts*, Michael Forsyth dedica molte pagine al Regio, indicandolo come esempio emblematico di una tendenza nuova, riassunta nello slogan: *the New Antiquarians*<sup>6</sup>. Alle fredde durezza di molte sale degli anni '50 e '60 si sostituisce il recupero di valori ambientali dal passato: uno spazio acco-

gliente, qualità architettoniche come intimità, magia, memoria. Sono condizioni anche funzionali all'assenza di opere contemporanee dai repertori correnti. Del Regio Forsyth sottolinea l'intreccio di memorie diverse, dall'antico al moderno: oltre a recuperare i modelli del teatro all'italiana Mollino sarebbe qui neo-barocco ma anche futurista, debitore dell'espressionismo come anche dei cinematografati art deco<sup>7</sup>.

Certo alcuni riferimenti storici sono facilmente leggibili: la pianta a livello dei palchi riprende il precedente ellisse alfieriano<sup>8</sup>. I palchi chiusi con salottino sono soluzione ormai desueta: se in Italia si costruiscono così ancora nel '900<sup>9</sup>, in Francia sono sostituiti da balconate aperte o semiaperte già da metà '700<sup>10</sup>. Si noti che Mollino non è del tutto solo in questa scelta, forse anacronistica<sup>11</sup>: nel 1966 è inaugurato il Metropolitan Opera House di New York (non a caso Mollino gli dedica un viaggio), con i suoi cinque ordini di semipalchi disposti sulle pareti laterali della sala. La «concettosa prestigiosità»<sup>12</sup> del decoro del Regio ha poi molti rimandi alla tradizione, forse più francese<sup>13</sup> che italiana: la pervasività ambientale del colore rosso, seppur «divisionista», è scelta corrente ovunque<sup>14</sup>; l'illuminazione a sfere è per Mollino «inconscio omaggio alla tradizione secolare del teatro d'opera»<sup>15</sup>; la decorazione del soffitto è «felice travestimento barocco»<sup>16</sup>; e se la cosiddetta nuvola luminosa «vuole emulare il fasto prestigioso del lampadario di Murano»<sup>17</sup> forse questa scelta risente della coeva reinstallazione del grande lampadario Secondo Impero dell'Opéra di Nizza. E ancora, nella ripartizione delle masse esterne del Regio la critica specialistica ha annotato una filiazione del principio dei tre volumi funzionali dell'Opéra di Parigi<sup>18</sup>. È possibile che Mollino abbia guardato a quel capolavoro, che peraltro è episodio centrale nella storia del teatro d'opera: le stesse «strade aeree» dei foyer - la vera grande innovazione del progetto di Mollino - sembrano discendere anche dal sistema dei percorsi - in particolare dalle strutture volanti e inarcate del grande scalone - della «macchina» per la rappresentazione del teatro sociale inventata da Charles Garnier. L'idea infine di una grande, unica platea inclinata riprende Bayreuth (il «golfo mistico» che ne deriva è ormai prassi corrente) come anche il pensiero del «teatro totale», di cui il Regio conserva l'opzione nella possibilità di far avanzare in mezzo alla platea il grande carrello del retropalco, e di montare quattrocento posti al di là di esso: una utopia praticata una volta sola.

L'esercizio di reinterpretazione della tradizione operato da Mollino per il Regio come da Harrison per il Metropolitan è apertura nuova, ripresa con convinzione da altri fino a oggi: la Glyndebourne Opera House di Hopkins, come il progetto per il teatro alla Bicocca di Gregotti e lo stesso Carlo Felice di Rossi e Gardella.



Il 10 aprile 1973 si apre il nuovo Teatro Regio. I giudizi sull'acustica sono positivi: «eccellente» la definisce Maria Callas, che cura la regia scenica dei *Vespri Siciliani*, l'opera inaugurale; «decisamente molto buona» il Maestro Fulvio Vernizzi, Direttore Artistico<sup>19</sup>. Affermazioni chiare, contrarie alle forti critiche espresse da cantanti e direttori in questi ultimi anni. È solo il Maestro Vittorio Gui, allora Direttore d'orchestra, a lasciare intendere che la sala è troppo vasta, che non è facile produrvi una rappresentazione artistica di qualità<sup>20</sup>. Come si spiega un tale mutare di opinione? L'abitudine dei torinesi del tempo ai rimbombi del Teatro Nuovo non è motivo sufficiente. È qui utile annotare come la buona acustica di una sala sia fenomeno complesso, costruito anche su valori soggettivi, valutabili «a orecchio» e secondo il gusto e le preferenze di un certo momento storico. Ed è proprio la «cultura dell'ascolto» che sembra essere cresciuta, o mutata, in questi vent'anni, e per diverse ragioni<sup>21</sup>. Oggi si richiede una più alta, o meglio diversa, qualità acustica: certo più analitica, forse anche più brillante. Così anche il suono di una sala può ricadere nella comprovata consuetudine all'aggiornamento, di origine sia tecnica sia artistica, che ha segnato la storia di quasi tutti i teatri lirici. Lo stesso Regio alfiariano aveva già vissuto un intervento di «correzione acustica», per una pura questione di gusto: nel novembre 1895 si costruisce una fossa per l'orchestra - si abbassa il pavimento e si avvolgono i musicisti in una parete lignea continua - secondo il contestato gusto wagneriano per la miscelazione dei suoni dei diversi strumenti prima della loro dispersione in sala: l'innovazione è sostenuta da Arturo Toscanini che il 22 dicembre vi dirige la prima italiana del *Crepuscolo degli dèi*.

Per capire il nuovo Teatro Regio è utile analizzare il rapporto tra Mollino e Gino Sacerdote, incaricato della progettazione acustica. Innanzitutto la procedura: il progetto architettonico della sala è sviluppato in modo autonomo fino all'esecutivo, e solo in un secondo momento è sottoposto al controllo acustico<sup>22</sup>: è Mollino a ricordare, a cose fatte, che l'acustica «risultò imbroccata»<sup>23</sup>. L'affermazione, anche spiritosa, di Mollino tradisce però una certa debolezza di metodo: oggi è prassi consolidata che acustico e architetto collaborino fin dall'inizio al disegno di una nuova sala. Da parte di Mollino si registra però uno scetticismo che non stupisce nella sua cultura: se qua e là cita i «canonici imperativi delle leggi dell'acustica»<sup>24</sup> con velata ironia, quando aveva presentato il progetto per l'Auditorium RAI aveva fissato in modo ben più chiaro «quell'impossibile abbinamento: buona-acustica, buona-estetica»<sup>25</sup>.

Di fatto Sacerdote interviene richiedendo diverse e profonde modificazioni. Certamente la pendenza della platea è aumentata - così da evitare l'assorbimento radente del suono diretto, che sulla

lunga distanza del Regio sarebbe quasi scomparso - e il soffitto è completamente ridisegnato, per migliorare la riflessione del suono e assorbire l'eccesso di basse frequenze. Alcune affermazioni di Sacerdote testimoniano scelte di cultura acustica che non sembrano più attuali: se l'assorbimento radente è eliminato, l'importanza dei suoni riflessi è minore (il che può anche spiegare la moquette e i «polmoni» laterali della sala<sup>26</sup>). Ma l'odierna «cultura dell'ascolto» impone quelle riflessioni laterali (si veda più sotto il progetto della Müller-BBM). Un altro parametro in qualche modo datato è che la sala «non deve essere troppo riverberante»<sup>27</sup>. In particolare Sacerdote ricorda di aver avuto istruzione di dare al Regio lo stesso tempo di riverberazione della Scala. È una scelta che lascia perplessi: a parte le mitologie di origine verdiana (già nel 1790 Riccati definisce il teatro milanese «nulla affatto armonico»<sup>28</sup>), le diversità di forma, tipo e volume sono tali da pregiudicare ogni trasferimento di parametri tra i due teatri.

Si consideri anche come a inaugurazione avvenuta lo stesso Sacerdote avverta ancora alcuni dubbi. La preponderanza delle basse frequenze e il contatto tra orchestra e palco sono problemi sentiti come centrali fin dall'inizio, e molto lavoro vi è dedicato. Il permanere di quelle difficoltà fino all'attuale risoluzione probabilmente dipende sia dalla notevole evoluzione, dal 1966 a oggi, degli strumenti a disposizione per la previsione del comportamento acustico di una sala e forse anche dalla suaccennata visione estetica molliniana. Ma le maggiori perplessità di Sacerdote riguardano proprio il predominio della moquette<sup>29</sup> e la fossa dell'orchestra<sup>30</sup>. È importante notare come egli vorrebbe introdurre ancora quelle modifiche che l'anticipazione della data di apertura del teatro avrebbe impedito<sup>31</sup>.

Non è raro che una nuova sala necessiti di una messa a punto, anche importante, delle condizioni acustiche, successiva all'apertura oppure alla prima stagione. Si ricordano qui alcuni casi, anche clamorosi: la Royal Albert Hall di Londra, la Salle Pleyel parigina, la Philharmonic Hall al Lincoln Center di New York, la Sidney Opera House e l'Amsterdam Muziektheater<sup>32</sup>. Per il Regio il problema è anche l'immediata scomparsa di Mollino, che rende difficile ogni correzione a posteriori.

L'intervento nella sala del Regio nasce, ed è portato a termine, con il solo obiettivo di incrementare la qualità acustica, parametro essenziale per un teatro d'opera. A partire dalle reiterate e crescenti segnalazioni di orchestrali e cantanti che insistono sui difetti della sala, nel 1991 il Comune di Torino istituisce una Commissione acustica - ne fa parte, tra gli altri, il Maestro Giulini - con il compito di verificare la consistenza di quelle impressioni e di indagare possibili linee d'intervento. Dopo alcune valutazioni d'ordine generale,



il professor Helmut Müller è incaricato di curare uno studio scientifico della situazione. Una complessa serie di rilevamenti permette alla Müller-BBM di analizzare puntualmente il deficit acustico della sala, evidenziando come segue le singole criticità:

- il tempo di riverberazione si rivela insufficiente, squilibrato rispetto alle diverse frequenze dei suoni; i rivestimenti «assorbenti» in moquette del pavimento e delle pareti tendono a spegnere soprattutto le note più acute e brillanti; il predominio delle basse frequenze produce un timbro cupo, opaco;

- la conformazione architettonica della sala - soprattutto la grande continua concavità del «cilindroide» - determina alcune disuniformità nella distribuzione del suono tra gli spettatori;

- il profilo del boccascena e l'ampia sporgenza del proscenio sull'orchestra compromette la reciproca diffusione dei suoni tra la fossa e il palcoscenico; in più, l'assenza di riflessioni immediate impedisce agli uni e agli altri di «sentire» la qualità della loro esecuzione.

Sono condizioni che non solo impoveriscono l'ascolto, ma pregiudicano il lavoro stesso dei musicisti.

Per ridurre tali disagi a un livello accettabile la Müller-BBM suggerisce un ventaglio di soluzioni operabili. Un percorso da valutare con attenzione è quello della «correzione elettroacustica», che non richiederebbe sensibili modifiche della sala. Questa possibilità è però scartata in partenza, non solo per un chiaro motivo estetico - si tratta pur sempre di una amplificazione elettronica - ma anche perché non risolverebbe gli specifici problemi acustici del Regio, per via di intrinseci limiti tecnici. L'intervento correttivo si orienta quindi verso la modificazione fisica di quelle parti della sala - forme e materiali - all'origine del deficit acustico. Le proposte si riassumono così:

- sostituzione dei rivestimenti assorbenti in moquette con materiali fonoriflettenti per aumentare e riequilibrare la risonanza;

- applicazione di geometrie convesse alle pareti laterali della sala (il cilindroide) per migliorare la diffusione delle riflessioni del suono;

- raccordo del cilindroide al proscenio, riducendo gli spazi morti ai lati del boccascena - i «polmoni» molliniani di circolatoria funzione - per rinforzare l'effetto sonoro di ampiezza spaziale nella parte anteriore della platea;

- inserimento di superfici fonoriflettenti convesse nella zona del boccascena e modifica della parete interna della fossa dell'orchestra verso la sala per incrementare il contatto acustico di orchestrali e cantanti;

- taglio della sporgenza del proscenio sopra la fossa d'orchestra per incrementare il contatto acustico tra orchestra e cantanti e tra orchestra e pubblico.

Gli interventi proposti dalla Müller-BBM passano quindi alla Commissione acustica per una verifica delle condizioni di inserimento nella sala esistente: in prima istanza la delicata questione della tutela, della quale sono stati chiamati a rispondere il Soprintendente ai Beni Architettonici e Ambientali del Piemonte Clara Palmas, fin dall'inizio, poi affiancato dal successore Bruno Malara. Il difficile compito della Commissione è quello di mediare quelle urgenze tra loro apparentemente distanti: funzionalità acustica e salvaguardia dell'opera. La conservazione del carattere unitario dell'architettura della sala, secondo il progetto messo a punto da Mollino con Graffi, sembra in quella fase comporsi con difficoltà con la improrogabile valorizzazione della prioritaria natura musicale del Teatro.

Per affrontare su basi scientifiche questo complesso intrecciarsi di esigenze è istituita una convenzione con il Politecnico di Torino per il riordinamento della documentazione relativa al Regio conservata presso l'Archivio Carlo Mollino, operazione coordinata da Elena Tamagno. Su queste basi, su incarico della Commissione, chi scrive svolge una indagine nella storia del progetto del nuovo Teatro Regio. Lo studio dei documenti rileva come quell'intenzione di «opera totale» perseguita da Mollino - al Regio come altrove - si scontri qui più volte con la complessità del tema e, in fase esecutiva, con le complicazioni procedurali dei molti appalti e del lungo, faticoso cantiere. Non secondaria sembra essere anche una certa dialettica apertasi prima con Carlo Graffi, coautore del progetto, poi con i tecnici del Comune di Torino<sup>33</sup>. Non è quindi sempre possibile provare un marchio di «autenticità molliniana» per le soluzioni adottate, che in qualche caso assumono un carattere quasi provvisorio.

In risposta alle precise istanze della Commissione (e in particolare dei Soprintendenti Palmas e Malara) la ricerca verifica quindi l'esistenza, fra le tante varianti, le modifiche e le ipotesi perdute, di elementi utili a valutare la legittimità degli interventi di correzione proposti - o meglio taluni di essi -, ove sia possibile agganciarli al progetto molliniano stesso: progetto inteso come iter, come storia, e non solo come prodotto finale<sup>34</sup>.

In particolare sono stati giudicati significativi alcuni disegni relativi alla forma della sala e del boccascena, ed alcune notazioni sui rivestimenti, qui di seguito riassunti in modo inevitabilmente incompleto:

- la geometria del boccascena. In una prima fase (dal progetto di massima del novembre 1965 fino alle soglie del 1970) la cornice del boccascena ha un disegno molto semplice, lineare, quasi sia rimandato a successive determinazioni<sup>35</sup>. In particolare, nelle tavole del progetto di massima del 1965 e degli esecutivi del 1966<sup>36</sup> il soffitto del proscenio è ancora chiaramente convesso, secondo un profilo

non poco simile a quello proposto dalla Müller-BBM. In più, una copia della sezione longitudinale esecutiva del 1966<sup>37</sup> riporta notazioni aggiunte a mano da Mollino: «quote, dettagli e sagoma soffitto, riflettore, cornice, ecc., da stabilirsi a seguito dello studio acustico». Parole che possono essere lette come una sorta di «liberatoria» a favore di nuovi profili acusticamente corretti. Ma è solo in un secondo periodo, dal giugno del 1970 (in piena fase esecutiva) che la cornice assume quella complessità di forma e di profilo che, con successive variazioni fino agli esecutivi finali dell'aprile del 1972, sfocia nella definitiva configurazione: una doppia cornice - non convessa - sovrapposta alla struttura in c.a.<sup>38</sup>.

- le pareti laterali della sala. È evidente il progressivo, lineare divaricamento, e quindi l'allargamento della sezione terminale della sala. Un primo studio dell'agosto del 1965<sup>39</sup> propone pareti laterali convergenti verso il palcoscenico (quasi il tradizionale schema «a ferro di cavallo»). Nel successivo «schema preparatorio strutturale» (ancora di agosto)<sup>40</sup> le pareti laterali sono già parallele all'asse di simmetria della sala. Solo nel progetto di massima - «soluzione definitiva» - tali pareti sono divaricate e divergenti rispetto al palcoscenico, come nella configurazione definitiva. La larghezza totale della sala in prossimità del boccascena passa così dai circa 31 metri del primo disegno ai 42/43 metri finali.

- per la rimozione della moquette dalle pareti della sala, una notazione utile: a verbale di una riunione del 1972 della Commissione giudicatrice si legge<sup>41</sup>: «proposta del Prof. Mollino di rivestire la parete di fondo sala con pannelli in legno rivestiti in stoffa (come nel foyer) e non in moquette, ma si rimanda ogni decisione a dopo l'effettuazione delle prove acustiche del Prof. Sacerdote».

Su queste basi la Commissione acustica può affrontare il nodo centrale dell'intervento: la traduzione del «progetto acustico» in forme definite: architettura, materiali, arredi. Tale delicato lavoro è affidato a Roberto Gabetti e Aimaro Isola, che fondano il loro intervento su una sostanziale, auto-comandata rinuncia a introdurre in sala un pensiero di architettura autonomo. Il progetto si sviluppa quindi per gradi, per successive approssimazioni, via via puntualmente sottoposte al vaglio della Commissione e alle continue verifiche con Helmut Müller.

Il principio di riferimento è quello di limitare l'ambito progettuale alla sola esecuzione delle richieste di correzione acustica non più prorogabili, proponendo per esse soluzioni architettoniche adeguate. In questo senso, la filosofia di progetto si fonda su due criteri puntuali: il massimo contenimento degli interventi e la reversibilità delle modificazioni. Punto per punto, gli interventi architettonici riguardano:

- il boccascena. Come suggerito da Müller, al boccascena esistente - quel grande arco che alcuni amano chiamare «il televisore»<sup>42</sup> - è anteposta una nuova struttura: una cornice acustica formata da quattro riquadri lineari, iscritti l'uno nell'altro, a superfici metalliche convesse rivestite da listoni di legno di tono scuro. Forma e colore del boccascena sono anche orientati da esigenze espresse da scenografi operanti al Regio: in particolare, è Ronconi, qualche anno prima, a ridurre a forma rettangolare il profilo curvilineo del boccascena molliniano, con strutture in legno nero, rimaste poi stabilmente in sito fino all'inizio dell'attuale intervento.

- la fossa dell'orchestra. Come richiesto, lo sbalzo di proscenio che copre parte dell'orchestra è tagliato. In questo modo si può anche rialzare il livello medio del piano dell'orchestra.

- il restringimento della sala verso il proscenio. Le pareti ai lati della scena sono sensibilmente accorciate facendo convergere verso di essa la parte terminale del cilindroide e dunque riducendo i «polmoni» distributivi. I nuovi profili, rivestiti in legno, riprendono l'andamento rientrante della curva dei palchi.

- le pareti perimetrali sotto i palchi. Lungo la superficie concava continua del cilindroide sono applicati profili a geometria convessa realizzati in gesso e poi rivestiti in legno, aventi la funzione di garantire una riflessione diffusa delle onde sonore.

- il nuovo pavimento. La moquette fonoassorbente è rimossa e sostituita con un pavimento fonoriflettente in legno di faggio a piccoli listelli accostati, impregnati di colore rosso più o meno scuro a seconda della tonalità naturale, così da riprendere in qualche modo l'effetto «divisionista» espressamente voluto da Mollino per la moquette<sup>43</sup>. Tale trattamento vale anche per le superfici lignee delle pareti prima descritte.

- le nuove poltrone. Anche per avvenuta usura, le poltrone attuali sono rifatte con l'applicazione di scudi in legno sotto il sedile e dietro lo schienale, riutilizzando integralmente i telai lignei originali.

