

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

HINTERLAND 13 14

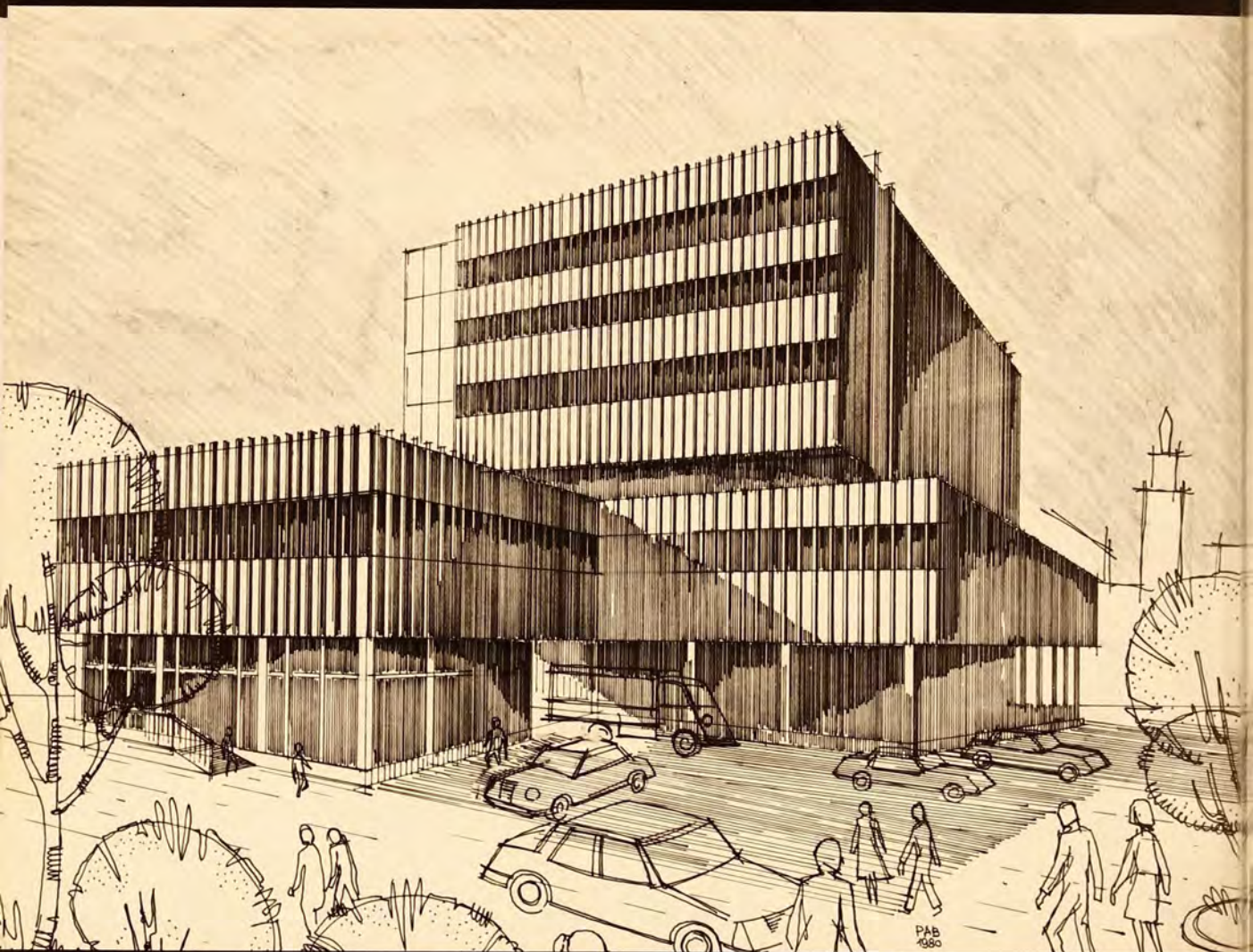
Anno 3 / N. 13-14 / Gennaio - Giugno 1980

ARCHITETTURA ITALIANA

Spett. abb. post. gr. 3° 70/10000 Numero doppio
Distribuzione Mondadori



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

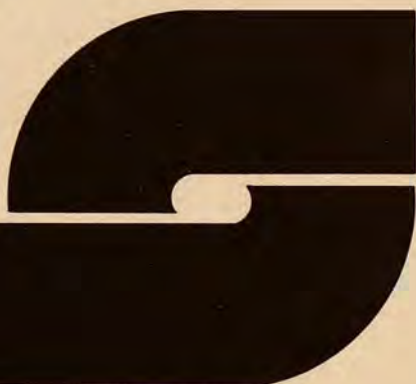
**SICAMPS è:
semplicità di montaggio
alto livello di finiture
selezione accurata dei materiali**



SICAMPS S.r.l. SOCIETÀ ITALIANA CAMPI

Ufficio e Stabilimento/Factory
Via Torino strada statale, 211 - 15045 SALE (Alessandria) ITALY
Telephone (0131) 845.813/14 - Telex 334006 SILFE I
Cable: SICAMPS/SALE

**FUTURO
È...
SICAMPS**
SOCIETÀ 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.

LA MODERNIZZAZIONE DEL TRASPORTO MERCI PER FERROVIA

La stretta correlazione esistente tra l'andamento del traffico merci per ferrovia e quello della produzione e degli scambi rende necessaria una politica commerciale delle Amministrazioni ferroviarie che sia particolarmente attenta a questi fenomeni. Occorre cioè adeguare prontamente sia gli interventi di difesa del traffico ferroviario che quelli promozionali al variare della domanda, nonché alla maggiore o minore competitività della concorrenza. In armonia con tale necessità, la politica commerciale delle FS è stata indirizzata essenzialmente al miglioramento qualitativo del servizio puntando, ove necessario, anche all'incentivo della «concessione di tariffa», soprattutto per quei settori merceologici che consentono la effettuazione dei trasporti a treno completo e composizione bloccata.

La ferrovia, trasporto tipicamente di massa, realizza la sua maggiore produttività, e quindi intrinseca economicità, soltanto attraverso una logica concentrazione del traffico: il che vuol significare, in ultima analisi, la realizzazione di «treni completi».

Questo tipo di trasporto risulta particolarmente gradito all'utenza più esigente, essendo effettuato in modo diretto; inoltre consente all'Azienda ferroviaria di Stato considerevoli economie, giacché non richiede operazioni di manovra e non crea ingombri negli scali di smistamento. Concentrazione del traffico significa anche riduzione dei «punti di vendita», cioè delle stazioni abilitate al servizio merci a carro completo, il cui numero oggi risulta eccessivo.

Per sanare almeno in parte la situazione, le FS hanno provveduto a ridurre il numero degli scali abilitati al servizio merci ed a elevare i minimi di distanza per l'accettazione dei trasporti a carro isolato (100 Km.). Come immediata conseguenza si è avuto un costante, sensibile incremento dell'aliquota di traffico svolto a carro completo. È chiaro che alla contrazione dei punti di vendita deve però accompagnarsi anche un potenziamento degli scali sui quali si concentra la domanda di trasporto, con l'obiettivo di avviare una vera e propria rete di treni «intercity-merci», colleganti rapidamente tra loro gli scali più importanti. Si tratta in definitiva di contribuire all'affermarsi di una concezione innovatrice nel trasporto merci per ferrovia, che prevede treni a composizione bloccata su lunghe e medie distanze con integrazione del trasporto intermodale — cioè combinato strada-rotaia — ogni volta che si riveli conveniente. Al fine di coordinare e sollecitare maggiormente lo sviluppo del trasporto intermodale, l'Azienda FS si è fatta promotrice della costituzione di una Società Italiana per i trasporti combinati, nella quale una larga partecipazione degli autotrasportatori dovrebbe consentire l'auspicata integrazione del traffico strada-rotaia.

Sempre in questa prospettiva le FS hanno ultimato i lavori di ampliamento del terminal di Milano-Rogoredo che viene così ad avere una capacità operativa quasi triplicata rispetto al passato, in grado quindi di far fronte alle necessità crescenti del traffico interno ed internazionale che vi fa capo. Nello stesso tempo partecipano a iniziative a livello regionale, per l'attuazione di centri merci a Padova e a Bologna.

Le FS costruiranno in tali centri grandi terminals che potranno contribuire ad un maggiore sviluppo dei trasporti intermodali.

Sul piano operativo, i trasporti di semi-rimorchi stradali dalla Francia e dal Belgio per l'Italia e viceversa che si avvalgono del sistema «Kangourou» interessano tuttora i centri di Novara, Milano Rogoredo e Roma Ostiense.

Inoltre i nuovi centri aperti al traffico di Bologna Ravone e Torino Vanchiglia sono in grado di far fronte alle esigenze del momento.



Il sistema «Kangourou».

I trasporti con semirimorchi stradali, sistema «Huckepack», che interessano il traffico con la Germania, continuano a far capo a Milano e vengono inoltrati via Chiasso con treni specializzati. Per concludere, è da rilevare l'ampia azione svolta in generale dall'Azienda ferroviaria di Stato sul piano operativo per mantenere e sviluppare i livelli del traffico merci, ed in particolare di quello internazionale che si aggira intorno al 60% del traffico complessivo. Inoltre le FS stanno collaborando efficacemente agli studi ed alle iniziative in atto da parte dell'Unione Internazionale delle Ferrovie (U.I.C) sulle formalità per la trattazione dei trasporti ai transiti di confine, all'individuazione ed alla concentrazione delle principali correnti di traffico in vista della formazione di treni merci internazionali specializzati sulle principali direttrici.

Per quanto riguarda il transito alle nostre frontiere, buoni risultati sono stati già conseguiti con lo snellimento delle operazioni doganali, mentre, come si è detto, sono in corso studi per ulteriori semplificazioni. Relativamente all'inoltro dei trasporti in servizio internazionale, si è passati recentemente da una fase tecnica tradizionale (coordinamento degli orari e accordi sulla composizione dei treni) ad una fase più progredita (formazione di treni merci internazionali «di penetrazione» destinati all'interno delle reti di altre nazioni).

Sono stati inoltre avviati studi per una più estesa applicazione, anche nel settore internazionale, della tecnica dei trasporti a treno completo e per la programmazione dell'inoltro dei trasporti a carro isolato mediante il sistema del «lotissement international». Tale sistema prevede un'etichettatura dei carri valida su tutte le reti che consente di individuare i rotabili in funzione della loro destinazione; l'istituzione di appositi itinerari di inoltro; l'afflusso e la concentrazione dei trasporti su tali itinerari; la formazione, infine, di treni merci internazionali avviati direttamente alle stazioni di smistamento del Paese destinatario.

Da questa tecnica deriveranno vari vantaggi, come il miglioramento delle rese, l'utilizzazione ottimale dei veicoli e l'aumento delle potenzialità delle installazioni ferroviarie.





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**



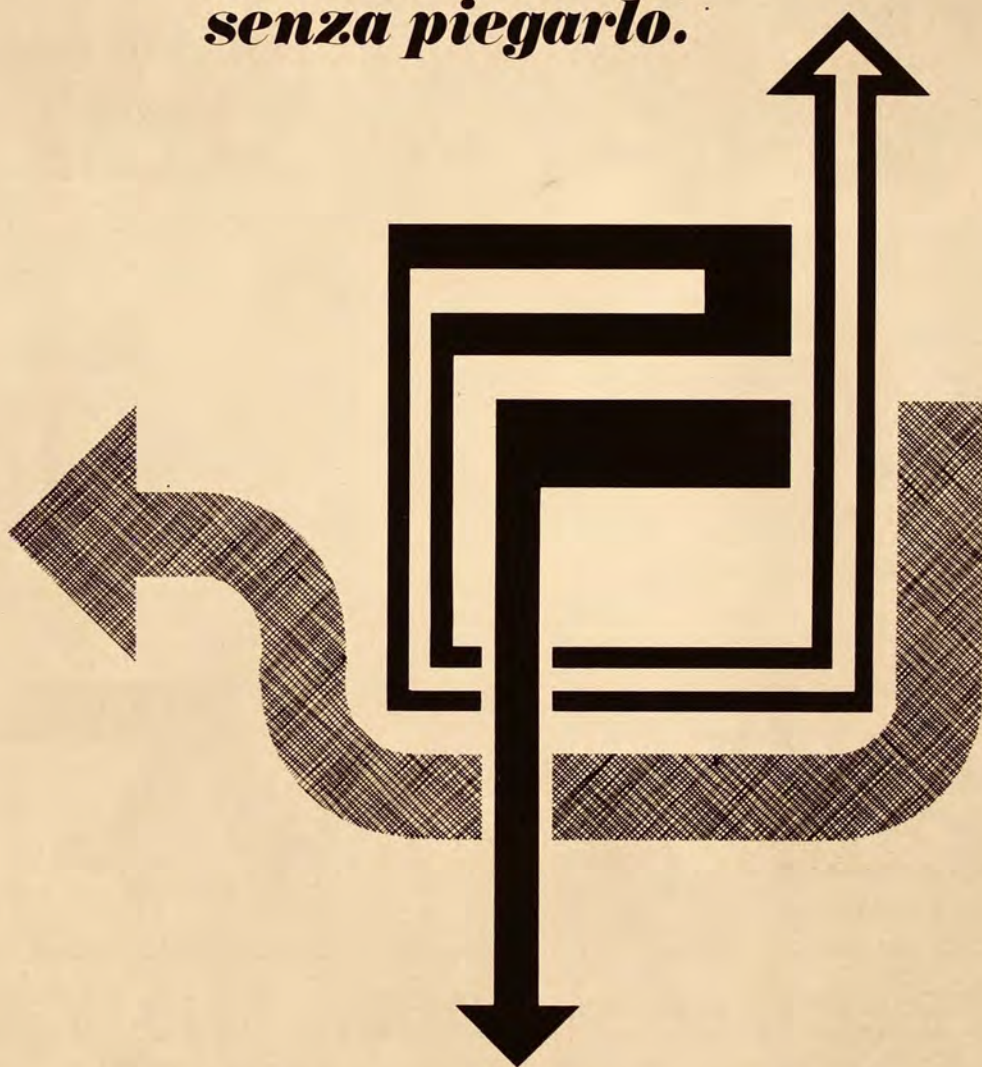
SISTEMA AEROPORTUALE MILANESE AEROPORTI LINATE MALPENSA

SEA

Società Esercizi
Aeroportuali S.p.A.

PRESIDENZA - DIREZIONE GENERALE: 20090 AEROPORTO LINATE

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



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



BANCA NAZIONALE DEL LAVORO

SEZIONE FONDARIA

La Sezione concede mutui fondiari, edilizi ed agrari di miglioramento, anche a tasso agevolato, in base alle provvidenze delle leggi nazionali e regionali. L'intervento si esplica sia con la concessione di mutui da un minimo di 10 anni ad un massimo di 25 anni su immobili già realizzati ed a reddito fino al 50% del loro valore, sia con la concessione di mutui fino a 25 anni destinati alla costruzione (fino al 75% del costo), ricostruzione, riparazione, trasformazione (fino al 90% della spesa), di edifici ad uso prevalente di abitazione, non di lusso. Inoltre, mutui fino al 75% del valore, per l'acquisto — direttamente dal costruttore — di nuove abitazioni non di lusso ai sensi della Legge n. 1165/1938, nonché interventi fino al 75% del valore su immobili di vecchia costruzione purché destinati all'acquisto della prima abitazione nel comune di residenza in base alla Legge n. 25/1980.

SEZIONE ALBERGHIERA

La Sezione è l'unico istituto abilitato per legge ad operare nel settore ed ha per oggetto la concessione di mutui, di durata massima ventinquennale, destinati alla costruzione, ricostruzione, trasformazione, ampliamento ed adattamento di alberghi, pensioni, locande, villaggi turistici, campeggi, autostelli, rifugi alpini, alberghi per la gioventù, stabilimenti termali e balneari, impianti e servizi complementari all'attività turistica, ammodernamento e miglioramento delle attrezzature e dell'arredamento. Particolare attenzione viene rivolta alle operazioni a tasso agevolato in base alle vigenti disposizioni di legge.

SEZIONE OPERE PUBBLICHE

La Sezione ha per oggetto la concessione di mutui destinati alla realizzazione di opere pubbliche ed impianti di pubblica utilità a favore:

- di Enti pubblici, loro consorzi, aziende autonome e società costituite dagli Enti stessi o nelle quali tali Enti detengono la maggioranza del capitale azionario;
- di imprese di nazionalità italiana concessionarie degli Enti pubblici per la costruzione e la gestione di opere pubbliche e di impianti di pubblica utilità.

I mutui possono raggiungere l'intera spesa prevista per la realizzazione delle opere. La durata di ammortamento dei mutui non può superare i 35 anni nel caso di concessioni a favore di Enti pubblici ed i 20 anni quando la ditta mutuataria è un'impresa concessionaria.

SEZIONE CREDITO INDUSTRIALE

Questa Sezione, istituita per finanziare gli investimenti effettuati da medie e piccole imprese industriali, può oggi operare con imprese di qualsiasi dimensione. Tale attività è svolta anche con prestiti, a tasso agevolato, in applicazione delle speciali leggi di incentivazione. La Sezione ha esteso i suoi interventi ad altri tipi di operazioni speciali, promosse da provvedimenti statali o regionali, in favore di imprese commerciali, editoriali, pescherecce, marittime o danneggiate da calamità naturali. La Sezione interviene anche con finanziamenti per lo smobilizzo di crediti derivanti dall'esportazione di merci o servizi e dall'esecuzione di lavori all'estero con pagamento differito. Essa inoltre effettua operazioni aventi particolare destinazione con fondi speciali dello Stato.



SEZIONE COOPERCREDITO

La Sezione, oltre alle operazioni assimilabili a quelle tipiche di una azienda di credito ordinario, esercita il credito agrario di esercizio (anche con le provvidenze agevolative previste dalle leggi statali e regionali) e il credito «a medio termine», alle piccole e medie imprese in forma cooperativa, per la realizzazione di programmi di investimento idonei a beneficiare delle provvidenze statali e regionali. L'intervento è svolto esclusivamente nell'interesse di tutte le cooperative e loro consorzi, ad eccezione di quelle di credito e d'assicurazione o che si propongono la costruzione e l'assegnazione di alloggi ai propri soci. Le operazioni «non agevolate» da disposizioni di legge beneficiano, comunque, a norma della Legge n. 1034 del 1970, di un «ristorno di interessi», consistente nella retrocessione alle cooperative di una quota degli interessi dalle stesse «provvisoriamente» corrisposti.

CREDITO CINEMATOGRAFICO

La Sezione concede finanziamenti a medio termine agli operatori del settore della produzione, della distribuzione e del commercio di pellicole cinematografiche nazionali. L'intervento si esplica anche attraverso anticipazione sui proventi delle vendite all'estero di pellicole nazionali e finanziamenti per l'acquisto, edizione e distribuzione di pellicole estere, ed anticipazioni sulle provvidenze statali ed ogni altro diritto di spettanza dei produttori, nonché sui contributi concessi dallo Stato ad enti che esercitano attività promozionali o di studio nel campo cinematografico. La Sezione può, altresì, concedere finanziamenti a medio termine sia a tasso ordinario che agevolato attraverso le provvidenze messe a disposizione del settore da parte dello Stato, per l'esercizio delle sale cinematografiche, nonché per la costruzione di sale nei comuni sprovvisti di cinematografi.

CREDITO TEATRALE

La Sezione di Credito Teatrale ha lo scopo di esercitare il credito per promuovere e potenziare le iniziative del settore teatrale e musicale (escluse quelle promosse dagli Enti autonomi lirici e dalle istituzioni assimilate) anche sotto forma di anticipazioni sulle sovvenzioni e contributi statali assegnati per manifestazioni di prosa, liriche e musicali da effettuare in Italia e all'estero.

CREDITO AGRARIO

Effettua tutti gli interventi di credito agrario di esercizio in favore di agricoltori, enti ed associazioni agricole, previsti dalla vigente legislazione organica sul credito agrario nonché dalle leggi speciali statali e regionali con i relativi benefici di tasso. Opera altresì nel settore del credito agrario di miglioramento con interventi di durata non superiore ai cinque anni. Inoltre interviene nel finanziamento del settore agricolo e delle attività ad esso connesse attraverso le normali forme di credito ordinario. La Sezione di credito agrario dispone di una speciale organizzazione tecnica a livello regionale.

ARCHITETTURA E COMMITENZA PUBBLICA

Testi di: A. Acuto, R. Boix, E. Bordogna, J. Borja, G. Canella, L. Caruzo, J.-L. Cohen, J.-C. Delorme, G. Fiorese, E. Li Calzi, F. Roca, G.P. Semino, M. Tarrago

PROCESSO AL GRATTACIELO

Testi di: C. Bertelli, M. Bertoni, C. Bono, E. Bordogna, G. Canella, P. Canella, A. Caruso, L. Caruzo, J.-L. Cohen, L. Danova, R. De Grada, M. De Micheli, S. Enriotti, A. Fiore, V. Korach, G. Leggio, L. Marchi, M. R. Merati, G. Morabito, P. Pillitteri, J.P. Posani, G.P. Semino, G. Testori, P. Volponi, G. Zucconi

Progetti di: G. Canella, C. Dardi, M. D'Olivo, P. Erolì (GRAU), V. Garatti, I. Gardella, F. Marescotti, G.P. Patrizi (GRAU), R. Porro, J. Prouvé, M. Ridolfi, G.P. Valenti

SEGREGAZIONE E CORPO SOCIALE

Testi di: F. Basaglia, A. Bertoglio, E. Bordogna, G. Canella, L. Caruzo, C. De Benedetti, G. De Luca, M. Foucault, A. Garbin, J. Gardella, P. Godio, K. Liebknecht, A.M. Maderna, V. Marzi, G. Neppi Modona, M. Pavarini, E. Pellegrini, A. Pirella, G. Rigoldi, S.A. Russo, J. e E. Steinegger, G.P. Semino, F. Stok, M. Tommasini

PER UN MUSEO METROPOLITANO

Testi di: A. Acuto, C.L. Anzino, G.C. Argan, G. Aurigemma, E. Bordogna, J. Braker, G. Canella, F. Caroli, L. Caruzo, A. Cortesi, S. Danesi, L.S. D'Angiolini, G. Di Maio, A. Emiliani, I. Galarraga, L. Gambarni, A. Gnechi Ruscone, H. Hansen, E. Mantero, D. Mignani, R. Nicolini, L. Patetta, S. Polito, R. Rezzi, G. Romanelli, P. Sacconi, C. Schnaidt, G.P. Semino, R. Tano, V. Vercelloni, R. Waissenberger

CALAMITA' NATURALI E STRATEGIE DI RICOSTRUZIONE

testi di: S. Agostinelli, T. Arduini, S. Bracco, G. Canella, A. Cismigiu, L. Conti, G. Di Maio, D. Fatturos, P. Grandinetti, G. Grandori, G. Marcialis, G. Mascino, F. Orzes, G. Polesello, M. Russi, A.R. Sanchez, E. Sbrizio, lo de Felice, L. Semerani, K. Suzuki, C.A. Talamona, G. Zucconi.

SPAZIO DELLA CULTURA E TEMPO LIBERO DI MASSA

Testi di: G.C. Argan, E. Bordogna, C. Borngräber, G. Canella, L. Caruzo, B. Cattaneo, E. Collotti, G. Consonni, E. Donato, S. Esposito, I. Galarraga, H. Hansen, F. Marescotti, G. Marogna, Ch. W. Moore, R. Reina, R. Riccini, N. Riva, R. Rodino, D. Scott Brown, W. Selva, G. Tonon, L. Trabattoni, R. Venturi

ARCHITETTURA DELLA SALUTE

Testi di: G. Barro, P. Bonaretti, S. Brenna, G. Canella, M. Chiara, E. Coliotti Pischel, C. Confalonieri, L. Conti, F. Cusani, E. Li Calzi, M. Manetti, M. Rossanda, G. Perotta, L. Semerani, G.P. Semino, F. Steudler, L. Talamona, R. Thurner, G. Tognoni, M. Vittorini, M. Viviani

TRIENNALE: COME È STATA COME È COME POTREBBE ESSERE

Testi di: F. Achleitner, A. Acuto, H.O. Andersson, A.T. Anselmi, D. Baggazzi, C. Borngräber, J. Bracker, C. Brisac, D. Calabi, G. Canella, L. Caruzo, G. Consonni, D. Cordingly, L.S. D'Angiolini, K. Dirckinck-Holmfeld, M. Evard, R. Gabetti, P. Godio, G. Granati, J. Gubler, H. Hansen, M.L. Lampinen, S. Lindvald, L. Monreal, C.M. Morris, G. Muratore, M. Pozzobon, F. Roca, E. Sanguineti, M. Scalbert, C. Schnaidt, J.L. Sert, J. Solà Morales, G. Testori, C. Tognoli, G. Tonon, W. de Wit, C. Zulli



Ritagliare, piegare, imbustare e spedire a: HINTERLAND s.r.l., VIA REVERE 7 - 20123 MILANO

Abbonamento a 4 fascicoli L. 16.000
Desidero abbonarmi a Hinterland
per un anno con decorrenza
dal mese di _____

NOME _____
COGNOME _____
VIA _____
CAP _____ CITTÀ _____
firma _____

Desidero i numeri arretrati
a L. 4.000 per fascicolo

1 n. copie
2 n. copie
3 n. copie
4 n. copie
5-6 n. copie
7-8 n. copie
9-10 n. copie
11-12 n. copie

Effettuo il pagamento
☐ contassegno
☐ al ricevimento
☐ del primo fascicolo
☐ tramite assegno allegato

anno 3 numero 13-14

HINTERLAND

gennaio-giugno 1980

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

hanno redatto questo numero:
Letizia Caruzzo, Heidi Hansen

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

Maestri razionalisti e neorealisti italiani nell'era dei graffiti? <i>Guido Canella</i>	2
Cultura internazionale per ricostruire Milano Incontro con <i>Piero Bottoni</i>	4
Politica della città e tipologia architettonica Incontro con <i>Franco Marescotti</i>	10
Razionalismo e rigenerazione figurativa Incontro con <i>Ignazio Gardella</i>	20
Progettare per una città di media grandezza Incontro con <i>Mario Ridolfi</i>	30
Struttura e tradizione architettonica Incontro con <i>Giovanni Muzio</i>	36
Architettura come valore autonomo Incontro con <i>Giuseppe Samonà</i>	42
Figura e funzione nell'Architettura italiana dal Dopoguerra agli anni Sessanta <i>Guido Canella</i>	48

Traduzioni: Pierangela Cansella, Françoise De Massiac, Gert Hansen, James Pallas, Patrizia Passamonti. Collaborazione alla redazione: Donatella Braghin, Nayla Renzi, Benedetta Ruschi.

Copertina di Valentino Parmiani.

REDAZIONE:

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

Direttore Responsabile: Guido Canella

© Hinterland 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.

