

DISEGNO E CONTESTO DELL'ARCHITETTURA PER LA GESTIONE DEGLI INTERVENTI SUL TERRITORIO

INTERIM

12

Anno 2 / N. 11-12 / Settembre - Dicembre 1979

Distribuzione Mondadori

Sped. abb. post. gr. 3°/70/L. 3.000 Numero doppio

COME E' STATA
COME E'
COME POTREBBE
ESSERE
TRIENNALE



Arrivo di un treno di «pendolari».

La nave traghetto F.S. «Gennargentu» in rotta per la Sardegna.



LA FUNZIONE SOCIALE DELLE FS

Da sempre le Ferrovie dello Stato svolgono una funzione primaria nella vita economica e sociale del Paese.

Per cercare di espletare sempre meglio i loro compiti e porsi quindi in linea con le esigenze del pubblico, stanno da tempo attuando una vasta programmazione per il potenziamento e l'ammodernamento della rete e del materiale rotabile. E molte e importanti sono le realizzazioni già compiute, come di notevole entità sono gli interventi in corso di attuazione.

Per esempio, la costruzione della direttissima Roma-Firenze che, quando sarà completata (oggi è in esercizio la prima metà tra Roma e Città della Pieve), non solo renderà più celeri i collegamenti tra il Sud e il Nord del Paese, ma darà anche modo alla rete ferroviaria italiana di innestarsi validamente alla grande rete europea.

Altri esempi, il raddoppio, già realizzato, della Tirrenica Sud, che ha snellito considerevolmente i traffici con la Calabria e la Sicilia, e quello in corso sulla Adriatica; il potenziamento dei servizi di traghetto con la Sicilia e con la Sardegna mediante una moderna flotta di 16 navi; l'immissione in servizio di confortevole materiale rotabile per i viaggiatori e di potenti mezzi di trazione, quali la E 444 (Tartaruga) e la E 656 (Caimano).

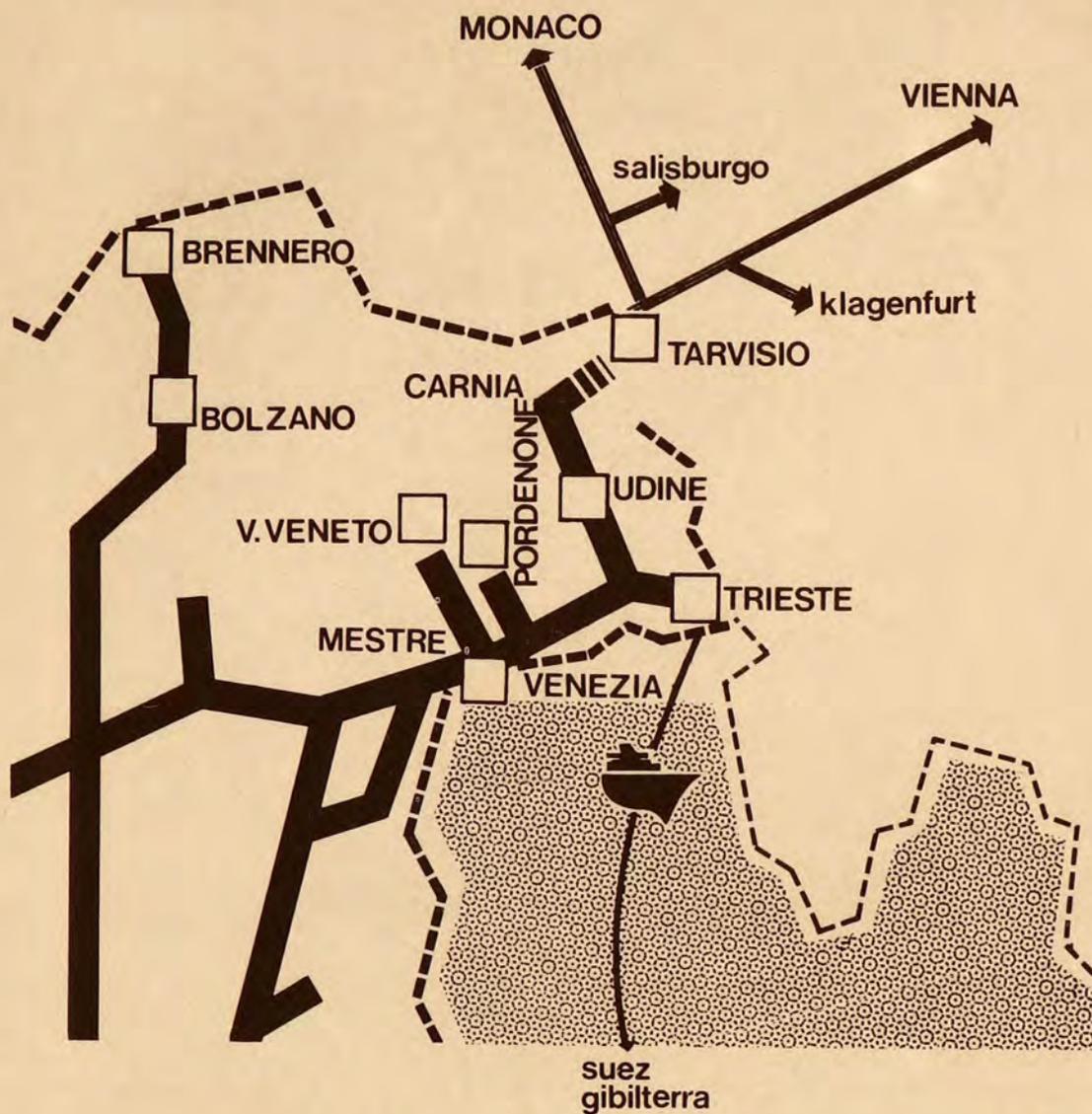
Il servizio sociale per eccellenza delle FS è però certamente quello da esse espletato per i pendolari. Per renderlo quanto più possibile adeguato alle esigenze dei lavoratori, l'Azienda si preoccupa di potenziarlo — in particolare con l'utilizzazione di materiale rotabile idoneo — soprattutto nelle aree più densamente popolate e di maggior traffico, come le zone di Venezia, Roma e Napoli e del triangolo industriale Genova, Torino, Milano.



Un rapido sulla «Direttissima» Roma-Firenze.



UN'AUTOSTRADA EUROPEA



A23 È LA SIGLA DELLA NUOVA AUTOSTRADA IN ESERCIZIO DA UDINE A CARNIA E IN COSTRUZIONE FINO ALLA FRONTIERA CON L'AUSTRIA, DESTINATA AD ASSICURARE LA DIRETTA INTERCONNESSIONE DEL SISTEMA AUTOSTRADALE NAZIONALE CON LA GRANDE VIABILITÀ DELL'EUROPA ORIENTALE, DELLA BAVIERA, E DEL NORD EUROPA.

autostrade spa
(gruppo IRI)

In tutta Italia, Motel Agip è un buon albergo al punto giusto del viaggio.



Dovunque tu viaggi in Italia, hai sempre a disposizione un buon albergo: Motel Agip. Accogliente e confortevole, Motel Agip ti dà tutto il relax di cui hai bisogno, e ti offre tutte le attrezzature — dalle sale riunioni al ristorante — necessarie ai tuoi meeting di lavoro.

Motel Agip lo trovi al punto giusto. Cioè vicino alla città e ai tuoi affari, ma fuori dagli ingorghi del traffico.

Motel Agip è conveniente, e premia la fedeltà dei suoi clienti.

Motel Agip
Conviene ogni volta di più.

Ancona - Bari - Bologna - Brescia - Cagliari - Catania - Catanzaro - Cosenza - Cremona - Firenze Nord
Grosseto - Livorno - Macerata - Matelica (MC) - Macomer (NU) - Marsala (TP) - Milano Ovest (Tang.)
Milano Sud - Modena Nord - Montalto di Castro (VT) - Muccia (MC) - Napoli - Nuoro - Palermo
Pescara - Pisticci (MT) - Roccaraso (AQ) - Roma Ovest - Sarzana (SP) - Sassari - Savona - Siracusa
Spoleto (PG) - Torino (Settimo Torinese) - Trento - Trieste-Duino - Udine - Varallo (VC) - Verona - Vicenza.

Per documentazione rivolgersi a: SEMI P.za E. Mattei 1 - Roma - tel. 59009387 - tx. 611627.

Difesa della produttività agricola e rispetto dell'ambiente. Come oggi è possibile la realizzazione di questo binomio.

Anche le piante si ammalano. Per evitare i danni ingenti è necessario un intervento di difesa delle colture. Tale intervento ha un duplice risvolto: economico ed ecologico.

Infatti, all'aspetto ecologico (salvaguardia di tutto l'ambiente), corrisponde un ben preciso aspetto economico.

Le malattie delle piante, gli attacchi dei fitofagi, lo sviluppo incontrollato delle erbe infestanti e dei parassiti fungini incidono pesantemente sulla produzione agricola mondiale. E le perdite nei singoli settori produttivi agricoli che ne derivano, testimoniano l'importanza della difesa fitosanitaria.

L'azione della Solplant

Da anni ormai la Solplant, del gruppo Imperial Chemical Industries, opera nel settore della difesa fitosanitaria per salvaguardare le piante e la produzione agricola.

E la sua è una lotta fatta con tutta quella serietà e competenza che la complessità del problema richiede. Perché è un campo irto di difficoltà e in continuo mutamento. L'evoluzione biologica stessa richiede un continuo adeguamento delle tecniche e dei metodi di difesa.

Tale evoluzione infatti ha selezionato via via le specie di fitofagi, infestanti e parassiti fungini che sono diventate più resistenti agli agenti di attacco.

I fitofarmaci messi a punto solo dieci anni fa oggi possono in alcuni casi risultare inefficaci. Allo stesso tempo antiparassitari ritenuti accettabili sotto l'aspetto della sicurezza per l'ambiente dieci anni fa possono in alcuni casi essere oggi già superati.



Quindi il problema dell'aggiornamento" dei fitofarmaci è un problema di primaria importanza. Occorre mantenere il passo con continue ricerche ed investimenti.

Serietà nella ricerca e nella sperimentazione

La Solplant e il gruppo cui appartiene l'hanno fatto e continuano a farlo. Coscienti che la realtà in cui si muovono è una realtà "in divenire", investono ogni anno nella ricerca, nella sperimentazione e nella realizzazione di nuovi metodi di difesa. Ma se è vero che ogni anno vengono messi allo studio migliaia di prodotti, è altrettanto vero che solo una minima percentuale di essi, rigidamente selezionata da tests severissimi, esce sul mercato. Questo a dimostrare la serietà dei metodi di ri-

cerca e di sperimentazione.

La Solplant non offre solo soluzioni in termini economici di protezione della produttività agricola, ma anche di protezione dell'ambiente naturale. Il risvolto ecologico del problema la Solplant non l'ha mai dimenticato.

La filosofia della Solplant

La filosofia della "non aggressione della natura" è applicata dalla Solplant. La sua linea di difesa fitosanitaria infatti rispetta la realtà in cui si muove senza alterarne l'equilibrio.

L'azione indiscriminata contro qualsiasi forma di vita parassitaria sulle colture è una realtà che appartiene al passato. L'introduzione di fitofarmaci altamente selettivi che agiscono unicamente sulle specie dannose ha consentito

di rispettare sostanzialmente l'equilibrio biologico dell'ambiente agricolo. Perché costante preoccupazione della Solplant è il rispetto delle specie utili all'uomo.

Per cui i validi metodi, creati dalla Solplant per sostituire i vecchi prodotti, oggi sono in grado di soddisfare non solo le esigenze degli agricoltori ma anche quelle dell'intera comunità, mentre al contrario i vecchi prodotti, efficaci per l'agricoltore nel breve periodo, non sempre hanno rispettato le leggi dell'ecologia, risultando dannosi ed inquinanti nel tempo.

Una difesa fitosanitaria "ecologicamente pulita"

Per esemplificare il senso della nuova linea di difesa fitosanitaria proposta dalla Solplant citiamo Pirimor, l'aficida che con un'azione rapida uccide solo gli afidi e che è "ecologicamente pulito" perché rispetta sia i predatori sia gli insetti utili all'agricoltore.

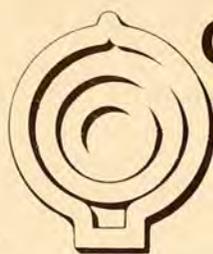
Nell'area del diserbo, la Solplant propone Gramoxone, il diserbante/disseccante che non lascia residui attivi nel terreno.

È sicuro perché agisce solo sulle parti verdi delle infestanti cessando ogni attività a contatto del suolo.

È "eclettico" perché può essere usato su qualunque tipo di coltura e garantisce un diserbo rapido ed efficace senza alterare la normale struttura del terreno.

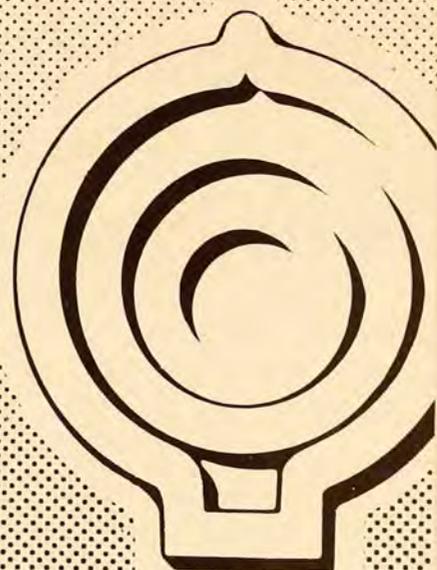
La Solplant è dunque un esempio di come la difesa fitosanitaria oggi può essere "ecologicamente pulita": salvare la produttività agricola senza alterare irrimediabilmente l'equilibrio della natura, a livello di ambiente e di processi vitali.

È questo, oggi, non è poco.



Cassa di Risparmio di Genova e Imperia

al tuo servizio dove vivi e lavori



La Cassa di Risparmio
promuove e diffonde
lo spirito di previdenza.
Raccoglie e investe risparmi
in Liguria, per favorire
lo sviluppo economico
della Regione.

LA CASSA DI RISPARMIO
E' UNA BANCA LIGURE
CON FINALITA' SOCIALI

La nuova linea di difesa fitosanitaria abbandona i vecchi metodi per non tradire l'ecologia.

Anche le piante si ammalano. Per evitare i danni ingenti è necessario un intervento di difesa delle colture. Tale intervento ha un duplice risvolto: economico ed ecologico.

Infatti, all'aspetto ecologico (salvaguardia di tutto l'ambiente), corrisponde un ben preciso aspetto economico.

Le malattie delle piante, gli attacchi dei fitofagi, lo sviluppo incontrollato delle erbe infestanti e dei parassiti fungini incidono pesantemente sulla produzione agricola mondiale. E le perdite nei singoli settori produttivi agricoli che ne derivano, testimoniano l'importanza della difesa fitosanitaria.

L'azione della Solplant

Da anni ormai la Solplant, del gruppo Imperial Chemical Industries, opera nel settore della difesa fitosanitaria per salvaguardare le piante e la produzione agricola.

E la sua è una lotta fatta con tutta quella serietà e competenza che la complessità del problema richiede. Perché è un campo irto di difficoltà e in continuo mutamento. L'evoluzione biologica stessa richiede un continuo adeguamento delle tecniche e dei metodi di difesa.

Tale evoluzione infatti ha selezionato via via le specie di fitofagi, infestanti e parassiti fungini che sono diventate più resistenti agli agenti di attacco.

I fitofarmaci messi a punto solo dieci anni fa oggi possono in alcuni casi risultare inefficaci. Allo stesso tempo antiparassitari ritenuti accettabili sotto l'aspetto della sicurezza per l'ambiente dieci anni fa possono in alcuni casi essere oggi già superati.



Quindi il problema dell'aggiornamento dei fitofarmaci è un problema di primaria importanza. Occorre mantenere il passo con continue ricerche ed investimenti.

Serietà nella ricerca e nella sperimentazione

La Solplant e il gruppo cui appartiene l'hanno fatto e continuano a farlo. Coscienti che la realtà in cui si muovono è una realtà "in divenire", investono ogni anno nella ricerca, nella sperimentazione e nella realizzazione di nuovi metodi di difesa. Ma se è vero che ogni anno vengono messi allo studio migliaia di prodotti, è altrettanto vero che solo una minima percentuale di essi, rigidamente selezionata da tests severissimi, esce sul mercato. Questo a dimostrare la serietà dei metodi di ri-

cerca e di sperimentazione.

La Solplant non offre solo soluzioni in termini economici di protezione della produttività agricola, ma anche di protezione dell'ambiente naturale. Il risvolto ecologico del problema la Solplant non l'ha mai dimenticato.

La filosofia della Solplant

La filosofia della "non aggressione della natura" è applicata dalla Solplant. La sua linea di difesa fitosanitaria infatti rispetta la realtà in cui si muove senza alterarne l'equilibrio.

L'azione indiscriminata contro qualsiasi forma di vita parassitaria sulle colture è una realtà che appartiene al passato. L'introduzione di fitofarmaci altamente selettivi che agiscono unicamente sulle specie dannose ha consentito

di rispettare sostanzialmente l'equilibrio biologico dell'ambiente agricolo. Perché costante preoccupazione della Solplant è il rispetto delle specie utili all'uomo.

Per cui i validi metodi, creati dalla Solplant per sostituire i vecchi prodotti, oggi sono in grado di soddisfare non solo le esigenze degli agricoltori ma anche quelle dell'intera comunità, mentre al contrario i vecchi prodotti, efficaci per l'agricoltore nel breve periodo, non sempre hanno rispettato le leggi dell'ecologia, risultando dannosi ed inquinanti nel tempo.

Una difesa fitosanitaria "ecologicamente pulita"

Per esemplificare il senso della nuova linea di difesa fitosanitaria proposta dalla Solplant citiamo Pirimor, l'aficida che con un'azione rapida uccide solo gli afidi e che è "ecologicamente pulito" perché rispetta sia i predatori sia gli insetti utili all'agricoltore.

Nell'area del diserbo, la Solplant propone Gramoxone, il diserbante/disseccante che non lascia residui attivi nel terreno.

È sicuro perché agisce solo sulle parti verdi delle infestanti cessando ogni attività a contatto del suolo.

È "eclettico" perché può essere usato su qualunque tipo di coltura e garantisce un diserbo rapido ed efficace senza alterare la normale struttura del terreno.

La Solplant è dunque un esempio di come la difesa fitosanitaria oggi può essere "ecologicamente pulita": salvare la produttività agricola senza alterare irrimediabilmente l'equilibrio della natura, a livello di ambiente e di processi vitali.

E questo, oggi, non è poco

LINATE 80

La nuova aerostazione passeggeri dell'aeroporto Milano/Linate

La S.E.A ha predisposto, di intesa con il vettore nazionale e la Direzione Generale dell'Aviazione Civile, i piani di ammodernamento e di sviluppo a breve e medio termine del sistema aeroportuale di Milano che prevedono la ristrutturazione e l'ampliamento delle attuali aerostazioni di Linate e di Malpensa, in adempimento ai disposti della legge 22/12/1973 n. 825, e la realizzazione di nuove infrastrutture ricettive per passeggeri e merci in zona sud-ovest a Malpensa, in adempimento della legge 8/5/1971 n. 420.

Come è noto l'aerostazione passeggeri di Linate è stata progettata e realizzata nel 1958 con una calibratura ottimale di circa 1.800 passeggeri/ora, mentre, allo stato attuale, smista nelle ore di punta oltre 4.000 unità/ora: risulta quindi evidente l'inadeguatezza di Linate se si tiene anche presente che la sua aerostazione ha sopportato nel 1978 un traffico passeggeri (4.996.820) superiore del 45% rispetto alla sua effettiva potenzialità.

La ristrutturazione dell'aerostazione di Linate — il progetto è stato denominato «Linate 80» — si è resa indispensabile, sia per ammodernare le infrastrutture e gli impianti, sia per aumentare la potenzialità operativa del sistema in termini generali di assistenza agli aeromobili, ai passeggeri, alle merci ed alla posta e di disponibilità di parcheggi, di uffici, di magazzini.

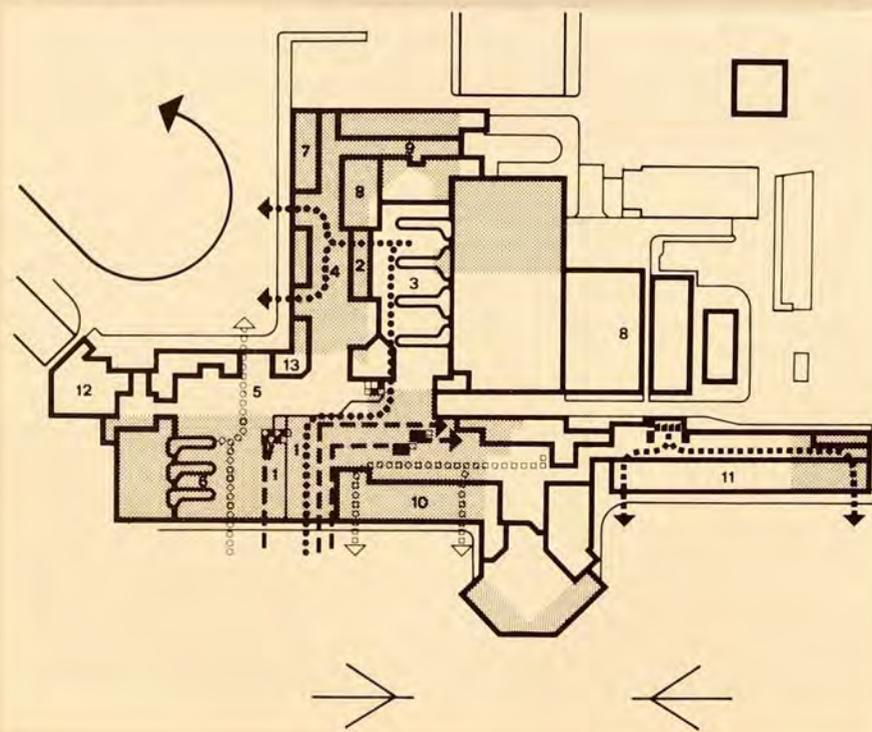
L'esigenza di ristrutturare e di ampliare l'aerostazione passeggeri di Linate risale al 1972 — gli studi del progetto iniziarono appunto in quell'anno — ma il lungo iter burocratico-amministrativo ha richiesto ben 6 anni per il varo del progetto che, una volta realizzato, garantirà la sopravvivenza dello scalo nelle ripristinate condizioni di operabilità del 1960, con la rimozione delle difficoltà e dei disagi oggi così evidenti.

L'assetto funzionale-distributivo generale di Linate prevede non solo un vasto ampliamento dell'organismo, ma una totale ristrutturazione con una sua completa ridestituzione funzionale; il progetto, infatti, implica la separazione su due piani diversi dei flussi di movimento dei passeggeri, sia pedonali che veicolari (tutti i servizi di partenza al primo piano, quelli relativi alle operazioni di arrivo al piano terra) ed imposta in maniera più razionale alcuni problemi sino ad oggi irrisolti quali quelli relativi alla viabilità esterna ed allo smistamento dei bagagli.

L'impianto distributivo del nuovo organismo si svolgerà, quindi, operativamente su due piani:

PARTENZE: questo settore avrà uno sviluppo longitudinale su un fronte di 116 metri e l'accesso all'aerostazione sarà garantito da due gruppi di tre porte automatiche scorrevoli. L'atrio conterrà tre isole composte da 14 banchi di registrazione. Nell'atrio saranno incrementate le superfici a disposizione delle attività commerciali o di comfort dei passeggeri (bars, giornali e tabacchi, shops, ecc.) mentre un'unica biglietteria offrirà la possibilità di circa 20 posti di lavoro. I passeggeri internazionali dall'atrio passeranno nella sala transito (notevolmente ampliata rispetto all'attuale) attraverso i filtri di polizia, per scendere poi ai gates di imbarco. I passeggeri nazionali, attraverso l'attuale scala transiti internazionali o una scala mobile ad essa affiancata scenderanno nella sala di attesa partenze e da questa passeranno ai gates di imbarco.

ARRIVI: il settore arrivi risulta nettamente diviso per quanto riguarda le operazioni di restituzione bagagli, in voli nazionali ed internazionali,



RISTRUTTURAZIONE GENERALE LINATE '80

AEROSTAZIONE PASSEGGIERI PIANTA P. TERRA (ARRIVI)

▨ aree di ampliamento

- percorso passeggeri
○ ○ ○ ○ ○ arrivi nazionali
● ● ● ● ● arrivi internazionali
— — — — — transiti
□ □ □ □ □ partenze nazionali
■ ■ ■ ■ ■ partenze internazionali
- 1 controlli P.S. e sanità aerea
 - 2 controllo dogana
 - 3 ritiro bagagli internazionali
 - 4 atrio arrivi internazionali
 - 5 atrio arrivi nazionali
 - 6 ritiro bagagli nazionali
 - 7 shops
 - 8 ristorazione
 - 9 banca telefoni PP.TT.
 - 10 sale imbarco voli nazionali
 - 11 sale imbarco voli internazionali
 - 12 pronto soccorso
 - 13 informazioni

mentre l'atrio sarà comune per evitare raddoppi di attrezzature e di personale. I due organismi di restituzione bagagli saranno attrezzati con moderni impianti di caroselli.

L'atrio oltre ad essere fornito dei servizi essenziali per i viaggiatori (banchi informazioni, agenzia viaggi, autonoleggi, ecc.) presenterà raggruppati nella sua appendice nord, altri servizi integrativi e di supporto (banca, poste e telegrafi, telefoni, deposito bagagli, ecc.).

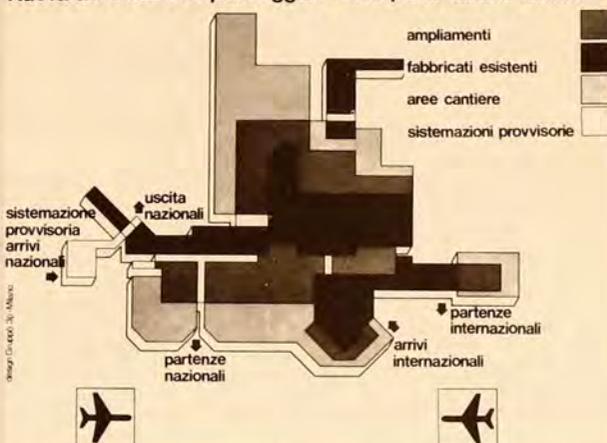
TRANSITI: questo settore è stato oggetto di particolari studi miranti ad eliminare la presenza di viaggiatori in transito nelle zone di congestione ed a convogliarli direttamente, tramite appositi canali, dalla zona di arrivo a quella di imbarco seguendo il tragitto più breve.

Tutte le operazioni relative ai bagagli in partenza, per motivi di carattere operativo e gestionale saranno riunite in un unico ambiente. La superficie attuale verrà pressoché raddoppiata ed è previsto un complesso sistema di smistamento che raccoglierà i bagagli provenienti dalle tre isole di registrazione. La ristrutturazione risolverà anche il problema relativo alla viabilità esterna. Il viadotto di adduzione al primo piano, oggi spesso intasato, sarà raddoppiato e supporterà soltanto il movimento dei passeggeri in partenza, mentre quello in arrivo, più lento e più consistente, avverrà esclusivamente al piano terra.

CARATTERISTICHE DI INCREMENTO DELL'AMPLIAMENTO E RISTRUTTURAZIONE DELLA «AEROSTAZIONE DI LINATE 80»

	Totale mq.	Spazi per il pubblico	Spazi operativi	Smistamento bagagli
Superficie attuale	17.530	13.890	2.250	1.390
Sup. dopo la ristrutturazione	30.100	22.870	4.630	2.600
Incremento percentuale	72%	65%	105%	87%

Nuova aerostazione passeggeri - Aeroporto Milano/Linate



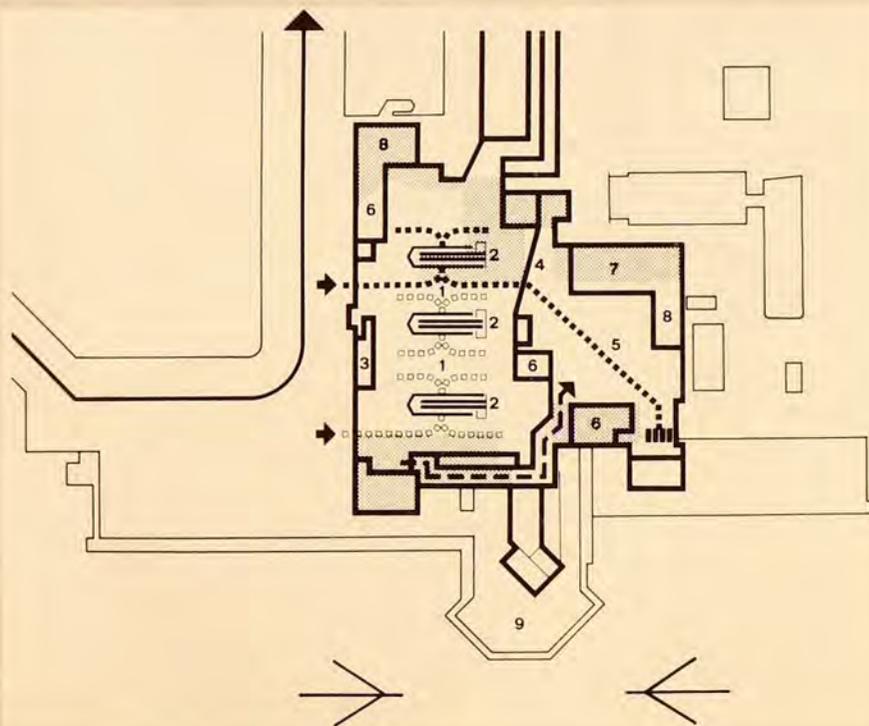
Per agevolare i passeggeri e i lavori di ristrutturazione è stato realizzato un nuovo fabbricato provvisorio destinato ai passeggeri in arrivo su voli nazionali.

Il nuovo prefabbricato, che ha una superficie di circa 800 mq., è suddiviso in due zone: una adibita al ritiro bagagli e l'altra come sala di attesa.

I passeggeri in arrivo dalla nuova struttura, dotata di pannelli teleindicatori, di telefoni e di servizi, attraverso due sottopassaggi possono accedere direttamente al piazzale antistante l'aerostazione, in prossimità del parcheggio dei Taxi, e ai parcheggi custoditi. Per i passeggeri in transito è previsto un percorso coperto che li condurrà al primo piano, nel settore voli internazionali.

I lavori di ampliamento, iniziati nel mese di settembre del 1979, dovrebbero avere una durata di circa 2 anni e mezzo nel corso dei quali l'aeroporto continuerà ad essere operante.

Le opere di ristrutturazione dell'aerostazione di Linate sono, nella misura di circa il 50% e per circa 8.000 milioni, finanziate dalla Legge 825/73 e successive modificazioni.



RISTRUTTURAZIONE GENERALE LINATE '80

AEROSTAZIONE PASSEGGERI PIANTA P. PRIMO (PARTENZE)

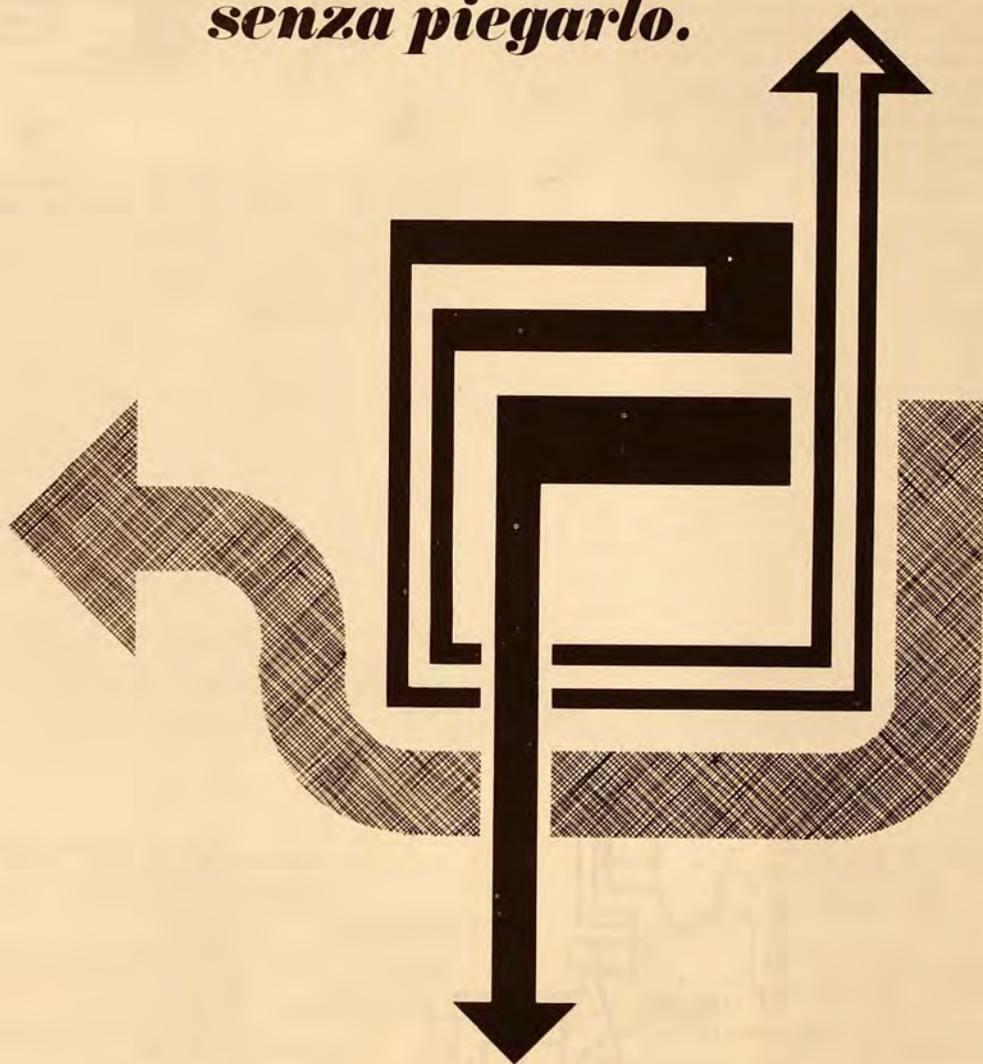
▨ aree di ampliamento

percorso passeggeri

□ □ □ □ partenze nazionali
 ■ ■ ■ ■ partenze internazionali
 - - - - transiti

- 1 atrio partenze
- 2 registrazione
- 3 biglietteria prenotazioni
- 4 controlli P.S. finanza
- 5 sala transiti
- 6 shops
- 7 duty free shops
- 8 ristorazione
- 9 terrazze visitatori

***compilate il modulo
di conto corrente
postale
senza sgualcirlo, senza
macchiarlo e
senza piegarlo.***



*anche l'automazione postale ha
bisogno di voi!*



il punto telefono

**Predisporre in tempo
i punti telefono
nei fabbricati significa
risparmio
qualità del servizio
maggior pregio**

**Il punto telefono
è l'elemento base per
la distribuzione del servizio
telefonico negli interni**

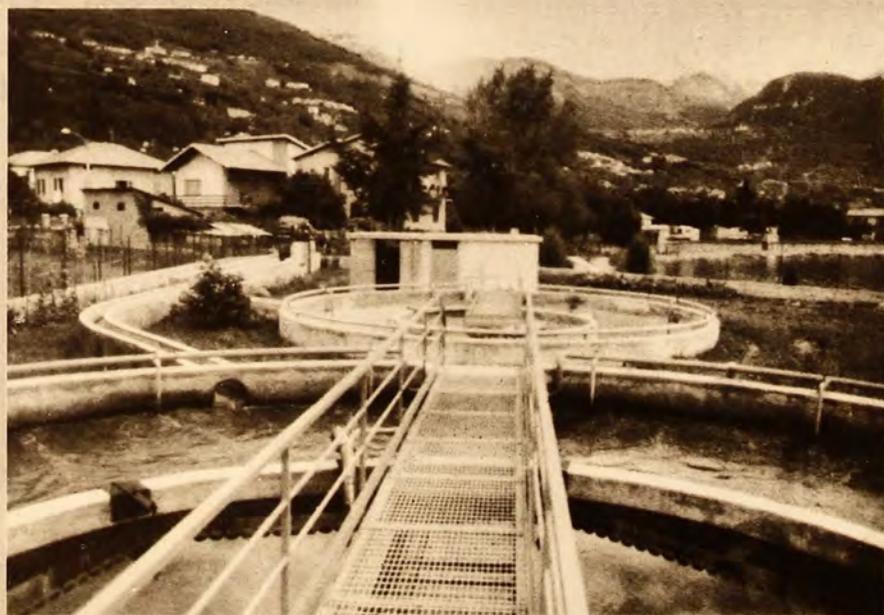
SIP

Società Italiana per l'Esercizio Telefonico



saceccav depurazioni spa

*Progettazione e costruzione
di impianti di depurazione biologica
delle acque di scarico.*



Sede Legale: 20033 Desio via Gabellini 32 tel. (0362) 624512/3

Direzione e Uffici: 20123 Milano via Wittgens 3 tel. (02) 8377851/2/3

Rappresentanza generale e costruzione su licenza della OMS Klaeranlagen Wiesbaden (Germania Occidentale)



HINTERLAND

anno 2 numero 11-12
settembre-dicembre 1979

design and context of architecture for the
management of actions on territory

projet et contexte de l'architecture pour la
gestion des interventions sur le territoire

disegno e contesto dell'architettura per la gestione
degli interventi sul territorio

direttore Guido Canella

redazione Gian Paolo Semino, Enrico Bordogna,
Letizia Caruzzo, Heidi Hansen

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE:

Via Revere 7, 20123 Milano, tel. 4695222-4695333

Direttore Responsabile: Guido Canella

© Programma s.r.l., Via Revere 7, 20123 Milano,
tel. 4695222-4695333

Tutti i diritti di proprietà letteraria e artistica riservati.

Manoscritti e fotografie anche se non pubblicati non
si restituiscono.

Pubblicazione bimestrale registrata al Tribunale di
Milano N. 152 del 15/4/1977

Fotoincisione: Zincolito Kromos, Via Omboni 6, Milano

Composizione e stampa: Arti Grafiche S. Pinelli,
Via R. Farneti 8, Milano

DISTRIBUZIONE per l'Italia e l'estero: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano, tel. 7542.2664-7542.2665

PROMOZIONE ABBONAMENTI: New International Media, Via Revere 16, 20123 Milano, tel. 462161-463759

Abbonamento annuo:

Italia LIT. 18000 (6 numeri)

Esteri LIT. 24000

Copia arretrata LIT. 4000

Gli abbonamenti possono avere inizio in qualsiasi
periodo dell'anno. Per cambio di indirizzo informarci
almeno 20 giorni prima del trasferimento allegando
l'etichetta con la quale arriva la rivista.

PUBBLICITA' concessionaria esclusiva: New International Media, Via Revere 16, 20123 Milano,
tel. 462161-463759

Errata corrige: sul n. 4, luglio-agosto 1978, alla scheda *Milano: mercati macelli cimiteri come decentramento del continuo monumentale*, pagg. 42-43, è stato erroneamente ommesso il nome dell'architetto Costantino Dimitylis tra gli autori del progetto di laurea *Milano Bovisa: riconfigurazione dello storico porto in terra metropolitana dal recupero del Cimitero Monumentale* (omissione che ha provocato anche quella sulla rivista *Casabella*, n. 451-452, ottobre-novembre 1979, pagg. 102-103).

avvertenza: questo numero è stato chiuso in tipografia nel giugno 1980.

Triennale «in progress»: di transito e/o di testa? *Guido Canella* 2

Triennale com'è stata a cura di *Letizia Caruzzo* 4

4. Gli antecedenti: colonie di artisti come alternativa alle grandi esposizioni 6. Milano 1919: maestranza creativa contro la riduzione industriale 8. Monza 1923 e 1927: estetica d'élite o diffusione di massa 10. Monza 1930: gusto della macchina e risarcimento spiritualista 12. Milano 1933: alternative figurative e approcci con il sociale 14. Milano 1936: purismo di minoranze come sopravvivenza spirituale 16. Milano 1940: nel monumentalismo il preludio all'annientamento 18. Milano 1940: ultime illusioni della ragione: dirigismo e decentramento 20. Milano 1947: cantiere e quartiere rigenerano l'ideologia razionalista 22. Milano 1951 e 1954: allestimento museale come metafora della città 24. Milano 1957-1973: fantasmagoria di beni e immagini e reiniziazione figurativa

XVI Triennale: Il progetto di architettura: internazionalismo e contesto 26

Mostra programmatica 28

Politica della casa e poetiche architettoniche: 28. Premessa (*G. Canella*) 30. Italia (*G. Muratore*), Svizzera (*J. Gubler, C. Schnaidt*) 31. Gran Bretagna (*D. Calabi*) 32. Germania (*C. Borngräber*), URSS (*C. Borngräber*) 33. Austria (*F. Achleitner*), Spagna (*I. Solà Morales*) **Spazio di lavoro e nuovi modi di produrre:** 34. Premessa (*R. Gabetti*), Criteri di ricerca (*A.T. Anselmi, G. Consonni*) 36. Fiat Lingotto e Mirafiori (*D. Bigazzi*), Caproni Taliedo (*M. Pozzoboni*) 37. Snia Torviscosa (*G. Granati, C. Zulli*) 38. La casa come ambiente di lavoro (*G. Tonon*)

Seminari internazionali delle riviste per la mostra triennale conclusiva: 40. Introduzione (*G. Canella*)

Seminari estivi sulle città dell'architettura moderna italiana: 43. Como, Ivrea, Terni, Pesaro

XVI Triennale: Conoscenza della città: per un museo metropolitano 44

Rassegna internazionale dei musei di storia urbana: 46. Premessa (*A. Acuto*) 52. Criteri per un confronto (*H. Hansen*) 48. Helsingin Kaupunginmuseum: tra cultura d'importazione e cultura autoctona (*M.L. Lampinen*) 49. Museum of London: suadente cronologia di progresso sociale (*D. Cordingley*) 50. Chester Heritage Centre: nel centro storico la clinica del restauro (*C.M. Morris*) 51. Ecomusée, Le Creusot-Montceau-Les Mines: archeologia strutturale anziché industriale (*M. Evrard, M. Scalbert*) 52. Stichting Architectuurmuseum-Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst: architettura distillata dal corpo della città (*W. de Wit*) 54. Københavns Bymuseum-Arkitek: col nuovo municipio in circolo la memoria collettiva (*S. Lindvald, K. Dirckinck-Holmfeld*) 56. Sveriges Arkitekturmuseum: storia e trasfigurazione della città-modello (*H.O. Andersson*) 57. CIAM Archiv, Zurigo: l'analisi urbana sincronica dei CIAM (*J.L. Sert*) 58. Musée des Plans reliefs, Parigi: dalla collezione regia la fisionomia del territorio (*C. Brisac*) 60. Museum für Hamburgische Geschichte: guardare avanti dalle mutazioni di struttura (*J. Bracker*) 61. Progetto sistema museale, Barcellona: museo nazionale, urbano, di quartiere (*L. Monreal, F. Roca e altri*)

Triennale come potrebbe essere: interviste 62

62. Promozione culturale a vantaggio dell'uomo «faber» milanese, *Carlo Tognoli* 63. Museo radicato e meditato sul corpo dell'architettura lombarda, *Giovanni Testori* 64. Mediazione creativa dei tecnici verso un «nazionalpopolare industriale», *Edoardo Sanguineti* 68. Laboratorio permanente per un progetto di nuova identità culturale, *Lucio S. D'Angiolini*

Libri ricevuti 70

Libri: Progetto e gestione nell'architettura olandese (*P. Godio*) 71

Schede: Antonio Acuto, Letizia Caruzzo, Heidi Hansen, Giorgio Piccinato. Traduzioni: Françoise de Massiac, Gert Hansen, Angela Martelli, James Pallas, Patrizia Passamonti. Collaborazione alla redazione: Donatella Braghin, Paolo Godio, Nayla Renzi.



Mostra programmatica della linea tematica Il progetto di architettura alla XVI Triennale, 1979 (foto L. Mulas).



TRIENNALE «IN PROGRESS»:

Questo numero di *Hinterland*, approntato subito dopo l'inaugurazione, viene distribuito con notevole ritardo poiché, almeno per l'editoriale, si attendevano indicazioni sul futuro della manifestazione dopo la *scalcinata* (guastata negli intonaci) apertura del 15 dicembre 1979. Tuttavia, dopo 6 mesi di interruzione di quella che avrebbe dovuto essere un'attività continuativa, dopo una catena di dimissioni effettive (membri del Consiglio di amministrazione e segretario) e rientrate (membri della Giunta esecutiva e presidente), di Consigli di amministrazione invalidati, di incontri separati tra rappresentanti di partiti politici, tra gruppi culturali «organici» agli stessi, tra gruppi di operatori «omogenei», ecc., dopo il tentativo abbandonato di una raffazzonata ripresa dell'attività al 15 aprile; dopo che in maggio la stampa ha dato notizia dell'venuto finanziamento governativo, dopo le elezioni amministrative di giugno, non vi è stata alcuna convocazione della Giunta esecutiva. Ciò induce ad ampie e motivate riserve sulla effettiva volontà e capacità di gestione organizzativa e amministrativa dell'Ente. Cerchiamo di individuare i nodi fondamentali che hanno afflitto l'avvio di questa XVI edizione.

La disomogeneità

Sulla base di un documento elaborato nel marzo 1978 dal Consiglio di amministrazione, dove si prevedeva il rilancio della Triennale dopo l'ultima edizione del 1973, secondo una nuova formula di attività permanente, articolata su diversi settori d'interesse, nel 1978 veniva dato mandato a una Giunta esecutiva (comprendente, oltre al Presidente Giampaolo Fabris, Gae Aulenti, Gianfranco Bettetini, Carlo Bertelli, Guido Canella e Andrea Villani) di elaborare un programma presentato ed approvato nello stesso anno. Su questo programma è stata sollevata la riserva della disomogeneità dei settori come conseguenza della disomogeneità culturale dei membri della Giunta.

È inutile qui soffermarsi sulla responsabilità del Consiglio di amministrazione nelle nomine e sulle oggettive difficoltà di gestione del programma (divulgate attraverso la stampa); di esso si è avviata realizzazione (per cinque linee tematiche, ciascuna composta da diverse iniziative) con stanziamenti in bilancio di molto inferiori a quelli solitamente a disposizione per le mostre allestite da Regioni, Province e Comuni. Quello che interessa, invece, è constatare come proprio la formula prescelta della continuità e dell'articolazione, dovesse scontare necessariamente l'autonomia di parallele iniziative di settore e certa disomogeneità. Infatti, un conto è «culturalizzare» la progettazione e la produzione di settori merceologici di immediata percezione e di naturale iniziazione a un vasto pubblico (come quelli dell'artigianato, del disegno industriale, della moda e, in parte, degli audiovisivi); altro conto è affrontare processi di costruzione complessa (oggi più che mai), come quelli del progetto

di architettura, della formazione della città, della loro riduzione museale, al di là di una divulgazione generica e talvolta tendenziosa come oggi avviene sulla stampa, nel dibattito politico, nella gestione amministrativa, dove ci si è abituati a schematizzare problemi e soluzioni in termini di speculazione e di fabbisogno, di distruzione e di conservazione ambientale.

La lottizzazione

Sulla scelta *dei* — ma anche *dai* — membri della Giunta esecutiva è stata sollevata la riserva della lottizzazione partitica. Su ciò avrebbero dovuto pronunciarsi — *pro veritate* e per evitare falsificazioni strumentali (cfr. *la Repubblica*, 25 ottobre 1978; *L'Europeo*, 20 dicembre 1979; *Corriere della sera*, 11 aprile 1980) — gli organi amministrativi, chiarendo quali fossero le autentiche designazioni e le motivazioni fornite al compromesso dalle parti politiche componenti il Consiglio di amministrazione, l'eventuale appartenenza organica ad esse di membri del Consiglio stesso, della Giunta e degli operatori chiamati a collaborare nei diversi settori. Piuttosto è da stigmatizzare un uso strumentale del potere politico evocato da taluni consiglieri, membri della Giunta, operatori culturali, teso a prolungare la propria invadenza — *prendere o lasciare, pena la crisi* — su compiti e settori di impropria o indiretta competenza. Ciò è avvenuto facendo ripetutamente mancare il numero legale ai Consigli, producendo e divulgando riserve dilatorie da parte di consiglieri, fabbricando funzioni-ombra, affidate a «proconsoli» messi in diretto contatto a un comitato di presidenza «di salute culturale», costituito per autocooptazione da membri politici dello stesso Consiglio di amministrazione, dove, dietro un titolo fittizio, si sono duplicati settori di interesse nell'intento di controllare linee tematiche assegnate ad altra responsabilità.

L'improvvisazione e l'indecifrabilità

Nonostante l'imposizione degli organi amministrativi (con un voto astenuto e uno contrario) di riaprire la Triennale il 15 dicembre 1979, come condizione indispensabile per sbloccare i finanziamenti governativi, anche da parte di essi ci si è poi rammaricati della ristretta partecipazione di pubblico e del mancato sostegno della critica, che ha denunciato improvvisazione e indecifrabilità in contenuti e criteri espositivi. Ma ci si può dimenticare che la Triennale ha aperto per sfida — come è detto nel titolo dell'editoriale del presidente sulla *Guida della Triennale* —, in pieno inverno, senza riscaldamento e a vetri rotti? che ad ognuna delle cinque linee tematiche (comprendenti mostre ed iniziative diverse) sono stati assegnati in media 30.000.000? che nelle ultime notti d'allestimento sono venuti in soccorso a titolo volontario gruppi di allievi della Facoltà di architettura di Milano? che una parte degli operatori si è invece assentata? e che qualcuno, addirittura, puntava sul fallimento per motivi politici o «culturali»?



pianta del 1° piano



Mostra-terrena internazionale dei musei urbani alla XVI Triennale, 1973 (foto M. Ferrary)

DI TRANSITO E/O DI TESTA?

Inoltre, del pubblico della Triennale — come s'è detto nel programma della Giunta — fanno parte anche architetti, urbanisti, museologi, studiosi, studenti, amministratori, sindacati, consigli di zona, scuole, cooperative, che avranno pure interesse a trovare in una manifestazione specifica una parte dove riflettere criticamente intorno a progressive fasi di ricerca, sperimentali ed esplicitamente intenzionate all'operatività.

Non abbiamo fatto in tempo a visitare la VI Triennale del 1936 e, in genere, le manifestazioni d'avanguardia tra le Due guerre, ma nel Dopoguerra ci siamo trovati spettatori di alcune «prime» svoltesi tra i fischi dei pochi benpensanti presenti, in seguito ritenute fondamentali per la cultura di quel periodo. Nel Documento del Consiglio di amministrazione viene evocata l'VIII Triennale del 1947. Ebbene, attraverso un giudizio storico e non agiografico, si può trovare che il merito del commissario Piero Bottoni sta non soltanto nell'aver puntato sulla scottante attualità del tema della casa, nell'aver affrontato la tipologia dell'alloggio nel *quartiere-esposizione* (ripetutamente sperimentato dal *Werkbund* tra gli anni Venti e Trenta), quanto piuttosto nell'aver fondato quella Triennale sullo stato reale e sulle risorse del Paese dopo la sconfitta, delineando una prospettiva non praticistica, ma teorica e operativa, dachè risultava anche autocritica dei presupposti e dell'esperienza del Razionalismo italiano, di cui egli stesso era pur stato protagonista; prospettiva contraddetta poi, nella gestione della città, dal susseguirsi, a Milano, delle Giunte municipali centriste e, nelle successive edizioni della Triennale, dal progressivo affermarsi (tranne poche memorabili sezioni) dello stilismo e del consumismo.

Il diritto al contenuto e a un punto di vista «diverso»

Questo numero di *Hinterland* considera e documenta due sole linee tematiche, attribuendo ad altre pubblicazioni maggior competenza su *sistemazione del design, senso della moda e spazio audiovisivo*. Le due tematiche, assumendo la proposta generale contenuta nel Documento del Consiglio di amministrazione in termini di rapporto *cultura-produzione e ambiente-insediamento*, si sono ripromesse di svolgerla secondo un punto di vista critico verso atteggiamenti oggi ricorrenti: da un lato, nei confronti dell'efficienzismo tecnologico e del produttivismo (ormai invalidati dalla stessa crisi energetica) e dell'urbanistica perequativa (ormai incredibile come illuminata cocchiera nell'appagamento dei bisogni); dall'altro, nei confronti del privatismo intellettuale dove, attraverso una marchiatura simbolica o *d'autore*, ci si appaga che l'oggetto di consumo trasmetta il proprio risvolto morale, ludico o autoironico, e che la progettazione si escluda nel proprio «doppio» disegnato, di renitenza alla fattibilità, perchè ci si senta liberati dalla «presunzione» (e dalla responsabilità scientifica) di fare i conti col reale; così che la produzione viene assimilata al suo fine ultimo di merce per *élites*

(sia pure significativa e acculturata) e l'insediamento viene vaporizzato nell'auspicio sacrificale di una regressione ecologica all'ambiente preindustriale. Ma queste due linee tematiche si ripromettono anche uno svolgimento in positivo, nel convincimento che compito del progettare sia ancora quello di produrre un autonomo e specifico apporto, in dimensione e articolazione congruenti, su un terreno reale e definito, dove mettere la società di fronte a progressive scelte di coerenza e contraddizione rispetto a obiettivi precisati. Allora, la documentazione storica ricorre non come paesaggio da contemplare o motivo da rimpiangere a profitto dell'ispirazione, non come abbandono euristico o scienziato all'introspezione psicanalitica di soggetti dell'architettura e della città ma come corpo di un'esperienza da affrontare operativamente e da cui distinguere dialetticamente, attraverso un profondo e continuo lavoro in entrata e uscita, gli accidentati confini del presente, i pregiudizi, le responsabilità; insomma, i precipizi che li presidiano, senza evocarli e riproiettarli linearmente dal passato.

Ora, a fondi disponibili, che cosa si può chiedere per un proseguimento coerente delle linee tematiche *il progetto di architettura e conoscenza della città*? Che, in questa edizione sperimentale e di transizione alternativa, la Triennale confermi, parallelamente alle attività più esornative dell'oggetto di consumo, dell'immagine, del disegno, della mostra di giro, la legittimità di svolgere materialmente e divulgare anche ricerche meno commestibili, meno convenzionali (rispetto a quanto ha già avuto e continua ad avere corso culturale altrove per iniziativa pubblica e privata), forse più irte e meno popolari (da non confondere però col *non-finito* per esaurimento di fondi in occasione dell'inaugurazione).

Quanto ai dubbi sulla propellenza dei programmi elaborati su queste due linee tematiche, della loro fecondità può testimoniare il produttivo «saccheggio», già in corso da parte di convegni e seminari universitari, numeri monografici di riviste, ecc., dove hanno trovato destinazione parte delle ricerche promosse dalla Triennale e che essa, per carenze organizzative e amministrative, non ha saputo definire contrattualmente, secondo un ruolo promozionale anche a distanza, da istituzionalizzare almeno in parte in una progressiva strategia di dare e avere.

Per concludere, viene ora da temere che la Triennale, inibita dall'insuccesso di un'avventurosa apertura e alla ricerca di una rivincita nel consenso di massa, scelga la strada del *voyeurismo* culturale di fine settimana. Mentre il problema del suo avvenire è ancora da sciogliere tra la scelta univoca della *galleria di transito e di consumo* e la scelta aperta che, stimolando la costruzione del *museo nel museo*, ammetta anche l'*officina di testa e di scambio culturale*.



Alfredo Melani, 1900

In Germania i Musei e le Scuole crescono e operano di consenso ad una rete di Società artistico-industriali, le Kunstgewerbevereins, le quali hanno compiuto il miracolo d'una unione feconda fra artisti e industriali, industriali e negozianti, la quale da noi non esiste. (...) Sorvolo su la questione delle Officine, cioè delle Scuole-Officine, che ha amici e nemici; essa non presenta una profonda importanza sull'indirizzo dell'estetica industriale, la quale si imporrà quando l'interesse pubblico si associ al lavoro delle Scuole e delle Officine e gli uomini di Gabinetto si intendano con quelli addetti alle Officine. Perché l'arte applicata non deve essere un'arte di lusso; il popolo che la coltiva non può vantare il possesso se non quando, lungi da credere che un oggetto per assurgere a bellezza debba valere 10.000 lire, produce il bello anche negli oggetti da 10 soldi. (...) La vita estetico-industriale anglo-tedesca è molto differente da quella franco-italiana; ed i trionfi di cui noi siamo spettatori destano un profondo rispetto, poiché si in Germania come in Inghilterra tutto ciò che può concorrere a dar forza e importanza all'organismo artistico-industriale, fu ideato con criteri pratici moderni e con spirito sublime di collettività sociale.

(A. Melani, *Trionfi Artistico-Industriali della Germania e dell'Inghilterra in Nell'Arte e nella Vita*, Hoepli, Milano, 1906.)

Alexander Koch, 1901

L'artigianato non può assolutamente fare concorrenza alla fabbrica mettendosi a produrre soltanto merce vile standardizzata perché in questo modo esso va incontro alla rovina sia economica che spirituale. D'altronde non si può far girare all'indietro la ruota della nostra industria a favore dell'artigianato (...) L'artigianato deve essere guidato, per mezzo di un'educazione artistica adeguata e di modelli artistici, a realizzare lavori individuali in cui trovino espressione l'intelligenza, il gusto, le idee personali e, possibilmente, lo spirito popolare.

(A. Koch, *Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt 1901*, Darmstadt, 1901 in H. W. Krufft, *La colonia degli artisti sulla Mathildenhöhe in Werkbund Germania Austria Svizzera*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1977.)

Dresda, III Esposizione tedesca delle arti applicate, 1906: 1. O. Hempel, Padiglione d'in-

gresso; 2. W. Lossow, Casa nel Parco; 3. H. Tschermann, Padiglione dell'industria; 4. F.

Le Grandi esposizioni del XIX e XX secolo propongono l'affermazione delle culture nazionali come condizione stessa di espansione sui mercati internazionali. A garanzia della propria sopravvivenza, l'artigianato rivendica autonomia dalla grande industria e controllo sui processi produttivi rigenerandosi nelle associazioni di arti e mestieri, così da affidare la propria difesa all'alto livello esecutivo e alla ori-

9. A. D'Andrade, Schizzo per la ricostruzione del Borgo Medievale per l'Esposizione nazionale di Torino al Parco Valentino, 1884.

10. J.L.M. Lauweriks, Complesso residenziale nel Quartiere sperimentale di Hagen, 1911. 11. F. Folguera e R. Raventós, Pueblo

Camillo Boito, 1893

Il suo (Alfredo D'Andrade, ndr) amore sta nei castelli. A lui si deve il primo concetto e la migliore parte nell'attuazione della Rocca feudale e del Borgo, che furono la principale attrattiva nella Esposizione torinese del 1884, e che rimangono ancora intatti lì nei giardini del Valentino sulla sponda del Po, a figurare in una sintesi stupenda l'arte dell'alto Piemonte nel secolo XV. E nella Esposizione di architettura si vedevano gli studi, che servirono a quelle pittoresche e dotte riproduzioni, quasi dicevo resurrezioni: alcune parti dei castelli della Manta presso Saluzzo, di Malgrà presso Rivarolo, di Cly, d'Issogne, e dipinti murali nella cappella del priorato di Sant'Orso in Val D'Aosta, e via via. (...) Una cosa notevole in questo restauratore è il modo con cui disegna. Per lui il disegno è un esercizio grazioso e convenzionale: è la rappresentazione più semplice, più rapida e più completa di un oggetto. (C. Boito, *Gli ammaestramenti della prima Esposizione italiana d'architettura*, in *Questioni pratiche di Belle Arti*, Hoepli, Milano, 1893.)

Joseph Maria Olbrich, 1900

Vi mostreremo ciò di cui siamo capaci; nell'intero complesso, fin nei minimi dettagli, tutto sarà guidato dallo stesso spirito: le strade, i giardini, i palazzi e le casupole, i tavoli e le sedie, i lampadari e i cucchiari, ogni cosa è espressione del medesimo sentimento. Ma al centro, quale tempio in un sacro boschetto, la casa del lavoro, che sia atelier per gli artisti e ad un tempo laboratorio per gli artigiani, dove l'artista possa avere costantemente accanto a

sè il riposante e regolare lavoro artigianale, e l'artigiano l'arte liberatoria e unificante, fino a che i due coesisteranno nella medesima persona.

(J.M. Olbrich, in H. Bahr, *Bildung, Berlino e Lipsia, 1900*, in H.W. Krufft, cit.)

Karl Ernst Osthaus, 1906-1912

In un progetto complessivo risolto sul piano artistico sorgeranno grandi e piccole ville. I costruttori dovranno vincolarsi all'impegno comune di affidare i progetti solo agli architetti più geniali del nostro tempo. Soltanto percorrendo questa via finora mai battuta è sembrato possibile (...) poter creare una immagine artistica complessiva che sia veramente armonica. (...) una specie di museo all'aperto di architettura moderna, pittura e scultura.

(K.E. Osthaus in *Westfälisches Tagesblatt*, 8 ottobre 1906, in H.W. Krufft, cit.)

Il problema della città con un proprio volto artistico si sta avvicinando ad una soluzione soddisfacente solo negli ultimissimi anni. C'è stata una sola eccezione: Darmstadt. Qui l'abile politica artistica di un principe aveva indicato la direzione da seguire. La Mathildenhöhe con il suo carattere di esposizione permanente non è stata un errore se si considera in quali circostanze fu realizzata. Tuttavia, non si può nuovamente insistere su questo tono. Il passo successivo deve essere compiuto nel senso di una cultura della città e della casa senza alcun secondo fine.

(K.E. Osthaus, *Die Gartenvorstadt an der Donner Kule in Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1912*, in H.W. Krufft, cit.)

COME ALTERNATIVA ALLE GRANDI ESPOSIZIONI

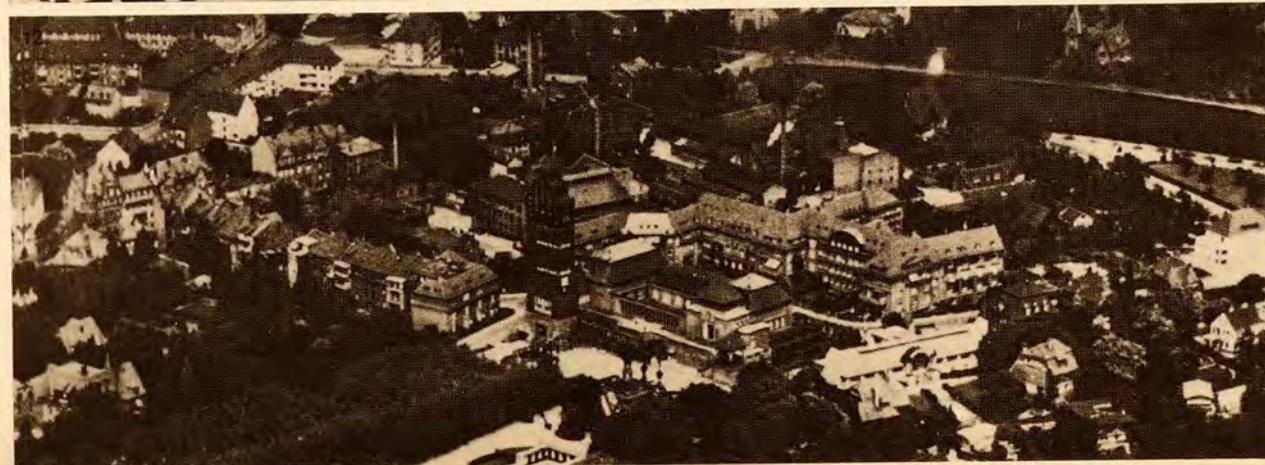


Schumacher, Casa sassone: particolare del soggiorno; 5. E. Kühn, Tabaccheria. Lipsia, Esposizione internazionale di architettura, 1913; 6. piani-

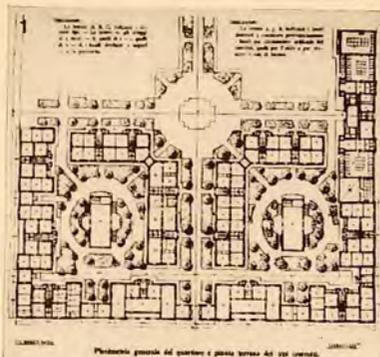
metria; 7. veduta; 8. B. Taut, Monumento del ferro.

ginale creatività affinata nello scambio con il fronte degli artisti. Le Esposizioni di arti decorative divengono ambiti di promozione di gusto e di ricerca di stile, riconnettendosi idealmente all'eccentricità comportamentale e figurativa delle «comunità spirituali» di artisti e artigiani. Queste colonie insieme alle mostre storiche sull'abitazione (dove si ricostruiscono interi borghi in Stile medievale), presenti alle Esposizioni internazionali per orientare il gusto piccolo borghese, costituiscono i contraddittori antecedenti dei quartieri-esposizione degli anni Venti e Trenta.

Español per l'Esposizione Universale di Barcellona al Montjuïc, 1929. 12. A. Müller, J.M. Olbrich). J.M. Olbrich e altri, Colonia degli artisti Mathildenhöhe, Darmstadt, 1901: veduta aerea (con edifici di P. Behrens, Benois, Habich, B. Hoetger,



TRIENNALE: COM'È STATA



Giorgio Arcoletto, 1906

Germe di tutta la complessa attività è la scuola, come edificio, metodo, indirizzo, fine. (...) Si vogliono poche ma sicure idee; sopra l'enciclopedia che induce lo spirito d'imitazione, allontana dagli scopi reali e concreti e poté essere più adatta ai tempi di servitù. (...) L'officina come elemento tecnico, la scuola come elemento intellettuale, concorrono a formare un saldo organismo, che, pure avendo unità di concetto, risponde alle varie esigenze e attitudini dell'operaio. Dagli elementi del disegno si sale alle più elevate applicazioni: il modesto artefice può arrivare sino alla soglia dell'arte, (...). L'Umanitaria, usando il metodo sperimentale senza presupposti e senza teoria, ha potuto risolvere il problema di collegare la scuola alla vita.

(G. Arcoletto, *Ciò che insegna l'Esposizione di Milano del 1906*, in *Le opere di Giorgio Arcoletto*, Mondadori, 1966, 1932.)

Guido Marangoni, 1917

È dunque urgente un tentativo vigoroso, sorretto da ferma fiducia di riuscita, inteso a risuscitare nell'immediato dopo guerra quelle arti di decorazione che formarono un tempo l'orgoglio e la nobile caratteristica d'ogni regione italiana. (...) Miglior mezzo di adempiere a questo apostolato il Municipio milanese non potrebbe escogitare se non col promuovere, a non oltre due anni dalla pace, una grande esposizione d'arte decorativa da rinnovarsi di biennio in biennio, tale da assicurare a generale convegno di quanti in ogni angolo della nazione abbiano lavorato alla rinascita delle attività artistiche locali (...). Tali convegni torneranno anche opportuni ad affratellare i capi ed i dirigenti tecnici delle varie aziende produttive ed a stringerli in una di quelle vaste associazioni onde all'estero ripetono la loro fortuna clamorosa le maggiori industrie, riuscite in Inghilterra ed in Germania a fondare per loro conto le scuole di tirocinio, sottraendole alla tirannia degli sciatti, astratti, uniformi programmi governativi, i musei che diffondono i modelli migliori alle scuole ed alle officine, le biblioteche che raccolgono le pubblicazioni ad hoc, le riviste che seguono il cammino ascendente d'ogni centro artistico (...).

(G. Marangoni, *Lettera aperta a Emilio Caldara*, Milano, 20 dicembre 1917.)

Milano, Società Umanitaria: 1.2. G. Broglio, Quartiere di via Solari, 1905; pianta e veduta; 3.4. G. Broglio, Quartiere alle Rottole, 1909;

veduta aerea e veduta del fronte; 5.6. Laboratori della Scuola professionale della Società Umanitaria. Prima Esposizione Regionale

Rinnovamento del gusto e riorganizzazione produttiva vengono affrontati nei rispettivi contesti secondo differenti modalità strutturali e sovrastrutturali. A Milano la sperimentazione formale e costruttiva della Società Umanitaria si rivolge a un'utenza di massa e il rapporto istruzione-produzione, teso alla salvaguardia della maestran-

Colonia, Esposizione del Deutscher Werkbund, 1914: 12. J. Hoffmann, Padiglione austriaco; 13. C. Witzmann, Sala delle arti ap-

plicate nel padiglione austriaco; 14. B. Taut, Padiglione del vetro; 15. W. Gropius, Palazzo per uffici e sala macchine; 16. H. van de Vel-

Hermann Muthesius, 1914

L'architettura, e con essa l'intero campo d'azione del Werkbund, spinge verso la tipizzazione e soltanto attraverso di essa si può recuperare quel significato generale che le fu proprio in tempi di cultura armonica. Soltanto con la tipizzazione, che deve essere concepita come risultato di una salutare concentrazione, può di nuovo diffondersi un gusto sicuro, generalmente valido. (...) Partendo dalla convinzione che raffinare sempre di più la propria produzione è per la Germania una questione vitale, il Deutscher Werkbund, in quanto unione di artisti, industriali e commercianti, deve rivolgere la propria attenzione a creare le premesse per un'esportazione di prodotti industriali d'alto livello artistico.

(H. Muthesius, *Die Werkbundarbeit der Zukunft*, Jena, 1914, ora in U. Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del xx secolo*, Vallecchi, Cremona, 1970.)

Henry van de Velde, 1914

Finché ci saranno ancora artisti nel Werkbund e finché essi avranno ancora un'influenza sul suo destino, protesteranno contro ogni proposta di un canone e di una tipizzazione. L'artista è per natura un individualista, un creatore libero e spontaneo; di sua iniziativa non si assoggetterà mai ad una disciplina che gli impone un tipo, un canone. (...) La pretesa di veder sorgere un tipo ancora prima che si formi uno stile, va senz'altro paragonata alla pretesa di voler vedere l'effetto prima della causa.

(H. van de Velde, 10 principi, conferenza tenuta a Colonia nel 1914, in H. van de Velde, *Per il nuovo stile*, Il Saggiatore, Milano, 1966.)

Bruno Taut, 1918

L'ARTE! - Una bella cosa, quando c'è! Ma oggi quest'arte non c'è. Le diverse tendenze possono ritrovare la loro unità soltanto sotto le ali di una nuova architettura, in modo che ogni singola disciplina venga a collaborare alla costruzione architettonica. In questo caso, non c'è più confine tra l'artigianato e la plastica o la pittura, tutto converge verso un'unica cosa: costruire. (...) Concessione di mezzi pubblici (...) per la fabbricazione di modelli e per un terreno ben situato, da destinare agli esperimenti. (...) Qui devono essere sperimentati, in edifici provvisori a grandezza naturale o in parti staccate, nuovi effetti costruttivi, per esempio, del vetro come materiale da costruzione, perfezionati e quindi mostrati al grande pubblico. (...) Avvio di grosse costruzioni adibite a case popolari, non all'interno delle città, ma in aperta campagna in collegamento con centri abitati, gruppi di edifici per il teatro, per la musica, con case di ricovero e via dicendo, che culminano nell'edificio del culto (...). Questi edifici devono essere il primo esperimento di unificazione tra le forze popolari e gli artisti, di avvio di una cultura. (...) Far partecipare largamente pittori e scultori a tutte le costruzioni, risvegliando l'interesse reciproco tra architetto e «artista». Dunque anche avviamento degli studenti di architettura alla «nuova arte» creativa. Ha senso soltanto l'architetto che prende in considerazione l'intero campo dell'arte e comprende gli sforzi radicali della pittura e della plastica.

(B. Taut, *Un programma per l'architettura*, Berlino, 1918, in U. Conrads, cit.)



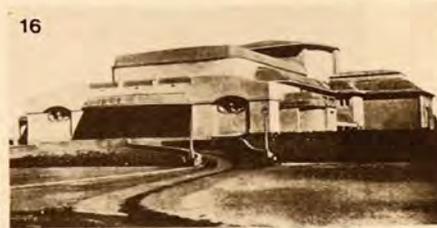
Lombarda di arte decorativa nella sede dell'Umanitaria, Milano, 1919: 7. Ditta Cassina, Mobili per abitazione rurale; 8. E. Dozio, Sala da pranzo per casa popolare; 9. Scuole-laboratorio della Società Umanitaria, Camera

da letto per signorina; 10.11. A. Mazzucotelli, Balaustina e vetrina.

za, risulta coerente al programma, perseguito dalla componente più avanzata della classe dirigente milanese, di integrazione produttiva e insediativa della classe operaia per una gestione moderna della città. Nei differenti ambiti nazionali europei il Werkbund, aggirando controversie ideologiche interne — creare per o in alternativa all'industria? —, indicative delle difficoltà frapposte dal grande capitale a orientare il nuovo linguaggio su temi di interesse sociale, diffonde una produzione industriale già consolidata nei rispettivi mercati. L.C.

de, Teatro per l'esposizione. 17. W. Kienzle, Soggiorno per casa operaia, Esposizione del Werkbund svizzero, Zurigo, 1918. 18. Esposizione internazionale di Roma, 1911: veduta prospettica generale. 19. H. Meyer, Sied

lung Freidorf presso Basilea, 1919-21.





Guido Marangoni, 1923

La rinascita dell'Arte decorativa in sue varie e complesse manifestazioni, non rappresenta una vacua e vana aspirazione estetica (...) la possibilità di rifioritura della produzione ornamentale assurge a vero e proprio problema economico nazionale. (...) A due forme diverse di azione collimanti nel fine, si sono infatti diretti gli sforzi del nuovo Ente (l'Ente Autonomo costituitosi col Consorzio fra i Comuni di Milano e Monza e la Società Umanitaria): a fondare per gli artigiani ed i direttori delle industrie d'arte delle scuole meglio rispondenti di quelle ufficiali ai bisogni del presente, e ad ordinare delle grandi esposizioni internazionali adatte a diventare le rassegne biennali dei progressi compiuti verso la auspicata rinascita (...). Le scuole hanno appena incominciata la loro funzione e le nostre industrie appaiono sorprese dalla diana risonata improvvisa sul loro placido letargo e sulla routine della loro produzione in serie su modelli raccattati dall'arte straniera la quale a sua volta quasi sempre li deriva dai saggi italiani antichi (...). Nella prima Biennale di Monza si dovrà semplicemente rilevare la minore o maggiore capacità di risveglio e di rinnovamento della nostra produzione ornamentale.

(G. Marangoni, *Vigilia*, in *Le arti decorative*, n. 1, maggio 1923).

Roberto Papini, 1927

Assistiamo quest'anno al fenomeno curioso e interessante di pittori che si fanno architetti: Felice Casorati, Emilio Sobrero, Teonesto Deabate, Francesco Menzio e Gigi Chessa si sono compiaciuti di disegnare una macelleria, un centralino telefonico, un bar, una confetteria, una farmacia con tale semplicità e chiarezza di linee, con tale sobrietà di decorazione da resistere perfino alla tentazione d'appendere quadri alle pareti, cosa incredibile in pittori dell'epoca nostra. (...) Essi dimostrano d'aver capito molte cose che vari architetti ancora non capiscono: che cioè il tritume decorativo è morto e seppellito, che solo valgono linee e masse in ritmi semplici.

(R. Papini, *Le arti a Monza nel 1927*, in *Emporium*, n. 391, luglio 1927).

Monza, Villa Reale: 1 Biennale (Mostra internazionale delle arti decorative), 1923; 1. F. Depero, Sala futurista. III Biennale, 1927; 2.

G. Chessa, Farmacia; 3. F. Menzio, Confetteria; 4. F. Casorati, Macelleria.

Alle prime Biennali di Monza l'Avanguardia pittorica sottrae alla produzione industriale e artigianale il primato nella rappresentazione del gusto, inteso ancora come iniziazione esclusiva della borghesia intellettuale, allestendo autentici quadri spaziali allusivi dell'interno processo di stilizzazione. Si evidenzia così l'arretratezza italiana ri-

5. L. Mies van der Rohe, *Weissenhofsiedlung* per l'Esposizione del Werkbund, Stoccarda, 1927; veduta aerea (con edifici di P. Behrens,

Le Corbusier, W. Gropius, J.J.P. Oud, H. Scharoun, M. Stam e altri). 6. W. Gropius e O. Haesler, *Quartiere Dammersstock*, Karlsruhe,

Adolf Behne, 1923

Nulla è più comprensibile del fatto che il razionalista dia un risalto particolare alla forma: questa infatti nasce con l'instaurarsi dei rapporti umani. (...) La forma è un fatto eminentemente societario. Chi accetta le leggi della società accetta anche quelle della forma. (...) Per chi vede l'umanità come un organismo, come un'entità, che assume forma e si estende nello spazio e nel tempo, la casa deve rispondere ad alcune esigenze «formali», intendendo con questa parola qualcosa di diverso da «decorative». (...) Se ogni edificio è parte di un complesso, esso deve accettare determinate regole universalmente valide, regole dunque che non derivano da sue particolari esigenze funzionali, ma da quelle del complesso di cui l'edificio è parte, dunque da esigenze estetiche o formali. Giacché è proprio qui, nella sfera sociale, che semmai permangono i principi originali dell'estetica.

(A. Behne, *L'architettura funzionale*, 1923, Vallecchi, Firenze 1968).

N.V. Dokucaev, 1925

L'architettura russa presenta, in maniera assai marcata, tre correnti: quella dei simbolisti, epigoni dell'accademismo; quella dei costruttivisti, i romantici della tecnica contemporanea; e quella dei razionalisti. (...) A lato del gruppo dei simbolisti che restano in fondo dei puri eclettici e accademici, si trova un gruppo meno numeroso, ma più giovane, di ideologi della tecnica contemporanea in generale, e delle macchine in particolare. Sono i romantici della tecnica, gli appassionati idealisti

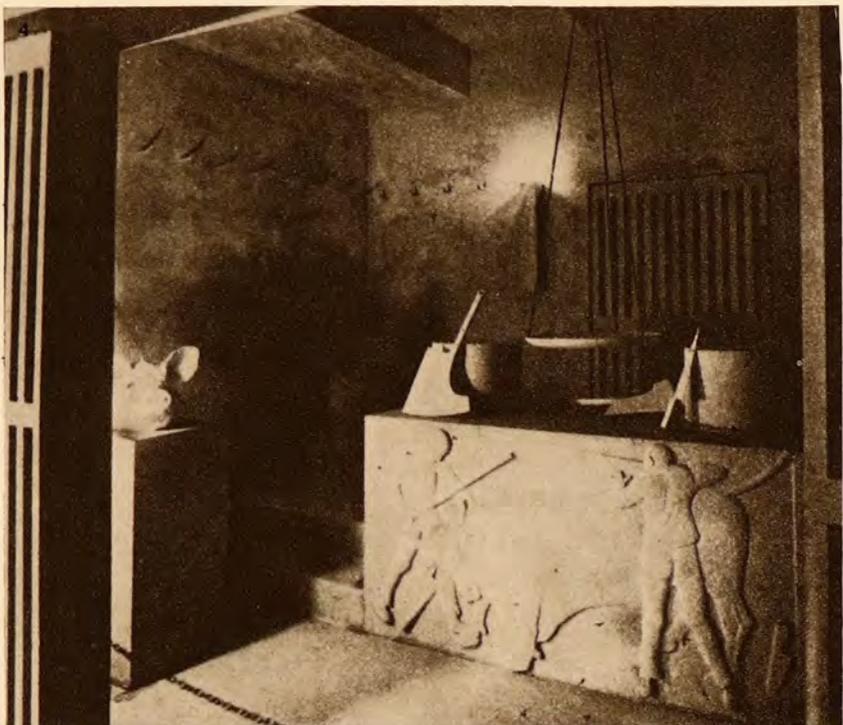
dell'ingegneria, parenti degli architetti-costruttivisti dell'Europa occidentale (come per esempio Le Corbusier). (...) La terza corrente è quella degli architetti-razionalisti. (...) I principi fondamentali di questo gruppo sono: il legame stretto con l'attualità, la ferma determinazione di servirsi, in architettura, per quanto è possibile, dei dati della scienza e della tecnica, la professione del principio formale dell'organizzazione architettonica. (...) L'architettura in quanto arte non può esistere al di fuori dell'estetica, ma l'idea estetica è un derivato dell'attualità.