- i palchi. Pavimento, pareti e soffitto dei palchi sono rivestiti in legno come la sala. I parapetti esistenti sono sostituiti con scudi lignei a geometria convessa simili ai profili applicati alla sottostante parete del cilindroide.

La sala rinnovata, «corretta» e adeguata alle desiderate condizioni acustiche è ora lì, aperta alle valutazioni: prima di tutto dei musicisti - pubblico ed esecutori - e poi di chi guarda all'architettura. Per il primo aspetto, la critica specialistica ha espresso giudizi positivi: la risonanza più viva, il suono più brillante, le riflessioni più equilibrate sono acquisiti, come si voleva. Ma soprattutto sono gli orchestrali (e i cantanti) a manifestare il loro entusiasmo per il nuovo boccascena che garantisce condizioni di lavoro finalmente accettabili. Valga per tutti il parere di John Mauceri, Direttore stabile,



che in occasione del recente convegno «L'acustica come bene culturale» aveva giudicato la sala del Regio - s'intende, prima dell'intervento - tra le più difficili in cui si fosse trovato a dirigere, tale da compromettere la possibilità di una buona esecuzione. Solo adesso, secondo Mauceri, la funzione del Teatro Regio è «fare musica».

Per gli aspetti di architettura, vi sono polemiche. La singolare sfortuna delle maggiori opere di Mollino - l'Ippica demolita, il Lago Nero in rovina - e l'evidente difficoltà ad entrare nella sala del Regio con qualsivoglia minima modificazione provocano discussioni. Si assiste soprattutto ad un conflitto tra esigenze diverse: tutelare Mollino (l'architettura) oppure l'ascolto (la funzione)? Il 10 luglio scorso, durante la pubblica presentazione dell'imminente intervento, le osservazioni critiche avanzate da membri di Italia Nostra e dell'Accademia Albertina, tutte fondate sul linguaggio dell'architettura - le teorie del restauro, le considerazioni storiche - sono duramente respinte dagli orchestrali che ribadiscono la priorità assoluta del fare musica, relegando ogni altra considerazione ad un ruolo del tutto subalterno ad essa. A questo estremizzato, non certo utile scontro contribuisce infine anche il Consiglio dell'Ordine degli Architetti che presenta una «mozione»: a proposito del Regio, si invoca la «tutela del diritto d'autore» per le opere di architettura non rientranti nella legge 1089 del 1939.

#### NOTE

<sup>1</sup> Dumont, 1764; Saunders, 1790; Patte, 1782; Riccati, 1790; ecc.

<sup>2</sup> A New York l'Italian Opera House del 1833, la Metropolitan Opera House del 1882 e la Carnegie Hall del 1891. A Chicago la Grand Opera House del 1880 e l'Auditorium di Adler e Sullivan del 1889. Il Teatro Colón di Buenos Aires è del 1908.

<sup>3</sup> Il progetto di Hans Poelzig per il Festspielhaus di Saliburgo, non realizzato, è del 1924. Quello di Walter Gropius per il teatro totale di Erwin Piscator è del 1927. Ancora più sperimentali sono i molti progetti sovietici per teatri di massa.

<sup>4</sup> L'organicità delle curve concentriche e certi dettagli d'ambiente del primo e la concezione spaziale della sala del secondo sono già quelli del Regio.

<sup>5</sup> Si veda la «lista viaggi» presso l'Archivio dell'Ufficio Tecnico dei LL.PP. I teatri citati sono tutti visitati.

<sup>6</sup> Nella non vasta letteratura specializzata sull'architettura del teatro d'opera (e in generale degli edifici per la musica) Forsyth occupa un posto centrale con *Buildings for Music*, Cambridge, 1985 e con il citato *Auditoria*, Londra, 1987.

<sup>7</sup> *Auditoria*, cit., pp.127-131. Non manca però un accenno a «the ultimate architectural kitsch», categoria-rifugio per la critica, testimonianza della disagevolezza della lettura del lavoro di Mollino.

<sup>8</sup> L'insistere di Mollino sulle forme ellissoidali - i bar dei foyer, i fori nelle bussole d'ingresso - può anche far pensare a una curiosa reverenza non tanto all'Architetto del Re quanto al più affinato prodotto della storica ricerca di una forma definitiva per la pianta della sala? In ogni modo Mollino definisce a «ferro di cavallo» il vano perimetrale della sala, in *Il Nuovo Teatro Regio di Torino*, Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, numero speciale,

Nuova Serie, anno XXVII, n. 9-10, settembre-ottobre 1973, p.25. Ma giustamente Felice Bertone precisa: «ferro di cavallo a punte divaricate», ibidem, p.85.

<sup>9</sup> Il Petruzzelli di Bari, costruito nel 1903, intrecciava ancora palchi e gallerie.

<sup>10</sup> Metz, 1752; Versailles, 1770; Bordeaux, 1780.

<sup>11</sup> «... cette galerie lointaine cache un confort bien anachronique, dans cette puissante ville industrielle où toute une aristocratie vit encore de suaire», in Jean Vermeil, Catherine Lauthère-Vigneau, *Opéras d'Europe*, Éditions Plume, Parigi, 1989, pp.72-75.

<sup>12</sup> Carlo Mollino, *Caratteri distributivi e architettonici*, in *Il Nuovo Teatro Regio di Torino*, cit., pp.16-53.

<sup>13</sup> È Forsyth a sottolineare il carattere di boudoir del decoro delle aree pubbliche, in *Auditoria*, cit.

<sup>14</sup> Il predominio del rosso è particolarmente evidente al San Carlo di Napoli, alla Scala, al Bellini di Catania, al Grand Théâtre di Bordeaux (oggi rifatto in blu), all'Opéra Garnier, all'Opéra di Nizza, al Théâtre des Champs-Élysées, al Liceu di Barcellona (oggi in ricostruzione dopo l'incendio).

<sup>15</sup> Carlo Mollino, *Caratteri distributivi e architettonici*, cit., p.32.

<sup>16</sup> Ibidem, p.31.

<sup>17</sup> Ibidem, p.31.

<sup>18</sup> Jean Vermeil, Catherine Lauthère-Vigneau, cit. I tre volumi di cui sopra sono il foyer e dipendenze, la sala, la torre scenica.

<sup>19</sup> *Rinascita a Torino il nuovo Teatro Regio*, a cura di Pietro Righini, in *Strumenti e Musica*, 1973, pp.24-34.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> In rapida sequenza: l'abilità dei produttori discografici nel costruire registrazioni perfette, ricche di dettagli virtualmente inafferrabili anche nelle migliori sale; la diffusione in ogni casa di impianti ad alta fedeltà; la necessità di un livello sonoro comunque più alto, per via della ridotta capacità d'ascolto del pubblico, sia in senso oggettivo - l'orecchio e l'inquinamento acustico - sia soggettivo - l'abitudine all'amplificazione, la disattenzione ai suoni naturali. E ancora ragioni di ordine squisitamente artistico.

<sup>22</sup> Sacerdote lavora cercando di «salvaguardare la concezione estetica generale che l'architetto voleva conseguire» (*Il Nuovo Teatro Regio di Torino*, cit., p.101). È curioso il comparire, già in quella fase, di quell'imperativo «salvaguardare», che sarà poi ripreso vent'anni dopo dalla Commissione acustica e da Helmut Müller.

<sup>23</sup> Carlo Mollino, *Caratteri distributivi e architettonici*, cit., p.30.

<sup>24</sup> Ibidem, p.30.

<sup>25</sup> Mollino Jr. e Morbelli, *L'architettura. Intenzioni e caratteristiche*, in *L'auditorium di Torino*, ERI, Torino, 1962, p.28.

<sup>26</sup> Carlo Mollino, *Caratteri distributivi e architettonici*, cit., p.26.

<sup>27</sup> Gino Sacerdote, in *Il Nuovo Teatro Regio di Torino*, cit., p.109.

<sup>28</sup> Francesco Riccati, *Della costruzione de' teatri secondo il costume d'Italia*, Bassano, 1790: «...nelle sue estremità poco, o niente vi giungono le voci, e in molti luoghi non discosti da esse vi pervengono fievoli in guisa che l'orecchio ne perde una grandissima parte».

<sup>29</sup> «Qualche perplessità è stata espressa sull'opportunità di un'ampia superficie ricoperta di moquette», Gino Sacerdote, in *Il Nuovo Teatro Regio di Torino*, cit., p.110. Ma qui l'acustico si scontra con la precisa volontà di Mollino per una continuità di materiale.

<sup>30</sup> Sacerdote richiede una certa estensione della superficie agli estremi e la riduzione dello spessore della copertura parziale della fossa per poter rialzare il piano della stessa (ibidem). In un recente colloquio ha aggiunto l'ipotesi di tagliare la sporgenza del palcoscenico, come di fatto proposto anche dalla Müller-BBM.

<sup>31</sup> *Rinasce a Torino il nuovo Teatro Regio*, cit. p.26.

<sup>32</sup> Per la Royal Albert Hall gli imbarazzanti echi dell'inaugurazione nel 1871 hanno trovato una definitiva risoluzione sono nel centenario della sala. Il disastro del 1927 della Salle Pleyel - nonostante l'ipotesi di rivoluzione acustica che vi è sottintesa - viene parzialmente superato solo dopo un incendio. La Philharmonic Hall è progettata nel 1959 con la consulenza di Leo Beranek, massimo acustico americano, che per l'occasione svolge uno studio comparativo sulle migliori sale del mondo. Il disastro acustico dell'inaugurazione viene risolto solo nel 1969 quando si decide di rifare tutta la sala su progetto completamente nuovo (nuovo architetto, nuovo acustico - Cyrill Harris - , nuovo nome: Avery Fisher Hall). Per la Sidney Opera House i gravi problemi acustici dovuti all'inesperienza di Utzon e alle vicissitudini del cantiere non sono mai del tutto superati: si noti che in questi anni vi ha lavorato Karl-Heinz Müller della Müller-BBM. Il caso dell'Amsterdam Muziektheater, infine, è molto simile a quello del Regio (per forma della sala e tipo di deficit) ma i problemi permangono per mancanza di volontà: l'ammissione del suo progettista acustico professor de Lange è chiara: «in un teatro d'opera l'acustica non è tutto».

<sup>33</sup> Si veda anche la pubblica dichiarazione dello stesso Mollino, in *Caratteri distributivi e architettonici*, cit., p.23, ove sottolinea la «continua e doverosa collusione» con l'ingegner Aldo Brizio, Direttore dei Lavori.

<sup>34</sup> Mollino ha comunque sottolineato, in *Caratteri distributivi e architettonici*, cit., p.24, come l'esecutivo sia elaborato «in armonia e unità di quella che è stata la sua precisa concezione originaria».

<sup>35</sup> (Pianta, + 10,00, scala 1:400, approvato il 29.11.1965 (Archivio Carlo Mollino, Collocazione Pdv 42.5) e Pianta, +0,00, scala 1:100, 30.7.1968. (Coll. Pdv 34.1).

<sup>36</sup> Sezioni, scala 1:400, 7.11.1965 (Coll. Pdv 42.5) e Pianta, +0,00, scala 1:100, 30.7.1968. (Coll. Pdv 34.1).

<sup>37</sup> Sezione longitudinale (compilata dallo Studio Ing.Prati), scala 1:50, 1.7.1966 (Coll. P16B,362.162).

<sup>38</sup> Pianta vista dal basso, sezione a quota +0.80, scala 1:50, luglio 1971 (Coll. P16B,362.148) e Boccascena: fori per alto-parlanti vari, pianta a quota +0.80 e +6.00, scala 1:50, 10.4.1972 (PdV 32.2). Per precisione, il 20 marzo 1972 l'esecuzione del boccascena è affidata alla ditta Bertone (Documenti della Commissione giudicatrice preposta alle opere di finitura ed arredamento del Nuovo Teatro Regio, Coll. Pdv 39.4).

<sup>39</sup> Schema di pianta, +7,00, scala 1:100, 4.8.1965 (Coll. P16B, 362.173).

<sup>40</sup> Schema preparatorio strutturale, +9,80, scala 1:100, senza data ma parte della serie "massima penultima" dell'agosto 1965 (Coll. P16B, 362.124).

<sup>41</sup> Città di Torino, Ufficio tecnico LL PP 1a ripartizione, Commissione giudicatrice preposta alle opere di finitura ed arredamento del Nuovo Teatro Regio, verbale della 12a riunione, 18.10.1972, punto 20 (Coll. Pdv 39.4).

<sup>42</sup> Mollino ne definisce la sezione «leggermente modulata a video», in *Criteri distributivi ed architettonici*, cit., p.30.

<sup>43</sup> «... l'arch. Mollino ha espresso una precisa opinione e preferenza ... per la moquette dell'atrio e della platea del Teatro che dovrebbe assumere una tonalità rossa formata non all'origine, ma con la tecnica divisionista, al momento della percezione visiva, dall'associazione di più colori complementari ...» Città di Torino, Ufficio tecnico LL PP 1a ripartizione, Commissione giudicatrice preposta alle opere di finitura ed arredamento del Nuovo Teatro Regio, verbale della 1a riunione, 13.10.1971 (S28, Coll. Pdv 39.4).



## La strada nascosta

### Progetto di arretramento e riorganizzazione della stazione di Porta Nuova

Nadia VACHINO

Relatore: Emanuele LEVI MONTALCINI, 1996

Viviamo un periodo nel quale le trasformazioni all'interno dei centri storici delle nostre città sono rare e prevalentemente rivolte ad interventi di conservazione dell'esistente. A partire dagli anni '70 la costruzione di edifici nuovi nei centri storici rappresenta un fatto eccezionale. Si sono estesi i vincoli di salvaguardia del patrimonio storico, ma a questo è corrisposto anche un più generale atteggiamento di conservazione dell'esistente e di diffidenza verso il nuovo che mi pare non abbia riscontro in altre realtà europee. Gli esiti di questa anomalia italiana, al confronto con ciò che si è fatto in altri paesi, sono ancora incerti, perchè pregi e difetti di questa situazione poco dinamica non sono facilmente misurabili nel breve periodo e soprattutto producono effetti non confrontabili tra loro sul modo di vivere e percepire la città da parte di soggetti diversi che la usano a differenti livelli.

Se l'aver contenuto i nuovi interventi nella città storica ha riportato questa a ritmi di sviluppo più rallentati, consentendo una maggiore riflessione collettiva e una migliore sedimentazione intorno ai grandi temi della trasformazione, similmente a quanto avveniva nei secoli passati, d'altra parte la città storica in Italia si è scarsamente adeguata ad esigenze attuali e ci ha abituati a considerare inevitabili situazioni di disagio e di disfunzione che potevano essere evitate o almeno alleviate.

Così può avvenire che questa diffusa vischiosità e resistenza alla trasformazione finisca per congelare anche situazioni irrisolte all'interno dei centri delle nostre città: luoghi e oggetti che non vengono più rimessi in discussione, ai quali ci si abitua, girando loro intorno o non vedendoli più.

Il nostro interesse per la progettazione a scala urbana nei luoghi centrali della città si ricollega a queste premesse e insieme alla convinzione che il confronto con le parti più antiche e strutturate della città sia l'occasione per un arricchimento dell'esperienza didattica del progetto. Ho lavorato con gruppi di laureandi sull'area complessa e irrisolta delle Porte Palatine, sulla zona consolidata ed esemplare del Borgo Nuovo, su Borgo Dora e, ultimo in ordine di tempo, sul nodo di Porta Nuova.

Su queste esperienze vorrei fare qualche osser-

vazione di carattere generale. I progetti che si fanno a scuola sono spesso caratterizzati dalla maggiore libertà - rispetto alle condizioni operative concrete - con cui si pongono di fronte alla realtà e ai suoi vincoli. Questo consente una propositività più libera, ma conferisce loro allo stesso tempo un carattere di fragilità e una certa volatilità. Pensiamo all'impegno con cui, specialmente nelle tesi di laurea, i progetti si confrontano con realtà complesse, portano contributi originali all'approfondimento di temi e di problemi, e poi rischiano però di restare proposte astratte prive di legame con la realtà. Questi lavori rimangono in gran parte confinati entro un circuito interno alla Facoltà, essendo conosciuti ed utilizzati prevalentemente come materiali didattici. In questo senso mi par di vedere anche una certa affinità tra i progetti di laurea e certi progetti di concorso, lavori di grande impegno destinati a non trovare collegamento con la realtà.

Per ovviare a questo spreco di energie si dovrebbe trovare il modo di raccogliere e pubblicizzare, intorno a singoli temi ben individuati, analisi e proposte progettuali capaci di alimentare un circuito di dibattito e di interesse allargato, fino a costituire una sorta di patrimonio di idee cui poter attingere e fare riferimento.

Se riteniamo che le scelte possibili per lo sviluppo della città non siano infinite e infinitamente intercambiabili, ma che i temi siano individuabili in numero finito, e che intorno ad ogni problema possa addensarsi una sorta di opinione condivisa, che indirizzi verso una soluzione altrettanto condivisa, le analisi e i progetti maturati nell'università possono diventare i tasselli di un mosaico (o di un puzzle) che contribuiscono a definire il disegno d'insieme.

La tesi di laurea su Porta Nuova che presentiamo qui ha come premessa il lavoro collettivo di un gruppo di quindici laureandi che hanno affrontato insieme, prima di svolgere i singoli progetti, una ricerca comune sulla città, sui suoi processi di crescita e trasformazione e in particolare sulle conseguenze che l'attestamento centrale della stazione di Porta Nuova ha comportato. Sono state analizzate



in particolare le trasformazioni storiche in questa parte della città prima dell'avvento della ferrovia, con particolare attenzione all'asse della Contrada Nuova e al complesso di San Salvario, quindi i diversi progetti ottocenteschi e le realizzazioni per l'espansione della città a sud del Viale del Re, i progetti del Promis, la storia dell'edificio monumentale della stazione; inoltre si sono svolte ricerche sulla storia delle ferrovie e degli edifici ferroviari e in particolare sul modo in cui, in altre città europee si è affrontato il tema del riuso delle stazioni ferroviarie dismesse; infine si sono prese in considerazione le proposte del nuovo Piano Regolatore relativamente all'assetto del sistema ferroviario urbano.

A partire da queste analisi si è avanzata l'ipotesi che l'estesa area centrale attualmente occupata dai binari possa essere liberata, mediante l'abbassamento del piano del ferro o la rimozione del tronco che serve la stazione di testa, a favore di un sistema passante. Le possibilità di riuso del "vuoto urbano" che l'ipotesi apriva erano molto ampie e imponevano un ragionamento sulla città attuale, sulla sua struttura e sulle sue possibili trasformazioni.