AMMINISTRAZIONE:

Nuova Quadratum, Via Turati 8, 20121 Milano, tel. 6571392

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

Fotoincisione: Zincolito Kromos, Via Omboni 6, Milano

Composizione e stampa: Arti Grafiche Stefano Pinelli, Via R. Farne-
tti 8, Milano

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

PROMOZIONE ABBONAMENTI: Hinterland s.r.l., Via Revere 7,
20123 Milano, tel. 4695333

Abbonamento a partire dal 1981:

Italia LIT. 16.000 (4 numeri)

Esteri LIT. 20.000

Copia arretrata LIT. 4.000

Gli abbonamenti possono avere inizio in qualsiasi periodo dell'an-
no. Per cambio di indirizzo informarci almeno 20 giorni prima del
trasferimento allegando l'etichetta con la quale arriva la rivista.

PUBBLICITA': Nuova Quadratum, Via Turati 8, 20121 Milano, tel.
6572907

La redazione agli abbonati e ai lettori.

Da questo numero HINTERLAND cambia periodicità. L'intenzione di non venir meno all'approfondimento dei temi mo-
nografici e l'opportunità di permanere nella struttura artigianale
che, nel bene e nel male, garantisce l'assoluta indipendenza (anche
dalle leggi di mercato) della rivista ci hanno convinto a rendere
HINTERLAND trimestrale.

Per ovviare al ritardo che attualmente esiste fra date di copertina e
date d'uscita dei fascicoli, l'anno 1980 verrà coperto da questo e
dal prossimo numero doppio (dedicato a: «fiere e itinerari mercan-
tali nella formazione della città moderna»), che uscirà a gennaio.
Per il 1981 sono in corso di preparazione quattro numeri (marzo,
giugno, settembre, dicembre) nei quali, oltre a estendere la ricerca
sui temi dell'architettura collettiva, proseguiremo la ricerca, inizia-
ta con questo numero, sull'architettura del Dopoguerra, affron-
tando monograficamente il quadro internazionale per generazioni
e specifici contesti.

Gli abbonamenti in corso danno, comunque, diritto a 6 fascicoli
della rivista. Dal 1981 gli abbonamenti saranno per 4 fascicoli e co-
steranno LIT. 16.000. Chi si abbona entro il 31 dicembre riceverà
gratuitamente l'ultimo numero dell'80 che uscirà a gennaio.
È disponibile la raccolta rilegata in tela, completa di indici e tradu-
zioni, della prima annata di HINTERLAND (numeri 1-6) al prezzo
di LIT. 25.000 (escluse le spese di spedizione).

Ricordiamo inoltre che ABBONAMENTI e CORRISPON-
DENZA REDAZIONALE vanno indirizzati a:
HINTERLAND, VIA REVERE 7, 20123 MILANO
telefoni: (02) 4695222/4695333

MAESTRI RAZIONALISTI E NEOREALISTI ITALIANI NELL'ERA DEI GRAFFITI?



Paolo Godio, Rilievo di un tratto di strada percorsa dall'Architettura italiana nel Dopoguerra (M. Ridolfi, D. Malagricci, W. Frankl, Progetto per un Motel Agip a Settebagni, Roma, 1968; M. Ridolfi, W. Frankl, Case per braccianti, Cerignola, Foggia, 1950; G. Michelucci, Chiesa di Larderello, Pisa, 1956; L. Figini, G. Pollini, Casa d'abitazione in Via Broletto, Milano, 1948; L. Moretti, Complesso per uffici, negozi, abitazioni in Corso Ita-

In questo numero si trova raccolta una serie di testimonianze che alcuni protagonisti dell'Architettura italiana avanti e dopo la Guerra hanno portato alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, nell'Istituto di composizione e poi nel Dipartimento di progettazione. Insieme alla coincidenza temporale delle esperienze attraversate dai maestri del Razionalismo italiano, appare evidente lo spettro secondo cui è venuta differenziandosi ciascuna personalità; tanto che esse, se si trovano talvolta sovrapposte su taluni temi e problemi, spesso risultano sfasate in alternativa o addirittura in opposizione ideologica e figurativa.

Poiché sull'opportunità di questa perlustrazione hanno convenuto ricerche e corsi di progettazione di impostazione e tendenza assai diverse, vale la pena di chiedersi quale possa essere il grado di significatività di tali testimonianze in un ambito operativo volto al progetto. Escluderemmo quello della archiviazione iconica, che distacca sulla retina puramente percettiva il disegno e l'immagine dal contesto delle motivazioni e dei condizionamenti che hanno ispirato e sviluppato il percorso creativo, dall'ideazione alla progettazione e, talvolta, alla realizzazione: altrimenti non ci sarebbe ragione di apprendere dalla viva voce dei protagonisti il racconto di un'esperienza vissuta tra profonde accidentalità e frequenti contraddizioni, e pertanto di assegnare alla cultura architettonica italiana del Dopoguerra un'area di pregnanza specifica. Rimane allora il carattere abbastanza unitario di una poetica generazionale combinata su valori variabili della figurazione e della funzionalità. Si ha un bel teorizzare, infatti, sull'«inganno» funzionale dell'architettura, sull'evidenza della sua positività per negativo. Sta di fatto che, a meno di non voler incorrere ancora nel relativismo delle storie dell'Architettura moderna, angolate dalla pura spazialità, dalla predestinazione sociologica e, ormai anche, dall'introspezione ideologica, è assai difficile avvicinarsi alla complessità e alla autenticità del Movimento moderno senza incrociare dalla figura e dalla funzione; e ciò indipendentemente dall'usura delle ipotesi che l'hanno promosso.

L'Architettura moderna è stata — e rimane — espressione di complessa decifrazione e su questa oggettiva difficoltà non a caso riuscì a speculare in termini di gusto chi si opponeva alla sua determinazione, quando essa comportava la rimessa in discussione di arretrati mezzi e perfino rapporti di produzione, là dove essa puntava, per esempio, su un riquadrificato mercato dell'abitazione, allargato a

un'incrementata disponibilità della forza-lavoro.

Così il Razionalismo anteguerra sopravvisse isolato e circondato dall'ostilità dei gruppi conservatori egemoni nelle borghesie nazionali, ma non — come ci è capitato più volte di sostenere — dalle élites borghesi (affascinate dal suo riformismo o dalla sua eccentricità) e dal Movimento operaio (comunque disponibile in una prospettiva di radicale trasformazione). Nel Dopoguerra sembrarono dischiudersi condizioni di conciliazione, offerte non tanto dal suo portato persuasivo, quanto dall'anacronismo di una opposizione, inconsistente sul piano strutturale e ormai, perfino, su quello del gusto. A questo abbraccio esiziale del conformismo, avvenuto sotto il suggello dell'*International Style*, seppero reagire teoricamente e sperimentalmente (provando e riprovando) soprattutto l'Architettura italiana dal Dopoguerra agli anni Sessanta, tanto da meritarsi un capitolo separato nel panorama internazionale di quegli anni, altrimenti, per un verso, condizionato dal culto equivoco (perché non contestualizzato) dei maestri internazionali e, per altro verso, teso a indebolire sconsideratamente una cultura ancora unitaria, e perciò resistente, attraverso la divisione delle competenze e delle scale (*planning, analysis, design*, ecc.). A questo autentico disarmo culturale intese reagire l'impegno di una parte dell'Architettura italiana del Dopoguerra, non senza scarti ideologici, non senza affannati compromessi di committenza e di destinazione.

Ma se oggi dobbiamo constatare che l'impegno sperimentale comporta anche il rischio dell'incomprensione, l'evasione clamorosa risulta talvolta gratificante; poiché l'avvenuta separazione tra ricerca estremizzata, ridotta al puro disegno, e realizzazione standardizzata, ridotta all'esclusiva gestione dei fabbisogni, fa sì che destinazione e gradimento corrispondano ai requisiti di due aree incomunicanti: da una parte, il *trompe-l'oeil* per sbalordire un pubblico iniziato a gallerie ed esposizioni; dall'altra, il conformismo per soddisfare un'utenza privata consumista e una committenza pubblica burocratizzata. Cerchiamo di schematizzarne le motivazioni: nel primo caso, si dà per ineluttabile il disimpegno funzionale sul fronte della città esistente, incolpando la cultura del Movimento moderno o addirittura quella della società industriale di averla resa ormai impraticabile, così che l'utopia, sovvertendo il corso storico, si fa parodia e la figurazione, regredendo a pura nostalgia, si fa stilismo; mentre nel secondo caso, sul versante della fattibilità, si scontano il *metaprogetto* e l'economicismo imposti dagli apparati



lia, Milano, 1951; I. Gardella, Casa del viticoltore a Castana, Pavia, 1945; M. Asnago, C. Vender, Edificio per uffici e abitazioni in Piazza Velasca, Milano, 1950; Gruppo BBPR (L. Belgiojoso, E. Peressutti, E. N. Rogers), Torre per uffici e abitazioni in Piazza Velasca, Milano, 1956; F. Gorio, Casa del Maresciallo a Villa Balestra, Roma, 1958; I. Gardella, Casa per impiegati della Società Borsalino, Alessandria, 1951; R. Gabetti, C. Raineri,

Casa d'abitazione INA-Casa, Orbassano, Torino, 1954; G.P. Valenti, Progetto di torre in Viale Scarampo, Milano, 1961; P. Battoni, Municipio di Sesto San Giovanni, Milano, 1960; G. Samonà, A. Samonà, Progetto per la nuova sede degli Uffici della Camera, Roma, 1967; G. De Finetti, Prima versione del progetto di sistemazione di Piazza Fontana a Milano, 1949).

burocratici, ritenendoli presupposti irrinunciabili per un concreto appagamento dei bisogni sociali, ma in realtà praticati a tutto scapito della qualità e dell'innovazione. Paradossalmente, da entrambe le angolazioni, trapela la convergenza su un obiettivo comune: quello di relegare a *surplus* e di inibire una pur possibile progressione ideativa della progettazione; forse per scongiurare un suo arricchimento tipologico ancora appagante sul piano materiale e sul piano rappresentativo, magari capace di sconvolgere assestati confini tra sfera privata e pubblica o di interferire con altri *status symbol*; forse per impedire che una articolazione del paesaggio urbano e domestico possa emancipare dalla tossicodipendenza da altri comportamenti e beni di consumo.

Anche il Razionalismo dovette ridursi talvolta al progetto dimostrativo sulla carta, ma proprio per l'opposizione di chi ne volle mortificare l'icastica attitudine alla realizzazione, la trasparente volontà di affermarsi nel fare. Oggi se ne cercano e collezionano gli autografi: ma che valore probante questi possono spuntare, trattati come iconografie allusive, come rari graffiti preistorici, disgiunti dalla denotazione «rivoluzionaria» della formulazione tipologica? e che svalutazione espressiva essi finiscono per subire fuori dalla strategia operativa, viva soltanto nella congiuntura storica e nota ormai soltanto a cultori e specialisti? Prendiamo, per esempio, i disegni di Giuseppe De Finetti o di Franco Marescotti: quando non se ne sappia cogliere la riduzione formale premeditata per un'architettura *motrice* di città e di nuovi comportamenti, così difficile da cogliere dalla pura grafia del progetto decontestualizzato, essi rasentano, immeritatamente, l'area del manierismo (modernista o razionalista che sia), dove in progetti (ma anche in opere) galleggia la mestieranza di alcuni loro contemporanei archiviati con equivalenti premura filologica e rilievo storiografico.

Almeno nelle punte più ispirate e consapevoli, l'Architettura italiana del Dopoguerra ha avuto alcuni meriti indubbi: 1. l'aver dialettizzato l'internazionalismo d'origine su problemi e contraddizioni del contesto nazionale; 2. l'aver ridotto con ostinazione difensiva a poche occasioni di contrattacco una qualità critica ed esemplare, rinunciando a inseguire la popolarità (che è poi il gradimento imposto dai centri di persuasione); 3. l'aver costruito con la storia, ma insieme con antistoricismo, la propria significatività; 4. l'aver reso riconoscibile l'apporto della personalità poetica nella dimensione unitaria del fronte di tendenza, come presupposto di originalità e di

libertà del lavoro intellettuale e di confrontata garanzia culturale per la società.

Invitati dall'IN/ARCH di Roma a un dibattito con Ludovico Quaroni e Paolo Portoghesi sulla Mostra del cosiddetto *Postmoderno*, da quest'ultimo ordinata alla Biennale di Venezia, ci siamo trovati a difenderla contro gli attacchi viscerali e qualunquistici (con l'eccezione della polemica intransigente, ma almeno sempre intelligente di Bruno Zevi) di chi avrebbe preteso una rassegna in positivo, didattica, esemplare di ciò che di meglio offre la corrente produzione architettonica. Se compito di una mostra è anche quello di enucleare e divulgare con autenticità un fenomeno in divenire (l'ottimismo o il pessimismo vanno infatti concessi alla discrezionalità critica degli ordinatori), l'appuntamento veneziano con il *Postmoderno* non può certo dirsi intempestivo e inefficace. Nè vale a sminuire l'importanza del caso il risentimento di chi vorrebbe screditarne cause, motivazioni e prodotti, ormai fin troppo appariscenti sulle riviste e nelle gallerie di tutto il mondo, avversandolo, esorcizzandolo o pretendendo di contrapporre la «moralità» del cubettificio neorazionalista all'«immoralità» deformante e irriverente del *Postmoderno*. Diamo, dunque, per ostensivamente riuscita la Mostra d'architettura alla Biennale veneziana (bastando a ciò un confronto con quella allestita alla Biennale parigina: *à la recherche de l'urbanité: savoir faire la ville, savoir vivre la ville*) e limitiamoci ad aprire, sull'esegesi storico-critica che ce ne viene fornita, un'interrogativo che sorge spontaneamente dalle testimonianze raccolte in questo numero.

Fin qui il cosiddetto *Postmoderno* ha implicato una rinuncia all'eredità aulica della storia, un marcato distacco dalla funzionalità, una renitenza al fattibile, una propensione al precario, un più elevato coefficiente di deformazione, fino al grottesco e al caricaturale (magari in termini omologhi dagli Stati Uniti all'Austria, dal Giappone all'Italia). Ma è proprio vero che una trasmutazione decisiva per sostanza e qualità, tanto da segnalarsi per condiscendenza verso il quotidiano, per riattezione alla storia, per personalizzazione poetica, risulta più epica tra il *Postmoderno* e l'Architettura italiana degli anni Cinquanta e Sessanta, di quanto non risulti tra questa e l'*International Style*?



1, 2. Studi sul colore in architettura, esposti alla III Biennale delle arti decorative di Monza, 1927. 3. Cucina della Casa elettrica per la IV Triennale di Monza, 1930.



BOTTONI*

Guido Canella

Nella prima lezione di quest'anno, trattando del ruolo avuto dal quartiere-esposizione nello sviluppo della città moderna, ho accennato all'esperienza del QT8. Dicevo di come questo particolare modello insediativo, ricorrente in una lunga tradizione, fosse stato fatto proprio dalla cultura del Razionalismo a partire dal 1927 nel Weissenhof di Stoccarda. Come si è posto il QT8 rispetto a quell'archetipo? Accanto al persistere di una tipologia troviamo la profonda trasformazione del contesto storico-sociale che l'aveva prodotta. Analogamente ai film veristi di Vigò, Renoir, Carnet che presagirono e identificarono la cultura del Fronte Popolare francese, il Neorealismo italiano del Dopo-guerra ha dato una espressione ori-

ginale alla cultura della Resistenza con film come *La terra trema*, *Paisà*, *Roma città aperta*, *Caccia tragica*. Il sole sorge ancora, al di là di una influenza tecnica e formale (seppure non va dimenticato che nel 1936 Visconti aveva assistito alla regia Renoir in *Partie de campagne*). La tragica esperienza della guerra aveva mutato radicalmente le condizioni e i motivi di fondo nella cultura che la precedette e che la seguì, aprendo nuove contraddizioni ampliando a dismisura l'area dei riferimenti e dei significati. Del resto, la stessa Unité d'habitation, realizzata da Le Corbusier presso l'Olympiastadion di Berlino, non deve essere interpretata come dissociazione dai presupposti radicati e convenzionali dell'International Style, secondo cui veniva ormai riproposto il quartiere-esposizione Hansaviertel all'Interbau di Berlino nel 1957?

Anche se domani ricorre un'anniversario importante per la nostra storia, non è mia intenzione tessere l'agiografia né, tantomeno, riproporre come valido una volta per tutte un modello, poiché ogni volta l'impegno della ricerca va misurato sulle circostanze particolari che presidiano una data congiuntura.

Il professor Piero Bottoni, protagonista dell'Architettura moderna italiana nelle decisive esperienze precedenti e seguenti l'Ultima guerra, ha aderito alla nostra richiesta di intrattenersi sul rapporto tra talune tipologie (fiera campionaria, quartiere-esposizione, mostra di architettura, abitazione) e il particolare contesto in cui furono ideate e a cui erano destinate.

Piero Bottoni

Ringrazio il professor Canella della presentazione e interpreterò il suo invito a questa esposizione cercando di riprodurre lo spirito che ispirò le diverse iniziative nel momento in cui vennero progettate e intraprese e che legò tutti quanti noi a una idealità perdurata a lungo negli anni. Naturalmente, dovendo articolare un discorso su funzioni con-

venzionalmente distinte, ritengo di proporvelo (per come l'ho preparato e interpretato) trovando una convergenza, più che tematica, di metodologie e di finalità, integrando il fatto espositivo, assunto in senso esteso, all'intero divenire della città. Per questo intitolò questa mia lezione: *Fiere e Triennali: incidenza dei momenti espositivi nel quadro e nel piano urbano*.

(...) Tratterò ora della Triennale di Milano, soffermandomi in particolare sulla Ottava edizione, la Triennale della Ricostruzione, e sul quartiere-esposizione QT8. È utile premettere che tali temi si trovano continuamente intrecciati, per un verso, allo sviluppo del Movimento per l'architettura razionale in Italia e, per altro verso, ad eventi di rilevanza internazionale, come, per esempio, la *Carta di Atene*, l'attività dei CIAM ad altre importanti realizzazioni del Movimento moderno. (...)

Una fotografia del 1924, che sembra non essere pertinente all'argomento che stiamo trattando, ma che in realtà è ad esso strettamente legata, ritrae alcuni studenti nel cortile del vecchio Politecnico di Milano, l'edificio che sorgeva in Piazza Cavour, sull'area dell'attuale Grattacielo svizzero. Il fotografo ero io (per questo non mi vedete), mentre sono riconoscibili Franco Vittadini, oggi scomparso, Carlo Enrico Rava, fondatore del Gruppo 7, Giuseppe Terragni il cui aspetto corrusco e forte denota una differenza di carattere rispetto a Rava: quest'ultimo era un «signorino», figlio del Governatore della Somalia, infatuato di Gide e dei fenomeni decadentistici; era in definitiva uomo di estesa cultura, ma la validità della sua opera come architetto è piuttosto discutibile. Egli fu, con Gino Pollini, l'animatore della nostra Scuola, il leader di un Movimento che potremmo oggi definire di «contestazione». Quando eravamo tutti allievi del IV e del V anno, la bibbia della Nuova architettura era per noi un testo specifico: *Vers une architecture* di Le Corbusier (1). Credo che quel libro

contribuì decisamente alla costruzione del Movimento razionalista in Italia. I Razionalisti italiani, che si formarono alla Facoltà di Architettura di Milano, leggevano questo libro sottobanco, nascondendolo allo sguardo incuriosito e beffardo del professor Piero Portaluppi e del Direttore della Facoltà Gaetano Moretti, che probabilmente non avevano mai neppure sentito parlare di Le Corbusier. Fu questo fenomeno strettamente culturale, nato in una piccola cerchia di studenti, a dar luogo alla formazione del primo Gruppo razionalista, del quale facevano parte Castagnoli, Figini, Frette, Larco, Pollini, Rava, Terragni; tra questi Figini, Frette, Pollini e Terragni rimasero tra i protagonisti del Razionalismo italiano, mentre Castagnoli uscì dal gruppo già nel 1927, Larco e Rava nel 1928. A quei tempi ero dissidente per ragioni politiche, poiché mi preoccupavano gli atteggiamenti filofascisti di Rava e, proprio per questa reciproca intolleranza, Rava non volle che entrassi a far parte del Gruppo 7, nonostante fossi uno degli studenti più attivi nell'ambito del Movimento. Il Gruppo rimase sotto il suo controllo per un anno circa, durante il quale fu organizzata la mostra del Gruppo 7 alla Biennale di Monza del 1927 e comparvero gli articoli dei razionalisti sulla rivista *Rassegna italiana* (2) della cui redazione il padre di Rava era membro influente.

A quell'epoca pubblicai alcuni studi sul colore in architettura e poiché desideravo mostrarli a tutti i grandi architetti dell'Avanguardia europea, li spedii loro e ne ebbi notevoli incoraggiamenti. Ricevetti da Le Corbusier una lunghissima lettera che testimoniava della sua professione di fede in merito ai problemi del colore: mi scrisse lungamente dei suoi pensieri e della convergenza con le mie idee, laddove sostenevo che il colore non poteva essere usato arbitrariamente, prescindendo da qualsiasi indicazione razionale, ma che esso doveva essere utilizzato negli edifici in relazione al rapporto peso-volume. Accompagna-

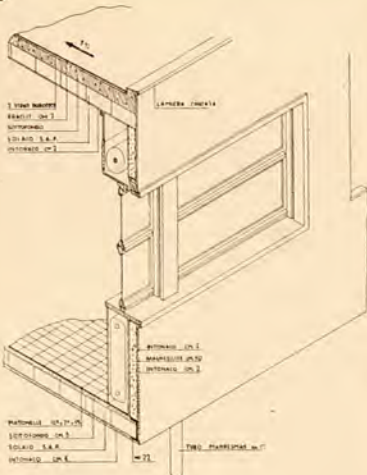
* Testo dalla lezione Fiere e Triennali: incidenza dei momenti espositivi nel quadro e nel piano urbano tenuta il 24 aprile 1970 nel Corso di Composizione architettonica IV alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano. La restante parte della lezione più strettamente riguardante la Fiera e la Triennale di Milano, verrà pubblicata in un prossimo numero della rivista dedicato alle esposizioni.

Ritratto di Ornella Fanti, 1971.



4

5



6



4, Gruppo di elementi di case popolari per la V Triennale di Milano, 1933 (con E. Griffini, E. Faludi): veduta. 5, 6, Villetta per vacanza al mare per la

V Triennale di Milano (con E. Griffini, E. Faludi): dettaglio assonometrico del procedimento costruttivo e veduta.

vo le mie proposte con disegni colorati o con ricerche storiche che furono pubblicate nel 1927-28, su varie riviste europee come *Architettura e arti decorative*, *Das Werk*, *Die Farbige Stadt* (3). Vorrei ora mostrarvi due degli studi sul colore in rapporto al «peso-volume» dei materiali utilizzati nell'edificio; nella prima soluzione il colore decresce di intensità dal basso verso l'alto, così da rispettare la progressiva diminuzione di carico dai piani inferiori ai piani superiori dell'edificio, fino all'ultimo piano che è il più aereo. La corrispondenza tra colore e struttura crea una prospettiva aperta del fronte continuo sulla strada e sposta verso l'alto il punto di equilibrio dei singoli edifici. Viceversa nella seconda soluzione, dove il colore intenso è nella parte alta, si ha l'impressione che il fronte continuo tenda a rovesciarsi verso l'interno, seppure la composizione degli edifici e le loro dimensioni rimangano immutate. (...) Gli studi sul colore furono esposti alla Terza Biennale di Monza del 1927, in una sala attigua a quella in cui figuravano i progetti del Gruppo 7: un'Autorimessa per 1.000 macchine di Figini e Pollini; un Palazzo per la sede di un giornale di Larco e Rava; la famosa Officina del gas di Terragni; alcune case di Frette e Rava; eccetera. Per la Biennale tali progetti costituivano un evento anomalo, perché l'architettura non era compresa tra i temi di esposizione. Questa estensione veniva giustificata dalla necessità di collegare, anche attraverso la funzione architettonica, le tematiche proposte alle forme espressive, secondo un postulato un po' romantico sempre fatto proprio dai Razionalisti. Tuttavia questa scansione volumetrica, questi rapporti tra vuoti e pieni, questa voluta schematicità costituiscono ancora oggi le basi dell'Architettura moderna, seppure questa abbia conquistato, da allora a oggi, nuove forme espressive.

(...) È utile ricordare che, dopo gli importanti avvenimenti del 1927 (anno in cui gli architetti del Werkbund costruirono a Stoccarda la fa-

mosa *siedlung* sperimentale Weissenhof) nell'anno successivo si sciolse il Gruppo 7 e, in seguito all'allontanamento di Rava, la direzione del Movimento venne assunta da Terragni, Pollini e me. Sempre nel 1928 ebbe luogo a Roma la prima Mostra di Architettura razionale. Essa segnò finalmente il momento di organizzazione del Movimento su scala nazionale attraverso il confronto tra i gruppi che operavano a Milano, a Roma, a Torino, in Sicilia, dove lavoravano alcuni architetti isolati, come Giuseppe Pensabene e Alfio Fallica. Dalla Mostra nacque il MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale) ed ebbe inizio sulla stampa la battaglia polemica in favore e contro il nuovo Movimento.

In seguito, alla Quarta Triennale di Monza del 1930 il gruppo razionalista più rappresentativo, composto da Figini e Pollini, Frette, Libera e me, costruì la famosa Casa elettrica, primo edificio razionalista comparso nell'ambito dell'Esposizione delle arti decorative, nel quale vennero affrontati programmaticamente i problemi dell'Architettura moderna, nonostante le limitate possibilità concesse dalla dimensione del prototipo. Alla Quarta Triennale di Monza si assistette in realtà allo scontro tra Razionalismo nascente e movimento del Novecento, i cui esponenti più prestigiosi erano Emilio Lancia, Giovanni Muzio, Gio Ponti; le loro opere (dalla Sala dei marmi di Muzio alla Casa delle vacanze di Ponti e Lancia) denunciavano una sostanziale povertà di invenzione, convenzionalmente costretta entro pochi elementi figurativi, simmetricamente ripetuti senza alcuna innovazione poetica, se si eccettua dalla proliferazione dei piccoli timpani. Era evidente l'estrazione accademica dei Novecentisti e la loro simpatia per l'Architettura minore lombarda, cioè per il Neoclassicismo di certe dimore e padiglioni di campagna. L'edificio più rappresentativo del Novecento, la «Ca' bruta» di Colonnese e Muzio, costituisce la più coerente reinterpretazione di tale propensio-

ne. Rispetto alla produzione novecentista la Casa elettrica rappresentò un salto di qualità rivoluzionario: fu un progetto-manifesto col quale volevamo affrontare polemicamente il discorso sui rapporti tra interno ed esterno, sull'illuminazione, sull'orientamento, sull'insolazione, sulla modulazione riferita alle dimensioni umane. Al piano superiore c'era un solo piccolo locale, di metri 2,60 d'altezza, che in quel momento non si sarebbe potuto realizzare perché i regolamenti edilizi non tolleravano altezze inferiori a metri 3,50. Studiai personalmente la distribuzione interna di tutti i locali di servizio, in modo particolare della cucina, per la quale elaborai uno schema funzionale delle operazioni e dei movimenti e progettai tutti i mobili secondo logica e forme nuove, dando luogo all'archetipo italiano di tutti gli studi successivi.