(N.V. Dokucaev, *Tre tendenze della nuova architettura russa*, dal Catalogo dell'Esposizione delle Arti decorative, Parigi 1925, in V. Quilici, *L'Architettura del costruttivismo*, Laterza, Bari 1969).

Ludwig Mies van der Rohe, 1927

Il problema della abitazione moderna è soprattutto architettonico, nonostante i suoi aspetti tecnici ed economici. (...) Perciò sentii come un imperativo in contrasto col dibattito attuale che si occupa della «razionalizzazione» e «standardizzazione», salvaguardare il progetto di Stoccarda dall'essere unilaterale o dottrinario. (...) Nell'impostare il piano generale ritenni importante evitare regolamenti che potessero interferire con la libera espressione.

(L. Mies van der Rohe, *La politica dell'Esposizione di Stoccarda*, prefazione a *Deutscher Werkbund Stuttgart. Bau und Wohnung: die Bauten der Weissenhofsiedlung in Stuttgart, 1927*, F. Wedekind, Stoccarda 1927, ora in P.L. Johnson, *Mies van der Rohe, The Museum of Modern Art, New York 1953*).

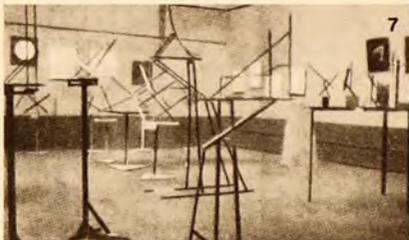


spetto a contesti strutturalmente più avanzati, dove le esposizioni già si vanno dilatando verso la diffusione e l'affermazione di poetiche architettoniche già formalizzate su temi e tipi specifici (come l'abitazione), intesi a coinvolgere produttivamente problemi politici e sociali. È il caso delle Siedlungen sperimentali promosse dal Werkbund, veri e propri quartieri-esposizione, destinati programmaticamente all'utenza operaia, ma propagatori di una concezione di vita tendenzialmente interclassista.

L.C.

1929: veduta aerea. 7. K.S. Mel'nikov, Mostra dei costruttivisti, Mosca, 1921. 8. K.S. Mel'nikov, Padiglione sovietico alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative, Parigi, 1925. 9. Le Corbusier, Padiglione de

L'Esprit Nouveau (cellula di Immeuble-villa) alla Esposizione Internazionale di Arti Decorative, Parigi, 1925.





Piero Gobetti, 1925

È chiaro che tutte le rivoluzioni protestanti in Europa provarono la loro vitalità nella creazione di nuovi tipi morali; senza la rivoluzione morale il libero esame sarebbe letteratura. (...) Il capitalismo nasce da questa rivoluzione individualistica delle coscienze educate alla responsabilità personale, al gusto per la proprietà, al calore della dignità. In questo senso lo spirito delle democrazie protestanti è identico con la morale liberalistica del capitalismo e con la passione libertaria delle masse. La fabbrica dà la precisa visione della coesistenza degli interessi sociali; la solidarietà del lavoro. (...) Il protestantesimo in Italia deve battersi contro l'economia parassitaria e l'unanimità piccolo borghese e deve cercare negli operai educati alla libera lotta e alla morale del lavoro i quadri dell'eresia e della rivoluzione democratica. In questo modo non sarà un'ideologia di importazione, ma il mito autentico di una Italia educata a dignità, il mito di cittadini capaci di sacrificarsi alla vita della nazione perchè capaci di governarsi senza dittatori e senza teocrazie.

(Piero Gobetti, *Il nostro protestantesimo*, in *La rivoluzione liberale*, IV, 17 maggio 1925, in P. Gobetti, *Scritti politici*, a cura di P. Spriano, Einaudi, Torino 1969.)

Edoardo Persico, 1930

Manca qualunque spirito di iniziativa, e la volontà di sboccare in un'arte decorativa moderna. (...) La Germania con i suoi pentolini, i ferri da stiro, gli strumenti chirurgici offre lo spunto a paragoni troppo mortificanti: quella Germania che è risorta dal disastro della guerra — diciamo anche a costo di ripetere un luogo comune — e che è riuscita ad imporre all'Europa lo stile di un popolo creatore, irrigidito in una coerenza che ha qualcosa di fatale. (...) Questi Tedeschi ci insegnano che il «razionalismo» — il quale non è soltanto una formula architettonica, ma un sistema morale, un'ordine sociale — è il metodo essenziale per risolvere i problemi di un'arte industriale moderna. Il piccolo soggettivismo dei neoclassici cede ormai definitivamente di fronte all'obiettivismo europeo che s'incardina principalmente sullo stile delle grandi installazioni industriali, delle fabbriche commerciali,

degli uffici economici, piuttosto che sulla retorica di monumenti ufficiali che sono la più alta destinazione delle fatiche degli architetti piccolo-borghesi.

(E. Persico, *Monza 1930*, scritto in Maggio 1930 per *Belvedere* e non pubblicato, ora in E. Persico, *Oltre l'architettura*, Feltrinelli, Milano 1977.)

I sorrisi e l'indignazione degli uomini di gusto, delle signore intellettuali, degli architetti neoclassici sono previsti: la sala 130 alla mostra di Monza, quei cilindri neri, quelle vetrine che stagnano in una luce pacata sono cose che ricordano troppo il gusto delle macchine. Che cosa c'entrano le macchine con l'arte? La bellezza della sala 130 consiste, appunto, nell'aver accettato il gusto della macchina, nell'essersi sottoposta a questa disciplina moderna ed esserne uscita come una creazione autonoma, come un fatto plastico nuovo in cui si possono leggere con chiarezza talune regole essenziali dell'arte. La sala 130 può essere considerata come una delle opere più significative che siano state create in Italia, secondo l'ordine dell'architettura moderna. È evidente che un'opera di architettura come la sala 130 non poteva essere espressa che da un ambiente saturo di idee e di volontà nuove: da una città come Torino, in cui la vita moderna ha trovato la sua affermazione precisa nella realtà dell'industria. Nel nostro caso, l'industria meccanica. Ma questa realtà meccanica non è un presupposto rigido al quale si siano ispirati i costruttori della sala 130: come in ogni operazione dell'arte, essa è piuttosto una conseguenza, un risultato. Con questa opera di architettura noi possiamo veramente giudicare quanto valga il fatto di una civiltà, cioè l'impegno di una vita secondo determinati ideali. (...) Lo spirito di astrazione e di meccanicismo della sala 130 sono i due elementi più originali che siano fino ad oggi entrati nell'architettura italiana moderna. (...) Accanto alle ciminiere di un transatlantico o alla ruota di un'automobile, la sala 130 stabilisce senza equivoco la sua intima ragione, e rappresenta una perfetta creazione estetica nello spirito di un nuovo mondo plastico.

(E. Persico, *Sala 130*, in *La Casa Bella*, n. 31, luglio 1930.)



Monza, Villa Reale, IV Triennale (Esposizione internazionale d'arte decorativa e ind-

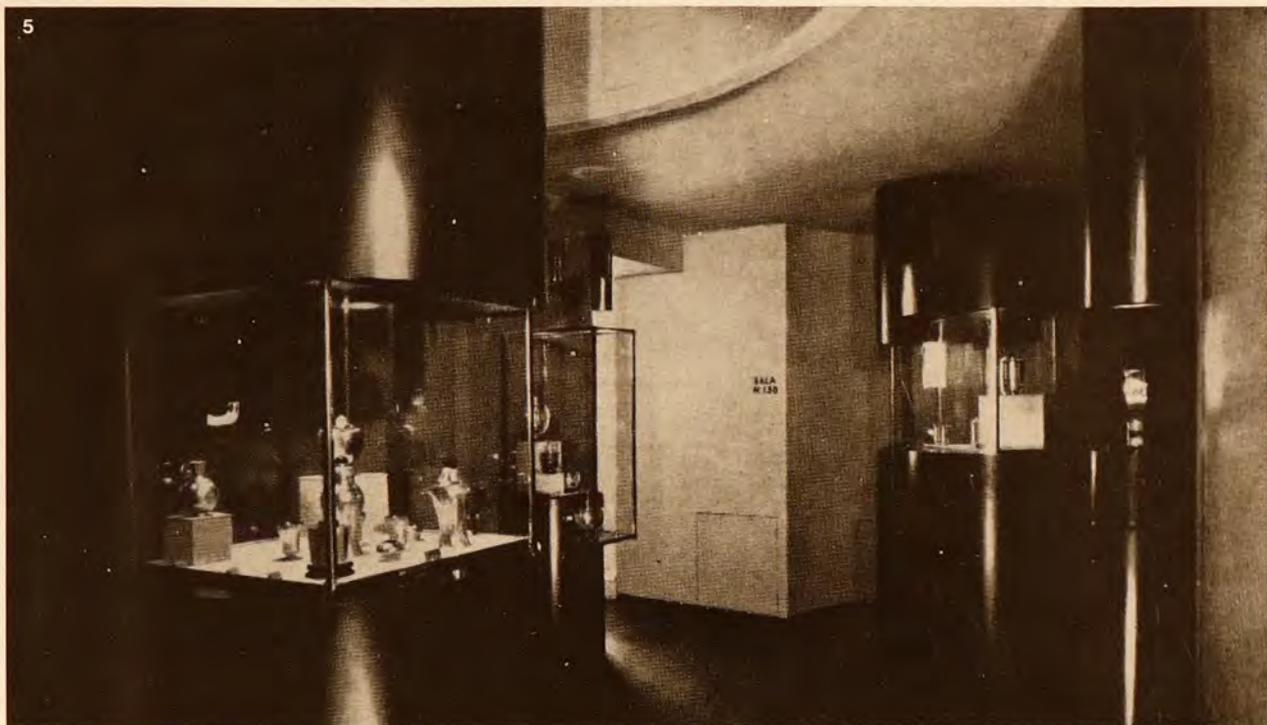
Ospitando il dibattito sull'Architettura moderna, la Triennale introduce la nozione di razionalità; in essa concorrono sia la credibilità della Nuova architettura nella dimensione produttiva sia l'in-

6. G. Pagano, Palazzo della chimica all'Esposizione per il Decennale della Vittoria al Parco

Ludwig Mies van der Rohe, 1928

Le esposizioni sono strumenti dell'industria e della cultura. Come tali devono essere usate. L'incidenza di una esposizione dipende dall'approccio ai problemi fondamentali. La storia delle grandi esposizioni dimostra che solo quelle che hanno trattato problemi vitali hanno avuto successo. È passata l'era delle esposizioni monumentali che producono denaro. Oggi giudichiamo un'esposizione per ciò che produce nel campo della cultura. Le condizioni economiche, tecniche e culturali sono cambiate radicalmente. Tecnologia e industria affrontano complessivamente i nuovi problemi. È molto importante per la nostra cultura e la nostra società, come pure per la tecnologia e l'industria, trovare buone soluzioni. L'industria tedesca — ma in realtà l'industria europea nel complesso — deve comprendere e risolvere questi compiti specifici. Questa via deve condurre dalla quantità alla qualità, dall'estensivo all'intensivo. Lungo questa via industria e tecnologia si uniranno con le forze del pensiero e della cultura. Siamo in un periodo di transizione — una transizione che cambierà il mondo. Sarà responsabile delle prossime esposizioni chiarire e favorire la via verso questa transizione: esse avranno tanto più successo quanto più concentrate in questo compito e calate nel problema centrale del nostro tempo: l'intensificazione della nostra vita.

(L. Mies van der Rohe, *Expositions*, in *Zum Thema: Ausstellungen monografico di Die Form*, 3 hft 4: 121, 1928, ora in P.C. Johnson, *Mies van der Rohe, The Museum of Modern Art, New York, 1953.*)

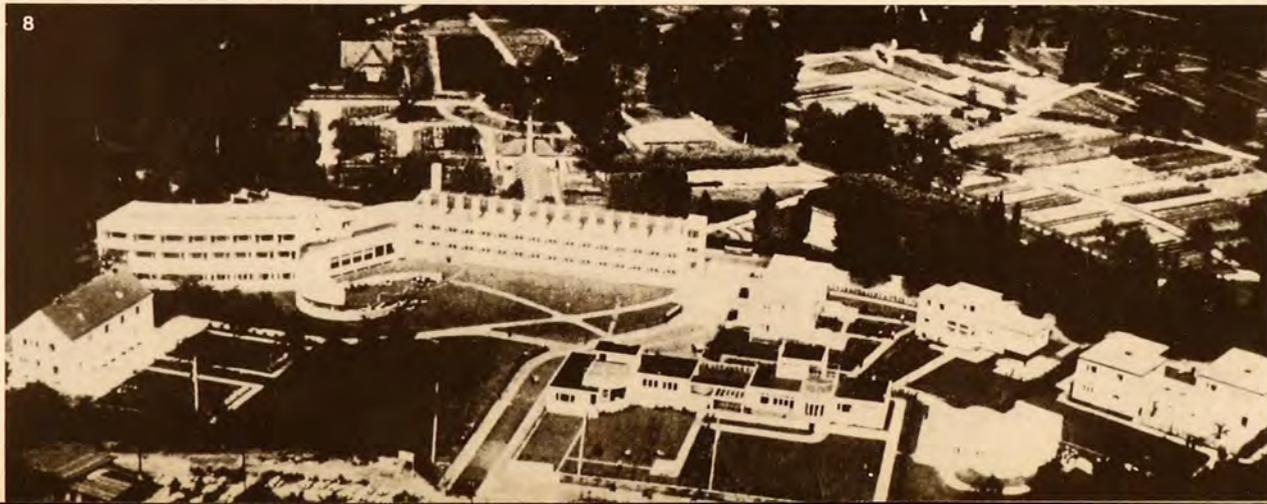


5. *striale moderna), 1930: 1. G. Terragni, Sartoria; 2. L. Figini, G. Frette, A. Libera, G. Pollini, P. Bottoni, Casa elettrica; 3. G. Ponti, E. Lancia, Casa delle vacanze; 4. L. Lovarini, Casa del dopolavorista; 5. G. Chessa, U. Cuzzi, C. Turina, Sala 130 nella galleria dei metalli.*

clinazione europeista della borghesia più avanzata. Lungo queste sollecitazioni si orienta l'impegno di alcuni intellettuali che, proprio nel sospingere la cultura nazionale verso una matrice europea, scopre la condizione di riscatto dal provincialismo, e quindi dal fascismo. In tale direzione il gusto e la civiltà estetica dei Venturi, Persico, Casorati si riconnettono al liberalismo progressista di Gobetti, sollevandosi dalla congiuntura negativa della società italiana (che invece Gramsci affronta nella storia dei rapporti di classe) verso una rigenerazione da ottenersi attraverso i «nuovi tipi morali» trasmessi all'Europa dal Protestantesimo. L.C.

6. *Valentino, Torino, 1928. 7. L. Mies van der Rohe, Padiglione tedesco alla Esposizione Internazionale di Barcellona, 1929. 8. Werkbundsiedlung Wu-*

va, Breslavia, 1929: veduta aerea (con edifici di T. Effenberg, M. Hadda, P. Häusler, P. Heim, A. Kemper, A. Rading, H. Scharoun, G. Wolf).





Mario Sironi, 1932

Dal futurismo, (...) dal cubismo a noi, il cammino della pittura esce dall'ambito della rappresentazione naturalistica ottocentesca e crea le norme architettoniche del quadro. Crea e ritrova gli equilibri plastici e pittorici che vivono indipendentemente dal «vero» della scena osservata e definita, poiché esiste un «vero» superiore, in tutto simile all'altro, e formato da un accordo di masse, di superfici, di linee, di colore, che tessono una nuova realtà nella loro trama invisibile e pur fermissima. (...) È giusto quindi parlare di accordo auspicato tra le arti plastiche. Da questo accordo dovrà scaturire un rinnovamento delle tre arti. Rinnovamento dell'architettura alla quale la decoratività pittorica porterà un calore profondo, una vitalità affascinante e meravigliosa, rinnovamento della pittura e scultura rinsanguate da nuovi principi costruttivi (...).

(M. Sironi, *Pittura e scultura nell'architettura moderna*, in *Domus*, n. 53, maggio 1932).

Edoardo Persico, 1933

Dovendo parlare dell'architettura italiana a questa Triennale non prenderemo l'avvio, per quanto lo consiglierebbe un desiderio di assoluta chiarezza, dalla lunga polemica «razionalista». Per noi il «razionalismo» italiano è morto. Nato come un bisogno artificioso di novità, o come imitazione dell'estero, non ha mai avuto interesse se non come documento di una inquietudine spirituale che non è riuscita a stabilire con coerenza i termini del problema. (...) La verità è che il «razionalismo italiano» non è nato da nessuna esigenza profonda, ma da posizioni dilettantesche, come l'europeismo da salotto del «Gruppo 7», o da pretesti pratici da cui è escluso qualunque motivo di interiorità etica. Per questo, ai «razionalisti» italiani può essere validamente rimproverata la mancanza di stile: la polemica ha creato soltanto aspirazioni confuse, come quella della «contemporaneità», e della «moralità», senza nessuna aderenza a problemi reali, e senza nessun vero contenuto. (...) L'ostacolo maggiore ad un'affermazione integrale del «razionalismo» in Italia è consistito nella incapacità dei suoi teorici a porre rigorosamente il problema dell'antitesi fra il gusto nazionale e il gusto europeo. (...) È così che la richiesta di

un'«arte di Stato» svela a Milano la sua irrimediabile inconsistenza. Il Gruppo di elementi di case popolari, progettato da Griffini e Bottoni, si limita, per esempio, a schemi generici, perché gli autori non sono riusciti a porsi integralmente il problema nei suoi rapporti con ideologie precise. (...) Nell'opera di Taut, a cui il Griffini si è ispirato per altre costruzioni milanesi, l'architettura popolare è intesa come opposizione delle classi umili al gusto borghese, e come garanzia di autonomia civile. Nel progetto di Griffini e Bottoni, la casa popolare è, invece, una transazione del gusto borghese estranea ad ogni vera soluzione del problema. (...) Il compito del «razionalismo» italiano non era, infatti, quello di coagulare talune energie contro il gusto «antico» per sostituirvi una specie di oligarchia «moderna»; ma di condurre la guerra delle idee fino alle estreme conseguenze, fino a confonderla con la posizione dell'utopia.

(E. Persico, *Gli architetti italiani*, in *L'Italia letteraria*, 6 agosto 1933, in E. Persico, *Oltre l'architettura*, Feltrinelli, Milano 1977).

Giuseppe Pagano, 1933

Ma le recenti esposizioni, che più direttamente hanno parlato al mondo internazionale degli architetti, sono due: quella della «abitazione moderna», organizzata nel 1928 per la Colonia permanente di Weissenhof a Stoccarda, e quella di Berlino del 1930. Per giungere a queste due manifestazioni capitali di coerenza, di unità di gusto e di efficacia didattica, le nazioni tedesche avevano ed hanno i punti necessari. (...) Ora anche a Milano sta per toccare il turno di una grande esposizione internazionale di architettura e del gusto moderno. Essa può diventare un semplice avvenimento mondano, come si è ridotto per esempio ad essere l'attuale *Salon d'automne* di Parigi, ma può anche assumere l'importanza di una grande tappa decisiva. Questo dipende dalla «qualità» e non dalla «quantità» delle cose che si faranno vedere, dal grado di coesione tra architetti ed industria edilizia, dalla forza didattica degli esempi e dalla rigidezza programmatica, tanto più efficace quanto più sarà unitaria, esemplare, coerente.

(G. Pagano, *Per la quinta Triennale di Milano*, in *Casabella*, n. 2, febbraio 1933).

Milano, Palazzo dell'Arte, V Triennale (Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moder-

All'inizio degli anni Trenta mentre nei maggiori Paesi europei, ormai orientati verso l'involuzione corporativa, si restringono i margini d'azione dell'Avanguardia, in Nazioni piccole ma social-

7. M. Sironi, *Galleria dei Fasci alla Mostra della Rivoluzione fascista, Roma, 1932*. 8. P. Artaria, E. Haefeli, C. Hubacher, W. Moser,

Hans Schmidt, 1927

I compiti più necessari che ci vengono oggi richiesti sono: promuovere la produzione di tutte le cose importanti per la vita; promuovere la produzione in maniera tale che con l'aiuto dei moderni mezzi di fabbricazione queste cose possano essere rese accessibili ai più ampi strati della popolazione; promuovere la produzione in maniera tale che le esigenze siano chiaramente riconosciute e ridotte alla norma più generale possibile. Tale consapevolezza pone il Werkbund svizzero, che ha cercato finora di promuovere soprattutto la produzione artigianale e l'arte applicata individuale, di fronte a nuovi obiettivi (...).

I nuovi obiettivi sono: 1. Concentrazione del lavoro industriale nel campo degli articoli necessari per la costruzione e l'arredamento della casa (...). 2. Unificazione della vendita e dei mezzi pubblicitari (...). 3. Eliminazione, quanto più è possibile, della prevalente tendenza al lusso nella produzione attuale. Le esigenze di semplificazione e di incremento delle possibilità di vita vengono oggi poste in misura crescente dalle grandi masse e dovrebbero quindi essere soddisfatte, anche nell'interesse delle industrie produttrici, in funzione dell'utilità generale (...). 4. Ampliamento delle possibilità di lavoro per la massa della nostra popolazione (...). 5. Un'economia chiara e sana. Dobbiamo essere in grado di realizzare l'alto standard di vita da noi auspicato anche con le nostre forze, con la nostra intelligenza.

(H. Schmidt, *Sui compiti del Werkbund svizzero, manoscritto del 1927*, in H. Schmidt, *Contributi all'architettura 1924-1964*, Franco Angeli, Milano 1974).



6
na), 1933: 1. P. Bottoni e E. Griffini, *Elementi di case popolari*; 2 F. Albini, R. Camus, G. Mazzoleni, G. Minoletti, G. Pagano, G. Palanti, *Casa a struttura d'acciaio*; 3. BBPR (G.L. Banfi, L. Belgiojoso, E. Peressuti, E.

N. Rogers), P. Portafuppi, *Casa del sabato per gli sposi*; 4. L. Figini e G. Pollini, *Casa studio per un artista*; 5. P. Lingeri, G. Maniero, G. Terragni, *Casa sul lago per un artista*; 6. M. Sironi, *Murale Il lavoro*.

mente avanzate l'architettura moderna protrae il proprio impegno figurativamente contenuto sui temi di massa. Alla V Triennale, in un esplicito confronto, risulta l'ambivalenza del razionalismo internazionale, dove l'Italia (unico paese fascista ad ammetterlo in posizione minoritaria) ne offre una versione persuasiva e confortevole verso le esigenze della borghesia cosmopolita. Viceversa le arti figurative, attraverso l'«arcaismo» e il recupero della tradizione, tentano di aggirare i generici «richiami all'ordine» del regime, aprendo una valenza sociale e nazionale attorno a nuclei di rifondazione espressionista e classicista.

L.C.

E. Roth, H. Schmidt, R. Steiger, *Werkbundsiedlung Neubühl*, Zurigo, 1928-32. 9.10. *Werkbundsiedlung*, Vienna, 1932 (con edifici di J. Frank, J. Hoffmann, A. Lurçat, A. Loos, R.J. Neutra, G. Rietveld e altri); veduta

generale e blocco residenziale progettato da A. Lurçat. 11.12. H. Bernoulli, B.S.A., A. Kunzel, *Alloggi associati a schiera nel Quartiere sperimentale Eglisee*, Basilea, 1930.





Lionello Venturi, 1933

L'architettura nuova è sorta insieme ad uno speciale gusto pittorico e scultorio che si chiama cubismo. Un gusto senza arte, nè in pittura, nè in scultura, nè in architettura. E però gli artisti autentici anche se educati nel cubismo, ne sono usciti per fare arte. Una preferenza dei vuoti sui pieni, una dialettica di chiari e di scuri, una insistenza sull'orizzontale e che so io; tutto ciò è stato un bisogno sentimentale che ha permesso di uscire dall'astrazione cubista, o meglio ha tradotto l'arbitrio cubistico in un bisogno fantastico.

(L. Venturi, *Per la nuova architettura*, in *Casabella*, n. 1, gennaio 1933).

Edoardo Persico, 1934-1935

La VI Triennale deve, invece, assumersi la lotta contro il mercato, e battersi contro l'unanimità dei consensi: tenendo presente che se non saprà diventare soprattutto una guida del gusto dovrà rassegnarsi, per restare sul terreno della realtà, alle pretese della borghesia, e agli interessi delle industrie d'arte inadatte ad ogni esperienza concretamente moderna. In questo campo, ogni tentativo di conciliazione è destinato a fallire. Gli artisti debbono affrontare, oggi, il problema più spinoso della vita italiana: la capacità di «credere a ideologie precise», e la volontà di condurre fino in fondo la lotta contro le pretese della maggioranza. La storia dell'arte europea, nell'ultimo secolo, ha dimostrato che soltanto le scuole più gelose nel custodire un programma di avanguardia hanno avuto ragione del gusto del pubblico. L'incertezza attuale dell'arte è un riflesso della instabilità morale degli artisti, che non sentono di assolvere una missione capitale nella vita del paese; ed è in questo senso che la resistenza alla retorica dell'«efficienza produttiva» e alle speranze a breve scadenza può assumere il tono di una questione morale. Ancora oggi, in Italia, il successo di una architettura e di una decorazione moderne è vincolato ad un problema di autonomia e di intransigenza. (E. Persico, *Per la VI Triennale*, in *L'Italia Letteraria*, 26 maggio 1934, in E. Persico, *Oltre l'architettura*, Feltrinelli, Milano 1977).

Ma, come un mio amico grandissimo, uno dei due (Piero Gobetti; l'altro amico era Gigi

Chessa, ndr) che fatalmente stasera non possono ascoltarmi e farmi onore, sognava una storia della pittura che si delineasse mettendo le vicende umane allo specchio dei valori plastici: anch'io penso talvolta a una storia dell'architettura che s'identifichi con quella stessa dell'uomo moderno. La confusione degli interessi pratici con la teoria e la critica si risolverebbe, così, nell'unità della coscienza moderna. (...) Io ho sempre trovato un accordo, per esempio, fra l'architettura tedesca, sia una casa operaia di Gropius o una villa di Breuer, un palazzo per uffici di Poelzig o un interno di Taut (...). L'architettura moderna non è quella cosa che credono cinicamente gli americani: *The engineering solution of the building problem*, non è lo standard di Le Corbusier, o le *sozialen Fragen* di Taut. Il suo destino, la sua profezia, è di rivendicare la fondamentale libertà dello spirito. (...) Da un secolo la storia dell'arte europea non è soltanto una serie di azioni e di reazioni particolari, ma un movimento di coscienza collettiva. Riconoscere questo significa trovare l'apporto della architettura attuale. E non conta che questa pregiudiziale sia rinnegata da coloro che più dovrebbero difenderla, o bandita da chi più, vanamente, la teme: essa resterà, lo stesso, la fede segreta dell'epoca. «Sostanza di cose sperate».

(E. Persico, *Profezia dell'architettura*, Conferenza tenuta a Torino il 21 gennaio 1935, in E. Persico, cit.).

Per il Teatro di Busto Arsizio (ad opera di I. Gardella, ndr) non è, perciò, il caso di parlare di un solito rifacimento; ma quasi di una «interpretazione» della vecchia sala, secondo i modi più raffinati del gusto nuovo. Un esempio di quanto valga negli architetti una concreta esperienza della pittura europea, che è alla base dell'opera di Le Corbusier con il cubismo, o di quella di Gropius con il neoplasticismo. Pare che oggi, in Italia, l'architettura, almeno con taluni artisti d'avanguardia, aspiri ad annettersi il gusto della pittura metafisica: questo indirizzo è, forse, destinato a costituire il motivo più originale di una architettura «italiana» in Europa.

(E. Persico, *Un Teatro*, in *Casabella*, n. 90, giugno 1935).

Milano, Palazzo dell'Arte, VI Triennale (Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura)

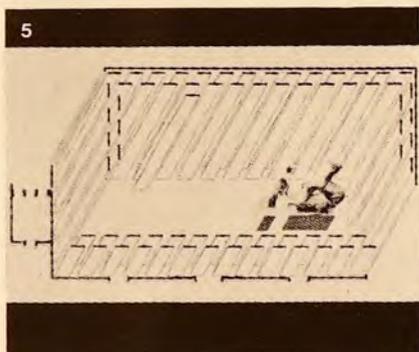
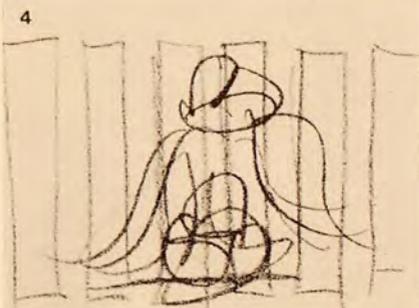
In Italia, tra il 1932 e il 1936, nella momentanea crisi del «fronte» tradizionalista, molti intellettuali fanno causa comune alla ragione «oggettiva» dell'Architettura moderna: la poetica razionalista

T. M. Nizzoli e E. Persico, Sala delle Medaglie d'Oro alla Mostra dell'Aeronautica Italiana.

Henry Sellier, 1937

In tutti i Paesi del mondo e in tutte le epoche l'Esposizione Universale è stata considerata come elemento promotore di urbanizzazione di un quartiere periferico o come occasione per predisporre dei centri architettonici di interesse pubblico, capaci di soddisfare il fabbisogno arretrato di questo settore. È necessario citare Londra? E più vicino a noi Bruxelles? O ricordare come le due esposizioni di Igjene di Dresda hanno permesso di creare un Museo permanente della Sanità; così a Dusseldorf, la Gesolei è stata l'occasione per costruire un complesso di palazzi e di attrezzature periferiche (...). Sembra che a Parigi si agisca a questo proposito sistematicamente contro ogni buon senso. Il miliardo e mezzo speso, per i quattro quinti in pura perdita, per le installazioni provvisorie della Esposizione (...) avrebbe permesso di sistemare qualche centinaio di ettari nella vicina banlieue. Ci saremmo potuti facilmente pagare l'infrastruttura di una linea metropolitana di grande traffico, o avremmo potuto costruire delle attrezzature sportive stabili, o dei centri di riunione, predisporre un parco analogo allo Skansen di Stoccolma, in vista della costruzione di un centro permanente d'attrazione: tale sarebbe stato un programma razionale! (...) Del miliardo e mezzo speso resterà qualche decina di milioni impiegati inopinatamente per il Palazzo delle Belle Arti e per il rimaneggiamento, insufficiente e discutibile, del Trocadero.

(H. Sellier, *La Leçon de l'Exposition de 1937*, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 8 agosto 1937).



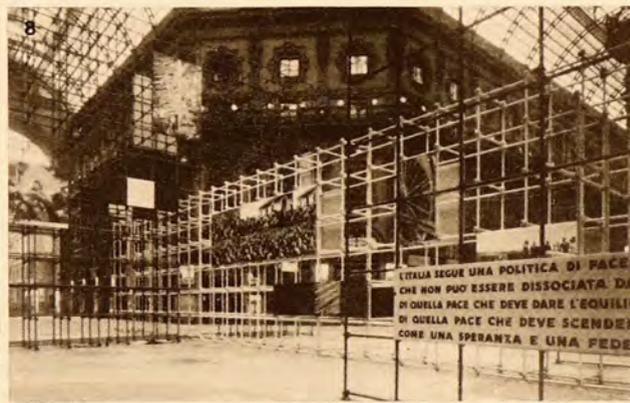
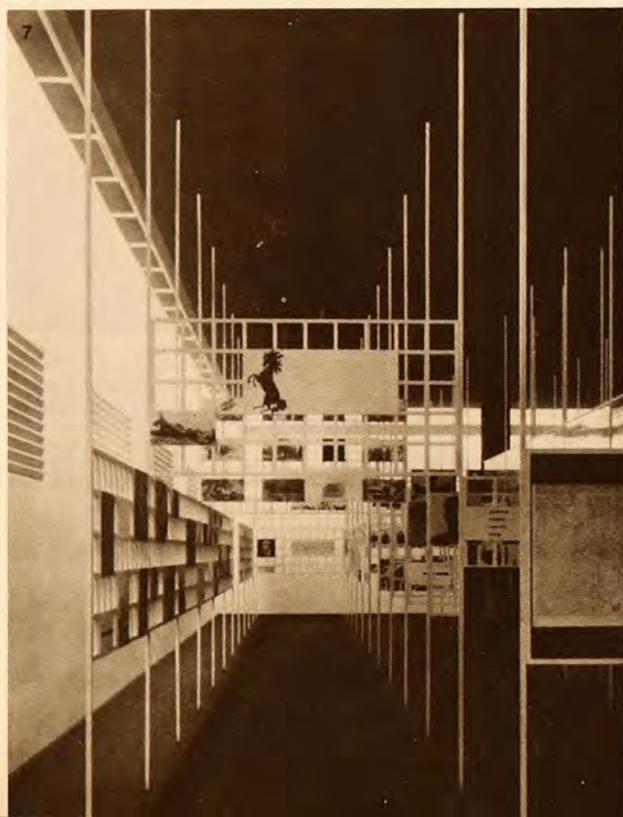
moderna), 1936: 1. M. Bill, Sezione della Svizzera; 2. BBPR (G.L. Banfi, L. Belgiojoso, E. Peressuti, E.N. Rogers), Sala della «Coerenza» (Mostra dell'abitazione); 3. F. Albini e G. Romano, Mostra dell'antica oreficeria;

4.5.6. M. Nizzoli, G. Palanti, E. Persico, L. Fontana, Salone d'Onore: primo schizzo, assonometria e veduta.

viene così sottoposta ad un processo di storicizzazione e di approfondimento linguistico che la sospinge all'origine europea della congiunzione tra Avanguardia pittorica e sperimentazione architettonica. All'interno di tali ricerche Persico opera per una maggiore contestualizzazione, individuando nella Pittura metafisica il motivo d'ispirazione originale dell'Architettura italiana. Il Salone d'onore allestito alla VI Triennale interpreta catarticamente (come disperato appello alla intelligenza europea) la condizione di pura simbolicità cui l'architettura sembra doversi ridurre per garantire la propria sopravvivenza nella contingenza storica. L.C.

Milano, 1934. 8. M. Nizzoli e E. Persico, Costruzione pubblicitaria nel centro della Galleria di Milano, 1934. 9. J.L. Sert, Padiglione spagnolo alla

Esposizione Internazionale di Parigi, 1937: patio-auditorio (sullo sfondo Guernica di P. Picasso).





Benito Mussolini, 1924

Ecco che il fascismo si trova di fronte al problema della capitale. I problemi di Roma di questo XX secolo mi piace dividerli in due categorie: i problemi della necessità e i problemi della grandezza. Non si possono affrontare questi ultimi se i primi non siano stati risolti. I problemi della necessità sgorgano dallo sviluppo di Roma e si racchiudono in questo binomio: case e comunicazioni. I problemi della grandezza sono d'altra specie: bisogna liberare dalle deturpazioni medioevole tutta la Roma antica, ma accanto alla antica e alla medievale, bisogna creare la monumentale Roma del XX secolo. Roma non può, non deve essere soltanto una città moderna, nel senso ormai banale della parola: dev'essere una città degna della sua gloria e questa gloria deve rinnovare incessantemente per tramandarla, come retaggio dell'età fascista alle generazioni che verranno.

(B. Mussolini, *Discorso alla cittadinanza romana*, 21 aprile 1924, in *Opera Omnia*, La Fenice, Venezia 1951-62, XX pag. 234).

Gaston Bardet, 1937

L'insegnamento reale della Città Eterna, non è certo costituito dalla lezione del fascismo (il fascismo non è un «articolo d'esportazione», come peraltro Mussolini stesso ha detto); piuttosto l'insegnamento della Città Eterna è costituito dalla grande lezione latina. Roma è la città che rivendica la continuità con il pensiero greco latino: ordine nello spirito e nelle cose, classificazione delle idee, equilibrio nel giudizio. Ora noi abbiamo bisogno di proiettare questa impareggiabile chiarezza di giudizio latino su tutti i problemi dell'oggi, al fine di dissipare le nebbie nordiche che da qualche tempo cercano di sfumare i contorni rigorosi della nostra logica mediterranea. (...) L'ammirevole sforzo del regime è insegnamento fecondo per il mondo intero. Bisogna fare di più: dopo aver rigenerato le attività intellettuali, morali, estetiche o metafisiche essenziali all'uomo, bisogna ricostruire l'ambiente favorevole allo sviluppo di quest'uomo rinnovato. Questo ambiente non è certo la città contemporanea esistente, ma ancor meno quella concepita da teorici criminali che vogliono consa-

creare una civiltà all'uomo-modulo alto m. 1,75, «meccanico intercambiabile». Nell'ordine urbano, la grande capitale d'Italia deve materializzare la ricostruzione umana, attraverso la polverizzazione degli insediamenti in città-satelliti, a loro volta distribuite in abitazioni individuali che spingono al ritorno alla famiglia, primo gruppo naturale.

(G. Bardet, *La Rome de Mussolini - Une nouvelle ère romaine sous le signe du faisceau*, Ch. Massin et C., Parigi 1937).

Raffaello Giolli, 1940

Quel che avremmo noi dimenticato, proprio tutto quel che noi volevamo dimenticare, la VII Triennale ce lo ha duramente ricordato. Lo schieramento dei palazzi dell'E 42, coi falsi archi; l'anticipazione dei nuovi edifici di piazza del Duomo, a Milano, con le imbarazzanti statue posticce; la prepotente disfatta dell'architettura moderna; il morboso rinunciare degli uomini ad esprimersi; questo spolverar parrucche e fiocchi a tutti i crocevia d'Italia; (...) quest'averci mutato scenario e quinte ad ogni orizzonte, approfittando di una notte; forse, neppure noi non pensavamo d'essere già arrivati a tanto. Cesellano i capitelli non soltanto alla stazione di Termini, non soltanto nella piazza di Bolzano. Tutta l'Italia s'è messa nella mani di questi restauratori.

(...) Piacentini non si è ancora accorto del crollo della città aulica: non sa, evidentemente, ancora fabbricare la città della massa in cui gli uomini non passano per osservare umilmente degli spettacoli aristocratici ma passano avanti e indietro perché quello è il centro del loro lavoro, della loro vita. (...) Questi colonati non ci fanno paura. Possono dare il tono a una mostra dell'architettura di lusso: non riusciranno mai a dare il tono all'architettura italiana. Al di là delle piazze rettoriche ogni giorno in Italia si costruiscono case popolari, stabilimenti, colonie infantili, scuole, ospedali: questo mondo, che è il solo che conta, è ancora salvo, per ora. Nessuno penserà mai, in queste architetture povere, ad inventar portici e attici a meno che non si costringa, anche questa architettura ad assumere, magari, atteggiamenti folcloristici.

(R. Giolli, *L'architettura alla VII Triennale*, in *Costruzioni-Casabella*, n. 149, maggio 1940).

Milano, Palazzo dell'Arte, VII Triennale, 1940: Mostra dell'architettura: V. M. Piacentini e L. Quaroni, Plastico della piazza Imperiale.

Sullo scorcio degli anni Trenta emergono, ormai consolidati i caratteri dell'urbanistica fascista, rinvenibili non tanto nell'estensione a scala urbana dello Stile littorio, quanto nell'accele-

6. J. Vago, *Concorso per il rimodernamento di Budapest: piano di ristrutturazione del centro storico, 1935. Concorso per la ristruttura-*

Giuseppe Pagano, 1940

La recentissima propaganda politica applicata in maniera integrale a tutte le attività di ciascuna nazione ha creduto di poter circoscrivere entro limiti nazionali, o magari entro i più convenzionali confini politici, le caratteristiche di ciascun popolo. Non si parla soltanto di francobolli, di armi, di fabbriche o di soldati (...), ma si tende a differenziare al massimo una nazione dall'altra anche nelle superiori sfere della produzione del pensiero e dell'arte. L'esasperazione di questa propaganda nazionalista ha creduto opportuno non solo di sottolineare le differenze spirituali tra i popoli ma di aizzare uno contro l'altro i diversi mondi artistici, creando il mito di certe minacce internazionali a base livellatrice o addirittura antinazionale. (...) Il risultato è uno solo, nel campo dell'architettura: il paravento contro ogni velleità di respiro più vivo è rappresentato dalla vecchia pantomima del classicismo. (...) La grande, insopprimibile, potentissima internazionale dei pompieri crede di risolvere così i problemi dell'arte: coi travestimenti più infantili. E nessuno si accorge che i risultati sono identici in tutti i paesi. Che per effetto proprio di questa propaganda contro la vita nuova e contro i diritti progressivi dell'intelligenza si ottiene uno stesso risultato fiacco e rettorico, uniformemente distribuito in tutto il mondo ufficiale ed in strana contraddizione col militare frastuono. Una delle tante prove messe a nostra disposizione per testimoniare l'incrollabile potenza della grande vera internazionale: quella dei pompieri!

(G. Pagano, *Internazionale dei pompieri*, in *Costruzioni-Casabella*, n. 147, marzo 1940).

IL PRELUDIO ALL'ANNIENTAMENTO

TRIENNALE: COM'È STATA



1. *all'E42, Roma (1937-42); 2. M. Piacentini e A. Spaccarelli, Plastico del progetto per via della Conciliazione a Roma (1935); 3. E. Griffini, P.G. Magistretti, G. Muzio, P. Portaluppi, Plastico della sistemazione di Piazza*

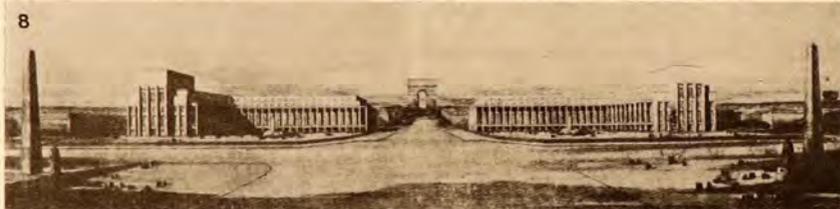
del Duomo a Milano (1937); 4. A. Mazzoni, Plastico della stazione Termini a Roma (1939); 5. P. Rossi de Paoli, Piazza della Vittoria a Bolzano con il Palazzo dell'INFPS (1934).

razione squilibrante di assetti insediativi — auspicati fin dall'inizio del Secolo dalla Destra reazionaria — finalizzati a una strategia di rarefazione operaia e di omologazione piccolo-borghese delle periferie; il recupero della romanità, allestito scenograficamente alla VII Triennale, connota trionfalisticamente la politica culturale del fascismo all'esterno di più radicali modificazioni del quadro strutturale. Anche nei maggiori Paesi europei il Classicismo accademico, assunto a ruolo ufficiale, interpreta l'enfasi nazionalistica dei governi centrali, espressi dal grande capitale, avviato alla guerra, o suggella nell'opulenza la rendita coloniale.

L.C.

zione del settore tra l'Etoile e la Défense, Parigi, 1932: 7. Boutherin, Grenard, Reynard, Coppin, Strada trionfale; 8. M. Molinè, Nicod, Barbaud, Piazza monumentale alla Défense. 9. A. Speer, Plastico del nuovo asse

trionfale, Berlino, 1939. 10. M. Laprade e L. Bazin, Progetto per il nuovo Parlamento Turco, Ankara, 1939. 11. A. Speer, Zeppelinfeld, Norimberga, 1938. 12. G. Troost, Königplatz, Monaco, 1938.





Gustavo Giovannoni, 1936

L'Urbanistica (deve essere) intesa come lotta contro l'Urbanesimo, e pronta ad apprestare mezzi validi, non più all'incremento nucleare della città, ma alla disurbanizzazione in grande stile. Occorre pertanto preparare un piano di guerra ed occorre perseguirlo con vasta unità e con continuità serrata; e svolgerà esso due temi essenzialmente diversi, ma direttamente congiunti tra loro. Da un lato il diradamento progressivo dei vecchi centri, volto a sfollare da essi la popolazione, a recare spazio libero ed aria e luce nella fitta compagine, ad escludere od a risanare le abitazioni insalubri e dense, ad evitare quei provvedimenti che si presentano sotto l'apparenza di un miglioramento momentaneo, come la costruzione di edifici pubblici in zone centralissime, che richiamano in esse nuova vita, o tagli non necessari di strade, che recano inevitabilmente nuova fabbricazione quasi sempre più alta e più densa della precedente. Dall'altro lato l'organizzazione, mediante tutti i mezzi, come piani e regolamenti edilizi, attivazione di comunicazioni, creazione di nuclei lontani ecc., di un ampliamento diffuso nella campagna in diretto contatto con la vita rustica: il decentramento sostituito al concentramento, lo sviluppo rado al corpo enorme di massa e densità. (...) Quale carattere urbanistico, quale aspetto architettonico dare a queste nuove agglomerazioni che rappresenteranno le città dell'avvenire? (...) Abbiamo un nucleo di case compatte, pur non troppo alte che contengano la piazza principale, raccolta e tranquilla come le piazze antiche, al di fuori del movimento di passaggio; poi la fabbricazione venga degradando in intensità verso l'esterno, adattandosi al terreno, (...). Ancor più questo concetto strapaesano deve valere per le espressioni architettoniche. Qui, dove manca ogni enfasi cittadina ed ogni rapporto con nobili tipi stilistici, i modelli delle architetture minori o campestri locali potrebbero offrire lo spunto a forme architettoniche nuovissime e raffinatissime ma nostre; ed in ogni modo la formula del buon senso e del buon gusto dovrebbe essere: semplice semplice ma italiano italiano.

(G. Giovannoni, *L'urbanistica e la deurbanizzazione*, SIPS, Roma, 1936).

1. O. Frezzotti, Piano regolatore di Littoria (oggi Latina), 1932. 2.3. G. Cancellotti, E. Montuori, L. Piccinato, A. Scalpelli, Piano

regolatore di Sabaudia (Latina), 1933; pianta e veduta della Piazza della Rivoluzione. 4. I. Guidi, E. Montuori, G. Pulitzer-Finali, C.

Nella vigilia di guerra la complessa situazione europea registra la presenza di contrapposte ideologie di sviluppo che solo nel Dopoguerra riusciranno a radicarsi operativamente nella pratica di gestione: alla politica conservatrice di amministrazioni e governi centrali si contrappongono: da un lato l'ideologia dirigistica dell'industria protetta orientata a centralizzare e pianificare e razionalizzare gli inter-

8. GATCPAC, Casa Bloc, Barcellona, 1934-36; plastico. 9. F. Dumail, Scuola materna di Gennevilliers, 1933. 10. M. De Renzi, Borgata

operaia La Magliana nuova, Roma, 1940; plastico. 11. F. Bonfanti e G. Zardini, Città sociale del Lanificio Marzotto, Valdarno (Vi-

Domenico De Simone, 1937

I quartieri dovrebbero risultare costituiti, nel loro insieme, come tanti piccoli nuclei o centri satelliti dotati di quanto può essere indispensabile alla vita familiare (negozi di generi alimentari e di prima necessità, possibilità di pronta assistenza sanitaria, etc.) evitando di fare ricorso, per le necessità elementari della vita, alla vicina città che, con l'attrattiva della campagna, si vuole far dimenticare alle masse lavoratrici. È perciò opportuno che questi quartieri sorgano ad una certa distanza dalla periferia cittadina e che, possibilmente da ogni lato, siano circondati da terreni esclusivamente rurali. A seconda poi della loro importanza potranno essere dotati: di una chiesa, di una scuola, di un edificio per le Istituzioni del Regime con annesso un locale di ritrovo, e di un piccolo campo sportivo. (...) In breve tempo si spera di poter sistemare, in alloggi decorosi e modernamente concepiti, tutte quelle famiglie di lavoratori che ora vivono in condizioni spesso deprecabili, e ad esse sarà così possibile, con il pagamento di un fitto modesto, di godere di una casetta familiare tutta propria ed usufruire di un piccolo orto posto fra il verde della campagna ristoratrice. La creazione di nuovi nuclei edilizi, ricchi di vegetazione e posti alla periferia dei grandi centri, oltre a favorire il risanamento igienico e sociale degli agglomerati urbani, permetterà di avvicinarsi a quel tipo ideale della città moderna, caratterizzato dal decentramento dei nuclei urbani e dalla limitazione della densità demografica. Ed il popolo del nuovo Impero Fascista avrà la casa sana, elemento essenziale

per lo sviluppo demografico e per il potenziamento della stirpe.

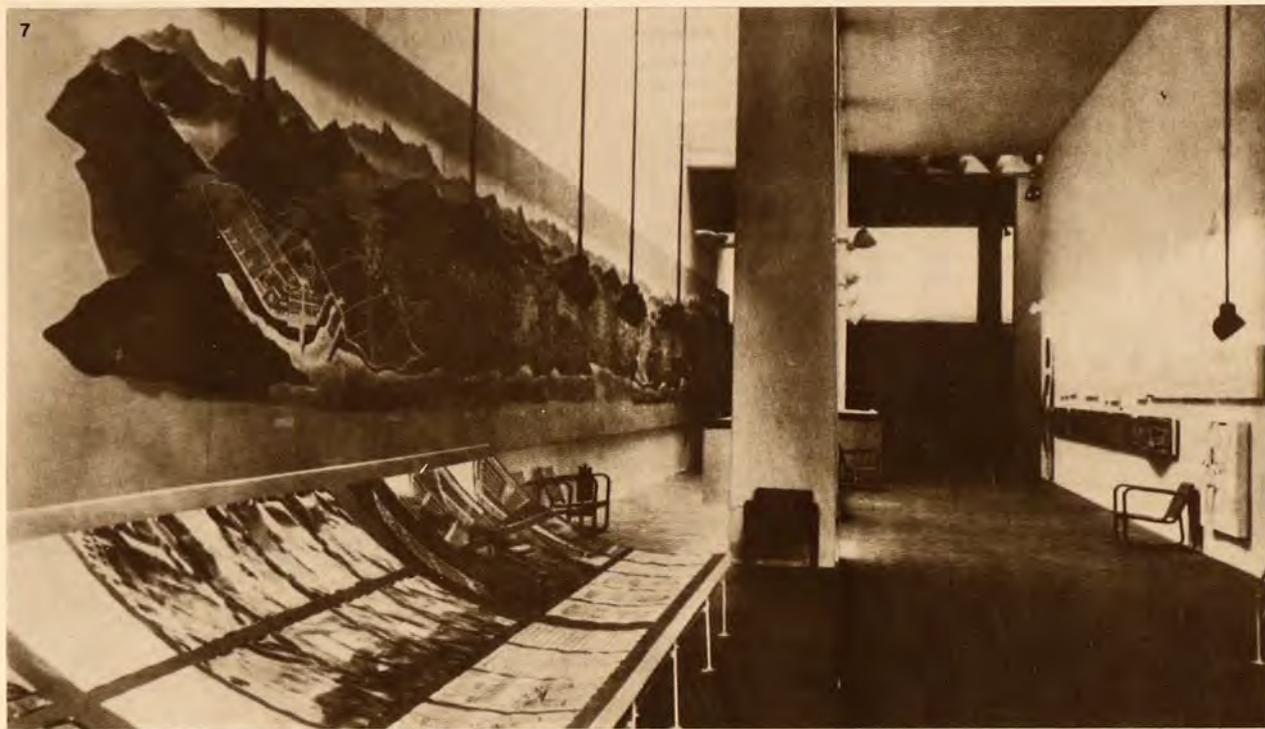
(In *Consorzio nazionale fra gli Istituti fascisti autonomi per le case popolari*, Le case popolari - Norme e tipi di carattere generale compilate dall'ing. D. De Simone, Aeternum, Roma 1937).

Joseph Vago, 1935

Tomas Bata, avendo lavorato per lungo tempo negli Stati Uniti, ha appreso i segreti e i vantaggi della moderna organizzazione del lavoro, ma ha anche conservato il proprio senso sociale di operato europeo. Da queste due concezioni: senso pratico americano e senso sociale europeo, egli ha derivato una nuova concezione d'organizzazione che si è rivelata già più stabile e più resistente alle tempeste della crisi economica. In questa società capitalista il capitale né gli manca né gli causa affanni: i salari retribuiti al sabato, rientrano in circolo la domenica. (J. Vago, *Zlin, phénomène social*, in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 11, novembre 1935).

José Luis Sert, 1944

Ci sono ben pochi esempi di insediamenti industriali ben pianificati dove gli edifici, così come la loro disposizione e distribuzione sul terreno, costituiscono un insieme. Non ci sono reminiscenze del «periodo nero» in alcuni insediamenti come quello dell'industria Bata in Cecoslovacchia. Gli elementi in cemento armato o in acciaio di questi edifici, le loro grandi superfici vetrate e le loro semplici forme compongono, con le vicine abitazioni costruite con gli stessi principi, un piacevole insieme. (J.L. Sert, *Can our cities survive?*, The Harvard University Press, Londra 1944).



7. Valle, Piano regolatore di Carbonia (Cagliari), 1937-38. S.6. F. Paolini, C. Petrucci, R. Silenzi, M. Tufaroli, Piano regolatore di Aprilia (Latina), 1935-36: pianta e plastico del centro. Milano, Palazzo dell'Arte, VII Trien-

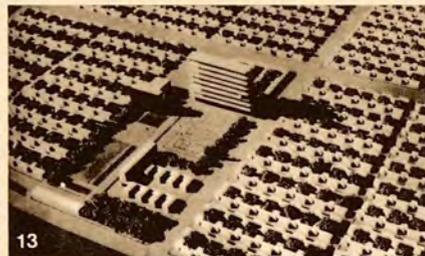
nale, 1940: 7. M. Piacentini e L. Quaroni, Le nuove città del regime (Mostra dell'architettura).

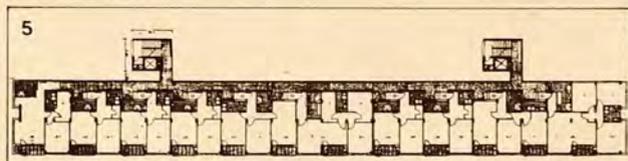
venti e a polarizzare gli insediamenti in funzione produttiva; dall'altro, i programmi di socializzazione dell'abitazione e dei servizi promossi dalle amministrazioni locali nell'ambito di governi di coalizione popolare, solo parzialmente attuati ma comunque dimostrativi della possibilità di sovvertire gli esiti della crisi economica a partire da rinnovati rapporti di gestione; dialetticamente a tali esperienze si collocano i piani elaborati da gruppi di architetti moderni per varie città che postulano l'ordine della ragione europea per arginare i guasti dell'urbanistica liberistica.

L.C.

8. F.L. Gahura, V. Karfik, L. Kysela, A. Vitek e altri, Città industriale della Ba't'a, Zlin, 1935. 13. I. Diotallevi, F. Marescotti, G. Pagano, Quartiere di città orizzontale per la zona di Corso Garibaldi, 1940.

14. F. Albini, P. Bottoni, R. Camus, E. Cerutti, F. Fabbri, C. e M. Mazzocchi, G. Minoletti, G. Palanti, M. Pucci, A. Putelli, Quartiere satellite Costanzo Ciano, Milano, 1940.





Piero Bottoni, 1947-1954

Tutte le manifestazioni dell'VIII Triennale saranno orchestrate dalla mostra dell'architettura moderna portata ad una permanente funzione attiva, realizzata e rivolta ad un unico, grande tema: l'abitazione. L'esperienza delle passate mostre insegna che il successo delle Triennali fu tanto più grande quanto più esse si manifestarono nei complessi realizzati dalla architettura (V Triennale 1933). Il tema unico sarà la casa, il tema più reale, più sentito, più drammatico che è oggetto di angoscia, di desiderio, di speranza di milioni di europei. La Triennale rinuncerà, per questa volta, ad occuparsi di problemi retrospettivi o di scenografie, o di arredamenti di uffici, di negozi, di piscine, di ristoranti, a fare la mostra dei fiori esotici o della grafica. La Triennale polarizzerà tutto il suo sforzo nell'unico tema della casa, della casa per tutti, nelle sue varie accezioni e varianti. Sarà la mostra dei primissimi risultati fattivi della ricostruzione edile internazionale e la traccia delle direttive da seguire nel campo della costruzione e dell'arredamento attraverso il lavoro artigianale ed attraverso la produzione industriale di serie. Allo scopo di rendere più tangibile questo contributo, la Triennale riprendendo un'idea, sotto certi più limitati aspetti, già sperimentata all'estero e anche progettata col piano urbanistico di un quartiere sperimentale per la VI Triennale del 1936 (su proposta degli architetti e ingegneri Franco-Pagano e Bottoni-Pagano-Pucci), si realizzerà ora, nella sua sezione italiana, un nuovo quartiere della città di Milano in parallelo con l'Esposizione Internazionale Triennale nel Palazzo dell'Arte al Parco. Il nuovo Quartiere, destinato a restare l'esempio di quanto di meglio di triennio in triennio si andrà maturando nel campo dell'architettura moderna e delle arti decorative, sarà una unità architettonicamente armonica, economicamente equilibrata ed urbanisticamente autonoma nei limiti di quella entità numerica di popolazione che è definita dall'urbanistica moderna. Il nuovo quartiere sarà una mostra permanente, sperimentale, vivente della architettura moderna.

(P. Bottoni, *Ottava Triennale di Milano - 1947, programma*, ed. Triennale, Milano 1947)

Sette anni sono molti nella vita di un uomo e pochi nella vita di un quartiere di città che, una volta impostato urbanisticamente, sorge e si ricostruisce per dei secoli, nello stesso luogo, Barbarossa o bomba atomica imperante. Per questo, all'impazienza di voler constatare «de visu» i progressi dei programmi che sollecitava me e tutti quanti hanno collaborato alla realizzazione del QT8 e creduto nella sua utilità e vitalità, corrispondeva la naturale lentezza del formarsi di queste opere di urbanistica che sono fatte sì di strade, di fognature, di impianti idrici e arborei e di costruzioni, ma anche di abitato, nel senso più vasto della parola che vuol dire interessi e abitudini locali, sapere che in un certo luogo esiste un quartiere di abitazioni, considerarlo inserito nel quadro della città, abitarlo o volerlo abitare. Tutti sanno la storia della periferia di Milano, ritratto di tante altre periferie di città moderne, sorte senza programmi e da decenni viventi di una stentata vita nella economia di una società che considera l'abitazione, non un diritto dell'uomo che lavora, ma un affare della iniziativa e della speculazione privata. Il QT8, pur col suo completo programma urbanistico, non ha potuto del tutto sfuggire a questa realtà economica e in questo lascia insoddisfatti i suoi amici e sostenitori. (...) Il QT8 è un esempio, nella casistica italiana e per certi aspetti anche straniera, di un quartiere che è libero, anche se solo in parte, dalle codificazioni regolamentari che vincolano altri quartieri della città, l'unico che a Milano presenti le condizioni urbanistiche ideali per l'architettura moderna e nel quale è possibile realizzare, e per qualche caso si sono realizzate, opere di estremo interesse. Le esperienze del QT8 hanno influenzato, e influenzano direttamente o indirettamente, certi aspetti della tecnica urbanistica al di fuori dei suoi limiti territoriali. (...) la difficoltà di ottenere risultati unitari non è un difetto del programma del QT8, ma lo specchio di una situazione economica e sociale che è propria del nostro tempo. Ma i risultati positivi dell'opera, che sono gli unici che contano, sono quelli urbanistici (...)

(P. Bottoni, *Il quartiere sperimentale della Triennale di Milano - QT8*, Centro studi Triennale, Editoriale Domus, Milano 1954)

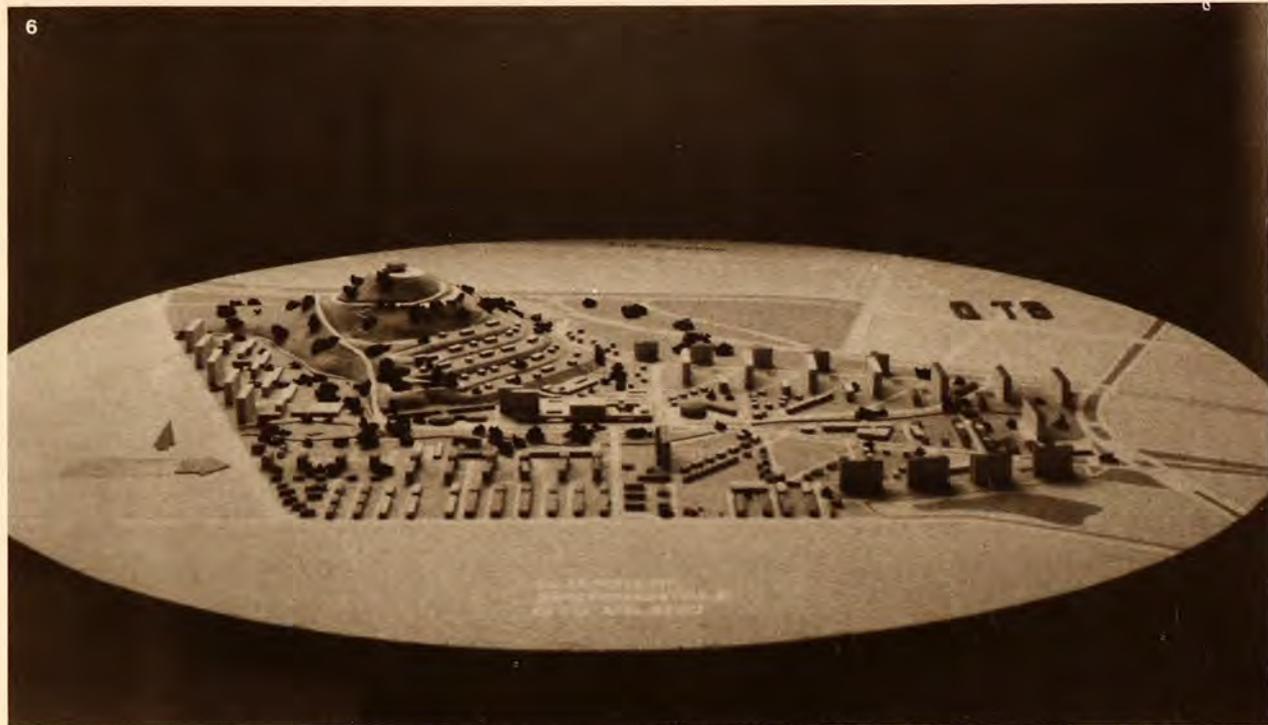
Milano, Palazzo dell'Arte, VIII Triennale (Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura)

Durante i Governi espressi dai CNL formati nella Resistenza, tra il 1945 e il 1947 la cultura razionalista si prova in un'elaborazione progettuale complessiva; da questa fase eroicamente «realista»

7. W. e H. Luckardt, Padiglione per la mostra sullo sviluppo storico di Berlino alla Esposizione Internazionale del 1930

Oskar Stonorov, 1944

In che consiste il design come azione politica? Design significa ordinare cose. La politica è un gioco di interessi nella città, e può assumere la forma degradata della corruzione locale, oppure quella della più alta dedizione alla comunità, quale è espressa nel giuramento ateniese al tempo di Pericle. Quando Napoleone disse: La politica è una fede, intendeva il gioco del potere tra i potenti, con tutti, dal banchiere al pittore, dietro le quinte della scena politica, pronti a balzar fuori non appena fosse richiesto uno specifico attore o un tecnico. Questa politica produsse il grande impianto del Louvre, l'Arco di Trionfo e Rue de Rivoli, che è il preludio dell'architettura prefabbricata, intellettualmente precompressa. Certo, il disegno di una città è la continua risultante dell'interazione politica tra la struttura del potere, politici capitale e interessi industriali, e la sua capacità di rispondere alle esigenze sociali, materiali e morali, di una popolazione urbana in rapida crescita. Tuttavia, la scelta, non solo come ideale pratico ma anche come profonda e simbolica espressione della ricchezza del processo democratico, scelta di un tipo di produttività che offriamo sul mercato, travalica il panem et circenses del cinismo politico. Gli architetti non hanno ancora imparato a cooperare, non nutrono alcuna passione per l'anonimato. Ma l'urbanistica dipende largamente dalla cultura, non dalla tecnologia edilizia.
(O. Stonorov e L. Kahn, You and Your Neighborhood, Revere Copper and Brass Incorporated, New York 1944, cit. in B. Zevi, Design come impegno politico, in L'architettura, n. 2, giugno 1972)



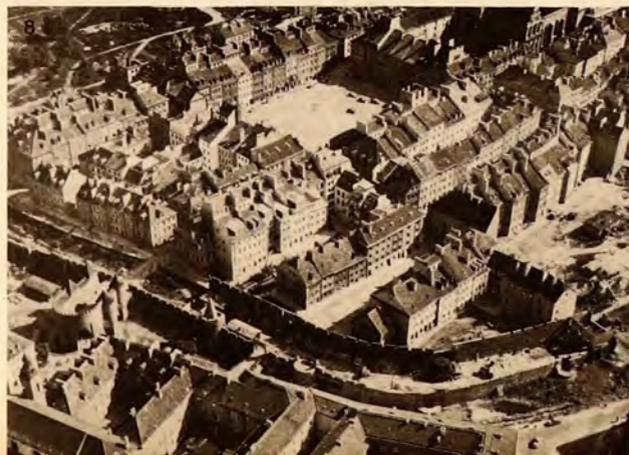
moderna), 1947: P. Bottoni, E. Cerruti, V. Gandolfi, M. Morini, G. Pollini, M. Pucci, A. Putelli: Quartiere sperimentale QT8: 1. veduta del diorama (A. Bianchetti, G.L. Giordani, C. Pea, M. Nizzoli); 2. passerello aerea

(A. Bianchetti e C. Pea); 3,4. planimetria e veduta; 5. P. Lingeri e L. Zucconi, Casa a 11 piani dell'INA-casa: pianta; 6. plastico.

emergono le ricerche sull'unificazione dei processi edilizi finalizzate alla Ricostruzione e la sperimentazione concreta sul tema dell'insediamento economico e popolare avviata con il Quartiere QT8 per l'VIII Triennale; così, se da un lato si dà corpo alla volontà di radicare la progettazione in un auspicato contesto industrializzato, dall'altro il recupero del quartiere autosufficiente marca l'incapacità di assumere fisiologicamente il problema dell'espansione urbana, al di là dello zoning funzionalista. Negli stessi anni in alcune città nordamericane gli architetti formati nel New Deal adottano interventi congruenti ai singoli contesti coinvolgendo l'utenza nell'elaborazione progettuale. L.C.

zione Constructa, Hannover, 1951. 8. Varsavia: Veduta del centro storico ricostruito, 1945-65. 9.10. O. Stonorov e E.N. Bacon, Better Philadelphia

Exhibition, Filadelfia, 1947: plastico rotante del piano per la ristrutturazione del centro, plastico dell'area di espansione urbana.





Ernesto N. Rogers, 1954

Considerare l'ambiente significa considerare la storia: la maggior penetrazione del significato di questa essendo uno degli argomenti più caratteristici del pensiero filosofico odierno, il pensiero architettonico, seppure lentamente, non poteva non restarne influenzato: dal considerare il passato e il presente nella interna motivazione dei contenuti qualificanti si affermano e si rinsaldano sempre di più due nozioni che, pur sembrando contraddittorie a prima vista, sono perfettamente concatenate. La prima è che gli avvenimenti del passato sono giustificati nella coerente consistenza degli atti originali che li hanno determinati; la seconda è che il presente è, a sua volta, una creazione originale; ciò invece che disintegrare la storia la unifica in un sentimento di continuità dove il passato si proietta negli accadimenti attuali e questi si ricollegano radicandosi negli antefatti. Essere moderni significa semplicemente sentire la storia contemporanea nell'ordine di tutta la storia e cioè sentire la responsabilità dei propri atti non nella chiusa barriera di una manifestazione egotistica, ma come una collaborazione che, con il nostro contributo, aumenta ed arricchisce la perenne attualità delle possibili combinazioni formali di relazione universale. Costruire un edificio in un ambiente già caratterizzato dalle opere di altri artisti impone l'obbligo di rispettare queste presenze nel senso di portare la propria energia come nuovo alimento al perpetuarsi della loro vitalità. (...) E bisogna che il nostro linguaggio sia capace di rispondere agli interrogativi del tempo presente, senza reticenze: esplicitamente. Inserire i bisogni della vita nella cultura e — ciò che è reciprocamente simile — inserire la cultura nella vita quotidiana: questo è il compito dell'architetto: costituire una sola realtà nella sintesi, riconoscendo altresì che l'osservanza dei requisiti tecnici è indispensabile alla sua formazione. (...) e che in particolare l'ambiente storico sia valutato, senza che debbano soffrirne le soluzioni pratiche dettate dalla novità dei temi.

(E.N. Rogers, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in *Casabella - Continuità*, n. 204, febbraio-marzo 1954).

Milano, Palazzo dell'Arte, IX Triennale (Esposizione internazionale delle arti decorati-

ve e industriali moderne e dell'architettura moderna), 1951: A. I. Gardella, *Mostra della*

Dopo la sconfitta politica delle Sinistre nel 1948 una parte della cultura architettonica italiana si articola in appoggio alla politica di resistenza esercitata dagli Enti locali democratici nei confronti del centralismo urbanistico e dell'iniziativa immobiliare; mentre un'altra parte rimedita proposizioni teoriche e operative tese a dialettizzare l'internazionalismo razionalista sulla tradizione dello storicismo e

S. Chermayeff, *Esposizione Design for Use, Museum of Modern Art, New York,*

1949, T. C. e R. Eames, *Esposizione Good Design, Chicago, 1950. Quartiere Hansa per*

Guido Canella - Aldo Rossi, 1955

Ultimamente gli USA sono andati forgiando e via via affinando una novella edizione dell'estetica industriale, scaduta ormai al rango di un sensazionale slogan pubblicitario, atto a comporre il bagaglio di esportazione politico-culturale della civiltà yankee. Si tratta qui di una ben precisa maniera di progettare, tendente a legare il più possibile la produzione dell'oggetto in serie al ciclo macchinistico industriale per un massimo utile economico. Non si ragiona nemmeno in chiave di materiali né entro le angustie del fisiologismo. (...) L'attuale fisionomia politica americana reincarnando le spoglie della Bauhaus mimitizza nell'«industrial design» un piano ideologico impostato sull'espansione dei mercati, sull'imperialismo della sua industria. (...) Allo stato attuale in Italia la produzione dell'oggetto d'uso interessa tanto le maestranze dell'industria, quanto i consorzi artigianali: irrispondente sarebbe quindi una equiparazione formale di questi due aspetti del lavoro. Consoci dell'importanza sociale e culturale della loro produzione, operai e artigiani potranno giungere ad interpretare attraverso una tecnica sempre più avanzata e senza per questo negare l'antica originalità del proprio mestiere, le forme consuete alla nostra tradizione, verificandole sui nuovi contenuti (ai quali per esperienza di classe sono legati), e arricchendo la nostra luminosa tradizione tecnica e artigianale.

(G. Canella e A. Rossi, *La cultura dei monopoli - Politica dell'«industrial design»*, in *Voce comunista*, n. 22, 2 giugno 1955).

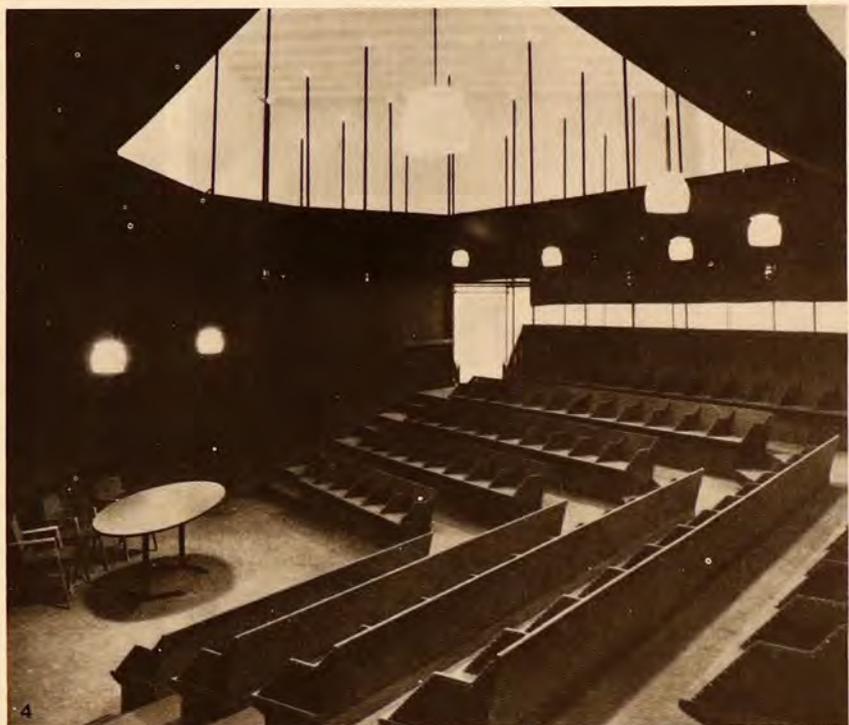
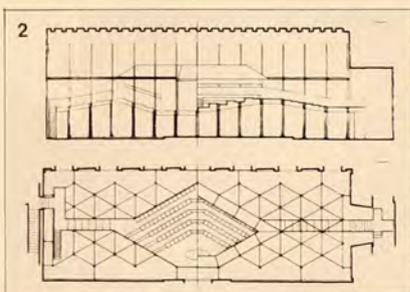
Karl Mahler, 1957

L'ultima grande Esposizione d'architettura ebbe luogo a Berlino nel 1931. Essa contribuì a suo tempo a definire un nuovo sviluppo dell'architettura e una nuova concezione dell'abitazione. Ora l'Esposizione internazionale di architettura vuole fornire, attraverso l'adempimento dei suoi compiti, preziosi stimoli agli urbanisti e agli architetti e mettere in discussione problemi del futuro, che si impongono nel presente. Il punto di partenza di tale volontà è la constatazione del fatto che la ricostruzione delle città tedesche distrutte durante la guerra si è limitata finora a colmare i vuoti creati nel centro delle città e a costruire grossi quartieri nella periferia. Ciò accade anche a Berlino. Il programma che si pone l'Interbau 57 è la ricostruzione dei grandi quartieri d'abitazione nelle grandi città distrutte durante la guerra, secondo moderne concezioni architettoniche e urbanistiche. A tale scopo si offre, come oggetto ricco di attrattive, il Quartiere Hansa, distrutto durante la guerra, posto a ponente del Giardino zoologico di Berlino e al tempo stesso nel centro della città. (...) Attraverso la partecipazione di eminenti architetti stranieri accanto a famosi architetti tedeschi, l'esposizione assume carattere internazionale che deve esercitare una grande forza di attrazione sugli architetti di tutto il mondo e conferire, con la nuova Berlino liberata, una potente forza motrice alle altre città tedesche e straniere.

(K. Mahler, *Aufgaben und Gliederung der INTERBAU 57*, in *Interbau Berlin 1957, Amtlicher Katalog der Internationalen Bauausstellung Berlin 1957*).

COME METAFORA DELLA CITTÀ

TRIENNALE: COM'È STATA

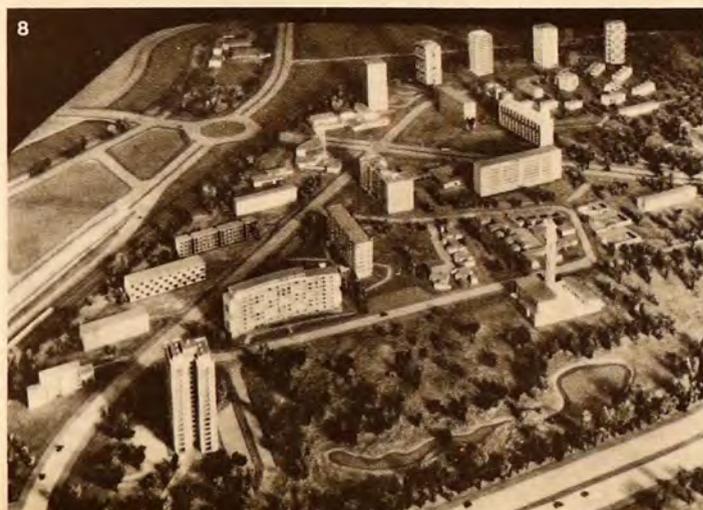


sedia italiana antica. X Triennale, 1954; 2,3,4. F. Albini e F. Helg, Salone d'onore con auditorio: sezione e pianta, veduta e veduta dell'auditorio.

dei caratteri contestuali. Per primi sono proprio alcuni allestimenti museali ad offrire occasioni dimostrative, che anticipano nell'impostazione metodologica il dibattito sulle preesistenze ambientali, fino a restituire metaforicamente un mancato programma di intervento per la città. Altrove, per esempio nell'Interbau di Berlino del 1957, prevale la rinuncia della cultura architettonica internazionale a riaffrontare i problemi della ricostruzione secondo programmi organici di coerenza o alternativa strutturale, lasciando libero il campo alla riduzione dell'architettura ad immagine, come in Europa avviene di riflesso dalla scena urbana americana. L.C.

l'Esposizione internazionale di architettura, Berlino, 1957: 8. plastico (con edifici di A. Aalto, L. Baldessari, J. Bakema, K. Fisker, W. Gropius e

TAC, O. Niemeyer, J. van den Broek e altri); 9. W. Gropius, Casa a 9 piani; 10. A. Aalto, Casa a 11 piani.





Ettore Sottsass jr., 1972

(...) è chiaro che una mostra di design oggi e nella sede della Triennale non può semplicemente riproporre la documentazione di quanto si sta facendo nel campo della produzione considerata come attività avulsa da quelle premesse che invece, come sappiamo, la condizionano. (...) la proposta è che la Triennale documenti soprattutto le idee, le crisi, i dibattiti, le critiche, le problematiche che riguardano il design sui vari piani, che vanno da quelli più strettamente culturali a quelli tecnologici, da quelli industriali a quelli politici e così via. Resta inteso che il campo della documentazione riguarderà soprattutto le problematiche del design per la casa (...) è chiaro che potranno essere toccati aspetti del design che non si riferiscono precisamente alla casa ma possono riguardare il lavoro, le comunicazioni, il commercio, il tempo libero, la scuola e così via. (E. Sottsass jr., *Mostra internazionale di industrial design - Proposta*, in AA.VV., *XV Triennale di Milano - Programmi in anteprima*, in Casabella, n. 372, dicembre 1972).

Aldo Rossi, 1972

Il presente progetto è relativo alla sezione architettura. (...)

1) Oggetto e natura della mostra - La mostra si propone principalmente di illustrare le realizzazioni o le proposte nel campo dell'architettura e del disegno urbano con carattere didattico. I lavori esposti riguardano principalmente le proposte alternative, quelle dove il carattere di ricerca è preminente rispetto ai fatti commerciali o professionali. (...) Anche se la mostra non ha programmaticamente un tema, essa si riferisce principalmente al rapporto tra l'architettura e la città; cioè al modo concreto con cui l'architettura si propone di intervenire nella città. Sotto questa luce verranno esposti al pubblico materiali relativi alle principali esperienze e correnti.

2) Di cosa si compone la mostra - La mostra è costituita da: a) un'esposizione; b) un film; c) un libro.

3) Esposizione - L'esposizione è centrata sul rapporto tra architettura e città attraverso: a) proposte di interventi in una determinata città da parte di gruppi; b) risultati di concorso sullo stesso tema; c) architetture progettate da

personalità o gruppi che costituiscono un riferimento culturale; d) architetture pubbliche di carattere collettivo; e) un omaggio a personalità che hanno avuto un peso particolare nell'architettura moderna. (...)

4) Un film - (...) Il film dovrebbe rivolgersi ai maggiori problemi dell'architettura in modo da ottenere un vero e proprio spettacolo (...)

5) Un libro - Il libro della mostra dell'architettura non è un catalogo. Esso è uno strumento di diffusione delle idee della Triennale.

(A. Rossi, *Mostra internazionale di architettura - Progetto e impostazione generale*, in AA.VV., *XV Triennale di Milano*, in Casabella, cit.)

Eduardo Vittoria, 1972

Lo spazio vuoto dell'Habitat, nuove attribuzioni di valore, nuove leggi di costruzione.