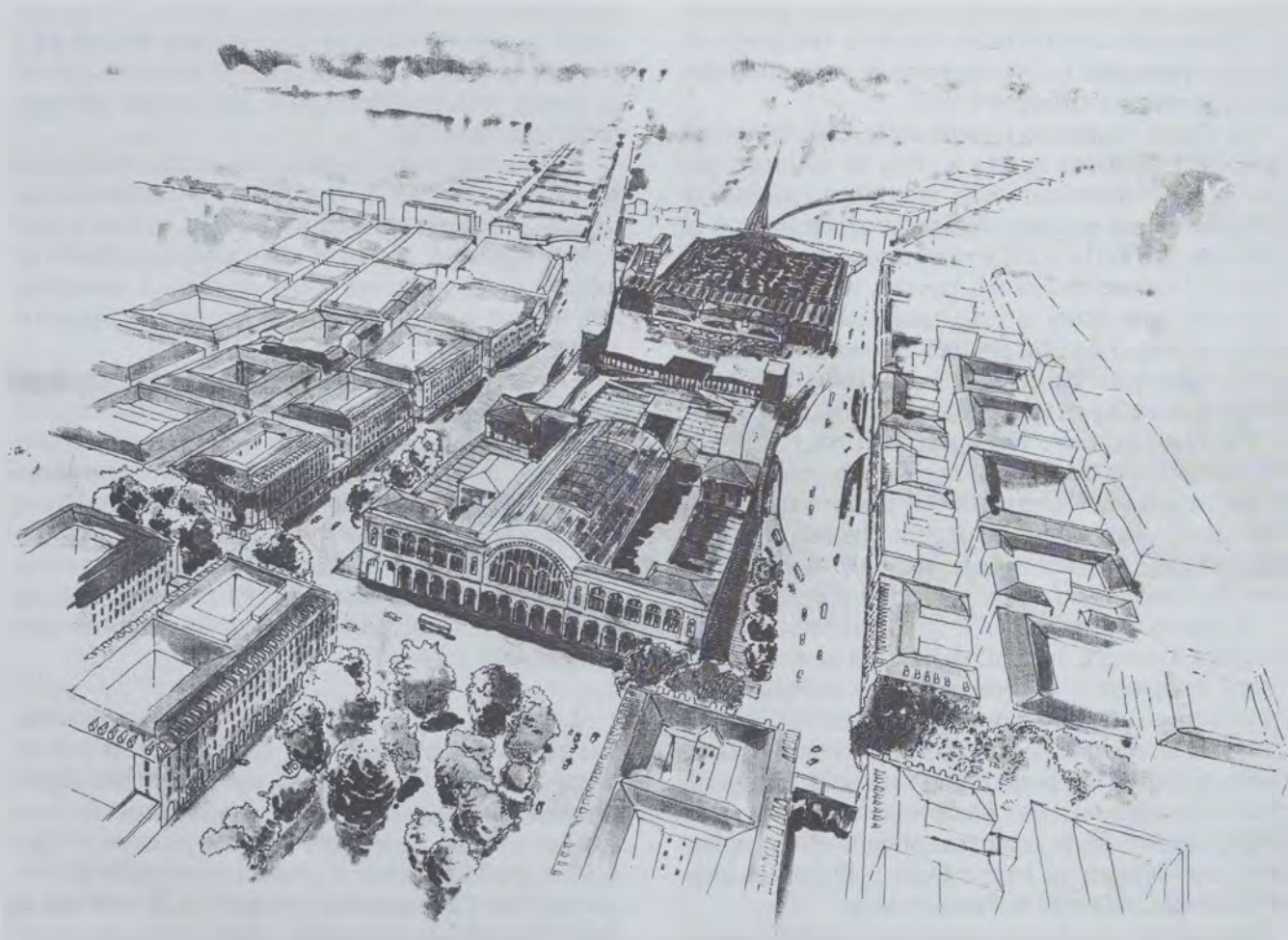
Ne sono nate proposte progettuali diverse, che intendevamo qui documentare a confronto tra loro, per evidenziare, anche attraverso le differenze, il metodo di lavoro seguito e il rapporto tra ricerca collettiva e singoli progetti.

Mentre raccoglievamo i materiali per la pubblicazione Nadia Vachino è morta tragicamente, lasciando in tutti noi una grande disperazione. Abbiamo allora deciso di riservare soltanto a lei lo spazio di questa pubblicazione, assumendo il suo progetto come esemplare del lavoro svolto da tutto il gruppo.

Il suo progetto assume come tema la riconferma della stazione di testa, il suo potenziamento mediante la costruzione, a sud dell'edificio attuale (riportato alle condizioni originali mediante la previsione di ricostruzione della grande galleria vetrata) di un nuovo edificio da cui si accede ai binari interrati, la creazione di una piazza come elemento di cerniera tra i due e prevede inoltre la soluzione di complessi problemi di accessibilità.

Marco Trisciuglio, che con me ha collaborato costantemente, ha curato la raccolta e l'elaborazione del materiale.

Nadia Vachino, Schizzo di progetto (1995).

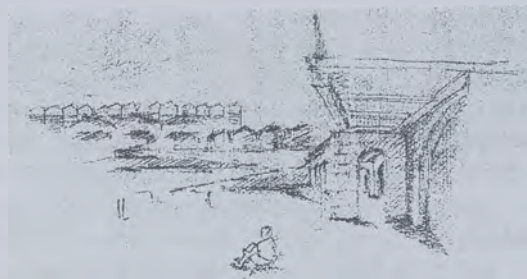




# La strada nascosta

Nadia VACHINO

(a cura di Marco TRISCIUOGGIO) (\*)



Questo progetto nasce essenzialmente da due ordini di pensieri. Innanzitutto vi è la considerazione della stazione di Porta Nuova e del suo intorno come protagonisti della storia urbana di Torino, che consente di fissare alcuni punti concettuali e fisici importanti per il progetto. In secondo luogo vi è una riflessione sul ruolo delle stazioni nelle città contemporanee, dalla quale scaturiscono molte delle scelte adottate, molti dei significati attribuiti alle cose disegnate.

La «strada nascosta» è quell'ideale proseguimento della Via Roma che la ferrovia oggi rappresenta, proseguendo all'infinito -verso le differenti mete di differenti viaggi- un'asse importante per lo sviluppo della città, che si diparte più a Nord, dalla facciata di Palazzo Reale.

Come testimonianza la Carta della Caccia, la città settecentesca, chiusa all'interno della cinta muraria, si poneva come centro di un sistema radiale di strade, che conduceva alla corona delle residenze ducali esterne alla città. Dalla Porta di mezzogiorno si aprivano così tre grandi strade, fiancheggiate da file regolari di alberi. Quella a sinistra portava al Valentino, quella di destra al Castello di Mirafiori, mentre quella centrale, più larga delle altre, conduceva a Cuneo, e da lì al mare.

Con l'età napoleonica le fortificazioni vennero smantellate e l'asedra si dissolse. L'idea dei grandi spazi previsti da tutti e tre i progetti del concorso del 1802 vennero ripresi dall'età della restaurazione e la Carta del Gatti, nel 1823, prevede una grande piazza in corrispondenza di Porta Nuova e l'ampliamento della città verso Sud.

Si pose poi il problema della ferrovia. Un primo progetto, firmato dall'Ingegnere Mans, prevedeva la realizzazione della stazione in asse con la Via Nuova, al centro di quelli che oggi sono i giardini di Piazza Carlo Felice. Ma poi si scelse di arretrare lo scalo ferroviario in modo da non intersecare il

Viale del Re e di lasciare libero lo spazio della piazza antistante.

A completare l'assetto attuale di questa parte di città contribuì in maniera quasi definitiva il Piano di ingrandimento della città fuori porta nuova di Carlo Promis, nel 1851. Con quel progetto la trama ortogonale della città antica continuò a riprodursi nei quartieri di San Salvario e di San Secondo, per i quali si propose un disegno uniforme delle fronti che prospettano sulla Piazza Carlo Felice, sul Corso Vittorio, sulla Via Sacchi e sulla Via Nizza.

Da lì in poi sarà soprattutto la stazione a trasformarsi, con gli studi di Alessandro Mazzuchetti e quelli di Carlo Ceppi. Si costruiranno la grande volta vetrata, la facciata sul Viale del Re e le grandi maniche laterali. I binari, che inizialmente arriveranno fino in facciata verranno progressivamente allontanati, anche per destinare a grande sala d'accoglienza per i passeggeri -vero e proprio atrio della città- lo spazio coperto dalla volta vetrata, fino a che, con la seconda guerra mondiale, quella struttura verrà smantellata per riutilizzarne il ferro a scopi bellici.

L'immagine restituita dalle non molte foto d'epoca che ritraggono l'enorme spazio voltato, fanno pensare a molte altre analoghe stazioni dell'Ottocento, quelle che sono state definite, con una felice espressione, «le cattedrali del vapore». Sono le stazioni che si ritrovano nelle pagine di Proust o sui quadri di Monet.

Se si provano a mettere tutte in fila le immagini delle stazioni dall'Ottocento a oggi, si possono notare grandi differenze sul piano tecnico e formale, ma anche una lunga durata del senso e del valore della stazione come tema architettonico urbano e una lunga durata del carico di emozioni e sentimenti che, anche attraverso gli illustratori e gli scrittori, quel luogo particolare della città si porta dietro.

Le immagini d'epoca della Euston Station e della King's Cross Station di Londra, insieme a

(\*) Architetto, redattore di Atti e Rassegna Tecnica.

quelle della Gare de l'Est parigina o della Pennsylvania Station di New York, se confrontate con la Stazione di Atocha a Madrid, con quella di Bilbao, e ancor più con le stazioni di Zurigo e Lione, con le loro ardite strutture, rimandano a un universo figurativo e tecnologico completamente mutato. Tuttavia, se si considerano le foto che ritraggono quelle nuove stazioni sui libri, sui depliant o sulle riviste, ci si rende conto che i personaggi che le abitano sono sempre gli stessi, come sono sempre gli stessi i gesti, le parole, i sentimenti che accompagnano la vita di quei particolari luoghi.

Non hanno tempo allora le parole di Maigret/Simenon nel suo libro di memorie: «Centinaia di persone, nell'aria grigia che sa di fumo e di sudore, aspettano, si agitano, corrono dalla biglietteria al deposito bagagli, interrogano con lo sguardo i cartelloni che annunciano gli arrivi e le partenze, mangiano, bevono, in mezzo a bambini, cani e valige. Quasi sempre è gente che ha dormito poco, che la paura di arrivare ha snervato o forse è semplicemente la paura del domani, di un domani che si va a cercare altrove».

Un progetto che ragioni sull'area della Stazione di Porta Nuova a Torino deve poter rileggere a livello urbano il sistema ferroviario esistente nei termini di un riuso, che consenta di restituire una parte di spazio alla città e allo stesso tempo di conservare, pur nell'era dell'Alta Velocità, l'idea della stazione di testa come vero e proprio «luogo di scambio» di cose e merci, parole e persone.

L'immagine ottocentesca che è stata evocata è quella di una enorme galleria vetrata, quasi un canocchiale puntato dalla «urbana» Via Roma sull'orizzonte dei binari della ferrovia. Attorno a quella sorta di magico luogo del progresso dal quale partivano e al quale arrivavano fumanti locomotive, si stendeva il regolare disegno degli isolati che circonda oggi la stazione in uno spazio urbanizzato.

Certo, passeggiando nei nostri anni intorno alla stazione, è inevitabile cogliere le differenze. Ci sono taxisti in attesa di clienti, macchine alla disperata ricerca di un posteggio, pullmann fermi a causa di un ingorgo sulla corsia preferenziale, pedoni frettolosi che passano zigzagando tra maghrebini o senegalesi ansiosi di portare a termine i loro commerci, e ancora suoni di clacson, qualche viaggiatore che domanda informazioni su dove poter prendere il treno.

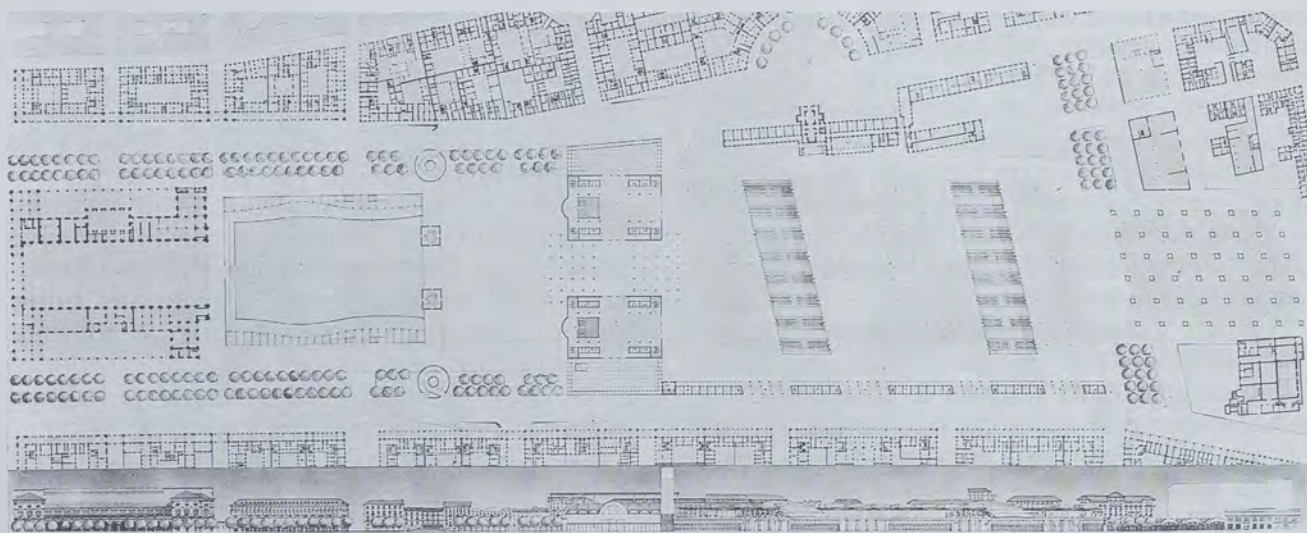
Se si guarda un'immagine fotografica dall'alto, l'ambito ferroviario appare come un cuneo all'interno della città: due inattraversabili chilometri nel tratto compreso tra Corso Vittorio e Corso Sommeiller, sbarrati dall'antico convento di San Salvario e dall'Edificio delle Poste su Via Nizza, chiusi su Via Sacchi dagli Uffici ferroviari.

Il Piano Regolatore prevede, per i bordi ferroviari di Porta Nuova, attività terziarie e attrezzature di servizio alle persone e alle imprese, prospettando la realizzazione del passante ferroviario nel tratto tra Porta Susa e il Lingotto. L'ipotesi di riqualificazione si confronta con analoghi progetti attuati nelle più grandi città europee, a Parigi, a Londra, a Madrid, in cui i complessi ferroviari sono stati al centro del rinnovo di ampi settori urbani.

Lo studio di questi progetti conduce però anche a domandarsi se non si possano arretrare e interrare i binari nel tratto compreso tra i due quartieri di San Salvario e di San Secondo, restituendo al progetto un ampio spazio per ridisegnare la città. Il ruolo della stazione nel rapporto con la città muta in questo modo profondamente, rendendo soprattutto possibile l'attraversamento del complesso ferroviario che oggi è invece una sorta di cittadella proibita e inviolabile all'interno della città.

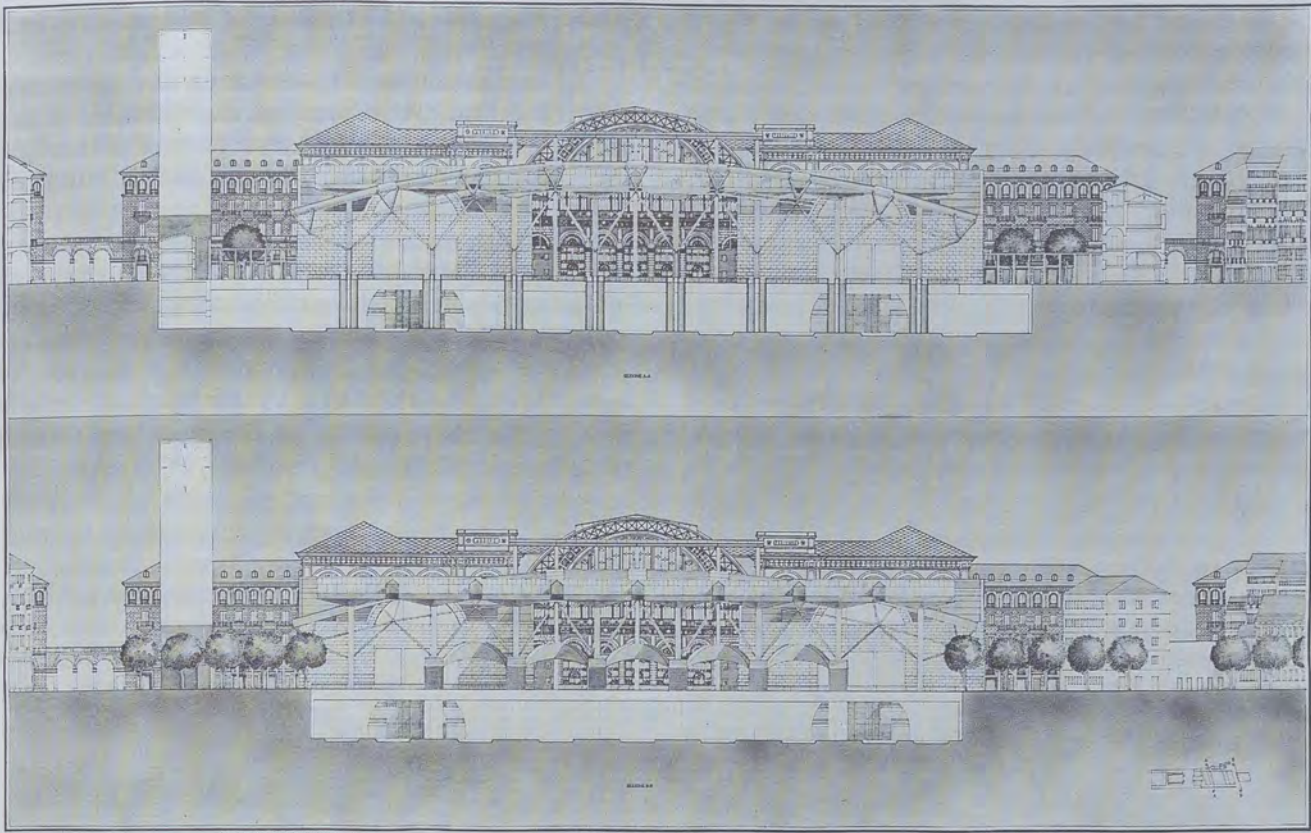
Il progetto della «strada nascosta», prevede una serie di fatti urbani, organizzati in una precisa successione: l'edificio della stazione ottocentesca, la

Planimetria generale e prospetti lungo la via Sacchi.

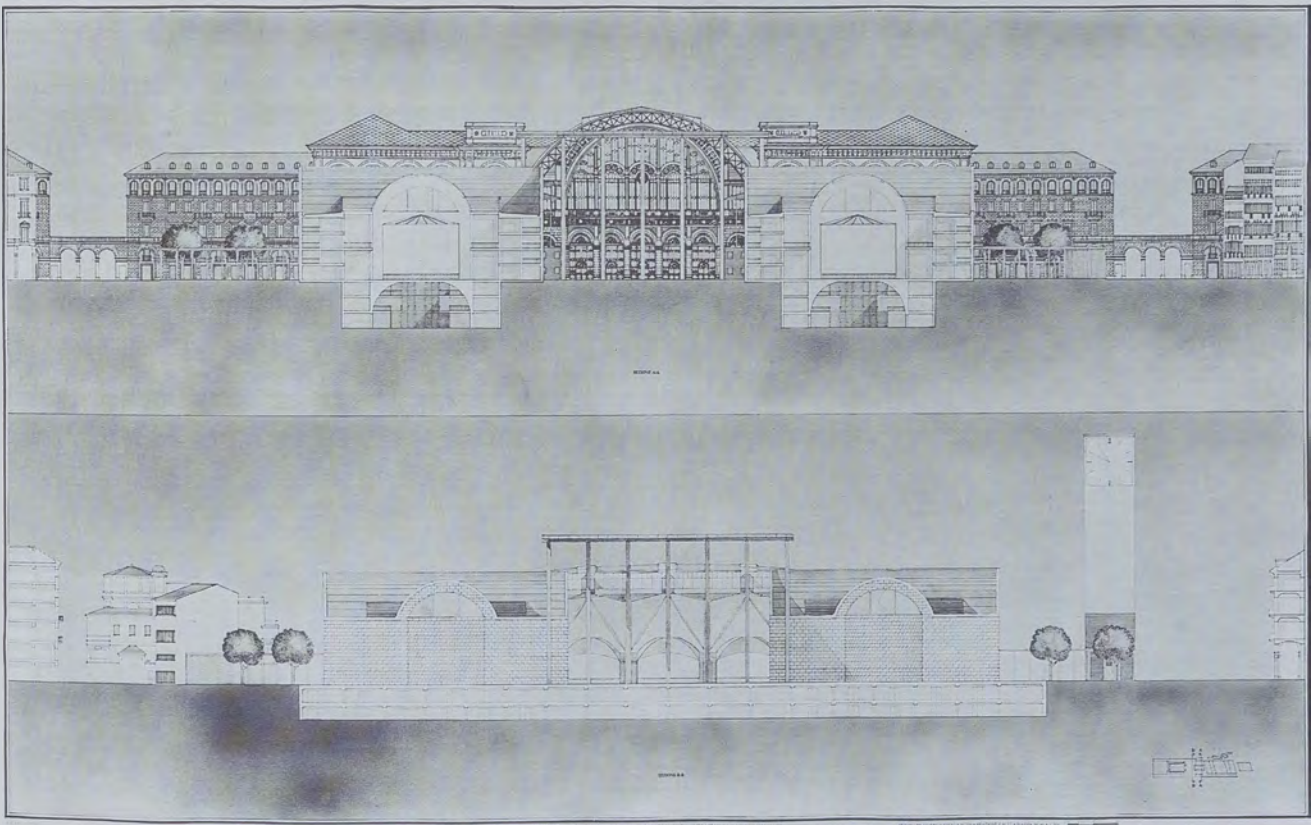




Sezioni sulle coperture della stazione degli autobus e dei parcheggi.