Illustrerò ora finalità, aspetti e risultati della Quinta Triennale, che ebbe luogo a Milano nel 1933, quando da Monza l'Esposizione fu definitivamente trasferita nel Parco del Castello sforzesco e nel nuovo Palazzo dell'Arte costruito da Muzio. Questa edizione segnò il trionfo dell'Architettura razionale ma fu anche l'ultimo momento vittorioso di una battaglia perduta. (...) Enrico Griffini ed io progettammo per questa edizione un Gruppo di elementi di case popolari con la volontà polemica di immettere tematiche vive e popolari, autenticamente razionali, in una manifestazione che tendeva ad affrontare temi sempre più strani e svincolati dalla realtà come la Casa del sabato per gli sposi, l'Abitazione di un principe indiano, la Casa dell'aviatore (...) Carlo Daneri e Luigi Vietti presentarono un interessante edificio multipiano, l'Abitazione a struttura d'acciaio (gli elementi costruttivi erano offerti dalla Dalmine), mirante a provare la possibilità di rapida costruzione consentita dall'utilizzo di elementi prefabbricati in metallo ad ampie luci. Interessante anche la Casa sul lago per un artista di Cereghini, Lingeri,

Mantero e Terragni. (...)

Il 1933 fu dunque l'anno dell'affermazione dell'Architettura razionale in Italia, ma fu anche l'anno del Quarto CIAM, che si svolse a bordo del piroscafo Patris II in navigazione da Marsiglia ad Atene, dedicato ai problemi dello sviluppo urbano. A quell'epoca avevo pressappoco la vostra età ed ebbi l'onore di parteciparvi in qualità di relatore e di membro di uno dei gruppi di lavoro. Svolgevo un lavoro analogo, per certi aspetti a quello che voi svolgete in Facoltà: mi auguro che questo sia utile a sollevare i più giovani tra di voi dalla convinzione, un po' vittimistica, di essere relegati, all'interno delle ricerche didattiche, a ruoli subalterni, quasi a «garzoni di bottega» con compiti marginali. Nell'ambito del CIAM, anch'io ho spesso dovuto svolgere piccoli lavori strumentali, raccogliendo le «briciole» che i grandi Maestri lasciavano ai giovani, ma sono loro grato per questo. Una fotografia mostra l'arrivo del piroscafo ad Atene: è sintomatico che proprio questa città, che racchiude l'essenza dell'antichità classica, sia stata scelta dagli architetti razionalisti per il loro Congresso e ne testimonia l'alta coscienza storica e culturale. Una breve descrizione dello svolgimento del Congresso può fornirci qualche suggerimento per i possibili incontri che dovremmo fare e che in parte abbiamo già avviato con il viaggio a Sibari durante la ricerca sulla Calabria. Il periodo di viaggio, volutamente protrattosi per venti giorni, favorì l'incontro diretto tra personaggi che non si conoscevano se non attraverso scambi epistolari o pubblicazioni di settore, così che fu possibile discutere molto approfonditamente su concetti fondamentali inerenti lo sviluppo della città moderna, vagliarne tutti gli aspetti, per giungere alla formulazione del documento fondamentale dell'Architettura moderna, la *Carta di Atene*. Essa fu redatta, proprio a bordo del Patris II, dai partecipanti, che vi concorsero con gli studi svolti nei rispettivi

(segue)



1. Quartiere sperimentale QT8 per l'VIII Triennale di Milano, 1947 (con E. Cerutti, V. Gandolfi, M. Morini, G. Pollini, M. Pucci, A. Putelli); veduta generale allo stato attuale: A. Monte Stella; B. Mercato comunale; C.

Chiesa parrocchiale (V. Magistretti, M. Tedeschi, 1954-55); D. Casa a 11 piani con orientamento est-ovest (I. Malaguzzi Valeri, E. Sgrelli, 1963-66); E. Casa a 11 piani con orientamento est-ovest (E. Pifferrì, A. Ressa, 1959);

Paesi. Il gruppo italiano era rappresentato da Pollini, Terragni, da me e da Bardi, critico del *L'ambrosiano*, cui va riconosciuto il merito di aver condotto con incisività la battaglia per l'Architettura moderna, tanto che per cinque anni, dal 1928 al 1933, sui giornali di tutta Italia si discute con articoli e scritti polemici il tema dell'architettura, contribuendo alla sua diffusione presso persone di differente estrazione culturale. Un'altra fotografia ritrae un gruppo di architetti di vari Paesi: in primo piano è riconoscibile l'architetto spagnolo José Torres Clavé, perito nel 1936 sulle barricate di Madrid durante la Guerra civile; accanto a lui Siegfried Giedion, segretario dei Congressi, e Cornelius van Eesteren, che elaborò nel 1935 il Piano di Amsterdam, primo piano regolatore redatto in base alle ipotesi contenute nella *Carta di Atene*; vi è ritratto inoltre Le Corbusier, mentre illustra il Plan Voisin per Parigi, studiato dal 1922 al 1930. Un'altra fotografia — da cui trarrete un incoraggiamento all'umiltà dell'operare — ritrae la commissione ordinatrice dell'esposizione degli elaborati i cui componenti (Bardi, Pollini, Sert, van Eesteren ed io) erano incaricati, tra l'altro, di pulire il ponte... E poi c'è una fotografia inedita di Le Corbusier che scattai con la tecnica del *photoreporter*: stavo in alto e, vedendolo arrivare più in basso, lo lasciai passare e poi gli gridai *Corbu!*: si voltò di scatto e lo ripresi. Scusate se mi dilungo in aneddoti, tuttavia credo sia interessante evocarli quando si riferiscano a figure di così grande levatura ed è giusto che voi vi rallegriate della loro umanità straordinaria e al tempo stesso così semplice. Le Corbusier si faceva chiamare da tutti *Corbu* e non aveva nei nostri riguardi quel distacco che forse, in occasioni ufficiali, qualcuno di voi ha riscontrato in lui e che ha contribuito ad incutere in tutti grande rispetto. Egli era uomo di intelligenza straordinaria, tanto da protrarre, anche in veste di ascoltatore, il proprio processo di riflessione e di in-

trospizione. (...) Conservo ancora una fotografia che ritrae Gropius e Le Corbusier, personalità diametralmente opposte, eppure profondamente amiche, giacché all'uno mancava ciò che l'altro possedeva: Le Corbusier aveva fantasia straordinaria, creatività, invenzione, riproposizione teorica, ma mai pregressa, dei problemi; viceversa Gropius affrontava ogni problema con esattezza meticolosa, facendo sempre riferimento a condizioni reali, ad elementi provati e sperimentati, con puntigliosità quasi infantile. Ascoltava benevolmente, con affabilità e dolcezza non proporzionata al suo merito straordinario, anche chi non lo meritava affatto, cercando di aiutare chiunque gli si rivolgesse. Viceversa Le Corbusier non aiutava nessuno direttamente, ma semmai di riflesso; la sua genialità e il suo egoismo smisurato lo avevano portato ad una condizione di solitudine estrema. Mi fermai per qualche tempo nel suo studio a Parigi per vedere e apprendere, e ricordo che la sua capacità di indagare in sé stesso lo rendeva spesso distaccato e irraggiungibile. Bisognava in un certo senso «rubare» a Le Corbusier, fin tanto che era possibile; poichè era un uomo effervescente, non si poteva discutere con lui di ciò che egli stesso aveva detto in precedenza: superava continuamente sé stesso, ma la sua inarrestabile ricerca era mossa, più che da ragioni di carattere razionale, da motivazioni di carattere romantico. Così ricordo Le Corbusier e non credo di sminuirne la figura eccezionale, dacché lo ritengo nostro comune maestro: tutti noi abbiamo imparato da lui, mentre solo più tardi abbiamo saputo comprendere la grandezza dell'insegnamento di Gropius, fondato sull'intelligenza, sulla capacità tecnica e anche sull'equilibrio morale. Un'altra fotografia d'epoca può introdurre alla Sesta Triennale; vi sono ritratti personaggi famosi, tra i quali uno che ci interessa in modo particolare: Giuseppe Pagano Pogatschnig. Egli fu il grande animatore della Sesta Triennale, in occa-

sione della quale costruì un interessante padiglione, che si snodava nel Parco salvando tutti gli alberi, destinato ad ospitare la Mostra dell'abitazione, che comprendeva sezioni dedicate ai sistemi costruttivi e ai materiali edilizi. Un'altra fotografia mostra Pagano accanto al principe ereditario Umberto di Savoia, futuro re di maggio, e al segretario generale della Triennale, Carlo Alberto Felice. Pagano era fascista convinto e in buona fede e credeva sinceramente che il fascismo avrebbe risolto molti dei problemi del Paese, tra i quali quello dell'Architettura razionale. Fu il leader del gruppo torinese formato da Cuzzi, Gira, Levi Montalcini e alcuni altri, che nel 1931 condusse la battaglia per Via Roma a Torino, nel momento in cui Piacentini stava preparando, per poi realizzarlo, il famoso progetto di rifacimento dell'asse centrale della città; questa strada è costituita da edifici accademici mascherati nelle forme di quel Modernismo di cui Piacentini era maestro e di cui Piazza Diaz a Milano e Piazza della Vittoria a Brescia costituiscono esempi emblematici. Di Pagano occorre ricordare, più che alcune pregevoli opere di architettura (come l'Università Bocconi di Milano costruita tra il 1937 e il 1941), la formidabile incisività polemica con cui diresse per alcuni anni *Casabella - Costruzioni* e di cui rimane testimonianza nei suoi articoli. Pagano, dunque, credette sinceramente nel fascismo, ma a poco a poco si rese conto di cosa esso fosse in realtà e per questo l'8 settembre 1943, essendo allora militare, fu tra i primi ad abbandonare le armi e a passare nei ranghi della Resistenza. Lo incontrai quello stesso giorno sul Lago di Como, mentre tornava da una spedizione partigiana che aveva avuto come obiettivo l'affondamento di un camion tedesco il cui carico d'armi era stato distribuito alla popolazione. Più tardi, a Milano, fu arrestato, per la seconda volta, dopo la prigionia nelle carceri di Brescia dove aveva continuato a svolgere propaganda per una nuova libertà,

destinato a Villa Trieste e deportato a Mauthausen dove morì.

(...) Ricordo che passeggiando nel Parco (con Pagano in occasione della V Triennale del 1933, ndr) ci incontrammo nel dire: *Peccato che tutti questi edifici così interessanti vengano demoliti. C'è gente che non ha casa, noi ne abbiamo costruite e ora le dobbiamo abbattere...* Allora ci venne l'idea comune di costruire un quartiere sperimentale permanente (...) Nel 1934 l'iniziativa si arrestò a causa del precipitare della situazione politica nell'imminenza della Guerra d'Africa, che condizionò pesantemente la Sesta Triennale del 1936. La Settima edizione, del 1940, si aprì in un clima di grande incertezza per l'entrata in guerra dell'Italia e si chiuse dopo poco più di due mesi.

In questa breve indagine storica sulla Triennale sono già contenute le premesse della nascita del QT8, ma per valutarne appieno il significato rivoluzionario occorre non solo porre il progetto a confronto con l'effimera prassi delle precedenti Triennali, ma anche verificarne il grado di innovazione rispetto all'evoluzione della cultura urbanistica milanese. Solo partendo da questo confronto è possibile comprendere l'importanza della battaglia condotta per passare da una certa concezione del quartiere residenziale ad un'altra completamente differente. I quartieri costruiti nella zona di Lorenteggio riassumono emblematicamente la casistica tipologica adottata dall'Istituto Autonomo Case Popolari negli anni Venti e Trenta: confrontando i vari tipi di intervento è possibile cogliere il momento di passaggio da una formula all'altra, per effetto dell'influenza delle ricerche condotte dai Razionalisti nordeuropei, soprattutto da Gropius e dagli Olandesi, sulla disposizione degli edifici secondo l'asse elietermico e sulla ottimizzazione della distanza tra i corpi di fabbrica. Ciononostante a Milano, anche nei casi migliori, la distanza fra gli edifici rimaneva strettamente vincolata a



F. Casa a 11 piani con orientamento est-ovest (P. Bottoni, 1954-56); G. Albergo della gioventù (M. Righini, 1960-61); H. Casa a 11 piani con orientamento nord-sud (C. Biaggi, 1947-51); I. Casa a 11 piani con orientamento

nord-sud (R. Camus, 1951); L. Casa a 11 piani con orientamento nord-sud (E. Sgrelli).

fatti speculativi (in base alla normativa attuale la cubatura di quei quartieri avrebbe dovuto essere ridotta alla metà di quella realizzata); infatti i corpi di fabbrica alti 24-26 metri con distanza di 12-14, determinavano condizioni di vita inumane. Anche se il Villaggio «Campo dei fiori» costruito a Milano nel 1919 da Giovanni Broglio, allora direttore dello IACP, tentava un ritorno al modello della città-giardino, in Italia tale concezione non pervenne mai all'austerità e alla completezza delle realizzazioni inglesi, dove essa risultava un organismo autosufficiente, dal punto di vista economico e funzionale, perché legato ad una società paraurale fondata sull'organizzazione cooperativistica. (...) Viceversa nel Villaggio «Campo dei fiori» lo IACP aveva adottato uno schema distributivo del tutto casuale, costituito da casette sparpagliate a distanze variabili, nel complesso assolutamente privo di organicità funzionale e incapace di conferire identità sociale al quartiere. (...) Nel Dopoguerra furono fatti ancora tentativi per rompere la rigidità propria dei quartieri popolari. Nel Quartiere Comasina dello IACPM, progettato nel 1954 dagli architetti Diotallevi e Rossetti si raggiunsero discreti risultati adottando una distribuzione più aperta e flessibile, tuttavia è sufficiente osservare la planimetria per rilevare un persistente senso di disordine, una carenza di collegamenti derivante dalla mancata individuazione di una distribuzione gerarchica delle infrastrutture di servizio necessarie alla vita di collettività. Un altro esempio significativo delle contraddizioni persistenti anche nelle esperienze di pianificazione più recenti, lo si può trovare sulla pianta del Piano regolatore di Milano del 1953, dove il progetto del Quartiere Gallarate è segnato con due quadrati (indicati con le sigle G1 e G2) distanziati fra loro e collocati in mezzo alla campagna, come se alla distanza di 4 chilometri dal centro della città potessero sorgere e sopravvivere separati insediamenti astratti e svincolati dalla

realtà economica e sociale: ci si illudeva, avventatamente, che la semplice introduzione di spazi verdi in un punto del tessuto periferico bastasse a risolvere i problemi essenziali della vita urbana o potesse addirittura sovvertire gli squilibri del rapporto città-campagna.

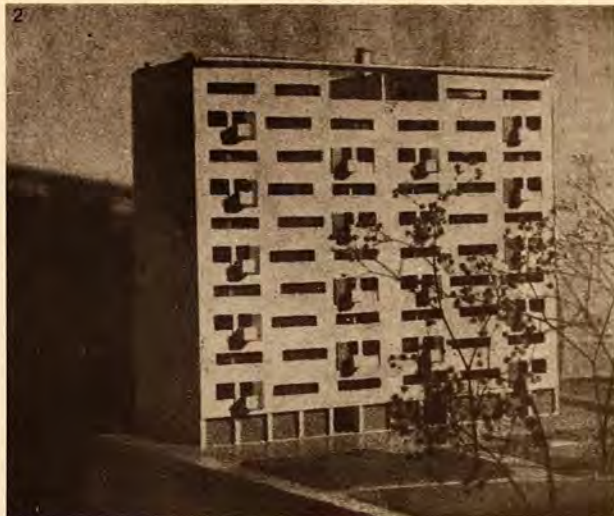
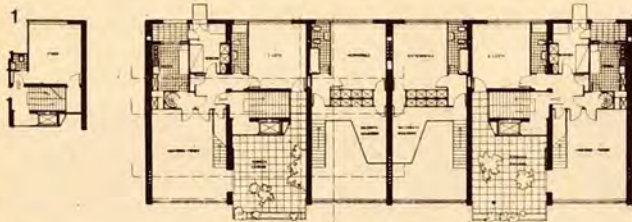
Al confronto, profondamente diversa appare l'impostazione data al QT8, il Quartiere sperimentale progettato per l'Ottava Triennale, inaugurata nel 1947, nell'immediato Dopoguerra a soli due anni dalla fine del Conflitto. Il quartiere mantiene caratteri di autonomia e autosufficienza, dimensionati però in termini di dipendenza e proporzionalità rispetto alle strutture globali della città, alla quale è collegato attraverso l'efficiente sistema della viabilità; è diviso in quattro settori da due grandi arterie di circolazione (*cardo e decumano*) che lo attraversano in direzione nord-sud e est-ovest. Tutte le altre strade, a fondo cieco, non sono strade di attraversamento, ma di esclusivo traffico locale. Il Quartiere ha avuto una paternità molteplice: Perucci, Gandolfi, Morini, Pollini, Putelli lavorarono al progetto urbanistico sotto il mio controllo, che allora esercitavo in modo piuttosto accentratore per garantire che l'impostazione generale restasse il più possibile fedele all'idea di base, e fu per questo che alcuni importanti obiettivi furono raggiunti.

Così, per esempio, la sperimentazione sui sistemi costruttivi avveniva a due livelli diversi: erano previsti sia sistemi tradizionali sia sistemi di prefabbricazione e industrializzazione, fino ad allora mai sperimentati in Italia, anche se molti ne parlavano come di tecniche possibili e acquisite. Ci si chiedeva: *Come si affrontano i problemi della Ricostruzione? Edificando con vecchi e con nuovi sistemi? Per fare bene e presto* — si diceva — *occorre valersi della prefabbricazione*. Ma in Italia mancavano le basi per porre in atto tale proposito, perché nessuno aveva condotto studi precisi in merito e soprattutto perché con la Guerra erano andate distrutte mol-

te delle strutture industriali che avrebbero potuto riconvertirsi su una produzione di tipo standardizzato. Si decise che il Ministero dei Lavori Pubblici bandisse concorsi per individuare nuove soluzioni tecniche e relative procedure di attuazione. I concorsi diedero in effetti qualche buon risultato, limitato però a indicazioni teoriche, perché nessuno, o quasi, dei proponenti aveva potuto studiare la prefabbricazione in termini reali e su vasta scala. Occorreva passare alla sperimentazione reale e a questo scopo, su sollecitazione della Triennale, che si assunse la funzione di ente di esame, scelta e controllo, furono stanziati fondi per costruire modelli sperimentali, reali al QT8. A tale scopo furono riservati ad alcuni sistemi di prefabbricazione aree adatte per la costruzione di case economiche su tre piani. Le case dovevano essere realizzate in base a una pianta tipo progettata da una *équipe* di architetti, che doveva inoltre studiarne l'adattamento al tipo di prefabbricazione prescelto. Fu nominata una Commissione di base di cui ricordo i nomi: Bottoni, Belloni, Ciocca, Diomede, Gentili, A. Magnaghi e Terzaghi, Mucchi, Rogers, Tevarotto; l'*équipe* aveva il compito di proporre una soluzione planimetrica che attraverso piccole variazioni di modulazione potesse adattarsi ai dieci metodi prescelti. Si mirava con ciò a verificare i margini di flessibilità consentiti da ogni sistema di prefabbricazione vagliandone, nel contempo, la convenienza economica. In base alla formula adottata si mettevano a disposizione 11 milioni per ognuno dei metodi e si lasciava ogni impresa libera di condurre l'esperimento come meglio credesse. Se si riusciva a risparmiare sulla cifra stanziata (per costruire con metodi tradizionali un edificio identico) si otteneva un immediato vantaggio economico; inoltre, anche se la costruzione con metodi sperimentali al momento chiedeva un aumento, in seguito con una produzione tecnicamente perfezionata si sarebbe potuto risolvere il problema della casa, non

solo dal punto di vista tecnico, ma anche da quello economico. Con questa formula furono progettate e costruite dieci case, che ancora oggi sono in gran parte occupate dagli stessi abitanti allora insediati, in verità in modo del tutto casuale. L'aspetto originale della formula consiste nel fatto che ancora oggi, interrogando direttamente gli abitanti, è possibile verificare i difetti, rivelatisi nel tempo, di ciascuno dei metodi adottati. Già durante la costruzione, alcuni di questi avevano portato alla realizzazione di strutture talmente problematiche da indurre le autorità del Genio civile a richiederne la demolizione. I sistemi che non davano sicura garanzia furono così sostituiti con altri e i migliori fra questi sono diventati in seguito processi di edificazione adottati ufficialmente. Tra essi il Metodo Ciarlina, col quale dopo pochi anni furono costruite a Roma decine e decine di case, o quello inventato dal geometra Gaburri, sperimentato per la prima volta al QT8 e in seguito utilizzato negli Stati Uniti per costruire interi quartieri. Ciascuno, del resto, potrà sempre verificare in luogo se alcune di queste case siano oggi sorpassate. Interessanti studi furono condotti sui problemi dell'orientamento dei corpi di fabbrica secondo l'asse elietermico, riproponendo così uno dei postulati avanzati dal Movimento moderno sin dal 1927. A Milano, l'asse elietermico è orientato nord-nord-est, sud-sud-ovest ed è il più conveniente in quanto garantisce, durante tutti i giorni dell'anno, identiche quantità di insolazione e di calore su ambedue le facce di un edificio lineare. Al QT8, però, non fu sperimentato solo l'orientamento secondo l'asse elietermico, ma ad alcuni edifici fu dato orientamento esattamente contrario, giacché per ragioni sperimentali ci si proponeva di affrontare i casi in cui uno dei fronti dell'edificio fosse orientato a nord. Per questi casi, vincolati da una particolare struttura del piano urbanistico, gli edifici costruiti al QT8 hanno indicato

(segue)



1,2. Casa INCIS al QT8, Milano, 1948-51 (con M. Pucci): piante dell'alloggio per una persona e del piano tipo dell'edificio; veduta del modello sul fronte est. 3. Edificio per negozi con annessa abitazione al QT8, Milano,

1952: veduta; 4. Padiglione per mostre e riunioni al QT8, Milano, 1951: veduta (sullo sfondo la Casa INA di P. Lingeri e L. Zuccoli).

possibili soluzioni. In tutti gli alloggi è stato risolto il problema dell'illuminazione e dell'insolazione creando soggiorni passanti, che ricevono luce sia da nord che da sud. I servizi sono orientati a nord, mentre le camere da letto sono rivolte a est, sud ed ovest.

Nel QT8 si affrontò un altro tipo di sperimentazione: una disposizione che consentisse di dotare le piccole case a schiera di un giardino privato e, al tempo stesso, di utilizzare nel modo migliore quelle aree che potevano essere destinate a giardini comuni. A questo scopo per tre dei lotti del Quartiere fu approntata una particolare dislocazione che prevedeva un anello di case a schiera con una zona centrale comune: gli spazi destinati alle singole proprietà (che costituiscono sempre un grave onere economico, dato il costo del terreno) si limitano a piccoli giardini adiacenti ai fronti esterni e interni delle case a schiera, così da distanziarle dalla strada e dai confini di proprietà. All'interno vi è una zona triangolare a giardino comune, alla quale si accede dalle singole case. Sono stati così creati spazi verdi nei quali i bambini possono andare a giocare senza dover attraversare la strada.

È interessante inoltre rilevare che nel QT8 è stato avanzato il problema dell'equilibrato insediamento dei servizi, delle attrezzature e delle infrastrutture, dando soluzione integrale al problema del verde: vi sono infatti 48 metri quadrati di verde per abitante, contro i 10-15 dei quartieri più recenti realizzati a Milano dallo IACP. Il QT8 è dotato di una serie di infrastrutture il cui interesse travalica la gravitazione di quartiere, che ne beneficia anche per le opportunità di scambio esterno; ad esempio il Palazzetto dello sport, costruito dopo una lunga battaglia politica, è una dotazione di utenza cittadina e l'Albergo della gioventù di Mario Righini, è addirittura di utenza sopranazionale; ai margini del Quartiere vi è il Lido, una delle più grandi e organizzate piscine di Milano, costruita nel 1930. Per la Chiesa fu bandito nel

1948 un concorso nazionale vinto dal progetto di Magistretti e Tedeschi. La scuola elementare si adagia in una conca verde: dietro di essa, in luogo delle case e degli spazi cementati e asfaltati che stanno attorno alle vecchie scuole milanesi, si apre un verde paesaggio collinare che cambia radicalmente le condizioni di vita dei ragazzi; infatti le infrastrutture a livello di quartiere (scuole, asili, mercati) sono poste in relazione diretta con la natura, qui artificialmente ricostruita con il Monte Stella, la cui realizzazione fu in parte originata da una mia estemporanea invenzione progettuale, in parte dovuta a fatti casuali.

All'origine della pianificazione della zona, là dove c'è il Monte Stella, c'erano laghi e cave di ghiaia abbandonate durante il tempo di guerra. Si era pensato inizialmente di bonificare alcuni di questi laghi, per dare ai futuri abitanti del Quartiere la possibilità di usufruirne nel tempo libero, come accade nel Central Park di New York. Tuttavia lo scarico delle macerie di guerra, per il quale non si era trovato altro posto, avveniva con tale intensità che bastò un mese, durante il quale rimasi assente da Milano per un giro di conferenze, perché i laghi, anche quelli da conservare, venissero colmati e sopra di essi i camion cominciarono a scaricare. Proprio in quel momento mi venne l'idea di non realizzare più un parco con bacini d'acqua, ma di costruire un monte che avrebbe dovuto persino essere abitato; in seguito si rinunciò a questo progetto per dotare la città di una infrastruttura nuova, unica nel suo genere: un grande parco altimetricamente articolato. Il Monte Stella (così chiamato a ricordo della mia prima moglie) occupa un'area di circa 350.000 metri quadri ed è formato dal deposito delle macerie della città: fino a 14 metri di altezza la collina raccoglie resti architettonici e perfino tesori archeologici, ma ammassati alla rinfusa diversamente da come possono essere rinvenuti negli scavi regolarmente stratificati... Durante i bombarda-

menti infatti crollarono edifici medievali, rinascimentali, neoclassici e moderni accumulando montagne di macerie; ricordo di aver assistito alla scarica di due, tre camion contemporaneamente: stupendi frammenti di capitelli cinquecenteschi rotolavano in basso e non si riusciva neppure a fermarli che già il camion successivo vi rovesciava sopra sagome in marmo, frammenti di mobili del Settecento, casse sfasciate di libri e documenti di ogni genere. Questa inconsueta stratificazione costituirà forse un problema spinoso per i nostri discendenti e un rompicapo per gli archeologi del futuro, dacché nell'anno Quattromila non riusciranno a comprendere per quale motivo nella Pianura padana, dove non esistono più colline moreniche, si innalzi una montagna alta circa 60 metri, costipata di vestigia romane e addirittura di mobili Liberty...