1) Per ritrovare i valori di uno spazio conforme alle leggi di Euclide, riconciliando con le esigenze di una umanità che tende ad essere libera dalle antiche norme, si propone il chiarimento delle relazioni tra l'abitare e il costruire insite nel processo di progettazione. Queste relazioni sono così schematizzate: *-luogo-tempo-luce (...); -struttura-materia-natura (...); -cambiamenti-processi-mezzi (...)*

2) Per individuare i significati di oggetti e ambienti, prodotti in serie e manufatti, non più esattamente corrispondenti ai nomi che diamo loro e alle leggi di costruzione fino ad oggi seguite, si propone un riesame dei tradizionali ambiti dell'intervento costruttivo. Questi ambiti sono così circoscritti: *-strada-albero-casa (...); -diaframmi-tende-scoche (...); -mobili-oggetti-attrezzature (...)*

3) Per suggerire l'immagine leggibile di uno spazio, ipotetico e possibile conforme a un ambiente dimensionato sulla coerenza dei legami costruttivi più che sugli standard e le tipologie note, si propone di rendere esplicite le condizioni di cambiamento attraverso una serie di esemplificazioni. Queste esemplificazioni sono articolate nei seguenti temi: *-la strada fuori quota (...); -l'albero dilatato (...); -la casa nuda (...); -il diaframma autonomo (...); -la tenda su misura (...); -la scocca articolata (...); -il mobile margherita (...); gli oggetti magici (...); -le attrezzature posters (...)*

(E. Vittoria, *Sezione italiana*, in AA.VV., *XV Triennale di Milano*, in Casabella, cit.)

Milano, Palazzo dell'Arte: XI Triennale, 1957: L. F. Bonfante e A. Colombo, *Mostra dell'arte grafica*. XII Triennale, 1960: Z. A.

Nelle edizioni degli anni Sessanta e Settanta (centrate su: rapporto tra le arti, rapporto tra arte e produzione industriale, casa e scuola, tempo libero, grande numero) la Triennale rincorre i problemi posti

B. R. Lucci e I. Lupi, *Mostra del Compasso d'Oro alla Sala della Balla del Castello Sforzesco*. Milano, 1970. 9. *Salone del Mobile*, Mila-

Pier Paolo Pasolini, 1973

Nessun centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi. Il fascismo proponeva un modello, reazionario e monumentale, che però restava lettera morta. Le varie culture particolari (contadine, sottoproletarie, operaie) continuavano imperturbabili a uniformarsi ai loro antichi modelli: la repressione si limitava ad ottenere la loro adesione a parole. Oggi, al contrario, l'adesione ai modelli imposti dal Centro, è totale e incondizionata. I modelli culturali reali sono rinnegati. L'abiura è compiuta. (...) Come si è potuta esercitare tale repressione? Attraverso due rivoluzioni, interne all'organizzazione borghese: la rivoluzione delle infrastrutture e la rivoluzione del sistema d'informazioni. Le strade, la motorizzazione ecc. hanno ormai strettamente unito la periferia al Centro, abolendo ogni distanza materiale. Ma la rivoluzione del sistema d'informazioni è stata ancora più radicale e decisiva, per mezzo della televisione, il Centro ha assimilato a sé l'intero paese, che era così storicamente differenziato e ricco di culture originali. Ha cominciato un'opera di omologazione distruttrice di ogni autenticità e concretezza. Ha imposto cioè — come dicevo — i suoi modelli: che sono i modelli voluti della nuova industrializzazione, la quale non si accontenta più di un «uomo che consuma», ma pretende che non siano concepibili altre ideologie che quella del consumo. Un edonismo neo-laico, ciecamente dimentico di ogni valore umanistico e ciecamente estraneo alle scienze umane. (P.P. Pasolini, 9 dicembre 1973. Acculturazione e acculturazione, in Scritti corsari, Garzanti, Milano 1975.)



6. Nurmesniemi, Sezione finlandese. XIII Triennale, 1964: 3. G. Aulenti, C. Aymonino, S. Paciello, La strada per le vacanze. XIV Triennale, 1968: 4. V. Vigano, P. Tovaglia, L. Castiglioni, Le prospettive; 5. S. Bass, La sala

armadio. XV Triennale, 1973: 6. E. Vittoria, Lo spazio vuoto dell'Habitat; 7. A. Rossi, Mostra internazionale di architettura (nell'immagine un'opera di A. Cantafora).

dal contraddittorio sviluppo del Neocapitalismo italiano; così si contrappongono, spesso contaminandosi, differenti filoni: l'adesione all'industria dei consumi su cui riformulare un'estetica dell'oggetto congruente all'egemonia tecnologica o a immagine di benessere e conquiste sociali distribuiti; il ricorso alla metafora, spesso mediato dalle istanze antropologiche dell'Avanguardia americana, come espressione di riserva morale nella partecipazione produttiva; o, per altre vie, una sorta di nuovo realismo magico, di recente dilagato internazionalmente, che riconnettendo l'architettura al grembo della città storica, riscatta nella pura figuratività un'impraticabile contaminazione col reale. L.C.

no, 1977. 10. Show-room del Mobilificio Cassina, Milano. 11. J. Colombo, Blocco di attrezzature abitative alla Mostra Italy: the New Domestic Landscape, MOMA, New York, 1972. 12. A. Mendini, Sedia Lassù, 1974.

13. Venezia, Biennale, 1978: Utopia e crisi dell'antinitura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia.





(foto L. Mulas)

LINEA TEMATICA: IL PROGETTO DI ARCHITETTURA

Linea tematica elaborata da Guido Canella, Andrea Villani per la Giunta della Triennale, con la consulenza di Carlo Aymonino, Roberto Gabetti, Vittorio Gregotti e con il coordinamento operativo di Guido Zucconi all'estimento della Mostra programmata Nino Dardi, Pierluigi Cerri, Giorgio Fiorese

Proviamo a immaginare, per esempio, un lavoratore che svolge le proprie mansioni entro uno spazio dimensionato su movimenti essenziali strettamente coordinati: materiali, strumenti e piani di lavoro si trovano direttamente alla sua portata, così che la serie di operazioni svolte risulta caratterizzata da ripetibilità, normalizzazione, precisione, rapidità, igiene, efficienza, programmazione, ecc. Si tratta dell'ambiente di lavoro di una fabbrica nordamericana realizzato secondo gli schemi di massima produttività teorizzati all'inizio del Secolo da Frederick Winslow Taylor, l'iniziatore dell'organizzazione scientifica del lavoro? Sì, ma potrebbe trattarsi anche del vano-cucina in un moderno alloggio popolare di una città tedesca degli anni Venti, su cui pure incide quel progetto sociale che dal mondo della produzione va estendendosi alla famiglia, dove il tempo lavorativo della moglie-massaia non può rimanere troppo sfasato da quello del marito-operaio e da quello dei figli-allievi che usano servizi sociali nei quali sono pure impressi e temporizzati i momenti che li preparano ad entrare nei ritmi dei cicli produttivi. Mentre nella fabbrica l'omologazione dei comportamen-

ti risulta direttamente finalizzata alla massima produttività, nella famiglia una parallela omologazione mira a ridurre il tempo delle operazioni domestiche per allargare la disponibilità verso ulteriori mansioni dentro e fuori la casa: a parità di costi aumenta il lavoro investito. Si tratta di un fenomeno che, con diverse modalità e differente intensificazione, scorre dagli USA all'Europa ed appare perfino nell'Italia degli anni Trenta, durando il fascismo.

Ebbene, questo rapporto fabbrica-casa si pone oggi anche per i robot: si può esorcizzarlo o si deve comunque subire? Se è vero che la razionalizzazione delle sue estreme coerenze e conseguenze diminuisce fatica e lavoro necessario ma non produce tempo libero, è anche vero che non si acquisiscono nuovi rapporti di produzione, compresi quelli presenti nel lavoro domestico, senza scontrarsi con i problemi che già correvano nel periodo compreso fra le due Guerre: rapporto tempo lavorativo-tempo extra-lavorativo, qualità e finalità del lavoro, appropriazione dei prodotti del lavoro, ecc. Quanto detto sta ad indicare che la linea tematica Progetto di architettura cerca nella storia della progettazione moderna le ragioni e i nodi decisivi nei quali si intrecciano i condizionamenti, le potenzialità e la complessità insite nelle operazioni di ridefinizione dello spazio. Sotto la titolazione Internazionalismo e contesto essa promuove una serie di attività e di manifestazioni tese a confrontare le aspirazioni teoriche e necessità pratiche del progetto di architettura tanto nella dimensione storica quanto nel presente. Per cominciare, il programma è stato articolato su alcuni indirizzi di ricerca cadenzati su tre fasi corrispondenti, rispettivamente: al periodo compreso tra le due Guerre, all'Ultimo dopoguerra, all'attualità.



INTERNAZIONALISMO E CONTESTO

INDIRIZZI DI RICERCA

politica della casa e poetiche architettoniche nel rapporto tra realtà nazionali e orientamenti internazionali, dove dialetticamente confrontata a una storia più figurativa del Movimento moderno si trova spesso una storia dell'abitazione economico-popolare mediata da culture settoriali pure in via di profonda trasformazione (amministratori, imprenditori, sindacati, classi sociali, comportamenti di gruppo, ecc.); verranno coordinate sezioni (sulle tre fasi tra le due guerre, dopoguerra e attualità) per Italia, Francia, Gran Bretagna, Germania, URSS, Svizzera, Austria, Olanda, Spagna, Belgio, Scandinavia; **spazio di lavoro e nuovi modi di produrre**, dove della generale istanza di razionalizzazione espressa dall'industria si analizzano gli effetti indotti sulla progettazione dei processi di produzione, dei prodotti, dell'ambiente di lavoro, del paesaggio industriale; **produzione edilizia e progettazione**, dove si indagano i ruoli rispettivamente svolti dall'invenzione e dalle tecniche costruttive come variabili delle intenzioni progettuali; **museo di architettura**, dove attraverso una serie di istruttorie combinate (sulle tipologie espositive, sui possibili ambiti di specificità disciplinare, sui criteri di ordinamento, ecc.) è la stessa Triennale a compiere un esame autoriflessivo e confrontato sul proprio passato e sul proprio divenire istituzionale.

MANIFESTAZIONI D'APERTURA

15 dicembre 1979:

mostra programmatica di settore, dove vengono anticipati e visualizzati i temi e le diverse iniziative previste sull'arco dei tre anni.

mostre ospitate:

Otto progetti per Milano, a cura della rivista *Casabella*;

Funzione e senso. Architettura-Casa-Città, Olanda 1870-1940;

17 dicembre 1979:

primo seminario internazionale delle riviste di architettura, presieduto da Bernard Huet, dove le più importanti riviste italiane e straniere sono invitate a discutere e a collaborare sul programma del settore *Progetto di architettura*, fino a stabilire la modalità della loro eventuale partecipazione alla *Mostra Triennale conclusiva della XVI edizione*.

MANIFESTAZIONI SUCCESSIVE

sull'arco dei tre anni:

poetica e impegno civile, serie di mostre prodotte o ospitate su: Hannes Meyer (1889-1954), Johannes Duiker (1890-1935), Moisey Ja. Ginzburg (1892-1946), Giuseppe Pagano (1896-1945), José Torres Clavé (1906-1939);

e su:

Piero Bottoni (1903-1973), Ernesto N. Rogers (1909-1969), Cesare Cattaneo (1912-1943);

e su:

Franco Maressotti;

seminari internazionali sull'architettura moderna in Italia, inclusi in itinerari organizzati dalla Triennale con la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, destinati a neolaureati italiani e stranieri, dove proprio quelle città più strettamente legate alla storia del Movimento moderno italiano, offriranno i contesti significativi di alcune tematiche che hanno polarizzato in notevole dimensione culturale e ambientale l'articolarsi della progettazione di tendenza; per esempio: Como e la ricerca figurativa, Ivrea e il rapporto con la produzione, Terni e lo sviluppo residenziale in un centro industriale, ecc.;

mostra triennale conclusiva della XVI edizione, costituirà il punto d'arrivo di quegli indirizzi di ricerca che, all'interno della linea tematica *Progetto di architettura*, prendono il via con la *mostra program-*

matica di settore. Se le mostre realizzate durante il triennio documenteranno lo stato di avanzamento delle ricerche, la *mostra conclusiva* dovrà rappresentare il momento di sintesi finale, nel quale verranno visualizzati i risultati della ricerca. Essa perciò dovrà trarre conclusioni capaci anche di attualizzare temi e problemi letti fino a quel momento in prospettiva storica. Infatti l'ipotesi su cui si fonda il programma di questa linea tematica assume il periodo tra le due guerre come quello in cui vennero posti nodi problematici che oggi, a distanza di cinquant'anni, si trovano ancora irrisolti. Per esempio: il tema della produzione in serie e, per quanto riguarda l'immagine dell'architettura, l'affermazione di un linguaggio modernizzante, sostenuto da una élite internazionale, creano in sede locale un nodo di conflitti e di mediazioni con la tradizione (tecnica, produttiva, normativa, d'uso, ecc.), al quale risulta legata gran parte dei progettisti e delle maestranze locali. Nella *mostra conclusiva* la partecipazione internazionale delle riviste avverrà attraverso una serie di progetti patrocinati o direttamente commessi ad architetti che, in qualche modo, risulterà dimensionalmente, tipologicamente, formalmente deputata a rappresentare una scelta di orientamento culturale e l'ambito di incidenza ritenuto idoneo a realizzarne le potenzialità.

PREMESSA

Guido Canella

Nel corpo storico del Movimento moderno il settore dell'abitazione offre una serie di alternative, di variabili indefinite, che altri settori contengono entro un grado di maggiore univocità tipologica (scuole, sanatori, fabbriche, uffici, ecc.). Perfino certe discriminanti decisive (per esempio: tra avanguardia e tradizione figurativa, tra innovazione e convenzione funzionale, tra comportamento moderno e cultura etnica, tra progresso sociale e conservazione, tra ragione normativa-produttiva e ragione ripetitiva-distributiva, ecc.) trovano per la casa concrezioni e configurazioni come risultato di spinte strutturali e soprastrutturali volta a volta differenziate su contesti specifici. Nelle grandi nazioni, dove il Capitalismo evolve le

tecnologie e razionalizza i processi produttivi (Francia, Inghilterra, Stati Uniti), la questione delle abitazioni intorno agli anni Venti appare riassorbita fisiologicamente, attraverso la scelta di normalizzare, consolidare, espandere i modelli insediativi sopravvissuti alla prova della Rivoluzione industriale; mentre in quelle nazioni, dove svolge ruolo egemone il capitale finanziario (anche d'importazione) e dove lo sviluppo produttivo avviene per impennate protette e isolate entro grandi aree di depressione — così che l'accumulazione si compie ancora sulla precarietà occupazionale e sull'ipersfruttamento della forza-lavoro (Germania, Spagna, Italia) —, la questione delle abitazioni dirompe secondo contrapposizioni tipologiche più estreme e radicali, entro cui giocano una parte primaria le ideologie di una classe dirigente più illuminata, di una classe dirigente reazionaria (che poi prevarrà),

del Movimento operaio organizzato. *Case alte, medie o basse? Copertura piana o tetto a falde? Servizi sociali integrati alla residenza o zonizzazione per funzioni distinte? Residenza operaia nel recinto di fabbrica o confinata fuori città, su linee di pendolarità esclusiva? Borghi rurali disseminati sui poderi, quartieri autosufficienti in periferia o ristrutturazioni nei centri storici? L'alloggio familiare erogato come una consegna a chi deve integrarsi al regime industriale o distribuito a risarcimento di un salario insufficiente?*

Il settore dell'abitazione per l'Architettura moderna è dunque quello dove passa più forte, ma anche più ambigua, la discriminante *avere o essere*. *Avere* significa, magari, tornaconto materiale e manodopera ancorata per gli imprenditori; significa consenso capillare per governanti e amministratori; significa garanzia di possesso e isola-

1. **ARBEIDERSWONINGEN IN NEDERLAND**
 Vijftig met rijkssteun, onder leiding van architecten uitgevoerde plannen met de financieele gegevens
 Bijgebracht door
 DR. H. P. BERLAGE
 ING. A. KEPPLER
 W. KROMHOUT
 en
 JAN WILS



Uitgegeven met steun van het Departement van onderwijs, kunsten en wetenschappen door W. L. & J. Brusse's uitgeverijmaatschappij, Rotterdam 1921

2. **BRUNO TAUT**
BAUEN DER NEUE WOHNBAU



HERMANN
 GÖTTSCHE
 WEN
 WER
 ARCHITAKTEN
 VEREINIGUNG
 "DER
 RING"

3. **L'ILLUSTRATION**
 La Maison



1. AA.VV., *Arbeiderswoningen in Nederlands*, Brusse, Rotterdam 1921. 2. B. Taut, *Bauen- Der Neue Wohnbau*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig und Berlin 1927. 3. *La Maison*, numero monografico de L'illustration, a cura di H. Sellier, Paris, 30 marzo 1929. 4. M.J. Ginzburg, *Zilisce* (L'abitazio-

sione del salario), dall'*insediamento accentrato* raggiunge l'*insediamento disperso*. Al di là o, se si preferisce, dialetticamente rispetto a equazioni, legittime ma anche semplificatrici, che legano al suo portato progressista l'ascesa e la caduta dell'Architettura moderna tra le due guerre, o che, inversamente, la relegano internamente al conflitto tutto borghese della *cultura della crisi* delle avanguardie, può essere interessante scoprire come le diverse modalità e quantità, secondo cui i sistemi capitalisti o socialisti riescono a trasformare investimenti nel bene-abitazione, possono avere influito sui differenti gradi di radicalità tipologica ed espressiva nei vari contesti nazionali. Ci si può chiedere, allora, se sia troppo deterministico tentare un'interpretazione delle componenti linguistiche, che connotano le poetiche del Movimento moderno nelle diverse realtà in

presenza di distinte tradizioni, ideologie, ecc., riportandole al peso complessivo esercitato rispettivamente dalla questione delle abitazioni. Se in quest'ottica dovessimo scoprire, per esempio, che la sopravvivenza del mattone a vista e la parete bianca identificano in Germania la bipolarizzazione espressionista di un univoco assetto insediativo postulato dall'iniziativa municipale socialdemocratica e tendente a normalizzare entro un ridotto numero di variabili caratteri tipici e pressochè costanti dello sviluppo residenziale (non tanto diversamente dall'Olanda e, limitatamente alla *casa unifamiliare come luogo della tradizione*, dall'Inghilterra); se dovessimo scoprire che la divaricazione tipologica presente in alcuni comuni della *banlieue* parigina (servizi collettivi e qualche quartiere come la Cité de la Muette a Drancy), dove si affrontano radicalmente conservazione e innovazione

anche in termini tecnologici, significa contrapposizione istituzionale tra centralismo metropolitano e autonoma proposizione culturale della periferia operaia; potremmo forse arguire che il primato puristico, metafisico, simbolista (tra espressionista e novecentista) in Italia o in Spagna durante gli anni Venti e Trenta delega al tipo dell'edificio pubblico, al servizio sociale, alla casa d'affitto borghese, perfino alla borgata rurale decentrata la promessa (non mantenuta) di una penetrazione capillare, ripetitiva e di massa dell'abitazione moderna; potremmo forse arguire ancora che alla estremizzazione dell'Architettura sovietica durante i periodi del Comunismo di guerra e della Nuova Politica Economica concorre indirettamente ma decisamente, per l'impossibilità materiale di pratiche realizzazioni, l'irrisolta questione dell'abitazione e dell'insediamento socialista.

mento per la borghesia urbana. *Essere* significa, magari, affermazione di una poetica e, attraverso la sua diffusione, di una concezione di vita tendenzialmente interclassista per gli architetti; significa minimo esistenziale per gli operai; significa concentrazione omogenea per le forze politiche che praticano i conflitti di classe.

Sulla strumentalità di un corpo disciplinare specifico dell'abitazione si cimentano teoricamente e operativamente molti *leader* di parte razionalista, spesso evocando ascendenze antropologiche o etniche per un contraddittorio più o meno diretto con la cultura accademica, ma soprattutto per aggirare all'origine (cioè incidendo direttamente sulla progettazione) i pregiudizi e il disgusto di un'Architettura moderna interclassista coltivati in quel pubblico che le resiste e fa opinione, come le borghesie nazionaliste. Ma l'obiettivo di omologare i requisiti del-

la casa su un modello di universalizzazione borghese, su un comportamento urbano (più o meno integrato, più o meno privatizzato, più o meno aggregato) svanisce, dacché vengono meno non solo le premesse economiche e sociali orientate al benessere, ma anche la stessa forza razionalizzante del Capitalismo, costretto ad alimentarsi delle proprie contraddizioni per far fronte alle congiunture cicliche con le guerre. Tantoché, proprio nei tentativi di teorizzare (si pensi ai CIAM del 1929 a Francoforte e del 1930 a Bruxelles), il Movimento moderno risulta ancora più disarmato e anacronistico all'incontro con i grandi governi (siano essi progressisti, socialdemocratici o socialisti; moderati, conservatori o addirittura nazionalfascisti); là dove invece, soprattutto nelle grandi città, il *laissez-faire* o il braccio immobiliare edilizio-urbanistico si avvalgono per convenienza di alcune riduzioni e semplifica-

zioni dell'istanza razionalista; là dove il pragmatismo di avanguardie meno radicali e più concilianti spunta, in alcune nazioni piccole ma economicamente e socialmente avanzate (Olanda, Svizzera, Paesi scandinavi, Cecoslovacchia), risultati importanti, al punto di far assumere (e la storiografia ne porta tracce assai incise) il comportamento nell'Architettura moderna, praticato dall'aristocrazia operaia e dalla piccola borghesia, come quello socialmente adatto all'internazionalismo europeo.

Così che accumulazione di profitto, estrazione di rendita, azione anticiclica si conettono alla produzione di abitazioni volta a volta con carature variabili, condizionandone i tipi entro una gamma che dall'*alloggio minimo* (razionalizzato sul regime di produzione) raggiunge l'*alloggio di risarcimento* (configurato sul regime di occupazione spesso fondato sulla compres-



ne), *Gostrojizdat, Mosk'va 1934*. 5. F.R.S. Yorke e F. Gibberd, *The Modern Flat, The Architectural Press, London 1937*. 6. I. Diotallevi e F. Marescotti, *Ordine e destino della casa popolare, Editoriale Domus, Milano 1941*.

In tal modo sembra dischiudersi una storia dell'abitazione moderna, in parte autonoma rispetto a quella fin qui trattata della cultura e dell'ideologia architettonica internazionalista, e più di questa condizionata strutturalmente ai rapporti di produzione contestato per contesto: per quel poco che essa offre di realizzato, ma anche e soprattutto per quanto essa promise e non riuscì a mantenere, le cui conseguenze incidono profondamente anche sulla ricerca progettuale di oggi.

Ne potrebbero conseguire alcuni temi di riflessione.

Per esempio, quello per cui l'insieme di idee e di esperienze prodotte dal Movimento moderno non debba essere regalato in blocco alla cultura e alla pratica delle classi dominanti, ma che in esso sia presente in misura determinante il peso costruttivo del Movimento operaio organizzato, e non solo come oggetto passivo e dipendente

di sperimentazione, ma come soggetto attivo e dialettico nella proposizione tipologica e rappresentativa, anche se ripetutamente soccombente agli appuntamenti decisivi per l'alternativa.

Per esempio, quello per cui la nozione esclusivista e manichea di Movimento moderno, contenuta sui caposaldi del purismo, del radicalismo e della logica razionalistica fissati dall'Avanguardia internazionalista, sia da riconfigurare nella qualità dei problemi affrontati con l'apporto differenziato di quelle Scuole nazionali solitamente relegate nell'area dell'anacronismo dalla corrente storiografia.

Per esempio, quello per cui, a partire dalla negazione dello storicismo determinista, che strumentalizzava la storia a sostegno di un presente univocamente decretato, non consegua necessariamente la perdita di ragionevolezza sociale della progettazione e un suo

involuppo di ritorsione nello stilismo, nella parodia o, comunque, nella testimonianza *hic et nunc* del proprio disadattamento intellettuale; ma consegua, semmai, una nuova, diversa potenzialità del progettare, magari ancora da trovare e da dimostrare, che non si misura tanto in coerenza all'estensione e allo spessore dei programmi, ma piuttosto nel fare conti reali con la storia ai limiti del precipizio da cui cominciano presente e futuro.

In tal senso la tempestività del Movimento moderno nel rompere con lo storicismo architettonico degli stili costituirebbe la prova più autentica di storicità di fronte ai nuovi problemi posti dalla società di massa; prova non tutta invalidata nelle proprie interne contraddizioni, ma anche e soprattutto nelle ricorrenti distorsioni di realizzazione dei regimi del Capitalismo e del Socialismo.

ITALIA

Giorgio Muratore

La città italiana tra le due Guerre mondiali registra uno dei momenti di maggiore sviluppo di tutta la sua vicenda storica. Le tradizionali dimensioni di crescita e le linee di sviluppo subiscono una serie di trasformazioni sostanziali a diversi livelli, da quello politico-amministrativo a quello tipologico, a quello linguistico. Tali trasformazioni hanno avuto ed hanno un peso quantitativo e qualitativo tale da incidere profondamente sulla struttura e sulla forma delle città italiane attraverso modificazioni anche radicali del loro assetto fisico, determinandone in modo irreversibile la stessa immagine attuale. Immagine che risulta prevalentemente determinata dalla concentrazione di

ingenti quantità residenziali in aree a diverso titolo privilegiate, ove si assiste alla sovrapposizione ed alla reciproca coazione di tecniche, modelli e tipi diversi di intervento, di volta in volta afferenti ad ipotesi di lavoro ed ambiti culturali affatto disomogenei e spesso in palese reciproca contraddizione. La non linearità di questo pur cospicuo sviluppo attuatosi in forme non di rado antagoniste, pur all'interno di una variegata omogeneità ideologica, sarà analizzata attraverso la rilettura di campioni significativi, ma comunque tali da evitare un'analisi condotta per soli casi esemplari, tantomeno eccezionali. Anzi, ci sembra opportuno ribadire in questa sede una accentuata attenzione ai livelli medi della produzione edilizia ed alle loro concrete implicazioni materiali e culturali al fine di non ripercorrere per l'ennesima volta la vicenda anche recentemente indagata, delle contrapposte

Avanguardie. D'altro canto, una riduzione puramente economicistica della vicenda edilizia si risolverebbe in una scelta altrettanto elusiva. Esamineremo perciò i problemi connessi alla evoluzione delle grandi concentrazioni urbane e delle rispettive aree metropolitane. Saranno toccati i motivi concernenti il riassetto di ampie e sostanziali porzioni delle loro aree centrali e degli spesso considerevoli o comunque significativi interventi nelle fasce suburbane e periferiche. Tipiche le situazioni di grandi città come Roma, Milano, Torino, Napoli. Sarà poi affrontato il problema delle città medie che in parte rispecchiano alcune delle caratteristiche dei centri maggiori ma che sviluppano anche una serie di occasioni e di modelli di intervento spesso originali. Saranno prese in esame, insieme ad altre, situazioni quali quella di Bologna, di Brescia, di Como, di Ivrea, di Livorno, di Ter-

ni, di Messina, di Reggio Calabria. Tutte situazioni che testimoniano di una serie di differenti modi di intendere i problemi della crescita e dello sviluppo e dove le condizioni locali ed ambientali hanno giocato un ruolo preminente. Terzo punto affrontato sarà quello relativo alle città di nuova fondazione, ai borghi ed agli insediamenti in aree di nuova urbanizzazione. Tema questo, forse più degli altri, caratteristico delle specifiche forme di intervento istituzionale del Regime fascista e che, specialmente nelle regioni centro-meridionali ed insulari, ha profondamente segnato la realtà fisica di interi contesti territoriali. Città di nuova fondazione come Littoria, Sabaudia, Pomezia, Carbonia e le numerose altre piccole e grandi che furono edificate a cavallo degli anni Trenta quale momento di verifica importante di alcune delle ipotesi centrali della politica economica e sociale dominan-



1.-14. Dal film Die Häuserfabrik der Stadt Frankfurt a.M., 1926: sequenza di fotogrammi sulle fasi di produzione e assemblaggio dei pannelli prefabbricati.

te. Tutte occasioni che testimoniano insieme alle precedenti di una serie di intenzioni complessive di organizzazione funzionale e simbolica degli spazi urbani che ancora non hanno trovato né momenti di analisi sistematica, né momenti di verifica storica complessiva. Per ogni situazione analizzata si terrà soprattutto conto di una serie di problemi emergenti tra i quali possiamo fin d'ora elencare: la situazione legislativa e normativa; il rapporto tra gli strumenti di piano e le tecniche edilizie; i modi di organizzazione e di occupazione fisica dei suoli; le principali trasformazioni tipologiche in rapporto alle singole tradizioni abitative e residenziali; l'incidenza dei modelli culturali e linguistici emergenti. Si terrà inoltre conto di tutta quella serie di momenti che più di altri, nell'arco cronologico analizzato, hanno inciso nella formazione dei tecnici progettisti: la prima mostra

nazionale delle abitazioni e dei piani regolatori; il concorso Falck per un edificio con struttura in acciaio 1932; la V Triennale del 1933 ed il problema dell'abitazione razionale; la mostra dell'abitazione nell'ambito della Esposizione Universale del 1942; la serie dei concorsi per i piani regolatori e per gli edifici pubblici che hanno caratterizzato la vicenda professionale e culturale di quegli anni. Nell'analisi delle diverse aree tematiche e geografiche verrà messo in luce il ruolo che le diverse Amministrazioni ed i vari Enti pubblici hanno svolto attraverso il lavoro dei loro organi esecutivi e dei loro tecnici più interessanti. Tra gli altri oltre a quello delle Amministrazioni comunali più impegnate verrà perciò analizzato il lavoro di Enti pubblici di rilevanza nazionale quali: l'ICP, l'INCIS, l'ONC; come pure quello delle grandi concentrazioni finanziarie ed immobiliari.

SVIZZERA

Jacques Gubler, Claude Schnaidt

Le nostre ipotesi sono provvisorie. Esse emergono dalla analisi delle riviste di architettura le quali — è noto — antepongono il pezzo d'autore alla gran massa prodotta, il dato qualitativo al dato quantitativo. Un'analisi più sfumata dovrà tenere conto di quella «produzione corrente», non ancora analizzata e classificata. In attesa di questo inventario, noi isoleremo quattro fasi storiche e questo processo di riduzione ai semplici tratti «fisionomici» dovrà permettere di aprire il dibattito.

1. Alla fine della Prima guerra mondiale, la Svizzera attraversa una grave crisi economica. L'inadeguatezza dei salari all'aumento del costo della vita è all'origine dello

Sciopero generale del 1918, le cui componenti prerivoluzionarie sono rapidamente riassorbite all'interno della linea rivendicazionista del Partito socialista. L'alto costo e la penuria degli alloggi affliggono la maggior parte della popolazione. Dal 1919 le autorità federali incoraggiano la costruzione di abitazioni sociali. Dal 1919 al 1924, il modello howardiano di città giardino cooperativa trova un sostenitore nella persona di Hans Bernoulli, docente di urbanistica presso il Politecnico di Zurigo. Il villaggio Freidorf di Hanes Meyer costituisce la più compiuta realizzazione di questa fase. 2. A partire dal 1924, la rivista ABC lancia la parola d'ordine del «nuovo modo di costruire» (neues Bauen) e riporta le proposte dell'Avanguardia internazionale. El Lisitzkij, Mart Stam e Hans Schmidt, principali redattori di ABC, danno una definizione al

tempo stesso materialista ed «esperantista» dell'architettura: fenomeno di massa. La costruzione della città e della società si identificano con il nuovo sistema di costruzione (*Bausystem*).

Bisognerà aspettare gli anni 1927-28 per assistere in Svizzera alle prime realizzazioni del Movimento moderno. Ma questo ritardo rispetto alla Germania, all'Olanda o alla Francia, non significa che *la nouvelle architecture* non incontri adesioni sempre più manifeste. La sezione zurighese del Werkbund e lo storico Siegfried Giedion operano notoriamente per la diffusione del *neues Bauen*. Il primo CIAM ha luogo a La Sarraz nel 1928 e Giedion assicura la segreteria e il coordinamento del Movimento.

In materia di alloggi, Hans Schmidt prosegue il dibattito sull'industrializzazione, la grande serie e la pianificazione urbana. Hans Schmidt costruisce *prototipi*. Nel frattempo

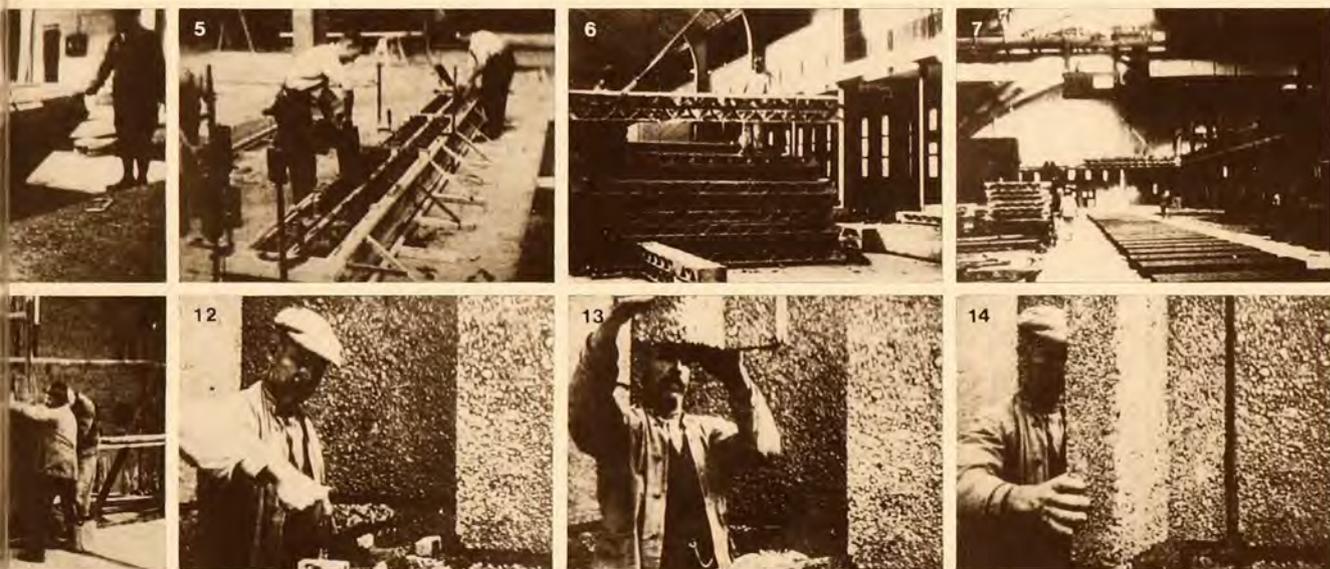
la ripresa economica degli anni 1925-29 tende a reinserire il problema dell'abitazione nel libero gioco di mercato, secondo schemi consolidati nel periodo precedente alla Grande guerra. La Nuova architettura non si manifesta che attraverso «realizzazioni pilota» e in particolare nella *Siedlung Neubühl* (1930-32) del Werkbund zurighese.

3. La crisi economica della prima metà degli anni Trenta coglie di sorpresa l'economia svizzera, basata essenzialmente sul settore industriale. Il dibattito sull'architettura si inserisce nel conflitto sociale e ideologico. La Destra si impadronisce delle tesi di Alexander Von Senger, teorico svizzero dell'Architettura nazista, che assimila il movimento moderno a un complotto «giudaico e bolscevico» contro la razza e la tradizione artigianale del costruire. Nel settore edilizio, la crisi causa una «ristrutturazione» in cui gli investimenti immobiliari

aumentano di volume. In una certa misura le grandi imprese applicano le ricette di razionalizzazione descritte sul piano teorico dalle Avanguardie (meccanizzazione del cantiere, montaggio rapido di elementi prefabbricati, utilizzazione di tecniche di avanguardia come il *gun cement*). Si instaura altresì una «pratica corrente» del Funzionalismo, Modernismo «impuro» contro il quale puntano il dito i «veri» mentori del Razionalismo: Alberto Sartoris e Alfred Roth. Anche se alcune autorità municipali costruiscono quartieri economici, la situazione generale permane segnata dalla mancanza di alloggi a basso costo: gli investimenti delle banche, delle compagnie di assicurazione e in generale dei privati si riversano sugli *immeubles résidentiels*, mentre un gran numero di appartamenti resterà sfritto fino all'Ultima guerra.

4. Dal 1935 la dinamica economica e ideologica della *difesa nazionale*

azzerà la lotta di classe e instaura la pace sociale. Il critico Peter Meyer, redattore della rivista *Das Werk*, cerca di privare di connotazioni politiche il dibattito sulla Nuova architettura, proclamando la neutralità e la legittimità della modernità. Pur riconducendo tutto all'immagine tradizionale di una Svizzera rurale e alpina, questo risveglio nazionale sviluppa contemporaneamente un'iconografia legata alla bellezza «astratta» della Macchina. Nel 1936 Max Bill produce il suo capolavoro, la Sezione svizzera alla V Triennale di Milano, manifesto di «arte concreta», *design* sintetico della tradizione del Bauhaus. Nel 1939 l'Esposizione nazionale di Zurigo dimostra l'integrazione in una dimensione domestica e familiare dell'apparato iconografico dell'Architettura funzionalista. I critici di Zurigo, Siegfried Giedion e Alfred Roth, proclamano il valore *repubblicano* del Movimento moderno.



GRAN BRETAGNA

Donatella Calabi

Il ventennio 1919-1939 appare nella storiografia come un periodo nuovo e distinto nella vicenda della casa in Gran Bretagna: decisioni politiche, scelte economiche, provvedimenti legislativi concorrono nell'immediato Dopoguerra ad aprire una fase di investimenti pubblici in edilizia assolutamente senza precedenti e quantitativamente di gran lunga superiori a quelli di altri paesi europei negli stessi anni. La casa è il tema nazionale con cui si apre il periodo postbellico; *Homes fit for Heroes* lo slogan elettorale del Primo governo di alleanza nazionale (1918).

Rottura o continuità rappresentata dalla Prima guerra mondiale, legittimità o meno di leggere come uni-

tario un periodo le cui tappe iniziali e finale — le Due guerre — consentono di circoscrivere in modo puntuale sono interrogativi che rimandano ad un intreccio di periodizzazioni: diverse sono le storie delle scelte di investimento, dei processi di riforma, dei tipi edilizi, dei progetti architettonici.

In sede tecnico-progettuale i nuovi provvedimenti legislativi del 1919, 1923, 1924, 1925 danno il via ad un'enorme serie di studi, di schemi, di disegni per la progettazione di sobborghi residenziali, per la individuazione di tipi edilizi urbani e rurali cui uniformarsi. Le elaborazioni teoriche degli anni Dieci, il modello della *Garden City*, le tematiche univiane dei *Garden Suburbs* sono declinati in schemi-tipo e codificati in manuali, in circolari governative, in progetti di «casa ideale».

Becontree, iniziato nel 1920 come progetto del London County Council di *città-giardino* per

125.000 abitanti, è un caso emblematico della traduzione del modello teorico in esempio suburbano realizzato.

La battaglia per lo *Slum Clearance* dopo la crisi economica del 1926 è il maggior tema politico di tutti i partiti. Diverse combinazioni di nuova edificazione in vista del fabbisogno generale e sostituzione nelle aree degradate si contrappongono tra Laburisti, Liberali, Conservatori. Un'eccezionale *boom* edilizio, un forte incremento dell'edilizia privata e della casa in proprietà nelle aree di espansione suburbana che si regge sulla presenza di un enorme numero di società di finanziamento specifiche, le *Building Societies*, l'attività rilevante delle autorità locali di riedificazione di vaste zone e di realizzazione diretta di abitazioni nei centri urbani sono l'effetto complessivo dei nuovi provvedimenti legislativi del 1930, 1933, 1935.

La necessità di ricorrere a modelli insediati ad alta densità, la ricerca di nuove tipologie, di nuove tecniche di intervento, di nuovi linguaggi architettonici sono alla base dei numerosi esempi di *flatted Estates* realizzati dal London County Council e dalle *Civic Corporations* di Birmingham, Liverpool, Leeds, Manchester lungo tutti gli anni Trenta.

I modelli «continentali» (dagli *Höfe* viennesi alle *Siedlungen* di Berlino, dai *Grands Ensembles* parigini alle unità residenziali di Amsterdam-Zuid), come le tipologie «assistenziali» della fine Ottocento, accanto ad un sostanziale eclettismo nell'uso degli stili e all'adozione di codici di comportamento quali *la casa come luogo della tradizione* sono i materiali di progetto dei grossi interventi di rehousing degli Enti pubblici e delle *Housing Associations* in tutte le grandi città.

GERMANIA

Christian Borngräber

1919-20. In questa fase iniziale della Repubblica di Weimar si costruisce ben poco. Gli architetti tedeschi reclamano un futuro per l'uomo nuovo nei loro disegni fantastici. Architetture espressive dell'ambito dell'utopia. Tuttavia, le prime *Siedlungen* costruite dagli architetti moderni si rifanno ancora ad elementi formali dei decenni passati. Il Bauhaus a Weimar sottolinea la tradizione dell'artigianato. Dopo il 1924 l'economia tedesca si rafforza. Riscaldamento centrale, bagno e cucina elettrica per tutti! La forza lavoro umana viene sostituita dalla macchina. La legge del momento è l'industrializzazione. Anche nell'edilizia delle *Siedlungen*, interi elementi costruttivi delle nuove ca-

se vengono prefabbricati. Ad esempio, nella *Frankfurter Häuserfabrik*. La normalizzazione dei singoli elementi va dalle finestre alle maniglie delle porte. La razionalizzazione deve realizzare il sogno di un futuro migliore. Questo vale anche per il lavoro della massaia. Si calcola per essa la via più breve per il lavoro in casa. Dal fornello al secchio della spazzatura. La cucina di Francoforte è la più perfetta del tempo. Gli architetti moderni lottano sul piano internazionale per il concetto di minimo, per la parete senza ornamenti, per il tetto piano. I palazzi per uffici sottolineano i nuovi materiali edili, il vetro, l'acciaio e il cemento. La crisi economica dopo il 1929. Il *comfort* per gli appartamenti delle classi inferiori viene ridotto. La superficie abitativa viene ulteriormente ridotta. Gli appartamenti per il minimo vitale dovrebbero ridurre i costi di costruzione. L'utente deve partecipare al-

la costruzione della propria casa unifamiliare. L'Architettura funzionalista della Repubblica di Weimar muore, 1933. Dopo la presa del potere da parte dei fascisti la maggior parte dei rappresentanti della Nuova architettura viene allontanata dal lavoro. Ora viene favorita la forma della *Siedlung* in campagna. Si propaga un nuovo sentimento verso la patria. Le costruzioni in campagna e nelle piccole città devono accordarsi alla tradizione costruttiva locale. L'*Heimatschutzstil* si rifà a tentativi simili dei decenni passati e li enfatizza. Il tetto piano viene respinto per motivi razziali. Gli abitanti vengono legati strettamente al suolo attraverso la casa e l'orto in proprietà. Massaia e madre, questo appare il volto ideale della donna tedesca. Gli oggetti d'uso quotidiano nel Terzo Reich devono essere semplici e belli nella forma. L'*Ufficio bellezza del lavoro* è responsabi-

le per la progettazione delle suppellettili domestiche. Vi si sviluppano stoviglie standardizzate e componenti normalizzate per mobili. L'Ufficio si preoccupa soprattutto anche di ricerca per la chiarificazione delle questioni artistiche per la progettazione industriale e per gli oggetti tecnici di *design*. Impianti di fabbriche e costruzioni industriali continuano a stare nella tradizione dell'Architettura moderna. L'edilizia amministrativa dei cartelli dell'industria e gli edifici rappresentativi del governo diventano rigidi testimoni di una ricerca pietrificata della monumentalità. Il rifiuto dell'ornamento porta alla brutalità in pietra. Duomi di luce per i congressi del partito del Reich vengono creati dai riflettori dell'esercito. Autostrade. Bunker sull'Atlantico. Nel 1943 si hanno gli ultimi piani per i monumenti alla vittoria tedesca nei territori conquistati. Non verranno realizzati.



Indus
Woh
ausg
Bron's
die „Occi
Baugesell



1.-14. Dal film *Die Häuserfabrik der Stadt Frankfurt a M., 1926*; sequenza di fotogrammi sull'organizzazione del cantiere industrializzato; 4. «Co-

struzione normalizzata di abitazioni secondo i metodi Bron da parte dell'impresa *Occident Deutsche Baugesellschaft m. b. H.*»; 5. «Ciò che pre-

URSS

Christian Borngräber

Inizio degli anni Venti. Poco dopo la Rivoluzione d'ottobre e nella conseguente Guerra civile, nella Russia sovietica non si può assolutamente pensare a nuove costruzioni. Nel 1923 si ha il primo grande concorso per un Palazzo del lavoro. Si possono vedere i primi esempi di Architettura moderna sovietica. Viene premiato un progetto neoclassicista. 1923: fondazione della ASNOVA (Associazione dei nuovi architetti). Questi architetti sottolineano gli aspetti formali della architettura moderna. 1925: fondazione dell'OSA (Unione degli architetti moderni). Questi sottolineano la funzione, lavorano per un'Architettura costruttivista. Funzionalisti che fan capo all'Eu-

ropa intera. Il lavoro e il tempo libero devono venire organizzati il più razionalmente possibile. Nuovi contenuti sociali per le case comuni e i club per i lavoratori. Il club diventa una «centrale produttiva» sociale. Il vecchio modo di vivere deve venir alterato radicalmente e velocemente. Si progetta l'edilizia abitativa industrializzata. Singoli elementi standardizzati. Primo piano quinquennale 1927-28/1932-33. In URSS manca una industria edilizia moderna. La creazione dell'industria pesante, l'industrializzazione dell'agricoltura, hanno la precedenza assoluta. 1929: fondazione del VOPRA (Unione di tutti gli architetti proletari). Questa Unione polemizza sia contro i costruttivisti che contro gli accademici. Soprattutto contro i funzionalisti dell'occidente. Si vuole creare una propria via verso l'Architettura socialista. Tuttavia l'URSS ha bisogno con urgenza di

specialisti dell'edilizia abitativa occidentali. Soprattutto tedeschi. Nel 1930 il primo gruppo di questi parte per Mosca. Sorsero dal niente nuove città. I progetti per le case comuni saranno messi da parte come prematuri. I progetti utopici criticati come lontani dalla realtà. 1930: inizio del concorso per il Palazzo dei Soviet. Mosca. Centro della città. Questo concorso dura quattro anni e passa attraverso fasi diverse. Monumentalità e *pathos* valgono sempre più come base verso un passaggio all'architettura degli anni Trenta. *Pathos* significa, nel suo senso originario, grande dolore. Contro il Funzionalismo. Contro l'Architettura ascetica. Nel 1932 si forma una associazione unitaria di tutti i gruppi di architetti: l'Unione di tutti gli architetti dell'URSS. I moderni architetti riconoscono ora la funzione di simbolo dell'arte del costruire? Nel rifiuto dell'arte nel costruire si legge il fallimento della

cultura borghese degli stati capitalistici. Gli architetti accademici ottengono una rinnovata autorità. I giovani studenti di architettura sono affascinati dalla tradizione culturale classica del passato. Il Neoclassicismo come compromesso tra modernità e tradizione. Mosca deve essere l'esempio per tutta la Russia. 1935: Mosca viene ricostruita, trasformata. Le vecchie strutture urbane vengono mantenute. Nessuna dissoluzione della città. Piazze grandiose fanno ora la forma della città. Grandi masse residenziali sulle rive della Moscova. Le opere edilizie per le masse si devono distinguere per completezza artistica e tecnica del più alto grado qualitativo. Architetti disegnatori e pittori lavorano sempre in stretta collaborazione. La sintesi delle arti. 1941: per la URSS è l'inizio della Guerra. Già un anno dopo vengono presentati i primi progetti per la ricostruzione delle città distrutte.

AUSTRIA

Friedrich Achleitner

Nel 1918 Vienna, da capitale di un Impero di 56 milioni di abitanti, si trasforma in idrocefalo di uno Stato nano, ma, nonostante la diminuzione degli abitanti, permangono gravi carenze nel settore delle abitazioni: la disoccupazione sale a 100.000 unità e gli ospizi, privati e pubblici, alloggiavano ogni anno 500.000 senza tetto. La Municipalità è costretta a prendere tempestivi provvedimenti nel settore dell'abitazione e nel 1922 i rappresentanti socialisti varano un programma quinquennale per la realizzazione di 25.000 alloggi; dal 1924 al 1933 si costruiscono annualmente 6-8.000 alloggi per un ammontare complessivo di circa 60.000 alloggi, mentre dal 1934 la produzione scende a cir-

ca 2.000 alloggi all'anno.

La componente «realista» della classe dirigente riconosce che l'enorme fabbisogno di terreni edificabili non può trovare risposta esclusivamente nella periferia urbana, anche a fronte del fatto che all'interno della città sono già disponibili aree fabbricabili, provviste delle necessarie infrastrutture di urbanizzazione primaria. Il dibattito sui modelli insediativi vede fronteggiarsi due posizioni contrapposte: da una parte, i sostenitori delle città-giardino e delle Siedlungen (soprattutto A. Loos e J. Frank); dall'altra, i sostenitori dei superblocchi attrezzati da edificarsi all'interno della città. Un sesto degli interventi edilizi della Municipalità è costituito da superblocchi (complessi dotati di più di 1.000 alloggi a fronte di una dimensione media degli interventi di 200 alloggi con punte isolate a 850). Quindi solo una piccola quota del program-

ma complessivo di edilizia pubblica viene realizzata su questo modello, anche se in esso meglio si esprime la politica sociale e urbanistica della Municipalità. Il superblocco mutua la propria tipologia dalla antica Hof viennese, innovandone qualitativamente le caratteristiche sociali e spaziali.

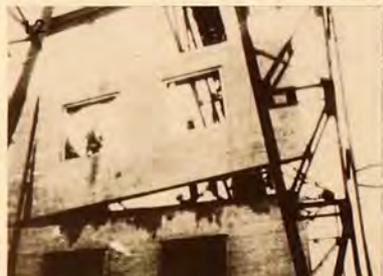
La dimensione degli alloggi nei superblocchi è oggetto di vivaci critiche: la superficie media varia tra 38-48 mq, gli appartamenti sono privi di bagno e hanno acqua e servizi in comune. Tuttavia, in rapporto all'urgenza di soddisfare un fabbisogno a lungo ineso e alle condizioni del 70% degli alloggi esistenti, costituiscono comunque un grosso progresso, soprattutto in considerazione del fatto che si trovano inseriti in un programma più ampio di interventi sociali e urbanistici: è dunque su parametri più complessivi, e non sulla dimensione del singolo alloggio, che va valutata

la qualità abitativa e insediativa. La residenza viene integrata da attrezzature per il tempo libero, l'assistenza, l'approvvigionamento, ecc., così che la dimensione minima dell'alloggio risulta riscattata dalle dotazioni di servizi. Sul piano spaziale ciò significa incentivazione al superamento della sfera privata in favore di un comportamento collettivo.

La politica di contenimento della disoccupazione attraverso l'espansione dell'attività edilizia comporta la necessità di mantenere un ciclo produttivo tradizionale, rallentando il processo di aggiornamento tecnologico e figurativo. Anche la sopravvivenza di ornamenti costruttivi nel piccoloborghese Stile Biedermeier va strutturalmente connessa alla possibilità di garantire lavoro ai numerosi artigiani viennesi, così che il pluralismo estetico delle realizzazioni municipali si trasforma in componente organica del programma politico.

isierter
gsbau
rt nach
nten durch
Deutsche
ft m. b. H.

Was sonst durch vielfache
Handarbeit auf der
Ziegelei und vom Maurer
geleistet wird,
geschieht hier mit
einem Guß.



cedentemente si costruiva attraverso la produzione manuale del materiale edilizio e il lavoro manuale del muratore, ora si realizza qui in ciclo integrato».

SPAGNA

Ignacio Solà Morales

Per definire correttamente la situazione della politica edilizia degli anni dell'autarchia in Spagna (1939-53) può essere utile riproporre un modello schematico che riassume le tre grandi fasi che ne caratterizzano lo sviluppo dal punto di vista della gestione:

— con il capitalismo nascente, soltanto in alcune zone dello Stato spagnolo si supera l'ideologia della proprietà familiare della casa, legata direttamente alla produzione pre-industriale-agricola, ed appare il tipo della casa plurifamiliare, espressione del libero mercato dell'edilizia;

— con lo sviluppo industriale il libero mercato dell'edilizia si rivela inadeguato a corrispondere al gran-

de fabbisogno di alloggi; sono i grandi settori industriali, gli imprenditori ed anche il sindacalismo rivendicativo a promuovere un modello alternativo di produzione edilizia: promuovendo il servizio sociale immobiliare. Lo Stato attraverso i suoi enti locali o centrali controlla i redditi del settore, ma si occupa soprattutto di espropriare terreni, di qualificarli, di fare investimenti in città-giardino, case economiche o agglomerati di case popolari. (Legge sulle Viviendas protegidas del 1939);

— con la stabilizzazione economica e politica la produzione degli alloggi prende nuove strade: la formazione del capitale finanziario, che attraverso la Banca coordina vari settori, condiziona strategicamente il settore edilizio vincolandolo a meccanismi speculativi; con la privatizzazione dell'iniziativa, che raggiunge dimensioni tali da poter essere accessibile solo alle grandi

imprese, il «prodotto-casa» ridiventa bene di consumo (Ley de Viviendas de Renta Limitada del 1954 e Ley del suelo del 1968).

La riorganizzazione del capitalismo spagnolo è tuttavia inseparabile da una fase precedente di accumulazione che l'agricoltura realizza grazie alle sue particolari forme di produzione: il risparmio monetario che qui si produce si trasferisce, attraverso coordinati interventi della Banca, al settore industriale che ne trae giovamento per il suo decollo e il successivo sviluppo. Durante gli anni Quaranta le città spagnole non si ingrandiscono, almeno non in modo apprezzabile. Viceversa crescono, seppure moderatamente, le realizzazioni di case e villaggi agricoli, a testimonianza dell'appoggio e dell'importanza che il franchismo attribuisce a questo settore produttivo. Che i migliori sforzi intellettuali e, in un certo senso, anche i più «moderni» ed originali si pro-

ducano nelle esperienze rurali non è un controsenso, ma la testimonianza dell'adesione coerente delle minoranze intellettuali degli architetti alla politica del nuovo Stato. D'altra parte già negli anni della Seconda Repubblica il GATEPAC aveva accolto nelle pagine della rivista AC-Documentos de Actividad Contemporanea la lezione dell'«architettura popolare». Ci troviamo dunque di fronte ad una situazione in un certo senso ribaltata rispetto all'ideologia tradizionalmente avanzata dal Movimento moderno: i metodi di analisi e i modelli codificati tendono a radicarsi nei contesti rurali; viceversa la razionalizzazione della residenza urbana si produce con maggiore ambiguità, abbracciando una via di mezzo tra formule ormai sperimentate nelle esperienze europee degli anni Venti e Trenta e la riproposizione in termini retorici del nazionalismo e del pittoresco.

PREMESSA

Roberto Gabetti

A partire dagli anni Trenta di questo Secolo, si è molto parlato di Architettura razionale: il termine era divenuto anche popolare, diffuso dalle grandi riviste, dalle mostre di architettura (la Triennale, soprattutto).

L'aggettivo razionale era implicitamente connesso a due matrici: una radicata sull'idealismo critico (in Italia, di Croce, di Gentile), l'altra legata a nuove forme di organizzazione della produzione.

Esisteva, indubbiamente, fra le due matrici, un interno riporto alle articolazioni Novecentiste, di un illuminismo Settecentesco e Ottocentesco, che si richiamava alla ragione, come divinità laica, come riferimento assoluto per la

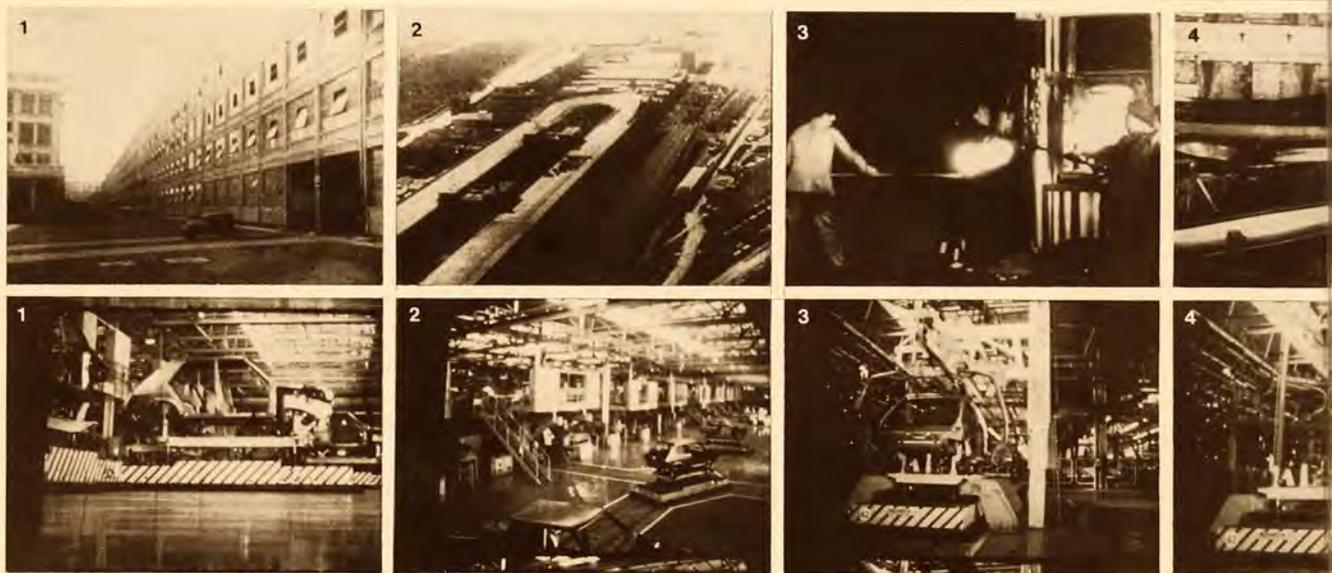
scienza e per la tecnica (ma anche per la letteratura, la poesia, l'arte e quindi, soprattutto, l'architettura). L'altra matrice riguardava processi di razionalizzazione della produzione, nelle industrie del Primo dopoguerra: e cioè la *standardizzazione del prodotto* e l'*organizzazione scientifica del lavoro*.

Il Movimento moderno, nella sua fase razionalista, ha certamente riscoperto questa seconda matrice, ricollegandosi ai nuovi modi di produrre: il riferimento è stato, in molti casi idealizzato, tenuto sospeso a mezz'aria, quale richiamo o ispirazione, non quale autentico collegamento con nuovi modi di concepire, progettare, realizzare oggetti e prodotti edilizi.

Mentre il Movimento moderno, degli architetti innovatori, tentava nuove impostazioni nella concezione, progettazione e realizzazione di opere di varia scala (dal cucchiaino alla città), il nuovo

modo di produrre si affermava in tutte le più moderne industrie del mondo. Lì il principio di razionalizzazione aveva assunto concretezza, senza sbavature: con quella durezza che una revisione radicale dei processi produttivi, dei rapporti interni di fabbrica, andava imponendo, e che avrebbe determinato profondi mutamenti politici ed economici, a livello internazionale.

La componente standardizzazione comportava la individuazione di prototipi adatti ad una produzione di grandi serie, inseribili anche in prodotti di serie diverse: caso emblematico, l'unificazione della vite, secondo tabelle che gli enti di unificazione avrebbero prescritto in ogni paese industrializzato. Dal componente minimo si sarebbe passati alla standardizzazione di interi complessi (come il differenziale) e, in certo modo, alla standardizzazione dello stesso prodotto finito (come l'au-



In alto: dal cortometraggio *La Balilla* e *la Topolino*, 1932-34, montato da materiali d'archivio della Cineteca Cinefati, 1979: 1-7. Ciclo di produzione

in catena di montaggio delle vetturine popolari allo Stabilimento Lino.

CRITERI DI RICERCA

Angelo Tito Anselmi,
Giancarlo Consonni

Le difficoltà incontrate nel tradurre le rivendicazioni sull'organizzazione del lavoro in proposte e in interventi capaci di avviare l'uscita in positivo dal modello tayloristico hanno suscitato campi nuovi di studio sia sul piano progettuale che su quello della ricerca storica. Si è infatti intuito che *per mutare un modello produttivo occorre intervenire su tutto il quadro delle condizioni che lo rendono possibile*. Per questo allo storico si formulano domande nuove; non bastano più le storie separate della tecnica, dell'industria, del territorio, ecc.; occorre invece spiegare quali modificazioni nei rapporti tra produzione e consumo, tra produzione e mercato del lavoro, tra famiglia e

mercato del lavoro, tra fabbrica e contesto hanno reso possibile, ed allo stesso tempo condizionato, gli interventi di razionalizzazione della produzione. Spezzettare il processo produttivo in fasi di lavoro ripetitivo per poterne misurare e controllare tempi e rendimento; ricomporre le diverse fasi in un flusso continuo, in modo da programmare e imporre dall'esterno i ritmi del lavoro e della fabbrica come macchina complessiva; questi ed altri principi del Taylorismo si trasformano in imperativi con cui tutti i paesi industrializzati sono prima o poi costretti a fare i conti per reggere la concorrenza di quelle economiche (in primo luogo degli USA) che per prime traducono tali principi in realtà. Ma, se il modello organizzativo della fabbrica tende ad uniformarsi, soprattutto nella produzione bellica e nei settori più avanzati, esso subisce deformazioni sostanziali nell'impatto con i singoli contesti,

Il Fordismo nel quadro di un modello sociale fondato sull'espansione dei consumi individuali di massa, il produttivismo adottato come modello sociale nella Russia Sovietica, i metodi di controllo sulla forza-lavoro in condizioni di bassi salari e bassi consumi messi in atto dai regimi fascisti: sono queste le varianti più note secondo cui si concretano le istanze di organizzazione scientifica della produzione. Ad una razionalità astratta e funzionalista si sovrappone la razionalità degli strumenti di controllo dell'economia e dei conflitti sociali, non senza contraddizioni. La fabbrica nuova, nei diversi contesti negli anni tra le due Guerre, appare così omogeneizzata in alcune sue parti (macchine, reparti), ma differenziata nel suo funzionamento complessivo, nei rapporti con le altre unità produttive a monte e a valle del ciclo, ma anche nel modo di rapportarsi all'insediamento

della forza-lavoro sul territorio. Per questo la Triennale intende affrontare l'indirizzo di ricerca *Spazio di lavoro e nuovi modi di produrre* scavando l'intero arco dei rapporti tra fabbrica e società, semplificato nei seguenti filoni-guida applicati a casi-campione ritenuti significativi (Fiat, Caproni, Snia e la casa razionale):

1. *La fabbrica*: soprattutto dopo la Prima guerra mondiale, si passa nei settori più avanzati dalla produzione della fabbrica come singolo manufatto edilizio, caratterizzato spesso da uno stile eclettico, alla fabbrica come macchina unica, la cui dimensione temporale e spaziale diviene sempre più interiorizzata e soggiogata all'organizzazione della produzione. Non si vende più soltanto la macchina singola ma si tende a vendere un determinato livello tecnologico complessivo, la progettazione e la realizzazione degli impianti atti a svolgere una intera fase

tomobile Ford modello T). Un riflesso autentico del principio di standardizzazione nei campi dell'architettura e dell'urbanistica, si è avuto in Le Corbusier: egli aveva proposto una unificazione della casa (sul principio della produzione automobilistica) una unificazione delle funzioni e dei bisogni; e persino uno *standard de la pensée*. Ma il caso rimaneva isolato, per la recente separazione del settore produttivo edilizio, da quelli traenti (meccanico, specialmente). L'altra componente della razionalizzazione riguarda la organizzazione scientifica del lavoro: e cioè prima di tutto il Taylorismo (che imponeva una minuta suddivisione dei compiti per ogni operaio, un lavoro ripetitivo da svolgere secondo tempi prestabiliti che spostava l'organizzazione dall'officina, dai capi, alla direzione amministrativa, secondo organigrammi di lavoro estre-

mamente rigidi e formalizzati, con schede, descrizioni, ecc.) e poi il Fordismo (che sulla base di esperienze tayloriste, tendeva a realizzare una perfetta rete dei trasporti, e quindi a introdurre le stesse catene di montaggio, per i componenti principali, per i prodotti finiti).

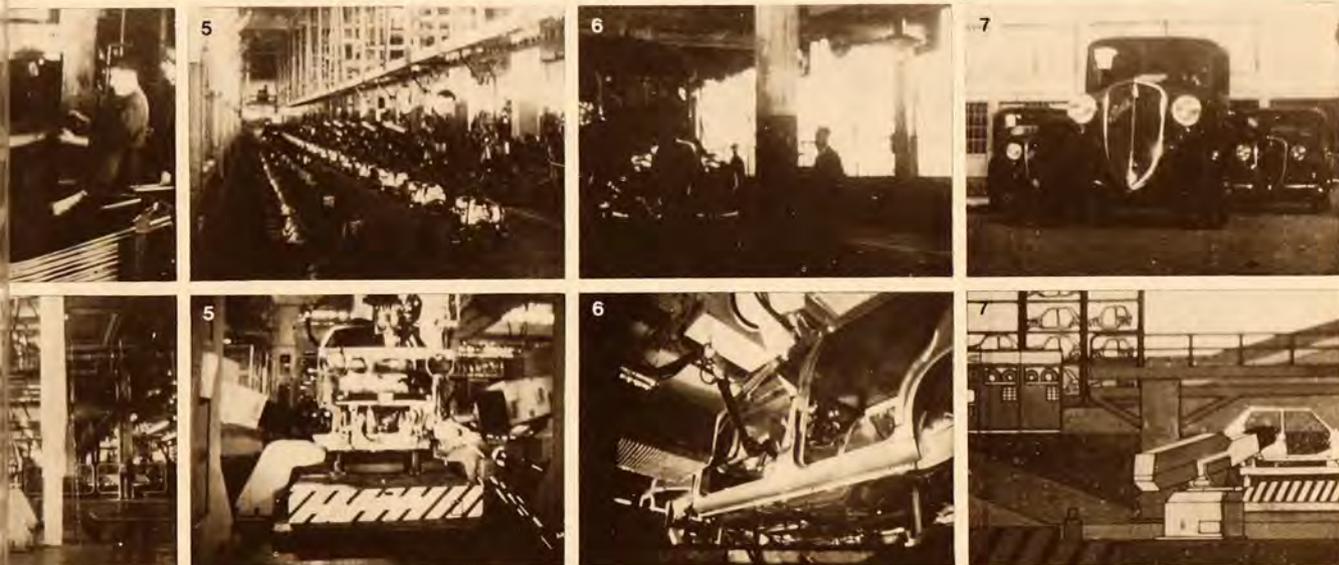
Un riflesso autentico dei sistemi di organizzazione scientifica del lavoro, presso gli architetti del Movimento moderno si può ritrovare in qualche tentativo per la riorganizzazione del cantiere edile.

Mentre l'Architettura moderna, tendeva a ricordarsi con i piani dell'ideologia, l'organizzazione produttiva risentiva dei nuovi principi di razionalizzazione. Mutava l'assetto produttivo e l'aspetto degli edifici industriali; mutavano i prodotti e i loro costi; mutavano i redditi degli operai, la loro posizione nella fabbrica, la loro collocazione nel-

le città, la loro posizione nella società. Il regime politico stesso mutava, come riflesso della disciplina ferrea che vigeva all'interno e al di fuori delle fabbriche.

Il fascismo, nelle sue contraddizioni (quella più evidente sta nel binomio ruralizzazione-industrializzazione), ha ripreso in Italia molti aspetti di una nuova cultura industriale, diffusa dagli Stati Uniti d'America nel mondo occidentale, a partire dal Primo dopoguerra.

La crisi del 1929 avrebbe bloccato tale processo: punto necessario per un rilancio successivo a partire dal 1933, fino agli esiti della Seconda guerra mondiale, tipica guerra del secolo industriale.



In basso: dal cortometraggio *La linea robotgate*, estratto dal documentario *Nuove Tecnologie*, prodotto dalla Fiat Auto-Cinefiat, 1979: 1.-7. Automa-

zione programmata delle fasi di saldatura allo Stabilimento Rivalta.

del ciclo produttivo (*layout*), fino a vendere metodi complessivi di controllo sulla forza-lavoro (Bedaux - ecc.). Mutano così in modo profondo le coordinate del lavoro umano: l'operaio singolo è espropriato di ogni controllo sul tempo e lo spazio del suo lavoro mentre l'insieme della forza-lavoro, ristrutturata con la perdita di qualificazione, è soprattutto inizialmente espropriata della capacità di comprendere e di incidere sui mutamenti tecnologici; lo stesso lavoro intellettuale in forte crescita è pesantemente irregimentato negli schemi tayloristici. Tuttavia la nuova fabbrica ha anche tempi di durata propri delle macchine, soprattutto quando è concepita in modo rigido e non ammette margini di recupero di fronte alle disfunzioni di talune fasi di lavorazione né l'adattabilità a nuove produzioni. Il rapporto stesso con la forza-lavoro, concepito come immutabile, diviene alla fi-

ne una contraddizione che accelera la messa in crisi della fabbrica e l'avvio di processi di ristrutturazione per spostare su nuovi piani il rapporto uomo-macchina.

2. *Il contesto*: le scelte localizzative, il livello di concentrazione e di specializzazione delle lavorazioni sono parte integrante delle scelte sull'organizzazione del lavoro. Esse rappresentano modi determinati di tradurre le istanze di razionalizzazione nelle diverse realtà territoriali e di assoggettare le preesistenze alle necessità del nuovo modo di produrre. La rivoluzione nei rapporti tra l'uomo e la macchina presuppone e impone profonde trasformazioni sociali e territoriali. La nuova stratificazione delle qualifiche, la nuova gerarchia di fabbrica si traducono in nuovi mercati del lavoro, quindi in nuovi rapporti tra i luoghi della riproduzione e i luoghi della utilizzazione della forza-lavoro. La casa razionale risulta essere storica-

mente uno dei modi per abbassare, nei contesti urbani, i costi di riproduzione della forza-lavoro e aumentare parallelamente la produttività del lavoro domestico; in questa linea, l'espansione dei servizi sociali si inquadra, negli anni tra le due Guerre, nel tentativo di controllare il tempo libero di massa e di funzionalizzarlo alla formazione di una nuova forza-lavoro.

L'intervento sulle città storiche, i progettati e in parte realizzati sventramenti, sono passaggi fondamentali di questa strategia, che punta a ridefinire i ruoli delle diverse parti della città nella riproduzione della forza-lavoro, a spostare nella nuova periferia il luogo di formazione della classe operaia urbana in qualche modo qualificata e nella campagna (sempre più vasta) il luogo di riproduzione e di residenza degli strati più bassi della forza-lavoro.

3. *Il prodotto*: nel caso italiano, profondi limiti furono posti dal

vincolo di una condizione di basso potere d'acquisto all'espansione di produzioni di serie e quindi alla adozione su vasta scala dell'organizzazione scientifica del lavoro. Ciò non ha tuttavia impedito che si producesse un notevole sforzo anche in Italia per l'unificazione e la standardizzazione dei semilavorati e delle macchine, che ne favorisce la produzione in serie. L'unificazione del prodotto è stata cioè nella situazione italiana più stimolata dalle esigenze di riorganizzazione delle prime lavorazioni e di quelle intermedie piuttosto che dall'espansione della domanda dei beni di consumo. Laddove si è tentato un processo inverso — per esempio, puntando sulla razionalizzazione del mobile — si sono incontrati ostacoli, nell'organizzazione artigianale della produzione. In altri casi è l'industria stessa che non utilizza a fondo le possibilità di espansione di produzioni di massa.

FIAT LINGOTTO E MIRAFIORI

Duccio Bigazzi

Per tutto il Ventennio fascista il Lingotto è una fabbrica-simbolo: progettato durante la Guerra, realizzato negli anni dello scontro di classe più aspro, inaugurato con il fascismo ormai al potere, nella mitologia quotidiana del Regime il Lingotto si carica immediatamente di un significato che va al di là di quello di una moderna ed efficiente fabbrica automobilistica. Viene presentato come esempio dell'*Italian grandeur* e, nello stesso tempo, del *pentimento operaio*; mentre il silenzio, l'ordine, la disciplina che colpiscono i visitatori più attenti, da Piero Gobetti a Edoardo Persico

(i militanti operai, dal canto loro, stabiliscono subito il parallelo Lingotto-Portolongone), è interpretato dalla stampa fascista come accettazione di un modello gerarchico nuovo, adesione a uno *spirito di corpo mirabile*.

La realtà della fabbrica è molto diversa, e lo dimostreranno le agitazioni degli anni della crisi, ma indubbiamente il modello organizzativo e produttivo del Lingotto segna una netta rottura con il modello tradizionale, e questo influisce fortemente sui comportamenti e il modo di pensare degli operai. Se la tipica grande fabbrica meccanica dell'Età giolittiana, rappresentata a Torino dalla Fiat Centro dei Consigli di fabbrica è ancora, in fondo, uno stabilimento di meccanica generale, adatto per una produzione

diversificata ed intermittente, il Lingotto è la fabbrica specializzata, ideata e organizzata per la produzione continua. La disposizione in linea dei macchinari, l'ampia introduzione della catena di montaggio, il rifornimento costante dei materiali e degli strumenti di lavoro, la continua riduzione del trasporto manuale, la facilità e la rapidità di esecuzione del montaggio: questi e altri principi del Fordismo rappresentano certo singolarmente importanti novità produttive, ma comportano soprattutto, nel loro insieme, una radicale modificazione nell'organizzazione del processo lavorativo.

Il Lingotto è la prima vera realizzazione, in Italia, dell'ideale della *fabbrica automatica della mass production*, fondata su una rigidità

produttiva che, prima con la deflazione del 1926 e poi con la Grande crisi sarebbe stata posta in seria difficoltà: il progetto della vettura popolare viene continuamente affrontato e rimandato, per tradursi in pratica, in forma assai parziale e limitata, solo negli anni Trenta, con la Balilla e la Topolino. Ma nelle condizioni di ampia e libera governabilità di salari, orari e occupazione garantiti dal fascismo, l'ottimismo tecnologico che è alla base del progetto del Lingotto non si incrina seriamente.

Al contrario, superata la crisi, l'inevitabile invecchiamento del Lingotto viene individuato non tanto nell'automatismo produttivo, quanto in quelle rotture del ciclo di lavorazione legate a una applicazione troppo letterale del modello for-

Fiat, Torino: sviluppo negli stabilimenti e nell'organizzazione produttiva: 1,2. A. Premoli, Officine Fiat (prima sede), Corso Dante, 1899; 3-8. Officine Carrozzerie Speciali, Piazza Graf (già Carrozzerie J. Rothschild et Fils, acquistate dalla Fiat nel 1911); 9-12. G. Matté Trucco, Stabilimento



diano di Highland Park: necessità di trasporto verticale dei materiali da un piano all'altro, inevitabilità di polmoni e depositi ai diversi piani, rigorosa corrispondenza simmetrica dei reparti, ecc. Mirafiori nasce quindi da un'ulteriore amplificazione del concetto di *fabbrica-orologio*, dove tutto il processo di lavorazione è fondato e regolato sul montaggio finale e la continuità produttiva è garantita dal coordinamento perfetto delle linee principali con quelle secondarie. Ma gli anni della realizzazione pratica di Mirafiori sono ormai quelli della Guerra imminente: dalle catene di montaggio della nuova fabbrica non esce, ancora una volta, l'auto di massa, ma motori di aviazione e automezzi militari.

CAPRONI TALIEDO

Martino Pozzobon

In maggior misura che qualsiasi altro ramo della produzione industriale l'industria aeronautica è potuta crescere e progredire — almeno fino agli anni Trenta, in Italia e nel mondo — in quanto direttamente, se non esclusivamente, legata alla domanda militare e bellica. Dovendo servire anzitutto le esigenze belliche e all'interno di un processo di crescita ed evoluzione pressoché sempre sperimentale in tutte le parti del mondo, l'industria aeronautica in Italia ha potuto raggiungere i suoi primi risultati senza scontare il *gap* tecnologico caratteristico di quasi tutti i settori industriali italiani nei confronti dei paesi più avanzati.

Per essere industria essenzialmente di montaggio, richiedente un vario e vasto insieme di esperienze tecnologiche, produttive ed organizzative, la costruzione dei velivoli ha sollecitato la formazione di un tessuto articolato di interdipendenza tra più branche industriali. Anche per questo è giunta ad esprimere una compresenza sul mercato di imprese dimensionalmente molto diverse per potenzialità finanziarie e livelli di organizzazione industriale nonché per specializzazioni e capacità tecnico-produttive. Il percorso economico-produttivo compiuto dall'industria aeronautica riesce perciò ad evidenziarsi come un momento per molti versi di punta del vasto e complesso sviluppo del comparto produttivo delle costruzioni meccaniche e come fattore di indubbio supporto alla ricerca tecnico-scientifica applicata

all'industria ed alla conformazione di strette interdipendenze settoriali tra grande, media e piccola industria e tra componenti di diversi cicli e processi produttivi. Le fasi nelle quali è schematicamente scomponibile la storia dell'industria aeronautica tra le due Guerre sono tre: 1. *Prima guerra mondiale*: forte sollecitazione della domanda; costruzione di velivoli in legno con telaio metallico, soprattutto biplani, monomotori o plurimotori; produzione in serie dei motori da parte dei grandi organismi produttivi; produzione in piccola serie dei velivoli, organizzata però attorno alle figure professionali di esperti falegnami e montatori meccanici, cioè ad uno stadio fondamentalmente di artigianato ad alto livello. 2. *Decennio 1925-1934 o epoca dei primati*: ristagno della domanda

Guido Canella

HINTERLAND 11-12

september-december 1979

ENGLISH contents

Triennale «in progress»: an exhibit for the eye and/or for the head? <i>Guido Canella</i>	2	(here 1)
The Triennale as it has been edited by Letizia Caruzzo	4	(here 2)
4. The antecedents: colony of artists as alternative to the great exhibitions 6. Milan 1919: creative employees against the industrial reduction 8. Monza 1923 and 1927: élite aesthetics or mass diffusion 10. Monza 1930: fancy of the machine and spiritual indemnity 12. Milan 1933: figurative alternative and approaches to the social world 14. Milan 1936: purism of the minority as spiritual survival 16. Milan 1940: the prelude to annihilation in monumentalism 18. Milan 1940: the last illusions of reason: planned economy and decentralization 20. Milan 1947: building yards and quarters regenerate the rationalistic ideology 22. Milan 1951 and 1954: museal display as a city metaphor 24. Milan 1957-1973: phantasmagoria of objects and images and new figurative initiation		
XVI Triennale: the project in architecture: internationalism and context	26	(here 4)
Programmatic exhibition	28	(here 5)
<i>Housing policy and architectural poetics:</i> 28. Introduction (<i>G. Canella</i>) 30. Italy (<i>G. Muratore</i>), Switzerland (<i>J. Gubler</i> , <i>S. Schnaidt</i>) 31. Great Britain (<i>D. Calabi</i>) 32. Germany (<i>C. Borngräber</i>), USSR (<i>C. Borngräber</i>) 33. Austria (<i>F. Achleitner</i>), Spain (<i>I. Solà Morales</i>)		
Working space and new ways of production: 34. Introduction (<i>R. Gabetti</i>), Criteria of research (<i>A.T. Anselmi</i> , <i>G. Consonni</i>) 36. Fiat Lingotto e Mirafiori (<i>D. Bigazzi</i>), Caproni Taliedo (<i>M. Pozzobon</i>) 37. Snia Torviscosa (<i>M. Granati</i> , <i>C. Zulli</i>) 38. The house as working space (<i>G. Tonon</i>)		(here 6)
International seminars of the magazines for the conclusive exhibition of the Triennale; 40. Introduction (<i>G. Canella</i>)		(here 6)
Summer seminars concerning the cities of the modern Italian architecture: 43. Como, Ivrea, Terni, Pesaro		
XVI Triennale: Acquaintance with the city: for a metropolitan museum	44	(here 7)
International review of the museums of urban history: 46. Introduction (<i>A. Acuto</i>) 52. Criteria for a comparison (<i>H. Hansen</i>) 48. Helsingin Kaupunginmuseo: between imported culture and autoctonous culture (<i>M.L. Lampinen</i>) 49. Museum of London: persuasive chronology of the social progress (<i>D. Cordingly</i>) 50. Chester Heritage Center: restoration clinic in the historical centre (<i>C.M. Morris</i>) 51. Ecomusée, Le Creusot-Montceau-les-Mines: archeology, structural instead of industrial (<i>M. Evrard</i> , <i>M. Scalbert</i>) 52. Stichting Architectuurmuseum- Nederlands Documentatiecentrum voor the Bouwkunst: architecture distilled from the structure of the city (<i>W. de Wit</i>) 54. København Bymuseum-Arkitek: the collective memory in circulation from the new townhall (<i>S. Lindvald</i> , <i>K. Dirckinck Holmfeld</i>) 56. Sveriges Arkitekturmuseum: history and transfiguration of the model city (<i>H.O. Andersson</i>) 57. CIAM Archiv, Zürich: the synchronistic urban analysis of the CIAM (<i>J.L. Sert</i>) 58. Musée des Plans-reliefs, Paris: features of the territory from the Royal Collection (<i>C. Brisac</i>) 60. Museum für Hamburgische Geschichte: looking ahead from the structural transformations (<i>J. Bracker</i>) 61. Museum system project, Barcellona: national, urban and district museum (<i>L. Monreal</i> , <i>F. Roca and others</i>)		
The Triennale as it could be: interviews	62	
62. Cultural promotion in favour of the Milanese «homo faber» <i>Carlo Tognoli</i> 63. The museum radicated and meditated on the architectural body of Lombardy <i>Giovanni Testori</i> 64. Creative mediation of the technicians towards a national, popular and industrial culture <i>Edoardo Sanguineti</i> 68. Permanent laboratory for a project of new cultural identity, <i>Lucio S. D'Angiolini</i>		
Books received	70	
Books: Planning and management of the Dutch architecture (<i>P. Godio</i>)	71	

This issue of *Hinterland*, which was ready just after the inauguration of the Triennale, has now been issued after considerable delay news concerning the future of the exhibit was expected, after the shabby opening of the 15 December 1979 — literally as well as figuratively *shabby*, considering the peeling plaster. Nevertheless, after six months of interruption in what was supposed to be continuous and progressive activity, after a series of effective resignations (the members of the Board of Governors and the secretary) and reinstatements (the members of the Executive Committee and the Chairman), of Boards of Governors being declared legally incompetent, of separate meetings between representatives of political parties and cultural groups affiliated with the same, and between operators of different political persuasion come to a compromise working arrangement, etc.; after a botched attempt at resuming activities on the 15 April; after the newspaper reports in May that the government would offer its financial support, and finally, after the local government elections in June, the Executive Committee has still not been convened.