Sezioni sul nuovo edificio della stazione.





grande piazza commerciale ribassata, lo spazio di interscambio, le biglietterie e il grande orologio, l'atrio della nuova stazione, i binari e infine -quasi a coronamento di questo percorso- l'orizzonte infinito del viaggio.

Il complesso viene risolto per parti, con forme diverse che dialogano tra di loro. Si è guardato alle forme degli antichi edifici termali, delle basiliche, dei campanili, dei battisteri, e si è provato a condurre a rilettura. Così, la piazza che fa da cerniera commerciale tra la città e la nuova stazione, è concepita come un antico foro, brulicante di persone. Lì si possono acquistare libri e giornali, caramelle, guide turistiche, si possono incontrare persone, vedere vetrine e sostare all'ombra del portico per il tempo di un caffè. Lì il rumore dei clacson è un eco lontana, la torre dell'orologio simbolo della nuova

stazione, segna lo spazio, come in un quadro di De Chirico. Le automobili vengono parcheggiate nel sottosuolo da dove rapidi e comodi collegamenti portano ai binari.

Le biglietterie sono contenute in due ali termali. Le grandi finestre arcuate lasciano passare la luce necessaria a riscaldare l'atmosfera dell'atrio per quel «trionfo di sentimenti» che sono i saluti, gli addii, gli abbracci e i baci.

Poi, un fitto bosco di pilastri sorregge la copertura metallica fungiforme al di sotto della quale, tra un pilastro e l'altro, per pochi attimi si fermano gli autobus gialli, si prendono al volo i taxi o, più tranquillamente, si cerca la fermata dei pullmann che parte per la montagna. E i lenti movimenti delle scale mobili sono protetti da due grandi vele metalliche, aperte verso il cielo.

*P.S. Questo scritto è liberamente tratto e adattato dalla tesi di laurea di Nadia Vachino. Molte delle espressioni contenute -certo le più felici- sono sue.*

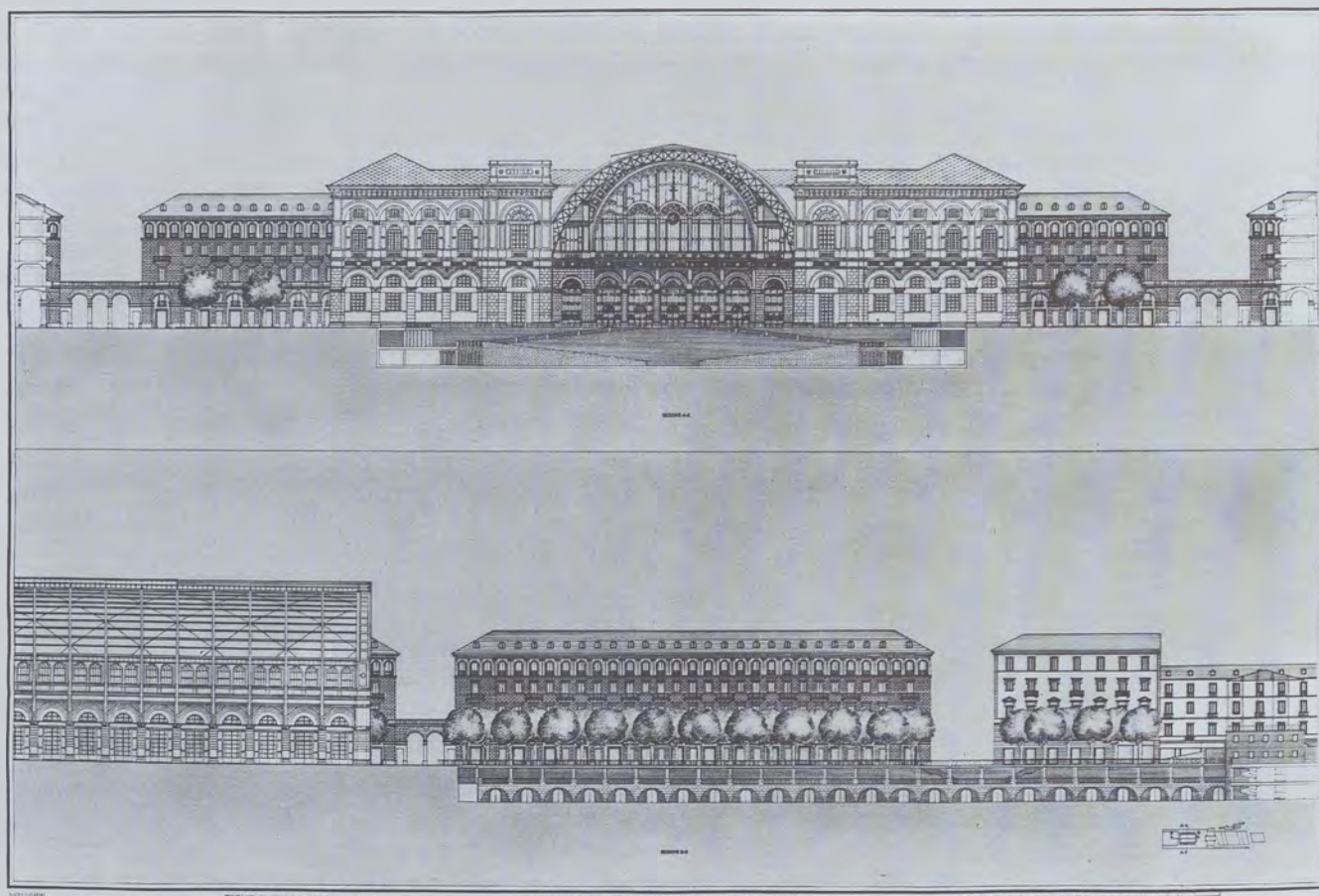
*In una citazione, riportata da Nadia nel suo lavoro di tesi e tratta dal romanzo Castelli di rabbia, Alessandro Baricco spiega che l'aspetto più innovativo e moderno dell'avvento dei viaggi in ferrovia, fu l'improvvisa accelerazione degli eventi e dei paesaggi che il passeggero poteva guardare al di là del finestrino. A tutto questo corrispose un'ansia del viaggio mai provata prima. Per salvarsi -dice Baricco- gli uomini «presero l'abitudine di consegnarsi a un gesto meticoloso, ... una minuscola strategia di difesa, ovvia, ma geniale, un piccolo gesto esatto, e splendido. Sui treni, per salvarsi, leggevano».*

*È capitato per caso che leggesti anch'io, in treno, la tesi di Nadia, prima di provare a ricostruire questo scritto. Inevitabile e di tipo diverso è stata l'ansia che mi ha colto, in questi giorni, e che mi accomuna ai miei compagni del gruppo di Emanuele Levi Montalcini.*

*Vorremmo che questo lavoro suonasse anche come un piccolo, doveroso, saluto all'amica che abbiamo perduto.*

(M.T.)

Sezioni sulla piazza a quota - 7.00 m.





## Un'esperienza didattica

*La illustrazione sintetica di tesi di laurea difficilmente può essere comprensibile e esauriente sia per l'intreccio di situazioni contingenti che sottendono fatiche e ricerche senza lasciarle apparire, sia per l'ambiguità latente nelle sequenze delle immagini che è possibile pubblicare su una rivista, sia per l'obbligata compressione del racconto dei fatti, degli obiettivi, dei metodi, degli strumenti usati, sia infine perché non è possibile ricostruire e illustrare correttamente il rapporto docente-allievo, a volte dialettico, altre faticoso, altre ancora simpatico e scorrevole. Rapporto non breve che coinvolge talvolta per anni.*

*Non sarebbe stato possibile illustrare più tesi in questa sede. Non è però impossibile citarle.*

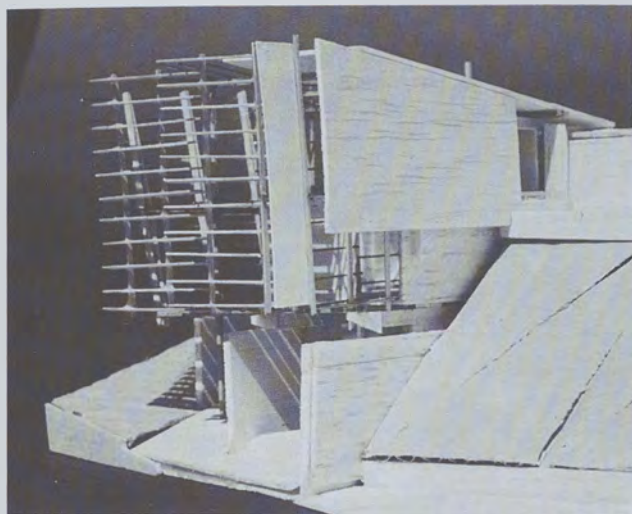
*Brevemente descritte, esse sono omogenee non perché interessano gli stessi siti (Bra e Canelli), ma perché simili nel metodo.*

*Aderenza al luogo, sequenza costruttiva severa unita a libertà d'espressione, coniugazione degli spazi, volumi risolti in funzione di essi, definizione del paesaggio, chiarezza figurativa alle diverse scale, da quella del contesto a quella dei componenti, ricorso a tecnologie consolidate, sono elementi caratterizzanti la comune ricerca di progetto.*

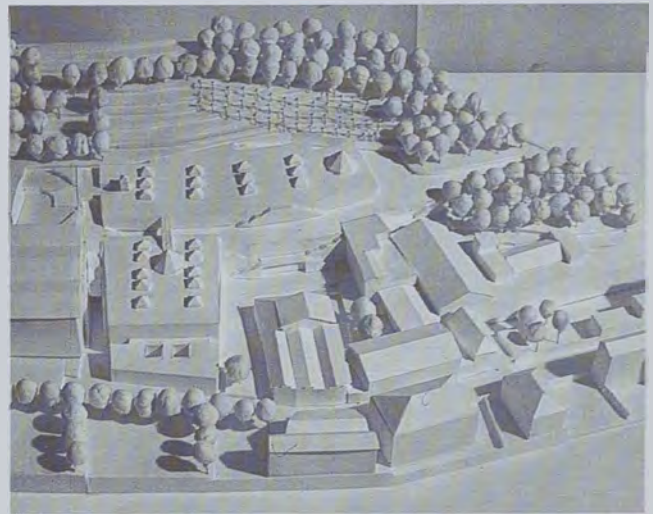
*Bagliani, Martinero, Sasso, con Bellezza prematuramente scomparso, da anni seguono e affinano questi principi didattici già formulati nella collaborazione ai corsi di Giuseppe Varaldo.*

(D.B., G.M., L.S.)

I luoghi assenti. Otto più uno progetti per la città di Bra.



Costruire a Canelli: un museo del vino.



Canelli: ricomposizione di alcuni tessuti urbani tra centro storico e recenti espansioni "seguendo le antiche mura".



Tra le aziende vinicole di Canelli.





# Bra - Due Tesi - Un Luogo

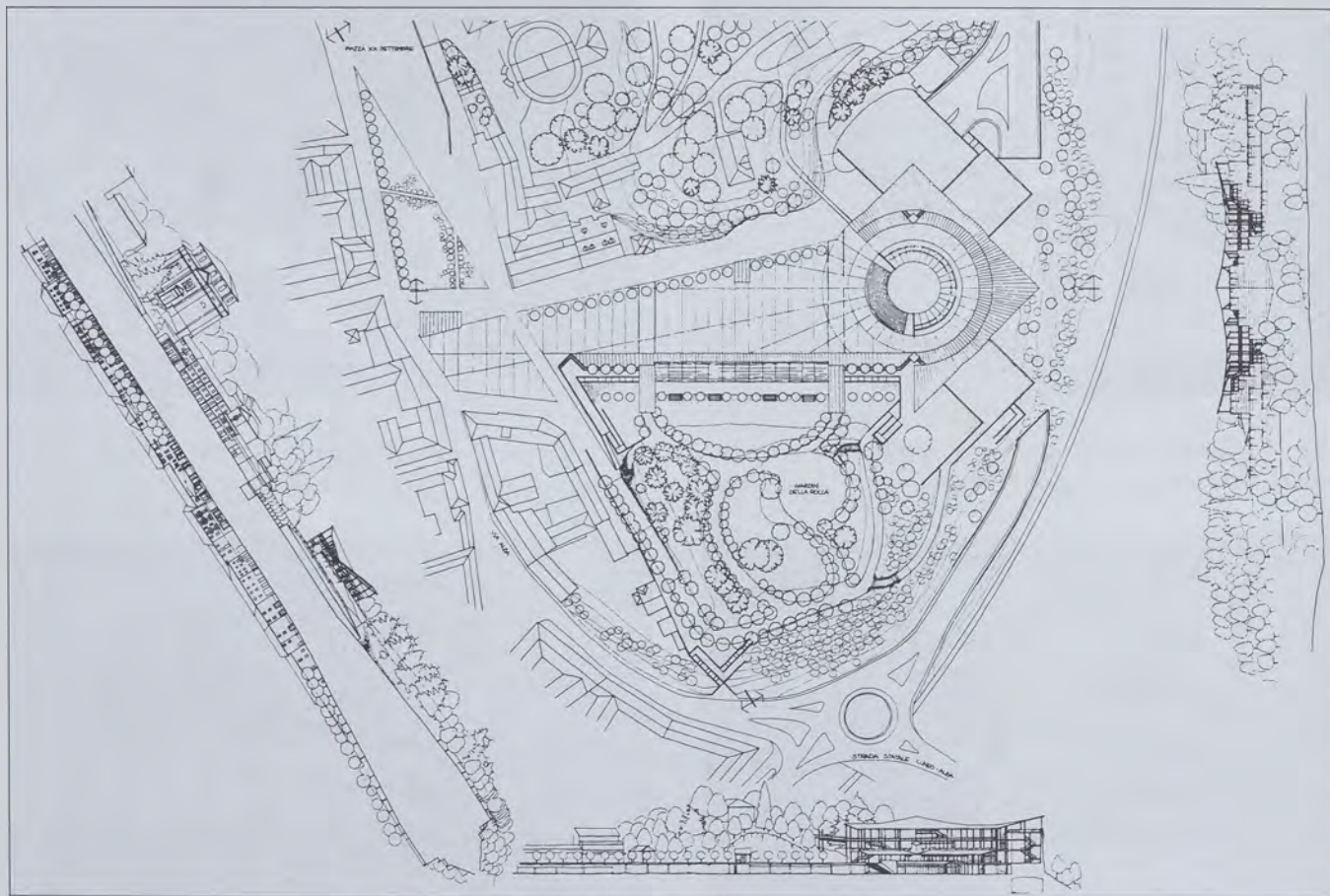
Guido MARTINERO (\*)

Nell'ambito dell'attività didattica, al di là delle specifiche tematiche dei singoli casi (prevalentemente situazioni e condizioni di impoverimento funzionale, strutturale e formale del territorio costruito, con particolare riguardo ai centri minori, alla periferia, ai tessuti deboli o fragili, alle aree di margine e di risulta) l'obiettivo di fondo che intendo privilegiare è la ricerca di riqualificazione dei luoghi e di definizione del paesaggio. Ciò porta a privilegiare il rapporto attento con il contesto. Più che gli oggetti edilizi separatamente, assumono rilevanza il loro insieme con lo spazio che determinano, il vuoto delimitato, le relazioni e le trame. Il progetto emerge così da un processo di definizione e di ricerca di coerenza che intende interrelare e sottoporre a reciproca verifica i pensieri e gli approfondimenti alle diverse scale, da quella urbana a quella del dettaglio. Ciò si intende perseguire anche nello sviluppo delle tesi che costituiscono un momento privilegiato del rapporto didattico.

Nell'autunno del 1994 al Centro G.Arpinò di Bra si è realizzata una mostra catalogo dei progetti elaborati da quella parte di studenti del corso dell'anno precedente che si erano impegnati su due aree della città, scegliendole fra i temi loro proposti, radicati, come sempre, in realtà territoriali precise e problematiche. Da questa occasione di confronto e dal desiderio di approfondire la riflessione tramite il progetto, quale strumento che ci è proprio, prendono l'avvio le due tesi qui molto sinteticamente presentate, e quella di Ludovico Ricci, sostenute nell'autunno del 1995, aventi per oggetto lo stesso luogo, ai margini del centro storico, costituito dalla Rocca di Bra e dallo spiazzo informe, utilizzato per il mercato, che li separa.

Sviluppare allo stesso tavolo più tesi sullo stesso luogo con le conseguenti possibilità di confronto e valutazione evidenzia e potenzia il ruolo di ricerca e di verifica del progetto che diviene materiale di riflessione e valutazione delle alternative di pro-

Roberto Spigarolo, Cristina Tabasso, Progetto di riqualificazione nel centro storico di Bra (relatori G. Martinero, P.L. Brusasco).



(\*) Architetto, ricercatore confermato in Composizione architettonica, Politecnico di Torino.