Tuttavia — come ho già detto prima — l'idea del Monte Stella si era già affacciata alla mia fantasia al momento della realizzazione del modello e del diorama del Quartiere per l'esposizione nel Palazzo dell'Arte. Immaginare la veduta del QT8 dalla collina era, secondo il parere di molti, un'avventata previsione fantascientifica, ma credo che i milanesi apprezzarono molto la proposta; solo pochi del resto conoscevano la zona del QT8 prima che incominciassero i lavori. Essa era attraversata da una di quelle ferrovie di servizio anulare che furono in seguito spostate in periferia; prima della Guerra era stata in gran parte destinata a coltivazione agricola e ad orti (alle porte di Milano ancora a quei tempi si coltivava con l'aratro a chiodo); nell'immediato Dopoguerra vi erano ancora due o tre vecchie casine; la Cascina Moia fu abbattuta nel 1947, quando ormai fungeva da abitazione operaia per una famiglia di immigrati venuti dal Sud, in fuga per l'avanzata delle forze americane; molti con trascorsi fascisti occupavano i cascinelli intorno alla città. Tra città e campagna la natura era in disfaccimento: l'Olonza straripava

ogni anno, alimentando il lago che si stringeva in un lungo canale. Centinaia di camion viaggiavano in colonna, a poca distanza l'uno dall'altro, trasportando al massimo un metro cubo di detriti, perché anch'essi erano in pessime condizioni (la benzina non scoppiava, i motori erano scassati). (...) In definitiva, all'inizio dei lavori non c'era assolutamente nulla: solo sterpaglia. Attraverso collaborazioni di vario genere, tra cui la costituzione di cantieri-scuola di riabilitazione professionale del Ministero del Lavoro, furono piantate le alberature che oggi formano un vero parco. In questa epoca di degrado dell'ambiente conforta sapere che è possibile rigenerare la natura distrutta dall'uomo. (...) La Collina cresceva poco a poco e nel 1951, in occasione della Nona Triennale, poiché si dovevano ambientare i primi edifici e le piante non erano ancora cresciute sulle macerie di cotto, calce e cemento, esse furono sostituite da sagome di piante artificiali. In quella stessa occasione fu organizzata una Mostra dell'arredo all'interno delle prime costruzioni: alcuni alloggi, aperti ai visitatori, furono interamente arredati con mobili fatti realizzare dalla Triennale su progetti di architetti invitati a collaborare; questa iniziativa consentì di collocare nuovi tipi di arredo economico in autentici vani di case popolari, così da permettere una corretta valutazione, giacché purtroppo era usanza delle mostre di allora (e continua ad esserlo oggi) presentare gli arredamenti in false ambientazioni, in modo che il pubblico li vedesse nelle condizioni migliori. (...) Viceversa, affrontando condizioni reali di spazio, furono completamente arredati 22 alloggi, i cui mobili furono regalati, al termine della mostra, a quegli inquilini che avevano rinunciato a entrare negli alloggi durante tutto il periodo della Nona Triennale. Qualche anno fa sono andato a verificare lo stato di conservazione degli arredi, la loro funzionalità e il gradimento degli inquilini, avendo un riscontro positivo.



5.6. Progetto per il Quartiere Gallarate, Milano, 1956: schema dell'organizzazione dell'edilizia residenziale-commerciale e degli edifici pubblici;

planimetria generale. 7. Piano regolatore del Comune di Sesto San Giovanni, 1962.

Durante la costruzione dei primi edifici la collina era ancora bassa, ma qualche alberello era già stato piantato sull'ammasso di calcinacci, che pareva una nevicata. Su questa montagna bianca fu collocata una statua di autore sconosciuto, che avevo trovato, assieme ad altre quattro, in mezzo alle macerie nelle cantine della Triennale; poichè nessuno sapeva che farsene, nel 1951 chiesi l'autorizzazione di portarla al QT8. Un fotografo dilettante, ma poeta, fece una cinquantina di meravigliose fotografie della statua che furono poi pubblicate, accompagnate da articoli di scrittori e di poeti, in una bellissima edizione. Quando il libro uscì l'editore Garzanti ne allestì una vetrina completa nel negozio in Galleria. Passò di lì lo scultore Marino Marini e vedendo la statua la riconobbe come sua. Erano passati esattamente 32 anni da quando egli avrebbe potuto ritirarla in base al regolamento della Triennale. Ma Marini rinunciò a protestare e la statua rimase lì. Tuttavia un giorno essa sparì misteriosamente, stavo già per sporgere denuncia per furto contro ignoti, quando seppi che era stata trasportata, probabilmente dal Comune, nel Giardino Perego in via dei Giardini. (...) Credo che il QT8 abbia inciso profondamente sull'Urbanistica milanese, anche per aver sperimentato la possibilità di creare in una città come Milano, piatta e senza verde, un ordinamento del paesaggio fondato su criteri di articolazione plastica.

Tra gli edifici realizzati è di particolare interesse la Casa INA a 11 piani di Lingeri e Zuccoli, nella quale i sottoportici sono decorati con mosaici eseguiti da pittori oggi molto noti, tra i quali: Crippa, Dova, Atanasio Soldati. Di quest'ultimo, tra i capiscuola dell'Astrattismo italiano, vi è un grande mosaico a colori di 8 metri per 4. Tutto ciò fu realizzato perché ritenevo necessario portare all'interno della casa popolare le manifestazioni più interessanti della pittura contemporanea, affinché gli abitanti potessero apprezzarne appieno il significato.

La pittura è stata nei secoli espressione di civiltà tanto più viva quanto più popolare.

La Casa INCIS, costruita su mio progetto ha una caratteristica interessante: ogni alloggio è dotato di un piccolo giardino. Si tratta di grandi terrazze che caratterizzano il fronte per il forte aggetto e che contengono vasche con terra per coltivare le piante; i terrazzi sono profondi 5 metri e danno direttamente sul vano scala: si è creata in questo modo una scala antifumo, obbligatoria per case che superano i 30 metri di altezza, dove non vi sono porte di uscita, ma solo una porta di entrata a piano terreno e una per ogni alloggio ai vari piani che immette al terrazzo-giardino. L'altro fronte è caratterizzato da elementi grigliati di cemento armato colorato, che sporgono a sbalzo impedendo di vedere quanto viene esposto all'interno.

In una veduta panoramica delle attuali condizioni del QT8, vi si possono scorgere la Casa di Lingeri, le Case per i profughi dalmati, villette, scuole, il Monte Stella e sullo sfondo i primi edifici del Gallarate, grattacieli di oltre 30 metri costruiti da privati contro i regolamenti, in deroga a qualunque autorizzazione. Prendo spunto da questa visione per concludere il mio intervento con un breve accenno al Quartiere Gallarate, che rappresenta, sotto molti aspetti, l'antitesi del QT8. In qualità di revisore del Piano regolatore della zona, nel 1956, avevo elaborato per il Quartiere una proposta che prevedeva la creazione di un complesso urbanistico unitario, la cui vitalità fosse assicurata da una strada centrale, su cui avrebbe dovuto convergere tutto il traffico del Quartiere, così che l'accesso alle strade secondarie sarebbe avvenuto solo dalla spina centrale denominata *strada vitale*. Veniva così ricostruita, artificialmente, la struttura morfologica del Quartiere di Porta Venezia, attraversato per tutta la lunghezza da Corso Buenos Ayres, una delle arterie più vive, più «cittadine» di tutta Milano, mentre le due strade

lateralì, Via Benedetto Marcello e Via Morgagni, sono destinate quasi esclusivamente alla residenza, frammista a piccoli giardini privati. Questo consente agli abitanti della zona di passare, compiendo un brevissimo percorso, da zone residenziali molto tranquille ad una zona molto vivace, densa di attività commerciali. Vi si trovano negozi di ogni genere, quattro o cinque cinematografi, alberghi, ristoranti, mercati, insomma tutto ciò che è necessario alla vita moderna. La mia proposta per il Gallarate prevedeva una strada centrale altrettanto vivace, integrata e arricchita da servizi collettivi. Sono convinto che questo tipo di struttura dia la massima possibilità di godere dell'«effetto città» senza subire i gravi difetti. Naturalmente nelle piccole strade locali avevo previsto, per ogni gruppo residenziale, alcuni servizi fondamentali come gli asili e alcuni negozi di generi di prima necessità. Per ogni altro tipo di acquisto gli abitanti avrebbero dovuto recarsi alla strada principale, dove avrebbero potuto trovare di tutto. Chiunque andasse o tornasse dal lavoro, chiunque volesse passeggiare, avrebbe dovuto passare per la *strada vitale*. Questa soluzione oltre a garantire una struttura insediativa organizzata gerarchicamente, avrebbe consentito anche di realizzare il quartiere per fasi successive, parallele al procedere della costruzione della strada principale.

Ha prevalso invece la soluzione antagonista che, dopo una lunga lotta contro la mia proposta, 65 architetti coalizzati hanno progettato e realizzato con la complicità allo IACP (4). L'esperienza di coloro che vi sono andati ad abitare testimonia delle incolmabili carenze del Quartiere; del resto era sufficiente esaminare la planimetria per prevedere tutte le contraddizioni e incongruenze. Il Gallarate è il tipico quartiere a espansione monocentrica, dove tutti i servizi commerciali e direzionali sono posti nella zona centrale; le zone periferiche del Quartiere, rispetto alle zone centrali, vivono lo stesso rapporto di

emarginazione dei Quartieri di Vialba rispetto a Piazza del Duomo. Le case sono state costruite per provvedere alla collocazione di molte famiglie che ne avevano fatto richiesta, ma non si è prevista una dotazione di servizi proporzionale alla residenza. Per tale ragione nel Gallarate non esiste un centro, non un punto di ritrovo, vi è una generale dispersione e il traffico automobilistico investe indiscriminatamente e caoticamente le zone commerciali, direzionali e residenziali. Ben diverso sarebbe stato il suo assetto se la mia proposta fosse stata adottata, anche in rapporto al progetto di estensione della Metropolitana milanese.

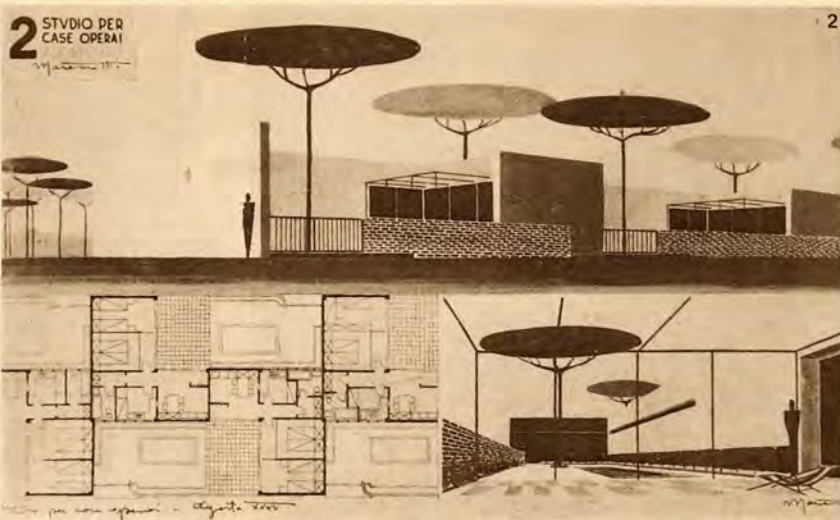
Il criterio della *strada vitale* è stato da me adottato nella definizione del Piano regolatore di Mantova ma non credo che esso sia giunto alla fase di realizzazione, perchè la zona interessata era periferica e priva di molte opere di urbanizzazione primaria. La *strada vitale* sarà invece realizzata nel Piano 167 di Sesto San Giovanni, che, secondo quanto previsto nel Piano regolatore della città da me elaborato nel 1962, costituisce la chiave di riabilitazione di tutta l'espansione urbana.

(1) Cfr. Le Corbusier, *Vers une architecture*, «L'Esprit Nouveau», Paris, 1923, Crès et Cie, Paris 1924, trad. ital. *Verso una architettura*, Longanesi, Milano 1979.

(2) Cfr. Gruppo 7, *Architettura*, in *Rassegna italiana*, dicembre 1926; Gruppo 7, *Architettura II (Gli stranieri)*, in *Rassegna italiana*, febbraio 1927; Gruppo 7, *Architettura III (Impreparazione, incompiutezza, pregiudizi)*, in *Rassegna italiana*, marzo 1927; Gruppo 7, *Architettura IV (Una nuova epoca arcaica)*, in *Rassegna italiana*, maggio 1927.

(3) Cfr. P. Bottoni, *Cromatismi architettonici*, in *Architettura e arti decorative*, settembre-ottobre 1927.

(4) Il progetto urbanistico del Quartiere residenziale CEP G1 Gallarate è stato elaborato nel 1960 da Casale, Ciribini, Colombo, Gandolfi, Grisotti, Keffer, Latis, Pasquali, Perelli, Ponti, Reggio, Rusconi, Tanci (capi gruppo); in *Edilizia popolare*, n. 119, luglio-agosto 1974.



1. Progetto di studio per la Casa dell'uomo, Roma, 1933: veduta prospettica. 2. Progetto di studio per case operaie, Roma, 1935: vedute prospettiche e pianta tipo dell'alloggio.



MARESCOTTI*

Guido Canella

Questo di oggi con Franco Marescotti inaugura un ciclo di incontri con alcuni architetti del Movimento moderno italiano che hanno vissuto da protagonisti le esperienze dell'Anteguerra e del Dopoguerra, attraversandone la soluzione di continuità ideologica e figurativa, ma anche quella economica e sociale verificatasi nella società nazionale e internazionale. Alla fase eroica e ancora unitaria dell'opposizione d'avanguardia durante gli anni Trenta subentrò nel Dopoguerra una fase di espansione e di adattamento dei presupposti e delle poetiche del Razionalismo, altrove corrotti nell'International Style, ma anche in Italia riconfiguratisi in una nozione di moderno articolata su diversi gradi di compromesso. Questa schematica divisione semplifica necessariamente la complessità di componenti assai diverse, spesso alternative o addirittura contrapposte, che si misurarono in questo corso storico e che si posso-

no ritrovare seguendo più da vicino lo sviluppo delle personalità che vi operarono. La ricca trama dell'Architettura italiana post-razionalista risulta infatti da una sequenza di occasioni, che essa non poté evadere trovandosi ormai maggioritaria, su cui si trovano annodati in diagonale i tracciati paralleli o divergenti delle singolari poetiche.

Franco Marescotti fa parte di quella leva di giovani architetti venuta alla ribalta dopo la morte di Edoardo Persico nel 1936, reclutata da Giuseppe Pagano per consolidare in senso politico e operativo il Movimento moderno italiano, e secondo questo orientamento ha sviluppato la propria esperienza in una fase di transizione con continuità e coerenza straordinarie. Due tappe «storiche» della sua ricerca — il problema sociale, costruttivo ed economico dell'abitazione, pubblicato a dispendio tra il 1948 e il 1950 con Ireneo D'Allevi (1), e gli studi e le realizzazioni sul tema del centro sociale cooperativo, svolti tra il 1950 e il 1957 — stanno a testimoniare la singolarità del suo impegno all'inizio degli anni Cinquanta, in un momento di perdita del centro internazionale e di ripiegamento formalista nella ricerca di un mercato interclassista per l'Architettura moderna. Non si trattava di difendere l'ortodossia razionalista — lasciata agli uffici di altri sacerdoti —, ma di rinnovare dall'interno di una tradizione politica e operativa, pur presente nel Movimento moderno, che usava dell'espressione come della strada più diretta per raggiungere determinati obiettivi tipologici. Tale scelta ha fatto sì che l'opera di Marescotti abbia trovato una collocazione marginale nella letteratura architettonica di questi anni, compiendo un percorso in certo senso simmetrico a quella di Giuseppe De Finetti, partito da un'esperienza novecentesca e di progressismo borghese e trovatosi poi isolato fino alla morte a studiare sulla fisiologia della città; dacché in entrambi la progettazione veniva assunta come processo di appro-

fondimento e progressiva evidenziazione di fenomeni e bisogni reali. La coerente radicalità di entrambi — non a caso tra i pochissimi autentici antifascisti sotto il fascismo — ha potuto così venire fraintesa come effetto di una epigonia poetica, protrattasi anacronisticamente oltre i termini di un lecito cordoglio per metodi e stili ormai decaduti (colonna-architrave per De Finetti, pilastro-trave per Marescotti), tanto da provocarne l'esclusione, per esempio, dal corposo Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica pubblicato sullo scorcio degli anni Sessanta (2). Fu anche questa coerente radicalità — che oggi potrete apprezzare — a eleggere Franco Marescotti interlocutore privilegiato di un gruppo di studenti di architettura dentro e fuori le riunioni dell'MSA, l'Associazione che riuniva gli architetti razionalisti milanesi all'inizio degli anni Cinquanta, in un periodo di confusa revisione ideologica e figurativa. A quel periodo risale la nostra stima e la nostra amicizia per lui, che ringraziamo per essere venuto da Catania, dove risiede e insegna Architettura alla Facoltà di ingegneria dopo una lunga peregrinazione per città e scuole italiane.

Franco Marescotti

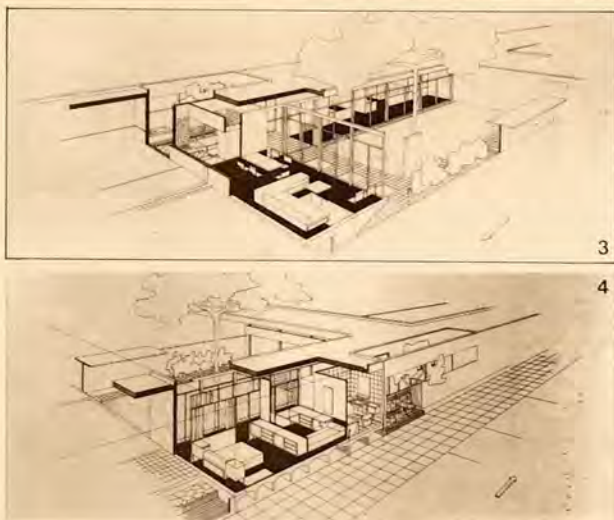
Il tema coinvolge, per sua stessa natura, la storia del nostro Paese dalla Dittatura fascista alla Liberazione e parlarne in questa sede significa per me ricordare i momenti più vivi della mia esistenza trascorsa negli anni più belli in una ostinata e coerente ribellione alla schiavitù e alla violenza, e, in seguito, in una illimitata fiducia in una società che sorgeva lenta e sicura da un mondo in dissoluzione. Non sempre però la realtà è stata pari all'attesa, e, anche se lotte e conquiste hanno riscaldato il mio cuore, amarezze e disillusioni hanno costellato il «cammino della mia speranza» e oggi sono approdato, dopo alterne vicende, alla Facoltà di ingegneria dell'Università di Catania, ove insegno Metodologia critica proget-

tuale e Analisi delle strutture urbane nell'ambito dell'IDAU (Istituto Dipartimentale di Architettura e Urbanistica).

Poiché il termine razionale può ingenerare tutta una serie d'interpretazioni più o meno concettuali, tendenti ad aggiungere un ennesimo «ismo» alla storia dell'Architettura italiana, voglio precisare che intendo quest'ultima come la diretta proiezione dei valori economici, sociali e culturali della collettività in un momento della sua storia. Di conseguenza, la metodologia critica progettuale rappresenta per me il mezzo più idoneo atto a determinare un permanente contatto dialettico con quella collettività intesa nel complesso delle sue strutture e nella dinamica del suo sviluppo. Ogni giudizio sul valore di qualsiasi espressione architettonica non può pertanto prescindere da un attento esame di quelle componenti e delle condizioni storiche entro le quali hanno potuto liberamente esprimersi, cosa piuttosto rara nel nostro Paese, ove la predizione del Carducci — l'essere arcadia e camorra insopprimibili — trova ogni giorno la più ampia e amara conferma. Come d'altra parte ne trova altrettanta il fatto, o vizio, di dimenticare, con quella facilità che è propria degli Italiani sempre pronti ad accorrere in aiuto del vincitore, le persone rappresentative del periodo più oscuro della cultura italiana, uomini veri che hanno anteposto fino alla morte il valore etico della libertà di fronte alle facili lusinghe del compromesso o del barattolo culturale e morale. Alludo all'architetto Giuseppe Pagano, che ha sempre difeso, con tutta la strepitosa energia che lo caratterizzava, i principi fondamentali dell'Architettura moderna attraverso le accese polemiche sulla rivista *Casabella*, più volte salvata in extremis dalle sue personali relazioni, e a Edoardo Persico, morto di stenti e di freddo in una soffitta milanese. Di Persico, voglio qui ricordare non solo l'opera critica volta alla ricerca di una chiarificazione cultu-

* Testo dell'incontro, tenuto il 18 maggio 1976 all'Istituto di Composizione architettonica della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, trascritto a cura di Donatella Braghin e Nayla Renzi.

Ritratto di Silvio Pasotti, 1980.



3.4. Progetto per il Quartiere della Città orizzontale, Milano, 1940 (con I. D'Allevi e G. Pagano): progetto per la casa-unità tipo; prospettiva su soggiorno, pranzo, cucina e bagni; prospettiva su camera, bagno e ingresso.

5. Progetto per un Centro alberghiero al Parco, Milano, 1941-42 (con I. D'Allevi): prospettiva generale con gli edifici multipiano delle unità alberghiere e il complesso a due piani dei servizi.

rale atta a creare un permanente contatto con la cultura europea, ma quanto scrisse poco tempo prima di morire, e che ho sempre considerato come la più preziosa testimonianza della complessità e ricchezza della sua multiforme natura: *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 «antimoderna». Queste esigenze, rinnegate dalla refrattarietà ideale dei nostri polemisti, costituiscono l'eredità che noi lasceremo alle nuove generazioni dopo avere sentito inaridire fatalmente la nostra vita in un problema di stile: il più alto e inevitabile della cultura in questo oscuro periodo della storia del mondo* (3).

Prima d'illustrare con proiezioni e commenti le opere che vanno dal 1933 ad oggi, voglio precisare che esse hanno una radice comune con tutta la tematica progettuale di Walter Gropius, ivi compresa l'esperienza della Bauhaus. Il fare architettonico diviene, nell'insegnamento di questo grande maestro, una naturale prosecuzione del pensare: la materia, forma; la presenza dell'architetto all'inizio e non alla fine della produzione industriale dell'abitazione. Il tutto nell'ambito di una Germania sconfitta e di un proletariato che si affaccia prepotentemente alla ribalta della storia. Non a caso le opere più rappresentative di quel periodo avevano come tema di fondo l'abitazione per le classi meno abbienti e non a caso studi ed esperienze erano prevalentemente volti alla ricerca di unità strutturali tendenti a caratterizzare entro organismi tipici che ne consentissero una conseguente produzione di serie. Valgano come indicazioni i quartieri di abitazioni popolari costruiti alla periferia dei grandi centri urbani e, come esempio limite di totale aderenza agli aspetti sociali ed economici del problema, la Casa ampliabile per le Comunità urbane di disoccupati di

Berlino, progettata e costruita nel 1932 dall'architetto Alexander Klein (4).

In Italia, fatta eccezione per i tentativi di rinnovamento del linguaggio architettonico, volti, per la loro stessa natura di élites, ai soli aspetti formali, il problema dell'abitazione, inteso come proiezione diretta di una realtà sociale destinata ad assumere un ruolo di preponderante importanza nel rinnovamento della vita culturale italiana, era confinato nel decrepito ambito degli IACP (Istituti Autonomi per le Case Popolari), se non deliberatamente qualificato come «problema minore» e quindi indegno del fare architettonico. Eppure, già da tempo i pionieri del Movimento moderno, da William Morris a Walter Gropius, avevano individuato nella casa d'abitazione dell'uomo comune... cosa degna del pensiero dell'architetto (5), rompendo quella tradizione di isolamento culturale entro il quale il problema dell'abitare era mantenuto e introducendo come elemento generatore quel dato sociale che doveva renderlo soggetto primo del rinnovamento architettonico. Una tale impostazione non poteva ovviamente trovare valide soluzioni costruttive, se non a condizione di una totale libertà di pensiero indispensabile soprattutto nella ricerca di uno stretto e produttivo legame con la realtà e il divenire delle nuove classi sociali nate dalla Rivoluzione industriale. Condizione quanto mai complessa e difficile in ogni tempo e momento, ma assolutamente impossibile da raggiungere nel clima di oppressione e violenza imposto dal Regime fascista in ogni settore della vita pubblica e privata e che si traduceva nell'ambito della Facoltà di architettura di Roma in un insegnamento di antistorico accademismo integrato da temi come «la casa del giardiniere in una villa romana» e altre consimili stupidità, affiancate a loro volta da monumentali progetti esaltanti la solidità del Regime. È in opposizione a questo clima di provincialismo culturale e di

inconcepibile ignoranza di quanto accadeva in Europa e nel mondo che ho iniziato la mia attività che posso comprendere in tre distinti periodi: il primo, dal 1933 al 1945; il secondo, dal 1945 alla forzata conclusione dell'esperienza dei Centri sociali cooperativi nella periferia milanese; il terzo, dalla mia uscita dal Partito comunista italiano fino ad oggi.

Nel primo periodo sono compresi il progetto per le Case operaie e quello per la «Casa dell'uomo», studiati a Roma dal 1933 al 1935, e i successivi progetti: il Quartiere della Città orizzontale, la prima Casa per uffici in Piazza del Duomo, il Centro alberghiero e il Villaggio per le maestranze del Lanificio Fila di Cossato, studiati a Milano con la collaborazione dell'ingegnere Ireneo D'Allevi. Di ognuno esporrò in sintesi i motivi di fondo della loro impostazione ed il legame con il solo clima culturale di allora, rappresentato da una esigua minoranza di uomini liberi in lotta quotidiana per la sopravvivenza.