This raises profound and legitimate doubts concerning the Committee's effective willingness and capacity to carry out their organizational and administrative duties. Let us try to pinpoint the fundamental difficulties that have afflicted the launching of the XVI Triennale.

Lack of Homogeneity

On the basis of a Document drawn up by the Board of Governors in March 1978, a document which provided for a relaunching of the Triennale (its last exhibit had been held in 1973) with a new formula of permanent activity, in 1978 an Executive Board (composed of Gae Aulenti, Gianfranco Bettetini, Carlo Bertelli, Guido Canella and Andrea Villani, with Giampaolo Fabris as Chairman) was commissioned to prepare a programme to be submitted and approved during the same year. Some reservations were expressed regarding this programme on the grounds that its sectors were too heterogeneous, owing to the cultural heterogeneity of the members of the Board. There is no point in dwelling on the responsibility of the Board of Governors in making these appointments or on the objective difficulties involved in supervising the programme, all of which have been fully covered by the press. The programme was launched with five thematic lines, each composed of a variety of undertakings, and with funds far inferior to those normally allocated for exhibits set up by the regions, the provinces, and the communes. What is really interesting, though, is that a formula like continuity and articulation, which was the one chosen, should inevitably have to pay for the autonomy of parallel undertakings in the sectors and for a certain heterogeneity. In fact, it is one thing to «culturalize» designing and production for the masses in sectors of merchandise of wide and immediate appeal, like the handicrafts, industrial design, fashion, and, partly, audiovisual products; it is quite another matter to have to deal with processes involving complex constructions (today more than ever before), like an architectural project, the shaping of a city, or their reduction to a museum scale, apart from the generalized

and often biased accounts of it found in the press, in political debates, and in the deliberations of administrative boards, where there is a tendency to schematize problems and solutions in terms of both speculation and immediate requirements, the destruction and the conservation of the environment.

Political Allotment

Some objections had been raised regarding the choice of and by the members of the Executive Boards on the grounds of political allotment. On this matter the administrative bodies should have made a statement — *pro veritate* and in order to avoid tendentious political speculation (see *La Repubblica*, 25 October 1978; *L'Europeo*, 20 December 1979; *Corriere della Sera*, 11 April 1980). Such a statement could have thrown light on the actual nominations, the motivations behind the compromise achieved by the political elements making up the Board of Governors, and possibly the effective membership in such parties possessed by the members of the Board itself, the Committee, and the operators called in to collaborate in the various sectors. But what should really be objected to is the manipulation of the political power wielded by certain councillors, committeemen, and cultural operators (*Take it or leave it; it's either my way or a crisis*) in order to prolong their meddling in undertakings or sectors where they are either thoroughly incompetent or they have only indirect competence. This was done by deliberately withholding the number of votes needed for any Committee decision to be perfectly legal, and by the extensive use of delaying tactics on the part of committeemen, fabricating shadow-roles and entrusting them to «proconsuls» directly connected with a Chairman's committee of «cultural health», set up only to be taken over by the very same members of the Board of Governors. Thus, concealed by a fictitious title, these people have duplicated sectors of interest for the purpose of controlling thematic lines for which other groups are directly responsible.

Improvisation and Impenetrability

Despite the executive decision imposed by the administrative bodies (with one abstaining vote and one against) to reopen the Triennale on the 15 December 1979 as an indispensable condition for acquiring government financial aid, these bodies expressed their regrets at the poor public turnout and the failure of the critics to back them. In fact, the critics complained that both the contents and the criteria of the exhibition were improvised and impenetrable. But how can one forget that the Triennale inauguration was a *defiant opening*, as the Chairman put it in the title of his editorial for the *Guide to the Triennale*? Or that it opened in the dead of winter, without heating and with broken windows? Or that each of the five thematic lines (including exhibits and other undertakings) was assigned an average of no more than 30 million liras? Or that during the last evenings of the Triennale voluntary groups of students at the Faculty of Architecture of Milan University were called in to give their assistance? Or, lastly, that someone was even counting on its failure, for political or «cultural» reasons?

Moreover, making up the public visiting the Triennale — as was mentioned in the programme of the Executive Committee — are also architects, town-planners, museologists, scholars, students, directors, union representatives, district councillors, schoolchildren, and the members of cooperatives — all of whom will certainly be interested to find in a specific exposition something to make them reflect critically on the progressive phases of

research work carried out experimentally and with the explicit purpose of eventual operational use.

We were not in time to visit the VI Triennale of 1936 and, generally, the avant-garde exhibits of the interwar years, but since the last war we have seen a few openings, held amidst the scornful whistles of the few «squares» present — exhibits later considered fundamental for the culture of that period. The Board of Governors' Document recalls the VIII Triennale of 1947. Well, an historical rather than hagiographic judgement would show that the real merit of Superintendent Piero Bottoni lay not only in his having concentrated on the burning issue of housing, or in having tackled the problem of a model for dwellings in his *model-quarter* (repeatedly experimented by the *Werkbund* in the Twenties and Thirties), but also in his having founded that Triennale on the real condition and resources of Italy after the defeat, delineating prospects which were not empiricist, but theoretical and operational. From this followed a self-critical position regarding the presuppositions of the Italian Rationalism experience, of which he himself had been a leading figure. But these prospects were later frustrated in the administration of Milan by a sequence of middle-of-the-road city councils and in the subsequent Triennali, by the increasing influence (except for a few memorable sections) of stylism and consumer-oriented design.

The right to content and to a «different» point of view.

This issue of *Hinterland* considers and documents only two thematic lines, conceding that other publications have more competence in such matters as the *organization of industrial design, the sense of fashion, and audiovisual space*. In assuming the general proposal contained in the Document of the Board of Governors in terms of a *culture-production and environment-habitat relationship*, those responsible for the two thematic lines decided that the themes should develop the proposal, taking a critical line towards certain attitudes recurrent today: on the one hand, towards the ideals of technological efficiency and production (now invalidated by the energy crisis) and towards town-planning for an undiscriminating equilibrium of the metropolitan area (now universally disbelieved as the way to satisfy requirements); on the other hand, towards private intellectual positions in which, through a symbolic mark or a personal signature, one is satisfied that the consumer object transmits one's own moral, sportive, or autoironic personality, and that the design withdraws into its own double identity, unwilling to be realized concretely, because it feels free of the «presumption» (and of the scientific responsibility) of coming to terms with reality. Consequently, production is assimilated by its ultimate purpose of making goods (however significant and acculturated) for the élite and the habitat is vaporized in the sacrificial wish for an ecological regression to a pre-industrial environment. But these two thematic lines are also expected to lead to positive developments, for there is a feeling that the purpose of designing is still that of making an independent and specific contribution in congruent dimensions and articulations and in a real and clearly-defined area, where one can confront society with progressive choices of coherence or contradiction with respect to precise objectives. Historical documentation, then, not as a landscape to contemplate or something to regret for the sake of inspiration, and not as a heuristic or scientific abandonment to the psychoanalytic introspection of subjects of the architecture and of the city, but as the substance of an ex-

perience to face operationally and from which to distinguish oneself dialectically, through the profound and continuous work of input and output, and through the rougher confines of the present, the prejudices, and the responsibilities; in other words, the precipes that protect it, without evoking them and reprojecting them linearly from the past.

Now, with funds available, what can one ask to ensure a coherent and productive pursuit of the themes, *the project in architecture and acquaintance with the city*? That in this alternative experimental and transitional exhibit the Triennale should confirm — along with the more decorative activities concerned with consumer articles, images, designs, and travelling exhibits — that it is quite legitimate also materially to engage in research which is less «digestible», less conventional (in comparison with the cultural activities carried on elsewhere, thanks to both public and private initiative), perhaps rougher going, and less popular — not to be confused, though, with the *unfinished* work of the inauguration, owing to the depletion of funds on that occasion.

As for the doubts regarding the thrust of the programmes elaborated on the basis of these two thematic lines, or regarding their fecundity, witness the productive raid on them now going on at congresses and university seminars, and in the monographic issues of recent reviews, etc., where a part of the researches promoted by the Triennale has found a home. Researches, however, that owing to organizational and administrative shortcomings, the Triennale was unable to define in contractual form in accordance with a promotional role to carry on even far from Milan, a role to institutionalize at least to some extent in a progressive strategy of give and take.

To conclude, it is now to be feared that the Triennale, inhibited by its unsuccessful and adventurous opening, and in search of a vindication and the consensus of the masses, might choose the way of weekend cultural *voyeurism*, whereas the problem of its future is still to be settled between an unambiguous choice of a *transitional consumer gallery* and an open choice which, while stimulating the construction of a museum within the museum, also admits a *settled workshop of ideas and cultural exchange*.

THE TRIENNALE AS IT HAS BEEN

edited by Letizia Caruzzo

The antecedents: colony of artists as alternative to the great exhibitions

The Great expositions of the XIXth and of the XXth century propose the affirmation of national cultures like condition of expansion on the international markets. As a guarantee

for its own survival, the artisan class claims autonomy from the big industry and control on productive processes; it regenerates in *associations of arts and handicraft*. Consequently it entrusts its defence to the high executive level and to the original creative ability which has improved through the exchange with the *front of the artists*. The Expositions of decorative arts favour the improvement of taste and the style research, because they are ideally connected to the figurative eccentricity (and also to the eccentricity of behaviour) of the «spiritual communities» of artists and artisans. These *colonies* with historical exhibitions concerning habitation (where one rebuilds villages in medieval Style) are always present at international Expositions to orient the taste of the lower middle class. They represent the contradictory antecedents to the *exposition-quarters* of Twenties and Thirties.

Milan 1919: creative employees against the industrial reduction

Renewal of taste and productive reorganization are dealt with in the respective contexts according to different structural and over-structural modalities. In Milan the experimentation of the Società Umanitaria is addressed to mass users and the ratio between instruction and production, which aims at the safeguard of skilled workers, is coherent with the programme (pursued by the most advanced component of the Milanese leading class) of productive integration of the working-class for a modern administration of town.

In the different national European contexts, *Werkbund*, avoiding ideological internal controversies — to create *for or like alternative* to industry? —, which point out the difficulties interposed by the great capital to orient the new language towards themes of social interest, diffuses an industrial and artisan production, already consolidated in the respective markets.

Monza 1923 and 1927: élite aesthetics or mass diffusion

At the first Biennale Exhibitions of Monza the pictorial Vanguard steals the supremacy in the representation of taste (which is still considered like exclusive initiation of the intellectual middle-class) to the industrial and artisan production. As the matter of fact one prepares authentic spatial pictures which allude to the whole process of stylization. This way, one can show the Italian delay in comparison with some more advanced contexts, where the expositions are opened towards the diffusion and the affirmation of architectonic poetics (already formalized on themes and specific types such as habitation) which aim at involving political and social problems on a productive level. We can remember the experimental *Siedlungen*, encouraged by *Werkbund*, real *exposition-quarters*, destined according to programmes to workers, but also bringers of a new conception of life essentially favourable to a collaboration of social classes.

Monza 1930: fancy of the machine and spiritual indemnity

With the debate about modern Architecture, the Triennale introduces the notion of rationality in which we can find either the credibility won by the New architecture in the productive dimension or the inclination

to Europeanism of the most advanced middle-class. Along these solicitations some intellectuals orient their engagement. Pushing the national culture towards an European matrix, they discover the condition of ransom from provincialism and consequently from fascism. In this direction the taste and the aesthetical civilization of Venturi, Persico, Casorati are connected to the progressive liberalism of Gobetti. They rise from the negative conjuncture of the Italian society (which, on the contrary, Gramsci deals with in the history of class relations) towards a regeneration that must be obtained through the *new moral types* transmitted by Protestantism to the European culture.

Milan 1933: figurative alternative and approaches to the social world

At the beginning of Thirties, while in the greater European countries, already oriented towards the corporative involution, the margins of action of the Vanguard are getting narrower and narrower, in small but socially advanced countries, the modern Architecture protracts its engagement figuratively contained in mass themes. At the Vth Triennale, in an explicit comparison, the ambivalence of the international rationalism is clear. Italy (the only fascist country that admit this in a position of minority) gives a persuasive and comfortable version towards the exigences of the cosmopolitan middle-class. On the contrary, figurative arts try to avoid the generic «calls to order» of the régime through the archaism and the recovery of the tradition. So they open a social and national valence around some nuclei of expressionist and classicist re-foundation.

Milan 1936: purism of the minority as spiritual survival

In Italy, between 1932 and 1936, during the temporary crisis of the traditionalist *front*, a lot of intellectuals make common cause to the objective reason of the modern Architecture: the rationalist poetics is submitted to a process of historicisation and of linguistic deepening which pushes it to the European origin of the link between pictorial Vanguard and architectonic experimentation. Within these researches Persico works to give relief to the context and in the metaphysical Painting he discovers the motif of the original inspiration of the Italian architecture. At the VI Triennale, the Hall of honour represents (in a cathartic way like a desperate appeal to the European *intelligenza*) the symbolic condition in which the architecture seems to reduce itself in order to guarantee its own survival in the historical contingency.

Milan 1940: the prelude to annihilation in monumentalism

At the end of Thirties, the consolidated features of the fascist town-planning appear not only in the extension of the littorio Style to an urban scale but also in the unbalancing acceleration of installation bonds — desired by the reactionary Right since the beginning of the century —. They are destined to a strategy of working class rarefaction and of lower middle-class homologation of the suburbs. At the VIIIth Triennale, the *recovery of Roman spirit* scenographically prepared, connotes the cultural demagogic and provincial politics of the fascism outside

of more radical modifications of the structural cadre. Also in the most important European countries the academical classicism — raised to an official rôle — interprets the nationalist emphasis of the central governments, expressed by the big capital which is already addressed to the war. In other cases the same Classicism seals the colonial revenue in the opulence.

Milan 1940: the last illusion of reason: planned economy and decentralization

On the eve of the war, the complex European situation registers the presence of opposed ideologies of development which will succeed in taking root operatively in the practice of management only after the war: two tendencies are opposed to the conservative politics of administrations and central governments: on the one hand the dirigiste ideology of the industry which is protected and oriented to centralize, to plan and to rationalize the interventions and also to polarize the installations in a productive function; on the other hand the programmes of housing socialization and of the services that are encouraged by local administrations within governments of popular coalition, only partially realized, but showing the possibility of overthrowing the issues of the economic crisis (leaving from renewed relations of management). Dialectically to these experiences there are the plans elaborate by groups of modern architects for different towns. They claim the order of the European reason to dam the damages of free trader town planning.

Milan 1947: building yards and quarters regenerate the rationalistic ideology

During the Governments expressed by the CLN which are formed in the Resistance period, between 1945 and 1947 the rationalist culture tries a total planning elaboration; from this heroically «realistic» phase researches emerge about the unification of the building processes. They are destined to the rebuilding and to the experimentation about the theme of the economic and popular installation which starts with the Quarter QT8 for the VIIIth Triennale. So, if on the one hand they embody the will to root planning in a wished industrialized context, on the other the recovery of the *self-sufficient* quarter marks the incapacity to assume the urban expansion problem physiologically, beyond the functionalist zoning. In the same years, in some North-American towns, the architects who have worked in *New Deal* adopt interventions that are suitable to each context, involving the body of users in the planning elaboration.

Milan 1951 and 1954: museal display as a city metaphor

After the political defeat of the Left in the elections of 1948, one part of Italian architectonic culture rallied in support of the resistance policy conducted by local democratic organizations against urban centralization and the initiatives of real estate organizations; another part re-examined theoretical and operational propositions tending dialectically to graft functional internationalism onto the tradition of historicism and contextual characteristics. The first works to offer occasions for a demonstration of these positions were a few exhibits staged

for museums. The methodological thinking behind these works foreshadowed the debate on pre-existent environments, and ended by metaphorically rendering an unexpressed programme for city development. Elsewhere, for example in the Berlin *Interbau* of 1957, there prevailed the refusal of international architectonic culture to re-examine the problems of the reconstruction in accordance with coherent organic programmes or with a structural alternative. This left the field clear for the reduction of European architecture to image as a reflexed transposition from the American urban scene.

Milan 1957-1973: phantasmagoria of objects and images and new figurative initiation

In the exhibitions held during the sixties and seventies (based on: *the interrelations of the arts, the relations between art and industrial production, home and school, leisure time, and big numbers*) the Triennale has pursued problems raised by the contradictory development of Italian neo-capitalism. Thus, different currents often clash and contaminate one another: the adhesion to a consumer-oriented industry on which design could reformulate an aesthetics of the object consonant with technological dominance or with an image of affluence and widely distributed social progress; the recourse to metaphor, often based on the anthropological claims of the American avant-garde, as an expression of moral reservations towards participation in production; or, by other paths, a kind of new *magic realism*, now widely diffused internationally, which, by reconnecting architecture to the womb of the historical part of the city, redeems in a purely figurative way an impracticable contact with reality.

XVI TRIENNALE: THE PROJECT IN ARCHITECTURE: INTERNATIONALISM AND CONTEXT

For example, let us try and imagine a worker doing his job within a space sized to fit essential, strictly coordinated movements: materials, instruments and working areas are at hand, hence the series of operations carried out are characterized by repeatability, normalization, precision, speed, hygiene, efficiency, planning, etc. Is this the working environment of a North American factory realized according to the maximum productivity theories proposed by Frederick Winslow Taylor, the founder of the scientific organization of work? Yes it is, but it could also be the kitchen of a modern working class home in a German town in the Twenties. This too is affected by the social plan which extends the world of production to the family, where the working time of the wife-housewife cannot be too much out of phase

with the husband-worker's time and with the time of the children-pupils who use the social services in which the moments which prepare them to join the rhythm of the production cycles are also imprinted and timed. Whereas in the factory the homologation of behaviour is aimed directly at maximum productivity, in the family such a homologation aims at cutting down the time dedicated to domestic work to have more time for other jobs in and outside the home: at equal costs the work invested increases. This is a phenomenon which occurs in different ways and to different extents from the U.S.A. to Europe and appears even in the Italy of the Thirties during the fascist period.

Well, this factory-home relationship exists today also for the robots: can we exorcize them or must we put up with them? If it is true that the rationalization of its extreme coherences and consequences diminishes the effort and work required but does not produce free time, it is also true that new production relations, including those present in domestic work, are not acquired without coming up against problems which already existed in the period between the two wars: the relationship between working time and time off work, the quality and purpose of work, the appropriation of the products of work, etc.

What has been said indicates that the thematic line *The Project in Architecture* has examined the history of modern design to look for the reasons and the decisive nodes in which the conditionings, the potentials and the complexity inherent to the task of redefining space are intermingled.

Under the title *Internationalism and context* it promotes a series of activities and events aimed at comparing the theoretical aspirations and the practical needs of the architectural design both in a historical and in a modern dimension. To start with the program has been divided up into the following research areas split up into three phases: the period between the two wars, after the last war and today.

RESEARCH LINES

housing policy and architectural poetics in the relationship between national realities and international orientations, where dialectically compared with a more figurative history of the Modern movement we often encounter a history of economic-working class homes mediated by sectorial cultures still about to undergo a profound transformation (administrators, entrepreneurs, trade unions, social classes, group behaviour, etc.); sections (on the three phases: between the two wars, after the war, today) will be coordinated for Italy, France, Great Britain, Switzerland, Germany, the URSS, Austria, Holland, Spain, Scandinavia and Belgium; **working space and new ways of producing**, where in the general request for rationalization expressed by the industry an analysis is made of the effects on the planning of production processes, of products, of the working environment, on the industrial scene; **building production and design**, where an attempt is made to single out the roles respectively played by inventiveness and building techniques as variables of design intentions; **museum of architecture**, where through a series of combined investigation (on the exhibition typologies, on the possible scopes of disciplinary specificity, on the criteria of layout, etc.) it is the Triennale itself which examines itself and compares its institutional past and future.

MANIFESTATIONS FOR THE OPENING 15th December 1979:

program exhibition of the sector, which will anticipate and visualize the themes and the various initiatives foreseen during the three year period.

guest exhibition shown:

Eight Plans for Milan, organized by the architecture magazine *Casabella*;
Function and sense. Architecture-Housing-City. Holland 1870-1940;

17th December 1979:

first international seminar of architecture magazines, chaired by Bernard Huet, where the most important Italian and foreign magazines are invited to discuss and collaborate towards the program of *The Project in architecture*, to decide upon the modalities of their possible participation in the final Exhibition of the 16th edition of the Triennale.

FOLLOWING MANIFESTATIONS

during the three year period:

poetics and civil engagement, a series of directly produced exhibition and guest exhibition on:

Hannes Meyer (1889-1954); Johannes Duiker (1890-1935); Moisey Ja. Ginzburg (1892-1946); Giuseppe Pagano (1896-1945); José Torres Clavé (1906-1939);

and on:

Piero Bottoni (1903-1937); Ernesto N. Rogers (1909-1969); Cesare Cattaneo (1912-1943);

and on:

Franco Marescotti;

international seminars on modern architecture in Italy, including summer itineraries organized by the Triennale together with the Faculty of Architecture of the Milan Polytechnic meant for Italian and foreign neo-graduates where the towns which are more closely linked with the history of the Italian modern movement offer the significant contexts of some themes which have polarized to a considerable cultural and environmental extent the development of the trends of design; for example, Como and figurative research, Ivrea and its relationship with production, Terni and the residential development in an industrial centre, etc.;

the final exhibition of the 16th edition of the Triennale will represent the point of arrival for those research themes which within *The Project in Architecture* theme begin with the *program exhibition of the sector*. If the exhibition held during the three year period illustrate the state of progress of the researches, the *final exhibition* will represent a time of final synthesis, in which the results of the researches will be visualized. It will, therefore, have to draw conclusions capable also of bringing up to date themes and problems considered until then in a historical perspective. In fact the hypothesis on which the program is based assumes that the period between the two wars is the one in which the problematic nodes were set down which today, fifty years later, have still not been solved. For example: the subject of mass production and, as far as concerns the image of architecture, the declaration of a modernizing language, supported by an international élite, create at a local level a node of conflicts and mediations with tradition (in technics, production, norms and use, etc.), to which most designers and local workers are tied. In the *final exhibition* the international participation of the magazine will take place through a series of sponsored designs or designs directly ordered from the architects which somehow will be dimensionally, typologically and formally appointed to represent a choice of cultural orientation and the sphere of incidence considered suitable to realize its potentials.

PROGRAMMATIC EXHIBITION

HOUSING POLICY AND ARCHITECTURAL POETICS

INTRODUCTION

Guido Canella

In the historical body of the Modern movement the housing sector represents a series of alternatives, of indefinite variables, which other sectors contain within a degree of greater typological univocity (schools, sanatoriums, factories, offices, etc.). Even certain discriminating decisions (for example: between the avantgarde and figurative tradition; between innovation and functional convention; between modern behaviour and ethnical culture; between normative-productive reasons and repetitive-distributive ones, etc.) in the home become concrete as a result of structural and superstructural drives each time differentiated on specific contexts. In the countries where capitalism developed the technologies and rationalized the production processes (France, England, the U.S.A.) the problem of housing in the Twenties appears to be physiologically reabsorbed, through the choice of normalizing, consolidating and expanding the settlement models which survived the test of the industrial revolution; in those countries where the financial (even imported) capital played a hegemonic role and where the production developed in the midst of large depressed areas as a result of isolated and protected episodes — so that the accumulation occurred again at the expense of the precariousness of employment and the excessive exploitation of the workers (Germany, Spain, Italy) — the problem of housing burst out according to more extreme and radical typological contrapositions, in which a primary part is played by the ideologies of a more enlightened ruling class, of a more reactionary ruling class, of a more reactionary ruling class (which later on was to prevail), and of the organized Workers movement.

Tall, medium or small houses? Flat of pointed roofs? Social services integrated in the residential areas or zoning for separate functions? Residential areas for workers within the factory precincts or outside the city? Rural villages scattered over farmland, self-sufficient quarters in the suburbs or restorations in the historical city centres? The family home given to those who have to become part of the industrial set up or distributed as compensation for insufficient wages?

Therefore, for modern architecture the housing sector is one where the discriminating factor *to have or to be* is stronger but also more ambiguous. *To have* possibly means a material advantage and manpower for the entrepreneurs; it means capillary consensus for rulers and administrators; it means a guarantee of possession and isolation for the urban bourgeoisie. *To be* possibly means the declaration of a poetic and, through its diffusion, of a concept of life for architects which tends to be an interclass concept; it means an existential minimum for the workers; it means a homogeneous concentration for the political parties practicing class conflicts.

Many rationalist-type leaders theoretically and operationally acquire their experience on

the instrumentality of a specific disciplinary body of homes, often evoking anthropological or ethnical ascendants for a more or less direct debate with the academic culture, but above all straight away to get round (i.e. directly affecting design) the prejudices and the disgust of a modern interclass architecture cultivated in the public which resists them and creates opinions, such as the nationalist bourgeoisie. But the aim of homologating the requisites of the home on a model of bourgeois universalization, on a urban behaviour (more or less integrated, more or less privatized, more or less aggregated) disappears, as not only the economical and social premises oriented towards well-being are lacking, but also the rationalizing force of capitalism itself, forced as it is to nourish itself on its own contradictions to deal with cyclical trends and wars. So much so that it was in the attempts to theorize (for example CIAM in 1929 in Frankfurt and in 1930 in Brussels) that the Modern movement was even more unarmed and anachronistic when it came to meeting the great governments (be they progressive, socialdemocratic or socialist; moderate, conservative or even national fascist); instead, particularly in the large towns, where the *laisser-faire* or the building-town planning real-estate section took advantage, for the sake of convenience, of some reductions and simplifications of the rationalist request; where the pragmatism of less radical and more conciliatory avant-gardes emerged in some small but economically and socially advanced countries (Holland, Switzerland, Scandinavia, Czechoslovakia) and were so important as to assume (and the historiography carries very clear signs of this) the behaviour in Modern architecture practised by the working class aristocracy and by the lower middle classes as the one socially suited to European internationalism.

In this way the accumulation of profits, the extracting of incomes and the anticyclical actions are connected with the production of homes each time with variable shares, conditioning the types within a range going from the *minimum home* (rationalized on the production regime) to the *compensation home* (shaped on the regime of employment often based on the compression of wages), from the *centralized settlement* to the *dispersed settlement*.

Beyond or, if preferred, dialectically compared with legitimate but also simplifying equations which link the rise and the fall of Modern architecture between the two wars with its progressive meaning or which inversely relegate it within the typically bourgeois conflict of the crisis of the avant-gardes, it may be interesting to discover how the various modalities and quantities, according to which the capitalist or socialist systems succeed in transforming investments into homes, can have influenced the various degrees of typological and expressive radicality in the various national contexts. We can then ask ourselves whether it is not too deterministic to attempt to interpret the linguistic components which describe the poetics of the Modern movement in the various realities in the presence of distinct traditions, ideologies, etc., bringing them back to the overall importance of the question of homes. If within this frame we were to discover, for example, that the survival of bare bricks and white walls in Germany identify the expressionist bipolarization of a univocal settlement order postulated by the socialdemocratic municipal initiative and aiming at normalization within a limited number of variable typical characters and almost constant in the residential development (not so unlike Holland and, just in the case of the one *family home as the site of tradition*, England); if we were to discover

that the typological «spreading» present in some municipalities of the Paris *banlieue* (collective services and some quarters such as the Cité de la Muette at Drancy), where preservation and innovation face each other radically in technological terms, means an institutional contraposition between metropolitan centralism and independent cultural propositions from the working class suburbs; we might perhaps infer that the puristic, metaphysical, symbolistic supremacy (between expressionism and 19th century-ism) in Italy or in Spain during the Twenties and the Thirties delegates the (unkept) promise of a capillary, repetitive and mass penetration of the modern home to the type of public building, to the social service, to the rented bourgeois home and even to the decentralized rural village; we could possibly infer that the extremization of Soviet architecture during the periods of war time Communism and of the New Economic Policy indirectly but decidedly contribute towards the unsolved problem of socialist settlements and homes due to the material impossibility of practical realizations.

In this way the history of modern housing seems to be partly independent compared with the one so far dealt with by the architectural internationalist culture and ideology and more structurally conditioned by the productions relations, context by context: the little finished work that it can offer, but also and above all what it promised but never managed to do, the consequences of which have a profound effect also on the design research today. Some aspects worthy of reflection could result.

For example, the fact that the set of ideas and experiences produced by the Modern movement must not be relegated as a whole to the culture and practice of the ruling classes, but the constructive importance of the organized Workers Movement can to a large extent be found in it, not only as a passive object dependent on experimentation, but as an active dialectical subject in the typological and representative proposition, even if, when it comes to decisive moments as to alternatives, it repeatedly has to yield.

For example, that for which the exclusivist and manichean notion of the Modern movement, contained on the main points of purism, radicalism and rationalistic logic established by the internationalist avant-garde, can be re-shaped into the quality of the problems dealt with the differentiated contribution of the national Schools usually relegated in the area of anachronism by present-day historiography.

For example, that for which starting from the negation of deterministic historicism which instrumentalized history in support of a univocally decreed present, does not necessarily mean the loss of social reasonableness in design and its involution in stylism and in the parody or anyhow in the *hic et nunc* testimony of its own intellectual unsuitability; but if anything it results in a new diverse designing potentiality, possibly still to be found and proved, which is not measured so much by the extension and depth of the programs, but rather by the real reckoning with history on the edge of the precipice from which present and future begin.

In this sense the timeliness of the Modern movement in breaking with the architectural historicism of the styles represents the most authentic proof of historicity when faced with the new problems posed by mass society; a proof which is not yet completely invalidated in its internal contradictions, but also and above all in the recurrent distortions of the works carried out by the capitalist and socialist regimes.

WORKING SPACE AND NEW WAYS OF PRODUCTION

INTRODUCTION

Roberto Gabetti

There has been talked much about rational architecture as from the Thirties of this century. The term has even become popular diffused by the magazines and by architectural displays (the Triennale, above all).

The adjective rational was implicitly connected with two matrixes: one stemming from the critical idealism (in Italy, by Croce and by Gentile), the other tied to new forms of organization of production.

There existed, undoubtedly, between the two matrixes an inner return, also present in the articulations of the Novecento Movement, to an illuminism from the 18th and 19th centuries recalling reason, as lay divinity and as absolute reference for science and technique (but also for literature, poetry and, consequently, most of all, for architecture). The other matrix concerned processes of rationalization of production in the industries of the first post-war period meaning *standardization of production* and *scientific organization of work*.

The Modern movement has certainly reflected this second matrix in its rationalistic phase connecting with the new ways of producing. In many cases the reference has been idealised and kept suspended half-ways as reference mark or inspiration, not as an authentic connection with new ways to conceive, to design, to realize objects and building products.

While the Modern movement of the innovating architects tried new lines of conception, design and realization of works on various scales (from the table spoon to the town), the new way of producing obtained affirmations in all the most modern industries of the world. Here the principle of rationalization had become concreteness, without smudges, and with that toughness which a radical revision of the production processes and of the internal relations in the factories imposed and which would have determined profound political and economic changes on international level.

The standardization component brought along the characterization of prototypes suitable for great mass production, also to be inserted, when possible, in the manufacture of products of different series. An emblematic example, the unification of screws according to tables with the various authorities had prescribed for each industrialized country. From the smallest component you would pass to the standardization of whole units (like the automobile Ford Model T). An authentic reflex of the standardization principle in architecture and in town-planning has been Le Corbusier. He had proposed a unification of the house (following the principle of the production of automobiles), a unification of functions and needs. Even a *standard de la pensée*. But the case remained isolated due to the recent separation of the productive building sector from the drawing sectors (mechanical, in particular).

The other component of the rationalization concerns the scientific organization of work. Most of all the Taylorism (imposing a minute subdivision of the task of each worker, a work of repetition to be carried out according to prefixed time schedules which moved the organization from the workshop and from the chief foremen to the management following extremely rigid and formalized organization tables with cards, descriptions etc.) and the Fordism (which

tried to realize a perfect transport net on the basis of the experiences from Taylor and, subsequently, to introduce the same mounting chains for principal components and finished goods).

An authentic reflex of the systems of scientific organization of work among the architects of the Modern Movement may be found in some attempts of reorganization of the building yard.

While modern architecture tended to agree with the plans of the ideology, the organization of production resented the new principles of rationalization. The trim of production and the aspect of industrial buildings changed. The products and their relative cost changed. The income of the workers changed and so did their position in the factories, their placement in the cities and their position in society. The political regime itself changed as a reflex of the iron discipline which now ruled inside and outside the factories.

The fascism, in its contradictions (of which the most evident remains in the binomial ruralization-industrialization), has in Italy taken many aspects of a new industrial culture propagated from the United States to the Western world as from the first post-war period.

The crisis in 1929 would block this process, an indispensable point for a following new launch as from 1933 up to the outcome of the Second World War, a typical war of the industrial century.

INTERNATIONAL SEMINARS OF THE MAGAZINES FOR THE CONCLUSIVE EXHIBITION OF THE TRIENNALE

Guido Canella

This First international seminar of architectural reviews opens the proceedings finalized at the concluding Exhibition of the XVI Triennale, which will be dedicated to the theme, *the project in architecture*. International participation through official sections has been a constant in the history of the Triennale. This time we have focussed on architectural reviews, as we feel this to be the most direct, legitimate, and operational way of dealing with the cultural knot represented by the theory and practice of architectural design. We are well aware of the difficulties involved in presenting such a sketchily described line of work to reviews which have their own more or less lengthy history and a precise cultural identity; but we are also attracted by their potential developments for the very reason that they start off from differentiated positions on specific realities of a national character, in order to compare positions which reflect the supernatural heritage of modern architecture.

Specifically, the Triennale offers the par-

ticipating reviews the following: a series of seminars which will take place concomitantly with the chief manifestations dedicated to the thematic line *the project in architecture*: the final proceedings in which the reviews are invited to participate with original architectural plans sponsored by them — plans which indicate the role that they attribute to designing.

But though the proposals, which could be suggested only in a rather allusive way in the programmatic Exhibit, were rather sketchy and hastily drawn up, they have given rise to a number of questions which could be useful in starting this debate. Is it legitimate to deal with the problem of architectural design apart from the actual realization of works of architecture and the development of the city? I think so, because designing seems to claim an ideal autonomy of its own and a recognizable and incisive quality of its own, after a period in which quantity dominated. This was the period, begun after the last war, when it was promised that the culture of the Modern movement would be brought to fruition; instead, what actually followed was a complete distortion of the movement without any compensation in quantity.

Again, is it quite legitimate to perceive in the relation between architectural design and history not only the assertion of a reality but also a significant testimony to intellectual reappropriation and to operational responsibility in the preparation of architectural designs, which should maintain their hold on the modes of producing architecture, against the introduction of other kinds of rationale (managerial, economic, sociological, and technical) assumed to be objective and unequivocally binding? I think so, because the structurally historicized design (historicized, that is, with respect to relationships and means of production in operation in specific fields of reality — which explains its slight or even in-existent influence on the project), reveals that many of the problems dealt with are still unresolved and still current in our Modern age. This involves its own contradictions, its policy at decisional levels, its ideological content and the procedures engendered by the various forces at play. But it also involves the way itself of treating the history of the Modern movement, for if one considers inevitable its rise and fall between the two great Wars, one has at most provided an exclusively internal interpretation of the crisis of the intellectuals.

And yet modern architectural design in the interwar years had accumulated significant and realistic expression by trying various directions, ranging from promotional material for public opinion and potential clients published in reviews, to its relations with industry; and from contacts with local administrations and unions to the persuasion of private initiative and public institutions. Again, it utilized both traditional and new modes and means, running from the demonstration plan to the sample proposal, from the building code to the manual, from coordinated work to production in school, and from exhibitions to international congresses. This raises the question of whether these are irremediably blunted instruments, roads now closed to us or still to some extent negotiable. Is there any credibility to be gained by architectonic research through design, especially today when we are going through a period of crisis which tends to undermine systems hitherto regarded as definitive and tendencies considered irreversible?

These and other questions, interrelated and directed towards answers which offer no cut-and-dried solutions, seem to propose, for example, the reason of a dialectical comparison between the question of houses and that of aesthetics, where one discovers an attempt at recomposition in a series of ex-

emplary plans elaborated by a homogeneous group of modern architects (for example, the OSA for Moscow, the GATCPAC for Barcelona, and MARS for London) more or less identified with the editorial staffs of the reviews officially representing the international Modern movement almost delegated by it to ask the respective leading groups an extreme proof occasion for a rationalization — that may not be differed — of the interventions, in the different national realities: *architecture or revolution!* It is worth noting that in these plans, most of them never carried out, one finds not so much material that could be grouped under any ideologically homogeneous *avant-garde* banner as a number of problematic cases resulting from different politico-economic situations and especially the outstanding role played by urban growth and housing in the concentration and transformation of the great centres. Indeed, the different choices of points of application in various contexts (chosen, each time, along an ideal radial scheme extending from the historical centre to the outskirts and to the lines of extra-urban development) and choices of types of intervention (articulated into the *restructuralization* of an urban block, a *quarter*, or *satellite town*) create the urban patterns by means of which in each case one can comprehend the ideological relations between residence, occupation and mobility in family and social behaviour. For the first time this behaviour is made coherent and rational outside a *laissez-faire* scheme of urban planning and consistent with socialist or capitalist prospects of accelerated production which, by introducing such modern correctives as technological innovations and social compensation, consider once and for all indivisible both development and progress, the interests of the working class and of a progressive managerial class.

We would therefore ask the delegations of architectural reviews present here to express their opinions on this illusion and, perhaps even through architectural design, to define both qualitatively and quantitatively a horizon still accessible to architecture. Meanwhile the research on the historization of the *architectural design* seems to concentrate in a kind of *museum of architecture*, though biased in various possible directions which are themselves alternative to one another. This is a thought which the Triennale has been trying to excogitate regarding its own *raison d'être* in the present and the future. It has begun to elaborate an answer — a necessarily multifaceted and predictably contradictory answer — to its gradual transformation into a museum. Whether there should be separation or coexistence (even physical) between a *museum of architectural design* and a *warehouse/museum of industrial design* is still an open question. So is the separation or partial overlapping of a *museum of architecture* and a *polycentric museum of the Milan metropolitan area* capable of correlating, by promoting their progressive enrichment and establishing connections, the architecture constructed in greater Milan with its productional, social, and cultural transformations. And in this area, monumental structures and institutes of conservation and exposition, the places where they develop and influence the urban area, should be directly integrated even where there is no physical continuity. But it is also an open question whether by a *museum of architecture* we mean a place of indiscriminate circulation of design and documentary material formalized in exhibits, as in a reduced *Beaubourg* model focussed on architecture or centre instrumental in the study of the techniques of design, or, instead, a place to activate, exchange, and divulge research work on the

theory and practice of designing not so much as a place for one-man exhibits or surveys of current tendencies (which both public and private galleries are now interested in), as a contextualization of events, situations, significant themes and problems of the history through which architectural designing has passed in the modern age. To historicize the current scene would mean, in this case, to try to discover the rationale and the degree of legitimacy to attribute to such tendencies as *stylism* and *parodism* (parodic imitation), which have spread from the presentation of sales articles to the shape of the city while, on the other hand, from a position of pure design, as if in retaliation, they have been denied to the completed city and, above all, are absent in all attempts to transform it. Again, we might consider whether it would be possible to repropose for this *museum of architecture* the materials exhibited or directly produced by past Triennali, particularly the special showrooms: Edoardo Persico's Victory Hall and Max Bill's Swiss Section in the «functionalist» exhibit of 1936; or Piero Bottoni's QT8 Quarter in the «neorealistic» exhibit of 1947. As for the research goals of *labour and new methods of production* one finds that a decisive influence is exercised on the form of an urban developmental scheme by the organization of production processes, directly as far as the world conditioned by the factory is concerned, and indirectly in its effect of drawing off labour and capital investment from the country. From the very beginning of the Modern movement it became a much deeper influence than had been hoped for upon the industrialization of housing which, instead, has hobbled along on an artisan basis with works «signed» by their creators, as it turns out in the line of research entitled *housing production and architectural designing*. But the influence of the productive process between the wars goes beyond the typical models for housing then current and begins to involve the phenomenon of stylism, which was introduced by industry when it overcomes prejudices in taste formerly considered ineradicable and had prepared the markets (as happened in the case of fashions, synthetic materials, and the small «people's» car), markets partly disappointed by the acceleration for the purpose of war.

We have brought forth a number of considerations in outline which have already been raised in the working programmes along thematic lines. Our aim was to indicate that demonstrational designing, which the architectural reviews have been invited to publish and promote by the Triennale, can also closely interact with the definition of lines of research. Consequently, it is our hope that as of this very First seminar they will let us know how far they are prepared to collaborate actively.

XVI TRIENNALE ACQUAINTANCE WITH THE CITY FOR A METROPOLITAN MUSEUM

How well do you know your city? This question put to school children in the Rome suburbs revealed that at least one fifth of them had never visited the centre, in spite of the fact that these same school children studied the history of the Romans, of the Popes, of the Unity of Italy and of fascism. The question must therefore be put: is it acceptable that the culture of the city with all the potentials which it can today offer to the various trends and degrees of knowledge should remain impracticable and inoperative? Even visitors and tourists with a certain inclination and time at their disposal are forced to verify information and notions supplied by a coded and crystallized cultural tradition. Is it possible for the city to restore its culture by means of specially designed instruments so that a direct and complex experience, authentic and perspective of its history and of its future, be put into circulation?

The thematic line *Acquaintance with the city* moves on the hypothesis that one of the possible instruments could be the appointing of some particularly significative sites of the city and of its territory to identify a *metropolitan museum* capable of correlating, by means of progressive enrichments, the architecture of the Milan territory with the productive, social and cultural transformations. For example a museum of this kind could link: the museum-sites where the materials of the *forma urbis* are preserved, even if with still inactive criteria (museums, collections, archives, land registers, etc.); the laboratory-sites where people study or which affect the configuration of the city and where design can develop into realization (the technical and decision taking centres of the public administration, the universities, the cultural and professional associations, etc.) which could in this way make their processes accessible and their materials useable; the sites where the architecture and the engineering of the territory, and in general the culture of the settlement, assume a meaning typical of its historical physiology (monumental environments, manufactured products for production and infrastructures, etc.).

The specific character of a polycentric «workshop» of the *metropolitan museum* would find confirmation of its articulation also in the identification of the user, where to obtain maximum exchange, circulation and accessibility, it is addressed not only to the education system, but to local authorities, trade unions, trade and craftsmen's associations, scholars, professionals, etc.

The process of collecting, linking and arranging the sites and the materials suggested by this thematic line encounters some obvious limits (experimentalism, approximation, overlapping, discontinuity) which also result in the investigatory intent which cannot be systematic, but must be empirical and compared.

The entire program of *Acquaintance with the city* is aimed at a competition for contributions of ideas based on the hypothesis of organizing and designing a *metropolitan museum* of the Milan territory.

MANIFESTATIONS FOR THE OPENING 15th December 1979

international review of the museum of urban history in the main cities in Western Europe, where they have been asked to participate

with own sample-sections (historical, modern, monographic) giving examples of the arranging criteria, of the activities of documentation, research, production, of the field of destination, information and users; the introduction propose criteria for comparing and understanding the museums in their individual contexts inasmuch as they differ from the Italian and particular the Milan reality;

January 1980

meeting of the Milanese and Lombard museum, archive and collection organizers to compare the presuppositions and the aims of the program for the formation of the Milan *metropolitan museum*; a foreseen exhibition is to be held illustrating the various specificities in a hypothesis of a first coordination of the various museum in the Milan context.

FOLLOWING MANIFESTATIONS

exhibition of homogeneous parts of the city, expressed to compare the differences between design and realization, also after some time, where, although the structural role of the parts varies compared with the context, certain morphological characters and even functions remain unchanged. Valid as a reference are the Alexander Platz one in Berlin, with the completion of the square in the 19th century, the designs presented at the competition for the restructuring in 1928 (Mies van der Rohe, the Luckhardt brothers and the realization of the Peter Behrens buildings, 1928-32), the restorations and the various realizations after the last war (from the buildings on the Stalinallee, now Karl Marxallee, to the hotel-skyscrapers built by

companies from Japan, Sweden, etc.); or the one in Foro Bonaparte in Milan, with the plan-design by Giuseppe Antolini in 1801, Cesare Beruto's work in 1884, Giuseppe Pirovano's in 1892 and others;

exhibition of the production picture of the Italian faculties of architecture, where each school participates with an urban scale picture representative of the respective city, built with design contributions of variable scale, carried out by various work groups also in different years, but made congruent by a unitary interpretation of history and by a perspective strategy able to define the role attributed to the city in its context;

guest exhibitions on the transformation in the suburbs and in the town centre of the cities of Turin and Bergamo, by Walter Barbero, where a critical comparison between initiatives promoted by public bodies at different levels (municipality, districts) is proposed in order to identify elements in the history of the settlement so to plan the future of the cities themselves. Following materials will be shown: from the exhibition *Turin between the two wars* (March-June 1978, but actually May-November 1978), by the Aldermanship of Culture and Civic Museums of the City, the sections dedicated to *Working class culture and everyday life in Borgo S. Paolo* and *The forming and the use of Via Roma Nuova in Turin*, and for Bergamo the whole exhibition *La Malpensata has to tell. 1908-1978: the district and the inhabitants between documents and everyday life*, by the District Committee. Furthermore the events concerning the substitution of the S. Alessandro Fair with the Central Business

District by architect Piacentini in Low Bergamo will be shown through original documentation assembled for this very occasion;

movement strategies versus normalized plans for the productive cities in Southern Europe: C. Cattaneo (1801-1869) for Milan; I. Cerda (1815-1876) for Barcellona; T. Garnier (1869-1948) for Lyon;

realizations by the Municipalities and plans by the magazines of architecture in the European cities in the Thirties;

exhibition on the new towns founded by the Society of Jesus in South America during the 16th and 17th century, coordinated by the Institute for Architectural History Research of the Faculty of architecture of the Venezuela University in Caracas;

exhibition on architecture and figuration of the Duomo and the Sacri Monti from the 15th to the 18th century (Milan, Varallo Sesia, Varese, Orta, Crea, Arona, Canton Ticino, etc.);

exhibition on the relations between handicraft production and settlement in the Brianza and Treviso basins;

international competition for the design of a metropolitan museum for the Milan area is meant to be the operative outlet of the different research activities, and the announcement of which will be continuously defined with the investigatory activities previously carried out and the participants of which (institutions, schools, companies, architects, etc.) will suggest alternative solutions both for the settlement definition (office, connections, etc.) and for the functional definition (contents, layout, etc.).

Guido Canella

Ce numéro d'*Hinterland*, réalisé après l'inauguration, est distribué avec un grand retard parce que, au moins pour l'éditorial, on attendait des indications à propos du futur de la manifestation après l'ouverture *délabrée* (gâtée dans les plâtres) du 15 décembre 1979. De toute façon, après six mois d'interruption de celle qui aurait dû être une activité continuée, après une succession de démissions effectives (membres du Conseil d'administration et secrétaire) et retirées (membres de la Commission exécutive et président), de conseils d'administration invalidés, de rencontres séparées entre les représentants de partis politiques, entre groupes culturels «organiques» aux mêmes, entre groupes d'opérateurs «homogènes», etc.; après la tentative abandonnée d'une reprise repapée de l'activité le 15 d'avril; après que, en mai, la presse a donné la nouvelle du financement gouvernemental, après les élections administrative de juin, aucune convocation de la Commission exécutive a eu lieu.

Cela fait penser à remarquables et motivées réserves à propos de l'effective volonté et capacité de gestion administrative et d'organisation de l'Organisme. On cherche de souligner les problèmes fondamentaux qui ont affligé le début de cette XVIème édition.

Le manque d'homogénéité

Sur la base d'un Document élaboré, au mois de mars 1978, par le Conseil d'administration, ou l'on prévoyait le relance de la Triennale après la dernière édition du 1973, selon une nouvelle formule d'activité permanente articulée sur des secteurs différents d'intérêt, en 1978 on donnait le mandat à une Commission exécutive (comprenant le président Giampaolo Fabris, Gae Aulenti, Gianfranco Bettetini, Carlo Bertelli, Guido Canella et Andrea Villani) d'élaborer un programme présenté et approuvé la même année. A propos de ce programme on a soulevé la réserve du manque d'homogénéité des secteur comme conséquence du manque d'homogénéité culturelle des membres de la Commission.

Il est inutile de s'arrêter ici sur les responsabilités du Conseil d'administration en ce qui concerne les nominations et sur les objectifs difficiles de gestion du programme (diffusées à travers la presse); on a commencé à le réaliser (pour cinq lignes thématiques, chacune desquelles est composée de différentes initiatives) avec des allocations en bilan considérablement inférieures à celles qui sont généralement à disposition pour les expositions organisées par les Régions, les Provinces et les Communes. Il est intéressant de souligner, au contraire, que la formule choisie de la continuité et de l'articulation devait payer nécessairement l'autonomie de parallèles initiatives de secteur et d'un certain manque d'homogénéité. En effet, une chose c'est «culturaliser» la réalisation des projets et la production de secteur concernant la technologie commerciale de perception immédiate et d'initiation naturelle à un vaste publique (comme les secteurs de l'artisanat, du dessin industriel, de la mode et, en partie, des audio-visuels); autre chose c'est aborder les procès de construction complexe (aujourd'hui plus que jamais), comme ceux du projet d'architecture, de la formation de la ville, de leur réduction muséale, au-delà d'une divulgation générique et quelquefois tendancieuse comme se vérifie aujourd'hui dans la presse, dans le débat politique, dans la gestion administrative, où on a pris l'habitude de schématiser problèmes et solutions en termes de spéculation et de besoins, de destruction et de conservation du milieu.

HINTERLAND 11-12

septembre-décembre 1979

FRANÇAIS

sommaire

Triennale «in progress»: de transit et/ou de tête ? <i>Guido Canella</i>	2	(ici 9)
La Triennale telle qu'elle s'est déroulée par <i>Letizia Caruzzo</i>	4	(ici 10)
4. Les antécédents: colonie d'artistes comme alternative aux grandes expositions. 6. Milan 1919: créativité des ouvriers contre la réduction industrielle 8. Monza 1923 et 1927: esthétique d'élite ou diffusion de masse 10. Monza 1930: passion pour la machine et dédommagement spiritualiste 12. Milan 1933: alternative figurative et approches du social 14. Milan 1936: purisme de minorité en tant que survivance spirituelle 16. Milan 1940: dans le penchant pour le monumental, le prélude à l'anéantissement 18. Milan 1940: dernières illusions de la raison: dirigisme et décentralisation 20. Milan 1947: le chantier et le quartier régénèrent l'idéologie rationaliste 22. Milan 1951-1954: mise en oeuvre muséale comme métaphore de la ville 24. Milan 1957-1973: fantasmagorie d'objets et nouvelle initiation figurative		
XVI Triennale: Le projet d'architecture: internationalisme et contexte	26	(ici 12)
Exposition indicative du programme	28	(ici 13)
Politique de la maison et poétiques architectoniques: 28. Prémisses (<i>G. Canella</i>) 30. Italie (<i>G. Muratore</i>), Suisse (<i>J. Gubler, C. Schnaidt</i>) ?1. Grande-Bretagne (<i>D. Calabi</i>) 32. Allemagne (<i>C. Borngräber</i>), URSS (<i>C. Borngräber</i>) 53. Autriche (<i>F. Achleitner</i>), Espagne (<i>I. Solà Morales</i>)		
Espace de travail et nouvelles méthodes de production: 34. Prémisses (<i>R. Gabetti</i>), Critères de recherche (<i>A.T. Anselmi, G. Consonni</i>) 36. Fiat Lingotto et Mirafiori (<i>D. Bigazzi</i>), Caproni Taliedo (<i>M. Pozzobon</i>) 37. Snia Torviscosa (<i>M. Granati, C. Zulli</i>) 38. La maison comme cadre de travail (<i>G. Tonon</i>)		
Séminaires internationaux des revues pour l'exposition triennale finale: 40. Introduction (<i>G. Canella</i>) (ici 14)		
Séminaires d'été sur les villes de l'architecture moderne italienne: 43. Côme, Ivrea, Terni, Pesaro		
XVI Triennale: connaissance de la ville: pour un musée métropolitain	44	(ici 15)
Exposition internationale des musée d'histoire urbaine: 46. Prémisses (<i>A. Acuto</i>) 52. Critères pour une comparaison (<i>H. Hansen</i>) 48. Helsingin Kaupunginmuseo: entre culture d'importation et culture autochtone (<i>M.L. Lampinen</i>) 49. Museum of London: chronologie persuasive de progrès social (<i>D. Cordingly</i>) 50. Chester Heritage Centre: dans le centre historique la clinique de restauration (<i>C.M. Morris</i>) 51. Ecomusée, Le Creusot-Montceau-les-Mines: archéologie structurale et non industrielle (<i>M. Evrard, M. Scalbert</i>) 52. Stichting Architectuurmuseum-Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst: architecture distillée dans le corps de la ville (<i>W. de Wit</i>) 54. København Bymuseum-Arkitek: avec la nouvelle mairie en cercle la mémoire collective (<i>S. Lindvald, K. Dirckinck-Holmfeld</i>) 56. Sveriges Arkitekturmuseum: histoire et transfiguration de la ville-modèle (<i>H.O. Andersson</i>) 57. CIAM Archiv, Zurich: l'analyse urbaine synchronique des CIAM (<i>J.L. Sert</i>) 58. Musée des Plans-reliefs, Paris: de la collection royale la physiognomie du territoire 60. Museum für Hamburgische Geschichte: regarder en avant des mutations de structure (<i>J. Bracker</i>) 61. Projet système du musée, Barcellona: musée national, urbain, de quartier (<i>L. Monreal, F. Roca et autres</i>)		
La Triennale comme elle pourrait être: interviews	62	
62. Promotion culturelle dans l'intérêt de l'«homo faber» milanais <i>Carlo Tognoli</i> 63. Musée ancré et pensé dans le corps de l'architecture lombarde, <i>Giovanni Testori</i> 64. Médiation créative des techniciens vers un «national populaire industriel» <i>Edoardo Sanguineti</i> 68. Atelier permanent pour un projet de nouvelle identité culturelle <i>Lucio S. D'Angiolini</i>		
Livres reçus	70	
Livres: Projet et gestion dans l'architecture hollandaise (<i>P. Godio</i>)		

La lotisation

A propos du choix *des* — mais aussi *par* — membres de la Commission exécutive on a soulevé la réserve de la lotisation des partis. En ce qui concerne ce problème — *pro veritate* et pour éviter des falsifications instrumentales (la *Repubblica*, 25 octobre 1978; *L'Europeo*, 20 décembre 1979; *Corriere della sera*, 11 avril 1980) — les organes administratifs auraient du se prononcer, en éclairant quelles étaient les authentiques désignations et les motivations fournies au compromis par les parties politiques composant le Conseil d'administration, l'éventuelle appartenance organique des membres du même Conseil, de la Commission exécutive et des opérateurs appelés à collaborer dans les différents secteurs. Plutôt on doit stigmatiser un emploi instrumental du pouvoir politique évoqué par certains conseillers, membres de la Commission exécutive, opérateurs culturels, tendu à la prolonger son propre sans-gêne — *prendre ou laisser, sous peine de crise* — à devoirs et secteurs de compétence impropres ou indirecte. Cela s'est vérifié en provoquant maintes fois le manque du nombre légal des conseillers, en produisant et en diffusant des réserves dilatoires de la part des conseillers, en fabriquant des fonctions-ombre, confiées à «proconsuls» mis en contact direct avec un comité de présidence «de santé culturelle» constitué par auto-cooptation par des membres politiques du même Conseil d'administration, où, derrière un titre fictif, se sont redoublés des secteurs d'intérêt dans le but de contrôler les lignes thématiques assignées à une autre responsabilité.

L'improvisation et l'impossibilité de déchiffrer

Malgré l'imposition des organes administratifs (avec un voeu abstenu et un contraire) d'ouvrir de nouveau la Triennale le 15 décembre 1979, comme condition indispensable pour déboucher les financements gouvernementaux, de leur part aussi on s'est plaint de la limitée participation du public et du manqué appui de la critique, qui a dénoncé improvisation et manque de clarté en ce qui concerne les contenus et les critères d'exposition. Mais peut-on oublier que la Triennale a ouvert pour défi — comme on peut voir dans le titre de l'éditorial du président sur la *Guide de la Triennale* —, en plein hiver, sans chauffage et avec les vitres rompues? que à chacune des cinq lignes thématiques (comprenant expositions et initiatives différentes) on a assigné en moyenne 30.000.000? que pendant les dernières nuits de préparation sont venus en secours comme volontaires des groupes d'étudiants de la Faculté de architecture de Milan? qu'une partie des opérateurs n'était pas présente? et que quel'un visait à la faillite pour de raison politiques ou «culturelles»? En outre du public de la Triennale — comme on a dit dans le programme de la Commission exécutive — font partie aussi des architectes, des urbanistes, des «muséologues», des savants, des étudiants, des administrateurs, des syndacats, des conseils de zone, des écoles, des coopératives, qui devraient être intéressés à trouver dans une manifestation spécifique un espace pour réfléchir critiqueusement à propos des phases progressives de recherches expérimentales et visant d'une façon explicite à l'opérativité. Nous n'avons pu visiter la VIème Triennale du 1936 et, en général les manifestations d'avant-garde entre les Deux guerres, mais dans l'après-guerre nous nous sommes trouvés spectateurs de quelque «premières» qui ont eu lieu parmi les sifflets de peu de bien-pensants présents et qui ensuite ont été considérées fondamentales pour la culture de cette période. Dans le Document du Conseil d'administration on évoque la VIIIème Triennale du 1947. A travers un jugement

historique et pas hagiographique, on peut souligner que le mérite du commissaire Piero Bottoni n'est pas seulement d'avoir abordé l'actualité du thème de la maison et de la typologie de l'habitation dans le *quartier-exposition* (maintes fois expérimenté par le *Werkbund* entre les années Vingt et Trente), mais plutôt de avoir fondé cette Triennale sur la condition réelle et sur les ressources du Pays après la défaite, en traçant une perspective théorique et opérative, qui se présentait aussi comme une autocritique des présupposés et de l'expérience du Rationalisme italien dont il avait été protagoniste; perspective ensuite contredite, dans la gestion de la ville, par la succession à Milan des Commissions municipales de centre et, dans les successives éditions de la Triennale, par l'affirmation progressive (sauf quelques mémorables sections) du stylisme et de la société des consommations.

Le droit au contenu et à un point de vue «différent»

Ce numéro de *Hinterland* considère et documente seulement deux lignes thématiques, en attribuant à d'autres publications une plus grande compétence en ce qui concerne le *arrangement du design*, le *sens de la mode* et l'*espace audiovisuel*. Les deux thématiques, en assumant la proposition générale contenue dans le Document du Conseil d'administration en termes de rapport *culture-production et milieu-installation*, ont le but de la développer selon un point de vue critique envers des aptitudes aujourd'hui très fréquentes: d'un côté, envers l'efficacité technologique et la productivité (désormais invalidées par la crise énergétique) et l'urbanisme de la péréquation (désormais incroyable comme cocher éclairé dans le assouvissement des besoins); de l'autre, envers le privatisisme intellectuel où, à travers un marque symbolique ou *d'auteur*, on est satisfait du fait que l'objet de consommation transmet son aspect moral, amusant et auto-ironique et que la préparation du projet exclut soi-même dans son «double» dessiné, de refus à l'actualisation, pour qu'on se sente délivré de la «présomption» (et de la responsabilité scientifique) de faire face au réel; de cette façon la production est assimilée à son dernier but de marchandise pour élites (même si elle est significative) et l'installation est vaporisée dans l'auspice sacrificiel d'une régression écologique au milieu pré-industriel. Mais ces deux lignes thématiques se proposent aussi un développement positif, dans la conviction que la tâche de l'oeuvre de réalisation des projets est encore celle de produire un apport autonome et spécifique, en dimension et articulations convenables, sur un terrain réel et défini, où on met la société en face de choix progressifs de cohérence ou de contradiction par rapport à des objectifs précisés. Alors la documentation historique recourt non comme paysage à contempler ou motif à plaindre à profit de l'inspiration, non comme abandon euristique ou scientifique à l'introspection psychanalytique de sujets de l'architecture et de l'urbanisme, mais comme corps d'une expérience qui doit être abordée opérativement et d'où on doit distinguer dialectiquement, à travers un profond et continué travail en entrée et en sortie, les limites accidentés du présent, les préjugés, les responsabilités; bref, les précipices qui les limitent, sans les évoquer et sans les projeter en avant du passé d'une façon linéaire.

Donc, à fonds disponibles, que peut-on demander pour une continuation cohérente et productive des lignes thématiques le *projet d'architecture et connaissance de la ville*? Que dans cette édition expérimentale et de transition alternative, la Triennale confirme, parallèlement aux activités plus ornementales de l'objet de consommation, de l'image, du dessin, de l'exposition légère, la légitimité

de développer matériellement et diffuser des recherches moins comestibles, moins conventionnelles (par rapport à ce qui a déjà eu et continue à avoir cours culturel ailleurs à la suite de l'initiative publique et privée), peut-être plus dures et moins populaires (qui ne doivent cependant être confondues avec le *non-fini* pour épaissement de fonds en occasion de l'inauguration).

En ce qui concerne les doutes sur la force des programmes élaborés sur ces deux lignes thématiques, de leur fécondité peut donner un témoignage le «pillage» productif, déjà en cours de la part de congrès et de séminaires universitaires, de numéros monographiques de revues etc., où on trouve une destination une partie des recherches encouragées par la Triennale et qu'elle a cause de carences d'organisation et d'administration n'a pas su définir sur la base de contrats, selon un rôle de promotion même en distance, qui doit être institutionnalisé au moins en partie dans une stratégie progressive de donner et avoir. Pour conclure, on peut craindre que la Triennale, inhibée par l'insuccès d'une ouverture aventureuse et à la recherche de une revanche dans l'approbation de masse, choisisse un «voyeurisme» culturel de fin de semaine. Tandis que le problème de son avenir doit être encore dénoué entre le choix univoque dans un *galerie de transit et de consommation* et le choix ouvert qui, en simulant la construction du *musée dans le musée*, admette aussi l'*usine de tête et d'échange culturel*.

LA TRIENNALE TELLE QU'ELLE S'EST DÉROULÉ

par Letizia Caruzzo

Les antécédents: colonie d'artistes comme alternative aux grandes exposition

Les Grandes expositions du XIX et XX siècle proposent l'affirmation des cultures nationales comme condition même d'expansion sur les marchés internationaux. Pour garantie de sa propre survivance, l'artisanat revendique autonomie de la grande industrie et contrôle sur les procès productifs en se régénérant dans les *association des arts et des métiers*; de cette façon il confie sa propre défense au haut niveau exécutif et à l'originale créativité affinée par l'échange avec le *front des artistes*. Les Expositions des arts décoratifs deviennent moments de promotion du goût et de recherche de style, puisque elles se rattachent idéalement à l'excentricité comportementale et figurative des «communautés spirituelles» d'artistes et d'artisans. Ces colonies avec les expositions historiques sur l'habitation (où l'on reconstruit des bourgs entiers en Style médiéval), qui sont présentes aux Expositions internationales pour orienter le goût petit bourgeois, constituent les

contradictoires antécédents des *quartiers-expositions* des années Vingt et Trente.

Milan 1919: créativité des ouvriers contre la réduction industrielle

Renouvellement du goût et réorganisation productive sont abordés dans les respectifs contextes selon différentes modalités structurales et sursructurales. A Milan l'expérimentation formelle et constructive de la Société Umanitaria s'adresse à un usage de masse et le rapport instruction-production, visant à la sauvegarde des ouvrières, apparaît cohérent au programme, poursuivi par la composante la plus avancée de la classe dirigeante milanaise, d'intégration productive et d'installation de la classe ouvrière pour une gestion moderne de la ville. Dans les divers contextes nationaux européens *Werkbund*, en tournant des controverses idéologiques intérieures — *crée pour ou en alternative à l'industrie?* —, qui indiquent les difficultés posées par le grand capital à orienter le nouveau langage sur des thèmes d'intérêt social, répand une production industrielle déjà consolidée dans les respectifs marchés.

Monza 1923 et 1927: esthétique d'élite ou diffusion de masse

Aux premières Biennales de Monza l'Avant-garde picturale soustrait à la production industrielle et artisanale la suprématie dans la représentation du goût, considéré encore comme initiation exclusive de la bourgeoisie intellectuelle, grâce à la préparation d'authentiques tableaux spatiaux allusifs du procès intérieur de stylisation. De cette façon on met en évidence le retard italien par rapport à des contextes structurellement plus avancés, où les expositions sont en train de se dilater vers la diffusion et l'affirmation de poétiques architectoniques déjà formalisées sur thèmes et types spécifiques (comme l'habitation) qui visent à impliquer productivement des problèmes politiques et sociaux. On peut rappeler, par exemple, les *Siedlungen* expérimentales favorisées par *Werkbund*, des vrais *quartiers-exposition*, destinées, selon une certaine programmation, à l'usage ouvrier, mais en même temps, diffuseurs d'une conception de vie fondamentalement basée sur une collaboration des classes.

Monza 1930: passion pour la machine et dédramatisme spiritualiste

En accueillant le débat sur l'Architecture moderne, la Triennale introduit la notion de rationalité; en elle concourent soit la crédibilité acquise par la Nouvelle architecture dans la dimension productive soit l'inclination européenne de la bourgeoisie la plus avancée. Selon ces sollicitations s'orientent l'engagement de quelques intellectuels qui, en poussant la culture nationale vers une matrice européenne, découvrent la condition de rachat du provincialisme, et donc du fascisme. Suivant cette direction le goût et la civilisation esthétique de Venturi, Persico, Casorati se rejoignent au libéralisme progressiste de Gobetti, en se levant au-dessus de la conjoncture négative de la société ita-

lienne (que, au contraire, Gramsci aborde dans l'histoire des rapports de classe) vers une régénération qui doit être obtenue à travers les «nouveaux types moraux» transmis à la culture européenne par le Protestantisme.

Milan 1933: alternative figurative et approches du social

Au début des années Trente, tandis que dans les plus grands Pays européens, désormais orientés vers la régression corporative, les marges d'action de l'Avant-garde se limitent, dans des Nations petites mais socialement avancées l'Architecture moderne prolonge son propre engagement contenu, au point de vue figuratif sur les thèmes de masse. À la Vème Triennale, dans une comparaison explicite, apparaît l'ambivalence du Rationalisme international, où l'Italie (suel pays fasciste à l'admettre en position minoritaire) en offre une version persuasive et confortable vers les exigences de la bourgeoisie cosmopolite. Au contraire les arts figuratifs, à travers l'«archaïsme» et la récupération de la tradition, essayent de éviter les vagues «appels à l'ordre» du régime, en ouvrant une valence sociale et nationale autour des noyaux de nouvelle fondation expressionniste et classique.

Milan 1936: purisme de minorité en tant que survivance spirituelle

En Italie, entre le 1932 et le 1936, dans la crise momentanée du «front» traditionalité, beaucoup d'intellectuels font cause commune à la raison «objective» de l'Architecture moderne: la poétique rationaliste est ainsi soumise à un procès d'historisation et d'approfondissement linguistique qui la pousse à l'origine européenne de la conjonction entre Avant-garde picturale et expérimentation architectonique. A l'intérieur de ces recherches Persico opère pour une plus forte contextualisation, en reconnaissant dans la Peinture métaphysique le motif d'inspiration original de l'Architecture italienne. Le Salon d'honneur préparé à la Vème Triennale interprète comme pour une sorte de catharsis (appel désespéré à l'*intelighenzia* européenne) la condition de pur caractère symbolique auquel l'architecture semble devoir se réduire pour garantir sa propre survivance dans la contingence historique.

Milan 1940: dans le penchant pour le monumental, le prélude à l'anéantissement

Vers la fin des années Trente apparaissent, désormais consolidés les caractères de l'urbanisme fasciste, présents plus que dans l'extension à la l'échelle urbaine du Style littorio, dans l'accélération déséquilibrante de dispositions d'installation — souhaitées dès le début du Siècle par la Droite réactionnaire — destinées à une stratégie de raréfaction ouvrière et de homologation petit-bourgeoise des banlieues; la *récupération de la romanité*, présentée scénographiquement à la VIIème Triennale, souligne d'une façon

trionphale la politique culturelle démagogique et provinciale du fascisme à l'extérieur de plus radicales modifications du cadre structural. Aussi dans les plus grands Pays européens le Classicisme académique, assumé à rôle officiel, interprète l'emphase nationaliste des gouvernements centraux, exprimés par le grand capital, désormais acheminé à la guerre, ou il scelle dans l'opulence la rente coloniale.

Milan 1940: dernières illusions de la raison: dirigisme et décentralisation

À la veille de la guerre la complexe situation européenne enregistre la présence d'idéologies de développement opposées qui seulement dans l'Après-guerre réussiront à s'enraciner opérativement dans la pratique de gestion: à la politique conservatrice d'administrations et de gouvernements centraux s'opposent: d'un côté l'idéologie dirigiste de l'industrie protégé qui est orientée à centraliser et planifier et rationaliser les interventions et à polariser les installations en fonction productive; de l'autre côté, les programmes de socialisation de l'habitation et des services encouragés par les administrations locales à l'intérieur gouvernements de coalition populaire, seulement partiellement réalisée mais de toute façon démonstratifs de la possibilité de bouleverser les issues de la crise économique à partir de renouvelés rapports de gestion; dialectiquement à ces expériences il y a les plans élaborés par des groupes d'architectes modernes pour des villes différentes qui postulent l'ordre de la raison européenne pour endiguer les dégâts de l'urbanisme libéristique.

Milan 1947: le chantier et le quartier régénèrent l'idéologie rationaliste

Pendant les Gouvernements exprimés par les CLN qui se sont formés à l'époque de la Résistance, entre le 1945 et le 1947 la culture rationaliste se trouve dans une élaboration projectuelle générale; de cette phase héroïquement «réaliste» émergent les recherches sur l'unification des procès édilitaires tendant à la Reconstruction et à l'expérimentation concrète sur le thème de l'installation économique et populaire commencée par le Quartier QT8 pour l'VIIIème Triennale; de cette façon si d'un côté, on donne corps à la volonté d'enraciner la projection dans un bien souhaité contexte industrialisé, de l'autre la récupération du quartier *auto-suffisant* souligne l'incapacité d'assumer physiologiquement le problème de la expansion urbaine, au-delà du *zoning* fonctionnaliste. Dans les mêmes années dans certaines villes de l'Amérique du Nord les architectes qui se sont formés en *New Deal* adoptent des interventions convenables à chaque contexte en entraînant les usagers dans l'élaboration du projet.

Milan 1951-1954: mise en oeuvre muséale comme métaphore de la ville

Après la défaite politique des gauches en 1948 une partie de la culture architectonique italienne s'articule en appui à la politique de

la Résistance exercée par les Organismes Locaux démocratiques envers le centralisme urbanistique et de l'initiative immobilière, tandis que, une autre partie médite de nouveau des propositions théoriques et opératives tendues à rendre dialectique l'internationalisme rationaliste sur la tradition de l'histoire et des caractères contextuels. Ce sont quelques préparations de musées qui offrent des occasions démonstratives, les quelles anticipent dans l'organisation méthodologique le débat à propos des *préexistences liées au milieu*, jusqu'à rendre métaphoriquement un manqué programme d'intervention pour la ville. Ailleurs, par exemple dans l'*Interbau* de Berlin du 1957, prévoyant le renouveau de la culture architectonique internationale à aborder nouvellement les problèmes de la reconstruction selon des programmes organiques de cohérence ou alternative structurale, en laissant le champ libre à la réduction de l'architecture à image, comme se vérifie en Europe par contrecoup de la scène urbaine américaine.

Milan 1957-1973: fantasmagorie d'objets et nouvelle initiation figurative

Dans les éditions des années Soixante et Soixante-Dix (centrées sur: *rapport parmi les arts, rapport entre arts et production industrielle, maison et école, loisir, grand nombre*) la Triennale poursuit les problèmes posés par le contradictoire développement du Néo-Capitalisme italien, de cette façon, des fils différents s'opposent, souvent en se contaminant; l'adhésion à l'industrie des consommations sur la quelle reformuler une esthétique de l'objet convenable à l'hégémonie technologique on à l'imagine de bien-être et des conquêtes sociales distribuées; le recours à la métaphore, souvent médée par les instances anthropologiques de l'Avant-garde américaine, comme expression de réserve morale dans la participation productive; ou, pour d'autres rues, une sorte de nouveau *réalisme magique*, récemment diffusé internationalement, qui en rejoignant l'architecture au giron de la ville historique, rachète dans la pure figurativité une impraticable contamination avec le réel.

XVI TRIENNALE: LE PROJET D'ARCHITECTURE: INTERNATIONALISME ET CONTEXTE

Imaginons par exemple, un homme au travail dans un espace calculé aux dimensions de ses mouvements essentiels qui sont étroitement coordonnés: matériaux, instruments et plans de travail sont directement à sa portée, de sorte que la série d'opérations nécessaires est caractérisée par la possibilité de répétition, la normalisation, la précision, la rapidité, l'hygiène, l'efficacité, la programmation, etc... Il s'agit des conditions de travail dans une usine du nord des Etats-Unis

réalisées selon les schémas de productivité maximum préconisés au début du siècle par Frederick Winslow Taylor, le précurseur de l'organisation scientifique du travail. Il pourrait tout aussi bien s'agir de la cuisine d'un appartement moderne populaire d'une ville allemande des années Vingt puisque ce projet social du monde de la production s'étend jusqu'à la famille et se répercute sur elle: les heures de travail de la femme-ménagère ne peuvent pas être décalées par rapport à celles du mari-ouvrier ni à celles des enfants-écoliers qui utilisent des services sociaux où sont imprimés et fixés les moments qui les prépareront à entrer dans les rythmes des cycles de production. Tandis qu'en usine l'homologation des comportements a pour but direct le maxime de productivité, dans une famille une homologation similaire cherche à réduire le temps des opérations domestiques pour augmenter la disponibilité vers d'autres fonctions dans la maison et au dehors: à coût égal le travail investi augmente. Il s'agit d'un phénomène qui, sous des formes différentes et avec une intensification diverse, s'étend des Etats-Unis jusqu'à l'Europe et fait son apparition dans l'Italie des années Trente pendant le fascisme.

Ce rapport usine-maison se pose aujourd'hui également pour le *robot*: peut-on l'exorciser ou faut-il le subir de toute façon? Si d'une part la rationalisation de ses cohérences extrêmes et de ses conséquences diminuent la fatigue et le travail nécessaire mais ne produit pas de loisir, il faut reconnaître que l'on n'acquiert pas de nouveaux rapports de production, y compris ceux des travaux ménagers, sans se heurter à des problèmes qui existaient déjà dans la période de l'entre-deux-guerres: rapport temps de travail-temps de loisir, qualité et finalité du travail, destination des produits du travail, etc. Tout ceci indique que la ligne directrice de *Projet d'architecture* cherche dans l'histoire du projet moderne les raisons et les points décisifs où se croisent les conditionnements, les potentialités et la complexité inhérentes aux opérations de redéfinition de l'espace. Sous le titre de «Internationalisme et contexte» elle lance une série d'activités et de manifestations qui tend à confronter les aspirations théoriques et les nécessités pratique du projet d'architecture dans sa dimension historique comme dans le présent. Pour commencer, le programme a été articulé selon les différentes lignes de recherche établies sur trois phases correspondant respectivement: à l'entre-deux-guerres, à l'après-guerre, à la période actuelle.

LIGNES DE RECHERCHE

politique de la maison et poétique architectoniques dans le rapport réalités nationales et orientations internationales: on y trouve souvent, dialectiquement confrontée à une histoire figurative du Mouvement moderne, une histoire de l'habitation économique et populaire interprétée par de cultures de secteur elles aussi en voie de profonde transformation (administrateurs, entrepreneurs, syndicats, classes sociales, comportements de groupe, etc.); on coordonnera de section (sur les trois phases: entre-deux-guerres, après-guerre, période actuelle) pour: Italie, France, Grande Bretagne, Allemagne, URSS, Suisse, Autriche, Hollande, Espagne, Belgique, Scandinavie;

espace de travail et nouvelles méthodes de production: on y analyse les effets des exigences générales de rationalisation exprimée par l'industrie et leurs conséquences sur la programmation des processus de production, des produits, de l'atmosphère de travail, du paysage industriel;

production de la construction et projets: on cherche les rôles joués respectivement par l'invention et les techniques de construction

comme variables des intentions des projets initiaux;

musée d'architecture, à travers une série d'enquêtes coordonnées (sur les typologies d'exposition, les domaines éventuels de spécificité disciplinaire, les critères d'organisation etc.) c'est la Triennale elle-même qui se livre à un examen d'auto-réflexion sur son passé et sur son avenir institutionnel.

MANIFESTATION D'OUVERTURE

15 décembre 1979:

exposition relative au programme de secteur, où sont annoncés et visualisés les thèmes et les différentes initiatives prévus pour les trois ans à venir.

exposition abritées:

Projets pour Milan, aux soins de la revue *Casabella*;

Fonction et sens - Architecture - Habitation - Ville, Hollande 1870-1940;

17 décembre 1979:

premier séminaire international des revues d'architecture, présidé par Bernard Huet, où les revues italiennes et étrangères les plus importantes sont invitées à discuter et à collaborer au programme du secteur *Projet d'architecture*, jusqu'à établir les modalités de leur participation éventuelle à l'*Exposition triennale qui conclura la XVIème édition*.