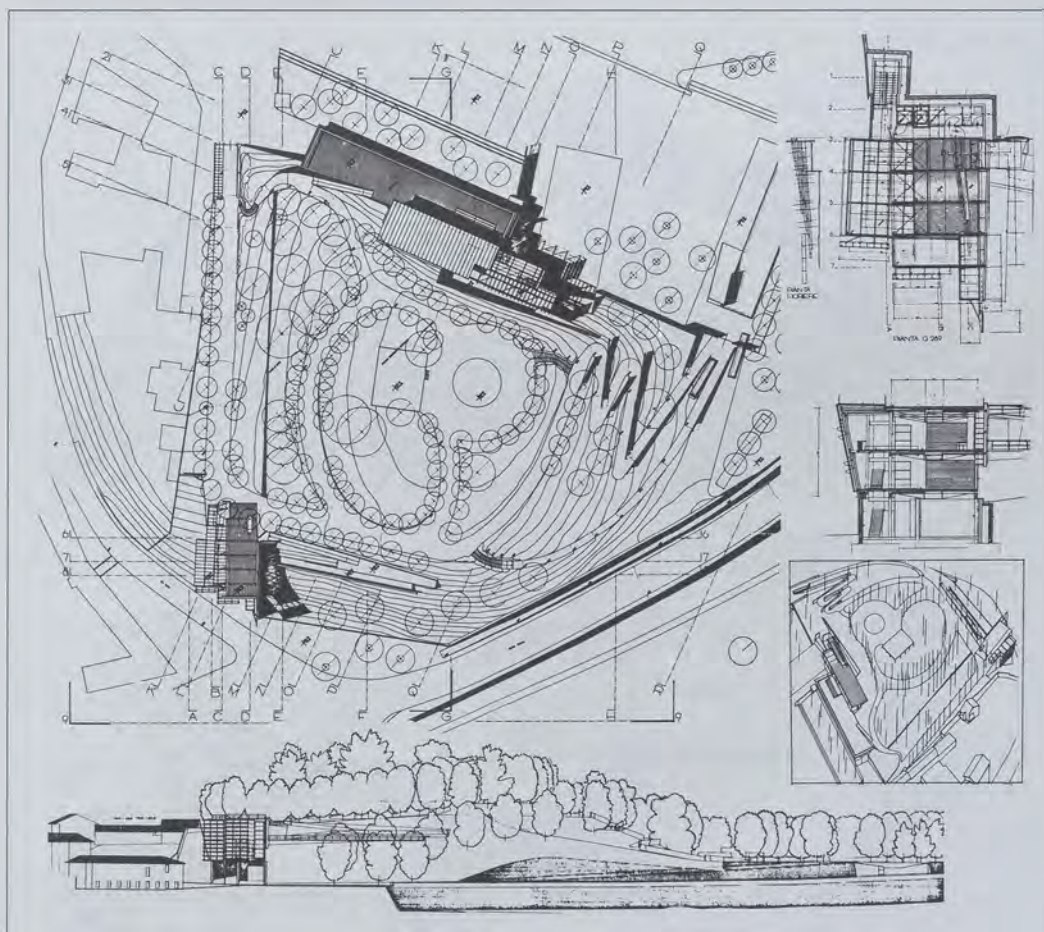
gramma, di linguaggio, degli atteggiamenti, senza sottrarre alcuno spazio all'individualità dei singoli progetti. I due progetti, pur partendo da obiettivi comuni di valorizzazione dei Giardini della Rocca e di riqualificazione del piazzale che occupa il riempimento di un antico vallo che isolava la rocca, evidenziano già le differenze in quello che in definitiva risulta essere il proprio epicentro, per l'uno il piazzale per l'altro la rocca.

Il progetto di Roberto Spigarolo e Cristina Tabasso cerca di avvicinare in qualche modo i giardini alla città con una continuità urbana dal centro storico al piazzale che diviene piazza delimitata e accesso alla rocca, tramite lo spostamento o almeno l'ampliamento del baricentro e ricercando un punto di equilibrio fra il coinvolgimento della rocca e il suo rispetto. La continuità urbana si esplica nella unitarietà dell'intervento, sottolineato dalle coperture metalliche, e dal programma denso di destinazioni integrate, che, oltre il parcheggio in sottosuolo, il mercato coperto, spazi per i vivaisti e spazi espositivi, comuni all'altra tesi, annovera anche un museo e un teatro. La piazza è racchiusa e delimitata con elementi che non separano né visivamente né fun-

zionalmente, ma uniscono e collegano con le trasparenze dei percorsi e permettono di vedere sempre la rocca e di affacciarsi all'ampio panorama ove, a valle, l'edificio forma dei bastioni alla città, da quella direzione ancora inaspettata.

La tesi di Roberto Necco è frutto di limature e sottrazioni successive sino alla scelta dello sviluppo più discreto, più sottovoce. E' programmaticamente più "invisibile" nelle scelte strutturali e di linguaggio. Offre una serena continuità con il centro e valorizza il giardino della rocca con interventi leggeri, suggeriti dalla ricostruzione di linee percettive esili e di molteplici tracciati, assi, fughe. Una scarpa verde copre parte dell'edificio e raccorda la piazza alla collina. L'edificio prefabbricato esistente è ristrutturato ed integrato con piccoli volumi che mediano i livelli della piazza, del terrazzo, della collina. Dalla parte opposta dei giardini una serra-vivaio si manifesta a chi sale nella rocca solo come terrazzo a proseguimento del sentiero, sotto invece c'è il corpo vetrato verso la città e la superficie chiusa e dura verso valle. Altri tocchi leggeri interpretano i suggerimenti del luogo sottolineando i percorsi sulla rocca e i tracciati sulla piazza.

Roberto Necco, I luoghi assenti, Otto più uno progetti per la città di Bra (relatore G. Martinero).





## Esperienze di progettazione a Canelli

Laura SASSO (\*)

Ai margini del centro antico, dove la trama ormai rarefatta degli edifici sfuma in quella dei boschi e dei vigneti, in aree con problemi assimilabili a quelli delle periferie dei piccoli centri urbani seppur ancora centrali, è stato individuato da Romana Ribero un luogo ricco di spunti per provare a progettare.

Il rapido andamento della collina con percorsi agricoli da valorizzare, gli ultimi lembi della città antica, i tessuti urbani recenti privi di omogeneità, i vuoti urbani come materiale di risulta delle costruzioni situate nel territorio ciascuna in funzione del proprio lotto, la presenza dell'ospedale: tutti elementi del contesto immediato che hanno avuto un ruolo determinante nel percorso di progetto.

Motivo ispiratore della tesi è stato il desiderio, condiviso anche dall'Amministrazione Comunale di Canelli, di sistemare i percorsi di collegamento

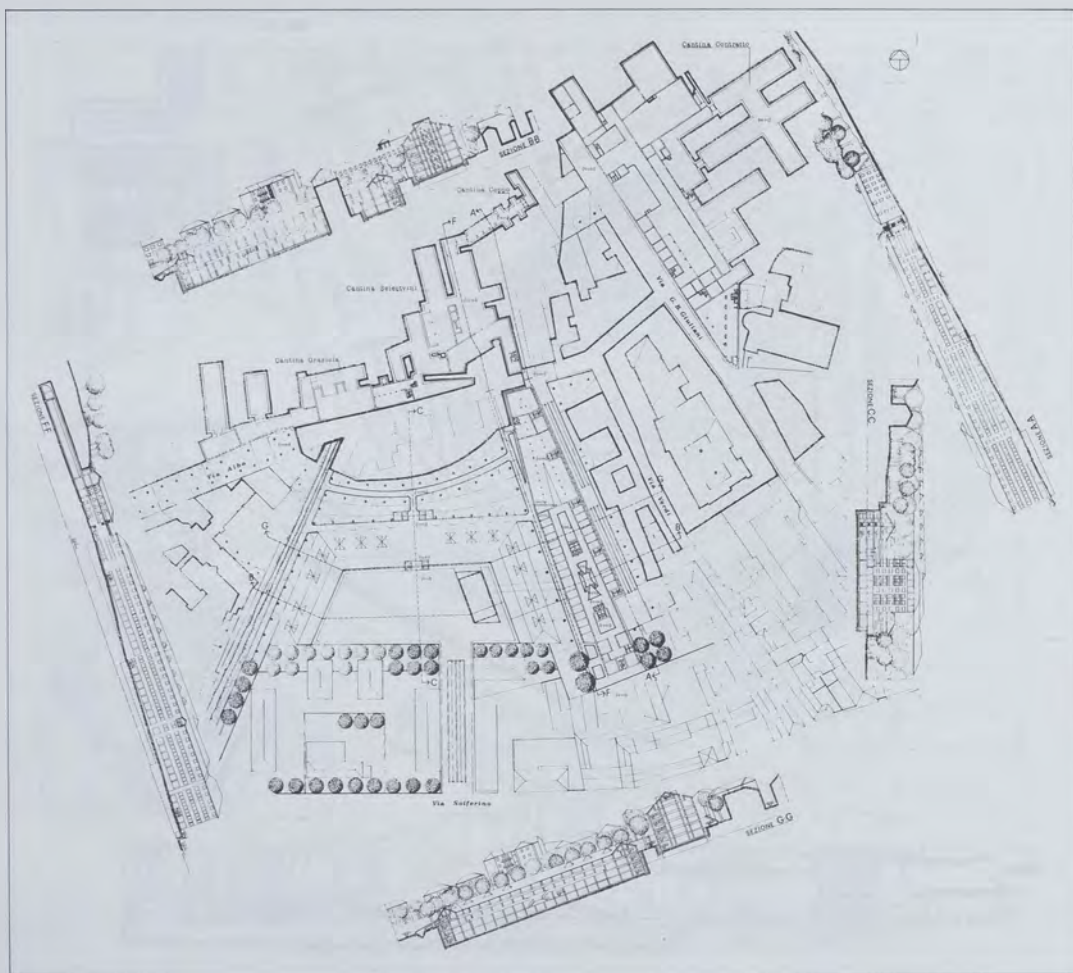
delle cantine, sia sotterranei sia in superficie, mediante la riqualificazione di quelle esistenti e la costruzione di altri sobri edifici destinati a tutto ciò che può riguardare la cultura del vino.

La soluzione proposta deriva le sue forme cimentandosi nella progettazione di volumi risolti in funzione degli spazi: regola, peraltro già usata sin dagli antichi nella costruzione delle città, secondo la quale sarebbe preferibile ammortizzare le irregolarità nei piani della medesima al fine di ottenere vuoti quanto più possibile regolari.

Il progetto finale organizza le altezze dei fili di gronda rapportandosi a ciò che esiste: le cantine vinicole situate sulle pendici della collina, i tristi condomini con altezze al di sopra di quella media dei tessuti meno recenti.

Esso prevede una manica porticata che delimiti la nuova piazza i cui lati assecondino le irregolarità

Romana Ribero, Tra le aziende vinicole di Canelli: un'ipotesi di percorso (relatori L. Sasso, G. Varaldo).



(\*) Architetto, ricercatore confermato in Composizione architettonica, Politecnico di Torino.



del luogo (il rio ad ovest, il salto orografico a nord, il filare di alberi a est); l'integrazione dei volumi proposti con quelli esistenti; l'uso di quinte alberate per mascherare le costruzioni prive di qualità architettonica.

La tesi non si limita a risolvere il luogo scelto per la prova di progetto vera e propria ma analizza con puntualità il più ampio contesto della città pregnante di rilevanze architettoniche: i monumenti come intesi di consueto, le stradine del centro antico, il sistema delle piazze a nord del Belbo, l'asse della stazione e le numerose cantine. Alcune di queste ultime sono singolari esempi di architetture ipogee costruite in mattoni o scavate nel tufo, in parte ancora usate, in parte abbandonate.

Attraverso lo studio degli stati di fatto si acquista del resto capacità di analisi e sintesi e sensibilità verso i problemi della progettazione architettonica. Questi a loro volta non possono che essere affrontati nella loro complessità e contraddizione, nell'infinito intreccio di valori, problemi, relazioni con gli ambiti della storia, del rilievo, del disegno, della tecnologia, dell'urbanistica.

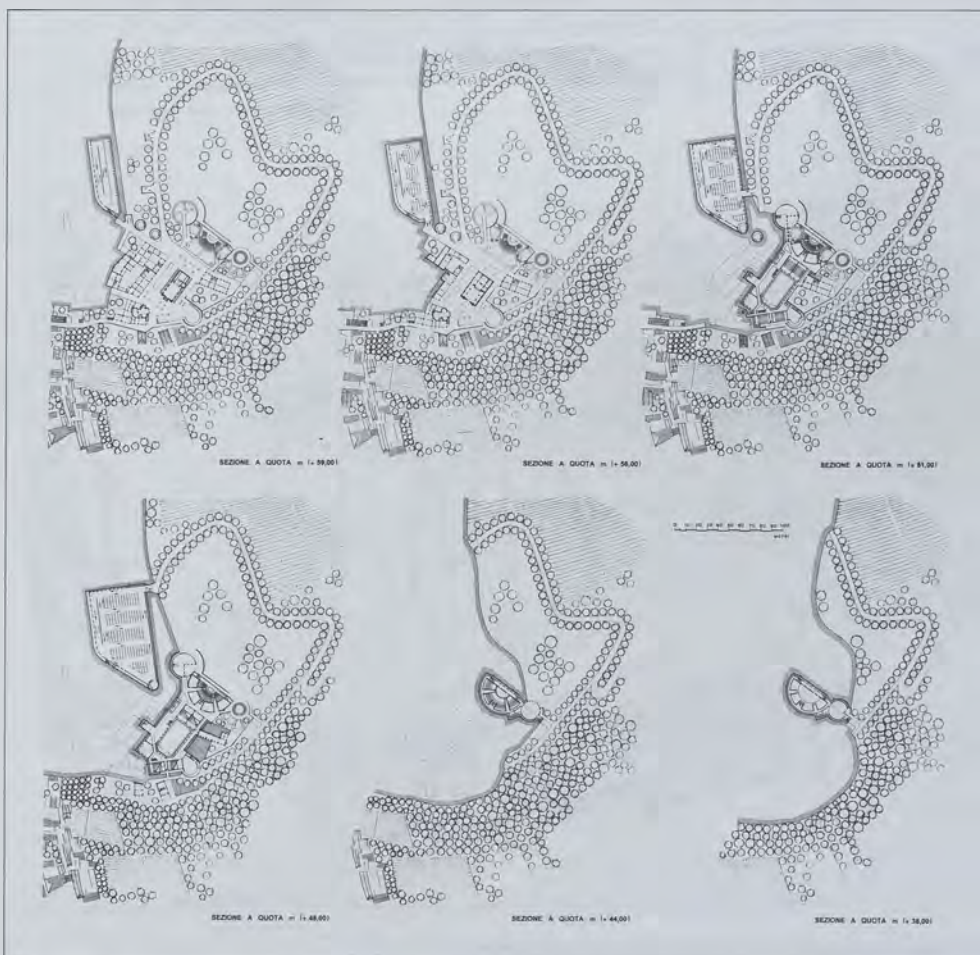
Alla tesi di Romana Ribero deve essere riconosciuto il merito di aver innescato un proficuo dibattito

con l'Amministrazione Comunale che avrebbe in seguito consentito di stipulare un contratto di ricerca fra Politecnico di Torino e Comune di Canelli sul tema "Canelli città museo. Percorsi di collegamento tra le aziende", esperienza ormai in fase di conclusione.

La documentazione dei fatti emergenti è stata poi ulteriormente approfondita nella tesi di Maurizio Spertino che ha ampliato l'ambito di indagine ai suggestivi percorsi di collegamento tra le borgate a nord del Belbo delle quali è trapuntato il territorio e la significativa polarità del Castello arroccato sulla collina e parte delle sue mura. Rispetto ad esse Spertino propone l'insediamento di una scuola enologica, anche come elemento di rivitalizzazione dell'antico borgo della città, in via di abbandono da parte dei suoi stessi abitanti.

Entrambe le tesi sono state efficaci materiali di supporto alle varie esperienze condotte con gli allievi nell'ambito dei corsi di composizione architettonica, progettazione urbana, arte dei giardini e dei laboratori di progettazione architettonica di cui il prof. G. Varaldo, il Prof. D. Bagliani e la scrivente sono stati di anno in anno responsabili.

Maurizio Spertino, Progettare a Canelli. Intervento di riqualificazione in Villanova con l'inserimento di una scuola enologica (relatori D. Bagliani, L. Sasso).





# Canelli, città museo?

Domenico BAGLIANI (\*)

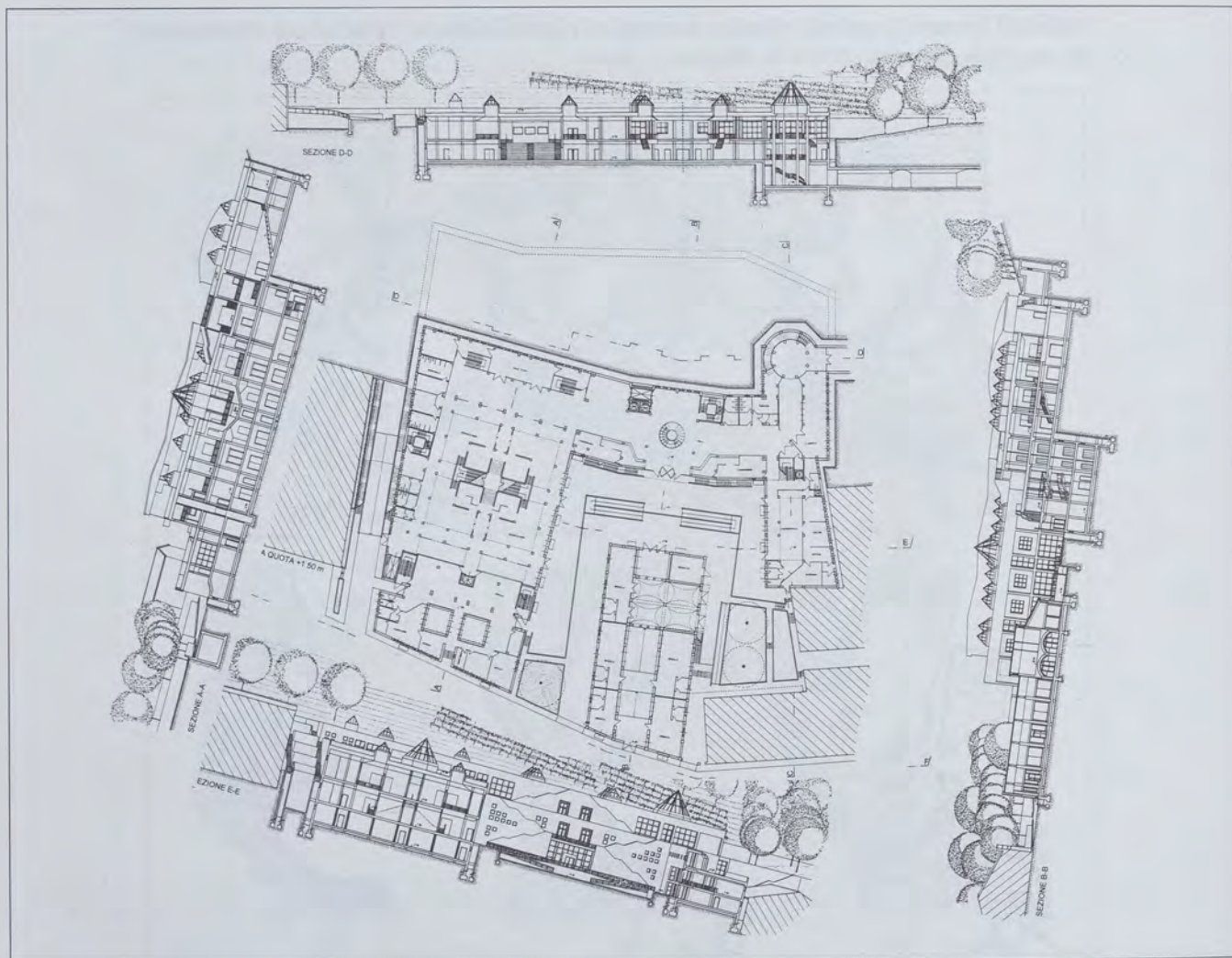
In Canelli si possono cogliere due forti polarità di interesse: l'acropoli, con il castello, le Chiese, la salita tortuosa detta "la sternia", il parco; luogo dominante, chiaramente visibile, consolidato nella sua forma e le cantine, luoghi invisibili, spazi ipogei, vasti, complessi, che darebbero vita ad un'altra città sotterranea se comunicassero tra loro.