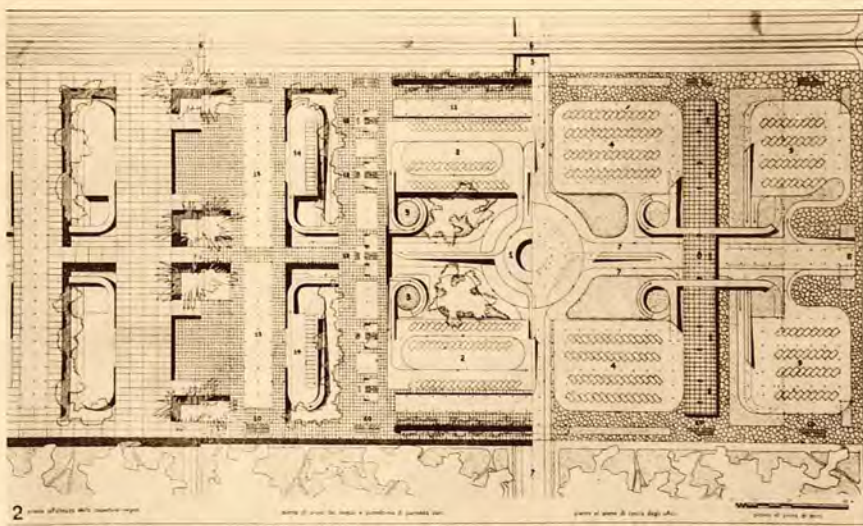
Storicamente, il problema dell'abitazione operaia moderna nasce dall'avvento della Rivoluzione industriale che distrugge il rapporto unitario casa-lavoro tipico dell'economia artigiana, isolando la prima dal secondo sia come qualità che come collocazione nell'ambito dell'agglomerato urbano. Lo spazio dei pochi diventa lo spazio dei molti, l'edificio industriale il nuovo simbolo del potere, la classe lavoratrice protagonista della storia. Ai margini delle grandi città, o nei luoghi ove la produzione industriale riteneva più conveniente la sua collocazione, sorgono le prime abitazioni operaie intasate, in un primo tempo, entro cadenti edifici o costrette, in seguito, in condizioni di pauroso sovraffollamento entro nuovi manufatti edilizi destinati a divenire i tuguri di domani. Di fronte a questo panorama di miseria e sopraffazione, la coscienza, o — se volete — la persuasione che il destino di ogni agglomerato urbano non possa più prescindere dalla

realtà di questo nuovo processo produttivo, con tutte le implicazioni e modificazioni sociali, economiche e culturali che ne conseguono, prende sempre più forza sia nel campo urbanistico che in quello architettonico vero e proprio. I nuovi valori che sorgono dal tessuto sociale in lotta per la conquista di migliori condizioni di vita e lavoro sono fatti propri dall'architettura che inverte il processo della sua identificazione nella realtà oggettiva della collettività, introducendo come metodologia progettuale quel procedere dall'interno verso l'esterno in netta opposizione a quello di esterno-interno, e cioè sostituendo la ricchezza dei contenuti vitali alla superficialità formale.

Nel progetto delle Case operaie, tali valori sono stati assunti come elementi ordinatori del tipo di abitazioni sviluppati su di un solo piano e dotati di giardini resi indipendenti dalla posizione alternata dei corpi di fabbrica. Essi esprimono il netto rifiuto alle criminali soluzioni multipiano tanto care all'edilizia popolare di allora e di oggi e introducono l'uso sistematico di ampie superfici all'aperto in luogo dei rachitici balconcini destinati a mitigare il pesante squallore delle facciate.

Nello studio per la Casa dell'uomo viene invece introdotto il principio della ricerca dell'organismo architettonico inteso quale elemento unitario espressivo, sia come correlazione di funzioni che come elemento costruttivo vero e proprio. Nel progetto esso viene individuato nella posizione alternata delle terrazze presenti a ogni piano e il cui notevole oggetto è consentito dal fatto che ognuna di esse sovrasta l'altra di due piani. Si ottengono in tal modo terrazze pensili continue che vengono a costituire il naturale prolungamento dello spazio abitabile interno e quindi un permanente contatto di uso e funzioni con quello esterno.

Entrambi i progetti hanno però in comune la stessa metodologia di individuazione degli elementi che



1. Progetto per la prima Casa d'uffici tra Piazza Duomo e Piazza Mercanti, Milano, 1940 (con L. Dotallevi): veduta del modello. 2. Progetto per un Centro di uffici con blocchi di uffici a 20 piani, gallerie e negozi a un piano,

Milano, 1940 (con L. Dotallevi): planimetria generale del sistema associativo.

compongono l'organismo architettonico, la correlazione tra loro esistente ed il rapporto che tutto ciò determina con il mondo circostante. Una concezione totale cioè del fare dentro e fuori e quindi un continuo interscambio fra l'organismo in sé e per sé e l'ambiente che lo circonda. Lao Tze, indubbiamente il più grande filosofo dell'antichità, vissuto seicento anni prima di Cristo, esprimeva nell'*Utilità del non essere*, contenuto nel libro del *Tao Tê Ching*, la definizione più bella del fare, quando affermava: *Trenta raggi si uniscono intorno ad un mozzo / dal loro non essere (singolarmente nulla essi sono) / sorge l'utilità della ruota. / Con l'argilla un vaso tu plasma / dal suo non essere (dal vuoto all'interno del vaso) / sorge l'utilità di un oggetto siffatto. / Porte e finestre ritaglia nel muro della casa / dal loro non essere (dallo spazio dove il muro più non esiste) / sorge l'utilità della casa. / Perciò noi beneficiamo dell'esistenza delle cose / e ci serviamo del loro non essere* (6). Quel dire «si forano porte e finestre per fare una casa e in quel che è il vuoto sta l'uso della casa» è stato ed è tuttora il principale assunto di ogni mia ricerca progettuale, ricerca che sottintende a sua volta la proiezione esterna di quel vuoto destinato a legarsi, nella molteplicità delle sue funzioni, all'altro aspetto della realtà vivente (ambiente naturale e vita sociale), nella quale l'opera è destinata e dalla quale deve trarre ragione della sua stessa esistenza. Pertanto, credo che ogni architettura sia tale solo quando è fruita in ogni sua componente e cioè quando singolo e collettività si riconoscono in essa come risultante delle loro umane aspirazioni, oltre che come sostanza dinamica del loro presente e divenire.

Nel Centro alberghiero previsto in corrispondenza di una zona antistante il Parco di Milano, l'organismo architettonico nasce non soltanto in funzione delle strutture peculiari di quella attività, ma con il preciso obiettivo di integrare quelle

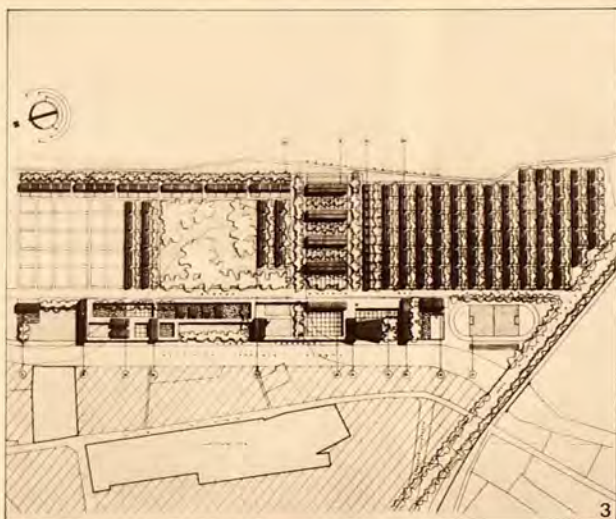
strutture con altre a carattere collettivo che, pur avendo una logica rispondenza nell'attività alberghiera, sono destinate, per la loro intrinseca natura, a costituire un naturale collegamento con l'agglomerato urbano esistente, soprattutto quando questo ultimo ne è particolarmente carente (bar-ristorante, tavola, calda, mostre, biblioteche, sale riunioni, negozi, cinema-teatro, artigianato, agenzie, eccetera). Tutto il complesso viene così caratterizzato da unità funzionali corrispondenti ai tipi di permanenza temporanea, semistabile e stabile contenuti entro corpi di fabbrica multipiano collegati a loro volta da un edificio a due piani ove trovano sede tutti i servizi destinati alle attività interne ed esterne dell'unità alberghiera. Questo reale valore dell'interscambio può rappresentare il mezzo più idoneo per superare l'avvilente e antistorico isolamento di tali edifici nel contesto urbano e favorire quella partecipazione estensiva alle attività sociali ed economiche della collettività.

Sul progetto per il Quartiere della Città orizzontale, che suscitò a suo tempo accese discussioni e aspri contrasti, sono stati formulati giudizi che non corrispondono affatto alla sua origine, né tanto meno agli obiettivi che si proponeva. Nato in quel clima di sopraffazione fisica e morale che fu il fascismo, trae origine da una indagine diretta sulla vita sociale e sulla struttura economica di uno dei quartieri più miserabili di Milano: il «Garibaldi», abitato dal proletariato povero della città e da una notevole aliquota della *mala* milanese. L'obiettivo, che ci eravamo proposti era quello di determinare uno stretto legame fra il problema della abitazione e le classi meno abbienti, che erano in definitiva le uniche interessate alla soluzione in quanto le sole prive di case. Dai risultati che sarebbero emersi era nostra intenzione estrarre quelle componenti destinate a costituire il filo conduttore dello studio progettuale che doveva a sua volta collegarsi tanto con la situazione di fat-

to esistente in tema di urbanistica e politica dell'abitazione popolare, quanto con le proposte formulate dai massimi esponenti del rinnovamento architettonico europeo. A metà circa dell'indagine, guardata inizialmente con una certa diffidenza e poi con aperto sospetto dai proprietari dei tuguri, entro i quali vivevano in condizioni di indescrivibile sovraffollamento gli abitanti del Quartiere, siamo stati chiamati dal Gruppo rionale fascista e interrogati quali sospetti sovversivi nei confronti dell'ordine costituito. La presenza di Giuseppe Pagano ci fornì il salvacondotto per uscirne indenni, ma l'indagine subì un brusco arresto, né fu possibile condurla a termine. I dati raccolti furono però più che sufficienti per convincerci che per risolvere la crisi incombente dell'abitazione per le classi meno abbienti era indispensabile porre il problema in termini di unità e non di differenziazione, come era pure indispensabile opporre al disordine e al caotico sviluppo o rinnovamento della città soluzioni di estrema chiarezza, aventi come concezione etica della casa il principio insopprimibile del suo libero sviluppo. Il progetto, che si riallacciava idealmente a La città orizzontale di Ludwig Hilberseimer, si poneva anche come soluzione alternativa ai tipi edilizi correnti in quanto raggiungeva la stessa densità media di ogni agglomerato cittadino (400 abitanti per ettaro), pur destinando ad ogni unità familiare le migliori condizioni d'orientamento, insolazione, amplabilità e godimento di ampie superfici all'aperto, disposte in modo da costituire un naturale complemento delle superfici abitabili interne.

Il progetto per la Casa per uffici in Piazza del Duomo a Milano, che ci valse l'entusiastico consenso di Marinetti e la sua proposta per il premio dell'Accademia d'Italia (cosa che non avvenne per il semplice fatto che nessuno di noi due era iscritto al Partito nazionale fascista) è quello che mi è sempre stato più caro, sia per la sua collocazione in un

ambiente così rappresentativo della vita della città, sia per il suo contenuto sostanziale e formale elaborato come feroce antitesi alla monumentalità imperante rappresentata da quell'ammasso di pietrame e archi fasulli che era l'Arenario, collocato e, purtroppo ancora presente, lungo il lato maggiore della Piazza fronteggiante la Galleria. L'edificio, progettato in struttura d'acciaio saldato, vetro e lastre di alluminio tese fra una campata e l'altra dell'ossatura per la protezione termica della facciata, faceva parte di un più vasto progetto impostato sullo studio dell'ambiente di lavoro nell'ambito della città e sulle implicazioni che ne sorgevano agli effetti del traffico pedonale e veicolare e dei servizi generali a carattere pubblico che dovevano trovarvi sede. In particolare, nella soluzione prevista, il corpo di fabbrica destinato a fronteggiare la facciata del Duomo nella sua parte meno rappresentativa, anziché nascere direttamente dalla strada, come invalsa abitudine in questi tipi di edifici sviluppati in altezza, prendeva corpo da un edificio a un piano che si proiettava sulla Piazza stessa e la cui funzione era quella di richiamare nel suo ambito quelle attività che caratterizzavano la vita pubblica del centro cittadino, e cioè: biblioteche, mostre d'arte, negozi, bar, sale di riunioni e conferenze, eccetera. Il corpo alto retrostante era invece destinato agli uffici veri e propri, progettati col criterio di unità modulari singole o multiple, su uno o due piani, integrati da locali per esposizioni dei prodotti con relative salette di contrattazione, e conclusi nei piani terminali con attrezzature e impianti relativi allo svago, cure fisioterapiche per il recupero delle energie, bar, ristorante e ambienti di soggiorno dotati di ampie superfici all'aperto. Studiata alla vigilia del crollo della Dittatura fascista, il progetto di Villaggio residenziale per le maestranze del Lanificio Fila a Cossato riassume nella concezione strutturale e nelle soluzioni relative ai tipi

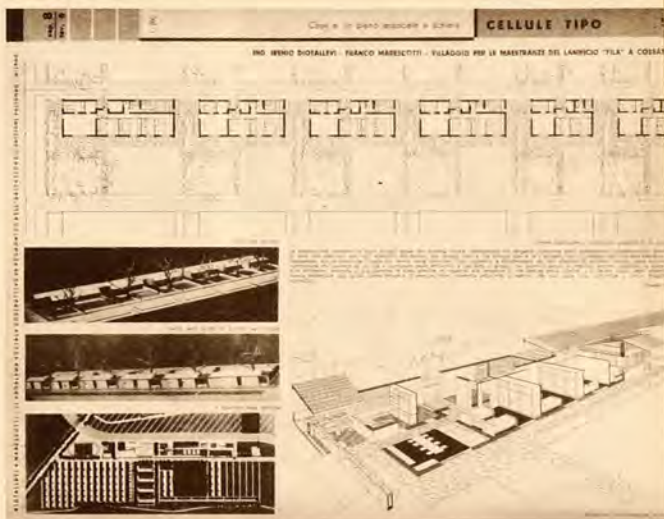


3.4. Progetto di Villaggio per le maestranze del Lanificio Fila a Cossato, 1943 (con I. Diotallevi): planimetria generale; tavola riassuntiva con sistema associativo e planimetria generale di un gruppo di abitazioni, vedute dei

di abitazione, le più valide esperienze del Movimento razionalista in materia di edilizia popolare. La metodologia adottata ricalca gli stessi valori dei precedenti progetti, e cioè: la definizione dei tipi in rapporto alle condizioni di vita dell'unità familiare; la loro elaborazione planivolumetrica entro soluzioni modulari atte a consentire i richiesti ampliamenti (a seconda del numero degli abitanti) senza menomamente alterare il tipo iniziale; la disposizione parallela degli ambienti di uso diurno e notturno rispetto ai relativi servizi, in modo da svincolare le soluzioni di accrescimento dal vincolo di dipendenza delle normali soluzioni. Tutto ciò quale premessa per la loro concentrazione entro corpi di fabbrica corrispondenti come numero di piani, accessibilità e orientamento alle richieste delle stesse maestranze in merito al loro tipo di attività lavorativa e alle abitudini tradizionali della zona a carattere prevalentemente agricolo. Ciò che però era destinato a emergere come elemento qualificante di tutta l'Unità residenziale (collegandosi in questo con il sistema di sviluppo in parallelo dei tipi di abitazione) era la presenza di tutti i servizi interessanti la collettività, e cioè scuole, impianti sportivi e ricreativi, centro sociale con biblioteca e cinema teatro, disposti parallelamente alla zona residenziale vera e propria al fine di consentire la loro progressiva realizzazione con quella delle unità abitabili.

Il secondo periodo, comprendente la storia dei Centri sociali cooperativi, potrebbe cominciare così: *era già buio e la neve aveva ripreso a cadere. Lungo il Naviglio, fuori Porta Ticinese, la gente passava in fretta, ma non poteva fare a meno di fermarsi un momento a guardare quella ventina di uomini che lavoravano sul prato a fianco della strada. Era un po' strano vederli alzare una palizzata quella sera di Natale e con quel freddo pungente che faceva lacrimare gli occhi. Ma fu così che ebbero inizio i lavori per la costruzione del primo Centro sociale*

cooperativo; bisognava delimitare in fretta l'area per evitare il ritiro della licenza edilizia e i soci della cooperativa si erano messi a lavorare e, con loro, a piantare assi in terra, l'architetto Franco Marescotti (7). In realtà, ferme restando le premesse generali, la concretezza delle loro origini, come la dinamica del loro sviluppo, i Centri sociali cooperativi affondano le radici nella multiforme attività del Movimento cooperativo lombardo, che, dalle semplici Associazioni di mutuo soccorso, era passato a quelle successive di consumo ed edificatrici, per concludersi in quelle di produzione e lavoro. Un ciclo completo che riassumeva, a lato delle lotte e conquiste delle classi lavoratrici, una concezione totale di assistenza e difesa dei beni indispensabili alla vita del singolo e della collettività. Inoltre, la loro stessa struttura democratica caratterizzata dall'attività di consigli liberamente eletti, costituiva la migliore garanzia per un vitale inserimento nelle zone periferiche della città, là dove la presenza del proletariato urbano coincideva con la crisi dell'abitazione e la pressoché totale assenza di ogni istituzione sociale e culturale. Non vi erano dubbi che, di fronte all'attività specifica svolta dagli Istituti autonomi per le case popolari, il cui compito era limitato alla semplice produzione di manufatti edilizi superati o di tipi di abitazioni il cui destinatario era semplicemente un numero nell'elenco degli aventi diritto, le forme cooperative che perseguivano lo stesso obiettivo di produrre abitazioni sane e a buon mercato, avevano l'enorme vantaggio di conoscere non solo il tipo di casa adatto per il proprio socio, ma la possibilità di integrare il programma con la costruzione dei servizi sociali che venivano finanziati dal risparmio di tutti i membri dell'Associazione. Nell'ambito, poi, della carenza generale di case che toccava indistintamente tutte le categorie sociali di basso reddito, al punto da costituire un problema di ordine nazionale e pertanto risolvibile con



modelli e prospettiva di un alloggio tipo (da I. Diotallevi e F. Marescotti, il problema sociale, economico e costruttivo dell'abitazione, cap. 8, tav. 6).

interventi diretti dello Stato, attraverso un'adeguata legislazione in materia di edilizia popolare, la presenza nella città di Milano di un gran numero di strutture cooperative testimoniava della loro vitalità ed indicava in esse lo strumento operativo per un immediato affiancamento all'opera di ricostruzione che le autorità statali, provinciali e comunali intendevano svolgere. È sulla scorta di questa insopprimibile realtà di vita associata e sulla interpretazione dei dati raccolti in quella che veniva indicata come la «cintura rossa milanese», che sono stati enucleati gli elementi destinati a costituire l'organismo tipo dei Centri sociali cooperativi. Essi sono: 1. considerare la casa come servizio sociale, collegandola a tutte le forme organizzate della vita pubblica, nel cui ambito l'abitazione sorge e si sviluppa nei suoi rapporti interni ed esterni; 2. dare ai servizi di ordine calmierativo, assistenziale, culturale e ricreativo, svolti dalle varie forme cooperative, una funzione di progressiva apertura ed estensione al fine di popolarizzare le loro caratteristiche e, conseguentemente, mobilitare tutte le risorse economiche e tutta la somma di energie, attività e iniziative di cui è ricca la Regione lombarda e della quale fa fede la lunga tradizione dello stesso Movimento cooperativo; 3. concentrare questi servizi unitamente all'abitazione entro organismi costruttivi veri e propri che consentano l'indispensabile stabilità economica con la massima efficienza organizzativa; 4. affidare a questi complessi unitari la funzione di guida e indirizzo sociale e culturale della zona, rione o agglomerato urbano, facendo proprie le loro esigenze e i loro problemi di vita, al fine di concorrere alla loro progressiva risoluzione.

Il primo Centro sociale cooperativo «Grandi e Bertacchi» è sorto nelle immediate adiacenze delle Officine Meccaniche Tallero, Richard Ginori e Volpato in una delle zone più povere di Milano, caratterizzata da organizzazioni produttrici minori e

da abitazioni popolari occupate per lo più dalla Classe operaia e da aliquote piuttosto consistenti di artigiani e impiegati. Nella zona non esisteva fognatura come gran parte della pavimentazione stradale, scarsa l'illuminazione, insufficienti i servizi pubblici. Gli abitanti, in lotta quotidiana per la loro esistenza, erano però decisi a mobilitare ogni risorsa e a battersi con tutta l'energia di cui erano capaci, per raggiungere l'obiettivo che si erano proposti con la costituzione delle Cooperative di consumo ed edificatrici. Erano entusiasti dell'idea di costruire il primo Centro sociale cooperativo e moltiplicavano iniziative e sacrifici per predisporre il piano del lavoro e i mezzi occorrenti alla stesura progettuale del complesso che prendeva lentamente forma e dimensioni, dopo accesi dibattiti nella sede della Cooperativa; una delle tante dove il lavoro, il vino, il gioco delle bocce e gli incontri e gli scontri politici testimoniavano della ricchezza vitale della zona. Una volta ottenuto il contributo statale previsto dalla Legge Tupini, i soci si mobilitarono prestando gratuitamente il loro lavoro nelle opere di recinzione, scavo, sotfondi, trasporto materiali, eccetera, collaborando attivamente con la Cooperativa Muratori di Reggio Emilia, esecutrice dei lavori e predisponendo tutta una serie di manifestazioni per far conoscere agli abitanti della zona gli obiettivi e le finalità che si proponevano nell'interesse di tutti. Vorrei poter proseguire questa storia così ricca di calore umano e tanto diversa da quelle che precedono normalmente l'inizio dei lavori; ma in questa sede mi preme sottolineare soprattutto le ragioni profondamente umane che hanno presieduto alla progettazione di ogni parte del Centro e quelle che, in omaggio all'ignoranza ed all'ottusità mentale degli uffici competenti, hanno impedito o comunque compromesso la libera espressione architettonica di tutto il complesso. Le prime, cioè quelle che coinvolge-

(segue)



1.2.3.4.5. Centro sociale cooperativo «Grandi e Bertacchi», Milano, 1948: veduta dell'ingresso al Centro; Salone pluriuso; bar; celebrazioni per il 1° Maggio nel Salone; attività di propaganda del Gruppo giovanile.

vano la stessa esistenza degli abitanti, nel senso che scaturivano da precise esperienze di vita, avevano come obiettivo principale, oltre che l'abitazione (scelta del tipo con soggiorno passante e cioè con la doppia esposizione sui lati opposti del corpo di fabbrica), quello di tenere nella massima considerazione la vita dei bambini e dei vecchi nell'ambito del Centro, un problema questo talmente ignorato in Italia da far pensare ad una colpevole indifferenza verso chi si affaccia alla vita e chi è sulla strada di lasciarla. L'obiettivo fu raggiunto destinando ai primi l'uso dell'ampia terrazza di copertura del corpo basso dei servizi e studiando per i secondi alcuni tipi di piccoli appartamenti disimpegnati da un ballatoio, la cui profondità prevista, di 4 metri, era tale da trasformare il mezzo di collegamento in un giardino pensile, protetto sul lato libero da tende con apparecchiature a sporgere. Le seconde, cioè quelle che scaturivano dalla interpretazione dei regolamenti degni più di uno Stato borbonico che di una società moderna, vietavano la soluzione di terrazze aggettanti oltre i metri 1,20, quasi che una maggiore profondità costituisse un ostacolo alla penetrazione del sole invernale che è basso sull'orizzonte e un pericoloso diaframma alla protezione di quello estivo (che è, all'opposto, alto). Altrettanto si può dire del divieto opposto dai Vigili del fuoco alla soluzione di chiusure vetrate totali lungo le pareti perimetrali del corpo basso dei servizi, destinate ad assicurare una totale visibilità delle attività interne e una conseguente continuità con quelle esterne. Per finire, anche la Commissione edilizia oppose il suo veto alla soluzione di tamponatura del corpo della scala centrale, prevista in elementi traforati di cotto con faccia a vista. Lo studio planivolumetrico del corpo basso, contenente tutte le attrezzature e i servizi, fu quello che suscitò l'interesse di soci e cittadini. Ognuno di loro era più che convinto della necessità di dotare il rione di uno

strumento democratico che supplisse, con la molteplicità delle sue funzioni, alla carenza di quelle attività che ritenevano indispensabili, e accolsero su larga scala l'invito fatto dalla Cooperativa di concorrere alla raccolta dei fondi occorrenti per il suo funzionamento, mediante una forma di risparmio capillare, che toccava mensilmente ogni aderente e che veniva retribuito con l'interesse del 4%. È stato così possibile organizzare, oltre che tutta una serie di concerti, spettacoli, mostre di pittura, congressi, eccetera, un servizio settimanale di informazione sui principali avvenimenti, tratto dalla stampa nazionale ed estera ed illustrato, sotto doppi vetri, lungo le pareti del salone. Il numero e la natura delle manifestazioni che toccavano problemi di interesse generale e di palpitante attualità (la recita dei bambini superstiti di Portella della Ginestra, i convegni sulla difesa del lavoro nella fabbrica, i giovani e la donna nella società moderna, l'assistenza all'infanzia povera, le attività ricreative e culturali, il testamento di Sacco e Vanzetti, eccetera) suscitavano così vasti consensi da indurre soci e cittadini a finanziare tali manifestazioni e a concorrere all'acquisto di libri e opere di scultura e pittura destinate ad abbellire i locali del Centro. Il denaro affluiva in misura prevalente dal proletariato più povero ove la disoccupazione era di casa, e ricordo con struggente nostalgia la stretta di mano che accompagnava l'offerta e il timido sorriso con il quale veniva data. Una ricchezza di sentimenti e di solidarietà umana che bastava da sola a ripagarmi di tutte le asprezze quotidiane. La disposizione dei locali di uso pubblico e delle relative attrezzature non poteva logicamente prescindere da una attenta analisi dei percorsi e dei collegamenti indispensabili per ridurre al minimo il costo del personale addetto al loro funzionamento, anche se i soci contribuivano quotidianamente con il proprio lavoro volontario. Vi era inoltre la necessità di una separa-

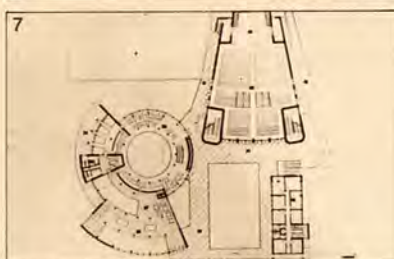
zione funzionale fra i servizi di pertinenza specifica delle due cooperative (sala consiglio, biblioteca, sala riunioni, amministrazione e servizio medico) e quelli aperti al pubblico (salone pluriuso, bar, cucina, ristorante, sale da gioco, biliardi, eccetera); i primi collegati con le abitazioni e i secondi con l'ambiente esterno. In realtà, pur dislocati su due piani, utilizzando per quello superiore la doppia altezza del salone, essi costituivano un unico complesso accessibile a tutti. Lo schema funzionale prevedeva la sistemazione dei locali di uso pubblico ai lati di un asse longitudinale, destinato a collegare la strada con il grande cortile, ove avevano luogo gli spettacoli all'aperto, tanto cari, per il loro contenuto popolare di canzoni e musiche, agli abitanti della periferia milanese. Fra tutti i servizi, quelli che più caratterizzavano il Centro erano, però, la biblioteca pubblica, l'uso del grande salone per ogni tipo di attività e l'assistenza profilattica ed educativa svolta dal servizio medico a favore dell'infanzia e dei soci.