MANIFESTATIONS SUIVANTES

pendant les trois ans:

poétique et engagement, série d'expositions produites ou abritées autour de:

Hannes Meyer (1889-1954), Johannes Duijker (1890-1935), Moisey Ja. Ginzburg (1892-1946), Giuseppe Pagano (1896-1945), José Torres Clavé (1906-1939);

et autour de:

Piero Bottoni (1903-1973), Ernesto N. Rogers (1909-1969), Cesare Cattaneo (1912-1943);

et autour de:

Franco Marescotti;

séminaire internationaux d'été sur l'architecture moderne en Italie, inclus dans des tours d'été organisés par la Triennale avec la Faculté d'Architecture du Polytechnique de Milan, destinés à de jeunes licenciés italiens et étrangers. Dans les villes les plus étroitement liées à l'histoire du Mouvement moderne italien, l'on offrira les contextes significatifs de certaines thématiques qui ont polarisé considérablement du point de vue culturel et du cadre l'articulation du projet de tendance par exemple: Côme et la recherche figurative, Ivrea et le rapport avec la production, Terni et le développement résidentiel dans un centre industriel, etc.;

exposition triennale concluant la XVIème édition, représentera le point d'arrivée de ces lignes de recherche qui, à l'intérieur de la ligne directrice *Projet d'architecture*, démarrent avec l'*exposition relative au programme de secteur*. Si les expositions réalisées au cours de ces trois années représentent les étapes des recherches, l'*exposition de conclusion* devra, elle, représenter le moment de synthèse finale, où seront visualisés les résultats de la recherche. Elle devra donc tirer des conclusions capables aussi d'actualiser les thèmes et les problèmes considérés jusqu'alors d'un point de vue historique. En fait l'hypothèse sur laquelle repose le programme de cette ligne directrice considère l'entre-deux-Guerres comme une période critique de problèmes, qui, à cinquante ans de distance n'ont pas encore été résolus. Par exemple: le thème de la production en série, et en ce qui concerne l'image de l'architecture, l'affirmation d'un langage modernisant, soutenu par une élite internationale, créent *in loco* un noeud de conflits et de médiations avec la tradition (technique, productive, normative, habituelle, etc.) à laquelle est liée la plupart des auteurs de pro-

jets et des ouvriers de l'endroit. Dans l'exposition de conclusion, la participation internationale des revues sera réalisée à travers une série de projets confiés directement à des architectes ou revus par eux, et cette série sera tenue, de par sa dimension et typologie, à représenter une orientation culturelle choisie et le cadre adéquat pour en réaliser les potentialités.

EXPOSITION INDICATIVE DU PROGRAMME

POLITIQUE DE LA MAISON ET POÉTIQUES ARCHITECTONIQUES

PRÉMISSES

Guido Canella

Dans le corps historique du Mouvement moderne le secteur de l'habitation offre une série d'alternatives, de variables indéfinies que d'autres secteurs contiennent en mesure d'une plus marquée univocité typologique (écoles, sanatoriums, fabriques, bureaux, etc.). Même certaines discriminations décisives (par exemple: entre avant-garde et tradition figurative, entre innovation et convention fonctionnelle, entre comportement moderne et culture ethnique, entre progrès social et conservation, entre raison normative-productive et raison répétitive-distributive, etc.) trouvent pour la maison des concrétions et des configurations comme résultat de poussées structurelles et surstructurelles différenciées sur des contextes spécifiques. Dans les grandes nations, où le Capitalisme favorise le développement des technologies et rationalise les procès productifs (France, Angleterre, Etats-Unis), le problème des habitations, autour des années Vingt semble réabsorbé physiologiquement, à travers le choix de normaliser, de consolider et d'étendre les modèles d'installation qui avaient survécu à l'épreuve de la Révolution industrielle; au contraire, dans ces nations où le capital financier, même d'importation joue un rôle dominant et où le développement productif se vérifie à la suite de cabrages protégés et isolés à l'intérieur de grandes aires de dépression — et de cette façon l'accumulation se réalise encore sur la précarité de l'occupation et sur la très forte exploitation de la force-travail (Allemagne, Espagne, Italie) —, le problème des habitations éclate selon oppositions typologiques plus extrêmes et radicales, dans lesquelles jouent un rôle primaire les idéologies d'une classe dirigeante plus illuminée, d'une classe dirigeante réactionnaire (qui prévaudra ensuite), du Mouvement ouvrier organisé. Des maisons hautes, moyennes ou basses? Couverture plane ou toit à pans? Services sociaux intégrés à la résidence ou zonation par fonctions distinguées? Résidence ouvrière dans l'enceinte de la fabrique ou reléguée hors de la ville, sur des lignes de pendularité exclusive? Bourgs ruraux disséminés sur les fermes, quartiers qui se suffisent à eux-mêmes dans la banlieue ou restructuration dans les centres historiques? Le logement familial distribué comme une livraison à qui doit s'intégrer au régime industriel ou distribué comme dédommagement d'un salaire insuffisant?

Le secteur de l'habitation pour l'architecture moderne est donc celui où passe plus forte et ambiguë la ligne discriminante *avoir ou être*. *Avoir* signifie, peut-être, avantage matériel et main-d'oeuvre ancrée pour les entrepreneurs; consentement capillaire pour les gouverneurs et les administrateurs; garantie de possession et isolement pour la bourgeoisie urbaine. *Être* signifie, peut-être, affirmation d'une poétique et, à travers sa diffusion, d'une conception de vie fondamentalement favorable à une collaboration des classes pour les architectes; minimum existentiel pour les ouvriers; concentration homogène pour les forces politiques qui pratiquent les conflits de classe.

A propos de l'instrumentalité d'un corps disciplinaire spécifique de l'habitation, beaucoup de *leaders* rationalistes se mettent à la preuve théoriquement et opérativement, en évoquant souvent des ascendances anthropologiques ou ethniques pour s'opposer d'une façon plus ou moins directe à la culture académique, mais surtout pour vaincre à l'origine (c'est-à-dire en exerçant une incidence directe sur la projection) les préjugés et le dégoût d'une Architecture moderne cultivés dans ce public qui lui résiste, comme les bourgeoisies nationalistes. Mais l'objectif d'homologuer les qualités requises de la maison sur un modèle d'universalisation bourgeoise, sur un comportement urbain (plus ou moins intégré, plus ou moins rendu privé, plus ou moins associé) s'évanouit parce que disparaissent les prémisses économiques et sociales orientées vers le bien-être et aussi la même force rationalisante du Capitalisme, obligé de se nourrir de ses propres contradictions pour faire face aux conjonctures cycliques et aux guerres. Au point que, dans les tentatives de théoriser (que l'on pense aux CIAM du 1929 à Francoforte et du 1930 à Bruxelles), le Mouvement moderne apparaît encore plus désarmé et anachronique à la rencontre avec les grands gouvernements (qu'ils soient progressistes, sociaux-démocratiques ou socialistes; modérés, conservateurs ou même national-fascistes), là où surtout dans les grandes villes, le «laissez-faire» ou le bras immobilisable du bâtiment et urbaniste se sert par convenance de quelques réductions et simplifications de l'instance rationaliste; là où le pragmatisme d'avant-garde moins radicale et plus conciliante dans certaines petites nations économiquement et socialement avancées (Hollande, Suisse, Pays Scandinaves, Tchécoslovaquie), gagne des résultats importants, au point de faire assumer (et la historiographie en porte des traces assez gravées) le comportement dans l'Architecture moderne, pratiqué par la Aristocratie ouvrière et par la petite bourgeoisie, comme celui socialement indiqué à l'internationalisme européen.

De cette façon accumulation de profit, extraction de rente, action anti-cyclique se joignent à la production d'habitations avec des mesurages en carats variables et ils en conditionnent les types dans une gamme qui du *logement minimum* (rationalisé sur le régime de production) rejoint le *logement de dédommagement* (configuré sur le régime d'occupation souvent fondé sur la compression du salaire), de l'*installation centralisée* rejoint l'*installation éparpillée*.

Au-delà ou, si l'on préfère dialectiquement par rapport à des équations, légitimes mais aussi simplifiantes, qui lient à son résultat progressiste l'ascension et la chute de l'Architecture moderne entre les deux guerres, ou qui, inversement, la relèguent intérieurement au conflit tout bourgeois de la culture de la crise des avant-gardes, il peut être intéressant de découvrir comment les différentes modalités et quantités, selon lesquelles les systèmes capitalistes ou socialistes réussissent à transformer des investissements en bien-habitation, peuvent avoir influé sur

les différents degrés de radicalité typologique et expressive dans les divers contextes nationaux. On peut se demander, alors, s'il est trop déterministique tenter une interprétation des composantes linguistiques, qui caractérisent les poétiques du Mouvement moderne dans les différentes réalités en présence de distinctes traditions, idéologies, etc., en les ramenant au poids total exercé respectivement par la question des habitations. Si dans cette optique nous devons découvrir, par exemple, que la survivance du briquet à vue et de la paroi blanche identifiant en Allemagne la bipolarisation expressionniste d'un univoque rangement de l'installation postulé par l'initiative municipale sociale-démocratique des caractères typiques et presque constants du développement résidentiel (pas différencié de l'Hollande et, au moins pour la maison unifamiliale comme lieu de la tradition de l'Angleterre); si nous devons découvrir que l'écarte typologique présent dans quelques communes de la banlieue parisienne (services collectifs et quelques quartiers comme la Cité de la Muette à Drancy), où s'affrontent radicalement conservation et innovation même en termes technologiques, signifie opposition institutionnelle entre centralisme métropolitain et autonome proposition culturelle de la banlieue ouvrière; nous pourrions peut-être déduire que la suprématie puriste, métaphysique symboliste (entre expressionniste et du neuf cents) en Italie ou en Espagne pendant les années Vingt et Trente délégué au type de l'édifice public, au service social, à la maison en loyer bourgeois et même à la bourgade rurale décentralisée, la promesse (pas gardée) d'une pénétration capillaire, répétitive et de masse de l'habitation moderne; peut-être pourrions-nous déduire encore que à l'extrémisation de l'Architecture soviétique pendant les périodes du Communisme de guerre et de la Nouvelle Politique Économique concourt indirectement mais décisivement, à cause de l'impossibilité matérielle de réalisations pratiques, la question sans solution de l'habitation et de l'installation socialiste. De cette façon il semble s'ouvrir une histoire de l'habitation moderne, en partie autonome par rapport à celle de la culture et de l'idéologie architectonique internationaliste traitées jusque ici, et structurellement plus conditionnée aux rapports de production pour contexte: pour le peu qu'elle offre de réalisé, mais aussi et surtout pour ce qu'elle promet et ne réussit pas à maintenir, les conséquences de cela ont une incidence profonde même sur la recherche de la projection d'aujourd'hui.

Quelques thèmes de réflexion pourraient en dériver.

Par exemple, que l'ensemble d'idées et d'expériences produites par le Mouvement moderne ne doit pas être donné en bloc à la culture et à la pratique des classes dominantes, mais que en lui on trouve en mesure remarquable le poids constructif du Mouvement ouvrier organisé, et pas seulement comme objet passif et dépendant d'expérimentation, mais comme sujet actif et dialectique dans la proposition typologique et représentative, même si maintes fois perdant aux rendez-vous décisifs pour l'alternative.

Par exemple, que la notion exclusiviste et manichéenne du Mouvement moderne, contenue sur les points d'appui du purisme, du radicalisme et de la logique rationaliste fixés par l'Avant-garde internationaliste, doit être reconfigurée dans la qualité des problèmes affrontés avec l'apport différencié de ces Ecoles nationales généralement reléguées dans l'aire de l'anachronisme par la courante historiographique.

Par exemple, que à partir de la négation de l'historisme déterministe, qui utilisait l'histoire à l'appui d'un présent univoquement décrété, ne s'ensuit pas nécessairement la

perte de bien-fondé sociale de la projection et son enchevêtrement de retourne dans le stylisme et dans la parodie ou, de toute façon, dans le témoignage *hic et nunc* de la propre inadéquation intellectuelle; mais qu'il s'ensuit, peut-être, une nouvelle et différente potentialité de la projection, encore à trouver et à démontrer, que l'on ne mesure en cohérence à l'extension et à l'épaisseur des programmes, mais plutôt en faisant des comptes réels avec l'histoire aux limites du précipice d'où commencent présent et futur. Dans ce sens la célérité du Mouvement moderne de rompre avec l'historisme architectonique des styles représenterait la preuve plus authentique d'historicité en face de nouveaux problèmes proposés par la société de masse; preuve pas complètement invalidée dans ses propres contradictions intérieures, mais aussi et surtout dans les distorsions fréquents de réalisation des régimes du Capitalisme et du Socialisme.

SEMINAIRES INTERNATIONAUX DE REVUES POUR L'EXPOSITION TRIENNALE FINALE

Guido Canella

Ce Premier séminaire international des revues d'architecture s'ouvre sur les travaux réalisés à l'occasion de l'Exposition finale de la XVIème édition de la Triennale, qui se déroulera sur le thème suivant: *le projet d'architecture*. Une des constantes de l'histoire de la Triennale a été la participation internationale à travers les sections officielles. Nous avons choisi au contraire de nous adresser aux revues d'architecture puisque, à notre avis, c'était la façon la plus directe, la plus légitime et la plus opérative d'affronter le noeud culturel que présentent aujourd'hui la théorie et la pratique du projet. Nous sommes parfaitement conscients des difficultés que peut présenter une ligne de travail indiquée aussi sommairement à des revues qui ont leur histoire, longue ou brève, et une identité culturelle précise, mais nous sommes également attirés par la potentialité qu'elles représentent, justement à cause de leurs positions différenciées sur des réalités nationales spécifiques, dans une comparaison de positions qui se réfère à une hérité supra-nationale de l'Architecture moderne.

Voici ce que la Triennale offre de concret aux revues: une série de séminaires qui auront lieu en même temps que les principales manifestations de la ligne thématique: *projet d'architecture*; la manifestation finale à laquelle les revues sont invitées à participer avec des projets originaux d'architecture qu'elles ont dirigés et qui représentent le rôle qu'elles attribuent au projet.

Malgré le schématisme et la hâte avec lesquels ont été élaborées les propositions (qui ont pu être évoquées très succinctement au cours de l'Exposition du programme), on a pu recueillir une série de question qui nous permettront d'engager ce débat.

Est-il légitime d'étudier séparément le problème du projet et celui de la réalisation de

l'architecture et de la ville? A mon avis, la réponse est affirmative puisque le projet semble revendiquer sa propre autonomie idéale et sa qualité propre, reconnaissable et très nette après une période d'hégémonie de la quantité, qui a débuté après la guerre avec la promesse de réaliser la culture du Mouvement moderne et qui s'est terminée dans une déformation totale et souvent dans une compensation quantitative manquée.

Est-il légitime de déterminer dans le rapport projet-histoire, outre un acte de dénonciation, un témoignage valable de récupération intellectuelle et de responsabilité opérative de la part du projet qui ne veut pas aliéner son contrôle sur les façon de produire l'architecture et l'établissement à d'autres logiques (de gestion, économiques, sociologiques, techniques) considérées comme objectives et importantes puisqu'elles engagent la personne? Oui, dirais-je, puisque le projet interprétant structurellement l'événement dans son processus historique, par rapport aux rapports et moyens de production existant dans des réalités spécifiques, qui expliquent son importance marginale ou nulle lors de la réalisation, redécouvre bien des problèmes affrontés à l'Epoque moderne et qui sont encore d'actualité, impliquant ainsi les contradictions, les politiques des niveaux décisionnels, les idéologies et les pratiques utilisées par les différentes forces en jeu, mais aussi la façon même de faire l'histoire du Mouvement moderne qui, considérant comme fatale son ascension et sa chute entre les deux Guerres, n'a pu en fournir tout au plus qu'une interprétation inhérente à la crise des intellectuels.

Et pourtant le projet moderne, encore entre les deux Guerres, avait accumulé une expérience significative et réaliste, en tentant les voies les plus diverses (de la propagande qui s'adressait à l'opinion publique, aux usagers potentiels justement par l'intermédiaire des revues, au rapport avec l'industrie par le contact avec les administrations locales et les syndicats à la persuasion de l'initiative privée et publique) et en utilisant des méthodes et moyens traditionnels ou nouveaux (du niveau de démonstration à la proposition-type, du normatif au manuel, du travail coordonné à la production dans l'école, des expositions aux congrès internationaux). On en arrive à se demander alors: s'agit-il d'instruments émoussés irrémédiablement, de routes interdites ou praticables en partie seulement? Faire une recherche par l'intermédiaire du projet peut accroître la crédibilité justement en ce moment où nous traversons une période de crise qui a tendance à bouleverser des positions que l'on considérait comme définitives, des tendances qui semblaient irréversibles?

Ces questions, et bien d'autres encore, auxquelles on ne peut donner une réponse schématique, semblent susciter la nécessité d'une comparaison dialectique entre la question des habitations et celle des poétiques; on peut en découvrir un essai de recomposition dans une série de plans exemplaires, élaborés par des groupes homogènes d'architectes modernes (OSA à Moscou, GATCPAC à Barcelone, MARS à Londres) que l'on peut plus ou moins identifier avec les rédactions des revues, représentantes officielles du Mouvement moderne international, déléguées presque pour demander aux groupes dirigeants respectifs une dernière occasion pour tenter une rationalisation inajournable des interventions dans les réalités nationales: *architecture ou révolution!*

Les plans qui n'ont pas été réalisés et qui sont extrêmement limités dans une zone idéologiquement homogène d'avant-garde, couvrent les cas où se déclinent les conjonctures politico-économiques et surtout le rôle essentiel joué par l'établissement et le secteur des habitations dans les processus de concen-

tration et de transformation des gros centres. Le choix des points d'application dans les différents contextes (le long d'une ligne radiale idéale tendue entre le centre historique, la périphérie et les directrices d'urbanisation rurale) et de la typologie d'intervention (articulée entre *restructuration* d'un secteur, *quartier*, *bande*, *satellite*) construisent cette géographie d'établissement dont on arrive à déchiffrer, un cas après l'autre, sur le plan idéologique, le rapport entre résidence, occupation et mobilité, respectivement dans le comportement familial et social devenus pour la première fois pertinents et rationalisés en dehors d'une urbanistique libérale et d'une incohérence à une perspective socialiste ou capitaliste d'accélération productive. En introduisant les correctifs modernes des conquêtes technologiques et des compensations sociales, ces plans pensent pouvoir finalement unir développement et progrès, intérêts de la classe ouvrière et de la classe dirigeante progressiste. Nous prions les revues d'architecture présentes d'exprimer leur opinion sur cette illusion et, justement par l'intermédiaire du projet, de définir en qualité et quantité un horizon encore praticable de l'architecture.

Tandis que les recherches sur l'interprétation d'un fait dans son processus historique du projet dans un *musée d'architecture* semblent se concentrer sur différentes orientations possibles alternatives entre elles.

C'est une réflexion que la Triennale tente de faire sur sa raison d'être dans le présent et à l'avenir. Elle a commencé à donner une réponse obligatoirement polyvalente et évidemment contradictoire à sa progressive transformation en musée. La séparation ou la convivence, même physique, entre un *musée de projets d'architecture* et un *musée-dépôt du dessin industriel* est encore une question ouverte; de même que la séparation ou la superposition partielle entre un *musée d'architecture* et un *musée polycentrique de la région métropolitaine milanaise* capable de relier, à travers des enrichissements et connexions progressives, l'architecture construite sur le territoire milanaise aux transformations productives, sociales, culturelles, où les monuments, les instituts de conservation et d'exposition, les lieux où l'on étudie et influence l'établissement devraient s'intégrer directement même sans aucune continuité-physique. Mais il faut encore déterminer si, par *musée d'architecture*, on entend un rôle de circulation aveugle de dessins et matériaux documentaires formalisés en exposition comme dans une espèce de Beauborg avec un accent sur l'architecture ou un centre instrumental à la technique de projet ou, au contraire un lieu où activer, échanger et divulguer des recherches sur la théorie et la pratique du projet non comme expositions personnelles ou des tendances en vogue (ce sont les galeries privées ou publiques qui s'en occupent désormais) mais comme contexte de faits, situations, thèmes et problèmes significatifs de l'histoire traversée à l'Epoque moderne par le projet. Interpréter un fait dans son processus historique serait alors, par exemple, essayer de découvrir les raisons et le degré de légitimité de tendances comme le *stylisme* et le *parodisme* qui de la confection du bien de consommation vont jusqu'aux signalements de la ville, ou au contraire, par le dessin, pur comme par rétorsion, se refusent à la ville réalisée et surtout à la volonté de la transformer. D'autre part, dans un *Musée d'architecture* il faudrait peser la possibilité de reposer les matériaux exposés ou directement produits par les Triennales précédentes et surtout des espaces de représentation: de la Salle de la Victoire d'Edoardo Persico et de la Section Suisse de Max Bill, dans l'édition «rationaliste» de 1936 au projet du Quartier QT8 de Piero Bottoni dans l'édition

«néorealiste» de 1947.

En ce qui concerne l'orientation des recherches sur l'espace de travail et nouvelles méthodes de production, on constate la profonde influence sur la forme de l'établissement par l'organisation des processus de production (directement en ce qui concerne le monde conditionné à l'usine et indirectement par les effets de soustraction provoqués sur la campagne). Il s'agit d'une importance beaucoup plus profonde que l'on ne le désirait, dès l'origine du Mouvement moderne, sur la rationalisation de la production de la construction, qui au contraire a des prolongements artisanaux et des dessins d'auteur encore aujourd'hui, comme le démontre la ligne de recherche *production de la construction et projet*. Mais l'influence exercée par les processus de production entre les Deux Guerres va au-delà des caractères typologiques de l'établissement jusqu'à bouleverser le phénomène du style amené par l'industrie quand elle dépasse les préjugés de goût soit-disant infranchissables en prédisposant les marchés (comme dans le cas de la mode, des produits en fibre synthétique ou de la voiture populaire) peu soucieux des normes en vue d'une accélération de leurs projets de guerre.

Voici les considérations schématiques qui émergent déjà des programmes de travail sur les lignes directrices et que nous soumettons pour indiquer à quelle point le projet de démonstration auquel la Triennale a confié les revues d'architecture peut avoir une interaction étroite avec la définition des lignes de recherche, et nous souhaitons vivement que dès ce Premier séminaire elles se proposent de collaborer activement.

XVI TRIENNALE: CONNAISSANCE DE LA VILLE: POUR UN MUSÉE METROPOLITAIN

Est-ce que tu connais ta ville? Cette question posée à des écoliers de la périphérie romaine a révélé que moins de 20% d'entre eux en avait visité le centre, alors qu'ils ont au programme l'histoire des Romains, des Papes, de l'Unité d'Italie et du fascisme. Il faut se demander alors: peut-on accepter que la culture de la ville avec tout le potentiel qu'elle offre aujourd'hui dans les différents domaines et aux différents niveaux de connaissance reste impraticable et inopérante? Même les visiteurs et les touristes dotés d'une certaine prédisposition et de temps à leur disposition sont contraints à en vérifier les informations et les notions fournies par une tradition culturelle codifiée et cristallisée. Est-ce possible que la ville restitue sa culture à travers des instruments prédisposés tout exprès pour mettre en circulation une expérience directe et complexe, authentique et symbolique de son histoire et de son devenir?

La ligne directrice *Connaissance de la ville* part de l'hypothèse que l'un des instruments possibles consiste dans l'identification de certains lieux particulièrement significatifs de la ville et de son territoire pour identifier un musée métropolitain capable de relier à travers de progressifs enrichissements l'archi-

tection du territoire milanais aux transformations productives, sociales et culturelles. Un musée conçu de la sorte pourrait relier par exemple: les lieux-musée où les matériaux de la *forma urbis* sont conservés, même si les critères utilisés sont inactifs (musées, collections, archives, cadastres, etc.); les lieux-laboratoire où l'on étudie et où l'on influe sur la configuration de la ville et où le projet peut se développer et se réaliser (centres tecnico-décisionnels de l'administration publique, instituts universitaires, associations culturelles et professionnelles, etc.), qui rendraient leurs processus accessibles et leur matériaux utilisables; les lieux où l'architecture et les constructions du territoire, et en général la culture de l'établissement assument un sens typique de sa physiologie historique (cadre monumental, œuvres pour la production et les infrastructures, etc.). Le caractère spécifique d'«atelier» pluridisciplinaire du musée métropolitain trouverait la confirmation de son articulation jusque dans l'identification de l'usage, là où pour permettre le maximum d'extension à l'échange, la circulation, et l'accessibilité, il s'adresse non seulement au système de l'instruction mais aussi à des organismes locaux, syndicats, association de catégories professionnelles et artisan, chercheurs, professionnels, etc.

Le processus pour regrouper, relier et organiser ces lieux et ces matériaux choisis par cette ligne directrice a évidemment des limites (expérimentalisme, approximation, superposition, discontinuité) que souligne l'examen de l'enquête qui ne peut être systématique, mais qui est empirique et comparé.

Tout le programme de *Connaissance de la ville* a pour but de recueillir des idées basées sur l'hypothèse d'organisation et de projet du musée métropolitain du territoire milanais.

MANIFESTATION D'OUVERTURE

15 décembre 1979:

exposition internationale des musées d'histoire urbaine des principales villes de l'Europe occidentale, où ils ont été invités à participer avec de véritables sections-échantillons (historiques, actuelles, monographiques) illustrant les critères d'organisation, l'activité de documentation, recherche, production, domaine de destination, information et usage; une introduction propose des critères de comparaison et une interprétation des musées dans leur contexte à différence de la réalité italienne et milanaise en particulier.

Janvier 1980:

Rendez-vous-congrès des directeurs de musées, d'archives, et collections milanaises et lombardes pour un échange d'idées sur les prémisses et les finalités du programme pour la formation du musée métropolitain milanais, et en prévision d'une exposition articulée selon les différentes spécificités pour une première étape dans la coordination des différents musées du contexte milanais.

MANIFESTATIONS SUIVANTES

exposition de parthies homogènes de villes exprimées par rapport aux différences que l'on vérifie entre le projet et la réalisation, même après un certain laps de temps, où, même en variant le rôle structurel de la partie par rapport au contexte, certains caractères morphologiques voire même des fonctions restent inchangés. On peut se référer à l'Alexander Platz de Berlin, avec le complètement du dix-neuvième siècle, les projets présentés au Concours pour la restructuration de 1928 (Mies van der Rohe, les Frères Luckhardt et la réalisation des immeubles de Peter Behrens 1928-32), les réalisations d'après-guerre (des immeubles le long de la Stalinallee, actuellement Karl Marxallee, aux gratte-ciels - hôtels réalisés par des entre-

prises japonaises, suédoises, etc.); où le projet de Foro Bonaparte à Milan, avec le plan-projet de Giuseppe Antolini en 1801, la réalisation de Cesare Beruto en 1884, de Giuseppe Pirovano en 1892 et autres;

exposition du cadre de production des facultés d'architecture italiennes, où chaque école participe en présentant un cadre d'échelle urbaine représentatif de la ville où elle réside, construit avec des apports de projets à échelle variable, exécutés par des groupes de travail, au cours de différentes années, mais unifiés par une interprétation unitaire de l'histoire et par une stratégie de façon à définir le rôle attribué à la ville dans son contexte;

exposition abritées autour des transformations dans la banlieue et dans le centre des villes de Tourin et de Bergame, aux soins de Walter Barbero, où on propose de comparer critiquement des initiatives promues par les administrations locales aux différents niveaux (communal, de quartier) à fin d'identifier dans l'histoire de l'établissement des éléments utiles à en projeter le futur. On exposera ces matériaux: de l'exposition *Tourin entre les deux guerres* (mai-novembre 1978), aux soins de l'Assessorat à la Culture et aux Musées civiques de la Ville, les sections *Culture ouvrière et vie quotidienne à Bourg Saint Paul* et *La formation et la destination de Rue Rome nouvelle à Tourin*, et pour Bergame, l'exposition entière *La Malpensata nous fait savoir. 1908-1978: le quartier et les habitants à travers les documents et la vie quotidienne*, aux soins du Comité de Quartier. En outre, à travers une documentation originelle organisée pour cette occasion, on présentera aussi la succession des projets et des interventions pour le remplacement de la Foire de Saint Alexandre par le Centre d'Affaires de Piacentini à Bergame Basse;

stratégies de mouvement contre plans normalisés pour les villes productives du sud de l'Europe: C. Cattaneo (1801-1896) à Milan, I. Cerdà (1815-1876) à Barcelone, T. Garnier (1869-1948) à Lyon;

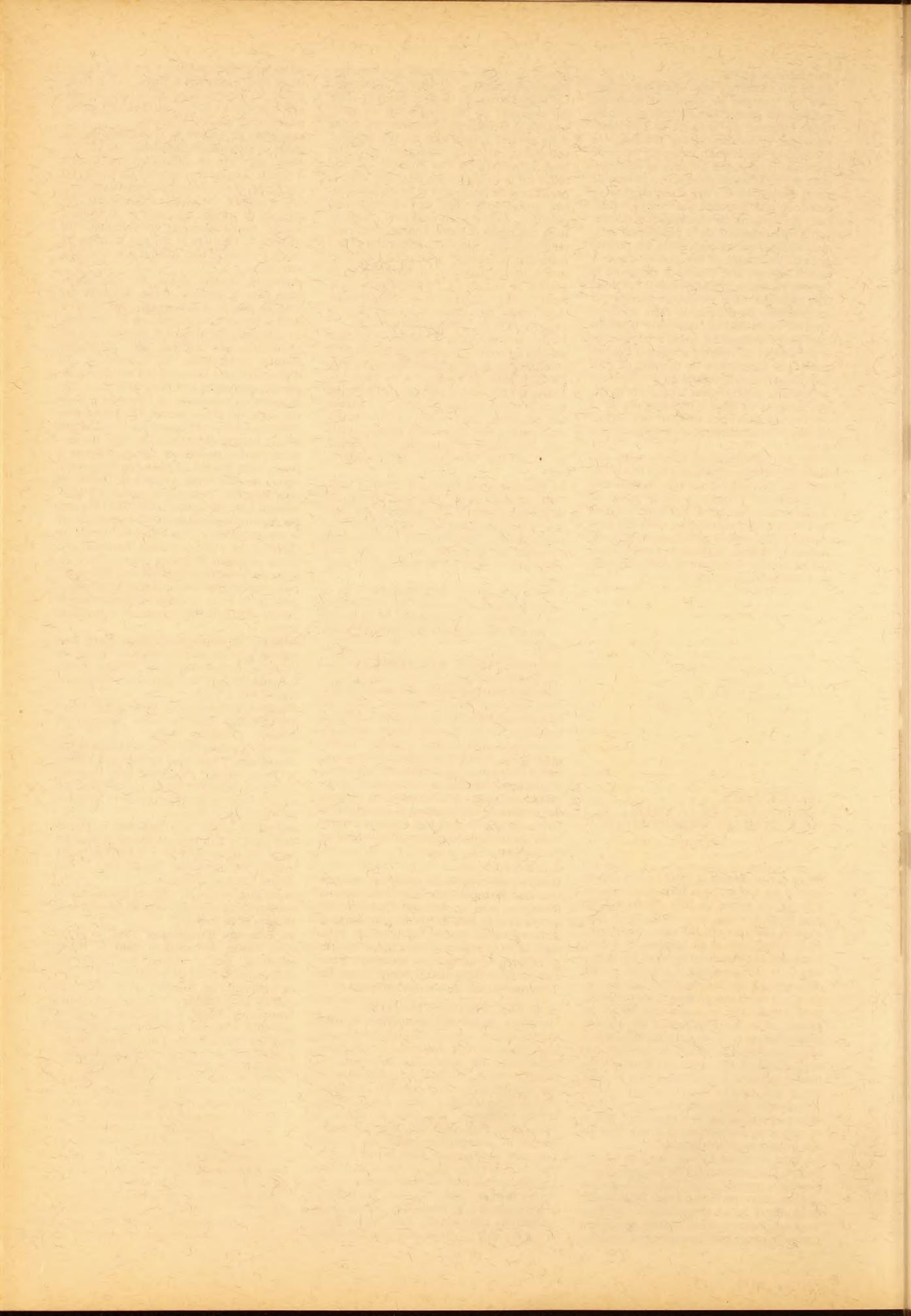
relations municipales et projets des revues d'architecture dans les villes européennes pendant les années Trente;

exposition autour des villes de fondation des Jésuite dans l'Amérique du Sud en XVIème-XVIIème siècles, coordonné avec l'Institut de Recherche sur l'histoire de l'architecture de la Faculté d'Architecture de l'Université du Venezuela de Caracas;

exposition autour de l'architecture et figuration dans la Fabrique du Dôme et dans les Sacri Monti de XVème à XVIIIème siècle (Milan, Varallo Sesia, Varese, Orta, Crea, Arona, Canton Ticino, etc.);

exposition autour du rapport production et établissement artisanal dans les bassins de la Brianza et de Trévisé;

un concours international pour le projet d'un musée métropolitain dans la région milanaise, sera le résultat synthétique des différentes activités de recherche et l'avis sera déterminé en fonction d'une recherche réalisée au préalable et dont les participants (institution, écoles, entrepreneurs, architectes, etc.) offriront une solution alternative pour l'articulation de l'installation (sièges, connexions, etc.) et pour la définition fonctionnelle (contenus, organisation, etc.).





Lingotto, 1932. (Foto Archivio Fiat).

dopo difficili problemi di ristrutturazione post-bellica; periodo di intensa sperimentazione di materiali e soluzioni tecnico-costruttive (graduale passaggio ai velivoli metallici, studio dei monopiani con ala a sbalzo, aumento della potenza dei motori e delle dimensioni dei velivoli, ecc.); produzione soprattutto di prototipi o di velivoli in piccola serie; permane l'organizzazione da industria di grande artigianato mentre si avvia una concentrazione finanziaria delle iniziative imprenditoriali.

3. *Riarmo e Seconda guerra mondiale*: ripresa imponente della domanda; produzione in serie di velivoli metallici con ala a sbalzo e di varie dimensioni e potenza; riorganizzazione complessiva ed ampliamento degli organismi aziendali per aumentare le capacità produttive ed introduzione di iniziali processi di

razionalizzazione del flusso produttivo; nella produzione di velivoli le figure professionali dominanti sono ora i lattonieri e gli operatori delle macchine utensili, coadiuvati dalla gran massa di manovali e anche da donne; fase cioè di industria di montaggio non automatizzata anche se in parte razionalizzata.

Le vicende del Gruppo Caproni possono costituire un osservatorio privilegiato per la ricostruzione degli sviluppi di un settore tanto importante quanto poco studiato.

L'insieme di aziende venute a far capo all'impresa diretta da Gianni Caproni rappresenta l'unico caso italiano di grande impresa organizzata esclusivamente al fine di produrre velivoli, seguendo tutti i cicli di produzione: dalle materie prime di fonderia, al legname, ai motori, alla produzione di acciai speciali, agli strumenti di navigazione, fino

al montaggio vero e proprio.

Nella seconda metà degli anni Trenta il Gruppo Caproni giunse a controllare una quarantina di aziende con unità produttive in diversi paesi: tra le maggiori, la Caproni Aeronautica (velivoli), la Isotta Fraschini (motori) e le Officine Reggiane (costruzioni meccaniche).

All'interno di questo vero e proprio impero economico, di grande interesse appare il caso dello stabilimento di Taliedo (Milano), il maggiore del gruppo per la produzione di velivoli.

Taliedo, infatti, risulta un esempio particolarmente significativo per studiare non solo le trasformazioni dell'organizzazione del lavoro e degli spazi interni alla fabbrica, ma anche i rapporti che si sono venuti a stabilire con la realtà di un quartiere emarginato della periferia milanese tra le due Guerre.

SNIA TORVISCOSA

Marisa Granati, Cinzia Zulli

La città agro-industriale realizzata a Torre del Zuino (poi Torviscosa) nel Basso Friuli dal novembre 1937 alla fine del 1938 è un caso a sé nel panorama delle città di fondazione sorte nel Ventennio fascista. Essa è infatti classificabile allo stesso tempo tra le città nuove della bonifica (come ad esempio Sabaudia), tra le città-fabbrica (ad esempio Carbonia) e tra le città di colonizzazione (ad esempio Capronia in Africa Orientale).

Il nucleo centrale di Torviscosa non esaurisce in sé i confini reali di questa città che si estende invece in un territorio molto vasto nel quale sono attuate contemporaneamente la ricostruzione radicale del paesaggio

Società Aeroplani Caproni, Milano-Taliedo: 1. Ufficio Tecnico, Stabilimento di Taliedo, 1915-40; 2,3,4. Dalla produzione di velivoli in legno con

telaio meccanico (1914-18) alla produzione in serie di velivoli metallici (1925-34).



agrario e la *bonifica dell'ambiente umano*. L'idea da cui è scaturito il progetto di questa città è apparentemente semplice e, per certi versi, riconducibile a situazioni tipiche di talune industrie alimentari (ad esempio gli zuccherifici) collocate direttamente nel contesto agricolo di origine dei prodotti. Nel caso specifico, si trattava di mettere al centro di una grande azienda agricola (la Saici, con oltre 5.000 ettari recuperati alla campagna bonificata) un moderno complesso per la lavorazione della materia di base (di origine proteica) da utilizzare nella produzione di fibre chimiche autartiche come il Lanital.

Ma questa idea, che Franco Marinotti realizzò a tempo di *record* con totalitario spirito imprenditoriale, comportava squilibri profondi, in-

nesti e connubi singolari, difficilissimi da risolvere perché fondati sulla coesistenza di realtà spesso inconciliabili.

La scelta di puntare sulla *città sociale*, ad alta concentrazione di servizi e di strutture per il tempo libero, ha rappresentato il tentativo, solo in parte riuscito, di rimarginare nella vita extra-lavorativa le profonde lacerazioni e divaricazioni sociali che l'intervento portava con sé.

Le maggiori fratture traevano origine da composizione della forza-lavoro e da organizzazione del lavoro tanto diverse tra ciclo chimico e ciclo agricolo.

Il ciclo chimico, con una organizzazione del lavoro ad elevata automazione, richiedeva in prevalenza una forza-lavoro qualificata di tecnici,

che verranno importati da Milano e da Torino e per i quali occorreva creare un allestimento ambiente di *frontiera*.

Il ciclo agricolo, fondato sulla coltivazione della canna gentile, adottata come procedimento alternativo alla forestazione nella produzione rapida della cellulosa, richiedeva a sua volta un ingente lavoro manuale per il taglio della canna, non affidabile alle macchine. Da qui la necessità di importare una consistente massa di braccianti (oltre 4.000) richiamati dal profondo sottosviluppo dell'area veneto-friulana e prevalentemente alloggiati in dormitori-alveari, capaci ciascuno di 1000 posti-letto.

Due modi di produrre, due società, due culture, due modi di vita brutalmente accostati. Il lavoro di mi-

gliaia di uomini-formica da sincronizzare al ritmo continuo della macchina.

In questo quadro, il rigore architettonico, che nel progetto dell'architetto De Min unifica nella regolarità del mattone a vista la grande fabbrica con il teatro, il dopolavoro, l'asilo, le scuole, la palazzina degli uffici, assolveva ad una funzione di rieducazione della gente dei casoni. Non serviva più l'eclettismo che a Crespi d'Adda doveva esprimere l'autorità del padrone su tutti i momenti della vita sociale; occorreva dare spazio alla nuova autorità della macchina.

Da molti anni la lavorazione della canna gentile è stata abbandonata ed il progetto di unificare una agricoltura non meccanizzata con il flusso continuo del complesso chi-

G. De Min, *La Città industriale di Torre di Zuino (Torviscosa), 1937*: 1. Veduta generale; 2. La Piazza del Municipio. Opere assistenziali e dopolavoristiche; 3. La scuola elementare con asilo nido; 4. Il cinema-teatro; 5. La piscina.



mico è caduto con il venir meno della possibilità di utilizzare, in un lavoro massacrante una forza-lavoro disposta a tutto pur di garantirsi la sopravvivenza.

La meccanizzazione spinta è entrata nell'agricoltura-modello di Torviscosa mentre il ciclo chimico è stato via via radicalmente ristrutturato, come dimostra l'esplosione in tubi, serbatoi, transfert, ecc. della sobria architettura di De Min.

LA CASA COME AMBIENTE DI LAVORO

Graziella Tonon

Il logoramento dei lavoratori e i conflitti provocati dall'intensificazione dei ritmi produttivi e dagli atteggiamenti macchinali conseguenti all'adozione in fabbrica dello *Scientific Management*, inducono sia gli industriali che lo Stato ad occuparsi in maniera più sistematica del fattore umano. Diventa necessario tener conto di tutto il complesso delle influenze che possono agire sul personale al di fuori della fabbrica, allargare l'area del controllo sociale a tutti gli spazi della riproduzione della forza-lavoro, dalla casa ai servizi sociali al tempo libero.

Garantire alla famiglia proletaria uno spazio minimo vitale a basso

prezzo diventa necessità storica. In questi contesti in cui le condizioni economiche e politiche ne rendono conveniente l'applicazione su larga scala, ciò si traduce nella spinta alla razionalizzazione interna della casa.

L'adozione dei nuovi principi di organizzazione scientifica del lavoro nella *machine à habiter*; la scomposizione delle mansioni e la riduzione dei movimenti all'essenziale; la specializzazione degli ambienti e la meccanizzazione di alcune funzioni: sono questi i passaggi obbligati per limitare al massimo lo spazio abitabile e diminuire i costi di impianto e di gestione.

Su un altro fronte, verso la razionalizzazione della casa spingono le esigenze di trasformazione dell'organizzazione del lavoro domestico sorte in risposta alle rivendicazioni sindacali delle donne di servizio

che, negli U.S.A., per esempio, si battono per ottenere un più elevato salario e per ridurre la fatica delle prestazioni. La parcellizzazione e la meccanizzazione di intere fasi del processo lavorativo domestico, aumentandone la produttività e la possibilità di controllo, costituiscono un mezzo per i ceti abbienti di reagire al crescente costo di questo lavoro e una delle premesse per la sua graduale riduzione. Ma la spinta alla trasformazione tecnologica della casa non libera la donna dal lavoro domestico, come invece i progetti di case collettive potevano far sperare.

Infatti, lo sviluppo dei nuovi settori produttivi di beni di consumo durevoli come gli elettrodomestici, inscrivendosi in una logica economica fondata prevalentemente sull'espansione dei consumi individuali, accentua la privatizzazione dei la-



1. «Die neue „Frankfurter Küche“ in den städtischen Wohnhausbauten mit feststehenden eingebauten Möbeln bedeutet Zeit- und Kraftersparnis für die Hausfrau.»



1.-6. Dal film Die Frankfurter Küche, 1927: 3. «La cucina tradizionale significa spreco di lavoro e di tempo per la casalinga»; 4. «La nuova cucina

di Francoforte, introdotta negli alloggi della Municipalità con incorporati accessori e arredi razionalizzati, significa risparmio di tempo e di lavoro».

vori di casa. In questo contesto il lavoro domestico viene confermato come attributo specifico della collocazione della donna, casalinga o lavoratrice salariata, all'interno dell'istituto familiare.

Così, per garantire il riadattamento della famiglia alle nuove condizioni sociali ed economiche imposte dalla razionalizzazione dei processi produttivi, in America fin dagli anni Dieci, in Germania e in Francia negli anni Venti, in Italia negli anni Trenta si studia il *meccanismo della casa*.

Si scompongono i gesti del lavoro domestico secondo le indicazioni di Taylor, si tende a fare della casalinga la programmatrice-misuratrice dei tempi del proprio lavoro, si avvia con ogni mezzo la rieducazione della donna al ruolo di imprenditrice di se stessa nell'azienda famiglia. Negli studi dei movimenti nella cu-

cina dell'americana Cristina Brederick e della francese Paulette Bernège, l'addetta alle mansioni domestiche è concepita come un operatore al centro di una complessa macchina utensile. Dagli schemi si passa ad esemplari progetti di architettura: valga per tutti il riferimento alla Cucina di Francoforte, progettata dall'architetto Grete Lihotsky, adottata e realizzata su vasta scala nei progetti di case popolari di Ernst May e dei suoi collaboratori a Francoforte dal 1929 al 1931.

In Italia non mancano esperienze progettuali in questa direzione: è il caso, ad esempio della Cucina elettrica realizzata da Piero Bottoni per la IV Triennale di Monza, nel 1930, su iniziativa promozionale della Edison, ovviamente interessata alla diffusione dell'elettrodomestico. Tuttavia, mentre l'Ente Nazionale per l'Organizzazione Scientifica del

Lavoro (ENIOS) guida la propaganda per la razionalizzazione del lavoro domestico attraverso la rivista *Casa e Lavoro*, nei fatti in Italia il processo si sviluppa in modi contraddittori e secondo specifici adattamenti.

Il basso potere d'acquisto di vasti strati della popolazione non consente la diffusione massificata degli elettrodomestici e pone quindi un freno alla meccanizzazione del lavoro domestico. Con questo viene a mancare una delle premesse per la razionalizzazione della casa. Pesano su ciò, inoltre, la mancata industrializzazione e standardizzazione dell'edilizia; l'assetto arretrato e frammentato dell'industria del mobile; la scelta di produrre una edilizia pubblica polarizzata su due tipologie: da un lato la casa *popolarissima* per sfrattati, dall'altra la casa per stili di vita piccolo-borghesi.

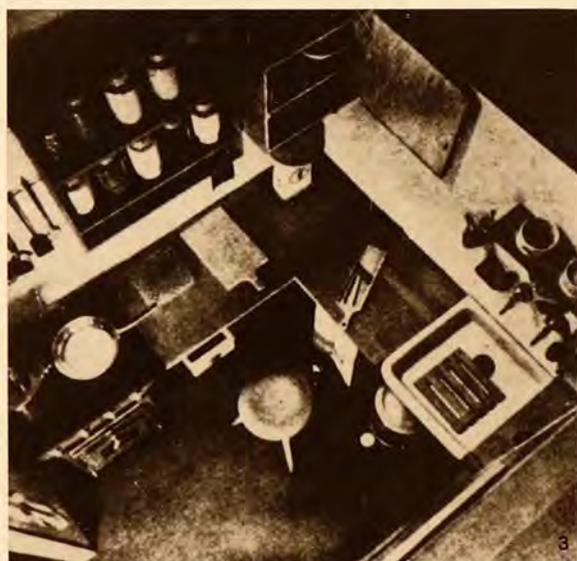
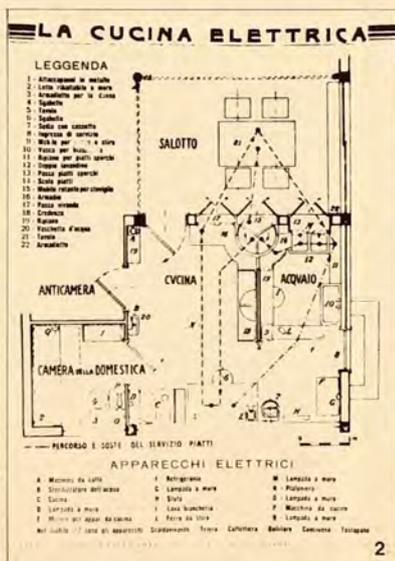
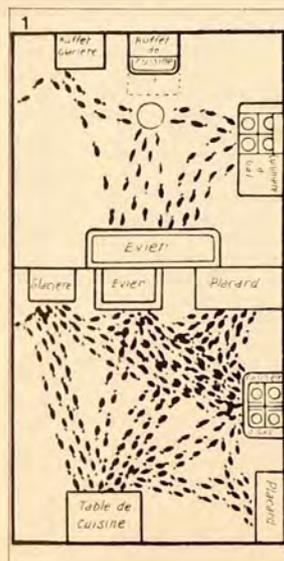
In assenza di capacità di investimento sulla tecnologia della casa, si ripiega verso la propaganda ideologica sul ruolo della donna per coinvolgerla negli stessi sistemi di sfruttamento che, come il Bedaux in fabbrica, affidano all'intensificazione dello sforzo fisico gli aumenti di produttività.

Con la scelta perseguita in Italia nella seconda metà degli anni Trenta di decentrare le abitazioni operaie in quartieri periferici semirurali, la donna verrà sospinta ad estendere il proprio impegno di lavoro fino a provvedere, con la cura dell'orto e degli animali domestici, all'integrazione del basso reddito del capofamiglia.

L'angelo della casa è costretto così ad improvvisarsi *manager* di una azienda familiare di cui bisogna far tornare il bilancio quasi sempre in rosso.

1. P. Bernège, Schemi di confronto dei percorsi di una casalinga in una cucina razionale e in una cucina tradizionale. 2. P. Bottoni, Progetto per la

Cucina elettrica, presentata alla IV Triennale di Milano, 1930. 3. Cucina di 6 mq. allestita all'Esposizione della cucina razionale, Basilea, 1930.



PRIMO SEMINARIO DELLE RIVISTE DI ARCHITETTURA: INTRODUZIONE

Guido Canella

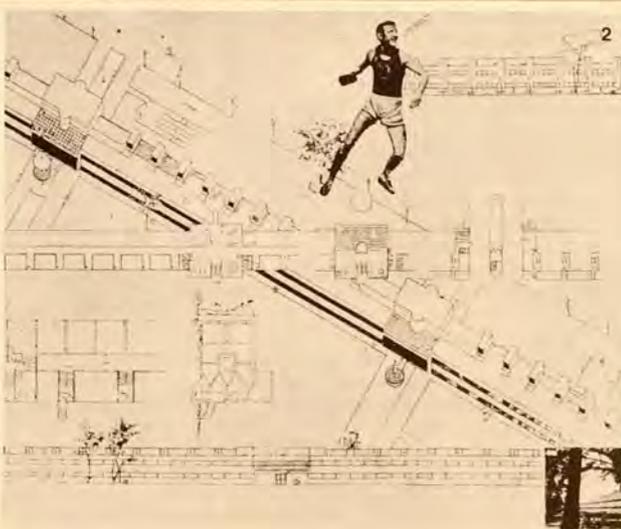
Questo Primo seminario internazionale delle riviste di architettura apre i lavori finalizzati alla Mostra conclusiva della XVI edizione della Triennale, che avverrà sulla linea tematica *il progetto di architettura*. La partecipazione internazionale attraverso sezioni ufficiali è stata una costante nella storia della Triennale. Abbiamo invece scelto di rivolgerci alle riviste di architettura ritenendo che questo fosse il modo più diretto, più legittimo e più operativo di affrontare il nodo culturale che oggi presentano la teoria e la pratica della progettazione

Ebbene, nonostante la schematicità e la fretta con la quale sono state elaborate le proposte (che hanno potuto essere evocate nella Mostra programmatica soltanto in modo allusivo), da esse già mi pare emergere una serie di interrogativi su cui potremmo avviare questo dibattito. È legittimo assumere il problema della progettazione in modo separato dalla realizzazione dell'architettura e della città? A me pare di sì, dacché la progettazione appare rivendicare una propria autonomia ideale e una propria qualità riconoscibile e incisiva dopo un periodo di egemonia della quantità, iniziato nell'ultimo Dopoguerra con la promessa di portare a realizzazione la cultura del Movimento moderno e risoltosi invece con la sua totale distorsione e spesso in una mancata compensazione quantitativa. È legittimo individuare nella relazione tra progettazione e storia, oltre a un atto di denuncia, anche una testimonianza significativa di riap-

fornito un'interpretazione tutta interna alla crisi degli intellettuali. Eppure la progettazione moderna, ancora tra le due Guerre, aveva accumulato un'esperienza significativa e realistica, tentando di praticare le più diverse strade (da quella propagandistica rivolta all'opinione pubblica, agli utenti potenziali, proprio attraverso le riviste, al rapporto con l'industria; dal contatto con le amministrazioni locali e i sindacati alla persuasione dell'iniziativa privata e degli enti pubblici) e utilizzando modi e mezzi tradizionali e nuovi (dal piano dimostrativo alla proposta campione, dalla normativa al manuale, dal lavoro coordinato alla produzione nella scuola, dalle esposizioni ai congressi internazionali). Viene da chiedersi allora: si tratta di strumenti irrimediabilmente spenti, di strade ormai precluse o ancora o in parte praticabili? Ricercare attraverso il progetto può guadagnare credibilità, proprio oggi che attraversiamo un

SA, 1930

Sulla rivista Architettura Contemporanea, organo ufficiale dell'OSA (Associazione degli Architetti Contemporanei) viene pubblicata la proposta degli architetti M.O. Barsc e M.J. Ginzburg (membri del Comitato di redazione) presentata al Concorso per la Città Verde di Mosca. Si tratta di un insediamento residenziale e ricreativo, da realizzarsi come alternativa decentrata alla crescita urbana, concentrando i fondi assegnati ai vari enti assistenziali. A differenza delle altre proposte, qui si affronta il destino complessivo di Mosca, toccando il punto potenzialmente più realistico della cultura insediativa sovietica: il dottrinarismo disurbanista si fa carico dei problemi connessi alla crescita fisiologica della grande città (2.000.000 di abitanti avviati a divenire 3.000.000), recuperando e risolvendo linearmente la controver-



M.O. Barsc, M.J. Ginzburg, *Progetto per il Concorso per la Città Verde sulla strada per Jaroslavl', Mosca, 1929, pubblicato in SA (Sovremennaja*

Architektura), n. 1-2, gennaio-aprile 1930: 1. planimetria generale; 2. repertorio tipologico dei blocchi di abitazione collettiva.

ne. Siamo consapevoli delle difficoltà che può presentare una linea di lavoro così sommariamente indicata a riviste che hanno una propria storia, più o meno lunga, e una precisa identità culturale; ma siamo anche attratti dalle potenzialità che esse possono sviluppare, proprio a partire da posizioni differenziate su specifiche realtà nazionali, per un confronto di posizioni che fa riferimento a una eredità sopranazionale dell'Architettura moderna.

Alla partecipazione delle riviste la Triennale offre dunque concretamente:

una serie di seminari che avverranno in concomitanza alle principali manifestazioni della linea tematica *il progetto di architettura*;

la manifestazione finale alla quale le riviste sono invitate a partecipare con progetti originali di architettura, da esse stesse appositamente patrocinati, significativi del ruolo che esse attribuiscono alla progettazione.

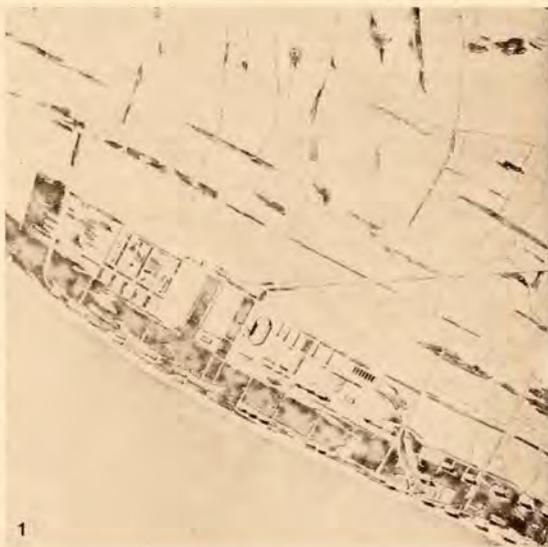
proprietà intellettuale e di responsabilità operativa da parte del progetto, che non intende alienare il proprio controllo sui modi di produrre l'architettura e l'insediamento ad altre logiche (gestionali, economiche, sociologiche, tecniche) assunte per oggettive e univocamente vincolanti? A me pare di sì, dacché la progettazione storicizzandosi strutturalmente, cioè rispetto ai rapporti e ai mezzi di produzione vigenti in realtà specifiche, che danno ragione della sua marginale o addirittura mancata incidenza nella realizzazione, riscopre come ancora aperti e ancora d'attualità molti dei problemi affrontati in Epoca moderna, implicando con ciò le proprie contraddizioni, le politiche dei livelli decisionali, le ideologie e le pratiche messe in atto dalle diverse forze in gioco, ma anche il modo stesso di fare la storia del Movimento moderno, che dando per fatale la sua ascesa e la sua caduta tra le due Guerre, ne ha per lo più

periodo di crisi che tende a sconvolgere assetti ritenuti definitivi, tendenze considerate irreversibili?

Questi e altri interrogativi, intrecciandosi verso risposte non schematicamente risolutive, sembrano proporre, per esempio, la ragione di un confronto dialettico tra la questione delle abitazioni e quella delle poetiche, dove se ne può scoprire il tentativo di ricomposizione in una serie di piani esemplari, elaborata da gruppi omogenei di architetti moderni (per esempio, l'OSA per Mosca, il GATCPAC per Barcellona, il MARS per Londra), più o meno identificabili con le redazioni delle riviste, ufficialmente rappresentative del Movimento moderno internazionale, quasi da esso delegate a chiedere ai rispettivi gruppi dirigenti un'estrema occasione di prova per un'indifferibile razionalizzazione degli interventi nelle diverse realtà nazionali: *architettura o rivoluzione!*

(segue a pag 42)

sia teorica e tipologica: club operaio e/o casa comune, kombinat industriale e/o kolchoz agricolo, pollicentrismo o disurbanismo. Nella proposta per il contenimento dell'espansione di Mosca e per il suo sviluppo per 100.000 abitanti sulla direttrice foranea per Jaroslavl', si trovano, riadattati in versione meno radicale e più sintetica, i presupposti ideologici del Piano GOELRO del 1920, per l'elettrificazione generalizzata sul territorio, e degli schemi a nastro dei tardi anni Venti, tesi a evitare il quartiere, luogo e simbolo della stratificazione di classe, e a urbanizzare la campagna, primo passo verso l'abolizione delle differenze tra proletariato agricolo e urbano. L'ultima illusione prima delle direttive emerse al Comitato centrale del PCUS del 1931, dove veniva sancita la non sussistenza del problema della costruzione della città socialista, dacché quelle dell'URSS erano già città socialiste dalla Rivoluzione.



GATCPAC, Progetto della Città di Riposo e Vacanze a Badalona e Castelldefels, Barcellona, 1931, pubblicato in AC (Documentos de Actividad

Contemporánea), n. 7, luglio-settembre 1932 e n. 13, gennaio-marzo 1934: 1. planimetria generale; 2. vista prospettica.

AC, 1932 e 1934

Sulla rivista, organo ufficiale del GATCPAC (Gruppo di Architetti e Tecnici Catalani per il Progresso dell'Architettura Contemporanea), viene pubblicata la proposta del Gruppo stesso per la Città di Riposo e Vacanze di Barcellona, elaborata a partire dal 1931, presentata nella riunione del CIRPAC di Barcellona del 1932 ed esposta al pubblico nei sotterranei di Plaza Catalunya nel 1933. Si tratta di un insediamento ricreativo e per il tempo libero, concepito per dare respiro sociale e di massa alla città, investita dal processo di inurbamento conseguente alla crisi del 1929, attraverso la valorizzazione delle spiagge di Badalona e Castelldefels. A differenza dei progetti presentati al Concorso per la Città Verde di Mosca, cui pure si ispira (cfr. Hin-

terland, n. 7-8, 1979, pag. 41), il rapporto non risulta alternativo ma complementare alla grande città, offrendo all'opinione pubblica una versione più conciliante e persuasiva (per esempio, rispetto al Progetto di Urbanizzazione della Diagonale del 1930-31), decentrata sul terreno dell'igiene sociale e del loisir, dei rigidi e spigolosi criteri di formazione della città funzionale, qui riproposti in una articolata gamma di tipi edilizi (dal sanatorio alle attrezzature sportive, dalle case minime agli alberghi popolari). Alla Cooperativa Città di Riposo e Vacanze, appositamente costituita nel 1933, aderiscono più di 800.000 soci da tutta la Catalogna. Nel 1936, durante la Guerra civile, il Governo repubblicano della Generalitat, per far fronte alla grave disoccupazione nel settore dell'edilizia e sotto la pressione dei Sindacati, dà corso al progetto che non viene realizzato per il precipitare degli eventi bellici culminati nella dittatura franchista.

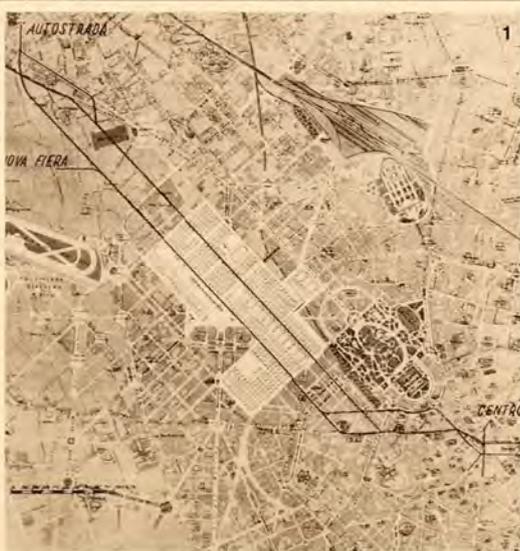
Casabella-Costruzioni, 1938

Sulla rivista viene pubblicata la proposta degli architetti G. Pagano (che la dirige), F. Albini, I. Gardella, G. Minoletti, G. Palanti, G. Predaval, G. Romano per Milano Verde, di sistemazione della Zona Sempione-Fiera, elaborata sotto gli auspici del locale gruppo rionale fascista e indirizzata al Municipio di Milano. Si tratta di un insediamento residenziale autonomo per 45.000 abitanti, destinato alle classi medie e incrementato di quelle attrezzature e attività di vita associata (scuole, teatri, cinema, negozi, mercati rionali, giardini, impianti sportivi, chiese) tendenti a fissare nel quartiere tutto il movimento non strettamente legato alla vita del centro. A differenza delle precedenti proposte per Mosca e Barcellona, destinate a razionalizzare l'in-

sedimento delle classi popolari, questa per Milano si limita a estendere nitidamente alla grande scala l'ordine morale e purista teorizzato da Edoardo Persico (morto nel 1936), qui surrettiziamente presentato come congruente all'ordine fascista attraverso un gerarchico reticolo di strade ortogonali sviluppato attorno a una Via Trionfale, sostitutivo dell'antigenica ragnatela edilizia prevista da Piano regolatore e Regolamento edilizio. Milano Verde sorge sull'area dell'ex Scalo Sempione per espandersi gradualmente su quelle della Fiera e delle Caserme, di cui è previsto il trasferimento, e in tangenza al Parco e a Corso Sempione, la radiale più «europea» di collegamento al sistema autostradale, dove è già in corso la conversione residenziale borghese e terziaria della periferia milanese, costituendone di fatto il completamento; per cui l'intervento dovrebbe allietare gli stessi operatori immobiliari.

Albini, Gardella, Minoletti, Pagano, Palanti, Predaval, Romano, Progetto Milano Verde, di sistemazione della Zona Sempione-Fiera, pubblicato in

Casabella-Costruzioni, n. 132, dicembre 1938: 1. planimetria generale; 2. vista del modello.



The Architectural Review, 1942

Sulla rivista viene pubblicata la proposta del Comitato urbanistico del MARS (Modern Architectural Research) Group, presieduto da Arthur Korn, per il Master Plan di Londra, elaborata nel 1938 come sintesi di una serie di studi sulla città iniziati con la partecipazione del Gruppo al CIAM del 1933. Si tratta di un piano meno astratto e utopico di quanto sia stato considerato da benpensanti e specialisti, dove per la prima volta i principi della pianificazione razionalista si cimentano nell'adattamento di schemi astratto-teorici (come quelli di Une ville contemporaine di Le Corbusier e quelli a nastro sovietici, rispettivamente dell'inizio e della fine degli anni Venti) alla fisiologia di una metropoli di 8.500.000 abitanti, tanto che l'empirismo del County of London Plan del 1943 di P. Abercrombie e J.H. Forshaw ne risulterà in qualche modo influen-

(segue da pag. 40)

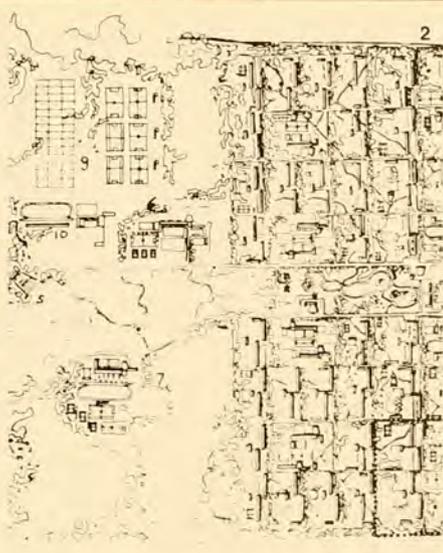
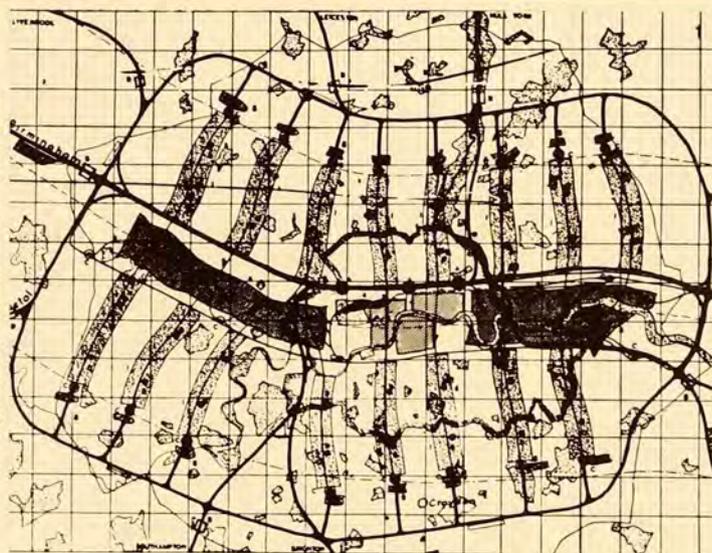
Tali piani, rimasti inattuati, più che circoscritti in un'area ideologicamente omogenea d'avanguardia, scorrono i casi su cui si declinano le differenze congiunture politico-economiche e soprattutto il ruolo preminente svolto dall'insediamento e dal settore delle abitazioni nei processi di concentrazione e trasformazione dei grandi centri. La scelta dei punti di applicazione nei vari contesti (volta a volta, lungo una ideale radiale tesa tra centro storico, periferia e direttrici di urbanizzazione foranea) e della tipologia d'intervento (articolata tra ristrutturazione di un comparto, quartiere, nastro, satellite) costruiscono quella geografia insediativa, da cui, caso per caso, diventa decifrabile sul piano ideologico il rapporto tra residenza, occupazione e mobilità, nei rispettivi comportamenti familiare e sociale, per la prima volta resi congruenti e razionalizzati al di fuori di un'urbanistica

sposta necessariamente polivalente, scontatamente contraddittoria. La separazione o la coesistenza, anche fisica, tra un museo di progetti di architettura e un museo-deposito del disegno industriale è questione ancora tutta aperta; così come lo è la separazione o la parziale sovrapposizione tra un museo di architettura e un museo policentrico dell'area metropolitana milanese capace di correlare, attraverso progressivi arricchimenti e connessioni, l'architettura costruita sul territorio milanese alle trasformazioni produttive, sociali, culturali, dove gli ambienti monumentali, gli istituti di conservazione e di esposizione, i luoghi dove si elabora e si incide sull'insediamento dovrebbero integrarsi direttamente anche senza continuità fisica. Ma è pure questione aperta se per museo di architettura si debba intendere un ruolo di circolazione indiscriminata di disegni e materiali documentari formalizzati in mostre, come in un

dei materiali esposti o direttamente prodotti dalle passate Triennali e soprattutto degli spazi rappresentativi: dalla Sala della Vittoria di Edoardo Persico e dalla Sezione svizzera di Max Bill, nell'edizione «razionalista» del 1936, al progetto del Quartiere QT8 di Piero Bottoni nell'edizione «neorealista» del 1947.

Per quanto riguarda l'indirizzo di ricerca su spazio di lavoro e nuovi modi di produrre, risulta l'incidenza decisiva esercitata sulla forma dell'insediamento dall'organizzazione dei processi produttivi, direttamente per quanto riguarda il mondo condizionato alla fabbrica e indirettamente per gli effetti di sottrazione provocati sulla campagna. Si tratta di un'incidenza assai più profonda di quella auspicata, fin dall'origine del Movimento moderno, sulla razionalizzazione della produzione edilizia, che invece si prolunga artigianalmente e con disegni d'autore fino all'oggi, come

THE
ARCHITECTURAL
REVIEW
A Magazine of Architecture & Decoration



A. Korn e MARS Town Planning Committee, Progetto di Master Plan per Londra, 1938, pubblicato in The Architectural Review, n. 91, giugno 1942:

1. planimetria generale; 2. assetto dei servizi e della residenza di un'unità residenziale tipo.

zato. Si tratta di un piano che fa propria le tendenze insediativa in atto, consolidando la storica assialità portante, di congiunzione portuale Londra-Liverpool (su cui gravano l'approvvigionamento delle materie prime e, quindi, l'insediamento produttivo e il mercato), e confermando i centri nevralgici (City, West End, ecc.). Il Master Plan propone uno schema a pettini contrapposti e aperti verso l'esterno, tra i quali scorrono, parallelamente al Tamigi, la viabilità primaria e la sequenza di servizi, produzione, scambio, che intersecano ortogonalmente i «denti» residenziali separati da ampi spazi a verde attrezzato, dimensionati e configurati sul sistema dell'istruzione. In alternativa alla tradizione d'isolamento dello slum e della città giardino, risulta qui il tentativo di tenere connesso l'insediamento residenziale interclassista allo scheletro produttivo, trapuntandolo sulla tipologia scolastica.

liberistica e in coerenza a una prospettiva socialista o capitalista di accelerazione produttiva. Introducendo i correttivi moderni delle conquiste tecnologiche e delle compensazioni sociali, tali piani ritengono di poter congiungere finalmente sviluppo e progresso, interessi della classe operaia e della classe dirigente progressista. Chiediamo allora alle riviste di architettura presenti di esprimersi su quell'illusione e, magari proprio attraverso la progettazione, di definire in qualità e quantità un orizzonte ancora praticabile dall'architettura. Mentre l'indirizzo di ricerca sulla storizzazione della progettazione in un museo di architettura sembra polarizzarsi su diversi possibili orientamenti anche tra loro alternativi. Questa è anche una riflessione che la Triennale tenta di compiere sulla propria ragione d'essere nel presente e in futuro. Alla sua progressiva trasformazione in museo essa ha cominciato a dare una ri-

Beaubourg in sedicesimo accentuato sull'architettura o un centro strumentale alla tecnica di progettazione o, invece, un luogo dove attivare, scambiare e divulgare ricerche sulla teoria e la pratica della progettazione non tanto come mostre personali o di tendenze in corso (alle quali sono ormai interessate gallerie private e pubbliche), ma come contestualizzazione di fatti, situazioni, temi e problemi significativi della storia attraversata in Epoca moderna dalla progettazione. Storicizzare l'attualità in questo caso significherebbe, per esempio, tentare di scoprire le ragioni e il grado di legittimità di tendenze come lo stilismo e il parodismo, che dalla confezione del bene di consumo si estendono ai connotati della città o, all'opposto, dal puro disegno, come per ritorsione, si negano alla città realizzata e soprattutto alla volontà di trasformarla. Per altro, in un museo di architettura andrebbe meditata la riproponibilità

risulta nella linea di ricerca produzione edilizia e progettazione. Ma l'incidenza svolta dai processi produttivi tra le due Guerre va oltre i caratteri tipologici dell'insediamento fino a coinvolgere il fenomeno dello stilismo, indotto dall'industria quando supera pregiudizi di gusto ritenuti invalicabili predisponendo i mercati (come si riscontra nei casi della moda, dei prodotti in fibra sintetica o della vettura popolare) in parte disattesi per un'accelerazione a fini bellici. Abbiamo portato queste schematiche considerazioni che emergono già dai programmi di lavoro sulle linee tematiche, per indicare come la progettazione dimostrativa, alla quale vengono chiamate le riviste di architettura dalla Triennale, possa interagire strettamente anche con la definizione delle linee di ricerca, così che ci auguriamo che fin da questo Primo seminario esse si pronuncino sulla disponibilità a collaborare attivamente.



1. Como: *Bottoni, Cattaneo, Dodi, Giussani, Lingeri, Pucci, Terragni, Uslenghi* (molto CM8), Progetto di concorso per il Piano regolatore, 1934.

Alberto Sartoris, 1933

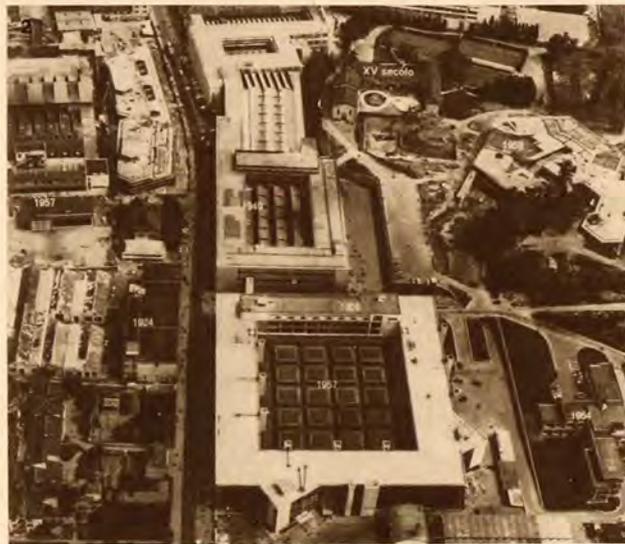
(...) Como nella storia della nuova architettura ha una posizione che ci è cara per la vivezza e la generosità dell'azione intrapresa e condotta decisamente in favore del rinnovamento urbano. La prima dura battaglia per una architettura coerente con il tempo è stata combattuta a Como: da Giuseppe Terragni, da questo ostinato costruttore che riassume in sé i caratteri più emergenti della sua terra di architetti. Fu attraverso la polemica per il «novocomum» che la Nazione apprese la prima notizia della più vasta polemica per capovolgere la situazione dell'edilizia scaduta al mestiere. (...) allo scritto di Terragni aggiungiamo un ricordo: il ricordo della prima e delle molte azioni dei Comaschi, in prima linea Lingeri, che hanno legato al loro lago il principio della storia della vivente architettura italiana (...).

(A. Sartoris, *Gli architetti di Como alla V Triennale*, in *Quadrante* n. 4, agosto 1933.)

Geno Pampaloni, 1975

(...) In sostanza, ciò che premeva in primo luogo a Olivetti non era dar vita a pezzi architettonici da antologia, ma l'affermare la necessità, (e fornire la verifica delle possibilità) di un'architettura sociale qualitativa, che nasceva privata ma si proiettava naturalmente in una dimensione pubblica (...). Così l'architettura, e più l'urbanistica, erano per lui l'espressione, l'esito, di un approccio e intervento interdisciplinare delle scienze umane alla realtà. (...) A Ivrea si voleva dimostrare che, in una comunità ordinata, l'industria era stimolo e produzione di *armonia*. Detto in sintesi ciò che si realizzò a Ivrea fu un'opera di *design* generalizzato, applicato metodicamente agli insediamenti dell'intera comunità e a tutte le occasioni della vita associata (...).

(G. Pampaloni, *Architettura e urbanistica negli anni Cinquanta alla Olivetti*, Officine Grafiche, Firenze 1975.)



2. Ivrea: *L. Figini, G. Pollini, Stabilimenti Olivetti, 1937-49, e 1957, e Fascia dei Servizi sociali, 1958*; veduta generale.

Giacomo Porrzazzini, 1979

(...) Con il Piano di ricostruzione e poi con il PRG di Terni, Ridolfi e Frankl hanno interpretato con intensa partecipazione e perfino rappresentato culturalmente lo sforzo immane della città di uscire dalle situazioni della guerra, di cancellare le ferite del periodo fascista, di proiettarsi «più grande e più bella» nel solco dello sviluppo post-bellico. Il linguaggio di Ridolfi, la «sua idea» della nuova Terni hanno potuto esprimere per così lungo tempo voci e speranze della città perché capaci di condensare l'essenza: la vocazione allo sviluppo impetuoso di un polo industriale la cui popolazione si è decuplicata nell'arco di un secolo; la solidità di radici popolari, di un costume contadino e artigiano rimasto come cemento sociale (...).

(G. Porrzazzini, Sindaco di Terni, presentazione al Catalogo della Mostra *Le architetture di Ridolfi e Frankl*, De Luca, Terni 1979.)

Carlo Aymonino, Costantino Dardi, Gianni Fabbri, Mauro Lena, Raffaele Panella, Gianugo Polesello, Luciano Semerani, 1971

(...) È a partire dal ruolo gerarchicamente influente che si è assegnato, nel Piano, alle procedure e agli strumenti gestionali che si è caratterizzata la struttura stessa del progetto; esso ha garanzie di concretezza e rispondenza ai bisogni della città non tanto nell'azzonamento e nelle prescrizioni dei tipi di intervento edilizio, elementi tutti propri della urbanistica vincolistica, ma bensì in categorie che appartengono ad un'urbanistica operativa, quali le Aree-progetto, le aree di intervento unitario, le lottizzazioni (...).

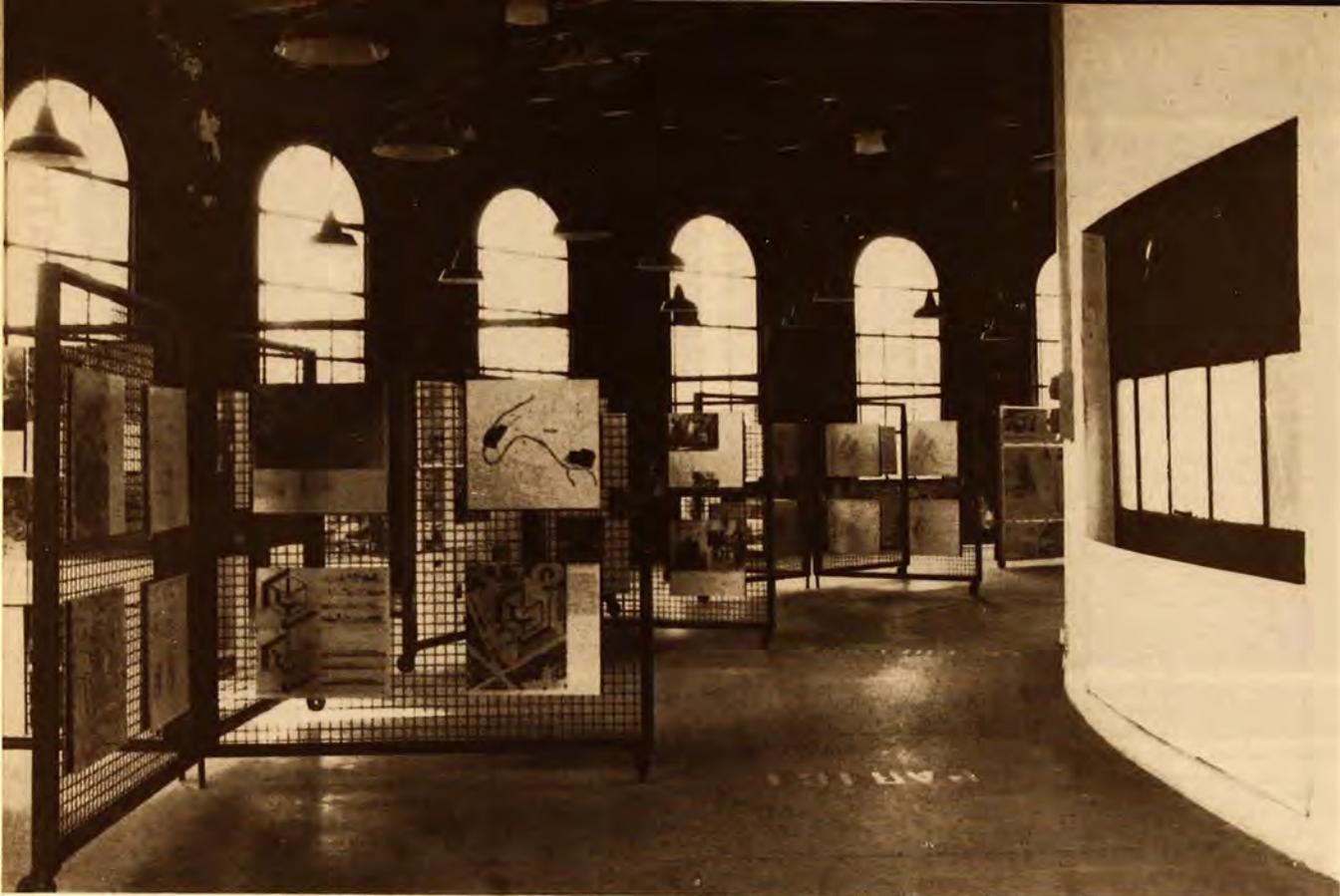
(C. Aymonino, C. Dardi, G. Fabbri, M. Lena, R. Panella, G. Polesello, L. Semerani, *Piano particolareggiato del centro storico di Pesaro - Il Piano definitivo*, in *Controspazio*, n. 2, marzo-aprile 1976.)