Entrambi luoghi del silenzio nei quali il "genius loci" da tempo si è rintanato e nascosto, ciascuno appartenente ad un ordine diverso di paesaggio. Paesaggi discontinui, nei quali, comunque, tutti si riconoscono (o si scontrano per la loro discontinuità) e diventano momenti di incontro tra desideri individuali e valori collettivi. «Per abitare e fare abitare il paesaggio, (...) ci vuole invenzione ed

anche coraggio. Occorre far diventare paesaggio, spazio dell'abitare, le nostre tipologie - i mattoni e le foglie del bosco; i prati, le urbanistiche, le geografie, le storie, e le nostre bucatissime e slabbrate reti informatiche. Ci vuole coraggio, che non è affatto disegnare l'audacia delle strutture, ed invenzione, che non è fondazione di nuove utopie, ma lavoro, mestiere come cura delle cose (...)»<sup>1</sup>.

Nell'ambito del contratto di ricerca fra Politecnico di Torino e Comune di Canelli sul tema "Canelli Città Museo", la tesi di Maurizio Spertino è la prima, in ordine di tempo, ad affrontare, in Canelli, il tema dell'acropoli. Tesi già citata da Laura Sasso, correlatrice della medesima.

Andrea Manzini, Costruire a Canelli: un museo del vino (relatori D. Bagliani, G. Varaldo).



(\*) Architetto, docente di Composizione architettonica, Politecnico di Torino.



Spertino, incuriosito dalla Facoltà di Magistero di Urbino, opera di Gian Carlo De Carlo, riprende il gesto di condurre la luce nella cavità della collina che accoglie una soluzione di scuola enologica.

Più recente, sempre sul luogo dell'"acropoli" è la tesi di Michele Nardella. Ascoltando il silenzio del paesaggio Nardella cerca di fondere i desideri individuali ed i valori collettivi; propone un museo enologico ed una grande biblioteca specializzata che, inglobando vecchie mura, ridisegna la piazza superiore e scende gradatamente lungo il pendio saldandosi ai tessuti urbani preesistenti.

Sempre in tema "museo", Andrea Manzini, affascinato dai percorsi ipogei delle cantine, insinua il suo edificio nelle pieghe del sito cercando di dare continuità ad un paesaggio ivi interrotto.

Ammiratore delle opere di Louis Kahn propone anch'egli un "museo del vino", edificio tra edifici che, parzialmente, tra questi si nasconde per occuparne gli spazi di risulta e mettersi in contatto con le cantine ipogee che trasforma in "promenade" enologica.

Il tema del museo è oggi al centro del dibattito architettonico; tema difficile e sfuggente. Nardella e Manzini, in modi diversi, hanno cercato un museo che non sia soltanto un luogo di raccolta, ma anche un'esperienza architettonica che rivela il suo reale contenuto in ciò che accade all'interno del suo spazio. Un museo aperto, un museo "promenade", lontano dal modello del "Tempio della Fama" di Paolo Giovio, certamente più in consonanza con il "museo" che Tommaso Campanella progetta in carcere e descrive nella "Città del Sole".

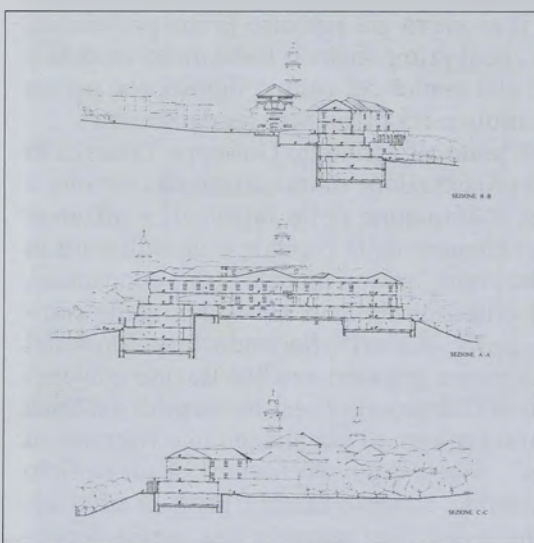
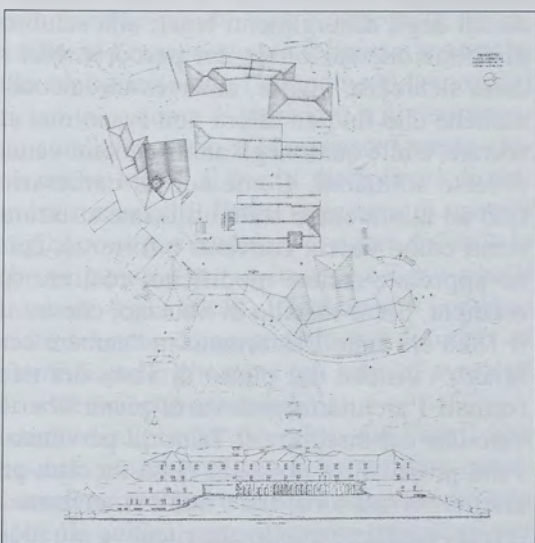
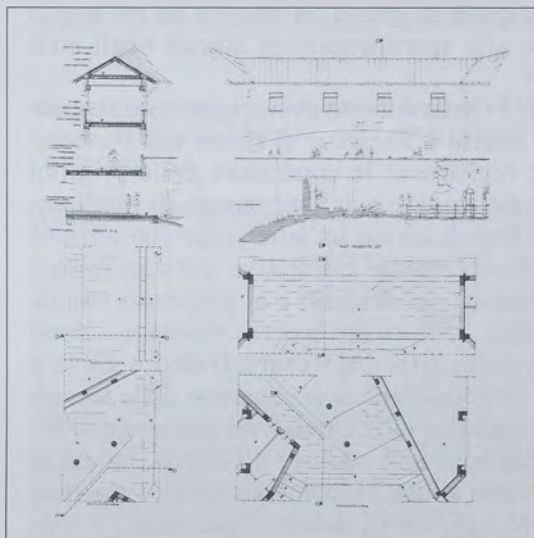
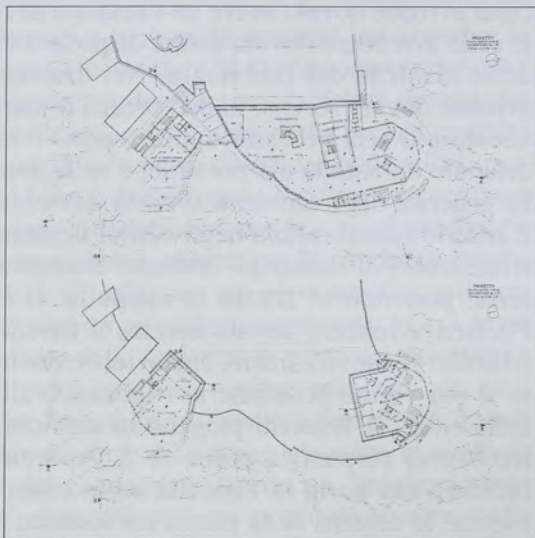
Servizio pubblico totalmente aperto ove «(...) li figliuoli, senza fastidio, giocando, si trovano saper tutte le scienze storicamente prima che abbin dieci anni»<sup>2</sup>.

#### NOTE

<sup>1</sup> A. Isola, *Abitare il paesaggio - Uno sguardo dal nulla*, in: A&RT, settembre 1995, n° XLIX-2.

<sup>2</sup> A. Seroni, a cura di, *Tommaso Campanella, La Città del Sole e Poesie*, Milano 1962.

Michele Nardella, Canelli: "seguendo le antiche mura" (relatore D. Bagliani).





# Il contributo del Regno Sardo carlo-albertino al dibattito europeo sulla riforma penitenziaria e all'elaborazione di nuovi modelli. I penitenziari di Alessandria e di Oneglia

Silvia RAPETTI

Relatore Micaela VIGLINO, 1995

*Il testo è una sintesi della tesi di laurea in Architettura al Politecnico di Torino discussa da Silvia Rapetti nella sessione estiva dell'a.a. 1994-95, dal titolo "Le riforme carcerarie nel Regno Sardo all'epoca di Carlo Alberto: i penitenziari di Alessandria e di Oneglia"; relatore prof. Micaela Viglino Davico, correlatori prof. Aurora Scotti e arch. Guido Montanari.*

La tappa più interessante della riforma carceraria carlo-albertina<sup>1</sup> è costituita dalla progettazione (1839-40) e dalla costruzione (1840-1847) dei carceri destinati agli adulti condannati a lunghe reclusioni, alla quale si giunse in seguito ad un ampio dibattito e alle sperimentazioni attuate negli anni precedenti.

Nel 1833 Carlo Alberto aveva incaricato il ministro degli Interni L'Escarène di creare una commissione che registrasse le condizioni delle prigioni esistenti e ne studiasse un programma di miglioramento, al fine di creare un'istituzione che anziché essere esclusivamente coercitiva potesse mirare all'emendazione dei detenuti e al progresso morale della società. Il ministro aveva incaricato come operatori della riforma Cesare Balbo e Cesare Alfieri di Sostegno, che si occuparono della raccolta di dati statistici sulle carceri del regno e dell'indagine sulle soluzioni adottate all'estero, tra cui le più note erano, allora, i sistemi disciplinari americani detti *silent system* (o sistema auburniano) e *solitary confinement* (o sistema filadelfiano)<sup>2</sup>. Tra questi ultimi il re aveva già espresso la sua preferenza, ritenendo che il primo metodo fosse meno crudele e più adatto alla pratica del culto religioso, che per un sovrano cattolico era da ritenere fondamentale<sup>3</sup>.

In quell'anno all'architetto Giuseppe Talucchi fu affidata la progettazione di un carcere da costruire a Torino, in sostituzione delle fatiscenti e affollate prigioni giudiziarie della capitale e da utilizzare in parte anche come "prison modèle" per i condannati, secondo i criteri disciplinari allo studio della commissione Balbo-Alfieri<sup>4</sup>. Secondo la volontà del sovrano la nuova prigione avrebbe dovuto contenere almeno 400 detenuti, divisi in corpi di fabbrica comunicanti tra loro, di cui almeno uno riservato ai "prévenus". Avrebbe dovuto trattarsi di un edificio semplice, solido, sicuro e salubre, privo di ambizioni estetiche e calcolato secondo una saggia econo-

mia. Nelle indicazioni che il ministro riferiva venivano anche delineati alcuni degli accorgimenti fondamentali che l'architetto avrebbe dovuto adottare: l'entrata avrebbe dovuto essere unica, il muro di cinta avrebbe dovuto avere un cammino di ronda, e le celle avrebbero dovuto essere disposte all'interno delle maniche del fabbricato. Nel dimensionarle avrebbe dovuto servirsi di dati precisi riguardanti la cubatura d'aria necessaria alla sopravvivenza del detenuto durante le ore notturne, e nella disposizione generale degli ambienti avrebbe dovuto adottare il criterio (usuale allora negli edifici deputati all'internamento) di situare gli ambienti comuni al piano terra, ponendo al centro la cappella. Il Balbo e l'Alfieri avrebbero dovuto cercare il terreno su cui costruire il nuovo carcere, che avrebbe dovuto essere il più vicino possibile ai tribunali e alle porte della città<sup>5</sup>. Il Talucchi progettò un edificio a quattro bracci disposti a croce di S. Andrea, al cui incrocio era posta la cappella sormontata da una cupola: lo schema della pianta era identico a quello adottato per l'Ospedale di S. Luigi Gonzaga<sup>6</sup>, come alcuni degli accorgimenti legati alla salubrità e alla distribuzione razionale dei percorsi. Nei riguardi della sicurezza, invece, emergevano alcune problematiche che fino ad allora non erano mai state vissute, e alle quali negli anni seguenti vennero date diverse soluzioni. Come edifici carcerari, infatti, fino ad allora erano state utilizzate strutture preesistenti come vecchi conventi o fortezze, cui venivano apportate alcune modifiche: così era stato, per esempio, per il castello di Saluzzo, che tra il 1825 e il 1828 era stato trasformato in "carcere centrale di lavoro". Anche dal punto di vista dei riferimenti formali l'architetto godeva di piena libertà, tant'è vero che nel disegno del Talucchi pervenutoci venivano proposti tre prospetti della facciata principale alternativi tra loro, tra i quali il sovrano avrebbe dovuto scegliere quello che riteneva più idoneo<sup>7</sup>.

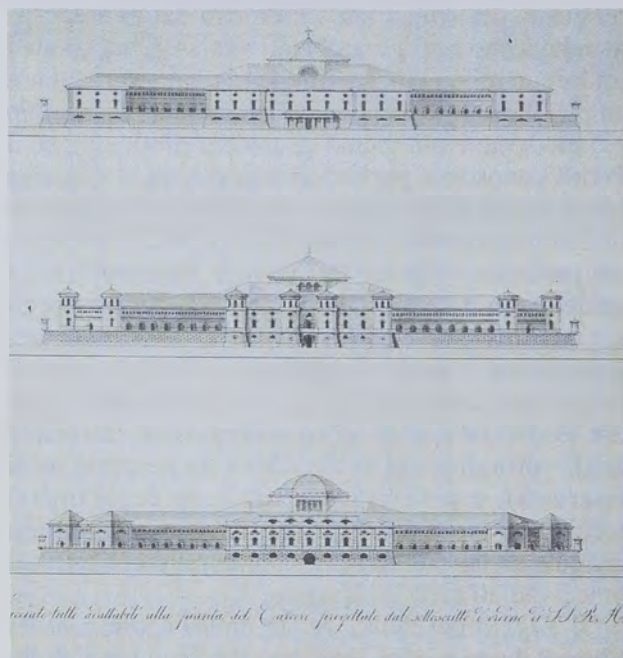


La costruzione del nuovo carcere fu a lungo ritardata dalle difficoltà incontrate dal governo nel reperire il terreno, fino a quando il parere dell' "esperto" francese Charles Lucas non intervenne a segnalare l'arretratezza della concezione di quel progetto<sup>8</sup>. Egli disapprovava la destinazione mista di quella prigione, e sosteneva piuttosto che la situazione del Piemonte fosse ideale, in quanto terreno vergine, per impostare la riforma carceraria secondo la suddivisione della reclusione nelle categorie *preventiva, repressiva e penitenziaria*<sup>9</sup>, che egli considerava basilare per ottenere l'efficacia di un approccio sistematico.

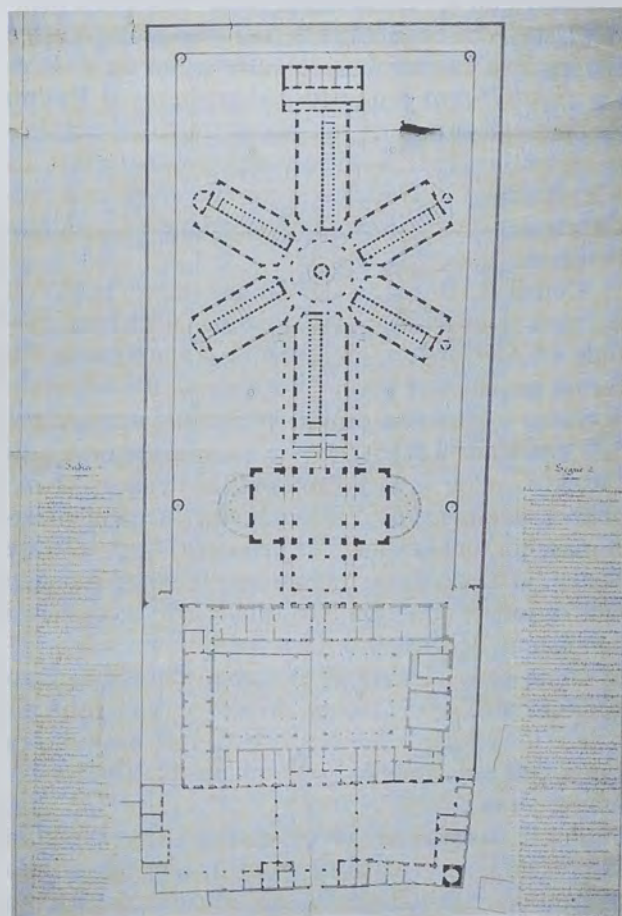
Le idee del Lucas furono riprese e sviluppate in seguito da Carlo Ilarione Petitti di Roreto, che con la sua attività di saggista, commentatore e giornalista si impose in Piemonte come il più importante teorico della riforma carceraria<sup>10</sup>. Nel suo *Saggio sul buon governo della mendicizia, degli istituti di beneficenza e delle carceri* (1837) egli sosteneva la necessità per lo stato sardo di attuare al più presto la riforma, in modo da porre rimedio alla promiscuità cui erano soggetti i detenuti e agli abusi che i carcerieri perpetravano a loro danno. Era inoltre necessario adoperarsi a limitare le evasioni, ad impedire le recidive e ad ostacolare la "reciproca corruzione" che avveniva tra detenuti rei di delitti diversi, tra giovani e vecchi, o tra condannati e reclusi in attesa di giudizio. Abbracciava quindi la suddivisione proposta dal Lucas, prescrivendo l'isolamento continuo alla maniera "filadelfiana" per le carceri giudiziarie e le condanne brevi, mentre per le condanne lunghe proponeva di adottare un sistema disciplinare modellato sul *silent sistem* americano, in cui fosse bandito l'uso della violenza da parte dei carcerieri e in cui il culto religioso venisse praticato con assiduità. Per la categoria "penitenziaria" era quindi necessario disporre di strutture adeguate, in modo da ottenere dai condannati almeno un "miglioramento relativo", dato che non era possibile sperare, nella maggior parte dei casi, in un "miglioramento radicale". Questo avrebbe potuto essere perseguito innanzitutto mediante l'*insegnamento religioso*, ma anche con quello scolastico e con l'abitudine al lavoro, cui era connesso un sistema di punizioni e di ricompense che ne condizionavano il compenso. Queste ultime erano anche legate ai meriti disciplinari di ciascuno, in base ai quali il Petitti suggeriva di operare una *classificazione* per modulare il rigore secondo le specifiche esigenze e per evitare che i più ribelli condizionassero i più docili. L'isolamento continuo era previsto soltanto come punizione e limitato ad alcuni giorni, in celle che per i più ostinati avrebbero dovuto essere anche oscurabili<sup>11</sup>.

Il metodo disciplinare descritto dal Petitti non avrebbe potuto essere praticato nelle strutture carcerarie esistenti, e avrebbe richiesto l'adattamento o la costruzione di edifici appositamente progettati per

Giuseppe Talucchi, *Facciate tutte adattabili alla pianta del carcere progettato dal sottoscritto per ordine di S.S.R.M., Torino, 21 aprile 1833 (A.S.C.T., Collezione Simeom, serie D, n. 1679).*



Alberto Tappi, progetto del carcere centrale di Alessandria, pianta del piano terreno, 1839 (collezione Trabucco, Carnagnola).





la reclusione penitenziaria. Egli ne illustrava nel *Saggio* le caratteristiche essenziali, consistenti in un numero adeguato di *celle singole*, degli *ateliers* per il lavoro in comune, una *cappella* per le funzioni religiose, dei *cortili* per l'esercizio fisico, e raccomandava che tutti gli ambienti venissero relazionati tra loro in modo da garantire la massima sorveglianza con il minimo dispendio di personale. L'esempio più moderno e più vicino di carcere riformato che il Petitti conosceva per esperienza diretta, e additava come esempio da seguire, era quello della prigione di Ginevra, costruita tra il 1822 e il 1825 "col sistema panottico proposto da Geremia Bentham", nella quale erano stati effettivamente adottati alcuni degli espedienti per la sorveglianza contenuti nel *Panopticon*<sup>12</sup>. In quella prigione il direttore poteva in qualsiasi momento operare il controllo sulle guardie senza che queste se ne accorgessero (mediante degli spiragli a cui si accedeva da percorsi a lui riservati), e poteva impartire loro degli ordini mediante i "tubi acustici" che dal suo osservatorio centrale andavano ad ogni laboratorio contenuto nei bracci radiali della costruzione<sup>13</sup>.