Il secondo Centro sociale cooperativo «Lampugnano» sorge nella zona periferica della città adiacente all'Ippodromo di San Siro e, all'opposto del primo, sorto pressoché dal nulla, trae forza e mezzi dalle esistenti Cooperative di consumo ed edificatrici da tempo operanti nella zona. Mentre lungo il Naviglio, ove ha sede il primo, la figura tipica del proletariato è rappresentata dall'operaio, in questo settore è prevalente la figura del bracciante e del contadino, che abbandonano la campagna per inserirsi nella città (non a caso la stalla di un cascinale è stata la prima sede della Cooperativa). Diversi quindi i caratteri antropologici, ma identici gli obiettivi da raggiungere, perché anche qui, nonostante la presenza del Quartiere sperimentale QT8, la carenza dell'abitazione popolare e dei relativi servizi è allo stesso livello negativo di tutta la periferia milanese. Poiché analoghe sono strutture e finalità, il «Lampugnano»

eredita in gran parte le esperienze del primo, ma, forte della sua stabilità economica, del continuo afflusso del risparmio e dell'esperienza accumulata fin dalle lontane origini, completa il suo programma di costruzioni in un'unica soluzione (il che spiega l'unità formale degli edifici), coordinando le attività culturali e ricreative in funzione della composizione sociale degli abitanti. Il terzo Centro sociale cooperativo doveva sorgere a Novate Milanese, uno dei tanti agglomerati urbani abitati in prevalenza dalle classi lavoratrici meno abbienti e destinati ad assorbire parte delle attività della Grande Milano, ricca sì di energie e iniziative, ma altrettanto povera di territorio. Il Movimento cooperativo in quei piccoli centri era (e credo che lo sia tuttora) la forza più attiva e lo strumento più democratico per attuare una politica calmieratrice indispensabile nel campo dei consumi, come in quello della produzione di abitazioni a basso costo. Novate era in questo senso all'avanguardia e, pertanto, la più adatta ad assumere l'iniziativa di dotare la cittadina di case e di tutti quei servizi mancanti o insufficienti come struttura e finalità. Qui il problema assumeva aspetti del tutto nuovi, perché, pur restando immutata la concezione del Centro, gli interessati non potevano essere soltanto gli appartenenti alle classi lavoratrici vere e proprie, ma tutti i cittadini, il che comportava un'analisi più ampia del tessuto sociale e delle sue caratteristiche e, di conseguenza, l'individuazione di quali strutture bisognava dotare il Centro, oltre quelle strettamente pertinenti al Movimento cooperativo. Riunioni, discussioni e attività, volte a polarizzare e a popolarizzare l'iniziativa, portarono alla conclusione che il Centro doveva essere sede e garanzia di tutte le forme di vita associata, il che significava dotare il Centro stesso delle indispensabili strutture destinate a contenerle. Queste ultime, una volta individuate nelle loro specifiche esigenze, furono inserite entro due



6



7

8

PROSPETTO SU VIA 25 APRILE



6. Centro sociale cooperativo «Lampugnano», Milano, 1951: pianta del piano terreno. 7.8. Progetto per il Centro sociale cooperativo di Novate Milanese (Milano), 1955: pianta a quota 6.20; prospetto.

corpi di fabbrica che, uniti a quello destinato alle attività cooperative vere e proprie, venivano nel loro complesso a costituire un'unica struttura, pur godendo, come disposizione planimetrica, di piena autonomia funzionale. Per le prime due, cioè quelle destinate a contenere il cinema-teatro e quella da adibire a sede di tutte le organizzazioni politiche e democratiche, non esistevano obiettive ragioni per modificare le loro caratteristiche tradizionali, mentre per la terza, cioè quella destinata a tutta la complessità dei servizi cooperativi, il problema si poneva in misura del tutto diversa, in quanto si trattava di coordinare e sistemare in un unico edificio attività estremamente dissimili come natura, destinazione e funzionamento. Il problema fu risolto adottando: 1. una soluzione planimetrica a pianta circolare, riconosciuta come la più adatta ad eliminare i settori morti e consentire una continuità di spazi e volumi, indispensabile all'isolato o contemporaneo uso degli ambienti; 2. una soluzione in altezza caratterizzata da un unico volume entro il quale, su differenti piani parzialmente sovrapposti, ma mantenuti liberi da ogni chiusura perimetrale fissa, trovavano sede, a seconda delle richieste, le molteplici manifestazioni di natura associativa e ricreativa; 3. una concezione generale di contemporanea visione di ogni attività affidata a libere soluzioni planimetriche, che consentissero per ognuna di esse l'osservazione da ogni lato e in particolare dall'alto. Il Centro sociale cooperativo così espresso veniva a riassumere le precedenti esperienze dei due Centri «Grandi e Bertacchi» e «Lampugnano», ma, a differenza del primo, sorto dal nulla e progettato per il proletariato povero della periferia milanese, e del secondo, inserito in una solida struttura cooperativa ricca di tradizioni, affrontava in termini di vita democratica un vasto tessuto sociale dal quale traeva spunto e motivi per esprimere nuovi valori entro corrispondenti soluzioni architetto-

niche. Che tutto questo fosse conforme ad un preciso indirizzo, volto a ridurre il distacco fra cultura e società e che tale indirizzo dovesse esprimersi entro un libero e responsabile costume di vita democratica, non vi erano dubbi, se mai, una certa ingenuità nel credere che le forme politiche più avanzate della Sinistra italiana condividessero questa visione, il che naturalmente non poteva avverarsi, in quanto non erano certamente questi gli obiettivi di massa che le stesse si prefiggevano, più preoccupate delle «fughe in avanti» che della giustezza contenuta nelle loro impostazioni. D'altra parte, se si considera che il potere politico ha problemi molto diversi da quelli che la cultura pone come premessa del suo rinnovamento, lo scontro diviene inevitabile quando la ricerca di nuovi contenuti si inserisce nella realtà del tessuto sociale, con tutta la problematica e la carica aggressiva insita nella sua ansia di rinnovamento. Allora, tutto viene ridotto ad una esasperante mediocrità di interpretazioni, se non di personali giudizi, come quello espresso da un noto dirigente nel 1945 che, di fronte al problema di dare una casa ai senza-tetto, sosteneva che, dal punto di vista politico del suo Partito, il problema doveva essere agitato, ma non risolto. Non stupisce, quindi, che un amaro destino fosse riservato anche ai Centri sociali cooperativi, visti prima con simpatia, poi con sospetto e infine apertamente contrastati e bloccati con caporalesca autorità, come fu il caso di Novate Milanese. Naturalmente non era questo che sognavamo, dopo aver trascorso gli anni migliori in un coerente rifiuto al ricatto professionale e alla violenza politica; la libertà era per noi il solo mezzo per raggiungere quella partecipazione attiva alla vita della collettività che ci avrebbe consentito di aggredire e rovesciare quel rapporto di vergognosa sudditanza del 90% di costruzioni misere e stupide di fronte al 10% di soluzioni professionalmente valide. A distanza di tanti

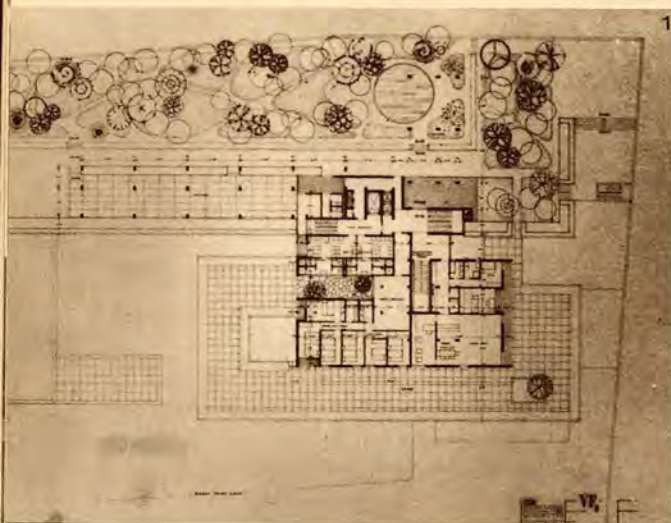
anni, l'esigenza di conquistare quel 90% permane con tutta la problematica di rapporti incogniti e alleanze con le forze politiche progressiste e costituisce il principale obiettivo della cultura architettonica, se non il più valido impegno morale per ogni uomo libero. Anche se tanto lontani, ma tuttora vivi nella memoria come esempi di impegno professionale e di democrazia attiva, voglio in questa sede, che stimo come la più opportuna, ricordare le case ampliabili delle Comunità urbane di disoccupati, costruite dall'architetto Alexander Klein a Berlino nel 1932 e la politica dell'abitazione svolta dall'Amministrazione comunale della città di Francoforte sul Meno dal 1924 al 1932, con la collaborazione di molti dei migliori architetti di allora, diretti dall'architetto Ernst May. Sono realizzazioni che rientrano nell'ambito di una concezione del tutto nuova di inserire l'architettura nella quotidiana realtà dell'esistenza e si collegano come contenuti e aspirazioni a quella visione ideale espressa dai pionieri dell'Architettura moderna, di essere la casa d'abitazione dell'uomo comune... cosa degna del pensiero dell'architetto (8). Una concezione molto diversa da quella che ha guidato l'opera di valenti professionisti nella ricostruzione delle zone terremotate del Belice, ove enormi autostrade con frequenza irrisoria di mezzi transitanti, fanno il paio con superstrade che terminano in aperta campagna, il tutto integrato da costruzioni che si inseriscono in una rete viaria degna di una metropoli e con chiese dai costi astronomici. Se non temessi di apparire brutalmente polemico, vorrei a questo punto ricordare ciò che Frank Lloyd Wright pensava dell'architettura, nella beata illusione di indurre qualcuno di quei progettisti o dei responsabili degli enti preposti alla ricostruzione, a riflettere più di quanto non abbiano dimostrato di fare: *Io dichiaro che è venuto il momento in cui l'architettura riconosca la sua propria na-*

tura, comprenda che nasce dalla vita per la vita come ora la si vive. Una cosa di vita quindi, una cosa interamente umana che deve diventare di nuovo la più umana espressione per l'uomo (9).

A lato di quelle valide ed entusiasmanti esperienze che furono per me i Centri sociali cooperativi, stanno i complessi di abitazioni studiati e realizzati per l'Istituto Autonomo delle Case Popolari di Milano e per l'INA-Casa Pirelli. In essi, rompendo la burocratica e volgare concezione del «popolare» inteso solo come elemento restrittivo nello studio dell'abitazione, è stato possibile adottare la definizione dei complessi diurno e notturno comprensivi dei servizi relativi, l'uso sistematico di ampie superfici all'aperto, la disposizione dell'ambiente di soggiorno sull'intera profondità del corpo di fabbrica, al fine di ottenere una doppia esposizione e una efficiente ventilazione trasversale, e la prefabbricazione in cemento e graniglia degli elementi componenti la struttura fissa dell'apertura illuminante. Rispetto alle precedenti conquiste del Movimento razionalista in tema di abitazione, le soluzioni adottate, anche se contribuirono a rinnovare il settore della casa popolare, mantenuta fino ad allora entro antiquati schemi distributivi e realizzata con criteri di criminale economia, non furono in grado di raggiungere né tanto meno di formulare in termini unitari il problema delle abitazioni per le classi meno abbienti. Problema che, allora come oggi, deve cessare di esistere nella dizione «popolare», ma consistere in termini di unità di vita materiale e morale. Un popolo-una casa. Il terzo periodo comprende i progetti per due cliniche.

La Clinica Villa Flavia, destinata alla cura delle nevrosi mentali, sorge a Roma in Via Brava nelle immediate vicinanze dell'incrocio della Via Aurelia con l'Anulare. Nata dal nulla per l'opera attiva e intelligente di un gruppo di medici guidati da un capace amministratore e da

(segue)



1.2. Clinica Villa Flavia, Roma, 1967-69: pianta del primo piano con i servizi di degenza; veduta del fronte principale con terrazza sul giardino.

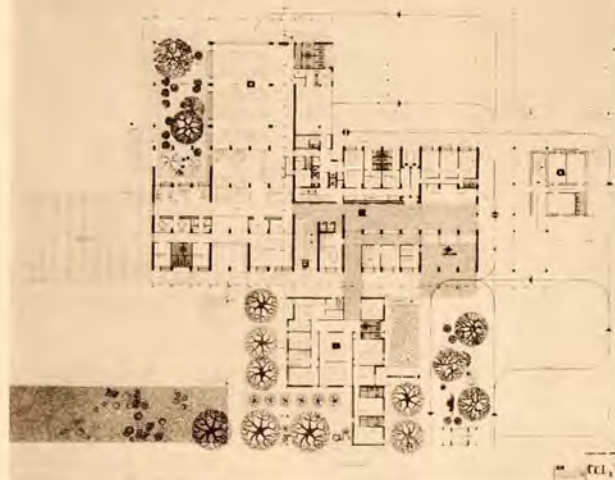
un valente specialista dotato di una sensibilità e intelligenza più uniche che rare (fra l'altro è anche poeta), si collega come metodologia progettuale alle precedenti esperienze differenziandosi solo sotto l'aspetto esecutivo, in quanto la costruzione è sorta senza la presenza dell'impresa sostituita da una ventina di operai edili di estrazione artigiana e da tecnici qualificati dei vari impianti. L'impostazione generale che ha presieduto alla progettazione di tutto il complesso clinico è nata dalla convinzione che quando si rompe il rapporto razionale con la vita e con tutto ciò che la circonda, la ricostruzione di quel rapporto non è una questione che riguarda la sola assistenza medica, ma un problema che coinvolge nel metodo di cura, la parola, l'ambiente, le immagini, gli elementi della natura e soprattutto la libertà di colui che si vuole ricondurre alla normalità dell'esistenza. I punti sui quali fu raggiunto un completo accordo, quale risultato di studi e analisi condotte col metodo comparativo sul tipo di malattia e dei sistemi di cura in atto, sono i seguenti: 1. considerare la malattia, e quindi il malato, sotto il profilo di uno stato transitorio di irrazionalità che non bisogna aggravare isolandolo entro soluzioni limitative dell'ambiente nel quale è destinato a vivere; 2. assicurare ad ogni elemento costitutivo della struttura clinica una piena libertà compositiva raggruppando le singole attività entro organismi omogenei dotati di tutti i servizi e impianti occorrenti; 3. eliminare integralmente l'uso delle inferriate e delle massicce e incombenti recinzioni; 4. dotare il complesso clinico di ampie terrazze e giardini da inserire fra i vari corpi di fabbrica, integrando in tal modo il ciclo naturale di cura e assicurando in pari tempo una sostanziale continuità fra interno ed esterno; 5. analizzare sotto il profilo psicologico le reazioni del malato nei riflessi dell'ambiente destinato ad ospitarlo, al fine di escogitare tutti quegli accorgimenti indispensabili per la sua tranquillità e

sicurezza e favorire quindi la migliore disponibilità al metodo di cura. Logico quindi che progettazione e costruzione dovessero progredire di pari passo nella ricerca di soluzioni ottimali, a loro volta condizionate dalla organizzazione dei piani di lavoro in cantiere resi più che indispensabili dallo stretto rapporto che si veniva determinando fra le singole soluzioni e le esigenze tecniche dei vari impianti data la loro importanza e complessità. Per sedici mesi ho vissuto in cantiere una esperienza di vita e lavoro che nulla aveva da invidiare a quelle precedenti perché, anche se l'obiettivo era sostanzialmente diverso, analoghi erano i problemi che si ponevano come individuazione e metodologia progettuale, e identici i rapporti umani con tutti coloro che direttamente o indirettamente vi partecipavano. Senza quella attiva collaborazione sarebbero forse venute meno alcune soluzioni relative all'uso di un materiale povero come il tufo usato, con particolari accorgimenti di protezione, sia all'interno che all'esterno della costruzione e messo in opera, con un gusto e una ricchezza di particolari del tutto impensabile, da un piccolo operaio calabrese. In relazione all'impostazione generale contenuta nei punti qualificanti già espressi, il Complesso clinico è stato strutturato entro quattro corpi di fabbrica che, seguendo l'andamento collinare del terreno, determinano, con le loro soluzioni aperte alternate a porticati continui, una completa fusione con l'ambiente naturale circostante. Tutte le chiusure perimetrali dei corpi di fabbrica destinati alla degenza sono state progettate in funzione dell'isolamento acustico e delle esigenze di sicurezza che bisognava raggiungere nel tipo delle aperture illuminanti, al fine di evitare quella «psicosi del vuoto» così comune e pericolosa in questo tipo di malattia. Il primo obiettivo è stato raggiunto con la formazione di una parete continua indipendente composta di elementi traforati, in *demi-grès* verde di 4 centimetri

saldati fra loro con speciali collanti, e il secondo da logge antistanti le camere di degenza, logge che venivano a costituire un elemento di transizione fra esterno e interno, e le cui chiusure erano previste in cristallo di sicurezza *katacolor* in luogo delle normali inferriate. All'interno dei corpi di fabbrica, la ricerca di valori ambientali destinati a integrare il ciclo di cura ha portato a soluzioni interessanti tanto la struttura dell'edificio, quanto lo stesso arredamento. Appartengono alle prime: 1. l'accogliente soluzione del corpo di fabbrica contenente i servizi clinici e amministrativi, concentrati attorno ad uno spazio interno formato da una vasca d'acqua che si spinge fin sotto gli ambienti; 2. la soluzione «antipsicosi del vuoto» dello scalone di accesso agli ambienti di uso comune, formato da gradini con i bordi rivoltati verso l'alto e col parapetto disposto verso l'interno; 3. la presenza di un *terra-acquario* continuo, inserito nella doppia vetrata a tutta altezza dell'ambiente di soggiorno; 4. la flessibilità dello stesso ambiente, ottenuto mediante pannelli scorrevoli di plastica flessibile anti-urto. Alle seconde: la parete ispezionabile delle testate dei letti, contenente tutta la rete degli impianti di segnalazione (chiamata, registrazione, tranquillizzazione, filodiffusione, telefonici, elettrici, eccetera), e i letti stessi composti di un perno centrale di sostegno sul quale, il letto vero e proprio poteva ruotare di 360 gradi e assicurare pertanto al degente la posizione da lui ritenuta la più opportuna. Anche questa esperienza rientra nella mia personale convinzione che non si può essere uomini di cultura senza essere uomini di rottura, e che i problemi che la realtà quotidiana pone alla nostra coscienza di uomini liberi, quando affrontiamo questioni che toccano il rinnovamento della società alla quale apparteniamo, quei problemi — ripeto — non possono essere risolti che rompendo quella tradizione di pigrizia mentale e morale che costituisce la principale re-

mora a ogni dinamico sviluppo della società. Questa Clinica non è altro, nel suo complesso di intuizioni e ambiziosi traguardi, che la diretta proiezione di quella concezione libera del progettare; qualcosa che nel ricondurre alla vita cerca di non dimenticarla né tanto meno di tradirla.

A differenza della Clinica Villa Flavia, costruita a Roma per la cura vera e propria delle nevrosi mentali, la Clinica logoterapica, progettata per il Comune di Ardea e studiata con lo stesso medico della prima, inquadra il problema delle nevrosi (così diffuse in ogni strato sociale), nel campo dell'azione profilattica, usando la parola come mezzo e metodo di cura. Nasce da questa concezione un nuovo rapporto fra malato potenziale e medico curante, basato più sulla efficacia dei contatti umani che possano intervenire a tutti i livelli, che non sulla semplice, e a volte arida, assistenza sanitaria, che pone uno dei due personaggi su di un piano di inferiorità e di inevitabile sudditanza. Ma se liberare la persona dal pericolo incombente della nevrosi vuol dire riportare amore e fiducia nella sua esistenza, vuole anche significare risalire all'origine delle cause che l'hanno determinata e individuare con quali mezzi e organismi clinici di cura preventiva esse possano essere messe nella impossibilità di nuocere. Ciò comporta una ricerca sistematica che non può, né deve, limitarsi alle cause più appariscenti del fenomeno, facilmente individuabili nel sistema quanto mai assurdo e caotico entro il quale siamo costretti a vivere, ma estendersi nell'ambito stesso delle mutevoli condizioni che lo possono favorire, come errata concezione ambientale del lavoro e dell'abitazione e come superficiale considerazione delle predisposizioni in tenera età. Risultava evidente, pertanto, l'esigenza di inquadrare il problema entro un complesso unitario che avesse la duplice funzione di cura al suo interno e di profilassi all'esterno, il tutto da esprimere entro corrispon-



3.4.5. Progetto per una Clinica logoterapica a Ardea (Roma), 1972-73: pianta del piano terreno; prospetti sull'ingresso e a sud.

denti soluzioni planivolumetriche, studiate in modo da consentire la completa libertà di uso e partecipazione non solo ai degenti veri e propri, ma a tutti gli abitanti del Comune. Quest'ultimo aspetto era — a mio avviso — il cardine di tutta la concezione, in quanto rappresentava il principale elemento innovatore introdotto nelle soluzioni progettuali, che non si limitavano più alla semplice e pedissequa associazione delle camere di degenza e dei relativi servizi, ma introducevano un nuovo rapporto fra interno ed esterno, fra assistenza sanitaria e disponibilità delle varie attrezzature (ristorante, piscina, fisioterapia, cinema-documentario, eccetera). Tra queste ultime voglio sottolineare la terrazza di copertura del corpo di fabbrica contenente i servizi generali, destinata nella sua totalità all'assistenza clinica e fisioterapia dell'infanzia e le costruzioni sperimentali per lo studio delle migliori condizioni di permanenza da raggiungere nell'abitazione e nel luogo di lavoro, agli effetti di una difesa profilattica dalle nevrosi. Anche qui, come in tutte le precedenti esperienze, il contatto con la realtà dei problemi presi in esame costituiva il metodo di individuazione delle soluzioni proponibili, che dovevano però, per divenire esecutive, assumere valori non fini a se stessi, ma identificabili nei bisogni e aspirazioni della società o collettività che dir si voglia. Anche qui la metodologia progettuale era sostanzialmente da precise relazioni e rivendicazioni umane inserite nel complesso vivo della società, allo scopo di liberare l'assistenza medica dai soli fini speculativi, allargandone l'influenza e favorendone le specifiche funzioni.

Giovanni Di Maio

Volendo avviare un dibattito, mi trovo nello stesso tempo imbarazzato e provocato dall'illustrazione dei progetti e delle opere che si riferiscono all'esperienza più recente del professor Marescotti; a quel «terzo periodo» dell'esposizione

che ci ha fatto conoscere un'applicazione del tutto nuova del suo lavoro progettuale. Il professor Marescotti mi ha anche accennato di avere in istudio un progetto di Museo del mare per Catania, facendomi notare che se a Milano c'è la Classe operaia in Sicilia c'è il Mare, quasi a sottolineare il modo di emergere delle sue opere di architettura (i centri sociali cooperativi milanesi quanto questo nuovo museo catanese) direttamente dal coacervo vitale cui sono destinate.

È convinzione non solo mia che la storia del movimento dell'Architettura moderna sia profondamente intrecciata con la storia del Movimento operaio e delle sue lotte, una storia che, in forme differenziate, si è espressa e continua ad esprimersi, contesto per contesto, nella società europea. Tracce di questa storia sono, per esempio, rinvenibili nella banlieue parigina: in quel contesto l'esperienza dei comuni amministrati dai partiti del Fronte popolare si è concretizzata, negli anni Trenta, in una serie di interventi, in una complessa tipologia architettonica tesa a sperimentare il rapporto più diretto fra i destinatari delle opere ed il lavoro di progettazione e di realizzazione degli architetti. In quegli stessi anni Trenta agli architetti italiani, anche a quelli che intuivano la necessità di questi nuovi rapporti, le condizioni del contesto politico-sociale non consentivano di perseguire questa pratica progettuale. È perciò molto interessante per noi il fatto che l'esperienza progettuale e costruttiva di Marescotti, nell'hinterland milanese, percorra, nel Dopoguerra, un itinerario che ritorna su quei rapporti, che quasi risarcisce l'architettura del Movimento moderno in Italia di quanto l'aveva privata il fascismo imperante. Aggiungerei che il grado di consapevolezza e al contempo di radicalità con cui questa esperienza è stata condotta testimonia un progresso, ma anche le difficoltà di tale progresso, sulla via dell'interlocuzione più diretta con i destinatari dell'architettura. Tale esperienza si

blocca su un «progetto impossibile», quello del Centro sociale cooperativo di Novate che, a metà degli anni Cinquanta, risulta irrealizzabile nelle circostanze storiche in cui pure è maturato. Vorrei citare qui un altro «progetto impossibile»: quell'Ospedale di Venezia che nel 1964 segna addirittura la fase conclusiva dell'opera di Le Corbusier. Questa citazione, che potrebbe sembrare non pertinente, trova la sua ragion d'essere se consideriamo quanto questi due progetti, così radicalmente diversi, testimoniano di due linee di ricerca entrambe volte a stabilire i nuovi termini di una continuità nell'esperienza dell'Architettura moderna: l'una perseguita attraverso la capacità percettiva e propositiva di un artista come Le Corbusier, impegnato nel ridefinire i rapporti tra edificio e città; l'altra sperimentata attraverso la capacità di rapporto con il contesto, a partire dai destinatari particolari dell'opera di architettura, che è caratteristica di Marescotti. Questi due «progetti impossibili» testimoniano di difficoltà nella continuità dell'Architettura moderna che costituiscono il nodo intorno a cui vorrei porre la mia domanda a Marescotti.

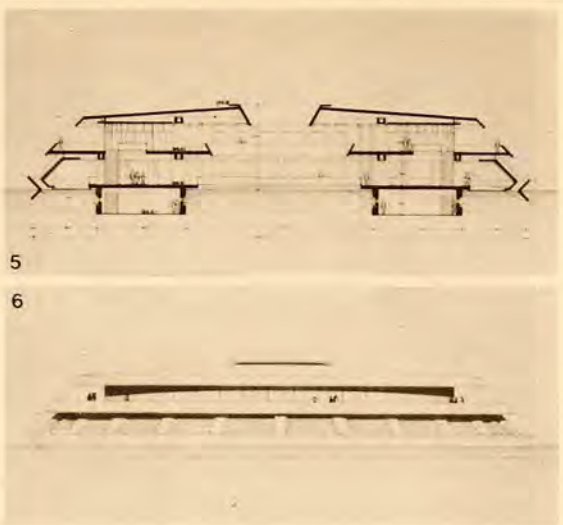
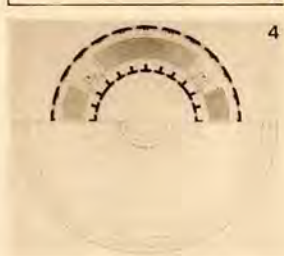
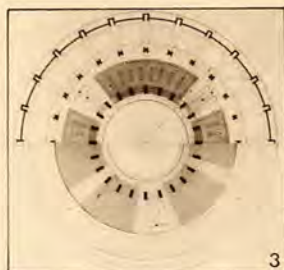
Dopo aver verificato l'impossibilità di realizzare il suo Centro sociale cooperativo a Novate, Marescotti emigra aprendosi alla ricerca di un terreno nuovo di esperienza, affronta — nel suo «terzo periodo» — nuovi problemi progettuali (per esempio, quelli della segregazione legata ai fenomeni di disadattamento sociale; quelli del rapporto tra architettura e ambiente naturale), sperimentando gli estremi limiti del rapporto tra gli uomini e l'architettura. Sarebbe facile considerare questa ricerca come marginale in rapporto alla precedente progettualità «più sociale», che fu espressione di un momento storico a cui forse ci sentiamo più legati perché «eroico». Mentre più difficile è porre in luce quanto anche questi ultimi impegni progettuali testimonino di un altro periodo storico,

percorrendone le estreme contraddizioni. Proprio a partire da questa dislocazione dell'impegno progettuale di Marescotti, mi sembra ci si debba chiedere dove continui il filo dell'Architettura moderna. In fondo i razionalisti italiani, nelle loro punte più coscienti, hanno teso a farsi partecipi di un fatto di cultura internazionale, hanno cercato di realizzare una presa di contatto con i problemi di una certa fase storica. Quello che vorrei mettere in discussione qui è la geografia del laboratorio dell'Architettura moderna come oggi è offerto e conquistato all'interno della società in cui viviamo.