3. Terni: *M. Ridolfi, V. Frankl con G. Possenti, Piano Regolatore Generale, 1960*



4. Pesaro: *Aymonino, Dardi, Fabbri, Lena, Panella, Polesello, Semerani, Piano Particolareggiato del centro storico, 1971-74.*





LINEA TEMATICA: CONOSCENZA DELLA CITTÀ

Linea tematica elaborata da Guido Canella, Andrea Villani per la Giunta della Triennale, con la consulenza di Antonio Acuto, Giorgio Piccinato, Paolo Ceccarelli, Paolo Favole, Santino Langè e con il coordinamento operativo di Heidi Hansen allestimento della Rassegna internazionale dei musei urbani Luigi Bonetti, Valentino Parmiani

Quanto conosci la tua città? *Questa domanda posta agli scolari della periferia romana ha rivelato che meno di un quinto di essi ne aveva visitato il centro, pur trattandosi della città di cui quegli stessi scolari studiano la storia dei Romani, dei Papi, dell'Unità d'Italia e del fascismo. Ci si deve chiedere: è accettabile che la cultura della città, con tutto il potenziale che oggi può offrire ai diversi indirizzi e gradi di conoscenza, rimanga per lo più impraticabile e inoperante? Perfino visitatori e turisti con certa predisposizione e disponibilità di tempo sono costretti a verificarne informazioni e nozioni fornite da una tradizione culturale codificata e cristallizzata. È possibile che la città restituisca la sua cultura attraverso strumenti appositamente predisposti, così da mettere in circolo un'esperienza diretta e complessa, autentica e prospettiva della sua storia e del suo divenire?*

La linea tematica Conoscenza della città muove dall'ipotesi che uno dei possibili strumenti consista nella designazione di alcuni luoghi particolarmente significativi della città e del suo territorio per identificare un museo metropolitano capace di correlare attraverso progressivi arricchimenti l'architettura del territorio milanese alle trasformazioni produttive,

sociali, culturali. Un museo così concepito potrebbe connettere, per esempio: i luoghi-museo dove i materiali della forma urbis sono conservati, seppure con criteri ancora inattivi (musei, raccolte, archivi, catasti, ecc.); i luoghi-laboratorio dove si studia o si incide sulla configurazione della città e dove la progettazione può svilupparsi in realizzazione (centri tecnico-decisionali della pubblica amministrazione, istituti universitari, associazioni culturali e professionali, ecc.), che così renderebbero accessibili i loro processi e utilizzabili i loro materiali; i luoghi dove l'architettura e l'ingegneria del territorio, e in genere la cultura dell'insediamento assumono significato tipico della sua fisiologia storica (ambienti monumentali, manufatti per la produzione e infrastrutture, ecc.).

Lo specifico carattere di «officina» policentrica del museo metropolitano troverebbe conferma della propria articolazione anche nell'identificazione dell'utenza; laddove, per conseguire la massima estensione di scambio, circolazione e accessibilità, si rivolga non solo al sistema dell'istruzione, ma ad enti locali, sindacati, associazioni di categoria e artigiani, studiosi, professionisti, ecc.

Il processo di raccolta, collegamento e ordinamento dei luoghi e materiali promossi da questa linea tematica sconta alcuni evidenti limiti (sperimentalismo, approssimazione, sovrapposizione, discontinuità) che pure risultano all'intento istruttorio che non può essere sistematico, ma empirico e confrontato.

L'intero programma di Conoscenza della città è finalizzato ad un concorso di idee fondato sull'ipotesi di organizzazione e progettazione del museo metropolitano del territorio milanese.



PER UN MUSEO METROPOLITANO

MANIFESTAZIONI D'APERTURA

15 dicembre 1979:

rassegna internazionale dei musei di storia urbana delle principali città dell'Europa occidentale, dove essi sono stati invitati a partecipare con proprie sezioni-campione (storiche, attuali, monografiche) esemplificative dei criteri di ordinamento, dell'attività di documentazione, ricerca, produzione, del campo di destinazione, informazione e utenza; un'introduzione propone criteri di confronto e lettura dei musei nei singoli contesti per differenze dalla realtà italiana e in particolare milanese;

previsto in gennaio 1980 (e rinviato):

incontro-convegno fra gli ordinatori di musei, archivi, collezioni milanesi e lombarde per un confronto sui presupposti e le finalità del programma per la formazione del **museo metropolitano** milanese, e in previsione di una mostra articolata sulle diverse specificità in una ipotesi di primo coordinamento dei diversi musei del contesto milanese.

MANIFESTAZIONI SUCCESSIVE

mostra di parti omogenee di città, espresse per confronto delle differenze intercorrenti fra progettazione e realizzazione, anche a distanza di tempo, dove, pur variando il ruolo strutturale della parte rispetto al contesto, risultino invariati certi caratteri morfologici e perfino funzionali. Valgono come riferimento quello dell'Alexander Platz di Berlino, con il completamento della piazza in Età ottocentesca, i progetti presentati al Concorso per la ristrutturazione del 1928 (Mies van der Rohe, Fratelli Luckhardt e realizzazione degli edifici di Peter Behrens, 1928-32), i rifacimenti e le realizzazioni diverse in quest'ultimo dopoguerra (dagli edifici sulla Stalinallee, ora Karl Marxallee, agli hotel-grattacieli realizzati da imprese giapponesi, svedesi, ecc.); o quello di Foro Bonaparte a Milano, con il Piano-progetto di Giuseppe Antolini del 1801, la realizzazione di Cesare Beruto nel 1884, di Giuseppe Pirovano nel 1892 e di altri;

mostra del quadro produttivo delle facoltà di architettura italiane, dove ciascuna scuola partecipa con un quadro di scala urbana rappresentativo della rispettiva città di sede, costruito con apporti progettuali di scala variabile, eseguiti da diversi gruppi di lavoro anche in anni differenti, ma resi congruenti da un'interpretazione unitaria della storia e da una strategia prospettiva in grado di definire il ruolo attribuito alla città nel suo contesto;

mostre ospitate sulle trasformazioni nella periferia e nel centro delle città di Torino e Bergamo, a cura di Walter Barbero, dove si propone il confronto critico tra iniziative promosse da enti locali ai diversi livelli (comunale, di quartiere) tese a identificare nella storia dell'insediamento elementi per il progetto del proprio destino. Verranno allestiti i materiali: dalla mostra **Torino tra le due guerre** (marzo-giugno 1978, ma in realtà maggio-novembre 1978), a cura dell'Assessorato alla Cultura e dei Musei civici della città, le sezioni **Cultura operaia e vita quotidiana a Borgo S. Paolo e La formazione e l'uso di Via Roma nuova a Torino** e, per Bergamo, tutta la mostra **La Malpensata manda a dire. 1908-1978: il quartiere e gli abitanti tra documenti e vita quotidiana**, a cura del Comitato di Quartiere. Verrà inoltre proposta, attraverso una documentazione originale raccolta per questa occasione, la vicenda relativa alla sostituzione in Bergamo Bassa della Fiera di S. Alessandro con il centro direzionale piacentiniano;

strategie di movimento contro piani normalizzati, per le città produttrici del Sudeuropa: C. Cattaneo (1801-1869) a Milano, I. Cerdá (1815-1876) a Barcellona, T. Garnier (1869-1948) a Lione;

attuazioni municipali e progetti delle riviste di architettura, nelle città europee degli anni Trenta;

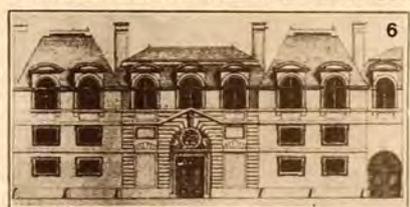
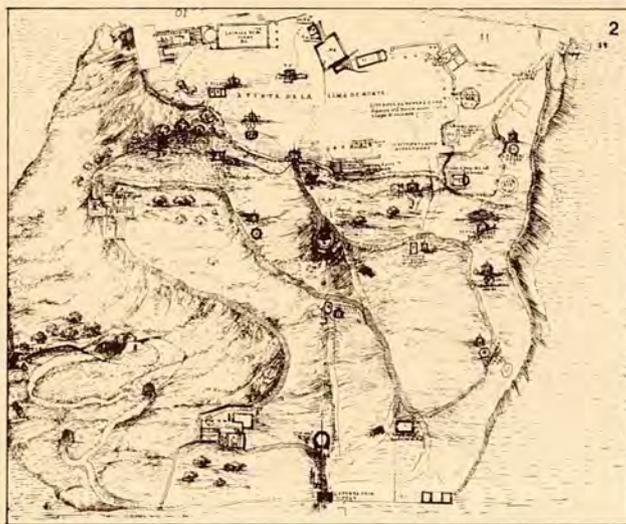
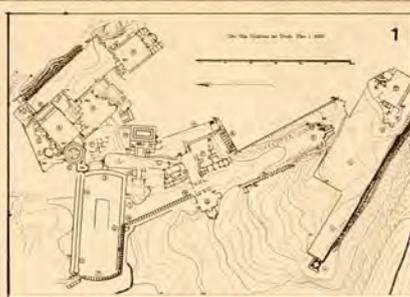
mostra sulle città di fondazione dei Gesuiti in Sud America nel XVI-XVII secolo, coordinata con l'Istituto di Ricerca sulla storia di architettura della Facoltà di architettura dell'Università del Venezuela di Caracas;

mostra su architettura e figurazione del Duomo e dei Sacri Monti dal XV al XVIII secolo (Milano, Varallo Sesia, Varese, Orta, Crea, Arona, Canton Ticino, ecc.);

mostra sul rapporto produzione e insediamento artigianale nei bacini della Brianza e del Trevigiano;

concorso conclusivo per la progettazione di un museo metropolitano per l'area milanese, costituirà lo sbocco operativo delle diverse iniziative di ricerca; il cui bando sarà definito in continuità con le attività di istruttoria precedentemente svolte e i cui partecipanti (istituzioni, scuole, operatori, architetti, ecc.) prospettino soluzioni alternative sia per l'articolazione insediativa (sedi, connessioni, ecc.), sia per la definizione funzionale (contenuti, ordinamento, ecc.).

(Fotografie: pag. 44, di Martino Ferrari; pag. 45, di Luciana Mulas)



1. Pianta della Villa Adriana, 118-133 d.C. 2. G. Alessi, Progetto di pianificazione del Sacro Monte di Varallo, 1565-69. 3.4. E. Viollet Le Duc, J.B. Lassus, Restauro di Notre Dame de Paris, 1844: particolare della ricostruzione apocrifia ottocentesca della statuaria nella Galleria del Re; prospetto

della facciata. 5. Van Blarenberg, Miniatura raffigurante la Galerie du Bord de l'Eau al Palazzo del Louvre, Parigi, 1770, sede dal 1668 della Collezione Regia dei plans-reliefs delle città francesi. Hôtel Carnavalet, sede dal 1880 del Musée Carnavalet, Parigi; 6. Bullant, Prima sede, XVI sec.;

PREMESSA

Antonio Acuto

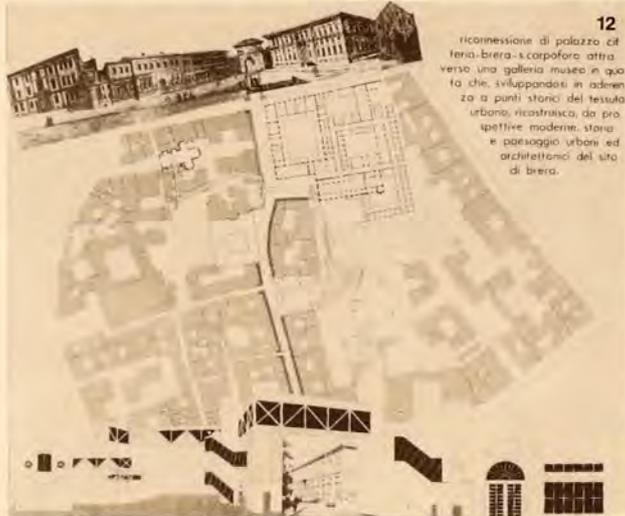
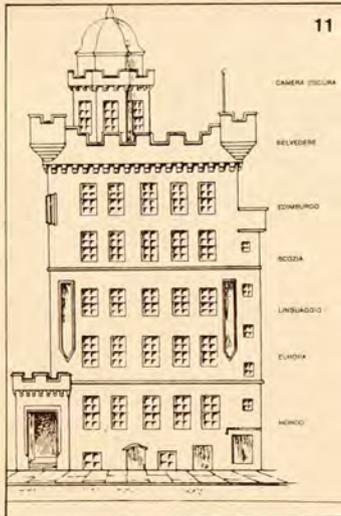
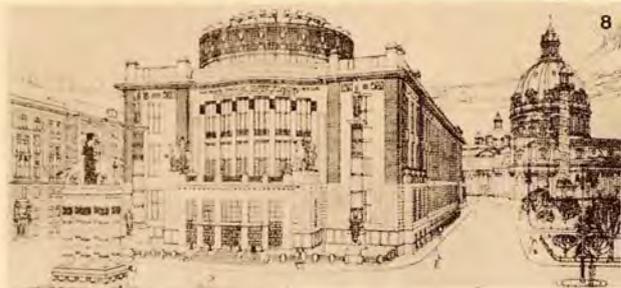
1. Il *museo urbano* si afferma nel secolo XIX, partecipando del più ampio movimento di organizzazione del sistema museale contemporaneo. L'antecedente più prossimo è costituito dalle *collezioni di modelli, cartografie e iconografie*, costruite in Epoca moderna che, attraverso molteplici tecniche di rappresentazione, consentono di identificare, pur nelle diverse situazioni geografiche, una traccia ricorrente, che rimanda a un ordine esterno al corpo materiale della città: è l'ordine dello Stato che organizza la *Città del Re*. Un piano centralistico, che basandosi sull'*economia militare* accelera l'unificazione dei mercati nazionali, è incentivo alla conoscenza del territorio e della storia dell'insediamento umano. Prima, nel Medioevo, la traccia di un ordine universale, quello della *Città di Dio*, veniva ricercato direttamente, uscendo dai comportamenti abituali, intraprendendo il *viaggio*, al quale si accingevano senza sosta pellegrini, mercanti, apprendisti artigiani, studenti universitari. Il *museo* si sviluppa lungo l'itinerario che aveva una meta prescelta da ciascuno: paesaggi agrari, tipologie di edifici religiosi e civili, statuarie, cicli pittorici, abbigliamento convenzionali e suppellettili sim-

boliche venivano riconnesse nell'esperienza finalizzata del viandante. Così i *Sacri Monti* sembrano voler conciliare la compresenza di cultura — popolare e scientifica — con riferimenti diversi. Progressivamente i *viaggi di apprendistato* si mostrano decisivi per costruire il bagaglio necessario a una professione creativa, ma la ricerca ormai è orientata verso una nuova prospettiva per l'uomo da rintracciarsi nell'archeologia delle sue città.

Il *museo urbano* nel XIX secolo è caratterizzato dalla concentrazione, in unica sede appositamente predisposta (nella fase di avvio si tratta spesso di edifici esistenti destinati a questa funzione, ma assai presto si procede a sostituire quelli inadeguati con edifici *ad hoc*), di materiali documentari relativi alla storia della città: quelli che provengono dalla smobilitazione delle proprietà ecclesiastiche ed aristocratiche, ma soprattutto quelli resi disponibili in conseguenza degli interventi operati direttamente alle varie scale sulla compagine edificata. L'ordinamento dei materiali, sottratti alla dinamica dei contesti originali e posti tra loro in continuità secondo criteri molteplici (cronologici, stilistici, di «genere», ecc.), dovrebbe identificare una linea evolutiva nelle vicende della città, capace di legittimare il momento dell'egemonia borghese come quello immancabile e risolutivo del processo

di sviluppo. Reperti, porzioni spesso assai limitate e particolari di costruzioni complesse, manufatti proposti come esemplari, iconografie, cimeli, ecc., sistemati per sequenze settoriali, rimandano alle attività produttive e di scambio, alla vita religiosa e domestica, alle imprese collettive e ai protagonisti, agli stili su cui si trova declinata l'architettura civile, all'ingegneria del territorio, ecc. Così la città risulta definita come insieme continuo, articolato funzionalmente. Questi caratteri ricorrono nelle diverse situazioni che man mano vengono istituzionalizzate. Più complessi e differenziati i rapporti che il *museo urbano* stabilisce con i diversi contesti, principalmente con la realtà strutturale, la cultura della città e la progettazione.

2. La *Borghesia europea*, avviata verso il suo «trionfo», alla metà del XIX secolo, dovendo imprimere il proprio indirizzo alle trasformazioni degli insediamenti storici si trova a fronteggiare situazioni strutturali assai differenziate. Le *città capitali*, cardini di un processo di centralizzazione dello spazio economico in atto nell'Europa nordoccidentale fin dall'affermarsi degli Stati assoluti, già esprimono un'*economia urbana* complessa, ormai dotata di propri meccanismi interni, conseguenti in primissima approssimazione, alla eccezionale concentrazione di popolazio-



7. F. Mansart, Ristrutturazione dell'edificio, 1655-61. 8. O. Wagner, Progetto per il Museo della Città Kaiser Franz Joseph sulla Karlsplatz, Vienna, 1909. 9. F. Schumacher, Sede del Museum für Hamburgische Geschichte, Amburgo, 1914-22. 10. 11. P. Geddes, Outlook Tower, Edimburgo, 1910:

veduta, alzato con la sistemazione dei piani-museo. 12. H. Hansen, P. Sacconi, Per la riattivazione di una cultura metropolitana articolata nel rapporto tra inventario, istruzione e produzione, tesi di laurea, Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, 1978, relatori A. Acuto e G. Canella.

ne, iniziative e servizi. La scelta consapevole è di operare su questa concentrazione e di organizzarne lo sviluppo, promuovendo, sotto la spinta del capitale finanziario, la conversione radicale della compagine edificata. Isolati e generalizzati i problemi della circolazione e delle abitazioni, con il concorso di adeguate tecnologie, si individua una nuova ossatura portante e si prescrive la normativa capace di renderne efficace l'innesto. Nella Parigi di Haussmann, per esempio, *boulevard, rue-corridor e immeuble de rapport* diventano elementi normalizzati per promuovere la stratificazione e la gerarchizzazione dei comportamenti, proiettandoli sulla scena urbana, predisposta attraverso l'«isolamento» degli edifici storici, la rappresentatività e il «decoro» delle nuove costruzioni, che mimetizzano la realtà dei rapporti sociali di produzione. Questo tentativo si dimostra fallimentare proprio perché i nuovi collettori urbani sono inefficaci a convogliare i comportamenti operai, non omologabili su quelli della burocrazia statale e della piccola borghesia dei servizi e degli uffici, organizzate (in analogia del modello militare) sull'orario giornaliero di lavoro. Il *Musée Carnavalet* (in allestimento fin dal 1865, anche se entrerà in funzione solo nel 1880) si propone di trasmettere della *città storica* un modello per riduzione, conforme al programma in

corso d'attuazione; mentre la *città storica* ospita una pluralità di soggetti, la compresenza di molteplici comportamenti, anche in conflitto tra loro, e mostra profonde discontinuità nella morfologia dei tessuti, il *museo urbano* tende a descrivere una città compatta, stratificata, gerarchizzata, funzionalizzata. Walter Benjamin afferma nel 1939 che la *Comune dissolve l'apparenza che sia compito del proletario condurre a termine, in collaborazione con la borghesia, l'opera dell'89* (in Parigi. *La Capitale del XIX secolo*) e proprio dalla dimensione tragica di questo fatto (*l'incendio di Parigi è la degna conclusione dell'opera devastatrice di Haussmann*, ibidem) induce che il programma filantropico e paternalista non riuscirà ad adeguare i rapporti sociali allo sviluppo delle forze produttive, compito per il quale diventa necessario il dispiegarsi di un'autonoma attività creatrice. Quel movimento, nel quale confluiscono organizzazioni operaie ed esponenti del padronato che individuavano nell'egemonia del capitale finanziario di speculazione un ostacolo per l'industrializzazione accelerata, era pervenuto a formulare ipotesi di urbanizzazione in alternativa al modello haussmanniano. Frédéric Le Play (1806-1882), ingegnere-sociologo-economista, in base ai risultati dell'inchiesta su *Les ouvriers européens* (dal

1865), propone che l'insediamento operaio venga organizzato assumendo come elemento costitutivo l'abitazione dotata di un proprio orto in funzione ad un tempo pedagogica ed economica. Già nell'Esposizione universale del 1867, a fronte del tradizionale *Padiglione della Città di Parigi*, nel quale si illustrano gli interventi in atto per dimostrare la pubblica utilità, Le Play promuove una sezione significativamente intitolata all'*economia sociale* e al *benessere industriale*, dove la città, piuttosto che nella dimensione fisica e spaziale, è colta come organismo in evoluzione (d'altra parte, si definirà *Musée social* il movimento attraverso il quale si perviene alla prima legge urbanistica francese, la Legge Cornudet del 14 marzo 1919). Allo stesso modo le *esposizioni civiche* britanniche ma anche la *Outlook Tower*, l'osservatorio-laboratorio-museo organizzato intorno al 1895 a Edimburgo da Patrick Geddes, attraverso materiali elaborati da rilevamenti e inchieste dirette e la documentazione di esperienze esemplari, vogliono offrire indicazioni «oggettive» circa le conseguenze degli interventi in situazioni di fatto, per smentire la *sociologia astratta delle scuole — positivista, socialista o altro che siano* — e sfuggire alla strumentalizzazione delle opposte parti politiche.

TRA CULTURA D'IMPORTAZIONE E CULTURA AUTOCTONA



1



2



3



4

Helsingin Kaupunginmuseo: Mostra Engel, costruttore di una capitale, 1978; 1. J.A. Ehrenström, Piano di Helsinki, 1817; 2. C.L. Engel, Piazza del Senato, 1817-52 (f. 1978). Mostra Helsinki ieri e oggi; 3. Vecchia Stazione ferroviaria, 1862; 4. E. Saarinen, Stazione ferroviaria, 1910-14. 5. Sede distaccata del Museo nelle case legno in Kristianinkatu, XIX sec. 6. Veduta della mostra Sauna di città, 1977. T.A. Marsio Aalto, Servizio di bicchieri, 1930 (coll. perm.).

HELSINGIN KAUPUNGINMUSEO

Helsinki, paradigma di un contesto coloniale approdato a identità nazionale per progressivi arginamenti dell'inculturazione aulica svedese e russa, assunse nel 1809, con il passaggio della Finlandia all'Impero russo, il ruolo di una nuova città capitale (in sostituzione di Turku), con dipendenza geografica e politica da Pietroburgo. Gli urbanisti Ehrenström e Engel, tra il 1810 e il 1840, si fecero interpreti del nuovo ruolo della città nel piano urbanistico e nella edificazione monumentale condotti con enfasi neoclassica, mediata in sedicesimo dalla capitale di Pietro il Grande. La progressione nazionalista, sostenuta sullo scorcio del XIX secolo dalla crescente industrializzazione, si risolse nel 1917 con l'indipendenza. Risulta significativamente concomitante a questa data il piano per l'ampliamento di Helsinki elaborato nel 1918 da Eliel Saarinen che, pur interpretando l'epopea nazionale, aprì l'architettura della città a nuove relazioni continentali riflesse anche dall'impiego del mattone neoromantico. A partire dagli anni Trenta la poetica dell'arte e dell'artigianato finlandese e soprattutto l'opera di Aalto conciliano l'essenzialità dell'Avanguardia internazionale al ritrovato filone della tradizione autoctona secondo una caratteristica evoluzione «domestica» del Movimento moderno.

H.H.

munale aveva nominato una commissione di alto livello per custodire testimonianze della città, che a cavallo di Secolo si trasformava rapidamente con l'espansione industriale. La bassa città di legno in Stile Impero veniva sostituita dai mattoni e dalle pietre comuni alle città continentali. Fu in questo periodo che furono fondati i musei finlandesi. Lo stimolo veniva dall'interesse per la cultura nazionale e dal desiderio di conservare un ambiente che svaniva. Benchè Helsinki non sia stata la prima in questo sforzo, il Consiglio comunale fondò l'Ufficio per i documenti storici nel 1906. In principio il suo compito principale fu di raccogliere testimonianze pittoriche e fotografiche di edifici ed ambienti destinati alla demolizione o alla trasformazione. (...) Fu adottato, allora, un principio ancora valido nel lavoro del Museo: raccogliere documentazione materiale sulla vita cittadina, sulle attività e sul destino degli abitanti per ricostruire comportamento e ambiente di un determinato periodo storico. In altri termini, raccogliere materiale sufficiente a riproporre il passato, per esempio, attraverso una esposizione. (...) Attualmente comprende circa 250.000 fotografie, 65.000 oggetti, in prevalenza del XIX secolo, oltre a materiali di archivio e pubblicazioni. (...) Per quanto riguarda l'attualità, riunisce registrazioni, filmati e promuove inchieste dirette tra gli abitanti su argomenti diversificati. Formano oggetto di particolare interesse: la vita e i caratteri artistici della città, la tradizione dell'abbigliamento locale, la cultura infantile, i prodotti dell'artigianato e dell'industria, i dettagli architettonici degli edifici più notevoli.



5



6

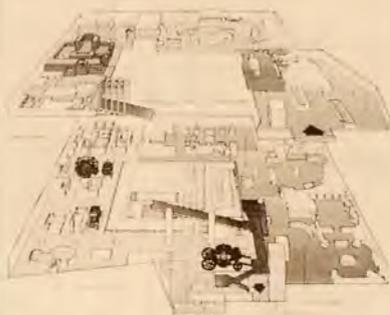


7

Il Museo della Città è stato fondato nel 1911 e aperto al pubblico nella Villa Hakasalmi nel 1912. Idee per una esposizione che descrivesse la storia di Helsinki erano già state avanzate fin dai primi anni Novanta e, più tardi, il Consiglio co-

Dal testo di Marja Liisa Lampinen, direttrice; cfr. anche *Hinterland*, n. 4, 1978, pagg. 74-75. Il Museo ha partecipato alla Triennale con materiali esemplificativi dell'attività istituzionale di ricerca e raccolta e altri tratti dalle mostre Engel costruttore di una capitale e *Salmi da Helsinki*.

2



3



4



5



1

Museum of London: 1. Powell, Moya & Partners, Sede del Museo (in primo piano) nel contesto di Barbican, 1976; 2. Schema funzionale-distributivo del Museo; 3. Rampa vetrata di connessione interpiano; 4.5. Ricostruzione ambientale di negozi e arredo stradale della City di Westminster e veduta dell'allestimento sul commercio nella Sezione del XIX Secolo.

MUSEUM OF LONDON

Il Museo di Londra fa da ponte cronologico, ma anche fisico tra la città archeologica e la ricostruzione postbellica di Barbican, anche se la sua architettura rinuncia ad ambientarsi tra queste due polarità. Infatti, secondo il museologo Michael Brawne (in The Architectural Review, n. 965, luglio 1977) la scelta architettonica di riconoscere l'estraneità dell'ambiente circostante comporta al contempo l'alienazione dell'edificio stesso dal proprio sito.

Ancora secondo Brawne, diversamente dalla recente impostazione italiana (dove viene esaltata l'estetica dell'oggetto a scapito della contestualità), esso registra un ritorno allo «schedario» vittoriano, cui spesso concorre l'ambientazione dei vari pezzi per ottenere una efficiente e didascalica «macchina d'informazione» sulla quotidianità storica della società londinese. D'altra parte, se una asistematicità «emporiale» era presente fin nelle raccolte che Hans Sloane lasciò in eredità al Re sulla metà del XVIII secolo e che diedero luogo al British Museum, empirismo, naturalismo, pittoresco risultano caratteri culturali latenti fin dalla Rivoluzione del XVII secolo impostasi nelle campagne ancora prima che in città. Infine, l'industrializzazione, annodando precocemente, e non senza conflitti e contraddizioni, i destini di imprenditori e lavoratori, contribuì ad una nozione di cultura più strumentale alla produzione e perciò più sperimentale, anche all'interno di una evolutivistica celebrazione del progresso tecnico e sociale, come veniva riflessa nelle pareti del Crystal Palace nella Grande Esposizione del 1851. Tanto che nel Museo di Londra non manca un richiamo all'architettura di Paxton, ambigualmente depurata della propria contestualità storica nella citazione tecnologica come puro sostegno alla figurazione.

H.H.

Come suggerisce il nome, il Museo di Londra si occupa dell'intera Area londinese, dal centro storico agli estremi limiti delle 600 miglia quadrate della Grande Londra. È situato in un punto sovrastante un tratto delle Mura romane, che sembra ideale per raccontare le vicende della storia di Londra. Il Museo ospita in uno spazio specifico un'esposizione dedicata alla vita nell'Area della Grande Londra dagli inizi ai nostri giorni e, nello stesso edificio, una collezione a fini di studio di circa mezzo milione di oggetti, nonché diverse attività organizzate cui anche il pubblico può prendere parte. È un museo locale per la gente che vive e lavora nella capitale, nonché l'ovvio punto di partenza per i visitatori della città. Inaugurato nel 1976, nasce dalla fusione di due vecchi musei di storia londinese: il Museo della Guildhall e il Museo di Londra, entrambi senza sede stabile dal 1939. Il primo era stato avviato dalla Corporazione della City nel 1826, per raccogliere il materiale che il continuo sviluppo edilizio della City (corrispondente grosso modo alla originaria Londinium e alla città medievale) portava alla luce. Il secondo, museo nazionale fondato nel 1911, si occupava di materiali provenienti da un'area più vasta. Il Museo di Londra è costituito da quattro settori principali divisi per periodi cronologici: Preistorico e Romano, Sassone e Medievale, Tudor e Stuart, e Moderno. Vi sono poi settori specializzati sui temi Abbigliamento e Tessuti, Iconografia (comprende la fotografia) e inoltre per la biblioteca, per l'istruzione, per la conservazione e per le comunicazioni. Il settore di archeologia urbana è il più importante centro di raccolta di reperti del Paese.

Dal testo di David Cordingley, vicedirettore. Il Museo ha partecipato alla Triennale con materiali di documentazione sul proprio funzionamento istituzionale esemplificati nell'architettura della sede, nelle attività e nei criteri di ordinamento e allestimento delle raccolte.

RASSEGNA DEI MUSEI URBANI

CONOSCENZA DELLA CITTÀ:

NEL CENTRO STORICO LA CLINICA DEL RESTAURO



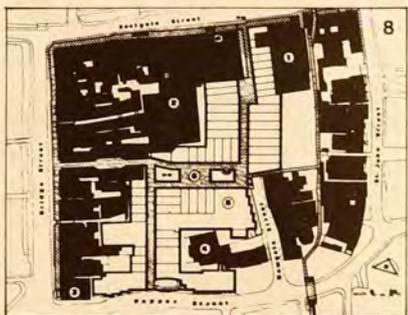
Chester Heritage Center: 1. Veduta del centro storico; 2. Chiesa di S. Michele, oggi sede del CHC. Il patrimonio architettonico; 3. Le mura romane e la porta del XVIII sec.; 4. Bishop Lloyd's House (particolare dei restauri); Assi commerciali medievali (Rows); 5. Veduta generale; 6. Edificio tipo in stile Tudor; 7. Riuso del sistema di commercio a due livelli. 8. Planimetria dello shopping-centre Grosvenor Laing all'interno del tessuto storico.

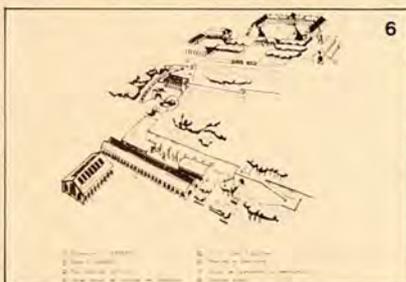
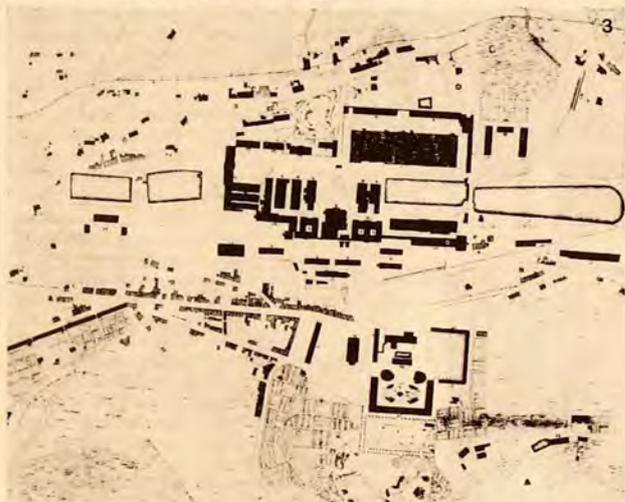
CHESTER HERITAGE CENTRE

Definita morfologicamente sul castrum di fondazione romana, Chester consolidava solo in Epoca medievale un proprio carattere urbano stabile, quale caposaldo militare e mercato sia dell'entroterra che di lungo corso, grazie alla presenza del porto sul fiume Dee, che scorre a lato della città. Venendo meno per i depositi alluvionali l'agibilità del porto, componente strutturale dell'economia urbana, la città, assoggettata alle variabili contingenze delle campagne militari e delle rotte mercantili, assisteva dal XV secolo alla provincializzazione della propria economia, ancor oggi testimoniata dall'assetto secolarmente invariato del nucleo storico. Negli anni Sessanta Chester riarticola il proprio ruolo di centro amministrativo e commerciale su dimensione comprensoriale. Nella nuova tendenza dell'Urbanistica inglese ad aderire ai caratteri strutturali di ciascun contesto, il Piano di ristrutturazione del Centro storico, elaborato nel 1968, tende a comporre le contraddizioni insorte tra percorsi commerciali preesistenti e infrastrutture consolidate richieste dai nuovi modelli di consumo, per esempio, occultando all'interno dello stesso tessuto storico l'ingombro dei nuovi shopping-centres. La perseguita integrità dell'ambiente storico finisce così per ridefinire nella persistenza morfologica la tipologia indotta dal comportamento contemporaneo. La conseguente pratica architettonica, definita dal Piano, persegue tuttavia la coerenza tra preesistenze storiche e nuovi interventi non nella semplice emulazione stilistica del passato, quanto nel rispetto della scala urbana e dell'equilibrio cromatico quali componenti unificatrici del paesaggio.

È il primo centro inglese di analisi e valorizzazione del patrimonio architettonico. Inaugurato nel 1975 e ospitato nella ex Chiesa di S. Michele, costituisce un punto focale per i visitatori e tutte le persone interessate al patrimonio storico di Chester. Quando venne inaugurato, la Segreteria del Regno Unito per l'Anno Europeo del Patrimonio Architettonico ha così commentato: *è giusto che una città così coinvolta nel restauro e nella conservazione della sua architettura sia la prima ad avere un Centro per la sua valorizzazione.* La spinta agli studi e all'analisi urbana è stata data durante una relazione alla Conferenza delle Nazioni Unite del 1972. Nel marzo del 1973 venne costituito un Consiglio per gli Studi Urbanistici dall'Associazione per la Pianificazione delle Città e della Campagna. Nello stesso periodo l'Istituto Reale degli Architetti Britannici (tramite Mr. Malcom Mac Ewen, ex redattore del suo giornale) ha lanciato l'idea dei *Centri di analisi e valorizzazione del patrimonio architettonico*, e ha cercato l'aiuto del Consiglio delle Belle Arti per la realizzazione di uno o due progetti pilota nel corso dell'Anno del Patrimonio. Il termine *Heritage Centre* è stato quindi creato per descrivere questo servizio.

Le mostre del *Chester Heritage Centre* intendono aiutare visitatori e cittadini a conoscere il patrimonio architettonico di Chester e a comprenderne il problema di conservazione. Conservare non vuol dire vivere nel passato; significa creare un ambiente nel quale l'architettura della città antica può sopravvivere per le generazioni future.





1. B. Jeanson, *Manufacture des Cristaux de la Reine* (ora sede del Museo), Le Creusot, 1787. 2. La zona mineraria di Montceau-les-Mines nel 1857. Le Creusot. 3. Pianta delle Fonderie Schneider, 1847; 4. Carta dello sviluppo della struttura produttiva, 1955. 5. Veduta del Museo e delle Fonderie Schneider in smobilitazione; 6. B. Rignault, *Prima ipotesi di ridestinazione museale delle Fonderie Schneider*, 1976; 7. Schema territoriale delle sedi distaccate.

ECOMUSÉE DE LA COMMUNAUTÉ URBAINE-LE CREUSOT-MONTCEAU-LES-MINES

Contro la montante egemonia della borghesia urbana, la Corona francese nel XVIII secolo dava luogo ai primi processi di industrializzazione delle campagne. Sotto il patrocinio di Maria Antonietta, i primi poli industriali a Le Creusot e a Blanzay (vetrerie, fonderie, miniere) avviano nel 1786 lo sviluppo del bacino produttivo della Saône-et-Loire, la cui localizzazione baricentrica, rispetto ai grandi mercati di Lione, Parigi, Le Havre, risulta strutturalmente strategica, anche per la successiva integrazione, nel 1793, del Canal du Centre, che collega Mediterraneo e Atlantico attraverso i fiumi Saône e Loira, e, nel 1842, del tronco ferroviario Parigi-Lione-Mediterraneo. Nel corso del XIX secolo, con le grandi famiglie industriali Schneider e Chagot, la produzione del bacino si consolida in ciclo integrato: ne emerge una storia interna di illuminato paternalismo aziendale e di progressivo aggiornamento tecnologico e impiantistico; ne emerge, altresì, una storia esterna che identifica nel bacino di Le Creusot il supporto strutturale a tutta la successiva industrializzazione francese: ruolo che solo con le recenti smobilitazioni del 1960 risulta messo in crisi dalla difficoltà di riconversione produttiva verso le nuove dinamiche dell'energia termica, dell'industria nucleare e dei cicli integrati.

H.H.

L'iniziativa esiste giuridicamente dal 1974, dopo che il CRACAP (Centro nazionale di ricerche, animazione e creazione per le arti plastiche) ne ebbe assicurata la messa a regime dal 1971 al 1973. Poiché sorge in un contesto che porta profondamente incisi i mutamenti indotti dalla Ri-

voluzione industriale e nello stesso tempo conserva preesistenze significative, non poteva essere un semplice museo d'arte o di storia; dovendosi tener conto di tutte le implicazioni che queste trasformazioni hanno prodotto (...), ma anche identificare e mettere in luce l'esistenza di una tradizione radicata. Ai confini del Morvan, del Charolais e del Chalonnais, un territorio di 389 Km² (corrispondente allo spazio della Comunità Urbana) destinato per metà all'industria e per metà all'agricoltura, (...) un'entità etnica schietta che testimonia l'integrazione crescente città-campagna e che resta alla scala umana, tale è il laboratorio vivente che costituisce l'Ecomusée, poiché sono gli abitanti che sono e che lo fanno. (...) Infatti, esso si propone di fornire alla cittadinanza della Comunità il massimo di dati e di mezzi d'espressione affinché partecipi attivamente al proprio sviluppo. Il tentativo consiste nell'intrecciare ricerca e formazione (...). Per l'utente la conoscenza consiste nell'identificazione e nella riappropriazione delle risorse e della loro storia. (...) Museo «esplosivo», l'Ecomusée impianta in ciascuno dei sedici comuni del territorio una «stazione», luogo permanente per l'inventario degli archivi e la raccolta delle testimonianze dove gli abitanti possano approfondire l'identificazione del proprio villaggio e del proprio quartiere. (...) Il suo programma, che è fondato sull'identità stessa di questo territorio industrializzato, si sviluppa in modo particolare nelle direzioni seguenti: storia economica e sociale; etnologia; tecnologia; architettura e urbanistica; ma anche ecologia; espressione popolare; ecomuseologia e arte.

Dal testo di Marcel Evard, direttore, e Mathilde Scalbert, responsabile delle relazioni pubbliche; cfr. anche *Hinterland*, n. 4, 1978, pagg. 58-59. Il Museo ha partecipato alla Triennale con materiali esemplificativi dell'attività istituzionale di ricerca e raccolta e di incentivazione alla partecipazione dell'utenza.

CRITERI PER UN CONFRONTO

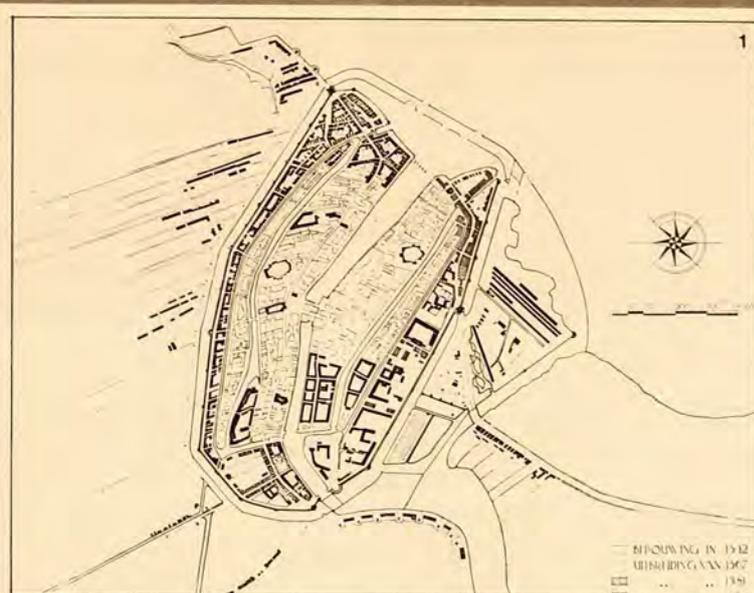
Heidi Hansen

L'ordinamento della *Rassegna internazionale dei musei di storia urbana* tende a rimarcare la forte diversità di partecipazione fra le singole istituzioni presenti e, di conseguenza, la notevole disomogeneità dei materiali esposti. Esso, tuttavia, risulta coerente all'impostazione tesa, in primo luogo, a istruire un confronto da cui far emergere per differenza la variabilità della nozione di *museo urbano*. Infatti, anche assumendo come unitaria la finalità istituzionale deputata a trasmettere *cultura della città*, già da un primo inventario emerge un'articolazione (per motivi d'origine, strutture di contesti, matrici culturali, ragioni sociali, soggetti protagonisti, livelli di informazione) che individua una vera e propria tipologia in quella più generale del *museo della «forma urbis»*. Questa tipologia, oltre a differenziarsi per ottiche di ordinamento (dai reperti dell'archeologia agli accadimenti della sociologia), può variare anche per campi di studio (dalla *functional tradition* anglosassone alla *cultura materiale* franco-polacca) e, addirittura, per configurazione fisica (dalla costruzione dell'archivio nel *museo municipale* alla discontinuità dell'*archeologia industriale* e dei *beni culturali*). Tanto che il *museo urbano*, più che corrispondere a un sottotipo canonico, è quasi sempre il risultato di un intreccio di componenti variabile epoca per epoca.

Nella *Rassegna* della Triennale l'articolazione dei tipi istituzionali presenti comprende i *musei municipali* sorti a cavallo del Secolo (lo *Helsingin Kaupunginmuseo* di Helsinki, il *Museum für Hamburgische Geschichte* di Amburgo, il *København Bymuseum* di Copenaghen e il *Museum of London*, ad essi assimilabile pur essendo costituito recentemente sulla riunificazione di due musei precedentemente esistenti), un *museo specializzato* (il *Chester Heritage Center*), un *museo comprensoriale* (l'*Ecomusée de la Communauté urbaine* di Le Creusot-Montceau les Mines), gli *archivi di architettura* (lo *Stichting Architectuurmuseum* e il *Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst* di Amsterdam, l'*Arkitek* di Copenaghen, lo *Sveriges Arkitekturmuseum* di Stoccolma e il *CIAM Archiv* di Zurigo) e infine il progetto di *sistema museale* per la città di Barcellona.

I *musei di storia urbana* delle municipalità si affermano come esigenza rappresentativa e ragione sociale alla fine del XIX secolo dietro l'incentivo di un doppio ordine di motivazioni. Per un verso, il regime concorrenziale dell'economia liberoscambista e l'ascesa dei nazionalismi sostanziano l'affermarsi di una rinnovata coscienza delle identità etniche, che trova il proprio riscontro, anche nelle proiezioni municipali, nel diffondersi di uno storicismo romantico sul piano culturale e figurativo (cfr. la costituzione delle *società di storia patria* e *storia civica*; lo storicismo architettonico su cui si misurano gli interventi edilizi spaziando dal Medievalismo comunale al Classicismo statale). Per altro verso, la transizione accelerata verso un moderno assetto industriale attiva nei contesti urbani un complessivo rinnovamento teso a funzionalizzare gerarchicamente centro e periferia alle nuove condizioni strutturali impostesi. Così che il *museo di storia urbana*, promosso da una nuova classe dirigente industriale e da un ricambio della municipalità, a ribadirne l'investitura storica di governo, identifica la propria funzione nella conservazione della memoria della città, asportata dal suo corpo vivo, laddove questo diviene laboratorio architettonico e urbanistico del rinnovamento della cultura insediativa e laddove il museo è ricostruzione iconografica del passato civile e monumentale in evoluzione diretta nel presente, in tal modo celebrato e legittimato. Sono significativamente i materiali recuperati dalle demolizioni del rinnovo edilizio e la documentazione iconografica degli ambienti urbani in estinzione

(segue a pag. 54)

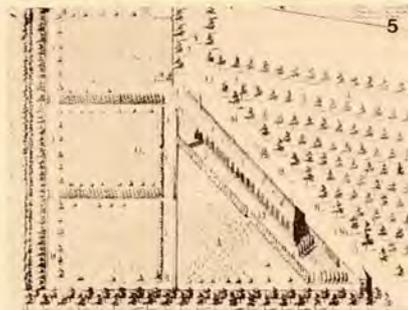
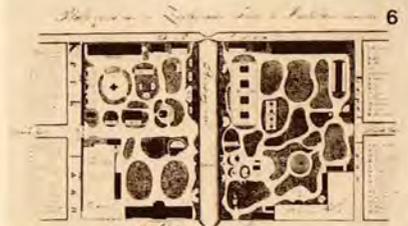
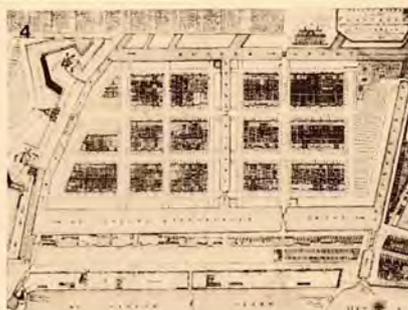


STICHTING ARCHITECTUURMUSEUM E NEDERLANDS DOCUMENTATIECENTRUM VOOR DE BOUWKUNST-AMSTERDAM

Lo sviluppo di Amsterdam, a partire dal XIII secolo, si caratterizza per un elevato grado di omogeneità tra espansione economica e mercantile della città e sua configurazione morfologica e insediativa. Questa risulta trasferita in forma tipica, da un lato, su un articolato sistema canalizio e portuale, che contemporaneamente irregimenta le funzioni di traffico, difesa e drenaggio per la bonifica dei terreni, e, dall'altro su una frontalità tra residenza e attività produttive, che dà luogo precocemente a unitarietà e continuità tra manufatto architettonico e insieme urbano. L'affermazione di Amsterdam come epicentro di una florida mercatura di lungo corso si tradusse con efficace sintesi nel piano di ampliamento del 1607 (Piano «dei tre canali», che segnò la transizione alla città moderna. Vi convergevano attraverso un disegno urbanistico complessivo: per un verso, la traduzione pragmatica nell'impianto radiale delle teorizzazioni sulla città ideale; per altro verso, una concezione precocemente attuale che razionalizzava l'insediamento secondo una articolazione funzionale per parti in progressione coerente alla struttura socioeconomica della popolazione: al centro la direzionalità frammista a residenza della borghesia mercantile; nella nuova periferia minoranze etniche, classe operaia, aree produttive; fra la nuova cintura bastionata e il nucleo edificato, con localizzazione significativamente esterna e neutrale rispetto alla città compatta, il parco attrezzato del Plantage, luogo deputato alla ricreazione collettiva. Amsterdam riusciva ad aggiornare senza soluzione di continuità la propria identità urbana, quando la classe dirigente, di nuovo e coerentemente ad una strategia di pacificazione riformista, riusciva a mobilitare cultura urbanistica e cultura architettonica su un'ipotesi di costruzione unitaria e integrata della città industriale. Dal piano di Berlage per il Quartiere Amsterdam-Zuid (1902-1915) a quello di van Eesteren per l'Ampliamento Generale della città (1934), vi trovavano espressione operativa componenti tradizionali, romantiche e moderne di una cultura urbanistica tesa a interpretare la forma della città come paradigma di una estensione sempre coerente al proprio tempo. A questa ha fatto riscontro una cultura architettonica composita e attiva che, sintetizzando dimostrativamente nel concreto intervento opposte teorizzazioni artistiche e filosofiche con progredita coscienza sociale, ha sublimato in assonanze reciproche architettura e contesto, fino a trasformare la città stessa in museo urbano in divenire.

H.H.

In breve tempo è stata riunita ad Amsterdam una vasta collezione di archivi di architetti, collezione che appartiene alla SAM (Fondazione per un Museo di Architettura) e all'NDB (Centro di Documentazione Olandese per l'Architettura). (...) L'idea originaria di fondazione di queste istituzioni aveva preso avvio già nel 1912 quando alcuni famosi architetti di Amsterdam avevano discusso la necessità di creare un museo nel quale potessero essere raccolti disegni di architetti. Non deve sorprendere che l'iniziativa fosse sorta proprio allora, essendo quello il periodo nel quale gli architetti desideravano avere lo stesso status degli artisti veri e propri e a questo scopo pretendevano che i loro progetti fossero conservati per i posteri. Inoltre, le mostre di progetti elaborati da architetti avrebbero raggiunto il positivo risultato di consentire una miglior comprensione dell'architettura da parte del vasto pubblico... e ne sarebbe risultato più lavoro per gli architetti. (...) Solo nel 1955 è stata costituita la SAM con la speranza, purtroppo senza seguito, che potesse ottenere sufficiente sostegno finanziario da



SAM-NDB: Cartografia dell'espansione urbana di Amsterdam: 1. 1544; 2. 1725 (rielaborazione dalla Carta di Gerret de Broen, 1658); 3. 1915 (con i piani di espansione per le zone Noord, Zuid, West e Oost); Mostra Plantage; 4. P. Mol, Nuova carta del Plantage, 1772; 5. Planimetria dell'Hortus Medicus, 1685; 6. Planimetria del giardino zoologico Natura Artis Magistra, 1854; 7. Case borghesi sul Grande Viale del Plantage, XIX-XX sec.; 8. Teatro Rika Hopper, 1927-42.

parte del Governo in modo da procedere effettivamente alla realizzazione di un museo. Ma questo non è avvenuto. La situazione si è risolta nel 1967 con la costituzione dell'NDB, una sezione del Rijksdienst voor de Monumentenzorg (Dipartimento di Stato per la Conservazione dei Monumenti), incaricata di amministrare gli archivi già raccolti e quelli da acquisire. Le attività pubbliche si sono avviate nel 1970 con l'acquisizione da parte dell'NDB di una sede nella quale ospitare le collezioni della SAM. Attualmente la divisione tra NDB e SAM è tale per cui la sistemazione degli archivi e la loro documentazione e studio rientrano nella sfera dell'NDB, mentre la raccolta degli archivi, l'allestimento delle mostre e la pubblicazione dei relativi cataloghi vengono svolte dalla SAM. Le attività della SAM riguardano l'Architettura olandese dal 1840 ad oggi. La delimitazione di tempo non è tanto dovuta al fatto che si possiede scarso materiale d'archivio relativo agli architetti del XIX secolo, quanto, piuttosto, al motivo che proprio a quell'epoca l'architetto ha cominciato a essere quello che oggi intendiamo, vale a dire colui che elabora i progetti e lascia la realizzazione ad altri. A tutt'oggi sono stati raccolti circa 150 archivi personali, la maggior parte dei quali è compresa nel periodo 1900-1940. (...) La SAM non raccoglie solo disegni; qualsiasi cosa che si riferisce al processo di progettazione architettonica viene inclusa in queste collezioni: modelli, fotografie, libri e corrispondenza, sia documenti ufficiali che lettere personali. (...) L'NDB non intende tesaurizzare, ma essere un centro di ricerca. Collabora spesso con le scuole olandesi ed estere di architettura e di storia dell'arte nei loro studi storici. (...) Le ricerche svolte presso l'NDB hanno lo scopo di divulgare lo sviluppo del processo di progettazione. Questo significa condurre ricerche sui fattori che hanno esercitato influenza sul progetto, qua-

li: le richieste del committente, le circostanze politiche ed economiche, le idee dell'architetto circa la forma e la funzione, le influenze da parte di altri architetti, il rapporto con l'ambiente, ecc. Un buon istituto di ricerca dovrebbe sviluppare continui collegamenti con la pratica degli architetti operanti oggi, nel senso che la ricerca storica può offrirsi loro come esempio, ma anche che le opere moderne possono costituire occasione per incrementare il dibattito. (...) SAM e NDB non sono specializzati nella storia di una città, ad esempio Amsterdam. Per questo scopo esistono altre organizzazioni ad Amsterdam, cioè l'Amsterdams Historisch Museum e il Gemeente Archief (Archivio Municipale). Ambedue queste organizzazioni compiono ricerche e producono mostre che si riferiscono specificamente alla storia (politica, sociologia, urbanistica) della città di Amsterdam. Inoltre, l'Ente Municipale dei Lavori Pubblici dispone di una sala di esposizione nella quale viene documentato lo sviluppo della città di Amsterdam. Ad esempio, sono stati presentati con modelli e fotografie, il piano di Ampliamento generale di van Eesteren e le nuove zone come Bijlmermeer. Tutte queste organizzazioni costituiscono un buon aiuto alle attività della SAM e dell'NDB che attualmente sono limitate a causa di carenze in denaro e personale.

Dal testo di Wim de Wit, direttore dell'Archivio NDB. SAM e NDB hanno partecipato alla Triennale con materiali cartografici illustrativi dello sviluppo di Amsterdam e con la mostra *Plantage*, che esemplifica le origini e le trasformazioni del Quartiere, sorto nel 1633 come parco urbano municipale e integrato successivamente da strutture scientifiche e ricreative (*Hortus Medicus*, 1682, per la ricerca applicata di medici, farmacisti, universitari; *Natura Artis Magistra*, 1854, giardino e museo zoologico, diverse sedi teatrali costruite nel XIX secolo di cui è rimasto solo il Teatro Rika Hopper, 1927-1942). Il *Plantage*, pressato dal fabbisogno di aree edilizie ai primi del Secolo, venne sottratto all'uso pubblico attraverso la lottizzazione del parco e un'edificazione residenziale per famiglie benestanti.

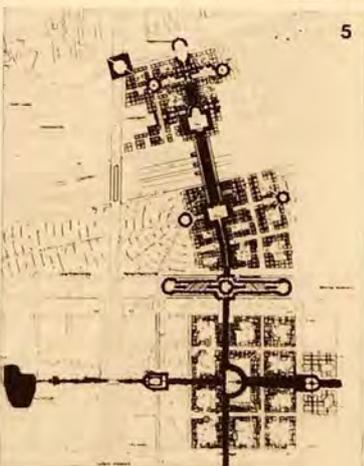
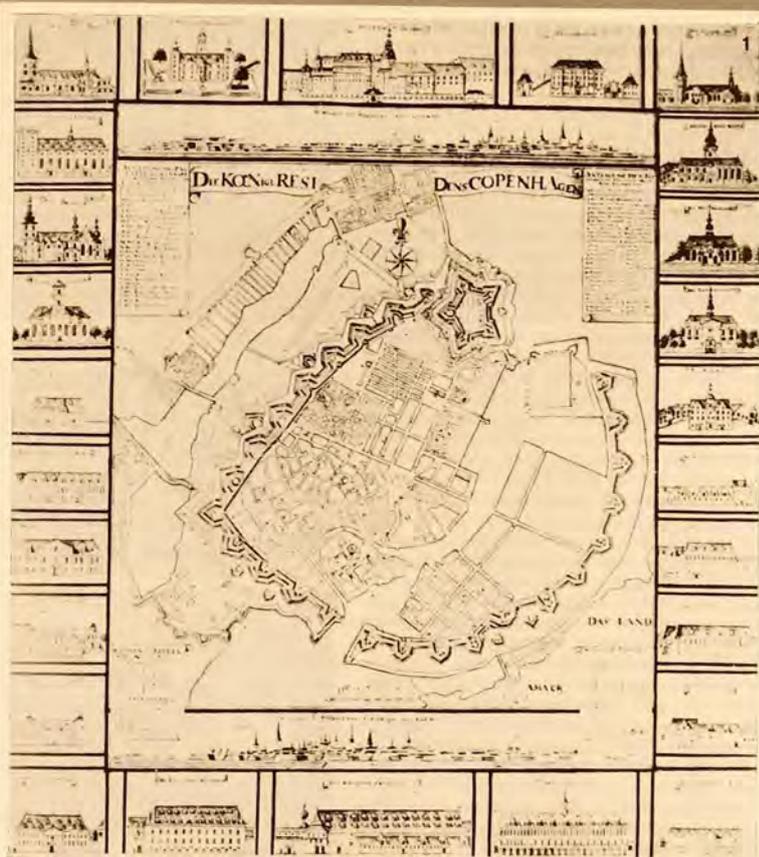
a costituire parte consistente delle raccolte originarie dei nuovi musei in formazione.

Alla iniziale eterogeneità e occasionalità delle raccolte, cui avrebbe corrisposto in alcuni casi una concezione del museo come *gabinetto di rarità e oggetti d'arte*, subentra, con la istituzionalizzazione dei musei e l'attribuzione di proprie sedi, una sistematizzazione della storia civica e topografica in archivio, ordinamento, esposizione permanente, generalmente organizzata sull'enciclopedia positivista dell'informazione storica come cronologia consequenziale. Tuttavia, già si rintracciano, in ragione dei contesti di origine, diversificate polarizzazioni nei criteri di ordinamento e di restituzione della cultura insediativa, sulle cui direttive si innestano, in coerenza interna, le successive razionalizzazioni della funzionalità informativa, coinvolgendo le attività istituzionali (diversificazione dei campi di ricerca e catalogazione, integrazione della rigidità dell'esposizione permanente con le esposizioni a consumo temporaneo su temi monografici), la destinazione e l'utenza (precisazione dei rapporti con il sistema dell'istruzione, con altre istituzioni museali, con gli organismi dell'amministrazione comunale), l'organizzazione insediativa (moltiplicazione delle sedi attraverso l'acquisizione e ridestinazione di manufatti monumentali, percorsi museali nel tessuto urbano).

Lo *Helsingin Kaupunginmuseo* si costituisce e caratterizza quale museo di cerniera tra cultura di importazione e cultura autoctona, in trasposizione municipale dell'epopea nazionale, attivando la documentazione e informazione storica sulle tradizioni culturali e sociali cittadine. L'apertura al reparto folklorico, artigianale, ambientale nella collezione permanente, l'evocazione delle radici domestiche nella sociologia del quotidiano presenti nelle mostre temporanee, ne definiscono la polarizzazione sull'etnicità, sul comportamento, sull'identità civica, restituendo la cultura della città quale ambiente sociale in cui risultano marginali le implicazioni strutturali che ne costruiscono e configurano la morfologia insediativa. A fronte del caso del *Museum of London*, dove la complessità delle caratteristiche strutturali del contesto viene semplificata in una *suadente cronologia del processo sociale*, che alterna didascalicità dello schedario vittoriano e pittoresco della ricostruzione ambientale per conseguire l'efficienza massima del meccanismo di informazione sulla quotidianità storica della società londinese, il *Museum für Hamburgische Geschichte* guarda avanti dalle mutazioni di struttura nel confronto dialettico con le contraddizioni aperte nel contesto. Nato come risarcimento storico della borghesia mercantile che, attraverso le vicende della Lega Anseatica e del Porto franco, intende storicizzare l'ideologia della libera iniziativa, la propria vocazione e precoce egemonia culturale, il museo si aggiorna sulle trasformazioni industriali e sociali del contesto, riconvertendo su una storicizzazione finalizzata alla prospezione attuale i propri compiti istituzionali (attraverso le attività integrate di ricerca e formazione) e il proprio ordinamento (nell'introduzione di sezioni sul Movimento operaio e sulla realtà produttiva del porto).

A lato della tradizione dei *musei locali* dei centri urbani minori, proiezioni in sedicesimo dei *musei urbani* delle concentrazioni metropolitane, si può collocare il caso del *Chester Heritage Center*, risultante istituzionale della più recente cultura della conservazione ambientale e del patrimonio architettonico che individua nel centro storico la clinica del restauro. Attivo come servizio di documentazione e informazione parallelo alle iniziative comunali per la salvaguardia dei beni monumentali, il Centro muove alla valorizzazione dell'eredità architettonica secondo il criterio della dissezione anatomica del manufatto edilizio dal corpo strutturale del contesto. Viceversa l'*Ecomusée de la Communauté urbaine*, la cui articolazione insediativa si sovrappone al carattere storico di integrazione del bacino di Le Creusot-Montceau les Mines, sperimenta, attraverso il coinvolgimento diretto dell'utenza nel

(segue a pag. 58)



KØBENHAVN BYMUSEUM - ARKITEK
COPENAGHEN

A partire dal XVII Secolo con il piano di Cristiano IV per l'ampliamento della città oltre il canale naturale, concepito secondo i rigidi criteri dell'urbanistica militare e ideale, massimamente espressi nella cittadella di fondazione prospiciente il nucleo storico, Copenaghen assunse il carattere proprio di moderna città-porto: il tentativo autocratico di promuovere un salto di qualità da città-mercato rivolta all'entroterra nazionale a città di mercatura di lungo corso (sostanziato da una politica di privilegiate relazioni commerciali e culturali con Amsterdam, sottraendosi così all'influenza della Lega Anseatica) si inquadrava nella politica di opposizione alla permanente conflittualità per l'egemonia commerciale e politica che aveva coinvolto Copenaghen e Stoccolma all'interno dell'Area scandinava. Il dualismo interno alla città, leggibile nella struttura stessa del porto-canale che mediava tra funzioni militari e funzioni commerciali, fra regime monarchico autocratico e borghesia mercantile a lungo frustrata nei propri intenti di libero sviluppo, si risolveva solo nel XIX secolo, quando l'instaurarsi di nuove condizioni strutturali nell'agricoltura e nell'incipiente industrializzazione dava avvio a prospettive di democrazia istituzionale. Per Copenaghen comportò l'esplosione della struttura urbana, saturata e compressa nella cerchia dei Bastioni (demolita nel 1855), e lo spostamento della conflittualità tra Municipalità e Stato sulle nuove aree di urbanizzazione, incentivata dall'abolizione, attorno al 1860, del secolare divieto regio di edificazione sui terreni oltre le mura. In sottrazione ai margini di intervento privato di speculazione, a cavallo del Secolo si affermava programmaticamente l'autonomia dell'iniziativa municipale, attraverso una politica edilizia e territoriale coerente al disegno, precoce-mente riformista e interclassista, di costruzione razionale e igienica della città-capitale delineatosi con il Piano del 1901. Nel centro sedimentavano così capisaldi pubblici (musei, teatri, servizi, aree verdi, ecc.), propri all'istanza di autorappresentazione della nuova classe dirigente che nel nuovo Municipio di Nyrop, in opposizione alla corrente riproposizione eclettica degli stili istituzionali di matrice europea, cercava il consenso popolare nella tradizione edilizia autoctona. Nella nuova periferia, a riscatto della storica dipendenza fondiaria, l'iniziativa municipale consolidava un demanio comunale sul quale si sarebbe costruita tutta la successiva politica della casa e del quartiere popolare di pubblica provvidenza. In continuità con le esperienze filantropiche e cooperative di fine Ottocento, già nei primi anni del Novecento si trova anticipato quel dualismo tipologico e insediativo, tra casa a schiera-alloggio unifamiliare-quartiere giardino e blocco in altezza-casa collettiva-quartiere urbano, sul quale fra le due Guerre, si esercitò il compromesso moderno tra consuetudini domestiche locali e presupposti del funzionalismo internazionale, e sul quale, a partire dagli anni Cinquanta, si afferma l'urbanistica del welfare state, regolata sulla casa come entità sociale basilarmente di strutturazione del territorio. Il Piano del 1947 (Piano «delle Cinque ditte»), nel prefigurare l'espansione estensiva e radiale lungo gli assi di trasporto di Copenaghen città-regione, risolve il processo di tracinazione nel prolungamento della città nella campagna, così da indurre una tendenziale polarizzazione funzionale tra centro metropolitano, come concentrazione terziaria e di grandi attrezzature, e periferia metropolitana, come diffusione di residenza e area di decongestionamento. Proprio come connettivo di polarizzazione, il Piano regionale del 1973 tenta un riequilibrio territoriale con la proposta di realizzazione di centri di alleggerimento (commerciale, amministrativo e di servizi) dislocati in corrispondenza degli interscambi della mobilità lungo le direttrici di espansione dell'hinterland.

H.H.



1. G. Hoffmann, Progetto di ampliamento al Piano di Cristiano IV, 1687. 2. Bastioni: a) F. Meldahl, Piano di ridestinazione, 1866; b) Piano della Commissione Statale, 1865. Uff. Piano Regionale: 3. Proposta di piano per la Grande Copenaghen, 1947; 4. Piano regionale, 1973. 5. Progetto-concorso per il Centro di Alleggerimento, Høje Taastrup, 1977. 6.7. M. Nyrop, Nuovo Municipio, 1892. 8. J.V. Dahlerup, Museo Statale di Belle Arti, 1889. 9. F. Bollgers, Quartiere della Coop, Edilizia Operaia, 1881. 10. H.B. Storck, Case operaie, Fondazione A. Catrine, 1886.

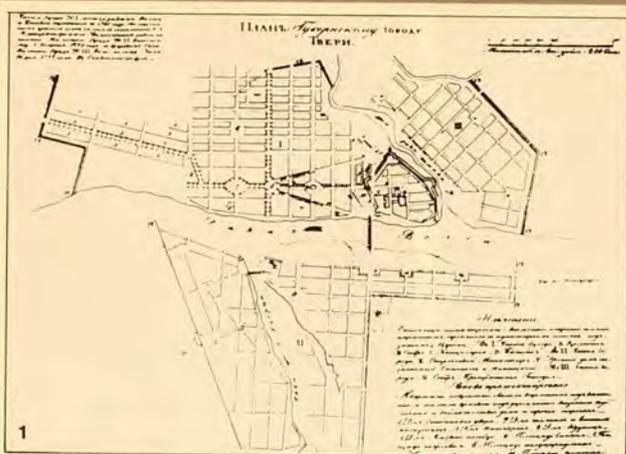
Il Museo civico di Copenaghen fu istituito nel 1901, in concomitanza all'edificazione del nuovo Municipio (1894-1905) e all'affermarsi di un rinnovato interesse per la storia nazionale. Esso può dunque considerarsi una coerente proiezione dell'ottimismo positivista del XX secolo. I motivi informativi e istituzionali di una collezione storica cittadina devono ricercarsi nell'obiettivo di costruire una memoria collettiva da tramandare, dopo i decisivi sconvolgimenti di cui Copenaghen, come altre grandi città europee, fu oggetto negli ultimi decenni dell'Ottocento. (...) Come segno rappresentativo dei tempi nuovi, il Consiglio Comunale stabilì di abbandonare il vecchio Municipio situato al centro e di costruire uno nuovo sul Bastione Vestervold, nei pressi della più importante via d'accesso a Copenaghen. Qui fu iniziata la più imponente costruzione cittadina a parafrasi dei broletti comunali dell'Italia settentrionale. Nel progetto del Municipio l'architetto Martin Nyrop incluse una sala destinata a museo, nel solaio sovrastante i locali degli archivi municipali. Qui gli abitanti della città e i visitatori in transito avrebbero potuto farsi un'idea della storia di Copenaghen e del suo sviluppo. Il giovane museo avviò subito un'energica raccolta di oggetti, quadri, frammenti architettonici e documenti fotografici, provenienti prevalentemente dalle ingenti demolizioni avviate nel primo decennio del Secolo nei quartieri del centro storico. Soltanto nel 1925 si poterono presentare al pubblico in una serie di sale le collezioni fin'allora disomogenee e nel corso dei decenni successivi furono allestite numerose mostre specifiche aventi per oggetto la storia della città con speciale riguardo alla sua evoluzione morfologica. (...) L'anno 1956 risulta decisivo per lo sviluppo del Museo, dacché esso è divenuto istituzione autonoma, trasferendosi nella sede della Società Reale di tiro a segno e

della Fratellanza, un signorile edificio neoclassico del 1787 nel Quartiere di Vesterbro. Qui la collezione è stata riordinata e potenziata dando luogo a una serie di più di 100 mostre temporanee su temi specifici riferiti a Copenaghen. (...) Per il necessario ampliamento degli spazi a disposizione del Museo, si è previsto il recupero di un edificio, originariamente destinato a funzioni scolastiche, dove collocare l'amministrazione e l'archivio fotografico: tale espansione si inserisce in un progetto globale di conservazione ambientale teso alla conservazione di una strada-museo, quale testimonianza del tipico tessuto urbano di Copenaghen all'inizio del XX Secolo.

L'Archivio di Architettura moderna danese è stato fondato circa 10 anni fa per provvedere alla sua catalogazione come base per l'organizzazione di una serie di esposizioni e di manifestazioni e per un'attività più ampia rivolta operativamente all'esterno. Purtroppo questa attività si è dovuta contenere per mancanza di stanziamenti, così che l'Arkitek va considerato un'istituzione transitoria e preparatoria verso la costituzione di un Museo dell'Architettura danese.

Dai testi di Steffen Linvald, direttore del Museo, e di Kim Dirckinck-Holmfeld, direttore dell'Archivio. I Musei hanno partecipato alla Triennale con una mostra curata dagli architetti K. Dirckinck-Holmfeld ed Inge Lise Winther sullo sviluppo storico della città fino ai più recenti interventi di pianificazione urbanistica del territorio comunale, e di risanamento conservativo nel centro storico di Copenaghen.

STORIA E TRASFIGURAZIONE DELLA CITTÀ-MODELLO



Sveriges Arkitekturmuseum; *Mostra Le città modello, 1974*; 1. P.R. Nikitin, *Piano di ampliamento per la città di Tver (Kalinin), Russia, 1777*. 2. C.L. Engel, *Piano per la città di Aabo (Turku), Finlandia, 1829*. Svezia; 3. A. Lindhagen, *Piano per la città di fondazione Nyland, 1874*; 4. Piano urbanistico per la città di Carlstad, 1865; 5. La Piazza principale di Carlstad, dipinto del 1878; 6. A.W. Edelsvärd, *Piano per una città modello, 1859*.

SVERIGES ARKITEKTURMUSEUM-SKEPPSHOLMEN, STOCOLMA

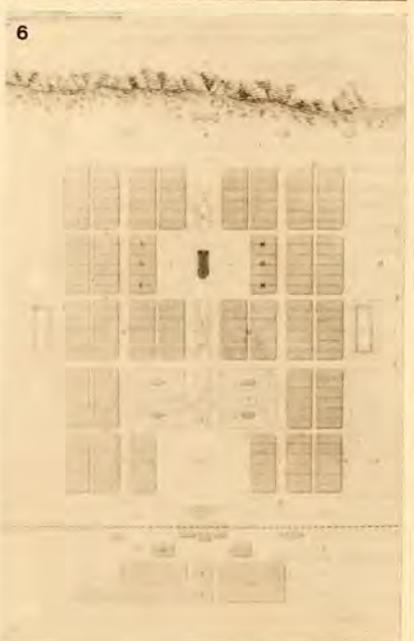
La matrice razionale dell'urbanistica svedese trae origine dalla precoce organizzazione pianificata del territorio nazionale avviata nel Seicento, quando, a supporto della politica di egemonizzazione dell'Area scandinava, la Svezia attrezzava sullo schema gerarchico e geometrico delle città-modello i propri insediamenti come avamposti ristrutturati o di fondazione, nei quali convergevano, secondo un'originale contestualizzazione delle città ideali continentali, funzioni militari e funzioni commerciali. L'intento igienico e normativo del Regolamento della Real Maestà per l'edilizia nelle città del Regno del 1874 (nel quale si assumevano a riferimento operativo i piani urbanistici delle città russo-finlandesi a cavallo tra XVIII e XIX secolo e alcuni progetti ottocenteschi svedesi di città ideali) conformava e omologava centralisticamente la morfologia degli insediamenti minori, anticipando, in una sorta di zoning ante litteram, l'urbanistica razionale svedese del XX secolo, che sul paradigma della città satellite e del quartiere a scala urbana (Vällingby e Farsta) ripropone in forme neoempiriche la costante vocazione alla pianificazione equilibrata e relazionata dell'insediamento.

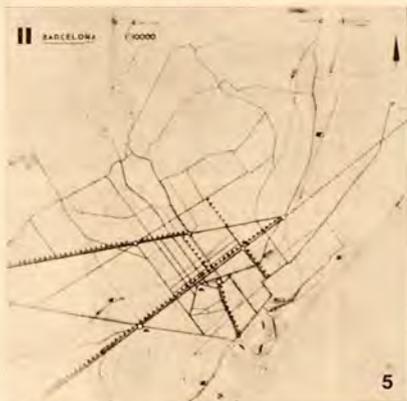
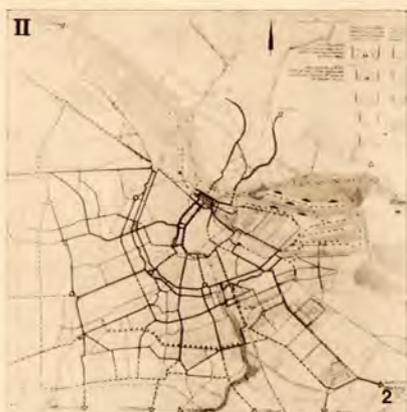
H.H.

nel campo dell'architettura, del design e dell'edilizia, ma presto ottenne il maggiore supporto economico da sussidi statali. Fu riorganizzato nel 1978 ed ora lavora come istituzione statale indipendente, con un Consiglio direttivo designato dal Governo. Nel suo lavoro il Museo dà molto peso alla collaborazione con altre istituzioni ed organizzazioni professionali di architetti, designers, urbanisti. Importante è anche il rapporto continuo con altri musei e con le istituzioni dell'istruzione. Il museo si trova sull'isola di Skeppsholmen nel centro di Stoccolma. L'edificio che lo ospita data dal 1870 e viene condiviso con due istituzioni attinenti: la Scuola d'architettura della Scuola Superiore delle Arti e l'Istituto Nordico per gli Studi di Progettazione Urbana e Regionale. Il Museo ha per scopo di rendere vivo il nesso tra ambiente edificato e società, e sviluppa la propria attività: da un lato, attraverso iniziative pubbliche in forma di mostre, pubblicazioni, dibattiti; dall'altro, tramite l'Archivio di progetti, modelli e fotografie che documentano l'architettura.

Questo comprende una vasta collezione di progetti svedesi dell'Ottocento e del Novecento. Per il momento conta più di 300.000 progetti, con incremento medio di 10.000 progetti all'anno, e comprende anche una collezione di fotografie di Architettura moderna svedese. L'Archivio è classificato per tipi di edificio, località e architetto. Il Museo elabora anche un registro centrale di progetti che si trovano in altri archivi pubblici svedesi: per esempio, l'Archivio Nazionale, l'Archivio delle Forze Armate, l'Archivio della Città di Stoccolma.

Dal testo di Henrik O. Andersson, direttore. Il Museo ha partecipato alla Triennale con un estratto della mostra *Le città modello*, allestita nel 1974, che illustra gli sviluppi della pianificazione urbana e della normativa edilizia svedesi sullo scorcio del XIX secolo in relazione con l'urbanistica russa e finlandese.





CIAM Archiv: IV CIAM, 1933, svoltosi a bordo della *Patris II*: Tavole cartografiche omogenee delle città (I: rilievo funzionale; II: sistema dei trasporti; III: sistema delle relazioni metropolitane) per la mostra tematica *La città funzionale*; 1.2.3. Amsterdam; 4.5.6. Barcellona, 7. Allestimento delle tavole delle città per una seduta del Congresso. 8. Intervento di Le Corbusier. 9. Cartellone della mostra durante l'esposizione a Atene.

CIAM ARCHIV - INSTITUT FÜR GESCHICHTE UND THEORIE DER ARCHITEKTUR-EIDGENÖSSISCHE TECHNISCHE HOCHSCHULE - ZÜRIGO

Fra il 1928 e il 1939 i CIAM (Congressi Internazionali per l'Architettura Moderna) costituirono un punto di incontro e di discussione fondamentale per gli architetti del Movimento moderno. Il primo incontro si svolse in Svizzera (*La Sarraz 1928*), dove furono stesi lo statuto e gli obiettivi della associazione; il secondo (Francoforte 1929) ebbe per tema la tipologia dell'alloggio a basso costo, mentre il terzo (Bruxelles 1930) esaminò i riflessi economici ed urbanistici delle diverse tipologie residenziali. Il quarto incontro, svoltosi nel 1933 su un piroscampo in navigazione fra Marsiglia e Atene, fu dedicato (come il successivo, Parigi 1937) ai problemi dello sviluppo urbano. Si discussero problemi di metodo, e ne risultò la Carta di Atene (pubblicata clandestinamente durante la Guerra), che riassume in 95 articoli la filosofia urbanistica del Movimento moderno. Fu preparata anche una mostra comparata dei problemi urbanistici di alcune città, scelte fra quelle dove la presenza degli architetti moderni era più significativa: si riprendeva così una tradizione che aveva avuto il suo punto più alto nella Esposizione urbanistica di Berlino del 1910.

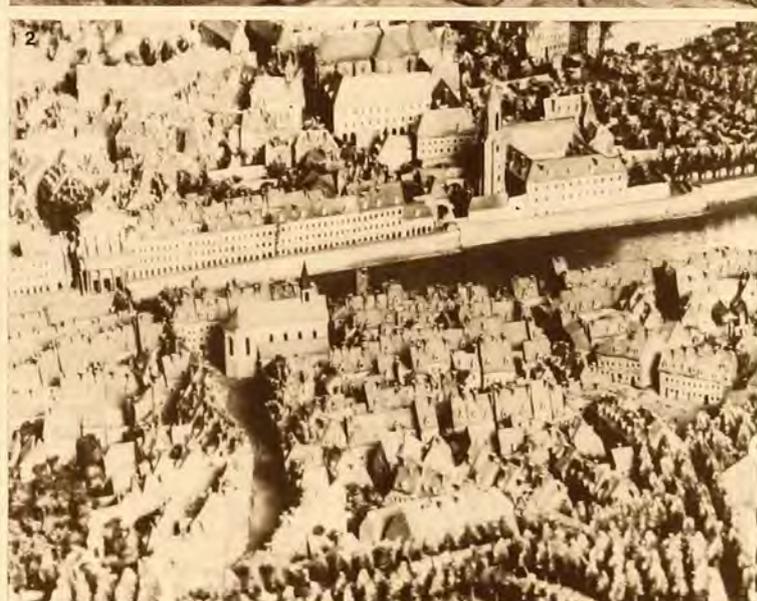
G.P.

(...) per ottenere una piena documentazione basata su statistiche affidabili, e raggiungere nello stesso tempo un'ampia comprensione dei più importanti problemi urbani, i CIAM decisero di analizzare le condizioni di vita nella città, prendendo l'uomo come punto focale dei loro studi. Nell'approccio a questa analisi, si constatò che i normali piani urbanistici, come si facevano allo-

ra, non potevano servire a nulla. (...) Le carte che si usavano non dicevano nulla dei fattori che incidono direttamente nella vita della città: la localizzazione dell'industria e degli affari, delle aree residenziali di pregio e degli *slums*; le aree di maggiore densità abitativa; la loro distribuzione; ecc. (...) Per queste ragioni, i CIAM misero in opera un metodo assolutamente nuovo per mettere a confronto la vita nelle città. Attraverso questo metodo, la presentazione delle condizioni di vita urbane era ottenuta attraverso tre visualizzazioni o «radiografie di città», i cui simboli indicavano a prima vista le funzioni dei vari settori e il rapporto fra queste differenti funzioni. Accompagnava le tre mappe una relazione sotto forma di questionario, che descriveva le condizioni di vita in ogni città analizzata ed era presentata in quattro capitoli corrispondenti alle quattro funzioni della città: *abitazione, lavoro, ricreazione, trasporti*. La relazione, mentre descriveva le condizioni esistenti, esprimeva anche indicazioni per interventi di miglioramento. Il significato di questo studio analitico è che così, per la prima volta, si stabiliva una base universale per il confronto delle città. Tutte le mappe erano disegnate alla stessa scala e tradotte con gli stessi simboli, cosicché (...) potevano essere facilmente confrontate. Su questa base, diciotto gruppi nazionali prepararono le mappe di trentatré città, rappresentanti una grande varietà di situazioni nazionali e di climi.