Il *Saggio* del Petitti venne molto apprezzato da Carlo Alberto e offrì lo spunto decisivo per l'attuazione della riforma carceraria, sia dal punto di vista disciplinare che da quello del rinnovamento edilizio che ne conseguiva. Mentre il sovrano procedeva nel riordinamento dei vari tipi di reclusori, in Europa si innescava un acceso dibattito sulla "disciplina penitenziaria", che ebbe il Petitti tra i suoi protagonisti e che verteva essenzialmente sulla scelta tra il sistema *filadelfiano* e quello *auburniano*: il Regno Sardo, negli scritti del suo più autorevole sostenitore e nella realizzazione dei penitenziari di Alessandria e di Oneglia, si impose come una roccaforte del *silent sistem*, proponendone però un'elaborazione autoctona.

Con il R. Biglietto del 18 settembre 1838<sup>14</sup> il sovrano stabiliva la costruzione di un carcere centrale ad Alessandria, che avrebbe dovuto essere "di forma panottica, e secondo il sistema d'isolamento notturno e riunione diurna silenziosa, capace per 500 condannati dai Nostri Senati di Piemonte e di Casale"<sup>15</sup>. Con le R. Patenti dell'anno successivo<sup>16</sup> veniva sancita la costruzione di altri due penitenziari maschili, cui destinare i condannati degli altri tre Senati, in modo da distribuire questi istituti secondo una razionale strategia territoriale. Per accogliere i condannati dei Senati di Genova e di Nizza fu scelta come sede la città di Oneglia, mentre il terzo penitenziario, che avrebbe dovuto servire in particolare il Senato di Savoia, non fu mai costruito (a causa dell'esaurimento dei fondi destinati alla riforma carceraria).

Per la costruzione del penitenziario alessandrino si presentava l'occasione di utilizzare un terreno demaniale, costituito dal giardino dell'ex convento

di S. Bernardino, un fabbricato quattrocentesco che dall'epoca napoleonica era stato utilizzato come deposito militare. Esso era situato nella parte nord-orientale della fascia anulare degli antichi bastioni, a ridosso della quale si stavano ubicando altri edifici destinati a servizi e dalla cui demolizione si ricava del materiale da costruzione. La redazione del progetto venne affidata all'ingegnere capo del Genio Civile Gerolamo Mercalli, cui venne richiesto lo studio di un edificio "di forma raggiante, asteroide o panottica che dir si voglia"<sup>17</sup>. Il nuovo carcere avrebbe dovuto essere diviso in due corpi di fabbrica: il primo costituito dall'edificio dell'ex convento (debitamente ristrutturato) e contenente gli uffici e gli alloggi del direttore e degli altri funzionari, i magazzini, l'infermeria, il bagno, il parlitorio, la sala degli esami e la sede del corpo di guardia; il secondo contenente le celle, i laboratori, la cucina e i cortili per il passeggio. La difficoltà maggiore con cui il Mercalli doveva misurarsi era costituita dalla necessità di creare un numero ingente di celle singole, senza che le loro dimensioni (per quanto ridotte) fossero di danno alla salute del detenuto, e rimanendo nella spesa totale preventivata di 500mila lire. I due successivi progetti redatti dal Mercalli non soddisfecero le aspettative della commissione Balbo-Alfieri, e in seguito al parere del Congresso Permanente di Acque e Strade si decise di adottarli come piano di massima, da verificare sulla base di informazioni più precise relative sia al sito ("salubrità" dell'acqua, pericolo di piene del Tanaro, condizioni del terreno e delle fondazioni del vecchio edificio, ecc.) sia alla progettazione del nuovo corpo di fabbrica<sup>18</sup>. Occorreva stabilire "scientificamente" il volume d'aria minimo indispensabile che le celle avrebbero dovuto contenere, e soprattutto assicurarsi che ogni parte dell'edificio fosse confacente alle esigenze della funzionalità, della sorveglianza e della "salubrità". Per far questo era necessario arricchirsi delle idee e delle esperienze che in ambito europeo stavano maturando in quegli anni, e fu quindi indetto un concorso d'architettura internazionale, nel cui bando<sup>19</sup> venivano offerte precise indicazioni. La pianta del nuovo edificio avrebbe potuto avere una forma qualsiasi, "asteroide o stellata, come quella di Cherry Hill, o a ventaglio, come quella di Ginevra o di Lamberton, o a croce greca, come quella di Kingston, o a parallelogramma, come quella di Sing Sing"<sup>20</sup>, e avrebbe dovuto in qualche modo essere collegato al vecchio corpo di fabbrica. Il dimensionamento degli ambienti avrebbe dovuto tenere conto della classificazione dei detenuti, che avrebbe diviso i 500 detenuti nelle classi di *confidenza*, di *prova* e di *eccezione*, cui si prevedeva che appartenessero, rispettivamente, 160, 240 e 100 reclusi. Per 20 degli appartenenti a quest'ultima (quella dei più reprobri) era prevista la *cella di rigo-*

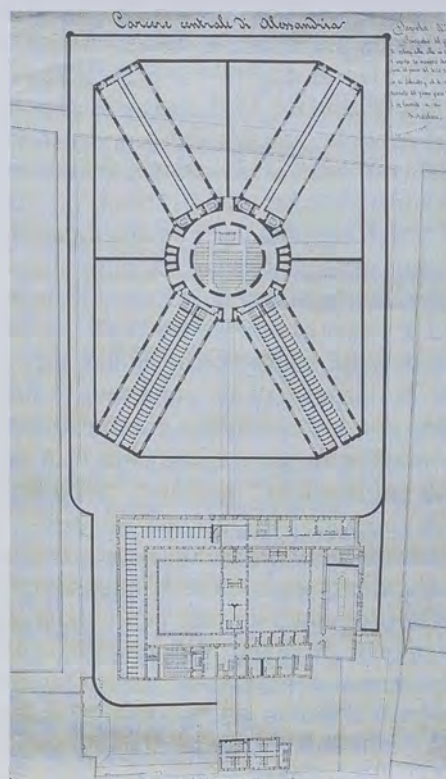


re (dalle dimensioni minime di 4x2,35x3 m), in cui sarebbe stato praticato il regime dell'isolamento continuo. A tutti gli altri detenuti si dovevano destinare dei *cubicola* (dalle dimensioni minime di 1,05x2,15x2,10 m) disposti secondo due file perimetrali oppure "addossate l'una all'altra", in entrambi i casi in doppio ordine. Gli *ateliers* avrebbero potuto essere disposti sia "alla maniera europea" (cioè al piano terreno) che "alla maniera americana" (cioè in corpi di fabbrica separati), e avrebbero dovuto essere riscaldati con dei termosifoni ad acqua calda "del Perkins, coi perfezionamenti del Tretgold". I servizi igienici, per esigenze legate sia alla sicurezza che "all'invigilanza", avrebbero dovuto essere posti alle estremità esterne degli ambienti destinati a laboratori, e collocati all'interno di "torri inodorifere" costruite su modello di quelle dei penitenziari americani. La cappella, per ragioni distributive, avrebbe trovato la sua posizione ottimale al centro dell'edificio, e avrebbe dovuto essere a forma d'anfiteatro, in modo che le guardie potessero vedere in volto tutti i carcerati. Al centro avrebbe dovuto essere situato anche l'*osservatorio centrale* del direttore, da cui doveva sorvegliare segretamente ogni ambiente (compresi i cortili) e da cui avrebbe impartito gli ordini dai *tubi acustici*. Il nuovo carcere necessitava all'esterno di un muro alto almeno 5 metri e dotato di *cammino di ronda*, che, per ragioni di sicurezza, avrebbe dovuto essere assolutamente liscio e distante almeno un metro dal fabbricato in corrispondenza degli spigoli<sup>21</sup>. Si nota da queste ultime indicazioni del *Programma* come nel volgere di soltanto sei anni (trascorsi dal progetto della prigione del Talucchi) fosse cambiato l'approccio con cui ci si rivolgeva alla progettazione di un carcere. Il "penitenziario" si stava distinguendo come una tipologia autonoma, e veniva concepito come una macchina nata per "la rigenerazione morale e sociale", cui erano estranee le problematiche legate al "precetto del bello architettonico": si chiedeva infatti al concorrente di "sacrificare assolutamente ogni ornato", anche con l'obiettivo di ottenere un risparmio di denaro.

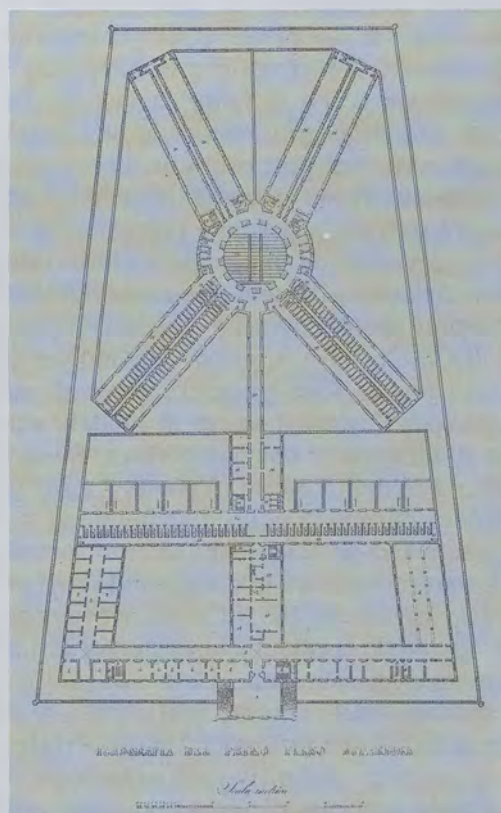
La commissione riunita dall'Alfieri<sup>22</sup> assegnò il primo premio al progetto del parigino Henry Labrouste, e il secondo a quello del ginevrino Samuel Vaucher Cremieux, riconosciuto come quello che sembrava "presentare alcune convenienze"<sup>23</sup>. Nulla si sa, invece, degli altri ventitré progetti partecipanti, essendo andata perduta tutta la documentazione che riguardava i lavori della commissione<sup>24</sup>.

Il progetto del Labrouste, oltre ad essere una realizzazione che andava ben al di là della semplice risoluzione delle parti, si presentava come un capolavoro grazie ad alcune intuizioni geniali e alla superba esecuzione grafica<sup>25</sup>. Tra l'alternativa "europea" e quella "americana" nella disposizione dei laboratori, il Labrouste aveva scelto la seconda, facendo

[Pietro Bosso], progetto del carcere centrale di Alessandria, pianta al terzo ordine delle celle (Archivio della Casa Circondariale di Alessandria, s.c.).



Pietro Bosso, progetto del carcere centrale di Oneglia, pianta del piano superiore, 1840-1841.





incrociare quattro maniche di *ateliers* intorno alla cappella, e situando le celle in un unico braccio assiale a quattro ordini di *cubicola*, disposti secondo lo schema "a scatola" e illuminati da finestroni a tutt'altezza. La novità più rilevante del suo progetto era costituita dall'idea di disporre le celle d'isolamento in una fascia anulare sovrastante la cupola della cappella, dotandole ciascuna del proprio cortiletto, in cui sarebbero state assicurate sia la ventilazione<sup>26</sup> che la sorveglianza: quest'ultima, infatti, avrebbe potuto essere eseguita dalla sentinella esterna che vegliava sui cortili e sul cammino di ronda.

Il progetto del Vaucher Cremieux invece è andato perduto, ma è possibile supporre (in base ad alcuni dati reperiti nella coeva corrispondenza tra i funzionari) che si trattasse di un elaborato molto simile al secondo dei due che aveva pubblicato nel 1837<sup>27</sup>, che consisteva in un ampliamento e in un perfezionamento del modello "panottico" della prigione di Ginevra da lui stesso realizzata.

È inoltre possibile conoscere come un giovane ed un anziano architetto piemontese si misurassero con il tema della progettazione del penitenziario, grazie al ritrovamento di alcuni elaborati che, non essendo stati inviati alla commissione entro i termini stabiliti, non parteciparono al concorso. Si tratta dei progetti di Alberto Tappi, allora collaboratore di Ferdinando Caronesi, e del "misuratore civico" alessandrino Andrea Caselli. Il Tappi aveva adottato una pianta di forma asteroidale, nella quale veniva risolto in maniera personale il problema del percorso celle-laboratori mediante l'associazione, in ciascun braccio dell'edificio, di quattro ordini di celle con due piani di laboratori<sup>28</sup>. Per gli ambienti comuni (la cucina, il refettorio e la cappella)<sup>29</sup> aveva destinato un corpo di fabbrica inserito tra l'ex convento e il reclusorio, ottenendo una distribuzione razionale dei percorsi con il minimo dispendio di spazio. Per la "invigilanza occulta" del direttore aveva previsto una vera e propria torre di sorveglianza, percorsa da una scala a chiocciola, che si alzava al di sopra dei tetti (come era richiesto nel *Programma*) per ottenere la visuale completa dei cortili. Il Caselli, invece, aveva adottato per la pianta uno schema a croce greca, del quale si può supporre che, per l'esiguo numero di modelli esistenti e per le dimensioni che comportava, fosse il meno seguito. Era molto esteso in pianta<sup>30</sup> e seguiva la "maniera europea" nella distribuzione dei laboratori, che aveva posto al piano terreno sotto le celle. Nel corpo centrale erano contenute la cappella e le celle d'isolamento, che il Caselli aveva dotato di un unico grande cortile in cui i detenuti avrebbero dovuto passeggiare a turni.

Alla conclusione del concorso il Ministero degli Interni incaricò il Bosso (cfr. nota 23) della realizzazione del progetto definitivo, chiedendogli di idearlo "secondo la scorta di quello premiato e di

quello prescelto"<sup>31</sup>. Nell'aprile del 1840 la commissione si riunì per l'approvazione del progetto<sup>32</sup>, la cui esecuzione fu ordinata con il R. Brevetto del 14 maggio successivo. Il progetto del Bosso presentava numerosi vantaggi rispetto ai due vincitori, innanzitutto per la spesa, che era stata calcolata molto minore di quelle stimate per gli altri due. Aveva risolto il problema della collocazione dei laboratori situandoli in due bracci distinti da quelli delle celle, ottenendo così il vantaggio di non dover dare alle strutture "quella solidità necessaria per il fatto del collocamento di più piani di celle sopra i laboratori"<sup>33</sup>. Al centro era situata la cappella, dotata di finestrelle d'ispezione e circondata dal corridoio anulare da cui il direttore raggiungeva in breve ogni settore del carcere. Intorno ad esso erano disposte le celle d'isolamento, e nel piano interrato di questo corpo circolare era situata la cucina. Le celle ordinarie, nei due bracci interni, erano disposte a doppio ordine su due piani ed avevano dimensioni maggiori di quelle dei due progetti vincitori, con grande vantaggio per la salute dei detenuti<sup>34</sup>. Esse erano percorse assialmente da un "cunicolo d'ispezione", da cui era possibile scrutare all'interno di ogni singola cella attraverso uno spioncino. Allo stesso modo avveniva il controllo del direttore sulle guardie nei laboratori, reso segreto anche grazie al fatto che ogni cunicolo era accessibile da una scala apposita.

Mentre si dedicava alla direzione dei lavori del penitenziario alessandrino, il Bosso venne incaricato dal Ministero di compilare anche un progetto per il secondo carcere centrale<sup>35</sup>, per cui era stato scelto un terreno privato ad Oneglia, la cui indennità di esproprio era stata in parte offerta dalla cittadinanza mediante delle sottoscrizioni volontarie<sup>36</sup>. Il progetto del carcere di Oneglia<sup>37</sup> ricalcava fedelmente quello che si stava eseguendo ad Alessandria, soprattutto nel corpo di fabbrica asteroidale<sup>38</sup>. Nella parte antistante, invece, erano state introdotte delle vantaggiose modifiche (come le celle d'isolamento dotate a due a due di cortiletti) dovute all'opportunità di poter progettare ex novo anche quell'edificio. Anche ad Alessandria, in un secondo tempo, fu abbattuto l'ex convento di S. Bernardino e riedificata completamente quella parte, per l'eccessivo degrado che vi era stato riscontrato<sup>39</sup>. Il Bosso in questo caso ricostruì il corpo contenente gli uffici e l'infermeria secondo uno schema ad H, tagliata ad ovest (nel punto in cui il vecchio convento era attaccato all'ospedale civile) secondo una linea obliqua. Nell'estate del 1845 i lavori furono ultimati, e l'attivamento ufficiale avvenne il 2 novembre del 1846. Con il R. Brevetto del 27 luglio 1841 Carlo Alberto autorizzava l'appalto delle opere di costruzione del carcere di Oneglia<sup>40</sup>, che fu collaudato il 27 maggio del 1847<sup>41</sup> e attivato nell'autunno di quell'anno<sup>42</sup>.



<sup>1</sup> Per una trattazione generale della riforma cfr. Paola Casana Testore, *Le riforme carcerarie in Piemonte all'epoca di Carlo Alberto*, in "Annali della Fondazione Luigi Einaudi", Torino, vol. XIV, 1980, pp. 281-329.

<sup>2</sup> Il primo consisteva in una reclusione in celle singole durante la notte e nel lavoro nell'assoluto silenzio durante il giorno, mentre il secondo prevedeva l'isolamento continuo, che avrebbe potuto essere ottemperato soltanto dalle visite del direttore, del cappellano e dei visitatori appartenenti a particolari società filantropiche. Esiste una vasta bibliografia sui sistemi disciplinari americani: per un'informazione approfondita cfr. la bibliografia nella Tesi.

<sup>3</sup> Cfr. la lettera del ministro L' Escarène al Balbo e all'Alfieri, in A.S.T., Sez. Corte, *Carte Bianchi*, serie I, m. 6, fasc. 11, *Progetto di riforma delle carceri*, s.d. (si desume dal testo della risposta che fu recapitata il 1° febbraio). Le lettere di risposta sono contenute in A.S.T., Sez. Corte, *Carte Alfieri*, filza Marchese Cesare, cass. 210, entrambe datate 2 febbraio 1833.

<sup>4</sup> Cfr. copia di lettera del L'Escarène al Talucchi, 20 marzo 1833, in A.S.T., Sez. Corte, *Carte Alfieri*, filza Marchese Cesare, cass. 210.

<sup>5</sup> Cfr. la lettera del ministro L'Escarène all'Alfieri, Torino, 25 febbraio 1833, in A.S.T., Sez. Corte, *Carte Alfieri*, filza Marchese Cesare, cass. 210.

<sup>6</sup> Cfr. Isabella Massabò Ricci, Micaela Viglino Davico, *L'Ospedale di S. Luigi Gonzaga*, in *L'Archivio di Stato di Torino*, Fiesole, Nardini, 1994, pp. 237 - 250.

<sup>7</sup> Sembra che il sovrano abbia scelto la prima delle tre soluzioni raffigurate, poiché in seguito all' approvazione del progetto di massima la commissione Balbo-Alfieri richiese al Talucchi di trattare a bugnato la facciata del progetto definitivo, e soltanto la prima delle tre ne era priva. Cfr. la lettera dell'Alfieri al ministro L'Escarène, s.d., [15 marzo 1834], in A.S.T., Sez. Corte, *Carte Alfieri*, filza Marchese Cesare, cass. 210.

<sup>8</sup> Il Lucas in uno dei suoi scritti più noti riferiva che il Talucchi si era recato da lui a Parigi per sottoporre al suo giudizio il progetto del "carcere modello", ed egli aveva messo per iscritto una serie di osservazioni che il re aveva letto personalmente. Cfr. *De la réforme des prisons, de la théorie de l'emprisonnement, de ses principes, de ses moyens et de ses conditions pratiques*, Paris, Legrand et Bergonioux, 1836 - 1838, vol. I, pp. LXXV-LXXVI.

<sup>9</sup> Corrispondenti rispettivamente al carcere giudiziario e al carcere per condannati a pene brevi e a pene lunghe.