Franco Marescotti

Quali sono i protagonisti del Movimento moderno che hanno lasciato principi di metodo e ammaestramenti validi nel presente? Credo di poter affermare che solo l'insegnamento di Walter Gropius può essere considerato ancor oggi fondamentale: egli ha saputo porre concretamente in atto il rapporto tra ideazione e produzione, sostenendo la legittimità e la necessità che l'artista e l'architetto condizionino all'origine il ciclo produttivo; viceversa l'accettazione del prodotto finito porta alla rielaborazione puramente formale degli elementi costitutivi dell'architettura e alla riduzione del processo creativo ad un'operazione di assemblaggio. Una sedia progettata da Gropius è materia divenuta forma; non a caso gli studenti del Bauhaus, prima di affrontare lo studio dei sistemi costruttivi, dovevano acquisire una conoscenza approfondita dei materiali, dal ferro al legno. Rapportando il proprio programma didattico al mondo dell'industria, il Bauhaus è stato in grado di recepire e di interpretare i fermenti e le rivendicazioni espresse dal proletariato in fase di avanzamento. Non dobbiamo dimenticare il tragico episodio del bombardamento, da parte di Dollfus, del Karl Marx Hof, dove si era arroccato il proletariato viennese, prima del definitivo annientamento

(segue)



1.2. Progetto per un insediamento di case circolari su rocce laviche a Fossa Creta, Acireale (Catania), 1957: modello generale, modello di case tipo.

3.4.5.6. Progetto per un Museo del Mare a Catania, 1972-73: piante a quota 0.00 e 4.00 e a quota 3.50 e 9.50; sezione e prospetto.

da parte delle milizie hitleriane; né dobbiamo dimenticare i termini populistici con i quali si affrontarono le rivendicazioni del proletariato francese durante il Fronte popolare. Persino la socialdemocrazia tedesca, escludendo le posizioni estreme di Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, offrì debole resistenza all'ascesa di Hitler. Questi eventi storici chiariscono l'estrema fragilità di posizioni difensive: la Linea Maginot era l'invenzione tattica della borghesia militarista assurda, convinta che la difesa potesse contenere o addirittura sopravvivere all'offesa. Gropius si è dimostrato coerente fino in fondo e con lui coloro che lo hanno sostituito alla direzione del Bauhaus, Laszlo Moholy Nagy e Hannes Meyer, ma la Repubblica di Weimar non è stata in grado di sostenere gli sforzi ed ha lasciato ad Hitler la possibilità di distruggere fondamentali esperienze e di alimentare il mito della *razza pura* con colonne e tetti inclinati. Gli altri maestri dell'Architettura moderna hanno lasciato insegnamenti importanti, ma non privi di contraddizioni. Adolf Loos, intransigente e implacabile critico della decorazione, dell'ornamento all'esterno, era al tempo stesso il fedele e raffinato custode della tradizione nella definizione degli spazi interni dell'abitazione. Le Corbusier ha rappresentato il momento di rottura nel fronte del tradizionalismo e del conservatorismo della cultura francese, fino ad identificare l'unica promessa di libertà per la Cultura europea; la Guerra ha rivelato quanto quella promessa fosse funzionale agli interessi della classe dirigente e incapace di costituire concreto terreno di avanzamento per le classi lavoratrici. Da un'analisi critica delle vicende del Movimento moderno, rapportata a precisi momenti storici, emerge chiaramente che i protagonisti della Nuova architettura non si ponevano al servizio della società, ma pretendevano piuttosto che la società si ponesse al loro servizio. In questo senso la *machine à habiter* corbusieriana

na e l'esperienza di Gropius al Bauhaus si collocano a due estremi opposti: la prima tenta una prefigurazione astratta dell'abitazione del futuro, la seconda cerca di definire gli strumenti per costruire concretamente la società del futuro. Molti dei maestri dell'Architettura moderna non sono riusciti a contenere le spinte nazionalistiche dei rispettivi Paesi proprio per la parziale conoscenza dei problemi reali e per la mancanza di un impegno specifico in campo sociale. Perfino l'opera di Mies Van der Rohe, meravigliosamente poetica e ricca di elementi figurativi, si è rivelata incapace di resistere alle contraddizioni del momento storico, anche se in seguito molti degli epigoni del Movimento moderno hanno attinto ad essa a piene mani. Anche l'opera di Le Corbusier ha avuto profondo influsso sulla nostra formazione (io stesso ne sono stato ammiratore entusiasta), proprio perché lo spirito che la informava, basato sull'evasione dalla realtà e nella costruzione fantastica, era molto affine alla nostra mentalità mediterranea; ma l'immagine del futuro contenuta nei suoi progetti si limitava all'aspetto formale ed era incapace di tener conto del profondo, inarrestabile processo di rinnovamento prodotto dalla partecipazione attiva del proletariato ai momenti di trasformazione della società. Nell'Europa degli anni Venti e Trenta ogni movimento rivoluzionario era stato represso, così come ogni tentativo di governo popolare, dalla Rivoluzione ungherese al movimento dei Consigli in Germania, dalla Socialdemocrazia viennese al Partito comunista in Italia. I protagonisti del Movimento moderno, pur consapevoli della drammaticità della situazione politica, hanno operato ai margini delle contraddizioni reali. Credo, tuttavia, che sia estremamente difficile avviare un processo di rinnovamento strutturale dell'architettura laddove le lotte del proletariato rimangono soggette al potere politico: in primo luogo è necessario che gli uomini di

cultura, finora emarginati da momenti decisionali, diventino parte integrante della classe dirigente, così da condizionarne le scelte dall'interno; tale passaggio costituisce un momento determinante della lotta del proletariato per la conquista della propria egemonia. In definitiva, considero la battaglia per l'Architettura moderna una battaglia perduta. Tuttavia, molto spesso, si diventa forti nella sconfitta, giacché talune vittorie non servono a mutare sostanzialmente la società. L'essenziale è vincere l'ultima battaglia. Ad esempio, non ho rinunciato all'esperienza, che ritengo tuttora valida, dei *centri sociali cooperativi* e sto tentando di trapiantarla in Sicilia, con la denominazione di *unità vitali*.

A questo proposito vorrei sottoporvi un problema che in Italia non è stato ancora affrontato. La legislazione urbanistica fissa per la residenza e i servizi ad essa connessi uno *standard* di 18 metriquadrati per abitante; tale *standard* non è comprensivo dell'assistenza fisioterapica e sociale per vecchi e bambini; inoltre, la legge non dà alcuna indicazione sul tipo di struttura destinata a rendere operativa la connessione tra residenza e servizi. Per poter realizzare un nuovo tipo di unità residenziale è necessario superare l'attuale normativa sulla proprietà delle aree edificabili, ma in attesa che questo processo giunga a compimento, in attesa cioè che il patrimonio di pochi diventi il patrimonio di tutti, dobbiamo lavorare alla definizione di nuove unità residenziali: questo è il compito di un architetto che lavora concretamente per la società, senza illudersi con false speranze di rapido e totale mutamento. Lenin vide nei soviet lo strumento per dare potere al proletariato; dobbiamo dunque costruire gli strumenti per porre fine al mercato delle aree, alla speculazione edilizia, così come dobbiamo impedire l'emanazione di leggi inutili o addirittura assurde, come quella che prescrive indiscriminatamente che la distanza tra i corpi di

fabbrica sia pari alla loro altezza (come se costruire a Udine fosse la stessa cosa che costruire a Palermo: là c'è la neve qui il sole); oppure come quella che prescrive identici *standard* per l'abitazione per ogni regione d'Italia: il problema non è fissare i 18 metriquadrati per persona una volta per tutte, ma capire come, in rapporto a quali necessità, si deve progettare. Nel corso di progettazione che tengo a Catania per 120 ingegneri sto tentando di insegnare proprio il significato del progettare; ciò significa avere ben chiaro per chi, dove, con quale mezzo e in quanto tempo progettare. Solo attraverso tale chiarezza sarà possibile costruire correttamente, nel posto e nel momento giusti, tenendo conto dei costi. Ciascuno dei dieci gruppi di lavoro conduce un'inchiesta diretta sul territorio di Catania, individuando i punti nevralgici della città, dell'entroterra, delle coste. Questo lavoro è finalizzato alla localizzazione di *unità vitali*, del tutto indipendente dai 18 metriquadrati presunti dalla legge, ma fondata piuttosto sulla necessità reale di spazi per l'assistenza psicofisica ai vecchi e ai bambini, integrati alla residenza. Le indagini svolte affrontano problemi di ordine sociale, economico, culturale, produttivo; si studia la composizione dei nuclei familiari, la percentuale di bambini e di anziani, i percorsi degli spostamenti per lavoro, i livelli di reddito. Già da queste prime indagini si delinea chiaramente la struttura dell'*unità vitale*, con il tipo di abitazione necessario. Ad esempio, un gruppo di miei allievi ha condotto una inchiesta in una scuola elementare, affidando ai bambini il compito di disegnare la casa che desideravano. Il materiale che ne è risultato è veramente eccezionale per lucidità: la casa che vogliono avere ha tutte le caratteristiche che mancano alla loro casa. A questo punto ogni gruppo elabora 6 progetti, uno ogni due allievi, 3 dei quali vengono tradotti in modello in scala 1:50 o 1:100. Sul modello generale in scala 1:500 vengono in-



7.8.9. Istituto dipartimentale di architettura e urbanistica, 1 mostra di architettura e urbanistica della Facoltà di ingegneria di Catania, 1978: vedute.

dicate le caratteristiche di ogni tipo di abitazione: con i planivolumetrici si definiscono i rapporti di ambientazione e si abitua il futuro ingegnere a misurare il proprio progetto con la realtà, fino a definire il tipo di sistema costruttivo adatto a determinate condizioni. Ho cercato dunque di applicare alla didattica i principi metodologici da me adottati nel periodo razionalista, principi che fanno perno sulla conoscenza diretta della società, della dinamica del suo sviluppo, delle sue contraddizioni. I risultati delle indagini svolte dagli studenti hanno messo in luce le drammatiche condizioni dei quartieri poveri di Catania: da quella miseria si può uscire solo adottando criteri di intervento completamente diversi da quelli finora tentati. Bisogna in definitiva, cambiare tipo di cultura: l'abitazione deve essere concepita come struttura, come architettura capace di garantire ad ogni persona il necessario livello di vita, rispettando esigenze e tradizioni; addirittura sarebbe necessario che ogni persona potesse costruirsi la propria casa; in questo senso la serialità, la ripetitività della tipologia dell'alloggio non è l'obiettivo da raggiungere: il nostro lavoro deve piuttosto essere finalizzato a fornire soluzioni ottimali per ogni singolo problema, così come il Movimento razionalista aveva propugnato. Il compito di ogni uomo di cultura è dunque quello di preparare gli strumenti per un mondo diverso. In questo compito non possiamo fare riferimento alla classe politica dirigente, più incline al « mestiere » che a ricercare soluzioni per i problemi del Paese, ma dobbiamo piuttosto controllare se i mezzi adottati per la soluzione di quei problemi siano giustamente indirizzati e coerenti alle singole realtà. Oggi la libertà ha un carattere ben preciso e profondamente diverso da quello degli anni Venti, degli anni Trenta, quando si riduceva all'esclusione dal bisogno, alla eliminazione della fame; quando il patrimonio delle classi povere era costituito da una buona massa

di anime tristi da mandare a combattere in Spagna o in Africa, con l'illusione di potere finalmente avere pane per sfamarsi. Oggi la libertà è libertà di essere, libertà di vivere, libertà di costruire; per conquistarle bisogna lottare contro coloro che vogliono impedire alle persone di essere ciò che sono, di vivere secondo i propri desideri, di costruire ciò che è loro necessario. Non dobbiamo dunque delegare alla classe politica, ma impegnarci per esercitare un controllo concreto sul potere, affinché si instauri un nesso profondo tra politica e cultura, tra politica e vita reale delle persone; tali rapporti sono necessari per l'affermazione dell'Architettura moderna, giacché perfino nei Paesi a governo nominalmente popolare, si è assistito al divario tra politica, spesso burocratica, e cultura e, con esso, alla progressiva omologazione dell'architettura a mediocri modelli internazionali: le case popolari e quelle borghesi che si costruiscono nei Paesi socialisti sono spesso identiche a quelle della periferia milanese, se non peggiori. Viceversa in Cina lo sviluppo ha seguito strade profondamente divergenti da quelle dei Paesi dell'Est europeo, interpretando concretamente le esigenze della gente e radicandosi alla sua storia e alle sue tradizioni. Mao ha detto che bisogna dirigere e non comandare: un dittatore può comandare, ma per dirigere è necessario congiungere gli sforzi di molti, fino a raggiungere una forma di governo capace di identificarsi con la società stessa. La Società cinese è profondamente legata alla terra, la rivoluzione stessa è scaturita dalla periferia e dalle campagne: per impedire la burocratizzazione e per eliminare il pericolo del distacco della classe dirigente dalla realtà del Paese è stato necessario operare uno scambio continuo tra città e campagna, così da garantire la diffusione capillare dei nuovi principi attraverso la partecipazione di base. Vorrei concludere riallacciandomi alla mia esperienza di architetto: non avrei potuto condurre a termi-

ne l'esperienza dei centri sociali cooperativi se non fossi vissuto a contatto diretto con la gente; così come non avrei potuto costruire la Clinica Villa Flavia se non attraverso la collaborazione degli operai che vi hanno lavorato. Analogamente oggi la mia attività si avvale della partecipazione attiva degli studenti della Facoltà di ingegneria di Catania, secondo un rapporto di aiuto reciproco e di comunione continua. Le contraddizioni del reale sono — come diceva Bertolt Brecht — le nostre speranze.

Guido Canella

Dai lavori illustrati e dall'esposizione di oggi credo si possano ricavare alcuni importanti insegnamenti. L'adesione ininterrotta data da Marescotti al portato pedagogico del Movimento moderno (un'adesione mai dogmatica, emotiva o di ritorsione polemica, ma dialettica e sempre razionalmente motivata anche nell'attualità) respinge la « giustizia sommaria » che di esso si vorrebbe fare oggi, imputandolo delle condizioni di insediamento e della perdita di identità della città contemporanea, e invece riscatta tutto il valore di un'esperienza, ricavabile proprio dalle difficoltà incontrate, dalle contraddizioni vissute, perfino dalle sue drammatiche sconfitte. Tanto che egli sembra ammonirci che per lavorare contro qualcosa occorre lavorare per qualcosa.

Dietro a un trasparente diaframma moralistico, c'è in Marescotti lo sforzo di contenere l'esposizione formale dentro l'invenzione tipologica, poiché la rinuncia all'eloquenza libera decisive potenzialità della progettazione. È risaputa la maestria che gli consente di progettare direttamente a graphos, eppure osservando il Centro « Grandi e Bertacchi » si rimane presi dalle cicatrici di una rinuncia volontaria alla suggestione formale, che del resto corre come costante saggistica in tutta la sua opera: nell'Anteguerra contro la ridondanza dell'architettura tradizionalista e di regime; nel

Dopoguerra contro un'architettura neo e post-razionalista costruita sul primato formale fine a se stesso. Contro lo scetticismo ormai diffuso verso la legittimità (e la responsabilità) funzionale della progettazione, dal Quartiere della Città orizzontale ai Centri sociali cooperativi vengono testimonianze dell'efficacia di una ricerca tipologica fondata sull'interpretazione rivoluzionaria e non arbitraria di reali istanze di base, anche nella complessità insediativa delle grandi concentrazioni metropolitane.

L'impegno poetico nel Movimento moderno e quello politico profuso a sostegno del Movimento operaio si intrecciano nell'attività di Marescotti secondo un anticonformismo e un coraggio civile che non hanno mai tenuto conto del disagio della lotta nell'isolamento e del conforto della battaglia di schieramento. E di questo va tenuto conto in un'epoca di radicalismo conformista e di internazionalismo provinciale.

(1) Cfr. I. Diotallevi e F. Marescotti, *Il problema sociale, costruttivo ed economico dell'abitazione*, Poligono, Milano 1948-1950.

(2) Cfr. AA.VV., *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, 6 voll., IER, Roma 1968-1969.

(3) In E. Persico, *Punto e da capo per l'architettura*, in *Domus*, n. 83, novembre 1934.

(4) Cfr. Diotallevi e Marescotti, *Il problema sociale...*, cit., cap. 12, tav. 1.

(5) In N. Pevsner, *I pionieri del Movimento Moderno da William Morris a Walter Gropius*, 1936, Rosa e Ballo, Milano 1945.

(6) Cfr. Lao-Tze, *La regola celeste (Tao Tê Ching)*. Prima traduzione integrale italiana dal testo cinese a cura di A. Castellani, Sansoni, Firenze 1954.

(7) In E. Tadini, *Storia e realtà del Primo Centro Sociale Cooperativo «Grandi e Bertacchi»*, in *L'architettura*, n. 13, novembre 1956.

(8) In Pevsner, *I pionieri...*, cit.

(9) Cfr. F.L. Wright, *An Organic Architecture. The Architecture of Democracy*, Londra 1939, raccolta di conferenze tenute a Londra nel 1939, tradotte in *Architettura Organica*, a cura di A. Gatto e G. Veronesi, Muggiani, Milano 1946.



1. Restauro del Teatro Sociale di Busto Arsizio (Milano), 1934: veduta della platea. 2. Ampliamento e sistemazione della Villa Borletti, Milano, 1933-36: veduta della sala di soggiorno.



GARDELLA*

Guido Canella

Quando mi sono iscritto a questa Facoltà — se non erro, correva l'anno accademico 1950/51 — nel Corso di composizione del terzo anno insegnavano Ignazio Gardella e Antonio Cassi Ramelli, che il preside Piero Portaluppi aveva messo in corsa per scegliere a chi attribuire l'incarico. Alla fine dell'anno Gardella risultò sconfitto e andò esule a Venezia, dove, al fianco di Giuseppe Samonà, avrebbe contribuito alla costruzione di una Scuola d'avanguardia. Viene, allora, da chiedersi cosa sarebbe stato della nostra Facoltà se egli vi fosse rimasto a insegnare insieme a Ernesto Rogers. A differenza delle personalità di Rogers e Samonà, che hanno approfondito le proprie radici teoriche nell'insegnamento, o di quella di Ridolfi che le ha colti-

vate nel disegno di cantiere, la personalità di Gardella ha esercitato una forte influenza sull'Architettura italiana dall'atelier professionale e dalla scuola, entrambi assunti senza soluzione di continuità come laboratorio di figurazione.

Dalla critica è stato sovente attribuito alla sua opera il fascino progressista della borghesia illuminata. Ancora studente, ho partecipato alla bibliografia critica su Gardella con un saggio (1), dove sostanzialmente aderivo a questo punto di vista, quasi dolendomi della fortuna da lui incontrata, un po' dovunque, nella società. Oggi guardando alla sua opera con occhi diversi, più maturi, sono portato a rettificare quella riserva, dacché ritengo possibile una rivoluzione figurativa perseguita anche in progressione moderata, purché risulti ben incisa sulla tipologia architettonica. È questo un concetto un po' difficile da esprimere, dove intendo per figuratività, e quindi per valore della figura nel processo di composizione, uno spessore nel quale l'architettura non si esaurisce come immagine, ma investe direttamente tutti i problemi tipologici che le sono materialmente propri. In questo senso, pongo in alternativa a quello di figuratività il concetto di allusività, là dove l'architettura — senza incidere sulla propria struttura — diventa ridondante ed esornativa, facendosi mediatrice di situazioni e stati d'animo che sono fuori di essa: altrove o nella storia, e ciò tanto attraverso una soprasignificazione (come in certe immagini evocate dal revival), quanto attraverso una sottosignificazione (come in certe immagini contratte nell'astrazione). Perciò, analizzandone oggi lo sviluppo della personalità creativa lungo alcune opere, vedremo come sia schematico e riduttivo affermare che è impossibile percepire e apprezzare appieno il valore dell'architettura di Gardella al di fuori di un continuo risentimento e di una vera e propria simbiosi rispetto al diretto intorno naturale, sociale, fi-

gurativo. Personalmente credo ad una figuratività autonoma e generale della sua poetica, sia pure promossa a partire da un intento di registrazione al contesto e attraverso certe soluzioni particolari, a certi dettagli, che tuttavia sviluppandosi, finiscono per integrarsi a una stipulazione complessiva e piena del regime espressivo dell'architettura. E la prova di ciò è forse ricavabile dalla considerazione che Gardella non cedette più di tanto alla tentazione di aderire alla suadente proposta formulata nel 1935 da Edoardo Persico, a proposito del restauro del Teatro Sociale di Busto Arsizio (2), quando questi lo invitava ad abbandonarsi in una dimensione metafisica, moralmente valida per l'Architettura italiana di quegli anni quanto lo era stata la pittura di De Chirico.

Ignazio Gardella

Per tentar di delineare una immagine d'insieme del mio lavoro dal 1934 a questi ultimi anni, illustrerò alcune mie opere di vari periodi, con un breve commento che, più che darne una descrizione completa, ne sottolineerà solo alcuni aspetti.

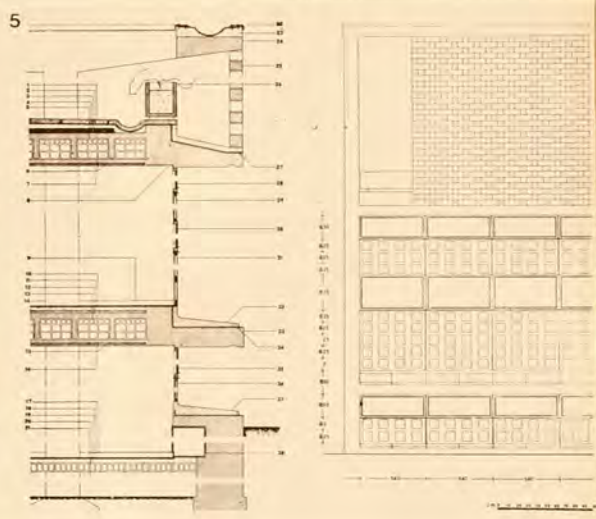
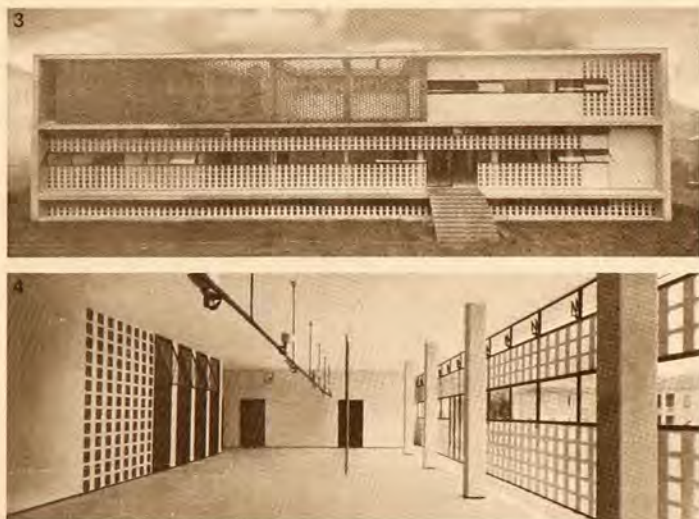
Nel 1934 ho partecipato al concorso per la Torre dell'Arenario che doveva sorgere in Piazza del Duomo a Milano, all'estremità della cosiddetta «manica lunga». La Torre, in contrasto con lo spirito di retorica fascista del bando, è pensata, invece che come un volume chiuso, come un percorso aereo, costituito da una serie di rampe sovrapposte racchiuse tra due muri di pietra e, ad ogni livello, da due loggiati (sorretti da un'intelaiatura di travi e pilastri in cemento armato), che collegano il termine di una rampa con l'inizio della rampa successiva. L'intento era di rovesciare il significato militare della Torre, come segno di difesa e di potere, in quello di un luogo civico, facendola diventare una passeggiata architettonica, dalla quale, salendo lentamente, si potesse vedere il panorama della Piazza e del Duomo e poi di tutta la

città. Sui muri erano previste scritte e bassorilievi ricordanti gli episodi significativi della storia di Milano. La Torre voleva anche essere un luogo di incontro e di raduno: in occasione di una riunione di popolo in Piazza, le rampe potevano infatti diventare tante gradinate sovrapposte. Nella ristrutturazione della Villa Borletti eseguita a Milano tra il 1934 e il 1936, ho aggiunto un corpo a piano terreno verso Via Monti e ho radicalmente trasformato l'interno, coll'intento di avere un ambiente unitario al posto delle molte sale preesistenti. All'interno, demoliti tutti i tavolati, ho mantenuto solo i setti delle murature portanti che, con l'aggiunta di un diaframma verticale in lastre di granito (ricordo certamente di Mies van der Rohe), scandiscono degli spazi che fluiscono l'uno nell'altro. L'unitarietà e la geometrica rettangolarità dell'ambiente sono sottolineate, oltre che dalla modularità del pavimento, in lastre di marmo bianco di 1 metro per 1 metro, dalle grandi vetrate a tutt'altezza che tagliano fuori i bow-window perimetrali. Si ottengono così delle zone — distinte anche per il colore delle pareti e del pavimento — destinate ad accogliere l'importante collezione di porcellane ed oggetti vari del proprietario.

Il Dispensario antitubercolare, progettato e costruito ad Alessandria tra il 1936 e il 1938, è un'opera che mi è costata non solo molta fatica, ma anche una minaccia di confino. In quegli anni c'era un modello governativo di dispensario che prevedeva uno schema distributivo irrazionalmente simmetrico con attese separate per uomini e donne, perché si riteneva la tubercolosi una malattia vergognosa e sessualmente stimolante. Attraverso un'approfondita indagine preliminare — approccio alla progettazione allora abbastanza insolito — mi ero invece convinto che, trattandosi di un dispensario, cioè di un luogo di diagnosi e non un luogo di cura come un sanatorio, e proprio per questo

*Testo dell'incontro tenuto l'8 giugno 1976 all'Istituto di Composizione architettonica della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, trascritto a cura di Maria Pia Belski e Sergio Boidi.