Dal testo di J.L. Sert, vicepresidente: *Can our cities survive? An A B C of urban problems, their analysis, their solutions, based on the proposals formulated by the CIAM*, The Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1944, page. 4-6. L'Archivio ha partecipato alla Triennale con alcuni esempi (Amsterdam, Barcellona, Zurigo, Varsavia, Atene, Como, Verona) delle serie cartografiche omogenee, prodotte dalle diverse sezioni nazionali del CIAM in occasione del IV Congresso di Atene del 1933, finalizzato alla formulazione di ipotesi di sviluppo della città moderna attraverso l'analisi comparata di 33 realtà urbane diverse.

proprio programma di ricerca-formazione, la progettazione in collettivo, sul laboratorio territoriale, di un'archeologia strutturale anziché industriale, da cui prospettare, storicizzando, la riconversione della cultura materiale del contesto. Promossi dalle associazioni professionali e rivolti ad una utenza specifica (scuole di architettura, professionisti, ecc.) i musei di architettura risultano strumento operativo ad alta funzionalità interna e di supporto al dibattito disciplinare, polarizzato tra prospettive progettuali e storizzazione interna, attraverso la conservazione e catalogazione in archivio e l'attivazione in mostre e ricerche dei materiali storici della cultura degli architetti e degli urbanisti. *Stichting Architectuurmuseum* e *Nederlands Documentatiecentrum voor Bouwkunst* (rispettivamente museo e centro di documentazione per l'Architettura olandese) sviluppano a partire dalla concentrazione documentaria di una cultura diversificata e progredita degli architetti, la propria attività di ricerca e di esposizione temporanea nell'approfondimento del ruolo e dei processi formativi della progettazione, da cui consegue un'esemplificazione sull'architettura distillata dal corpo della città, finalizzata a trasmettere una consapevolezza progettuale moderna in prospettiva storica. L'*Arkitek* di Copenaghen finalizza la propria attività di catalogazione e di esposizione ad un'interpretazione strutturale del rapporto fra architettura e sviluppo insediativo attraverso un uso diacronico della storia urbana, così che, se in origine il *København Bymuseum* dal nuovo Municipio poneva in circolo la memoria collettiva della storia civica, l'*Arkitek* ne integra le funzioni nella trasmissione di una conoscenza complessiva della storia insediativa. Operando in regime di integrazione con altre istituzioni attinenti, lo *Sveriges Arkitekturmuseum* di Stoccolma attiva il proprio archivio e diversifica la propria attività di esposizione temporanea nella ricerca di reciproche valenze tra ambiente edificato e società, così che storia e trasfigurazione della città modello sono quei paradigmi di riferimento da cui il museo muove alla sintesi e trasmissione della progressiva evoluzione dell'esperienza urbanistica e architettonica svedese in rapporto alla costruzione dello stato del benessere e dell'integrazione sociale. Viceversa, il *CIAM Archiv* di Zurigo riscatta il proprio elevato grado di decontestualizzazione ricollocando nel circuito formativo della ricerca e delle scuole di architettura l'archivio internazionale dei piani funzionalisti, così che l'istanza fordiana dell'analisi urbana sincronica dei CIAM, per differenza da un presunto stato universale di razionalizzazione, travalica i propri limiti ideologici e temporali e il proprio carattere omologante, per ritrovare nella storizzazione operativa diverse virtualità critiche e interpretative. La raccolta del *Musée des Plans-reliefs* di Parigi sviluppa in ciclo continuo le proprie potenzialità di scambio col contesto. Dalla Collezione regia la fisionomia del territorio assume, nella rappresentazione in scala e nella concentrazione in raccolta comparata, valenze storiche diacroniche in grado di riconvertire la funzione del plan-relief da strumento operante di pianificazione economica e difensiva a strumento operativo di storia urbana e geografia storica. Mentre il caso di Barcellona si differenzia, nell'ambito della Rassegna della Triennale, per il proprio essere in divenire, assumendo per analogia un interesse particolare rispetto all'obiettivo finale della linea tematica di progettazione del museo metropolitano di Milano e del suo territorio. Il progetto di sistema museale per Barcellona, in corso di elaborazione, si polarizza attorno ad un'ipotesi di riorganizzazione integrata delle sedi e delle raccolte esistenti, nella prospettiva di consolidare e trasmettere la specificità della cultura e dell'armatura urbana catalana. Il sistema museale è concepito contemporaneamente quale elemento di riconnessione qualitativa della struttura urbana e quale strumento di formazione interdisciplinare dell'utenza di massa e, conseguentemente, articola la propria tipologia insediativa a scala differenziata in museo nazionale, urbano, di quartiere.



MUSÉE DES PLANS-RÉLIEFS - PARIGI

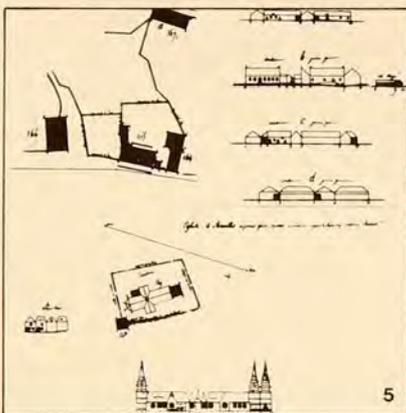
Le frontiere «naturali» della Francia, che alla metà del secolo XVII si sarebbero dovute ricondurre a quelle dell'antica Gallia, costituivano, secondo Vauban, il limite dentro il quale organizzare la nuova economia basata su articolati circuiti di scambio. La produzione, soprattutto quella fondamentale delle derrate e dei manufatti, scarseggiava, ristagnava, spesso era in crisi, non tanto per mancanza di risorse, quanto piuttosto per i bassi livelli di consumo; le difficoltà degli scambi costringevano la produzione entro i mercati locali e regionali e ciò rallentava e rattrappiva anche la circolazione monetaria. Per incentivare la produzione e la circolazione del denaro era necessario offrire più ampie occasioni di consumo e quindi nuovi e più articolati sbocchi di mercato.

In Francia la geografia delle risorse consentiva di identificare opportunità differenziate. Parigi costituiva un caso unico: vi convergevano le direttrici di lungo corso e al tempo stesso si trovava al centro di una regione altamente produttiva; inoltre rappresentava un'area forte della manifattura e dell'artigianato, diversificati in tutti i settori e capaci di concentrare una gran massa di forza-lavoro qualificata. Di fronte stavano le altre regioni, assai diverse tra loro per caratteristiche climatiche, demografiche, infrastrutturali, ecc., all'interno delle quali era in qualche modo attivo un rapporto di scambio tra la città e le campagne. Se questi circuiti locali e regionali dovevano essere confermati occorreva attivarne altri possibili: quello convergente su Parigi da tutte le economie regionali e quello intrecciato tra le diverse regioni. In questo modo la spazio «naturale» francese risultava polarizzato verso le città, sulle quali venivano fatti gravitare gli ambiti regionali e centralizzato rispetto la capitale. Un sistema di vie navigabili, innervato dal sistema Reno-Canale di Linguadoca-Loira-Garonna, avrebbe fornito l'armatura capace di offrire le necessarie e articolate facilitazioni ai diversi circuiti.

Le città fortificate da Vauban, tutte dislocate lungo le frontiere naturali, cioè nella Regione renana, sulle coste del Mediterraneo e dell'Atlantico, lungo i Pirenei e le Alpi, costituivano i porti di mare e di terra e le infrastrutture di valle e di valico, necessarie al funzionamento dei circuiti economici. Il dimensionamento delle città in termini di popolazione insediata, area urbanizzata, livello e tipo di infrastrutture (banchina, magazzini, caserme, piazze, ecc.) era stimato in coerenza a questo sistema idrodinamico, a regime soltanto in tempo di pace. Infatti, durante le guerre le fortificazioni non erano predisposte per la resistenza indefinita, piuttosto per attuare un piano di resa predefinito sui tempi, capace di proteggere la manovra militare.

A.A.

Il quarto piano dell'*Hôtel des Invalides* ospita una collezione unica al mondo, quella dei plastici di piazzeforti non soltanto francesi, ma anche di altri Paesi europei. (...) La collezione ha origine reale: fu fondata da Luigi XIV su proposta di Louvois nel 1668. La sua creazione è legata ai lavori di fortificazione compiuti da Vauban durante quel regno e, precisamente, quelli avviati dopo la Guerra di Devoluzione. (...) Questi plastici dovevano permettere di studiare il sistema di difesa di una città o eventualmente di studiarne il piano d'attacco. Lo scopo della collezione era dunque militare, ma questa vocazione si è modificata col tempo: i plastici sono diventati documenti essenziali per l'urbanistica antica e potrebbero costituire l'embrione di un museo sulla storia delle città francesi. La collezione presenta una grande omogeneità: la scala 1:600 — un piede per cento tese — fu rispettata per i due secoli durante i quali la Galleria ha funzionato; questa unitarietà è del tutto eccezionale e contribuisce a rafforzare il valore scientifico dell'insieme. (...) Sulla base di un inventario conservato



Musée des Plans-reliefs: Plastici delle città di: 1. Ath, realizzato nel 1668; 2. Besançon, realizzato nel 1772; 3. Tolone, realizzato nel 1800; 4. Grenoble, realizzato nel 1838-48. 5. Rilievi edifici tratti dal Cahier de développement redatto nel 1838 per l'aggiornamento del plan-relief della città di Avesnes-sur-Helpe. 6. Distribuzione geografica e anno di costruzione dei principali plans-reliefs della Collezione regia.

nel castello di Rosambo, dove sono custoditi gli archivi personali di Vauban, si stima che i plastici realizzati sotto il regno di Luigi XIV ammontino a centocinquanta. La costruzione di un plastico a quel tempo veniva eseguita sul posto, generalmente durante i lavori di fortificazione: si tratta dunque del ritratto di una città, dal momento che non ci si accontentava di rappresentare soltanto le fortificazioni, ma si cercava di riprodurre i caratteri originali di ogni insediamento, fino ai più minuti particolari architettonici. Una volta terminati, i plastici venivano inviati a Parigi ed erano esposti al Louvre, nella Galleria del *Bord de l'Eau*. La collezione continuò a svilupparsi sotto la Reggenza e il regno di Luigi XV. *L'art des reliefs*, come si diceva allora, raggiunse la perfezione grazie a ingegneri come Ladevèze, autore dei plastici più belli che si conservano nella collezione, come quello di Besançon (1722). (...) A partire dal 1750 i plastici non furono più realizzati sul luogo, ma alla Scuola degli Ingegneri ordinari del Re, da poco istituita a Mézières nelle Ardenne. Ma, nel 1776, la collezione venne messa a dura prova a causa del suo trasferimento all'*Hôtel des Invalides*. Questa operazione fu decisa dagli architetti Soufflot e Gabriel e dal sovrintendente dei *Bâtiments du Roi*, che persuasero Luigi XVI della necessità di questo trasloco. (...) La Galleria continuò a incrementarsi fino al 1870, ma il conflitto franco-prussiano dimostrò che ormai la fortificazione delle città era diventata inutile: i plastici perdettero valore strategico. Nel 1885 il Ministro della Guerra, allora depositario della collezione, la assegnò al *Service géographique de l'Armée*. La collezione rischiò di venire smembrata, ma un decreto la classificò *Monument Historique* nel 1927. Oggi dipende dalla Direzione del Patrimonio di competenza del Ministero della Cultura e della Comunicazione. Attualmente il Museo

comprende: 1. la collezione definita *Monument Historique* di 88 plastici di piazzeforti; 2. una collezione di 15 modelli teorici di fortificazioni, anch'essa definita *Monument Historique* (per mancanza di spazio essi non possono essere esposti); 3. una collezione di piani regolatori e di carte in rilievo in scala 1:20000 eseguite durante il periodo nel quale il *Service géographique de l'Armée* era depositario dei materiali; 4. dei documenti di archivio tra i quali i rilievi grafici che permisero la realizzazione dei plastici, ma di questi ultimi si conservano soltanto quelli successivi all'*Ancien Régime* (...)

Oggi la vocazione originaria della collezione è definitivamente passata in secondo piano: solo qualche specialista di storia delle fortificazioni se ne interessa ancora. Peraltro il Museo è diventato una fonte incomparabile per la documentazione urbanistica. (...) Non si contano i lavori sull'urbanistica e sugli antichi tessuti edili che sono stati realizzati a partire dai plastici e dai documenti grafici serviti per la loro costruzione. (...) Ma i plastici non sono soltanto testimonianza della storia urbana; restituiscono i paesaggi delle campagne francesi prima dell'epoca della meccanizzazione del lavoro agricolo e della ricomposizione fondiaria, che le ha notevolmente trasformate; essi testimoniano delle strutture tradizionali dell'*habitat* rurale, attualmente sfigurato dall'urbanizzazione indotta dal proliferare del fenomeno della seconda casa. Infine i plastici rappresentano delle vere e proprie lezioni di geografia storica, che i bambini seguono con passione in occasione della loro visita al Museo.

Dal testo di Catherine Brisac, conservatore aggiunto. Il Museo ha partecipato alla Triennale con materiali sulla formazione storica della Collezione Regia dei *plans-reliefs*, esemplificata attraverso una rassegna dei plastici più significativi, e con le proposte progettuali per l'ampliamento della sede del Museo.



Museum für Hamburgische Geschichte: Sezione Verso un Porto a scala mondiale: 1. Primo piano di ampliamento del Porto, 1854; 2. Secondo piano di ampliamento del Porto, 1882; 3. Terzo piano di ampliamento della zona portuale, 1908, successivo alla costituzione del Porto-franco.

MUSEUM FÜR HAMBURGISCHE GESCHICHTE

La storia della città di Amburgo fornisce il paradigma forse più completo della città-stato europea, nelle prerogative di autonomia funzionale, culturale, istituzionale e di precoce democrazia reclamata dalla borghesia mercantile nel corso dei secoli, fin dall'insorgere dell'economia liberoscambista. Il susseguirsi e l'entità delle stesse trasformazioni strutturali e tecnologiche, indotte dalla necessità di riadattare l'apparato portuale al variare dei flussi di scambio oceanico o all'alternarsi delle condizioni di relazione e di dipendenza rispetto all'entroterra nazionale ed europeo, hanno inciso profondamente, oltre che sui rapporti tra le classi sociali, sul tessuto urbano, così da coinvolgere nella particolarità della tipologia insediativa anche l'istanza di una particolare rappresentatività nazionale presente lungo tutto l'arco della sua architettura.

La discussione d'avvio sull'impostazione del Museo storico della città, già nel 1884, rifletteva le divergenti ideologie compresenti nella classe dirigente amburghese, precocemente preoccupata di cavare dalla storia nazionale (non va dimenticato che qui nel 1769 Lessing aveva scritto La drammaturgia d'Amburgo) una garanzia di libera iniziativa.

Il museo, dal punto di vista dell'ordinamento, doveva condurre dal frammento all'idea, secondo un'impostazione idealistico-rappresentativa, o dal reperto al contesto, secondo un'impostazione filologico-interpretativa? E, dal punto di vista tipologico, doveva articolarsi secondo una serie di sezioni sincroniche e stilisticamente coerenti, come nelle grandi esposizioni, o consolidarsi in un'unica sede così da restituire in sintesi la prospettiva del passato e, quindi, del possibile futuro?

L'architetto Fritz Schumacher, futuro architetto municipale di Amburgo, facendosi interprete della seconda impostazione, realizzò nel Museo il modello dell'architettura nazionale destinato a conferire un volto omogeneo allo sviluppo delle città fra le due guerre.

H.H.

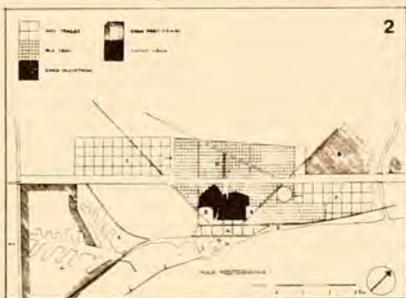
Il nuovo ordinamento di recente realizzato (...) intende utilizzare l'edificio stesso del Museo sia come grande manufatto d'esposizione sia come caposaldo strutturale per la comprensione della storia della città antecedente la Prima guerra mondiale. (...) Si prevede il prolungamento esterno alla sede del Museo in un percorso nel decoro architettonico barocco e nello sviluppo della casa borghese della Amburgo antica. (...) Nell'integrazione tra esposizione esterna e programma espositivo interno all'edificio (che risulta in tal modo già anticipato), le mura perimetrali, che non sono assunte quale delimitazione fisica e concettuale del Museo storico di Amburgo, vengono idealmente superate per dare conoscenza di Amburgo attraverso una rappresentazione complessiva. (...) All'interno il nuovo ordinamento intende tracciare una linea degli avvenimenti principali dalla fondazione di Hammburgo fino alla Amburgo dei giorni nostri (...) sottolineando come proprio le condizioni geografiche e topografiche particolari della città abbiano svolto una incidenza strutturale nelle trasformazioni insediative ed economiche del contesto. (...) Anche l'architettura della città viene espressa in rapporto ai caratteri insediativi: per esempio, nell'uso dei materiali edili direttamente disponibili: argilla, legno, laterizi; come, d'altra parte, l'instabile terreno alluvionale ha consentito solo costruzioni a intelaiatura reticolare visibile.

(...) Un capitolo non ancora aperto nel Museo storico di Amburgo riguarderà il movimento dei lavoratori di Amburgo. Si tratta di una prima mostra temporanea che va dal XIX secolo fino ai giorni nostri e che sarà l'inizio di una serie in cui vogliamo recuperare materiale espositivo per giungere poco a poco a costituire un settore, in progress, del Ventesimo secolo ad Amburgo. Con un tale settore raggiungiamo il confine fra passato e presente che, con alcuni sviluppi, si protrarrà anche nel futuro. Tocchiamo anche il confine fra storia e politica. Dovremo mantener libere da qualsiasi condizionamento esterno la costituzione dei fondamenti scientifici e la formulazione delle risultanti affermazioni e valutazioni. Le autorità, rispettando la tradizione, non interferiscono, tanto più che sempre si sono accontentate di pure e semplici ispezioni di servizio per saggia rassegnazione e tradizione liberale. La nostra immagine di Amburgo non si pone alcun fine narcisistico. Tanto meno intende stilizzare il mondo del passato come un «paese degno di lode», verso il quale confluirebbe un esercito di disperati timorosi del futuro. Di un fatto ciascuno deve rendersi conto: la crescita economica delle nazioni industrializzate ha ormai superato il suo apice. Ed in questo quadro di evoluzione mondiale non vi sarà alcuna isola, nessun «caso speciale» Amburgo. Su questo sfondo si può meglio valutare che cosa significa il fatto che l'industria aeronautica di Amburgo, i Cantieri della Lufthansa e lo Stabilimento Messerschmitt-Bölkow-Blohm con il suo successo dell'airbus, forniscono attualmente 12.000 posti di lavoro. D'altra parte non dobbiamo trascurare la situazione catastrofica dei Cantieri navali, ma cercare di render visibile il peso della decisione per cui Altenwerder deve scontare con la morte la sua appartenenza alla libera città anseatica di Amburgo in modo da consentire la completa realizzazione del Centro collettivi dello Hansaport. Per poter giudicare questi problemi del tempo presente occorre una storia iconografica della cultura di Amburgo che richiede il rinnovamento del Museo stesso. Dato per altro che la storia di Amburgo non è oggetto di studio nelle nostre scuole, a maggior ragione qui dovremo far spazio ad un orientamento di base inerente le evoluzioni che toccano l'attualità. In quale altro modo si potrebbero distinguere le diverse sfumature dei partiti politici, cosa rivendicano Marxisti-leninisti, Maoisti, Comunisti; sapere come si configurano storicamente le motivazioni di sindacati, cooperative di consumo e associazioni locali in vista dei propri diversi fini, se non si è in grado di informare sul movimento dei lavoratori e sul processo di industrializzazione? Ma non sono tanto le informazioni che mancano, quanto la loro visualizzazione attraverso un materiale iconografico che a noi per il Ventesimo secolo in gran parte manca; ovvero è soprattutto ai nostri figli che manca quella capacità d'immaginarsi Amburgo nel 1943 ridotta a campo di macerie con 55.000 morti, oppure gli orrori subiti dai nostri concittadini ebrei. Anche nel presentare il Ventesimo secolo si potranno evidenziare soltanto gli eventi essenziali. Quando nel 1937 il governatore del Reich Kaufmann schizzò un nuovo profilo di Amburgo rispondente alle illusioni di grandezza hitleriane, con grattacieli sulla riva settentrionale dell'Elba e con un ponte alto 162 metri, nessuno ancora poteva capire quanto fosse grottesco questo progetto rispetto al deserto di macerie dopo i bombardamenti del 1943. E oggi? Oggi nel profilo di Amburgo ritroviamo l'Hertz-Turm così come il Köhlbrandbrücke, insomma un ordinato paesaggio cittadino. Ci attendono molti gravosi compiti, come si può vedere. Perché tanto la tragica realtà del 1943 quanto le folli idee di grandezza del 1937, oggi, persino per chi le ha vissute, sfumano ugualmente con un senso d'irrealtà.

Dal testo di Jürgen Bracker, direttore; cfr. anche *Hinterland*, n. 4, 1978, pagg. 70-71. Il Museo ha partecipato alla Triennale con materiali esemplificativi della storia e delle trasformazioni attuali dell'istituzione, dello sviluppo storico della città dalle origini ai primi del secolo XIX, e con un estratto della sezione Verso un Porto a scala mondiale, che illustra i reciproci condizionamenti tra Porto e città.

PROGETTO DI SISTEMA MUSEALE - BARCELONA

Indipendenza dell'individuo all'interno della famiglia, indipendenza della famiglia all'interno della città, indipendenza dei movimenti nella vita urbana. Ruralizzare la città, urbanizzare le campagne..., così Ildefonso Cerdà compendia i principi teorici per l'urbanizzazione che, posti alla base del Piano proposto nel 1859, furono la sua risposta ai problemi di Barcellona resi ineludibili dal moto detto della Vicalvarada del 1854, che Marx definì una rivoluzione della città. Per Barcellona e la città catalane fu lo sbocco di una linea progressista che era venuta maturando fin dall'inizio del secolo: protezionistica in economia, autonomistica in senso federalista in politica. Questo protezionismo, teso alla creazione del mercato interno, favorì l'aggregarsi temporaneo di un blocco tra produttori (imprenditori, operai, agricoltori) interessati ai risultati dell'innovazione tecnologica e dell'infrastrutturazione. Al consolidamento di questo blocco Cerdà lavorava già quando compilò la Statistica della classe operaia di Barcellona nel 1856 come base per un confronto tra padronato e organizzazioni operaie, che consentiva di individuare precisi punti di convergenza nell'interesse generale. Il piano per l'Ensanche di Barcellona (1859) intendeva promuovere trasformazioni profonde nell'organizzazione produttiva e sociale: perciò egli inventò una città completamente nuova nei modi di crescere e di configurarsi. Al piano per la città produttiva ed egualitaria di Cerdà, organizzato per elementi direttori, venne opposto il piano radiocentrico per la città burocratica e rappresentativa di Rivoira, vincitore del concorso voluto dalla Municipalità, a testimoniare l'esistenza di anime diverse all'interno della borghesia catalana. Il Plà Cerdà, reso esecutivo dal Governo centrale di Madrid (e poi messo a punto nella versione del 1863) fu attuato in modo sempre più contraddittorio. L'incentivo protezionistico andò involvendosi all'estendersi dell'egemonia di gruppi borghesi catalani favorevoli alle spinte imperialistiche presenti in Europa e interessati al controllo dell'economia interna tanto da allearsi di fatto con i latifondisti castigliani. Il nazionalismo autonomistico comune alla borghesia catalana a cavallo di Secolo annoverò al suo interno strategie di fatto alternative, prima di tutto rispetto a intensità e estensione da imprimere al processo di industrializzazione e al ruolo da assegnare in coerenza alla classe operata. Analogamente non vi fu una cultura internazionalista del Modernisme contrapposta in modo compatto ed omogeneo a quella tradizionalista del Noucentisme, ma dentro entrambe quelle correnti culturali una linea autenticamente popolare, espressionista e razionalista insieme, si oppose all'adeguamento provinciale sugli standard della borghesia europea. Dentro questo conflitto si pose Antonio Gaudí, esponente della Lliga regionalista, collocata al centro dello schieramento politico catalano: su commessa dell'industriale Eusebio Güell, tra il 1898 e il 1914, progettò e si accinse a realizzare analoghe tipologie, impiegando identici mezzi costruttivi ed espressivi, per un insediamento borghese ai margini di Barcellona (incompiuto e convertito in giardino pubblico: il Parco Güell) e un villaggio operaio nell'hinterland della città (intorno a una fabbrica tessile fu attuato l'impianto urbanistico e la cripta della cappella: S. Colonna di Colonia Güell). A partire dal 1931, con la Seconda Repubblica, in Catalogna una nuova classe dirigente diede vita al governo locale autonomo (Generalitat), al quale si riferì direttamente l'attività degli architetti progressisti. Il Plà Macià, proposto dal GATCPAC con Le Corbusier, affidava nuovamente a Barcellona un ruolo regionale: gli interventi proposti (Diagonal, Ciudad de Repos, risanamento dei vecchi quartieri) erano coerenti a questo obiettivo di fondo. La sconfitta del Fronte popolare, che, nel 1936, a Barcellona aveva fatto propria la strategia del Plà Macià, lasciò senza verifica l'ipotesi



Barcellona: 1. I. Cerdà, Piano di ristrutturazione e ampliamento della città, 1859; 2. GATCPAC e Le Corbusier, Schema di zoning del Plà Macià, 1934; 3. Grupo 2C, Ipotesi di piano urbanistico Plan Torres Clavé, 1971.

di un rilancio di Barcellona come centro metropolitano della Regione catalana. Questa verifica è stata riproposta solo di recente dopo la caduta del franchismo.

A.A.

(...) Le collezioni esistenti in ogni museo della città di Barcellona dovranno essere considerate come insieme unico. (...) Bisogna concentrare, integrare, unificare — collezioni, servizi, in definitiva musei — e, allo stesso tempo, diffondere in ogni zona del territorio catalano la presenza museale, con la formazione di una rete di musei collegata dai mezzi di trasporto e sostenuta dagli attuali mezzi di comunicazione di massa. (...) Una nuova articolazione - Museo nazionale, museo urbano, museo di quartiere. I nostri tempi rendono sempre più necessario interrompere il processo di separazione tra scienza, arte e storia. Se il sapere nella scuola è sempre più integrato e unificato e invece le Università si dibattono tra specializzazione e interdisciplinarietà, con logica prevalenza della prima puramente per ragioni di rendimento, i musei possono servire a rompere questi compartimenti stagni, possono essere utili per rimuovere gli ostacoli fra due culture. (...) I musei non sono direttamente legati alle necessità immediate della produzione, non sono forzatamente sottomessi alla dittatura della specializzazione settoriale. Al contrario, devono essere centri di sperimentazione, di scambio di esperienze diverse, spazi per il tempo libero. (...) Se si ritiene giusto e utile decentrare i servizi municipali per rivitalizzare i quartieri della città, l'installazione di ambulatori, scuole e giardini di quartiere è prioritaria, ma non sufficiente. (...) Bisogna sperimentare molto ampiamente e diffondere a livelli di massa ogni tipo di conoscenza. I musei

— e i musei di quartiere — possono contribuire a questa opera di rifondazione, integrati, naturalmente, in centri di servizi più grandi e a condizione di rispondere alla domanda spontanea del quartiere. (...) L'MNC (Museo Nazionale Catalano) risponde (...) alla necessità di restituire al Popolo catalano il diritto alla memoria culturale. (...) Il Museo di Storia della Città può essere il precedente più ovvio del Museo di Barcellona. Ma si dovrà anche ricorrere alla «banca d'oggetti» comunale e all'importante Archivio Amministrativo Municipale. (...) Il Museo di Barcellona e il Museo Nazionale Catalano dovranno instaurare fra loro lo stesso tipo complesso di relazioni che hanno avuto e hanno dialetticamente Barcellona e la Catalogna: la storia della Società catalana non si può limitare a quella della Regione di Barcellona, ma sarebbe anche molto difficile comprendere la storia catalana senza intendere il ruolo decisivo che vi giocò la città di Barcellona. Il Museo di Barcellona dovrà approfondire la comprensione generale di questo fatto: Barcellona può essere definita la città delle due rivoluzioni: la Rivoluzione commerciale di epoca medievale e la Rivoluzione industriale iniziata nell'Ottocento. Esso dovrà visualizzare (...) il processo complesso e diversificato per il quale una colonia romana divenne, nell'intreccio con la storia del Mediterraneo prima e d'Europa più tardi, una città industriale che oggi si dice di dover cambiare. Il Museo di Barcellona potrà strutturarsi in quattro grandi sezioni: a. il contesto naturale; b. il contesto storico; c. la struttura urbana attuale; d. le esposizioni temporanee.

Dal testo di Lluís Montreal, Francesc Roca, Francesc Artal, Lluís Artal, Eduard Porta, Sebastià Riera: *Museus de Barcelona: Esta de la questió i propostes sectorials*, estratto dal *Libro Blanco sui Musei della città di Barcellona*, Assessorato alla Cultura dell'Ayuntamiento de Barcelona, marzo 1979, in *CEUMT*, n. 18, settembre 1979. Su concessione della rivista *2C - Construcción de la ciudad* e del Colegio Nacional de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos è stato presentato in Triennale un estratto della mostra *Ildefonso Cerdà 1815-1876*.

TOGNOLI

INTERVISTA* A
CARLO TOGNOLI
Sindaco di Milano
a cura di Enrico Bordogna

D. Triennale contro Roma: questo titolo, apparso negli anni Trenta sul giornale di Farinacci, stigmatizzava le tendenze divergenti anche durante il regime fascista tra Milano, che si proponeva come ponte verso la cultura europea, e Roma, che andava paludando le proprie istituzioni nel recupero della romanità; analoga contrapposizione si poteva attribuire tra la Mostra internazionale di cinematografia che si teneva alla Biennale di Venezia e i film storici di massa prodotti a Cinecittà. Sia pure in una situazione sociale radicalmente mutata, a Milano oggi si è verificata, almeno nelle premesse, una convergenza unanime — dal Sindaco alla Giunta comunale, dal Consiglio di amministrazione della Triennale alla Giunta esecutiva — nel riconoscere la necessità di una trasformazione istituzionale della Triennale da manifestazione periodica a polo permanente di organizzazione e di promozione culturale rivolto a un ambito internazionale. Mentre una tendenza assai diversa, perché rivolta a rifondare le istituzioni tradizionali nel consenso e nell'appagamento culturale di massa, appare quella praticata dall'Assessore alla cultura di Roma Renato Nicolini. Molti rivendicano che questa linea, che pure nel contesto romano trova concreti riscontri, sia eletta a modello culturale per tutto il territorio nazionale. Non è lecito invece, secondo lei, riconoscere l'esigenza e la possibilità di una politica culturale specifica di Milano rispetto a Roma e alle altre grandi città italiane, radicata nel proprio ruolo di proiezione internazionale, nei caratteri originali del suo contesto metropolitano, del suo tessuto produttivo e della sua struttura insediativa, della stessa organizzazione professionale legata all'iniziativa privata più che alle mediazioni istituzionali?

R. Certo, il pezzo di Sommi Picenardi, che per Regime fascista (Triennale contro Roma) stigmatizzava l'ospitalità che Milano dava, in Triennale, ai maestri d'Oltralpe (a Le Corbusier, a Loos, a Gropius, a Aalto), è una delle tante testimonianze di come il Capoluogo lombardo, proprio grazie a questa sua istituzione, ma non solo, sarebbe riuscito in buona parte ad eludere l'autarchia che sarebbe invece altrove calata sull'Italia, e sulle altre due manifestazioni consorelle, la veneziana Biennale e la romana Quadriennale. Le Triennali degli anni Trenta, infatti, forse inconsapevolmente, ospitarono il dibattito sul Movimento moderno, e lasciarono emergere i problemi che travagliavano gli operatori culturali, e gli intellettuali, che si volevano misurare con la realtà politica e sociale proprio perché i «contenuti» del

le Triennali erano sufficientemente legati alla vita quotidiana. Ed è proprio un autentico legame con la vita quotidiana che, d'altro canto, è il miglior modo di produrre cultura, un «momento» che continua a caratterizzare Milano.

Se l'attività, a Roma, di Nicolini, non può non suscitare interesse e consenso (e le *Vacanze a Milano* non ne sono certo una copia, ma uno spazio «ludico» che anche noi abbiamo voluto), certo l'atteggiamento dell'Amministrazione milanese è più rivolto a privilegiare l'uomo *faber* su l'uomo *ludens* (*panem et circenses*) nella consapevolezza proprio della necessità di affrontare i problemi dalla base e di «progettarne» la soluzione. E se a Roma, a Nicolini, interessa più il Marx giovane utopista radicale del «Manifesto dei comunisti» — come l'architetto-assessore ha avuto modo recentemente di affermare in una rivista di settore (*Modo*, n. 28, aprile 1980) — noi preferiamo forse il Marx che dichiara come il gioco non sia un'attività progettuale. Milano ha certo l'esigenza di una politica anche culturale sua propria, «legata» profondamente al suo territorio, al suo specifico — come voi affermate — di città a tessuto produttivo e a struttura insediativa particolare, al suo contesto metropolitano.

D. Triennializzare l'Italia: è stato lo slogan proposto da Piero Bottoni nel 1953 (dopo l'eroica esperienza dell'Ottava Triennale della Ricostruzione) per mettere a profitto, popolarizzare e sprovvincializzare la cultura italiana di settore, attraverso la messa in circolo dei più avanzati rapporti tra Italia ed Europa particolarmente incrementati in occasione delle Triennali. Ma oggi Milano deve perpetuare un suo ruolo di importazione e di diffusione culturale verso il Paese oppure compito della Triennale è quello di promuovere una produzione culturale originale, che, proprio a partire dalla specificità della condizione metropolitana milanese, sappia scambiare con le esperienze delle altre aree metropolitane europee, ricostruendo così un nuovo rapporto tra internazionalismo e contesto?

R. Forse è ormai tempo di demistificare, almeno in parte, l'Ottava Triennale, che, vista a trent'anni di distanza non può certo che mantenere il merito — certo encomiabile — di essere stata legata ai problemi del momento, alle realtà della prima ricostruzione ma che certo, come Rogers rilevava già nel 1954, si è limitata sovente a delle definizioni, e che non si concretizzò mai compiutamente, come invece si è voluto far credere. Tra l'altro il QT8 è un quartiere «popolare» solo sulla carta, e nelle intenzioni: e le sue carenze non sono imputabili a non compiuta realizzazione ma alla progettazione di base. Per quel che riguarda invece una puntualizzazione sulla «Triennale oggi» — ad apertura degli anni Ottanta — non posso che ribadire una serie di analisi che ho già espresse e che, di fatto, in buona parte, la Consulta per la ristrutturazione dell'Ente aveva già espresso e che l'Amministrazione da me presieduta aveva assunto come proprie. E non credo che esista

una contrapposizione, come la domanda vuol suggerire, tra *importazione/diffusione e produzione culturale originale*: il mettere in discussione e l'operare confronti continui su varie situazioni costringe infatti, automaticamente, a «produrre». Non vedo dunque un irrisolvibile dualismo tra un momento «didattico» e un momento «propositivo».

D. Ma che cosa può esportare l'officina culturale milanese? Milano ha conseguito nel recente passato prestigio europeo attraverso un modello di gestione artigianale, fatto a mano e ben confezionato, con il marchio di garanzia di talune personalità che hanno egemonizzato un settore culturale assicurandogli un'area di consumo garantito. È il caso dell'esperienza Strehler-Piccolo Teatro, felicemente sviluppata a partire dal Dopoguerra, oppure del rapporto Grassi-Scala, ma anche della fortuna internazionale del design milanese negli anni Sessanta, che ora cede il passo agli stilisti della moda. È pensabile che possano conseguire negli anni Ottanta analoghi risultati nel settore delle arti figurative, del design e dell'architettura progetti come quelli della Grande Brera di Russo, del Padiglione di Arte Contemporanea, della Galleria di Arte Contemporanea, della Galleria del Design, ecc.? Oppure conviene puntare, proprio attraverso la Triennale, su un ruolo di maggiore incentivazione culturale, proponendola non come momento riflessivo di tendenze sopranazionali ma autodiscriminate, ma come luogo dove coinvolgere in profondità i sistemi culturali attraverso ricerche e confronti organici, che nelle istituzioni di settore (università, centri di ricerca, ecc.) diventano sempre più impraticabili?

R. Quale ruolo, mi domando, hanno avuto le Triennali nella costruzione dell'esperienza Piccolo Teatro/Strehler o Scala/Grassi? Ma, più specificatamente, quale ruolo hanno avuto le Triennali nel dibattito sul design, dopo il Convegno internazionale legato alla significativa mostra che fu ordinata per la Decima edizione, nel lontano 1954? Il design, di fatto, dopo questa «uscita» — certo estremamente importante e allora ben articolata — e dopo una più limitata, ma comunque sempre «specifica» presenza nell'Undicesima manifestazione, si sarebbe stemperato, per così dire, nelle edizioni successive, perdendo una propria autonomia. È stata l'ADI (Associazione per il Disegno Industriale), che ha ospitato il divenire di questa «disciplina» e, nelle sue successive gestioni, ha evidenziato l'evoluzione dei contenuti e dei linguaggi del design: una situazione che il Comune di Milano, d'altronde, ha sempre rilevato e cui ha sempre risposto offrendo spazi e ospitalità fino al punto da assumersi, lo scorso anno, la compartecipazione alla gestione del Compasso d'Oro. Questo «premio», nelle sue undici edizioni, ha certo contribuito efficacemente alla diffusione del design: come non ricordare le mostre organizzate alla sua insegna che, ospitate anche in Triennale, hanno suscitato consensi di critica e

di pubblico? E forse il tanto discusso *Design & Design* (che nel suo itinerario all'estero da Helsinki a Mosca sta suscitando grandi consensi) ha dato maggior contributo (anche se la rassegna a corollario del Premio è stata organizzata alle Stelling in brevissimo tempo dopo la «mala storia» già nota) alla puntualizzazione di che cosa è il design oggi (e che cosa è stato ieri), di quanto ne abbia dato l'inizio del «censimento» realizzato dalla Sedicesima edizione della Triennale. Qui infatti le scelte di tendenza, e il privilegiare quell'area operativa continuamente in bilico tra progetto e creatività, tra Triennale e Biennale — lontana di fatto dalla «concreta» realtà del design italiano — non può che lasciare perplessi, soprattutto tenendo conto del ruolo che quest'attività sta svolgendo, nell'economia lombarda ma non solo. Chiarito questo, credo che Milano debba continuare a promuovere e a sollecitare l'esistenza di più poli espressivi che ovviamente saranno più intrecciati e dialettici di quanto alcuni esordi abbiano potuto far supporre. La Triennale, così, potrebbe assumere un ruolo di coordinamento — non marxianamente inteso come «controllo» — delle iniziative che questi diversi poli intendono svolgere e porsi come momento unificante: «tenere le fila» perché non avvengano sprechi di energie, culturali oltre che economiche, in una organica programmazione che eviti sovrapposizioni.

D. A titolo di esempio, per meglio definire i possibili compiti di ricerca della Triennale, ci si può riferire alla recente campagna polemica agitata da Italia Nostra sul volto di Milano, sulla quale lei ha già



A VANTAGGIO DELL'UOMO «FABER» MILANESE

espresso la sua posizione critica. Ma allora sorge la domanda: se non ci proponiamo la Milano pittoresca di Italia Nostra, dobbiamo essere per la Milano sudante pezzo per pezzo, vetrina per vetrina, edificio per edificio, per la Milano carrozzata dai designers funzione per funzione (un pò come la Parigi di Pompidou)? A Milano si è storicamente sviluppata una linea di ricerca strutturale contraddistinta dall'ingegneria del territorio e dalla costruzione dei grandi cantieri (dalla rete di canalizzazione ai progetti per il Duomo e per l'Ospedale Maggiore, dal sistema delle tranvie interurbane alla Galleria Vittorio Emanuele, dai quartieri operai dell'Umanitaria ai complessi scolastici suburbani ecc.). Secondo lei può oggi questa linea di ricerca tornare di attualità per conferire nuovamente a Milano un'identità complessiva?

R. A parte la non chiarezza degli esempi proposti — Milano carrozzata dai designer cosa significa? Di «quali» designers si parla? E a «quali» funzioni ci si riferisce? — e a parte il fatto che dovunque in Europa, e nel Mondo, si guardi, la civiltà dell'ingegnere si manifesta dovunque come, e a volte più che a Milano, credo che dovrebbe essere chiaro, dalle attività intraprese, già da anni, come si sia lontani da un'ipotesi alla Pompidou e come un'identità complessiva Milano la possa assumere proprio grazie al suo privilegio di poter utilizzare diversi e ben diversificati spazi che escludono qualsiasi «tensione» all'accostamento fine a se stesso.

D. Ma occorre anche porsi il problema del pubblico al quale è destinata la Triennale. Esso non è neces-

sariamente generico, esistono un pubblico specializzato e un pubblico ben caratterizzato come quello delle scuole, delle associazioni ecc. È difficile, forse impossibile, trovare un punto di equilibrio che ne soddisfi pariteticamente l'attesa. D'altra parte la Triennale, ad eccezione delle caleidoscopiche e consumistiche edizioni degli anni Cinquanta e Sessanta (che ormai hanno trovato più coerente collocazione nelle mostre-mercato di settore o nelle gallerie che oggi commerciano anche disegni di architettura), non ha mai puntato a un facile consenso; al contrario, suo punto di forza è stato spesso nel porre il pubblico generico di fronte a problemi talvolta sconcertanti, nel creare pronunciatamente e dibattiti, nel sollecitare prese di posizione chiaramente differenziate, perfino nell'irritare i ben pensanti. Dunque, secondo lei, a quale pubblico e con quali criteri deve indirizzarsi la Triennale?

R. La Triennale ha sempre avuto un «suo» pubblico, che andava dagli addetti ai lavori, ad un pubblico caratterizzato come quello delle scuole... ad un pubblico generico, forse il più numeroso, ma non so di quanto, gratificato dalle caleidoscopiche e consumistiche edizioni degli anni Cinquanta e Sessanta; pubblico generico che non è comunque detto che frequenti le mostre/mercato di settore o le gallerie private... La Triennale è certo un Ente pubblico ma certo non è «indiscriminatamente» «per il pubblico»: come potrebbe altrimenti porsi come luogo non solo, ed eventualmente, coordinante e tanto più mettere in discussione, dibattere, produrre cultura?

TESTORI

INTERVISTA A
GIOVANNI TESTORI
scrittore e critico d'arte

a cura di Gian Paolo Semino

D. In una sua recente nota sul Corriere della Sera, dal titolo Mostre sì, ma prima e dopo?, lei poneva il problema di un rapporto più equilibrato fra mostre temporanee e conoscenza e valorizzazione dei patrimoni artistici e culturali «stabili» dei diversi contesti e, al tempo stesso, l'esigenza di conoscere la propria casa come fondamento di un rapporto proficuo coi palazzi altrui. Non le sembra che la Triennale, trasformandosi da manifestazione periodica a polo permanente di organizzazione e di promozione culturale, possa convergere con queste istanze, essendosi posta alla ricerca di un ruolo più produttivo e radicato, meno episodico ed effimero?

R. Vorrei partire più da lontano, chiedendomi se la Triennale, come anche la Biennale e la Quadriennale, queste grandi istituzioni che vagolano nell'astrattezza, quasi fossero in cerca d'autore, abbiano ancora, pur mutata, la necessità, la ragione che le ha fatte nascere. A me pare di no; perché ogni volta che se ne presenta la scadenza, si torna a chiedersi cosa farne e sembra che Biennale, Quadriennale e anche Triennale debbano essere a tutti i costi tenute in piedi in base a non si sa quale editto morale, storico, culturale. Ma sta qui la malattia delle tre istituzioni: se non si trova l'urgente, la ragione precisa della loro

continuità, perché continuare? Nasceranno altre istituzioni. La Triennale, ben più che la Biennale e la Quadriennale, può concludere il suo cammino diventando museo: museo della storia dell'architettura e del design, delle cosiddette arti minori, con una cristallizzazione che non è affatto improduttiva (e che mi pare si tenti già di fare). Se poi voi, come architetti, avete un altro modo di esprimervi, di proporvi, di mettervi in relazione con la vita del Paese, della città, delle valli, bene, trovate i luoghi che competono a queste vostre necessità diverse; necessità che sarebbe controproducente costringere nei limiti, anche fisici, della Triennale. Se, per una storia che è mia e di un grosso fermento giovanile cattolico, non ci interessa più di fare teatro dentro le strutture teatrali così come esse sono, allora cerchiamo, di necessità, il luogo dove l'espressione che vogliamo realizzare s'incarna nella sua integrità, rispettando le urgenze morali, poetiche, religiose che la determinano; e allora proponiamo che l'Interrogatorio a Maria sia rappresentato in una Chiesa. Questo perché, di per sé, è un avvenimento di rappresentazione che disdice il luogo teatrale così com'è oggi; la controprova la si ha quando viene invece fatto a teatro, il teatro risulta «sfarinato» dalle necessità direttamente liturgiche di questo testo e di questo spettacolo. Lo stesso dico a voi: perché dare per scontato che la Triennale debba continuare, quando cioè dite necessità di un altro luogo, di altri mezzi, di altre invenzioni espressive? Non dimentichiamo che la Triennale è nata quando non c'erano possibilità di mostrare i prodotti

1. Mostra programmatica della linea tematica Il progetto di architettura alla XVI Triennale, 1979 (foto L. Mulas). 2. G. Manin, M. Porro, Milano

Superstar, presentazione delle iniziative di Milano d'estate 1980 con un intervento di C. Tognoli, in Corriere della sera.

Milano Superstar

Un'«Estate» sotto il segno di Leonardo

MILANO — Dopo il trionfale avvio del «Temporale» di Studioberg, messo in scena al Piccolo Teatro da Storzler, e dopo il «battesimo» di San Siro avvenuto la settimana scorsa con il concerto per centomila del «sacrotor» Roger Bushy, Milano d'estate 1980 entra in questi giorni nella sua fase più vivace. La manifestazione — sul cui progetto e sui suoi intenti il sindaco Carlo Tognoli scrive qui a fianco — risulterà infatti nel mese di luglio una marcia di spettacolo di ogni genere e tipo che occuperà differenti luoghi della città, permettendo ai cittadini di frequentare luoghi milanesi conosciuti a meno, e di leggere entro una gamma variatissima di proposte di invasi, di cultura e di arte.

La edizione 1980 del Milano d'Estate prevede significative novità non solo per quanto riguarda spettacoli teatrali ma anche per l'uso degli spazi e per la realizzazione di nuove strutture. Nel giardino del Piccolo Teatro dell'Arte di Villa Oliva e dello Studio Siro, l'uomo di Leonardo, che costituisce il simbolo dello stagione, sta a significare che il filo conduttore delle manifestazioni artistiche dei prossimi due anni porterà alle grandi mostre di Leonardo da Vinci, alla ricostruzione della «Festa del Paradiso» e di altri aspetti di quella epoca così ricca per la nostra città.

Se questo è l'occasione per dare un legame alla realtà culturale milanese, non si può dimenticare che l'obiettivo di questi anni è quello di eliminare ogni

separazione di continuità tra Milano d'estate e le iniziative estive, vacanze a Milano e la normale stagione culturale cittadina che ha dato un moltiplicarsi di iniziative di carattere artistico e culturale. Non è un caso se si è concluso il lungo lavoro della progettazione e del finanziamento della nuova sede del Piccolo Teatro, se a Palazzo Reale prende il cantiere per la realizzazione della Galleria d'Arte Contemporanea e se al Castello è stata inaugurata, nella sua nuova e modernizzata sede, la Pinacoteca.

Sono felici le tappe di un cammino che ha più futuro: il rilancio culturale e civile di Milano e deve fidarsi in una armonia di attività artistiche, letterarie e sportive, sempre più collegate alla città stessa.

Carlo Tognoli

Sera per sera, così esplose il luglio-show in città



TRIENNALE: COME POTREBBE ESSERE

di quelle che si chiamano le arti minori, l'arredamento: non c'erano i negozi, le fiere, mentre oggi chiunque attraverso le strade di Milano può sapere cosa fanno gli architetti per ciò che concerne l'arredamento, gli oggetti.

D. Quest'ultima osservazione, per cui esistono ormai altri luoghi deputati alla promozione merceologica (degli oggetti, ma esistono anche gallerie specializzate che commerciano disegni di architettura), è decisiva per capire come la Triennale debba marcare una svolta rispetto a recenti edizioni in cui è andato smarrito l'impegno problematico e propositivo che caratterizza i punti alti della sua storia, dalle prime edizioni monziesi legate alla cultura dell'Umanitaria alla Ottava Triennale di Bottoni, della casa e della Ricostruzione. L'uscita da questa fase più corvina e consumistica non andrebbe allora cercata in un ruolo di maggiore incentivazione culturale, facendo della Triennale un luogo di sperimentazione capace di coinvolgere in ricerche e confronti organici ambiti culturali e disciplinari che nelle istituzioni di settore si trovano sempre più divaricati?

R. Una sperimentazione, per usare una parola di cui non amo il significato, come quella che s'è vista in questa apertura è quanto di più astratto si potesse immaginare; astratto, snobistico e avulso da ogni rapporto con la città e con l'uomo. La sperimentazione, per essere tale, deve incarnarsi molto di più; deve rispettare molto di più la realtà; deve conoscerla, prima di manipolarla. Io alla Triennale ho avuto l'impressione dello scherzo fatto sul corpo dell'uomo, sul tessuto della società; ora, questa esibizione d'indifferenza era ed è orrenda. Non c'era una mostra — tranne forse quella dell'Allessi, che aveva una sua serietà — che non offendesse per improvvisazione e dilettantismo: tutta la parte a sinistra entrando era una cosa immonda, la non-verità, il non-peso, il non-corpo, il non-nuovo erano scandalosi. Quanto alla Mostra della moda: non è lecito esprimere la peste della droga con le parole *il boom dell'eroina*, è un gioco al massacro che si fa sui giovani. Le sto dicendo le più gravi. Ma le proposte urbanistiche sull'area delle Varesine erano quasi illeggibili, affrettate. Il *design*: sembrava di essere alla Triennale di dieci anni fa... Se è così, la Triennale chiuda, diventi museo sia pure in progress, capace di seguire quello che però ha già lasciato un suo senso; e poi abbia un'area di sperimentazione, non come perpetua, perché allora sarebbe gratuita, ma come risultato di un atto di conoscenza totale. Si potranno fare mostre su alcuni architetti, oppure su determinati problemi, esponendo proposte ma studiate nel corpo, non a tavolino e così... scherzando. Certe mostre che alla Galleria d'Arte Moderna possono non aver luogo in modo esauriente, potrebbero essere fatte lì, come o anziché alla Rotonda Besana.

che punta sull'organizzazione di grandi manifestazioni, capaci di captare l'attenzione e convogliare grandi masse di pubblico con un crescendo competitivo, per cui ai 500.000 visitatori — poniamo — della Mostra sui Longobardi a Milano, Firenze risponde con 1.000.000 alle Mostre medicee. Questa linea, che persegue il consenso e l'appagamento culturale di massa, si presenta anche in una versione ludica e giovanilistica, nelle iniziative e nelle teorizzazioni dell'assessore romano Nicolini. Ma se, nella recente polemica che lo ha visto contrapposto a Edoardo Sanguineti, assessore a Genova e deputato, risultasse più convincente l'appello di quest'ultimo a una cultura produttiva, del lavoro e della città (anziché nella città), non si porrebbe per la Triennale il problema di rivolgersi a un pubblico più consapevolmente individuato, magari quello capace di moltiplicare nella città e nel territorio un impegno conoscitivo e propositivo?

R. L'ossessione del successo di pubblico, in termini turistici, di massificazione, è sbagliatissima. Ma se voi fate delle mostre precise, consapevoli, queste determineranno una consapevolezza, una precisione anche di pubblico: cioè sarà l'attività, per come è proposta, che sceglierà — non in senso elitario, ma nel senso degli interessi umani — il pubblico. A Firenze, che pure fra le mostre che ha fatto l'Unesco è delle migliori, ci sono difficoltà già per uno specialista nel vedere, nel collegare: ci sono oggetti, ci sono disegni, gioielli vicino a quadri, con salti di decenni, opere prodotte a Firenze e opere che i Medici facevano venire da fuori; per cui immagini cosa capisce il pubblico che va dentro, guarda ed esce. Cosa gli resta di profondo? Niente... Mentre a quell'altra Mostra, meravigliosa (anche se — secondo me — allestita male, mettendo al buio culture create per essere viste all'aperto), delle statue di Notre Dame, lì non ci vanno, o molto meno. Del resto non si può: i Medici, le statue dei Re di Francia, Viollet Le Duc, tutto insieme. Non contiene, Firenze, un numero di possibilità... Delle mostre più piccole, locali, centrate su un momento, su un problema, sarebbero molto più produttive. Come fanno in Piemonte: rivedono tutta la mappa del patrimonio artistico con nuovi termini di conoscenza, fanno dei restauri, poi, a un certo punto, espongono, a Cuneo, Saluzzo, Aosta (e anche a Torino, naturalmente); ma secondo un piano preciso e secondo un ritmo umano.

D. La conservazione e la valorizzazione dei patrimoni culturali, artistici, architettonici, però, non può andar disgiunta da una volontà di attualizzazione, di rappresentazione anche dei problemi in avanti. In altri termini, si dovrebbe cercare di dare continuità non piattamente deduttiva a ciò che emerge dalle esposizioni e proporsi una più organica mobilitazione delle risorse umane e materiali presenti in un dato contesto...

R. Certo, se non si crea la necessità in tutti, quando attraversano Corso

Sempione, di fermarsi a vedere la Casa di Terragni, è segno che non si conosce l'architettura. Se dopo la Mostra del Moroni a Bergamo nessuno va più all'Accademia Carrara, dove ci sono una ventina di Moroni, vuol dire che la mostra non è servita a creare un tessuto culturale. Il problema è che si parte sempre dal generale, mentre bisogna sempre partire dal particolare. Se io insegnassi la Storia dell'arte ad Agliate Brianza, dove ci sono una Chiesa e un Battistero romanici bellissimi, sa cosa farei? Mi recherei subito sul posto, spiegherei in loco, farei scendere i ragazzi nell'intimo e nel profondo della loro storia, farei capire loro che significato ha, da cosa è nata la forma di quei monumenti, del loro paese; darei loro la percezione di cos'è l'arte, di cos'è l'espressione dell'architettura e, allora, in loro stessi si determinerebbe l'esigenza di allargare lo sguardo e la conoscenza diventerebbe conoscenza reale, non approssimazione. Io penso che la Triennale si debba fissare, per una gran parte, come museo, con una raccolta di disegni, di modelli, di oggetti: pensate se si riuscisse a fare lì il museo di tutte le Triennali e, in più, il museo di tutta la storia dell'Architettura lombarda; si creerebbe la coscienza di cos'è l'architettura, l'urbanistica, il *design*. Fatto questo, si creino pure dei luoghi deputati che dipendono dalla Triennale, in cui di volta in volta le proposte su dei problemi precisi vengano esposte e discusse. Ma ci dev'essere questo centro, questo «cuore» che chiude un passato e che, proprio chiudendo un passato, va verso il futuro. Dove si sbaglia è nel credere che il museo sia cosa ferma e, quindi, nel volerlo attualizzare con iniziative estemporanee, cambiando i quadri, facendone fare copie da pittori moderni, mentre il museo è vivo innanzitutto perché conserva e quindi dà sempre la possibilità di rimeditare i grandi eventi, i mementi del passato perché servano d'aiuto al giudizio sul presente e, quindi, portino verso il futuro. Come diceva Longhi: *la poesia nasce «in primis» sulla poesia*. Credo che sull'architettura che si conosce e che si medita, nasca l'architettura nuova. La vitalità del museo è proprio questo favorire, incrementare la nascita di una nuova architettura, di una nuova urbanistica, di un nuovo *design*, proprio perché è museo, perché è lì come documentazione, come meditazione continua.

D. La Triennale è un'istituzione milanese e internazionale. Forse oggi, che perpetua un certo ruolo di importazione, di mediazione e diffusione di ciò che si fa altrove, dovrebbe cercare una sua specificità rispetto ad altre grandi istituzioni culturali come la Biennale, promuovendo una produzione culturale più originale a partire dal tessuto produttivo e dalla struttura insediativa milanesi e lombarde. Per esempio, il museo urbano che il settore Conoscenza della città intende identificare, starebbe nel confronto con altre esperienze di città europee proprio portando alla luce gli apporti, le ragioni di scambio che

hanno presieduto alla costruzione metropolitana del capoluogo dalle Valli, dai Laghi, dalla Bassa; quindi, ponendosi come catalizzatore di sedi decentrate e di indagini condotte contesto per contesto, che formerebbero sistema...

R. Su questo sono d'accordissimo. Per esempio, cos'è successo in Valcamonica? Un disastro, in dieci anni la cultura locale è stata saccheggiata urbanisticamente, architettonicamente, moralmente, religiosamente. Ma per affrontare questi problemi non bastano gli architetti, c'è bisogno di storici, di esperti di problemi sociali, economici, religiosi: per conoscere la Valcamonica, ci vuole chi conosca il dialetto, la cultura contadina, l'artigianato, cosa il turismo vi ha fatto e non vi ha fatto, le devastazioni, le necessità religiose e perché sia diventato uno dei posti dove si consuma più droga... Che poi tutto questo possa e debba essere riassunto dentro il grembo dell'architettura mi sembra giusto, perché così non risulterebbe più astrazione, ma concretezza di studi e di proposte; e, soprattutto, risulterebbe rispetto dell'uomo. Allora sono d'accordissimo che la Triennale, accanto alla raccolta, all'esposizione permanente di disegni, fotografie, oggetti, abbia una grossa parte in questo museo continuamente vitalizzato, diventando luogo di conoscenza e di dibattito sulla storia e sulle necessità del presente e del futuro locale. Questo però è il contrario di ciò che ho visto. Quello che ho visto erano atti di violenza affrettata e snobistica, mentre qui si tratta d'amore, di conoscenza, d'un futuro che nasca modificando quel che c'è da modificare, ma nel rispetto. Un innalzamento al tema di meditazione, che in questo caso è la cultura in quanto forma che prende la vita dell'uomo in architettura, in letteratura, in teatro, ma anche nel modo di mangiare, di pregare, esige — secondo me — una specie di denudamento, di spogliazione da tutti gli attributi esterni che sono finiti nella nostra cultura e, insieme, un approfondimento, una riappropriazione degli attributi più interni a noi.

D. Questo contraddice una certa idea di grandeur che vede la dimensione europea di Milano fondata sul prestigio dell'immagine e sull'adeguamento a modelli cosmopoliti (di cui Beaubourg pare essere il più accattivante, se è vero che si arriva, in mancanza di meglio, a rivendicare per Milano un arcipelago di piccoli Beaubourg).

R. Penso che l'adeguamento, che è fretta, che è indifferenza per la realtà umana, per il contesto — come dice lei — sia tutto ciò che non si deve fare, perché non fa affiorare la realtà culturale e di vita di Milano e della Lombardia e non porta nulla al mondo perché non è che imitazione, servile, di cose già fatte nel mondo, che sono per lo più avulse dai vari contesti. Milano non è Parigi perché non ha Beaubourg? Ma Beaubourg è veramente Parigi? O è, dentro Parigi, un adeguamento all'America, cioè è Parigi che ha dimenticato la sua tradizione? Potevano benissimo fare un museo

d'arte contemporanea, ma dove si respirasse ancora la cultura, l'aria di Parigi; mentre quella è una zona senza nome; sembra di entrare in una specie di forno crematorio; li può succedere di tutto; possono ammazzarmi, quando entro, e non so dove mi hanno ammazzato, in Francia o in America, ad Amsterdam o, se faranno qualcosa di simile, a Milano. *Beaubourg* è un cancro che sta già generando altre metastasi a Parigi e in cui la Francia crede di vincere e, invece, perde perché si propone in termini che non nascono da sue necessità, che sono internazionalistici, non internazionali. Milano può, deve, avere uno scambio internazionale, ma esprimendo se stessa, non considerando esterno ciò che avviene negli altri Paesi, ma ponendosi come termine di paragone, per capire, ricevere e proporre. Trovo desolante la caduta di tensione che c'è stata, nella letteratura come nelle arti figurative, la caduta d'identità rispetto al passato prossimo. L'Architettura lombarda ha una tradizione moderna grossa: quando vedo le opere di Terragni, di Albini, io sento veramente il filone dell'Architettura lombarda. In Terragni avverto più lo spirito religioso, cristiano, quasi da *Adelchi*, in Albini quello illuministico, pariniano; però mi sento a mio agio, li trovo esemplari e veramente europei, regionali e insieme internazionali.

D. Certo, cercando di definire i compiti di ricerca della Triennale, c'è un nesso tra il modo di assumere la tradizione e le ipotesi che si possono fare sul ruolo dell'architettura nel costruire la Milano futura.

Per esempio, tra la nostalgia di un momento ruggente del design, nella Milano miracolata dai consumi, e l'idea di riprodurre, se non il pittoresco di Italia Nostra, almeno una Milano suadente pezzo per pezzo, «carrozata» funzione per funzione. Mentre una riflessione un po' più approfondita non porterebbe a concludere che la possibilità di conferire nuovamente a Milano un'identità complessiva è legata a una nozione di «architettura pesante», cioè a una linea di ricerca strutturale storicamente contraddistinta dall'ingegneria del territorio e dalla costruzione per grandi cantieri (dalla rete dei Navigli ai Sacri Monti, dal Duomo e dalla Cà Granda alle travi interurbane, dalla Galleria ai quartieri operai dell'Umanitaria ai complessi scolastici suburbani, eccetera)?

R. È un'intuizione giustissima. Questa riscoperta, questa reinvenzione di quella che definite *architettura pesante* (che per me è l'architettura costitutiva, cioè a dire le ossa), dovrebbe determinare un invecchiamento, una prosecuzione anche nell'attualità di questo sentimento dell'architettura globale, di struttura, di scheletro, di muscoli dell'architettura... E questo sguardo vasto e luminoso, non risolto a priori, questa percezione dell'Architettura milanese, lombarda, come concretezza, appartiene alla Milano della coscienza, alla Milano che soffre il momento che viviamo, non alla Milano elitaria e snobistica che vive come se il nostro momento non fosse questo...

SANGUINETI

INTERVISTA A
EDUARDO SANGUINETI
poeta e critico letterario
a cura di Enrico Bordogna

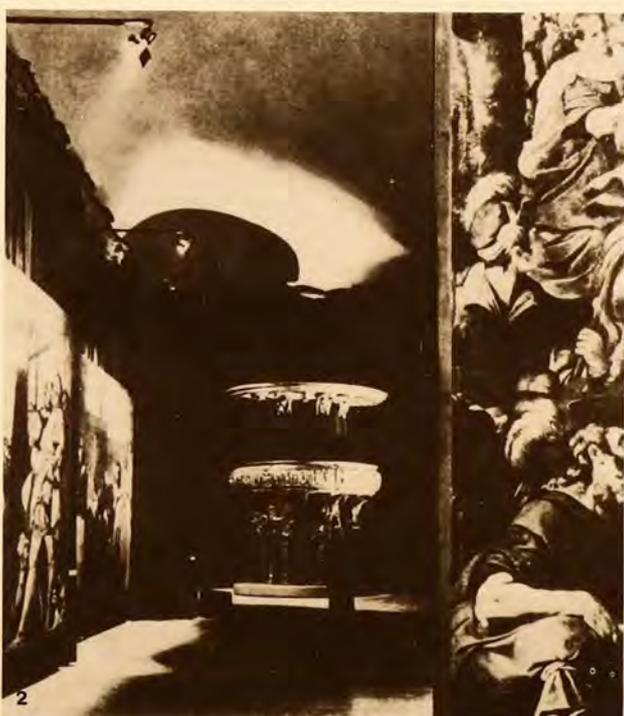
D. Alla fine degli anni Sessanta e all'inizio degli anni Settanta molte istituzioni culturali, e tra queste Biennale e Triennale, hanno attraversato una profonda crisi di identità, tanto che da più parti si è avanzata la proposta di trasformare enti per manifestazioni periodiche in istituzioni permanenti con attività di ricerca e di esposizione continuate nel tempo. Tuttavia la Biennale ha abbandonato ben presto la via della continuità, compiendo quest'anno la scelta di tornare alla struttura tradizionale di solenne e articolata manifestazione periodica; scelta dettata dalla necessità di non disperdere una tradizione di prestigio internazionale e anche da certe ragioni contestuali, poiché attività culturali e turismo indotto sono tra gli aspetti portanti dell'economia lagunare. Milano sembra invece avere ragioni fondate per puntare sulla continuità: in primo luogo, perché si occupa di architettura, urbanistica e arti applicate, cioè settori che trovano in luogo numerosi e qualificati operatori; in secondo luogo, in quanto Milano si trova al centro di un'area metropolitana che garantisce un'utenza continua nel tempo e interessi specifici di larga diffusione. Secondo lei questa scelta non implica anche l'assunzione da parte della Triennale di una funzione più pro-

duittiva e formativa, rispetto a un ruolo più informativo e, talora addirittura, merceologico, quale si è ridotta a svolgere in alcune passate edizioni degli anni Cinquanta e Sessanta?

R. Nel complesso, credo che la diversità di scelte operate da Biennale e Triennale sia sostanzialmente giustificata, perché le differenze di condizione urbana, intesa in senso lato, tra Venezia e Milano comportano anche ruoli diversificati per le rispettive manifestazioni. Differenziazione che potrebbe essere riassunta anche in questi termini: esistono manifestazioni culturali in cui è dominante la dimensione spettacolare, sia perché riguardano direttamente forme spettacolari (come teatro, cinematografo, musica), sia perché inducono, oltre a una partecipazione specialistica, anche una funzione spettacolare, come ad esempio le esposizioni di pittura; esistono d'altra parte, manifestazioni che richiedono una competenza tecnica più specifica e, dunque, anche una partecipazione e fruizione meno effimera. In altri termini: credo che oggi vedere un film, sentire della musica o anche visitare una mostra di pittura, sia qualcosa che, in una certa misura, sta nell'acculturazione comune; qualcosa di fronte alla quale ogni spettatore presume di avere diritto al giudizio; al contrario, per quanto riguarda altri settori artistici, come architettura, urbanistica, disegno industriale, mi sembra persistere ancora una condizione di imbarazzo, di consapevole incompetenza. Dunque, mi sembra difficile omogeneizzare pubblico della Biennale

1. Mostra-rassegna internazionale dei musei urbani alla XVI Triennale, 1979 (foto L. Mulas). 2. I. Gardella, Allestimento della Mostra Il seicento

lombardo, Palazzo Reale, Milano 1973, con G. Testori membro della Commissione scientifica (foto Casali - Centro documentazione Domus).



e pubblico della Triennale; sia quello «indigeno» che quello che vi affluisce appositamente. Occorre riconoscere che il tentativo, praticato dopo la fine degli anni Sessanta, di radicare le iniziative culturali nel territorio, modificando l'istituzione per rompere certe separatezze tradizionali, ha incontrato grosse difficoltà nel territorio stesso, riuscendo a trasformare raramente una partecipazione spettacolare in un accesso di competenze. Con questo non voglio dire che quel tentativo fosse sbagliato: vorrei solo rilevare difficoltà oggettive.

D. *Finalità di esibizione e finalità di ricerca sono compresenti nella disomogenea articolazione in singoli settori di questa edizione della Triennale. D'altra parte, i rispettivi responsabili hanno affrontato coscientemente ed esplicitamente, almeno nelle intenzioni, la questione di quale sia il pubblico cui destinare la Triennale, mettendo in rilievo come un'attività, proprio in quanto permanente e specializzata, debba ritrovare un suo pubblico non necessariamente in quello generico, che affluisce alle esposizioni merceologiche degli anni Cinquanta e Sessanta, ma in primo luogo in quello specifico degli operatori culturali e, magari, degli operatori del decentramento politico, sindacale, della scuola, eccetera. Lei non crede che la questione del pubblico — che si voglia o meno — sia uno dei problemi cardinali che deve affrontare un'istituzione culturale quando intenda trasformarsi per radicarsi produttivamente nel proprio contesto?*

R. Riguardo a questo problema riconosco di avere sempre un atteggiamento un poco diviso. Infatti, da un lato occorre fornire strumenti e mediazioni per superare una percezione puramente spettacolare, eminentemente edonistica e curiosa, che viene spesso a coincidere con una fruizione di consumo, merceologica; sul fronte opposto, però, intravedo un rischio che pavento molto: quello, cioè, dell'imposizione di un «modello scolastico» di estrema voracità; per cui tutte le funzioni culturali si trasformano in funzioni pedagogiche, in momenti educativi, secondo moduli che, proprio quando si verifica che nell'istituzione scolastica propriamente detta non funzionano più da tempo, rischiano di essere trasposti, con una certa inerzia, fuori dalla scuola. Pavento cioè, un atteggiamento esasperatamente didascalico, con quegli aspetti di gravità, di cristallizzazione, di infedeltà che certamente quello che prima definivo atteggiamento spettacolare riesce ad evitare, lasciando al fruitore quel tanto di iniziativa che gli consente quanto meno di rifiutare, di dire di no. In altri termini: l'atteggiamento iperdidattico, come tutti gli atteggiamenti iperprotettivi, evita sì altri tipi di frustrazione e di delusione, ma comporta anche in chi lo subisce un ruolo di passività, di immobilismo, impedendo quel tanto di dialogo di cui la forma spettacolare suscita almeno l'illusione. Anche in questo caso, non vorrei

esprimere giudizi di valore, ma essere solo descrittivo e rilevare due difficoltà opposte, nel senso che mi pare che, con una sorta di moto pendolare, ci si rifugi ora nell'una ora nell'altra forma, in quanto sono le più comode e le più sperimentate. Ma, e questo è il punto importante, come evitare allora la forma spettacolare senza cadere nelle secche dell'iperdidattismo? Vorrei fare un esempio concreto, che si verifica spesso nell'amministrazione delle città: di fronte alla necessità di rispondere a certe esigenze della cittadinanza nel suo complesso o della popolazione di un determinato quartiere (si può pensare, per esempio, a una linea di metropolitana, a una certa quantità di verde attrezzato, eccetera), vi sono due atteggiamenti possibili: da un lato, chiamare il cittadino ad aderire a un progetto già preformato e concluso, sollecitandone per l'appunto una partecipazione illusoria e spettacolare al risultato finale; dall'altro, spiegandogli didatticamente tutti i termini del problema, coinvolgere nel progetto quello stesso cittadino in senso propriamente intellettuale, cioè cultural-produttivo, mettendo in atto un momento partecipativo profondo e fecondo, in cui esso cittadino è chiamato ad esprimere e a collaborare alla soluzione di esigenze che non è nel suo orizzonte di manifestare in termini tecnici e tanto meno di intertecnica, di sapere correlato. Naturalmente, per ottenere questo momento partecipativo e produttivo, occorre un'azione di mediazione tra tecnici (o intellettuali) e utenti, del tipo di quella che negli ultimi anni è stata praticata con consapevolezza evidente soprattutto nella psichiatria, ma che mi sembra potrebbe essere estesa senz'altro ai problemi della gestione del territorio, dell'architettura della città, che sono la competenza specifica del Triennale.

D. *Da più parti si assiste all'appello per allineare le istituzioni culturali italiane a modelli internazionali: l'esempio più pubblicizzato è senz'altro il Beaubourg parigino. Per altro verso lei recentemente ha parlato di cultura della città e di tradizione comunale e regionale italiana come di un fatto nazionale-polare. Coerentemente a questa sua osservazione, più che omologare la produzione culturale italiana a un quadro internazionale, non si tratta forse di dare spessore alle particolarità contestuali che ogni città esprime, trovando una strategia di politica culturale differenziata città per città? A questo proposito uno dei settori dell'attuale Triennale, il settore Progetto di architettura, ha per slogan Internazionalismo e contesto: in quale modo lei vede possibile questa contestualizzazione? Ad esempio, nel suo richiamo ad una cultura del lavoro contrapposta ad una cultura del ludico e dell'effimero, non è forse da leggere una riflessione anche sulle specifiche condizioni di Genova, città di vecchia industrializzazione oggi in grave crisi, così diverse da quelle di Roma, città dove forse il fenomeno delle borgate e la cultura giovanili-*

stica contano più che altrove?

R. La necessità di ricordare ciò che è internazionale e ciò che è nazionale-polare non a caso è un problema che emerge nel linguaggio politico tradizionale della sinistra, che è portatrice di istanze internazionali, canta l'*Internazionale*, ma nello stesso tempo, attraverso un grande interprete come Gramsci (ma non solo, in questi giorni è morto Tito, il grande ispiratore delle vie nazionali), trova uno dei nodi centrali nell'esigenza di riconoscere i caratteri nazionali e i bisogni profondamente radicati nella cultura popolare. Occorre sottolineare la grande diversità tra *internazionalismo* e *cosmopolitismo*, dove il secondo termine esprime un atteggiamento elitario sovranazionale, tradizionalmente indifferente ai bisogni concreti delle masse popolari e delle masse nazionali. Al contrario, la risposta ai bisogni nazionali e popolari non deve essere intesa come risposta meschinamente locale, provinciale, decentrata nel senso negativo di una diaspora nel particolare. Credo che ciò che è nazionale-polare abbia una dimensione autenticamente internazionale e viceversa ciò che è internazionale, cioè adeguato a certe possibilità complessive di sviluppo e di progresso, sia capace di incarnarsi nelle tradizioni nazionali e popolari, purché vi sia quel colloquio effettivamente produttivo (sul quale ho insistito in precedenza) tra colui che è portatore di un bisogno sociale e chi dispone degli strumenti armati culturalmente per soddisfare tale bisogno. Vorrei fare un esempio, forse un poco generico. Rispondere ai bisogni di un cittadino milanese (o di uno specifico quartiere di Milano) non significa rinchiuderlo nella sua «milanesità» o nella sua «quartierialità»; al contrario, egli potrà trovare una risposta proprio in quanto il suo bisogno sociale si dilaterà attraverso tutta quella serie di comparazioni, di confronti, di acquisizioni che una mediazione culturale può dare; altrimenti, egli resterà prigioniero di una cultura strettamente particolare e imitativa, inerte e incapace di evolversi e di allargarsi. Ma questo non significa che quel cittadino dovrà allinearsi all'unica cultura che gli viene offerta, quella che definirei *cultura multinazionale*, traducendo con un termine attuale il concetto di cosmopolitismo, e che, per quello che ho detto prima, considero antitetica a una cultura realmente internazionale, che in quanto tale è capace di riconoscere ciò che vi è di specifico, di contestualizzato, appunto perché dispone di un'ottica molto più vasta, laddove ciò che è rinchiuso nel particolare non è in grado neppure di conoscere se stesso e il proprio bisogno concreto.

A proposito della questione del nazionale-polare, tuttavia, occorre aggiungere un'ulteriore precisazione. Non voglio fare della filologia gramsciana, ma è certo che quando Gramsci parla di *nazionale-polare* ha davanti una nazione il cui sviluppo industriale è ancora arretrato; una nazione la cui configurazione culturale è ancora essenzialmen-

te agricola. Tuttavia Gramsci si pone il problema di una industrializzazione culturale: quando, per esempio, si interroga sul perché i romanzi di appendice arrivano da Parigi e non siano invece prodotti in Italia, egli ha in mente prodotti chiaramente urbani, industriali. Ho l'impressione che molti di coloro che si richiamano al *nazionale-polare*, lo intendano in termini opposti all'essenza del pensiero gramsciano, pensano a un *nazionale-polare a livello preindustriale*; a qualcosa di indubbiamente stratificato nella società, ma in qualche modo precedente all'industria altamente sviluppata, all'industria egemone non solo a livello economico, ma anche culturale. Quando parlo di *nazionale-polare*, invece, parlo di *nazionale-polare industriale*, che ormai ha raggiunto quella fase di cui fa parte, per esempio, una certa cultura lombarda che fonda la sua egemonia appunto sulla propria forza industriale. Quando parliamo di bisogni, sono convinto che non siano bisogni preindustriali, anche se spesso, per certe arretratezze nazionali, si manifestano in forme preindustriali; ma appunto si tratta di portarli a livello industriale. Credo, infatti, che uno dei compiti fondamentali di un'egemonia culturale progressiva sia di cogliere il nocciolo progressivo del bisogno, e non invece, come spesso accade, mettere in luce l'elemento nostalgico, consolatorio, «a misura umana», e realizzare la risposta su quel terreno. Rispondere in questo modo ai bisogni sociali, alla domanda di partecipazione, di cultura, di coscienza del mondo, significa praticare formule regressive, arcaiche, congelando la carica progressiva di bisogni che in realtà possano trovare una risposta solo a livelli nettamente superiori. Paradossalmente poi il più delle volte si tende a conservare elementi folklorici (anche qui nel senso gramsciano di chiuso particolarismo) attraverso strumenti altamente tecnologici, fortemente moderni, ma che suscitano l'illusione ingannevole di «mantenere un», di «radicare in» e via discorrendo, mentre la necessità sarebbe proprio quella di far percepire l'elemento di salto in avanti, di innovazione, di trasformazione. In termini più vicini agli interessi di cui si occupa la Triennale, credo che questo atteggiamento si traduce per esempio nel falso rustico, nel ritorno alla «naturale», nello spirito «comunitario», nel quartiere «autosufficiente» che riproduce mimeticamente l'ambiente contadino di provenienza dell'immigrazione, artifici tutti che sostanzialmente mettono in atto un'ingannevole illusione, che nei casi peggiori, come i numerosi villaggi turistici delle coste italiane, presentano anche una forte componente esclusivista ed elitaria.

D. *Quanto lei diceva sul nazionale-polare industriale e nazionale-polare preindustriale può essere riferito anche alla storia della Triennale. Pensando alle sue passate edizioni bisogna riconoscere che quelle che hanno visto coinvolta come protagonista l'industria sono state anche quelle più facilmente priva-*

VERSO UN «NAZIONALPOPOLARE INDUSTRIALE»

tizzate e merceologizzate. Al contrario, per quegli amministratori che oggi si pongono il problema di una direzione pubblica della cultura, il riferimento è forse la Triennale della Ricostruzione del commissario straordinario Piero Bottoni, dove, attraverso la costruzione di un quartiere sperimentale, si cercò di dare una risposta di livello industriale ai problemi della ricostruzione di Milano, una ricostruzione che ne accelerasse il carattere produttivo e operaio seguente al disurbanismo del fascismo e della guerra. Ci domandiamo se non esista anche oggi l'occasione e l'urgenza per un'istituzione come la Triennale, che statutariamente si occupa di architettura e di urbanistica, di svolgere un ruolo importante per far evolvere la cultura di gestione delle città in senso coerentemente moderno; occasione tanto più importante in quanto spesso si assiste ad Amministrazioni anche di sinistra ancorate a una cultura di gestione che tende a dare risposte ai problemi della casa, dei trasporti, del lavoro, del governo delle grandi aree metropolitane in termini esclusivamente terziari, senza essere stati industriali, o pittoreschi.