<sup>10</sup> Per un elenco completo delle opere monografiche e degli articoli compilati dal Petitti in tema di riforme carcerarie cfr. la bibliografia degli scritti contenuta in Gian Mario Bravo (a cura di), *Carlo Ilarione Petitti di Roreto. Opere scelte*, Torino, Fondazione Luigi Einaudi, 1969, vol. II, pp. 1030-1104, alle voci nn. 66, 67, 71, 75, 81, 86, 93, 95, 96, 97, 98, 105, 105 a-e, 106, 107, 111, 116, 116 bis, 122, 135, 138, 140, 161, 165, 175, 182. Per una sintesi dei contenuti degli interventi più significativi del Petitti sulla riforma degli istituti di pena cfr. i cap. II e IV della Tesi.

<sup>11</sup> Per garantire l'imparzialità e la correttezza nell'applicazione dei regolamenti disciplinari il Petitti suggeriva inoltre di istituire la carica di ispettore generale delle carceri (su modello di quella francese, ricoperta dal Lucas), e proponeva di associare ai benefici della disciplina dei reclusori anche le attività dei patronati e delle case di rifugio, come organismi di controllo sulla condotta degli detenuti liberati.

<sup>12</sup> Cfr. Jeremy Bentham, *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, a cura di Michelle Perrot e Michael Foucault, Venezia, Marsilio, 1983; Robert Evans, *Panopticon*, in "Controspazio", ottobre 1970, anno II, numero 10, pp. 4-18.

<sup>13</sup> La prigione di Ginevra era stata costruita dall'architetto Samuel Jean Marc Vaucher Cremieux, che aveva effettuato degli studi sull' dilizia carceraria inglese ed aveva avuto dei contatti con la londinese *Society for the Improvement of Prison*

*Discipline*. Quest'ultima aveva inoltre pubblicato quattro progetti di prigioni (1820), di diverse dimensioni, nei quali veniva adottato lo schema radiale e il sistema di sorveglianza dal centro verso la periferia, che aveva avuto nel Bentham il suo primo teorizzatore e nel Vaucher Cremieux il primo (o uno dei primi) esecutori nell'Europa continentale. Cfr. Walter Zurbuchen, *Prison de Genève*, Genève, 1977.

<sup>14</sup> Cfr. *Brevetto con cui S.M. ordina l'erezione di un carcere centrale in Alessandria dei condannati dai Reali Senati di Piemonte e di Casale, della capacità di 500 detenuti, e provvede per l'assegno delle somme richieste da questa nuova spesa*, in A.S.T., Sez. Corte, *Materie Economiche*, Carceri per A e B, m. 3.

<sup>15</sup> Il Petitti nel suo Saggio aveva indicato come capacità ideale per una prigione riformata quella massima di 200-300 reclusi (quanti il direttore sarebbe stato in grado di conoscere di persona), ma le finanze dello Stato non consentivano di applicare alla lettera i suoi precetti.

<sup>16</sup> Cfr. *Regie Patenti con cui S.M. assegna al Dicastero dell'Interno sulla Cassa di Riserva del 1834 la somma di due milioni di lire onde far fronte alle spese di erezione e di adattamento di carceri e prigioni centrali, e stabilisce il modo con cui se ne opererà il rimborso*, 9 febbraio 1839, in *Raccolta degli Atti di Governo di S.M. il Re di Sardegna*, Torino, Stamperia Reale, vol. XXXVIII, pp. 53-55.

<sup>17</sup> Cfr. *Principali norme a seguirsi nella formazione di un progetto di carcere centrale giusta il sistema cellulare notturno da erigersi nel locale di S. Bernardino in Alessandria*, s.d. [aprile 1838], in A.S.T., Sez. Corte, *Materie Economiche*, Carceri per A e B, m. 3.

<sup>18</sup> Cfr. *Estratto dal registro delle adunanze del Congresso Permanente di Acque e Strade, adunanza delli 25 agosto 1838, presieduta dall'Ispettore del Genio Civile Carlo Mosca*, in A.S.T., Sez. Corte, *Materie Economiche*, Carceri per A e B, m. 3.

<sup>19</sup> Cfr. *Programma pella costruzione di un carcere centrale in Alessandria*, Torino, 1° maggio 1839, in A.S.T., Sez. Corte, *Materie Economiche*, Carceri per A e B, m. 4. Oltre alla direttive progettuali il bando contiene 3 tavole raffiguranti l'area costruibile, costituita dal giardino dell'ex convento e da un altro terreno demaniale in cui sarebbe stato possibile estendersi, cioè quello soprastante la linea A-B sulla tav.I.

<sup>20</sup> Per una sintesi riguardante i diversi schemi adottati nell'edilizia carceraria coeva e per una bibliografia concernente le fonti utilizzate dai funzionari piemontesi cfr. il cap. III della Tesi.

<sup>21</sup> Ricordiamo che in tutte e tre le versioni del progetto del Talucchi si faceva uso di scanalature o del bugnato sul muro di recinzione esterno, e che l'edificio era progettato in modo che negli spigoli della cinta si inserivano le estremità dei suoi quattro bracci.

<sup>22</sup> Secondo quanto viene riferito dal Petitti nel suo *Trattato* (cfr. nota 11, voce 98, p. 428 dell'edizione a cura di G.M.Bravo) la commissione era composta da: l'Alfieri (che la presiedeva); il Balbo; Britannio Asinari di S. Marzano (membro della R.Accademia di Belle Arti e presidente dell'amministrazione del R.Manicomio di Torino); avvocato Giovanni Eandi (nominato nel 1840 direttore del carcere di Alessandria che era in fieri); Giovenale Vegezzi Ruscalla (segretario del Ministero degli Interni e capo-divisione del dicastero per le prigioni); architetto reale e ispettore del Genio Civile Ernesto Melano; Pietro Pernigotti, anch'egli ispettore del Genio Civile; dal Mercalli e infine dall'architetto Bossi". In quest'ultimo personaggio è stato fino ad ora erroneamente riconosciuto un certo Francesco Ignazio Bossi, mentre si trattava invece dell'ingegnere Pietro Bosso di Casale Monferrato, un apprezzato professionista che si distinse in Piemonte come patriota risorgimentale. Cfr. Walter Canavesio, Filippo Morgantini, voce *Bosso Pietro*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Monaco di Baviera, SAUB, volume di prossima pubblicazione.

<sup>23</sup> Cfr. *Programma pella costruzione di un carcere centrale*, ... cit., (nota 20).

<sup>24</sup> Diversamente da quanto riferisce il Petitti nel *Trattato* (che ne nominava 27), risulta dalla corrispondenza tra i funzionari del



governo che i progetti partecipanti erano in tutto 25. Cfr., ad es., la lettera della R. Segreteria di Stato-Affari Interni all'Azienda Economica dell'Interno, Torino, 6 maggio 1840, in A.S.T., Sez. Corte, *Materie Economiche*, Carceri per A e B, m. 4.

<sup>25</sup> Cfr. Pierre Saddy, *Henry Labrousse architecte 1801-1875*, Paris, Caisse Nationale des Monuments Historiques, 1977, pp. 33-36.

<sup>26</sup> Quello dei cortili delle celle per la detenzione continua era un problema non ancora risolto, in quanto la ristrettezza dello spazio a disposizione aveva fatto sì che, dove erano stati costruiti, fossero così angusti e mal aerati da risultare malsani. Nella prigione di Cherry Hill a Philadelphia, che era la prima ad adottare questa soluzione, erano stati in un secondo tempo abbattuti.

<sup>27</sup> Cfr. Charles Aubanel, *Mémoire sur le système pénitentiaire, adressé en janvier 1837, M.le Ministre de l'Intérieur de France par M.C. Aubanel Directeur de la prison pénitentiaire de Genève, accompagné de plans et de devis de prisons d'après le système panoptique*, par M. Vaucher Cremieux architecte, Genève, Impr. de P.A. Bonnant, 1837. Le 9 tavole raffiguranti i due progetti del Vaucher Cremieux (uno per 144 detenuti, l'altro per 400) sono riprodotte nella Tesi, figg. 80-81.

<sup>28</sup> Il progetto del Tappi, di 7 tavole, è completo (con alcune parti rimaste a matita), e appartiene alla collezione dell'arch. Teresio Trabucco di Carignano (To).

<sup>29</sup> Il Tappi aveva previsto un unico refettorio comune a tutti i detenuti, il che discordava nettamente con le norme di sicurezza stabilite dal Programma.

<sup>30</sup> Il progetto del Caselli (di 4 tavole) occupava tutto il terreno ad est dell'ex convento indicato dal Programma, estendendosi fino ai bastioni. Questo aspetto sarebbe stato considerato molto sfavorevolmente dalla commissione (se gli elaborati fossero stati giudicati), in quanto avrebbe costretto il governo ad indennizzare diversi fittavoli dei terreni demaniali che erano adibiti a pascolo.

<sup>31</sup> Cfr. lettera della Divisione VII all'Azienda Economica dell'Interno, 27 gennaio 1840, in A.S.T., Sez. Corte, *Materie Economiche*, Carceri per A e B, m. 3.

<sup>32</sup> Del progetto del Bosso sono rimaste 3 tavole raffiguranti il piano delle fondazioni, il piano seminterrato (corrispondente a quello delle fondazioni dell'ex convento) e il piano del quarto ordine delle celle (corrispondente al terzo piano dei laboratori e al primo piano dell'ex convento). Non sono firmate né datate ma riconoscibili grazie alla documentazione reperita negli Archivi di Stato torinesi. Cfr. figg. 100-103 della Tesi.

<sup>33</sup> Cfr. la *Relazione della Commissione per l'esame dei progetti di carcere centrale in Alessandria presentati al concorso istituito col Programma del 1° maggio 1839*, Torino, 6 maggio 1840, in A.S.T., Sez. Corte, *Materie Economiche*, Carceri per A e B, m. 4 (il titolo del documento può trarre in

inganno, infatti l'esame della commissione riguardava soltanto il progetto del Bosso, che aveva presentato un piano di massima il 7 marzo e che in questa sede aveva presentato il lavoro definitivo con il preventivo di spesa). Si legge in questa relazione che il preventivo approvato del Bosso ammontava a 616000 lire, mentre le stime fatte dei progetti vincitori ammontavano a cifre molto maggiori di quelle indicate dai concorrenti.

<sup>34</sup> Le celle progettate dal Bosso erano di 1,30x2,25x2,30 m, contro i 1,05x2,15x2,10 m del Vaucher Cremieux e i 1,20x2,20x2,30 m del Labrousse.

<sup>35</sup> L'incarico gli venne affidato nell'estate del 1840, ma egli consegnò il progetto nel dicembre di quell'anno. Quello definitivo fu infine approvato dalla commissione nell'aprile del 1841. Cfr. lettera del ministro degli Interni Carlo Beraudo di Pralormo all'Alfieri, Torino, [aprile 1841], in A.S.T., Sez. Corte, *Carte Alfieri*, filza Marchese Cesare, cass. 210.

<sup>36</sup> Si trattava di un giardino situato dove oggi si incrociano via Berio e via Don Abbo (corrispondente agli odierni giardini della stazione ferroviaria). La pubblica colletta indetta dall'autorità municipale per pagare l'indennizzo di esproprio raccolse 31000 lire sulle 58000 del totale, offerte dai cittadini per collaborare ad un'opera filantropica che avrebbe portato al recupero morale di molti individui e favorito la pace sociale. Cfr. la lettera dell'Azienda Generale dell'Interno alla R. Segreteria di Stato-Affari Interni, Oneglia, 31 dicembre 1844, in A.S.T., Sez. Corte, *Materie Economiche*, Paesi per A e B, Oneglia, m. 3.

<sup>37</sup> Il progetto del Bosso (di 8 tavole) fu litografato e rilegato, e si trova alla Biblioteca Reale sotto il nome dello stesso autore. Cfr. figg. 109-117 della Tesi.

<sup>38</sup> L'unica rilevante differenza esteriore tra i due edifici era costituita dalla copertura della cappella, che ad Alessandria era a tutto sesto (come nel progetto di Labrousse), mentre quella del carcere di Oneglia era a sesto acuto, a spicchi, e impostata su un tamburo decagonale.

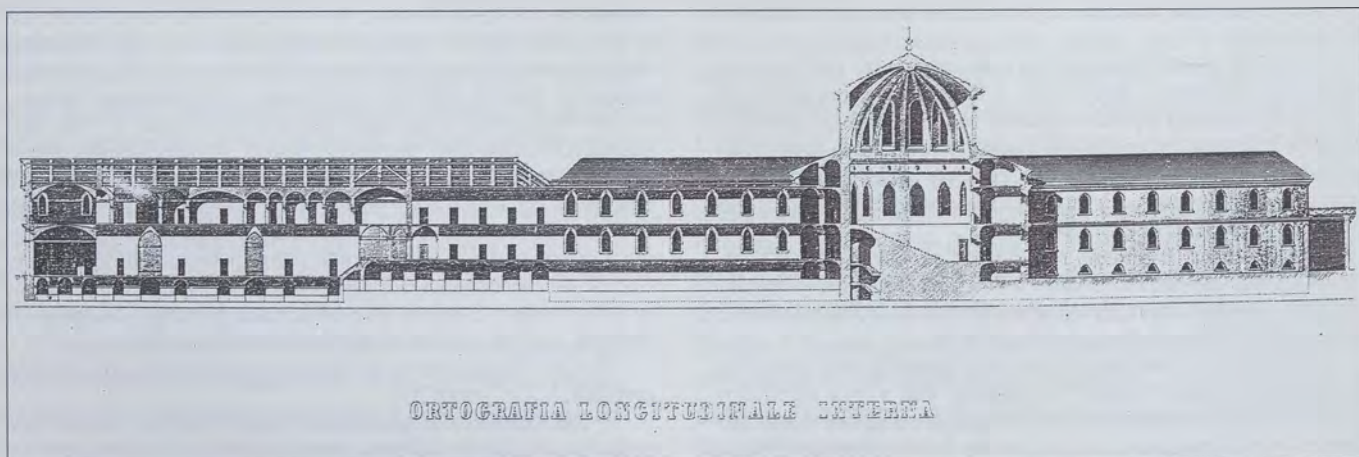
<sup>39</sup> Il progetto di riedificazione dell'ex convento fu presentato il 22 febbraio 1842 e approvato dalla commissione nella seduta del 27 maggio successivo. Cfr. lettera dell'intendente Cagnone alla R. Segreteria di Stato-Affari Interni, Torino, 31 maggio 1842, in A.S.T., Sez. Corte, *Materie Economiche*, Carceri per A e B, m. 4. Cfr. inoltre le figg. 105-106 della Tesi.

<sup>40</sup> Cfr. *Atto di sottomissione del signor Giovanni Battista Astrua per l'esecuzione del carcere centrale nella città di Oneglia*, 27 luglio 1841, in A.S.T., Sez. Corte, *Materie Economiche*, Carceri per A e B, m. 14.

<sup>41</sup> Cfr. lettera dell'Azienda Generale degli Interni alla R. Segreteria di Stato-Affari Interni, Oneglia, 9 settembre 1847, in A.S.T., Sez. Corte, *Materie Economiche*, Carceri per A e B, m. 14.

<sup>42</sup> Tutti i disegni pubblicati sono inediti.

Pietro Bosso, progetto del carcere centrale di Oneglia, sezione longitudinali, 1840-1841.









A&RT è in vendita presso le seguenti librerie:

*Celid Architettura*, Viale Mattioli 39, Torino

*Celid Ingegneria*, C.so Duca degli Abruzzi 24, Torino

*Bloomsbury Book and Arts*, Via dei Mille 20, Torino

*Campus*, Via Rattazzi 4, Torino

*Città del sole*, Via Po 57, Torino

*Città Studi Libreria Clup*, Piazza Leonardo da Vinci 32, Milano

*Cortina*, C.so Marconi 34/A, Torino

*Druetto*, Piazza C.L.N. 223, Torino

*L'Ippogrifo*, Piazza Europa 3, Cuneo

*Oolp*, Via P. Amedeo 29, Torino

*Vasques Libri*, Via XX Settembre 20, Torino

*Zanaboni*, C.so Vittorio Emanuele 41, Torino

Le inserzioni pubblicitarie sono selezionate dalla Redazione. Ai Soci SIAT saranno praticate particolari condizioni.

*La Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino accoglie nella «Rassegna Tecnica», in relazione ai suoi fini culturali istituzionali, articoli di Soci ed anche non Soci invitati. La pubblicazione, implica e sollecita l'apertura di una discussione, per iscritto o in apposite riunioni di Società. Le opinioni ed i giudizi impegnano esclusivamente gli Autori e non la Società.*

#### **Consiglio Direttivo**

**Presidente:** *Vittorio Neirotti*

**Vice Presidente:** *Gian Battista Quirico, Laura Riccetti*

**Consiglieri:** *Guido Barba Navaretti, Davide Ferrero, Vittorio Jacomussi, Vittorio Marchis, Valeria Minucciani, Franco Ormezzano, Roberto Piatti, Emanuela Recchi, Giovanni Torretta, Claudio Vaglio Bernè*

Direttore responsabile **VITTORIO NEIROTTI** Autorizzazione Tribunale di Torino, n. 41 del 19 Giugno 1948

Spedizione in abbonamento postale pubbl. inf. 50%

**CELID - VIA LODI, 27 - TORINO**



# UN PARTNER DI FIDUCIA

PER LA

## GESTIONE INFORMATICA DEL TERRITORIO



### Progettiamo e realizziamo con Voi

banche dati georiferite  
database grafici e cartografici

### Sviluppiamo al Vostro fianco

sistemi informativi territoriali  
piani urbani del traffico  
cartografie tematiche per il geomarketing  
sistemi di monitoraggio ambientale

### Chiamateci per confrontare le nostre esperienze di

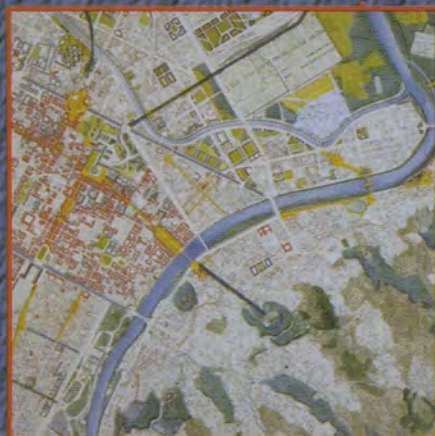
gestione informatizzata del territorio  
gestione di reti tecnologiche multilivello  
gestione di reti di emergenza

### LE TECNOLOGIE SU PIATTAFORMA MICROSTATION

disegnazione e CAD avanzato  
modellazione 3D  
rendering e animazione  
cartografia digitale  
progettazione architettonica  
geographic information system (GIS)

### I SERVIZI

**FORMATIVI:** corsi brevi e stages  
**SUPPORTO:** hot line, affiancamento  
**OPERATIVI:** data entry, digitalizzazione  
**SVILUPPO:** personalizzazioni e sviluppo software  
in ambiente MICROSTATION

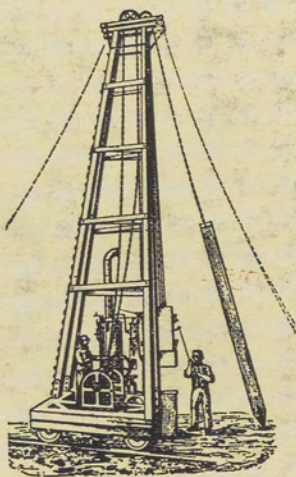


LA SODDISFAZIONE DEI NOSTRI CLIENTI E' LA NOSTRA MIGLIORE REFERENZA



**BUSINESS PARTNER  
BENTLEY SYSTEMS  
ITALIA**





...CON SALDA FONDAZIONE...