R. Credo che questo sarebbe l'obiettivo primario. A tale riguardo, peccando forse di ottimismo, devo dire che ciò che ritengo più positivo nell'esperienza delle Amministrazioni di sinistra è di avere avviato la realizzazione di piani-programma, che naturalmente possono essere criticati nelle scelte specifiche, ma che esprimono precisamente la necessità di superare la casualità e la separatezza con cui si è soliti affrontare problemi (della ca-

sa, del lavoro, dei trasporti, del tempo libero, eccetera) che separabili non sono, dando corpo a quella cultura della città di cui mi è capitato di parlare recentemente in quel convegno a Roma che anche qui è stato citato. Questo ovviamente comporta un rovesciamento di tendenza rispetto a quanto avviene oggi, dove la suddivisione tecnicistica dei problemi copre spesso interessi particolaristici o di gruppo. Naturalmente è possibile che si verifichino errori nella attuazione di questi programmi, ma quanto meno si tratta di errori di linea feconda, progressiva, che possono essere corretti attraverso l'esperienza concreta. Quanto dico trova anche una giustificazione politico-teorica, seppure attraverso una estrema astrazione, nella distinzione, che è necessario operare, tra Capitalismo e cultura industriale. La cultura industriale è stata sviluppata dal Capitalismo, ma non fa corpo fatalmente con questo; anzi, oggi le sue possibilità di sviluppo sono divergenti rispetto agli interessi capitalisti multinazionali. Sotto questo punto di vista, ciò che mi pare abbastanza maturato nella coscienza collettiva nazionale, anche se non ancora diventato del tutto egemonico, è una sorta di mediazione di interessi, di comportamento, di prospettive tra forze produttive private e amministrazione pubblica. Ora, che un'istituzione culturale possa essere volano di interessi particolari subordinati a semplici fini di produttività privata mi sembra contraddittorio con questa stessa linea di tendenza. Invece credo che richiamarsi alla forza e alla chiarezza con la quale nel Dopoguerra si ponevano certe questioni di interesse

collettivo, che riguardavano lo sviluppo di tutta la società, esprima adeguatamente l'urgenza e la possibilità, almeno per una certa fase, di praticare questa composizione di interessi contrapposti, sviluppando in questo modo — mi sia consentito di essere un po' schematico — alcuni elementi di Socialismo.

D. Ma la Triennale, oltre a svolgere questo ruolo di svecchiamento e incentivazione culturale, si vorrebbe proporre anche un compito più propriamente progettuale laddove, per esempio nel settore Conoscenza della città, intende realizzare un museo metropolitano per Milano; un museo in cui le popolazioni insediate nei vari contesti dell'Area metropolitana ricostruiscono non solo la loro storia, ma si sforzano di prefigurare anche il loro futuro in modo non piattamente dedotto dal passato e dal presente. Allora ci domandiamo se questi obiettivi non implicano anche di eleggere quali interlocutori privilegiati quegli operatori (amministratori, politici, sindacalisti, studenti, insegnanti, quadri del decentramento, genitori, eccetera) che sono a loro volta fattore di mediazione e di acculturazione verso specifici settori di responsabilità e di attività. Scelta forse necessaria anche per contraddire la pratica corrente secondo la quale le Amministrazioni locali sembrano indulgere a una sorta di gigantismo concorrenziale nell'organizzazione di grandi manifestazioni alle quali la partecipazione di pubblico rischia di essere tanto di base e di massa quanto effimera e passiva.

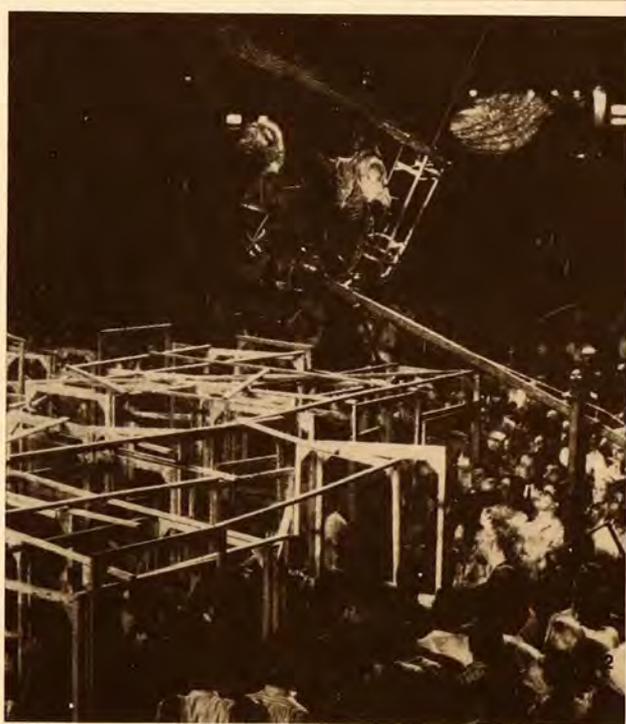
R. Non saprei rispondere che in termini contraddittori. In primo luogo,

concordo con la scelta di una funzione propriamente progettuale delle istituzioni culturali, in particolare della Triennale: cioè la scelta di un coinvolgimento responsabilizzante, che tolga dallo stato di passività proprio sia delle forme spettacolari che di quelle didattiche. D'altra parte, sono anche convinto che obiettivo fondamentale sia quello di non discriminare assolutamente il pubblico: credo infatti che la promozione di un consenso di massa, che sia nello stesso tempo realmente produttivo, sia un problema non accantonabile; anzi: tutto dovrebbe mirare a questo. Devo però subito aggiungere che, per lo meno allo stato attuale, il numero dei visitatori di un'esposizione è secondario rispetto al coinvolgimento reale; al quale, tuttavia, le grandi masse arriveranno per gradi, proprio perché spesso è a loro stesse difficile formulare in maniera adeguata i loro stessi bisogni. Insomma, il numero dei visitatori di una mostra non è la rivoluzione culturale, anche se certamente costituisce un elemento positivo, negli stessi termini in cui posso ritenere positiva l'irruzione della televisione in tutte le case, perchè è una potente spinta di alfabetizzazione culturale (anche se estremamente distortente; ma non aprirà qui questo discorso che ci porterebbe molto lontano, e dirò soltanto che non posso condividere quelle posizioni nostalgiche verso una situazione in cui nulla irrompeva da nessuna parte, e l'orizzonte delle famiglie restava limitato al recinto domestico). Rivolgersi, dunque, prioritariamente agli operatori culturali? La mia risposta è sì, a condizione che non venga a crearsi di nuovo una sorta di circolo con-

TRIENNALE: COME POTREBBE ESSERE

1. Mostra programmatica della linea tematica il progetto di architettura alla XVI Triennale, 1979 (foto M. Ferrari). 2. L'Orlando Furioso, riscrittura

di E. Sanguineti, regia di L. Ronconi, rappresentato in Piazza Maggiore a Bologna, 1969.



D'ANGIOLINI

INTERVISTA A
LUCIO S. D'ANGIOLINI
urbanista

a cura di Enrico Bordogna

cluso, riservato agli addetti ai lavori chiusi nelle loro competenze disciplinari, formando un cuscinetto che rischia di funzionare più come momento di separazione che come luogo di mediazione tra forma in cui si manifestano i bisogni e momento e strumenti del loro soddisfacimento. Il mio timore, infatti, è che volendo superare la spettacolarità ci si rinserrì negli specialismi. Vorrei fare anche in questo caso un esempio, un po' ingenuo ma concreto. Leggevo recentemente un libro sulla disaffezione al lavoro e sui problemi ad essa connessi della sicurezza dell'ambiente di lavoro. Bene: in quel libro si faceva notare come gran parte degli infortuni, più che provocati dalla pericolosità intrinseca dello strumento di lavoro, derivano dalla mancanza di rapporto con l'ambiente: la macchina di per sé non è pericolosa, ma è pericolosamente collocata nell'ambiente, magari perché in una vecchia struttura, in un vecchio capannone costruito per altro tipo di impianti. Ora: chi può risolvere questo problema? L'unico che sa e misura questo stato di inadeguatezza dell'ambiente di lavoro è il lavoratore stesso; ma raramente accade che egli sia in grado di compiere tutta una serie di relazioni tra macchina, ambiente, stanchezza e disagio che ne derivano, disaffezione, eccetera. D'altra parte, la fascia degli esperti non è in grado di entrare in sintonia con l'espressione dei bisogni (in questo caso quelli dei lavoratori) se non rompe la sua separazione elitaria, che non ha contatti concreti con il livello di realtà dove i bisogni si manifestano. È il problema, assai discusso, delle specializzazioni disciplinari e dei rapporti interdisciplinari: non si tratta di rompere separatezze solo in senso verticale, tra settore e settore disciplinare, ma anche in senso orizzontale, tra livelli differenziati di esperienze. Con questo esempio ho voluto dire che reputo necessario superare la condizione del sapere separato. Se la Triennale, con l'articolazione programmatica che si è data e, tra l'altro, con la proposta di costruire un museo che documenti la storia e la cultura della città e del territorio e studi quali possibili alternative di sviluppo si offrono; se la Triennale, dunque, riesce a promuovere su questa linea una partecipazione effettiva, facendo sì che il ruolo degli esperti sia di mediazione attiva, questo sicuramente costituisce un grande progresso per il quale occorre tutti lavorare; e, in questo caso, la partecipazione diventa essa stessa una forza programmatrice attiva, capace di un ripensamento globale dei problemi non solo in senso interdisciplinare, ma anche ricomponendo le diverse stratificazioni sociali dei bisogni, dando corpo così a quella che altrove ho definito *cultura del lavoro*, in quanto l'esperienza fondamentale che ciascuno compie e sulla quale costruisce la propria cultura è appunto l'esperienza del lavoro.

D. Questa edizione della Triennale si caratterizza in primo luogo per la trasformazione istituzionale da manifestazione periodica a polo permanente di organizzazione e promozione culturale rivolto a un ambito internazionale. Su questo obiettivo, almeno nelle premesse, si è verificata a Milano una convergenza unanime, dal Sindaco alla Giunta comunale, dal Consiglio di Amministrazione della Triennale alla Giunta esecutiva. Secondo lei è opportuna questa trasformazione istituzionale della Triennale? E quale ruolo potrà svolgere all'interno della politica culturale milanese?

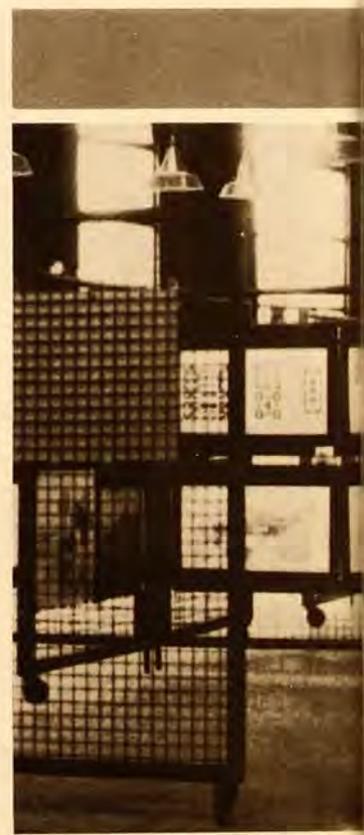
R. Su questo punto mi è sembrata interessante la posizione di Renato Barilli (cfr. l'articolo apparso sull'*Avanti del 16 dicembre 1979, ndr*). Istituisce un confronto fra la Triennale di Milano e la Biennale di Venezia sottolineando l'opportunità di una differenziazione dei ruoli: alla manifestazione veneziana le grandi mostre (e gli appuntamenti d'eccezione: motivando tale indicazione con la storia e il prestigio internazionale dell'Ente); alla manifestazione milanese, per l'appunto, la «permanenza» cumulativa della sua azione. Strutturando le sue attività espositive sulle continue ricerche, operando certa sua trasformazione in museo-laboratorio che sappia operare capillarmente, la Triennale troverebbe stabilità e persistente incidenza del proprio ruolo. Barilli per altro vede tale scelta molto più praticabile a Milano che altrove (in quanto Milano ha un *hinterland* che può garantire a certe iniziative utenza costante e assai diversificata). Condivido abbastanza questa posizione. Infatti le grandi esposizioni periodiche non possono essere altro che il fortunoso punto di approdo (e il luogo di risonanza) di ricerche già vissute in certa loro autarchia, secondo tendenze, affinità tematiche e modi di produzione che crescono segregati rispetto all'utenza: dalle rare esibizioni aspettano — o ripropongono — la loro cooptazione nell'industria culturale. E invece indispensabile che le ricerche vivano e crescano entro un nuovo rapporto degli operatori culturali e professionali con l'utenza. Sembra infatti da abbandonare ormai ogni concezione narcisistica dell'operatore culturale, ogni visione del suo ruolo demiurgica o solipsistica. Non devono i colti farsi enzimi di un processo, continuo e dovunque immanente, nel quale tutti ci assimiliamo, nel quale tutti diventiamo partecipi dell'identità culturale da costruire, nuova per nuova civiltà?

D. Ci pare che lei ritenga che il problema oggi decisivo per la Triennale sia di tornare a svolgere un ruolo produttivo, realizzando un'inversione di tendenza rispetto al tasso

crescente di evasività delle ultime edizioni. Ma non le sembra che questa Sedicesima edizione, che nelle sue linee programmatiche si richiama esplicitamente all'eroica propositività dell'Ottava Triennale di Piero Bottoni, muova proprio in questa direzione, quanto meno nel nuovo assetto istituzionale e nei programmi di alcuni dei settori in cui è articolata?

R. Confesso di non aver visitato la Triennale. Ma ho visto i cataloghi e ho letto certi rendiconti, i commenti apparsi nella pubblicistica. Qualche giudizio sull'inversione di tendenza posso quindi esprimerlo. È vero, non ci sono alternative per quanto riguarda rapporti con gli operatori e rapporti con il grande pubblico: l'unica Triennale del Dopoguerra alla quale ci si può riferire — per impegno propositivo e ruolo produttivo efficaci — è quella della Ricostruzione, l'Ottava edizione, quella organizzata sotto la gestione commissariale di Piero Bottoni. Al contrario, le edizioni degli anni Cinquanta e Sessanta si riducevano a selezioni — non finalizzate, non critiche — di oggetti di qualità; progressivamente poi decadde scivolando dalla scoperta del disegno industriale fino agli *show* permissivi come mostre-mercato. Per non parlare di quegli episodi, presenti anche in questa ultima edizione, di intellettualistico *divertissement* (allo spettatore denunciano solo la protervia impotente di chi, pur di convincerci, ostante dover giurare sulla ineluttabilità del proprio atto «creativo»). Dal punto di vista dell'inversione di tendenza, tuttavia, questa edizione rappresenta una svolta, esprimendo quanto meno certe intenzioni: tornare a cimentarsi con i problemi concreti della società, individuare come campo privilegiato d'intervento il contesto milanese e lombardo. Ma se questa Triennale vuole promuovere identità culturale nuova deve riuscire ad esprimere a tal fine un suo progetto (solo muovendo da un progetto partecipante potrà realizzare partecipazione; partecipazione effettiva, non quella del coinvolgere didascalicamente chi si faccia paziente). (S'è visto quanto poco si sentano oggi obbligati a tale ruolo i visitatori). E su questo punto — progetto partecipante, pulsioni in tal senso — ho più di qualche dubbio. Che ci siano da registrare progressi, per ora, dai risultati conseguiti non si direbbe. Per esempio, dubito che la mostra dei progetti sull'area del Centro Direzionale realizzi qualcosa (per le intenzioni dello stare nel «contesto», sulle quali concordo). Di per sé, l'idea era giusta: chiamare a cimento le forze intellettuali ad elaborare proposte d'uso funzionali, per una zona di Milano tanto importante che irrisolta. Ma perché chiedere solo alle forze intellettuali dotate di stretto mestiere, perché esprimere proposte restando nei soli mezzi dell'architettura? Non interessa qui entrare nel merito delle proposte elaborate; la questione che mi preme è un'altra. Non c'è stata a suo tempo nella cultura degli architetti una visione ideologizzata, iposta-

tizzata, un metaprogetto del Centro Direzionale? Non c'è stato poi a contrastarne l'attuazione il feticcistico amore dei sottoscala (i mitici sottoscala occupati dai vecchi artigiani, dalle vecchine rammedacalze)? Non sono fallite entrambe queste visioni? E perché? A quando le polemiche fra gli architetti, aperte, oneste e risolutive? A quando il confronto sui progetti di attività, sui modi futuri della vita associata, il confronto con tutti i cittadini che vi abbiano interesse e uso? Non ci sono alternative se veramente si vuole che tutti partecipino — l'intellettuale collettivo sta prima o dopo o con la costruzione dell'identità culturale? — in un progetto che identifichi le attività meglio atte ad utilizzare socialmente le grandi opportunità dell'interscambio di Porta Garibaldi (la sua facile accessibilità da ogni punto della città e della Regione; anzi, se diamo per scontato il *passante ferroviario* e la conseguente navetta fra gli aeroporti, da e per tutte le relazioni). A Milano si sta di nuovo discutendo sul terziario (almeno quello che si legni all'*engineering* impegnato nello sviluppo di Paesi emergenti, l'*engineering* delle grandi commesse e delle molte subcommesse, le quali inneschino così produzione magari nelle Valli e nel Meridione o in Grecia). A Milano si dovrebbe discutere — e non lo si fa: come mai? perché no? — sul sistema regionale di trasporto e su ciascun quadro di compatibilità e di influenze che ogni possibile soluzione comporterebbe nei confronti della stessa tendenza insediativa, anche durante il suo attuarsi. Senonché la zona del Centro Direzionale è il luogo anche di atti-



PER UN PROGETTO DI NUOVA IDENTITÀ CULTURALE

vità e interessi molto locali. Un progetto che la riguardi quindi non può essere altro che collettivo, ma esplicitato dal massimo consenso ottenibile su piani di separato confronto. Un progetto delle attività, ci vuole, discusso per anni e man mano condensato in possibili spazi di architettura. Il mestiere specifico può giocare solo interlocutoriamente. Insomma occorre utilizzare la grande disponibilità del progetto partecipante partecipato. Un tale impegno — quasi del tutto gratuitamente civile — è oggi difficile ottenerlo, me ne rendo conto. (Partecipare in grandi imprese può però mobilitare e appagare). Ma fu in quel tipo di impegno, impagato e di massa, il segreto di Bottoni tanto per il QT8, ovvero per l'Ottava Triennale, che per il PRG di Milano. Certo la logica del profitto (e della rendita) sopravvenne ben presto a far dimenticare tutto: ma il potere come esercitato e interpretò la delega? Vogliamo discutere in modo aperto, onesto e risolutivo anche questo? Oggi comunque la grande caduta di tensione nella società (conseguenze della crisi che non finanzia più grandi piani e grandi progetti) può riproporre un impegno civile. Si tratta di studiare con quali modi possa attuarsi la mobilitazione. Per Piazzale Loreto (come utilizzare l'area del fu «Titanus»?) l'abbiamo fatto, lo stiamo facendo. Ma, per farlo, bisogna avere la forza di pensare l'architettura come ultimo aspetto di un progetto collettivo, riguardante innanzitutto le attività. Perché infatti non chiamare a pronunciarsi sul Centro Direzionale anche le forze sociali, che siano o no dotate di potere istitu-

zionale? Perché non estendere la partecipazione agli studenti di ogni facoltà universitaria? Ma soprattutto, perché non organizzare dibattiti di reale confronto tra tutti gli interessati?

Non mi si dica, però, che parlo dell'ultima manifestazione della Triennale beneficiando del senno di poi. Ho corso il mio rischio — anche questa è una confessione che devo fare — partecipando. Ho aderito, abbiamo aderito alla richiesta pur temendo, come si è poi verificato, che tutto si esaurisse nel mettere in bella mostra una tavola. Le intenzioni, le speranze sommerse, ci hanno suggerito di tentare il dibattito con una proposta rischiosa, provocatoria — la riorganizzazione di tutta la mobilità, nel settore nord occidentale di Milano, quale potrebbe conseguire dalla realizzazione del *passante ferroviario* tra le Stazioni Garibaldi e Vittoria. Per dire la mia sulla vostra domanda ho scelto solo due esempi, di diversissima scala opositiva, quello del Centro Direzionale e quello della mobilità dopo la costruzione del *passante ferroviario*, esempi accomunati dall'aver ottenuto quasi nessun riscontro. Quello che manca oggi è il dibattito: lo vorrei accanito, spesso lo vorrei anche personalizzato, responsabile. (Non necessariamente invece occorrerà convincere, o sottomettere, altri in singolar tenzone. Dare tempo al tempo; concludere solo quando emergano i giudizi e gli apprezzamenti di massa). Quel dibattito vorrei, polemico anche ma costruttivo, che sui principali problemi della città e del territorio si verificava negli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta. Dibattito

che aveva allora molte sedi per esplicarsi, e di cui si facevano promotori gli amministratori degli Enti locali (ho già ricordato QT8 e PRG del 1953), i Collegi e gli Ordini professionali. E soprattutto dibattito, vorrei, che non sia fine a se stesso, di facciata, come spesso capita oggi, ma dibattito tanto consapevolmente temporeggiatore quanto stringente al momento giusto. Attraverso il confronto delle posizioni, si potrebbe pervenire a conclusioni parziali e provvisorie, le quali siano alla base di nuova e allargata informazione. La vera soluzione (politica) dei problemi è data solo da simili procedure. Certo la sempre crescente arroganza del potere ha quasi distrutto ogni fiducia anche solo nell'onestà intellettuale dei confronti. Ed è per questo che una nuova dimensione di impegno civile degli operatori culturali e professionali mi sembra necessaria. Anche a garantire rigorosamente onestà intellettuale: senza che tale condizione sia data, consapevolmente, sarà impossibile ottenere qualcosa per quelle che sono le buone intenzioni della Triennale. È su questo terreno — progetto partecipante e partecipato di nuova identità culturale — che la Triennale, a mio modo di vedere, dovrebbe produrre il massimo sforzo.

D. *Oggi la cultura è una voce sempre più consistente nel bilancio delle Amministrazioni locali. In questo campo, a Milano, da parte di alcuni settori politici e culturali, si punta a una sorta di allineamento a certi livelli di prestigio internazionale delle istituzioni milanesi: lo slogan che è stato pronunciato in*

un recente convegno sottolinea di creare anche a Milano un arcipelago di tanti piccoli «Beaubourg», magari con l'illusione di replicare il successo internazionale del design industriale milanese degli anni Cinquanta e Sessanta. Secondo lei la Triennale deve omologarsi a questa tendenza, oppure conviene che individui il proprio spazio di intervento in un ruolo di maggiore incentivazione della ricerca, mirando a promuovere una produzione culturale originale, che, proprio a partire dalla specificità della condizione milanese e lombarda, sappia scambiare con le esperienze delle altre aree metropolitane europee, ricostruendo così un nuovo rapporto tra internazionalismo e contesto?

R. Ho letto recentemente, non so più dove, dei ruoli che nel sociale possono avere l'«intellettuale critico» e l'«intellettuale operatore». In Italia mancano quasi del tutto al loro ruolo gli intellettuali critici, mancano quasi del tutto i *maîtres à penser*: ad eccezione di Calvino, di Moravia, forse di Sciascia, e, prima che morisse, di Pasolini, non ne esistono. Appunto eccezioni garantite solo dalla loro personalità, non mai invece garantite dall'esercizio di un autonomo potere: potere e ruolo dovrebbero loro essere garantiti da largo credito entro la pubblica opinione. Sono invece caratteristici della nostra situazione italiana gli intellettuali operatori che si lasciano credere «impegnati» (quasi avessero come intellettuali critici già fatto le loro scelte una volta per tutte, sul piano ideologico per poi poter consentire supinamente sulle scelte cui il clan o la cosca li impe-

1. Mostra-rassegna internazionale dei musei urbani alla XVI Triennale, 1979 (foto M. Ferrari). 2. L.S. D'Angiolini, L. Gambarin, A. Locatelli, P. Salmoiraghi, A. Torricelli, Ancora a Cadorna e Nord?, ridisegno urbano

esposto nella Mostra Lo spazio audiovisivo sezione Urbano reale-urbano virtuale alla XVI Triennale, 1979.



gnino). Risultano infine impegnati entro troppo specifiche realtà — molto settoriali o addirittura solo di specifica commessa — e dunque legati non in modo organico (e cioè non in termini di orientamento e di ispirazione), ma in modo di esecutori di ordini, che ovviamente non si discutono, a certi centri di decisione e di iniziativa: i partiti, le forze economiche, le amministrazioni locali, eccetera. Non mi sentirei d'altra parte di scambiare per intellettuali critici i «virtuosi», gli artisti invasati di successo (ben vengano tuttavia: l'industria culturale ha i suoi fasti perfino necessari: la cultura colta, che iniziamo noi italiani al mercato dell'industria culturale, ha ancora un suo spazio). Si tratta invece, secondo noi, di cercare tutti i polloni (giudizi, consenso, progetto collettivo e metadisciplinare, comportamenti) che possano avere alimento da radici (conoscenza, memoria del passato), radici che nel costruire la nostra civiltà attuale si vadano riconoscendo come ancora valide. Per le istituzioni culturali si porrebbero allora problemi molto precisi: non solo svolgere certo ruolo di sofisticata informazione (magari utilizzando magiche occasioni di grande mondanità, sperando l'eco internazionale), ma di mobilitare risorse intellettuali su determinate linee di ricerca, mirando a obiettivi che la società assuma come suoi. È solo in questo modo, peraltro, coinvolgendole in un disegno organico di produzione culturale, che si può superare l'attuale dispersione delle forze intellettuali.

D. Oggi per Milano tornano di attualità alcune questioni di grande infrastrutturazione urbana e territoriale, che sembrano porsi in continuità con i caratteri originali della formazione metropolitana milanese, contraddistinta storicamente dalla ingegneria del territorio e dalla costruzione dei grandi cantieri funzionali (dalla rete dei navigli ai progetti per il Duomo o per l'Ospedale Maggiore, dal sistema delle tranvie interurbane alla Galleria Vittorio Emanuele, dai quartieri dell'Umanitaria ai complessi scolastici suburbani, eccetera). Secondo lei la Triennale può svolgere un ruolo attivo nello sviluppo di tale linea di ricerca strutturale sui caratteri e sul destino della città e del territorio milanesi, oppure, senza necessariamente far propria la Milano nostalgica di Italia Nostra, deve comunque allinearsi e auspicare la Milano «affluente», ben levigata e ben ripulita edificio per edificio e funzione per funzione, quale sembra sostenere talvolta la linea culturale e la conseguente politica degli incarichi professionali posta in atto dagli Amministratori milanesi?

R. Ho avvertito — sempre, quanto e come ho potuto — in urbanistica quella politica che si lega banalmente al contingente, alla demagogia del falso decentramento delle decisioni, alla demagogia capace di

anteporre il giardinetto o il sottoscala alla grande infrastruttura. Invertire la tendenza insediativa centripeta (ma lo tentano forse il Piano-casa di Andreatta, volto alla «domanda» urgente delle Aree metropolitane, o il Piano Comprensoriale Milanese, che chiede il 64% degli stanziamenti pubblici della Regione?), invertirla sicché si riversi da Milano e comprensorio sulle città di corona. Facilitare un simile processo vuol dire attuare subito il *passante ferroviario* (e la conseguente rete di Metropolitana regionale, infrastruttura che farebbe di tutta la Regione una sola città: le Ferrovie Nord Milano potrebbero esercirla in concessione sul poligono intrecciato dei binari FS). I politici e gli amministratori ci dicono che un tale progetto è irrealistico perché non si dispone del potere capace di realizzarlo. Ma non ci si darà il potere necessario a realizzarlo proponendo appunto quel che risolve davvero, anche se a lungo termine? Non dipenderà dall'essere tutto il potere — anche ai livelli nazionale e regionale — votato al breve termine? Che fiducia possiamo dare al potere delegato se non è dato neanche pensare per le macroaspettative? E chi darà prevegenze antipatrici della domanda nel lungo periodo? Ma tutto ciò — questo è il punto — obbliga al grande progetto di insieme, certo, delle attività innanzitutto. E dei comportamenti, si capisce. Mentre il rapporto del grande progetto di insieme con il magma microubanistico deve essere dialettico, sempre aperto e libero da ogni ipocrisia. Ci sono dunque — lo dico per concludere — appropriazioni progettuali che riguardano partecipazioni vive e attive degli utenti e, d'altra parte, appropriazioni progettuali che riguardano la collocazione delle commesse professionali, le stesse implicazioni nel contesto. Se le commesse piovono dall'alto sui professionisti, sugli intellettuali operatori, viene a mancare del tutto la mediazione degli intellettuali critici nella stessa configurazione del mandato e dei suoi obiettivi. (A dirla con esempi concreti, per il livello macro mi basterebbe citare — poiché hanno dato luogo a polemiche, certo indesiderate, ma molto vissute dalle cittadine — il caso delle tangenziali di Pavia e il caso del Centro Direzionale, con sovrappasso ferroviario, a Bergamo. A Milano invece sembra ci si appaghi del *do ut des* che corre fra i politici. Possibile che nessun trasportista si domandi quanto le tre fermate intermedie penalizzeranno la frequenza dei treni sulla metropolitana regionale? Tre fermate urbane fanno una linea interurbana?). Dare opportunità a questa doppia serie di appropriazioni progettuali è comunque un compito al quale le istituzioni politico-amministrative non mostrano di voler far fronte. Bisogna quindi tentare subito di costruire il potere (autonomo) dell'intellettuale critico.

LIBRI RICEVUTI

710 URBANISTICA
711.001 Urbanistica: teoria

Roger Katan, *De quoi se mêlent les urbanistes?*, prefazione Agnes Vachette, Actes/Sud (Espace-temps 4), Le Paradou 1979.

711.003 Urbanistica: fattori economici
ITALIA

(45) Michele Bruni, Franco B. Franciosi, *Il mercato del lavoro nel settore delle costruzioni*, introduzione Bernardo Secchi, Marsilio (Architettura e Urbanistica 37), Venezia 1979.

Nelle Marche centrali. Territorio, economia, società tra Medioevo e Novecento; l'area esino-misena, a cura di Sergio Anselmi, Cassa di Risparmio di Jesi, Jesi 1979 (091)45.671.

Raffaele Colapietra, *Pescara 1860-1927*, col patrocinio dell'Amministrazione Provinciale di Pescara, Costantini, Pescara 1980 (091)45.717.

711.036 Storia dell'urbanistica: moderna
ITALIA

(45) Cesare Cattaneo, *La zonizzazione e l'ampliamento delle città intorno ai cinquantamila abitanti in generale e di Como in particolare*, maggio 1935, a cura di Enrico Mantero, Nani, Como 1979 (45.23).

711.1 Urbanistica: pianificazione nazionale
ITALIA

(45) Massimo Preite, *Edilizia in Italia. Dalla ricostruzione al piano decennale*, Vallecchi (il pellicano - Architettura e urbanistica 4), Firenze 1979.

711.2 Urbanistica: pianificazione regionale, provinciale, comprensoriale
ITALIA

(45) AA.VV., *L'Umbria. Manuali per il territorio*. 1. *La Valneriana, il Nursino, il Casciano*. 2. *Spoleto*, Edindustria, Roma 1979 (45.65).

711.4 Urbanistica: pianificazione urbana
ITALIA

(45) Agostino Renna, Antonio Debonis, Giuseppe Gangemi, *Costruzione e progetto. La Valle del Belice*, Clup, Milano 1980 (45.824).

711.41 Urbanistica: geografia urbana
ITALIA

(45) AA.VV., *I segni urbani. La strada: Via Nolfi*, introduzione Athos Tombari, Istituto Statale d'Arte «Adolfo Apolloni», Fano 1979 (45.675).

719 Architettura del paesaggio: conservazione urbana e naturale, centri storici

Andrea Villani, *Beni culturali. Conservazione e progetto*, Franco Angeli, (Sociologia urbana e rurale 14), Milano 1979.

(45) ITALIA.

Piero Orlandi, *Il censimento fotografico dei centri storici: Modena di Paolo Monti 1973*, coordinamento Andrea Emiliani, a cura dell'Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna, Comune di Modena, Modena 1979 (45.42).

720 ARCHITETTURA
72.011/013 Architettura: tipologia

Gianfranco Caniggia, Gian Luigi Maffei, *Composizione architettonica e tipologia edilizia: 1. Lettura dell'edilizia di base*, Marsilio (Architettura e Urbanistica 34), Venezia 1979.

72.033 Storia dell'architettura: Medioevo
ITALIA

(45) Sandro Chierici, *Italia romanica - La Lombardia*, Jaca Book (Già e non ancora arte 1), Milano 1978 (45.2).

72.035 Storia dell'architettura: Diciottesimo e Diciannovesimo secolo
FRANCIA

(44) Gianni Pettena, *Effimero urbano e città. Le feste della Parigi rivoluzionaria*, Marsilio (Polis 21), Venezia 1979 (44.36).

72.036 Storia dell'architettura: moderna

Francesco Tentori, *Vita e opere di Le Corbusier*, Laterza (Biblioteca di cultura moderna 818), Bari 1979.

(45) ITALIA
AA.VV., *Le architetture di Ridolfi e Frankl*, mostra 1979, Terni (palazzo Mazzancolli), catalogo a cura di Francesco Cellini, Claudio D'Amato, Enrico Valeriani, De Luca, Roma 1979.

Claudia Conforti, *Carlo Aymonino - l'architettura non è un mito*, prefazione Giorgio Ciucci, Officina (Architettura/Progetto 1), Roma 1980.

Cesare De Seta, *Belgiojoso - Intervista sul mestiere di architetto*, Laterza (Saggi tascabili 62), Bari 1979.

Luciano Semerani, *Progetti per una città*, Franco Angeli (Collana di architettura 14), Milano 1980.

(46) SPAGNA
Martorell-Bohigas-Mackay: *arquitectura 1953-1978*, Xariat Ediciones, Madrid 1979.

(494) SVIZZERA
Ciro Luigi Anzivino, Ezio Godoli, *Ginevra 1927: il Concorso per il Palazzo della Società delle Nazioni e il caso Le Corbusier*, Modulo, Firenze 1979 (494.5).

(729.1) CUBA
AA.VV., *Architettura e istruzione a Cuba*, a cura di Giorgio Fiorese, CLUP, Milano 1980.

728 Edifici per abitazione
ITALIA

(45) Alfonso Acocella, *L'edilizia residenziale pubblica in Italia dal 1945 ad oggi*, introduzione Mario G. Cusmano, Cedam, Padova 1980.

740 DISEGNO E ARTI APPLICATE

743.94 Disegni d'architettura
ITALIA

(45) Mario Ridolfi, *Carlo Scarpa. Disegni*, mostra all'Accademia Nazionale di San Luca 1979, De Luca, Roma 1979.

PROGETTO E GESTIONE NELL'ARCHITETTURA OLANDESE

Funzione e senso. Architettura-Casa-Città. Olanda 1870-1940, catalogo a cura di M. Casciato, F. Panzini, S. Polano. Roma, Palazzo delle Esposizioni, marzo/aprile 1979, mostra patrocinata dai Comuni di Roma, Torino, Venezia e dalla Regione Piemonte, Electa, Milano 1979, pp. 220, ill.to.

AA.VV., Architettura Socialdemocrazia Olanda 1900-1940, a cura di M. Casciato, S. Polano, Arsenale, Venezia 1979, pp. 60, ill.to.

G. Fanelli, Architettura edilizia urbanistica. Olanda 1917-1940, Pappafava, Firenze 1978, pp. 786, ill.to.

Nel primo di questi volumi è contenuto un invito da parte degli Assessori patrocinatori dell'iniziativa all'approfondimento conoscitivo del ruolo giocato dall'avanguardia architettonica nello sviluppo dell'Arte moderna e inteso a verificare il contributo di architetti e urbanisti alla soluzione delle contraddizioni insite nello sviluppo della società moderna e della sua terribile crisi urbana. Ci domandiamo: per Roma, le sue borgate? Per Torino, le sue vecchie e nuove barriere? Per Venezia, il degrado e l'abbandono delle calli e dei suoi splendori? La tentazione di confrontare l'esperienza olandese, di gestione delle città e del loro patrimonio edilizio nel primo quarto di Secolo, con le nostre attuali e pregresse condizioni d'assetto urbano, scaturisce dalla lettura della documentazione fornita dalla Mostra soprattutto sui temi della legislazione e della progettazione urbanistica, delle lotte sociali per la casa e per l'edilizia economico popolare, del ruolo giocato dalle Amministrazioni municipali e dallo Stato nel promuovere e coordinare l'attività costruttiva (per l'Olanda: la *Woningwet* [Legge sulla casa] del 1901; la Legge sui fitti del 1917; la *Woningnoodwet* [Legge sulle abitazioni d'emergenza]; la costituzione del *Nederlandsch Instituut voor Volkshuisvesting*, ecc.). L'oggi come ieri, certo, o il qui come là, è lettura e tesi improprie, non adeguatamente capace di storicizzare e praticare le opportune distinzioni critiche di tempo, di luogo, di identità culturale ed altro, ma bisogna anche essere convinti che l'invito ad approfondimenti conoscitivi non può restare confinato nel campo della filologia d'erudizione ma, coinvolgendo tutti a partire da necessità presenti, deve ritrovare nella storia possibilità di orientamento: per una nuova Roma, per una nuova Torino, per Venezia... Perché gli amministratori non lo dichiarano, se questo solo, oggi, conta per loro e per noi?

Il catalogo della Mostra è articolato in cinque sezioni sul tema della abitazione di massa in Olanda tra la fine del Diciannovesimo secolo e la Seconda guerra mondiale, rispettivamente curata da S. Polano: 1870-

1900 *La questione delle abitazioni*; da M. Casciato e H. van Bergeijk: 1911-12 *La Woningwet*; da P. Dragone: 1913-20 *Le vicende dell'edilizia di massa*; da F. Panzini e U. Barbieri: 1921-33 *Le attività delle Amministrazioni comunali*; da F. Dal Co: 1933-40 *I «bilanci» degli anni Trenta*. La documentazione allegata ad ogni sezione raccoglie testi di H.P. Berlage, J.J.P. Oud, C. van Eesteren, J. Duiker, W. van Tijen, J.A. Brinkman, J.H. van den Broek e altri. Precede questo indice il saggio di J. Nycolaas sull'edilizia residenziale in Olanda inteso a collocare la «questione delle abitazioni», dal 1901 al 1940, all'interno delle posizioni sostenute dalle diverse forze sociali olandesi: imprese, associazioni professionali, cooperative, municipalità, partiti politici, ecc. I materiali iconografici della Mostra sono stati raccolti presso diverse istituzioni olandesi, ma il nucleo più importante di documentazione proviene dal *Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst* di Amsterdam, uno dei pochi istituti di questo genere esistente al mondo, senz'altro proponibile come esempio di corretta gestione e «archiviazione» di specifici beni culturali.

A conclusione della mostra romana si è tenuto al Palazzo delle esposizioni, il 17 aprile 1979, il seminario *Edilizia di massa in Olanda fra il 1900 e il 1940*, i cui atti sono stati pubblicati nel secondo volume qui segnalato, che raccoglie gli interventi di M. Tafuri, P. Singelenberg, W. de Wit, G. Ciucci e G. Muratore.

M. Tafuri, collocando la funzione e la gestione della prima Legge sulla casa olandese all'interno degli andamenti strutturali del ciclo edilizio, ne sottolinea i contenuti innovatori per l'orientamento degli interventi: «...questa Legge dà ai Comuni la facoltà di dotarsi di strumenti di piano e tende parallelamente ad eliminare la piaga degli slums predispone anche e principalmente l'intervento diretto dello Stato nel settore edilizio, con finanziamenti ai Comuni stessi e alle società edilizie esistenti nel Paese fin dalla fine dell'Ottocento. Egli sottolinea che la gestione della Legge da parte del movimento dei lavoratori, la sua possibilità di essere orientata a favorire un controllo pubblico dell'edificazione e dell'uso del suolo urbano, ha permesso la realizzazione concreta di interventi per un'edilizia popolare e di massa a Den Haag, Amsterdam, Rotterdam, Hilversum, Huzrecht, ecc. Questo è avvenuto grazie all'impegno delle Municipalità nella organizzazione delle risorse di settore e della vita politico-amministrativa delle città. È su questo terreno che il partito socialdemocratico olandese (SDAP), aveva collaborato in Parlamento alla stesura della Legge

stessa, riesce parzialmente a cooperare a favore dei bisogni sociali dell'abitare gli indirizzi di una legge costruita soprattutto come aiuto pubblico alle imprese private. Tafuri confronta, poi, la legislazione olandese sulla casa con quella della Germania di Weimar e di «Vienna rossa». Per Weimar la *Hauszinststeuer*, tassa gravante sulle nuove costruzioni, è destinata a costituire un fondo di investimento per l'edilizia popolare. Egli nota che questa politica amministrativa in campo edilizio è attuata in concomitanza con le iniziative della Lega sindacale tedesca (ADGB) tendenti, attraverso la riorganizzazione delle cooperative di produzione, a un migliore coordinamento di tutta la produzione, a una politica generale di socializzazione dell'economia: quindi con una strategia delle riforme più individuata, strutturalmente, di quella olandese. A Vienna, invece, il dispositivo economico finanziario attuato dalla Amministrazione socialista del Comune per la residenza popolare — la *Wohnbausteuer* (tassa sugli affitti, ripartita differenzialmente sui diversi livelli di reddito degli inquilini) — ha come obiettivo quello di sottrarre la casa al ciclo economico, alle sue congiunture, e ai suoi vincoli.

P. Singelenberg sottolinea il contributo di Berlage alle prime realizzazioni di edilizia economico-popolare di Amsterdam patrocinate, utilizzando le facilitazioni creditizie concesse dalla *Woningwet* per imprese di costruzione e società cooperative, dalla *Algemeene Woningbouwvereniging* (ancor oggi la più grande società edilizia socialdemocratica olandese) e dall'associazione filantropica *De Arbeiderswoning* nata per costruire abitazioni per famiglie numerose e a basso reddito. W. de Wit analizza il contributo degli architetti legati alla rivista *Wendingen* e della *Schoola di Amsterdam* (M. de Klerk, P.L. Kramer, Van der Mey, D. Grenier, I.F. Saal, T.H. Wijdeveld ed altri) alla realizzazione del settore di espansione di Amsterdam Sud, pianificato da Berlage nel 1917 e sorto durante l'Amministrazione socialdemocratica della città. G. Ciucci approfondisce il contributo olandese ai primi cinque CIAM (1928-1937), rifiutando di interpretare questi quali momenti di semplice coesione delle esperienze internazionali della Architettura moderna e mettendo in luce come fosse composta la strategia culturale dei membri del CIAM, compresa quella della rappresentanza olandese (Berlage, Rietveld, Stam, van Eesteren, Duiker ed altri), nell'affrontare i temi dell'architettura, della città, dell'impegno civile, delle committenze. Gli atti del seminario si concludono con un intervento di G. Muratore sul *consumo dell'esperienza olandese*, cioè la rimozione variamente operata

del suo carattere fondativo della progettazione europea della città post-ottocentesca, a favore di letture riduttivamente linguistiche o piattamente attualizzanti. A questo proposito si può osservare come i danni di queste interpretazioni possano essere arginati a patto di affrontare le stesse «punte alte» della ricerca espressiva dell'architettura moderna con la *chiave a stella* che stringe il destino dell'architettura e il farsi della città alla potenziale identità culturale di una società di «produttori».

Se queste due prime pubblicazioni si passano il «testimone» della iniziativa romana-torinese-veneziana, sulla pedana di un serio approfondimento dei temi riguardanti l'architettura e l'urbanistica olandese nei primi quarant'anni di questo Secolo si è già collocato primo G. Fanelli con l'ultimo libro qui segnalato, che segue a distanza di dieci anni il suo già sostanzioso *Architettura moderna in Olanda. 1900-1940* (Marchi e Bertolli, Firenze 1968). L'importanza di questo nuovo lavoro, base di documentazione per ulteriori pronunciamenti critici e storiografici, consiste soprattutto nella metodicità (per noi da intendersi come ricerca paziente dello storico sui documenti e non come patente di oggettività della ricerca storica) con cui si sono ricercate le fonti e organizzato il materiale documentario. Redazionalmente, il volume, anno per anno, dal 1917 al 1940, restituisce dettagliata informazione sul dibattito generale (il confronto fra le diverse scuole e tendenze dell'architettura olandese, la situazione internazionale della «nuova architettura», ecc.), sull'edilizia residenziale, sull'attività edilizia, sull'urbanistica, che costituiscono le quattro sezioni costanti dei 24 capitoli. A questi si aggiunge una prefazione intesa a restituire i prodomi delle iniziative attuate per il controllo dell'attività edilizia dallo Stato e dalle Amministrazioni municipali all'inizio del Secolo: la «questione delle abitazioni», le società edilizie, l'istituzione delle commissioni di estetica nelle città, l'insegnamento dell'architettura. La ricerca è praticata intersecando i fronti dell'urbanistica e dell'architettura, nell'esplicito intento di dimostrare l'inconsistenza di ogni limite storiografico convenzionale. Sarebbe pretestuoso rimproverare a questo volume l'assenza di più audaci giudizi di sintesi o bilanci conclusivi: è opera di documentazione, di revisione delle fonti e di costruzione di basi più aggiornate per le esegesi critiche, frutto di dedizione e di identificazione nei confronti di una «cultura» e della sua storia. A sottolineare ciò il *Nederlands Documentatiecentrum voor de Bouwkunst* ne sta curando la traduzione in olandese.

(segue da pag. 47)

Con queste affermazioni Geddes testimonia che ormai il tentativo della Borghesia progressista di convergere con il Movimento operaio sulla costruzione di una nuova città è tramontata: gli urbanisti rivendicano il ruolo specifico della loro disciplina e uno statuto professionale autonomo.

3. Nelle *città mercantili* dell'Europa centrosettentrionale, caratterizzate alla scala «municipale» dalla frontalità dei tradizionali insediamenti residenziali borghesi e operai con le attività legate al porto, si tratta di innestare il nuovo tessuto industriale sul corpo della *città storica*. Qui il *museo urbano*, come nel caso di Amburgo, organizza i materiali in modo da documentare la costante cooperazione tra forze produttive e gruppi sociali presenti sulla scena urbana. La città è un regime comunitario con caratteri originali che tutti i gruppi concorrono a sviluppare con propria identità, entro un modello di integrazione e tolleranza sociale. L'intervento sulla città avviene per aree attraverso sostituzioni, riassetto funzionali, ampliamenti. La *zonizzazione* è il modo di riconoscere che la città è utilizzata secondo diversi regimi da parte delle categorie che vi risiedono; mentre è il *piano regolatore* che in questa fase garantisce relazioni di equilibrio nella crescita dell'organismo urbano. Il tentativo di convertire la *città mercantile* in *città industriale* attraverso una dialettica tra piano e tipo, dove quest'ultimo intervenga in maniera non subalterna ma attiva, tenendo conto delle diverse situazioni strutturali e operative, da una parte, spinge l'urbanistica municipale a trovare momenti di confronto tra diverse esperienze nelle apposite *esposizioni internazionali* (Dresda 1903, Berlino 1910, Philadelphia 1911, Düsseldorf 1912, ecc.), mentre gli architetti sperimentano un nuovo rapporto con la tradizione locale.

All'industria fin qui è attribuito il ruolo di riorganizzare su nuove basi i rapporti produttivi, confidando che processi di aggregazione e di acculturazione articolino e integrino in forme nuove la società civile. In questa prospettiva, il tipo insediativo del *quartiere operaio*, con autonoma dotazione di servizi, costituisce un terreno di ricerca e di sperimentazione, proprio nella sua connotazione di classe, dentro contesti diversi. Con la Prima guerra mondiale questo modello entra decisamente in crisi: la concentrazione dell'industria, sotto la spinta del capitale finanziario, crea l'illusione che la razionalizzazione dei processi produttivi possa essere prolungata ai rapporti sociali, dal livello familiare a quello di massa. I comportamenti ricondotti dentro *standard* funzionali si organizzano nel *piano* che ormai serve a simulare la *città storica*, tanto che i CIAM potranno tentare il confronto diretto degli strumenti di razionalizzazione applicati simultaneamente a una gamma di situazioni

estese a un quadro internazionale. Con la falsificazione della città storica, il *museo urbano* è definitivamente sostituito dall'*archivio dei piani*.

4. Diversa (e anche assai articolata) la situazione che nel XIX secolo la Borghesia deve affrontare nelle *città produttrici* dell'Europa rivolta al Mediterraneo (ove capitali come Napoli o Madrid si trovano da tempo in crisi): è il caso, per esempio di Barcellona e di Milano (ma anche di Lione e Salonico). Qui sistemi di facilitazione alla mobilità regionale, precocemente predisposti fin dal Medioevo e mai disarmati da allora, avevano consentito alla manifattura (soprattutto tessile) il progressivo consolidamento nelle campagne, dove trasformazioni dell'agricoltura continuavano a liberare manodopera mobile ed eclettica. È dunque l'intreccio dei flussi di scambio (di forza-lavoro, di capitali d'investimento, di conoscenze) che produce nuove occasioni di occupazione e di acculturazione.

In Lombardia Carlo Cattaneo, individua nel Comune dei Corpi Santi di Milano, che già intorno al 1840 per consistenza assoluta e punte di densità demografica era la seconda città della Regione, il *porto franco*, capace ad un tempo di sviluppare nuovi rapporti produttivi e territoriali, quando gli venga riconosciuta propria autonomia nell'organizzazione economica e amministrativa. Analogamente Ildefonso Cerdà inventa *ex-novo* un insediamento giustapposto al vecchio centro, capace di offrire *condizioni egualitarie* ai produttori, riconoscendo che l'ampliamento di Barcellona (l'*Ensanche* del 1859) non può avvenire assecondando la logica dei rapporti interni alla città, ma connettendo quelli tra tutte le forze attive sul territorio catalano.

La storia della città in questi casi non può essere intesa riduttivamente: piuttosto serve a cogliere la dimensione strutturale dei fenomeni urbani e territoriali, per come essi concorrono a trasformazioni di fondo nelle rispettive società. Carlo Cattaneo nel 1856 individua la città (...) *come principio ideale delle storie italiane*, cioè ne fa la chiave per comprendere i movimenti di lunga durata in situazione peculiare come quella italiana, dove il *recinto murato fu in antico la sede comune delle famiglie che possedevano il più vicino territorio* (tanto che) *la città formò col suo territorio un corpo inseparabile*: (così) *per immemorabile tradizione il popolo delle campagne, benchè oggi pervenuto a larga possidenza, prende tuttora il nome dalla sua città, sino al confine d'altro popolo che prende nome d'altra città*. Ildefonso Cerdà nel 1859 in un *Giudizio critico sulla relazione della Giuria del concorso per il piano di Barcellona*, afferma che *le città sono un prodotto della storia, certo, ma della storia dell'oppressione, della storia innaturale, e non della vera storia umana*; perciò assumere a base del *piano* per la nuova città il criterio di continuità con i meccanismi in atto nella cre-

scita urbana costituisce un *alibi per prolungare l'oppressione*, mentre occorre studiare le primitive forme di insediamento, l'*urbanizzazione ruralizzata*, per individuare nuovi principi di costruzione territoriale con il concorso delle moderne tecnologie.

Questa storia attiva non può essere surrogata dalle informazioni che provengono da circoscritte raccolte di reperti. Essa si costruisce assumendo complessivamente l'inventario delle risorse disponibili nel presente (cfr. per es., I. Cerdà, *Monografia della classe operaia a Barcellona nel 1856* e C. Cattaneo, *Notizie naturali e civili sulla Lombardia*, 1844) per interpretarlo, nella dimensione materiale, come prodotto dell'opera storica dell'uomo (*Dacchè il destino dell'uomo fu quello di vivere coi sudori della fronte, ogni regione si distingue dalle selvagge in questo, che ella è un immenso deposito di fatiche*, in C. Cattaneo, *Industria e Morale*, 1845) e per modificarlo nel presente attraverso un progetto collettivo (*uno slogan, con pretese filosofiche dice: «Il tracciato delle città è opera del tempo piuttosto che dell'architetto»; (...) si tratta di un principio assurdo, veramente ridicolo...*, in I. Cerdà, *Giudizio critico ecc.*, cit.).

5. Attualmente la crisi, in situazioni come quella milanese, ha spinto a fondo la disarticolazione dell'insediamento metropolitano, attraverso la dispersione delle attività produttive. La smobilitazione della storica armatura insediativa e la dissoluzione dei rapporti strutturali che la innervano risulta fortemente accelerata: soprattutto lungo le direttrici territoriali e nella periferia del capoluogo, dove il processo d'industrializzazione era venuto concentrandosi, utilizzando la mobilità della forza-lavoro, è in atto la massiccia smobilitazione degli impianti tanto che la dinamica complessiva degli insediamenti risulta ormai condizionata dalla *perdita del centro* metropolitano. Il destino dell'insediamento sembrerebbe ormai tutto determinato, quando la sua storia venga ridotta a semplice proiezione dei fatti economici. *Conservazione dei centri storici, archeologia industriale, riuso edilizio*, ecc. prospettano linee di intervento subalterni a questa logica, proprio quando operano caso per caso, rinunciando alle valenze strutturali dell'insediamento storico. Il territorio viene ridotto a *bene culturale* e la *dispersione museale* diventa il circuito del suo consumo. Al contrario, il *museo metropolitano*, che si configura come possibile itinerario di riconnessione nell'insediamento storico articolato sull'intreccio dei rapporti strutturali, si propone come *laboratorio* capace di produrre conoscenze e progetti per la realtà.

Impresa Gadola

S.p.A.

Milano - Via Tiziano 21 - 20145 - tel. 4696951/5 - telex 332002 TECAV

Padova - Corso Milano 54 - 35100 - tel. 650355



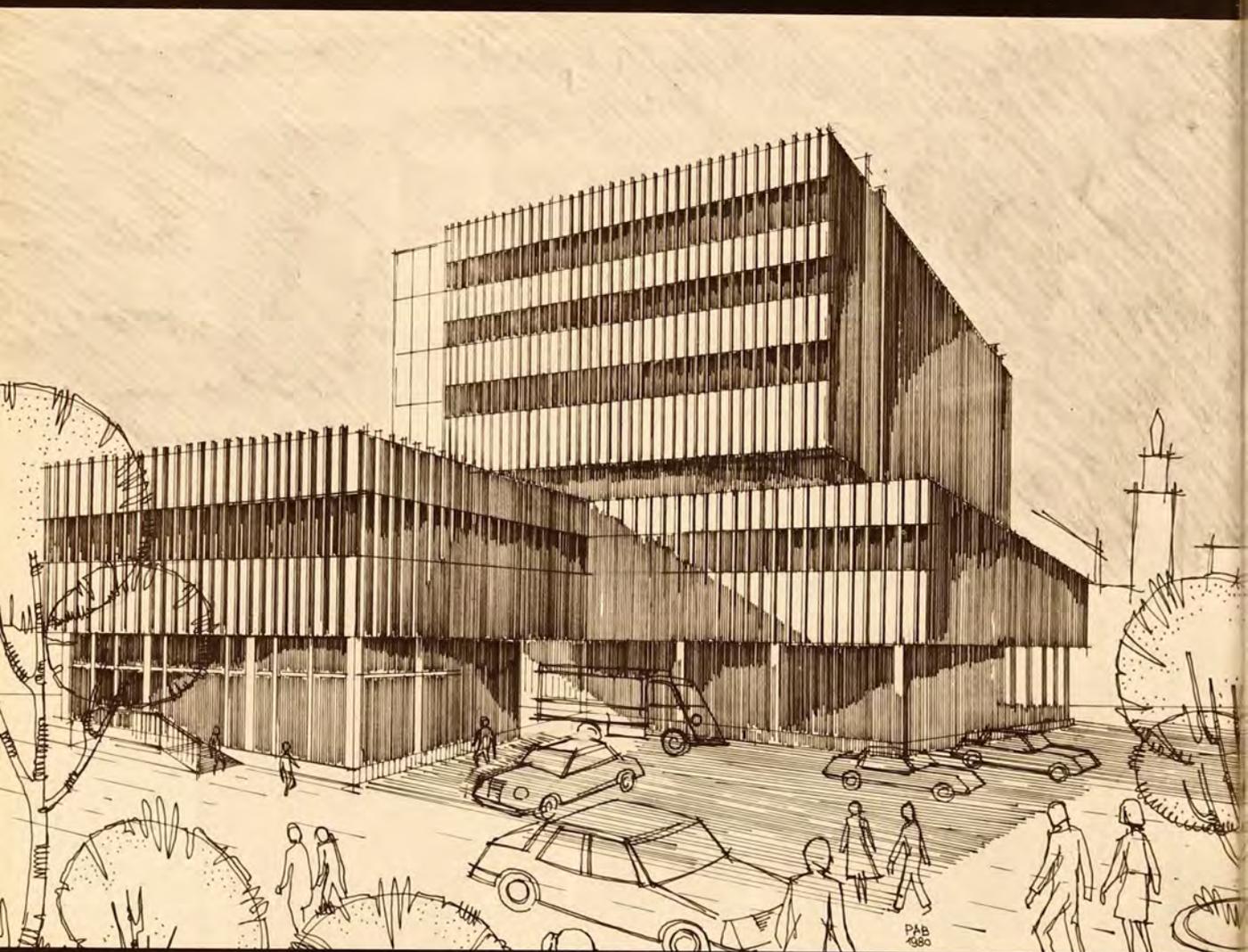
**LAVORI CIVILI
INDUSTRIALI
OPERE PUBBLICHE
EDILIZIA SOCIALE**



Gadola Contractor S.p.A.

Milano - Via Tiziano 19 - 20145 - tel. 4693882

TRIPOLI-LIBIA cinque grandi supermercati in costruzione su progetto SPRING



spring

ingegneria civile s.p.a. - 20124 milano, italy, via benedetto marcello 2 - tel. 2716265 - 270761 - tlx 334218 chemint

progettazione civile calcolo strutturale direzione lavori assistenza di cantiere

**SICAMPS è:
semplicità di montaggio
alto livello di finiture
selezione accurata dei materiali**

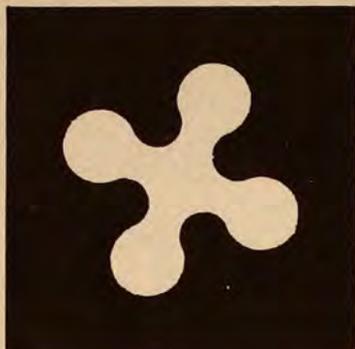


SICAMPS S.R.L. SOCIETA' ITALIANA CAMPI

Ufficio e Stabilimento Factory:
Via Torino strada statale, 211 - 15045 SALE (Alessandria) ITALY
Telephone (0131) 845813/14 - Telex 334006 SILFE I
Cable: SICAMPS/SALE

**FUTURO
È...
SICAMPS**
SOCIETA' ITALIANA CAMPI

La sempre maggiore richiesta di spazi abitativi immediatamente utilizzabili, in zone spesso lontanissime da centri urbani, ha sensibilizzato la SICAMPS di Sale - Italia. Attualmente la sua organizzazione commerciale, uno staff di progettisti altamente specializzato, uno stabilimento attrezzato per una forte produzione, è pronta a sopperire a qualunque richiesta della moderna cantieristica con tempi molto ravvicinati. Il modulo del sistema, di misura normalizzata per qualunque trasporto, è costituito da una base autoportante, che elimina la necessità di fondazioni tradizionali, dalla copertura completamente finita (coibentazione, controsoffittatura ed impianto elettrico compresi), da pareti perimetrali in pannelli autoportanti a forte coibentazione in cui sono già inserite porte finestre e condizionatori. Esso può essere fornito completamente smontato ed imballato, trasportabile in numero di 4 unità su dei trailers oppure, completamente montato, nella dimensione di un Container. Questa ultima soluzione è particolarmente valida per unità componibili atte a formare servizi, cucine, lavanderie, ed altre costruzioni per ambienti particolari, in quanto le attrezzature richieste, possono già essere montate e collaudate in stabilimento con l'eliminazione di onerosi interventi in loco di personale specializzato. Questo modulo, può essere variato nel tempo, composto senza limitazioni, flessibile nelle prestazioni. Una vasta serie di finiture e di arredi, differenzia le diverse esigenze di confort nel caso di forniture anche per centri residenziali.



REGIONE LOMBARDIA

Assessorato ai Lavori Pubblici ed edilizia residenziale

“Riuso” in Lombardia

Sull'attualità del recupero edilizio è stato detto ormai molto, sottolineando, per un verso l'importanza culturale e politica di un'operazione tesa a riproporre complessivamente la storia del nostro insediamento ambientale o, per un altro, a suscitare una attenzione nuova verso l'ambiente umano.

C'è, in tutto questo, la ricerca di un'identità che, rispetto ad altri Paesi europei altrettanto scossi e trasformati (anche se più precocemente) dall'industrializzazione e da uno sviluppo «specializzato», era sinora mancata in Italia: vuoi per eccesso retorico, vuoi per carenze profonde della nostra società.

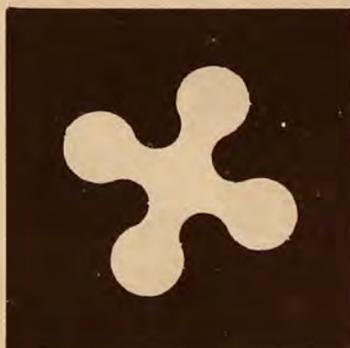
Essa sembra impostata ora in modo innovativo e tale da coinvolgere nella politica della conservazione strutture e processi fino a ieri impensabili e trascurati. Ma emerge anche un'idea del «costruito» funzionale al passaggio da una società e da un ambiente industriale a una società e a un ambiente di tipo postindustriale; in altre parole, congrua — anche se debitrice di un input decisivo al primo approccio — alla crisi delle risorse, la cui gravità e pregnanza appaiono ogni giorno sempre più grandi per la stessa sopravvivenza e integrità dell'uomo nel suo habitat come per la formazione di nuovi equilibri geopolitici nel mondo.

Il contenimento del processo di compromissione del suolo, che ha segnato recentemente e in modo devastante l'urbanizzazione italiana, è, infatti, fattore di risparmio di terra come di energia e, al tempo stesso, motivo di serio ripensamento dei nostri «valori» sociali e politici.

Sulla prospettiva, già carica dei motivi sopraccennati, sembrano pure inseribili interessi specifici per il settore del governo locale: lo scarto rilevante che in una regione come la Lombardia esiste tra l'entità del patrimonio edilizio e il numero dei suoi utenti, più o meno potenziali, tenderà ad accentuarsi; a causa di fenomeni demografici (si pensi al rallentamento progressivo dei fattori naturali e sociali della crescita della popolazione lombarda) ormai ben noti, cui farà da contrasto il perdurare di elementi di instabilità nell'occupazione e nella dinamica dei settori economici con riflessi, ancora di non poco momento, circa la distribuzione nello spazio regionale degli utenti stessi.

Così come interesserà l'impegno di pianificazione territoriale e di programmazione della spesa pubblica, che attende la regione negli anni Ottanta, la «rifunionalizzazione» di un costruito progettato, gestito e infrastrutturato con criteri che ci appaiono superati o, quanto meno, da superare: rimuovendo i pregiudizi, sia di coloro che equivocano sui bisogni del nostro tempo (e non sanno soddisfarli senza «distruggere» o sradicare), sia di quanti tendono a estendere in modo unilaterale l'area della conservazione e del recupero.

Il nodo non sarà, dunque e soltanto, da avviare a scioglimento nel corso dei prossimi anni, ma prospetta da subito un'esperienza improcrastinabile e da



“Riuso” in Lombardia

consumare dialetticamente sul piano della ricerca, di un nuovo modo di produrre la casa e il suo ambiente e di fruirne; come su quello della diffusione di nuovi modelli politici e sociali che lo sorreggano e viceversa.

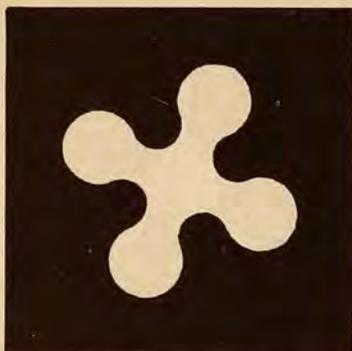
I problemi da affrontare e risolvere sono ovviamente parecchi, ma è importante che nelle politiche regionali lo studio di siffatte questioni acquisti rapidamente uno spessore operativo: alcuni risvolti devono diventare oggetto di ricerca scientifica e, quindi di un interessamento congiunto del Governo centrale e delle Regioni, capace di rinnovare e qualificare con tempestività il compito politico-direzionale proprio del più recente istituto.

Presso l'Assessorato ai Lavori Pubblici della Regione Lombardia, che ho avuto l'onore di amministrare nel corso della legislatura in procinto di finire, è stata insediata una commissione di lavoro coordinata dal prof. arch. Silvano Tintori; della suddetta commissione hanno fatto parte con me, con il compito di incominciare a studiare — a prescindere dagli aspetti propriamente territoriali all'esame di altri organi regionali con i quali sono già stati avviati rapporti tendenti ad assicurare il coordinamento — alcune iniziative di supporto qualitativo alla produzione del recupero edilizio. Tale commissione, pur non avendo avuto un tempo adeguato di lavoro a propria disposizione, ritiene di poter esprimere già alcune raccomandazioni, che mi sembra utile incominciare a vagliare proprio in questa sede.

Oreste Lodigiani
Assessore ai lavori Pubblici
ed edilizia residenziale
della Regione Lombardia

Il problema dei costi è indubbiamente quello che ha sollevato e continua a sollevare le polemiche più accese, anche per le difficoltà derivanti dalla scarsità di studi di pianificazione e programmazione socio-territoriale, in base ai quali sia possibile procedere a un'analisi che tenda a stimare e comparare, da una parte i costi unitari dell'edilizia e, dall'altra, e con rilevanza non inferiore, i costi dell'insediamento e della sua gestione; andando, cioè, a leggere il ciclo di vita del prodotto edilizio nella globalità del processo che lo riguarda. Né i costi del recupero sono assimilabili a quelli delle nuove costruzioni, senza una semplificazione ignara della disparità di condizioni che invalida il confronto in quanto instaurato fra termini eterogenei. Ma piuttosto, fornendo elementi utili per diagnosticare le soglie minime di convenienza delle operazioni

(segue)



“Riuso” in Lombardia

di recupero. Sia chiaro: tale convenienza è da misurare prevalentemente sul costo in condizioni normali, perchè il beneficio ricavabile da un intervento può essere stimato ben diversamente allorchè consenta di trasmettere in piena integrità ed efficienza beni il cui valore storico, culturale o sociale vada oltre un fatto riabilitativo finalizzato alla sola offerta di alloggi a prezzo politico. La complessità della situazione è rappresentata, del resto, anche dalle posizioni non univoche emerse nel corso dei lavori della commissione, che verosimilmente risalgono alle differenze di ruolo degli operatori.

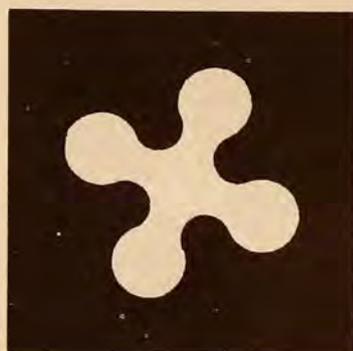
Finora, infatti, gli interventi sono stati condotti quasi esclusivamente sul patrimonio resosi disponibile, ovvero di proprietà pubblica, risultato in condizioni non cattive ove era stato oggetto di regolare manutenzione, ma altrimenti in situazione di abbandono per cause molto numerose e diverse, che qui dobbiamo tralasciare di enumerare. Una conseguenza diretta è stata un eccessivo scompensamento fra i costi per effetto della disorganicità degli interventi, come per la limitatezza di questi ultimi assai più dipendente da una strozzatura nella disponibilità del patrimonio obsoleto che non dalla scarsità delle risorse impiegabili.

Inoltre, e non secondariamente, l'intervento pubblico sul costruito è ancora condizionato da normative strutturate e formulate secondo criteri generali oltre che in termini di edilizia «nuova»; esse rientrano in un indirizzo tecnico-economico organizzato assai più per contenere il costo di costruzione che non quello di gestione, nei confronti del quale il recupero può agire nel senso di contenimenti di non poco conto e di non scarsa rilevanza in un'ottica di crisi. In tema di compensazione dei costi, d'altronde, non è stata finora considerata la parte che, almeno parzialmente, potrebbero giocare i fabbricati «polifunzionali» sovente assoggettati a recupero, dove siano per esempio presenti spazi commerciali potenziali o già in esercizio e, ancora, altre funzioni cui non necessariamente debbono essere applicati analoghi controlli politici del «prezzo» degli ambiti a essere riservati.

Infine, la geografia e la storia di una regione tanto diversificata rendono la casistica delle «civiltà edilizie» troppo ampia, e ancora sostanzialmente troppo poco indagata, per poter delinearne un profilo complessivo all'interno del quale le comparazioni siano compatibili fra loro, sia sotto il profilo dei costi, sia sotto quello dell'accettabilità sociale del prodotto del recupero.

Sul versante delle imprese private vi è stato ancora lo scontro con i problemi connessi sia con la proprietà dell'immobile sia con la situazione dell'utenza, che ha originato un impatto diverso con i provvedimenti tesi a tutelarla e con taluni meccanismi inseriti nelle loro pieghe.

Inoltre l'imprenditore privato ha dovuto confrontarsi con la sperequazione cui viene assoggettato per effetto delle modalità attraverso cui si ripercuote



“Riuso” in Lombardia

sul mercato dell'edilizia la capacità finanziaria dell'operatore, in quanto il prodotto edilizio risente del credito fino a inficiare la sua stessa qualità e la sua localizzazione e in quanto divenga tramite e pretesto di rapporti clientelari. Una ulteriore sperequazione accollerebbe alle imprese private di maggiore dimensione o più correttamente amministrate i costi cui attraverso l'evasione fiscale e contributiva si sottraggono altri imprenditori, il cui peso è facilmente comprensibile se commisurato con la nota alta incidenza del costo della forza lavoro su quello del prodotto che notoriamente aumenta negli interventi di recupero; tanto da far postulare una contribuzione ancorata al costo di costruzione, che va tuttavia a investire la struttura stessa del salario.

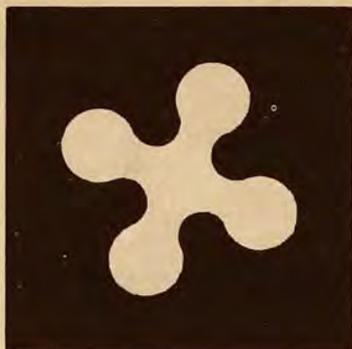
Sotto il profilo dei costi, indotti da fattori di carattere amministrativo, si è insediato anche molto sul risvolto procedurale: infatti il proliferare della normativa ha esasperato le preesistenti lentezze burocratiche, facendo lievitare ulteriormente i costi della produzione edilizia, tenuto conto soprattutto dei sinergismi inflazionistici.

La maggiore efficienza auspicata investe, peraltro, l'oggetto stesso della norma che dovrebbe mirare a rendere altamente probabile ed efficace il controllo campionario del prodotto edilizio, superando la genericità del controllo a tappeto effettuato finora sui progetti. Quest'ultimo ha mostrato la propria inadeguatezza anche per l'edilizia nuova, ma è ancora più improponibile nel caso del recupero, dove il progetto è pur sempre una traccia di riferimento, che, per quanto organica, viene messa a punto nel corso e nel vivo dell'intervento.

Se vengono affrontati poi seriamente i temi delle garanzie a tutela dell'utenza e degli strumenti idonei al controllo energetico, l'indirizzo normativo deve ancora più essere rivisitato metodologicamente. L'articolazione che le molte analisi ancora da compiere suggeriranno appare multiforme e le scelte, che vanno e probabilmente si incroceranno da una dimensione tipologica a parametri infraregionali o di area, muoveranno da quel profilo complessivo che verrà delineato dai più diversi tipi edilizi coinvolti nel recupero e provenienti dalla casistica storica e geografica, purchè la metodologia di indagine dell'esistente sia sufficientemente rigorosa per effettuare le opportune reperimentazioni e comparazioni.

Tanto per esemplificare: è antieconomico e scorretto ricavare tagli di alloggi piccoli e miniappartamenti in costruzioni di tipo «a corte» o in aggregazioni di esse e, viceversa, puntare su alloggi di taglio medio o medio-grande in case a schiera magari attraverso indebite aggregazioni: o è inutile e altrettanto scorretto tentare il recupero residenziale — eppure le proposte e i progetti ci sono e sono spesso avallati da operatori pubblici — dei fienili o delle stalle di antiche costruzioni rurali, che invece meglio si prestano all'allestimento di at-

(segue)



“Riuso” in Lombardia

trezzature collettive.

In sostanza per ogni tipo edilizio possono essere formulate alcune norme fondamentali di comportamento: nè una «mappa delle tipologie edilizie» può essere oggetto di schematismi svuotanti tanti altri aspetti, di contesto e di stratificazione, che pure incidono sul profilo culturale degli insediamenti e sul recupero del patrimonio edilizio che vi ricade.

Tuttavia l'impegno ricercativo maggiore sembra dover essere concentrato nell'area tecnologica; se non altro perchè qui il ritardo nei confronti della questione riabilitativa è sensibile e qui il problema organizzativo si presenta pure con contorni che esulano dall'ambito della nostra istituzione, anche se la coinvolgono largamente.

Dal dibattito della commissione sono emerse perplessità su un contenimento dei costi da affidare all'industrializzazione e alla componentistica, soprattutto se si pensa di gestirlo attraverso la progettazione; in quanto ciò che non è riuscito nella produzione dell'edilizia nuova è ancora più difficile che riesca nel recupero.

Tuttavia due esigenze sono parse prevalere nettamente: quella di lavorare per ottenere nuovi suggerimenti tecnici nel campo del ripristino strutturale delle costruzioni e quella di inserire in una nuova ottica di progettazione l'impiantistica non intendendola più come correttivo che interviene *ex post* nel progetto, ma un fattore ben integrato di quest'ultimo.

Un primo sommario bilancio consuntivo su questi due piani mette infatti in evidenza che dove si rendono necessarie opere sostanziali a livello di struttura, il recupero diviene economicamente oneroso, soprattutto se si tratta di tutte le strutture orizzontali, mentre, relativamente all'adeguamento tecnologico, si delinea ormai con chiarezza l'economicità degli impianti a vista e pertanto la minimizzazione delle colonne e dei montanti che danno altresì agilità alla manutenzione. Questi problemi non richiedono, ad avviso della commissione, un processo razionalizzatore fondato sulla concentrazione delle imprese: anzi il ruolo delle piccole aziende potrà essere tanto più positivo e incisivo quanto più esse sapranno salvaguardare, aggiornare e rinnovare i magisteri che hanno caratterizzato in passato la produzione edilizia e che possono oggi avere una parte di rilievo nella produzione del recupero. Il problema fondamentale è piuttosto un altro: è quello di dare impulso a una ricerca rigorosamente finalizzata al servizio di tutti gli operatori che potrà costituirsi come incentivo interno alla produzione, qualitativamente ed economicamente. Di tale impulso potrà essere protagonista un'iniziativa pubblica non limitata all'Amministrazione, ma allargata con il debito coordinamento agli istituti pubblici di ricerca e all'università.

*Luca Beltrami Gadola
Augusto Cagnardi
Mario Di Salvo
Alberto Ferrari
Alberto Grimoldi
Epifanio Li Calzi
Cesare Merola*

*Gianni Mezzanotte
Antonio Piva
Evandro Sacchi
Bernardo Secchi
Silvano Tintori
Maurizio Veronelli
Alfredo Viganò*

copro sport

CONSORZIO PRODUTTORI SPORTIVI - ITALIA

Sede Legale: 24100 BERGAMO - Piazza Repubblica, 2

Sede Tec. e Amm.: 24030 VILLA D'ADDA (BG) - Viale Industrie, 5

Tel. (035) 793.015 - 791.254 - Telex 301675 / 6 BPBEST ATT. CO. PRO. SPORT.

DITTE CONSORZIATE

BIFFI F.LLI s.a.s 24030 VILLA D'ADDA - BERGAMO

CEIS s.a.s 36060 SPIN - VICENZA

REM CRAVERO s.r.l. 10048 VINOVO - TORINO

SOPROSPORT s.r.l. 24100 BERGAMO - ROMA



systemfloor

EVERGREEN



PALESTRA

BASKET



PISTINA



COP FLEXCO



PATTINAGGIO



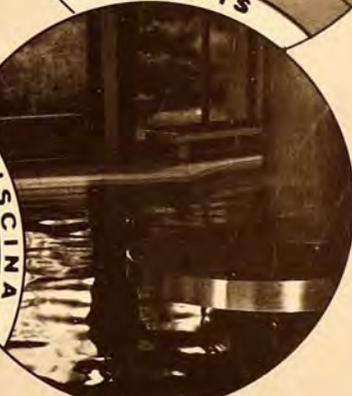
TENNIS



CALCIO



PISCINA



ESPERIENZA
POTENZIALITÀ
QUALITÀ
GARANZIA

INDICATORI FARMINDUSTRIA

NEL 1978 L'ITALIA HA ESPORTATO TECNOLOGIE FARMACEUTICHE IN SENSO LATO PER 35,9 MILIARDI E NE HA IMPORTATO PER 111,5.

LE ESPORTAZIONI TECNOLOGICHE FARMACEUTICHE RAPPRESENTANO L'8,7% DELLE ESPORTAZIONI COMPLESSIVE DI TECNOLOGIE.

NEL CAMPO DELLE IMPORTAZIONI IL RAPPORTO È PARI AL 12,4%.

DA UNA ANALISI SINTETICA DELL'INTERSCAMBIO TECNOLOGICO NEL TEMPO, EMERGE QUANTO SEGUE:

INCIDENZA DEL SETTORE FARMACEUTICO

Incidenza % su:

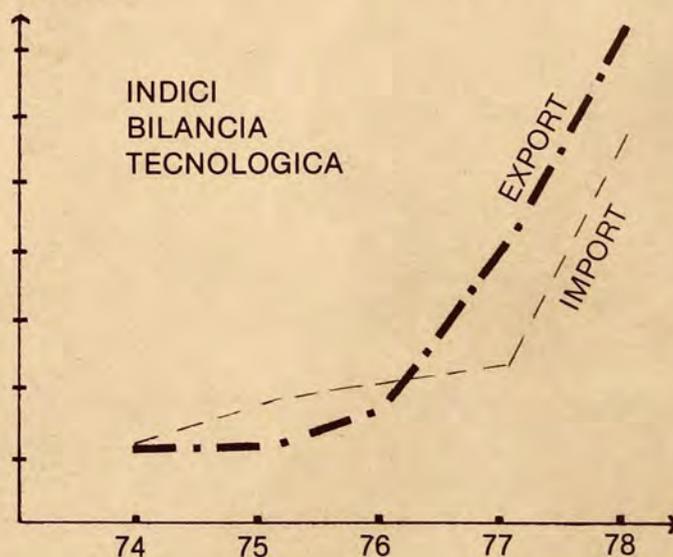
Bilancia	IMP	12,4%
Tecnologia	EXP	8,7%
Bilancia	IMP	1,0%
Commerciale	EXP	1,0%
PIL		0,4%
VAI industria manifatturiera		2,3%
Spesa di ricerca industriale		14,6%

Il peso del settore farmaceutico nella bilancia tecnologica è superiore al peso che lo stesso settore riveste nell'economia del Paese o nel campo della bilancia commerciale.

L'incidenza sugli scambi tecnologici si avvicina al peso che il settore farmaceutico registra sulla ricerca industriale (a conferma dell'importanza che il problema scientifico-tecnologico riveste per l'industria farmaceutica).

INDICI INTERSCAMBIO TECNOLOGICO FARMACEUTICO

ANNI	EXP.	IMP.
1974	100,0	100,0
1975	100,1	142,7
1976	150,6	163,2
1977	287,1	215,4
1978	702,2	542,5





IMPRESA EUGENIO GRASSETTO S.P.A.

Sede sociale: Padova, Riviera Paleocapa 70 - Tel. 049/66.03.22 (5 linee) Telex 41.319

Stabilimento « AEDILIA » 35100 PADOVA, Viale Navigazione Interna 34 - Tel. 049/66.42.77

Stabilimento « I.M.E. » 04100 LATINA, Borgo S. Michele, Via dei Monti Lepini - Tel. 0773/40.366



SETTE

oltre ai prestigiosi rivestimenti murali plastici
il
classico isolamento «a cappotto»

THERMO - PHON

che protegge i fabbricati da:
freddo, caldo e rumori