Ritratto di Ruggero Savinio, 1980.



3.4.5. Dispensario antitubercolare, Alessandria, 1936-38: veduta del fronte principale; veduta della sala d'attesa; particolare costruttivo del fronte in sezione e vista.

alone di «vergogna» della tubercolosi che portava ad una certa riluttanza nel farsi visitare, era opportuno che il malato fosse accompagnato e sostenuto moralmente anche nel periodo emotivo dell'attesa, da un familiare: il marito dalla moglie, il figlio dalla madre. Non c'era quindi ragione ed era anzi controproducente separare le sale di attesa secondo un arcaico costume di segregazione dei sessi. Ho previsto quindi un unico grande ambiente di attesa, molto luminoso, comune per uomini e donne, dal quale accedere direttamente ai vari spazi per le visite mediche, per gli esami di laboratorio e radiologici. Al piano superiore oltre agli uffici era previsto un piccolo reparto di degenza per pazienti in temporanea osservazione, con un ampio terrazzo per il soggiorno all'aperto, schermato dalla strada con una parete grigliata in mattoni. Il disegno architettonico rispondeva ad una ricerca stereometrica, al desiderio di volumi puri, essenziali e voleva inserirsi nel linguaggio del Movimento moderno. Tuttavia suscitò reazioni e accuse di «eresia» rispetto a tale linguaggio, soprattutto per la parete grigliata di mattoni — tipica nelle costruzioni rurali del Piemonte e della Lombardia — che era pensata in contrappunto alla grigliatura della parete di vetrocemento. Quest'ultima infatti era costituita — con un disegno adottato forse per la prima volta — da formelle che, invece di essere accostate come al solito l'una all'altra, erano distribuite in maniera più rada in un pannello di cemento secondo una spaziatura modulata. Ritorno ora alla minaccia di confino. Premetto che avevo potuto far approvare il progetto dal Preside della Provincia — che era geometra con un complesso di inferiorità nei confronti dell'architetto — presentando un disegno quasi incomprensibile, e del resto la novità dell'impianto era allora difficile da capire non solo per un geometra. La minaccia di confino mi fu fatta da un gerarca

fascista direttore generale della Sanità che, a lavori quasi ultimati, era venuto a visitare il Dispensario e mi aveva convocato davanti al Prefetto, in una atmosfera da Tribunale, accusandomi di non aver rispettato il modello governativo di dispensario e — orrore! — di aver mescolato i sessi nelle sale di attesa. Il confino non ci fu — anche per alcuni autorevoli appoggi che avevo ad Alessandria —, ma mi fu tolto l'incarico, l'interno fu rimaneggiato e spostato al centro dell'edificio la scala esterna. Riuscii prima a fare alcune fotografie, dove appunto per questo si vedono gli ambienti senza arredamento. Ho ricordato questo episodio per far capire — soprattutto ai più giovani che non hanno vissuto quel periodo buio della storia italiana — come fosse allora difficile tentare una ricerca di linguaggio che uscisse dagli stereotipi ufficiali, non solo perché eravamo tagliati fuori dalle correnti più vive della cultura europea, ma anche perché la rozzezza e la stupidità del regime non tollerava il dissenso neanche nell'architettura. Il momento del Dispensario è stato un momento importante per la mia attività di architetto. Analizzando e meditando su ogni scelta progettuale, con un impegno accanito e faticoso che ancora ricordo, sono riuscito a raggiungere un chiarimento, — vorrei dire — interno, personale, autentico, cioè non riflesso passivamente da una condizione esterna accettata dogmaticamente, sul significato dell'architettura. E questo chiarimento è stato il punto d'appoggio per tutti i miei progetti successivi, anche se, almeno apparentemente, molto lontani da quel primo progetto giovanile. La Casa per impiegati della Borsalino ad Alessandria risale agli anni Cinquanta. L'edificio sorge lungo la Circonvallazione, strada di grande traffico, tra questa e una zona verde allora quasi completamente libera da costruzioni. Argan (3) ha scritto — se ben ricordo — che l'impianto primario è ancora ret-

tangolare e che, calandosi nel luogo e nell'uso, progressivamente si deforma. L'influenza del luogo e dell'uso certamente esiste, e non mi pare possa non darsi. Voglio però qui precisare che io non credo che l'uso e la funzione determinino automaticamente la forma. Credo, anzi, che la distinzione tra forma e funzione o, meglio, tra forma e contenuto sia una distinzione tautologica. La forma non è che uno dei contenuti, delle parti che costituiscono l'intero, cioè l'oggetto architettonico. Essa entra quindi con tutta la sua autonomia nel processo progettuale dove interagisce e si compone con gli altri contenuti, non secondo un rigido meccanismo di pesi e dosature, ma secondo libere scelte creative. Si può dire — forse un po' troppo semplicisticamente — che c'è in ogni processo progettuale una «sostanza» — nel senso etimologico di *sub stante* — verificabile in termini di misura, ma che ha valore solo se si raggiunge una «essenza» che sta sopra e che è verificabile solo in termini di cultura. Tornando alla Casa per impiegati, la tipologia degli alloggi è caratterizzata da un soggiorno passante con un affaccio a Sud verso la campagna e un affaccio a Nord verso la strada di traffico cittadino, nell'intento di un recupero del valore della strada e di una partecipazione alla vita della città. Ne deriva la particolare forma del corpo di fabbrica che si restringe in corrispondenza al soggiorno e si allarga poi per contenere le camere da letto e i servizi. Il forte aggetto della copertura serve non solo a proteggere dalla pioggia i fronti, protezione tanto più utile in quanto i serramenti di finestra sono a filo di facciata, ma costituisce anche un deciso limite, una forte chiusura orizzontale dell'edificio in contrappunto con una ricerca di verticalità per esempio nelle finestre a tutt'altezza e nei pochi pilastri in cemento armato lasciati a nudo al di fuori della pelle di *Klinker* color testa di moro che ricopre l'edificio.

Daniele Vitale

Riprendendo una questione, più volte (e anche oggi) sollevata dal professor Canella, intendo riferirmi al rapporto tra i primi progetti di Ignazio Gardella e la corrente del Novecento milanese. Abbiamo visto soltanto alcuni dei suoi progetti prebellici, ne mancano infatti diversi molto interessanti eseguiti per concorsi. Tra questi vi sono: il progetto per il Palazzo della Civiltà Italiana all'EUR del 1937; il Padiglione di isolamento progettato a Busto Arsizio nel 1936 e non realizzato (che personalmente considero una delle opere più riuscite del periodo prebellico); il progetto per il Mercato bestiame ad Alessandria del 1938. È questa del rapporto tra Architettura razionalista e Novecento milanese una questione di carattere generale. Persico in diversi suoi scritti, ad esempio nei giudizi su Giovanni Muzio e Gio Ponti, ha accennato a questo rapporto, che risulta particolarmente evidente in un'opera di Persico stesso: il *Salone d'onore alla Sesta Triennale del 1936*. Per altro verso, la contaminazione tra Razionalismo prebellico e Novecento milanese appare evidente anche nell'edilizia comune; ad esempio, nella corrente produzione di case d'abitazione, dove i confini tra scuole e tendenze sono forse più sfumati di quanto la critica non abbia considerato. Questo intreccio risalta anche in due delle opere di Gardella viste finora: nella Torre dell'Arengario e nella ristrutturazione di Villa Borletti, dove è riscontrabile l'uso delle riquadrature, del reticolato, dei materiali, anche se Gardella vi scopre un richiamo a Mies van der Rohe. In molti aspetti, anche di dettaglio e negli interni, mi sembra corrano elementi comuni a certi ambienti allestiti dagli architetti del Novecento. In tal senso domando al professor Gardella se allora ci si trovasse in un clima generale di scambio culturale o se invece non esistessero anche relazioni più precise e indivi-

(segue)



1. Terme Regina Isabella a Lacco Ameno, Isola d'Ischia, 1950 (con E. Balsari Berrone): particolare del fianco del nuovo edificio prospiciente il mare

e del colonnato preesistente. 2. Galleria d'arte moderna, Milano, 1953: veduta generale dell'interno con i tre livelli di esposizione.

duate di carattere personale. Mi sembra questa una questione molto importante per una diversa considerazione «politica» dell'Architettura prebellica, tesa a rivedere alcuni schemi critici, secondo cui la storia dell'architettura, dell'edilizia tra le Due guerre è stata colta nel riferimento molto stretto alle polemiche e alle contrapposizioni del tempo, al di là di un'analisi dei molti elementi comuni alle diverse ricerche architettoniche.

Ignazio Gardella

È difficile rispondere. Se c'era un rapporto tra Architettura razionalista e Novecento milanese, e un rapporto certamente c'era se non altro per contemporaneità di tempo e di luogo, era un rapporto che a noi architetti razionalisti allora sembrava conflittuale. Ricordo, per esempio, durante una cena di architetti una violenta dichiarazione di inesistenza dell'architettura di Gio Ponti fatta — Ponti presente — da Giuseppe Terragni. Però penso abbia ragione Vitale quando vede elementi comuni nelle diverse ricerche architettoniche. Soprattutto — mi pare — con quella di Muzio, che io distinguerei dagli altri architetti del Novecento milanese. Muzio rifiutando sia l'Eclettismo ottocentesco, sia il Secessionismo viennese (al quale aveva ammiccato anche Piacentini nel suo cinema romano) e basandosi sul suo amore e la sua attenzione al mestiere del costruire, si richiamava ad una misura ed ad un ordine, un ordine architettonico. È un richiamo che io già allora condividevo e che è, sia pure in forme diverse, ritrovabile oggi nell'opera di Aldo Rossi.

Guido Canella

Un elemento di sicura corrispondenza non solo all'architettura, ma anche all'esperienza pittorica del Novecento lo si può ancora trovare nell'importanza assunta dalla parete-luce nell'opera di Gardella, come Argan ha molto acutamente rilevato. Infatti, fin dalla prima

opera oggi illustrata, la Torre dell'Arengario, si può notare come la parete di contenimento della scala, crei un sottofondo di chiaroscuro che ripropone in modo novecentista il sintagma pilastro-trave tipico del Razionalismo. L'elemento-luce, dardeggiando sulla muratura a conci, per un verso (alla maniera di Terragni) abbassa l'indice di icasticità indotta dallo stilema principe del simbolismo razionalista, per altro verso, perforando ripetutamente l'insieme architettonico, propone (alla maniera di Persico, che diverrà una costante di Gardella) una sorta di diluizione della materialità, che suona come epico distacco dal punto di partenza funzionalista. Gardella, come ha pure sottolineato Argan, è di formazione ingegnere, per cui penso gli sia congeniale partire sempre da dati elementari, concreti, precisi. Successivamente subentra e via via va affermandosi una trasfigurazione artistica che instaura una dialettica dissuasiva con la partenza certa e meticolosa, fino a esaltarsi nella contraddizione, in una sorta di autoironia funzionalista rinvenibile nell'iconismo dei suoi edifici. È questo un percorso molto importante, decisivo per capire l'invenzione e la rivoluzione figurativa di Gardella, presente fin dai primi progetti e che ne farà un padre certo della «trasgressione» dal Razionalismo canonico in questo Dopoguerra.

C'è un'altra componente che merita di essere sottolineata: Gardella si è trovato inserito nel corso dell'architettura che precedette di poco lo sviluppo del Movimento moderno in Italia, attraverso il lavoro del padre, un architetto floreale che operò con dignità in provincia di Alessandria. Nella ristrutturazione della Villa Borletti (già Palazzina Scotti-Martignoni), costruita intorno al 1895 dall'architetto Francesco Solmi, si può notare come, pur nella violenza presupposta dall'intervento razionalista, che non poteva ideologicamente prescindere dalla

imposizione di una grammatica e di una sintassi evidenti, la giustapposizione di alcuni stilemi, quali il pilastro-trave o la parete-diaframma, si incastoni organicamente rispetto alla fisiologia dell'edificio preesistente, quasi a instaurare un affettuoso e garbato attestato di reciproca comprensione tra edificio esistente e addizione moderna.

Il Dispensario antitubercolare di Alessandria deve essere considerato un'opera fondamentale all'interno del Movimento moderno internazionale. Di questo edificio Argan sottolineava il regime di mimesi stabilito con la natura. Su questo naturalismo gardelliano in parte dissenso, perché ritengo che la sua opera nasca prima attorno all'individuazione istituzionale di un problema di progettazione e successivamente si sviluppi nella messa in crisi del problema stesso, attraverso l'invenzione e la sperimentazione figurativa. Gardella parlava prima della stereometria del Dispensario. Ebbene, una volta individuata questa ideologica impostazione di partenza, egli sembra trasgredirla con una serie di levitazioni (ad esempio: quella del vetrocemento, impiegato a giunti molto larghi; quella del graticcio di schermatura della terrazza, ripreso dalla tradizione dei casali rurali, eccetera), fino a scompaginare completamente lo stato coeso del volume, che però si può ancora apprezzare nel fronte posteriore dell'edificio. Sul fronte anteriore, esposto a sud, avviene invece una continua penetrazione di luce, secondo un contrasto estensivo che non può essere considerato mimetico rispetto alla natura circostante, ma coerente al processo di ideazione e costruzione figurativa.

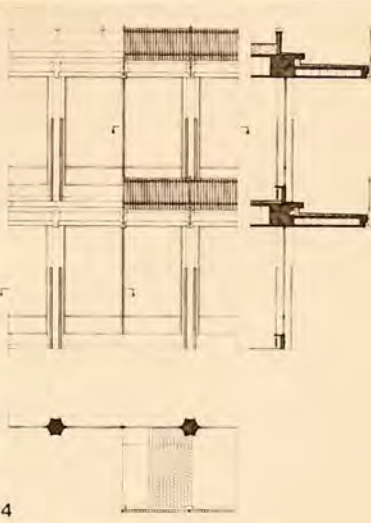
Queste costanti perdurano anche nella produzione del Dopoguerra. Nella Casa per impiegati di Alessandria l'impianto di partenza è — come s'è detto — rettangolare, che poi viene «sformato» quasi per un'azione sussultoria, dal momento in cui lo si vuole rendere coerente

a un programma-luce di profondità maggiore e a un programma di comportamento familiare avanzato che coinvolge direttamente soggiorni, servizi e disimpegni. Ecco, quindi, la movimentazione della pianta, come prodotto di una logica corrosiva applicata al principio ideologico rigidamente geometrico di partenza. Il corrispettivo effetto di spessore sui fronti, porta alla adesione e alla rivalutazione della muratura continua, caratteristica della tipologia tradizionale della casa, ma questa restaurazione «istituzionale» viene messa in contraddizione dall'apertura a tutta altezza delle finestre e dall'apparizione sul fronte sud di due pilastri (uno al centro e uno sul fianco est) che, rivelandone lo scheletro, restituiscono alla facciata il ruolo di schermo virtuale, di diaframma tessuto, su cui la luce gioca lungo gli sbalzi verticali, aggirando il pilastro sullo spigolo sud-est creando con la copertura aggettante una larga fascia d'ombra al terminale dell'edificio.

Attraverso queste ed altre costanti l'architettura di Gardella perviene a una originale figurazione, inizialmente promossa da un'adesione programmatica agli elementi morfologici del Razionalismo, senza però adeguarsi e, anzi, rigenerandoli in una trattativa figura per figura. Per esempio, l'elemento pilastro-trave è magari ancora un dato di partenza, che viene successivamente sottoposto a una vivisezione sintattica, fino a risultare un'invenzione figurativa ogni volta contestualmente nuova. Volendo tentare un'analogia in un campo creativo diverso, vien da pensare alla prosa di Gadda, dove la trama del racconto è in un contesto in cui le parole si connettono ogni volta con significato diverso, attraverso effetti sintattici quasi onomatopeici.

Ignazio Gardella

All'analisi critica molto acuta che Guido Canella ha fatto della mia opera, e di cui lo ringrazio, vorrei aggiungere una notazione di storia



3.4.5. Mensa e Dopomensa del Centro ricreativo Olivetti, Ivrea, 1953-54: veduta dell'edificio; particolari costruttivi del fronte; veduta interna della

zona d'accesso al bar e alla sala da ballo.

personale che forse può contribuire a capire meglio il mio lavoro. Capire naturalmente non vuol dire approvare. Provenendo da una famiglia di architetti. Mio bisnonno, allievo a Genova di Carlo Barabino, mio nonno, mio padre erano architetti. E lo è anche — il vizio non si perde — mio figlio. Ho cominciato ad otto anni, sotto la guida di mio nonno, a disegnare e acquarellare a seppia — copiandoli dal Vignola — colonne e capitelli ionici e dorici, scozie, gole rovesce, una esperienza di cui ho apprezzato poi il valore. Ma allora mi era venuto un tale odio per l'architettura che, al momento di entrare all'Università, mi sono iscritto a Ingegneria e solo dopo, mi sono laureato anche in Architettura. È un percorso un po' faticoso che non rimpiango. L'esperienza degli studi di ingegneria mi è stata molto utile non tanto o non solo — come si può pensare — perché mi ha dato una conoscenza tecnica, ma proprio perché mi ha permesso di sottrarmi al mito della tecnica, a quel complesso di inferiorità nei confronti della scienza e della tecnica che affligge e condiziona molti architetti. Mi ha fatto capire che la scienza — parlo qui della scienza delle costruzioni, ma lo stesso vale anche per altre, per esempio per le cosiddette scienze umane — non è, come si crede, «esatta». Essa ci offre strumenti di calcolo e di verifica sempre più avanzati e sofisticati, il cui sussidio è indispensabile per la progettazione, ma che danno soluzioni solo relative, alternative e necessariamente approssimative perché si basano su ipotesi approssimative e semplificative, quali ad esempio il grado di elasticità o il comportamento alla fatica dei materiali. Mi ha fatto capire che la scienza e la tecnica non danno né possono dare, almeno nel nostro campo, risposte univoche assolute; non danno né possono dare risposte architettoniche. La risposta architettonica quando è autentica è invece autonoma, univoca, assoluta. Altrimenti non è.

Luciano Patetta

Nelle poche opere di Gardella che abbiamo visto finora, anche se in modo più sfumato che in opere di altri architetti a lui contemporanei, sono emersi due volti del Razionalismo italiano ante guerra: il primo che si ricollega ad un'architettura atemporale, o antichissima, fatta di luci, di ombre, di ritmi; il secondo che invece risale a una tradizione monumentale italiana reinterpretata in senso moderno. Vorrei chiedere a Gardella se, negli anni fra le Due guerre, gli architetti nel loro operare e confrontarsi — ad esempio in occasione dei grandi concorsi nazionali per gli edifici dell'E 42 — fossero coscienti e consapevoli di questa duplicità di matrice o se invece tale interpretazione oggi leggibile con chiarezza, non fosse allora consapevolmente perseguita solo da artisti come Terragni, Lingeri, Libera e, con tono più sfumato, da Albini e Gardella stesso.

Ignazio Gardella

Credo che se di questa doppia matrice, quella atemporale — vorrei dire sensoriale — e quella monumentale, eravamo coscienti, lo eravamo in modo confuso, molto confuso e nebuloso. Per esempio, mi pare — se ho ben interpretato il pensiero di Patetta — che nel Dispensario di Alessandria la matrice atemporale affiori nel grigliato di mattoni e nel suo contrappunto col grigliato di vetrocemento, mentre la matrice monumentale affiori nella stereometria e nella corposità dell'impianto. Ma non posso dire che allora mi rendessi conto di un rapporto dialettico tra un *esprit de finesse* e un *esprit de géométrie*. Del resto — l'ho già ricordato — eravamo allora in una situazione provinciale di isolamento culturale. Per molti architetti — sembra oggi impossibile — Mackintosh o William Morris erano degli sconosciuti. Il nostro lavoro procedeva più per «folgorazioni»: uno scritto o un'opera di Le Corbusier, un'architettura di Mies van der Rohe,

che per una cosciente meditazione critica.

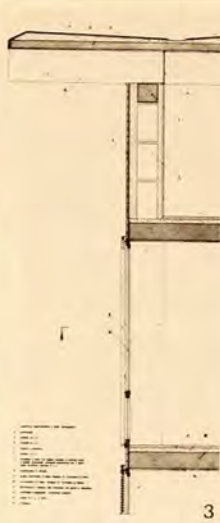
La Casa in condominio di Via Marchiondi a Milano, progettata in collaborazione con Anna Castelli Ferrieri e Roberto Menghi, ha uno schema distributivo che non è ripetuto ad ogni piano, ma varia da piano a piano a seconda delle esigenze degli abitanti. Questa diversità è denunciata nel fronte verso il Giardino d'Ercole dallo sfalsamento in verticale della posizione e dalla diversa dimensione dei *bow-window* vetrati. Il variare ad ogni piano del disegno del fronte è però inquadrato nell'«ordine» delle balconate a sbalzo continue, la cui linea orizzontale è sottolineata dalla forte modanatura del canale che corre in testata ad ognuna di esse. La Villa Baletti a Lesa sul Lago Maggiore, costruita nel 1952, si snoda con una forma ad «H», creando intorno ad un albero preesistente un patio aperto verso il prato che scende declinando al Lago. Il rapporto tra esterno e interno è cercato non attraverso grandi superfici vetrate, che sono state di proposito rifiutate, ma attraverso il continuo incastro tra volumi murati e spazio esterno. Gli ambienti interni di diversa altezza e a diversi livelli, sfalsati e penetrati tra di loro, trovano nel tetto un limite orizzontale comune. Il movimento dei corpi permette di dare ad ogni ambiente di soggiorno e ad ogni camera da letto la vista sul Lago.

La Galleria d'arte moderna occupa l'area prima coperta dalle scuderie della Villa Belgiojoso (poi Reale) a Milano, in gran parte distrutte dai bombardamenti. Ho conservato le parti rimaste in piedi: il muro del fronte verso Via Palestro e il piccolo corpo di fabbrica che chiude uno dei cortili laterali della Villa. Il nuovo edificio sorge nell'area trapezoidale residua riprendendo verso il parco il razionalismo con la facciata della Villa. L'interno è suddiviso in spazi di differente altezza, posti a diversi livelli compenetrati l'uno nell'altro e

ciascuno con un particolare tipo di illuminazione naturale. Un primo spazio, a quota del prato esterno, si apre sul parco con una grande vetrata continua per tutto il fronte. La parete vetrata è però volutamente bassa, in modo che il rapporto col parco non sia un rapporto panoramico, ma sia invece un rapporto più contenuto e quasi iconografico: la vetrata diventa una lunga e stretta striscia «disegnata». Questo spazio è destinato prevalentemente all'esposizione di sculture, il cui valore plastico è messo in risalto da una illuminazione diretta e laterale. Un secondo spazio sovralevato sul primo di circa un metro e aperto su di esso, ha invece una illuminazione zenitale — col sistema Sieger — meglio adatta alla lettura di opere pittoriche. Lo spazio è suddiviso con pareti, in parte mobili, in tanti settori paralleli, che con la loro esedra terminale riassorbono l'andamento inclinato della parete di fondo verso Via Palestro. La striscia vetrata sul parco, che qui diventa ancora più stretta per il livello più alto del pavimento, dà ai diversi settori una continuità non solo fisica, ma vorrei dire — con Patetta — atemporale o emotiva. Un terzo spazio che si apre sul secondo con una balconata ha invece una illuminazione naturale «guidata» sulle pareti per permettere una miglior lettura di disegni, stampe, incisioni, di opere cioè con una particolare sottigliezza del segno.

La Casa alle Zattere è stata costruita nel 1957 sul Canale della Giudecca a Venezia, al posto di un magazzino in rovina, vecchio ma non antico, che aderiva completamente su un lato alla Chiesa dello Spirito Santo, nascondendone la lesena d'angolo. Confesso che quando mi è stato dato l'incarico del progetto sono stato, sì, molto contento, ma ho avuto anche una grande paura. Per due ragioni. La prima perché la controparte dell'ambiente con cui dialogare era Venezia. Venezia è una città che io amo molto,

(segue)



1,2,3,4. Casa per impiegati della Società Borsalino, Alessandria, 1951: veduta del fronte nord; veduta parziale del fronte sud con particolare della copertura; particolare costruttivo in sezione della copertura; veduta parzia-

le delle logge d'angolo del fronte sud. 5. Casa d'abitazione al Giardino d'Ercole, Milano, 1951 (con A. Castelli Ferrieri e R. Menghi): veduta del fronte sud prospiciente sul Giardino. 6,7,8. Casa Cicogna alle Fondamenta

che frequento periodicamente da più di vent'anni. È una città unica, affascinante e mutevole, con la quale il rapporto è subito facile ma non si consolida mai. La seconda ragione del mio timore era che da questa presenza di una città che ha un valore così straordinario e così difficile da interpretare, la mia libertà di espressione venisse compressa e condizionata in modo negativo. Ora io credo che il rapporto tra antico e nuovo nei centri storici debba essere un rapporto, certamente di rispetto del nuovo per l'antico, ma non di soggezione mimetica. Un rapporto nel quale, perché esso sia autentico, il nuovo deve parlare un linguaggio autentico, non deve annullarsi di fronte all'antico poiché altrimenti il dialogo sarebbe improprio. Il nuovo, anzi, deve assumere l'antico come elemento di una nuova composizione. Va detto anche che Venezia è una città — nello stesso tempo — antica e nuovissima. Nessuna città moderna è ancora riuscita a realizzare, così completamente come a Venezia, la netta separazione del traffico pedonale e trasportato. La finestratura continua a nastro — tipica del linguaggio del Movimento moderno alle sue origini — è una invenzione veneziana, ben leggibile nei suoi palazzi e nelle pitture del Canaletto. Ricordo che Le Corbusier — durante una sua visita a Venezia — ci diceva, in piazza S. Marco, con la sua straordinaria mancanza di modestia, che in fondo Palazzo Ducale non era che una Villa Savoye di maggiori dimensioni. In realtà si può dire, con maggior rispetto storico, che nella Villa Savoye c'è la stessa inversione dei vuoti e dei pieni che si legge in Palazzo Ducale. Ho meditato molto girando per le calli e per i canali sul carattere dell'architettura della città, che con una sua dolce prepotenza riassume

e riassume le sue singole architetture e le fa diventare frasi di un unico concerto. E ho cercato nel progettare di essere io, ma io a Venezia; di fare in modo che anche la mia architettura diventasse, però con la sua presenza e non con la sua assenza, parte del concerto veneziano. Naturalmente si può poi obiettare che l'inferno è lastricato di buone intenzioni. La mia prima preoccupazione è stata quella di mantenere la continuità non solo fisica ma — vorrei dire pittorica — della cortina che si affaccia sul Canale della Giudecca. Anche per questo ho adottato materiali e colori — che del resto mi sono congeniali — tipici di Venezia: l'intonaco di polvere di mattoni, la pietra bianca di Vicenza simile a quella dalmata di Orsera. Il nuovo edificio si addossa, anche lui, al corpo della Chiesa, ma con un leggero arretramento, una cesura in pianta e in alzato che libera la lesena d'angolo e isola il frontone della Chiesa. Il fronte non è rettilineo ma ha una leggera flessione corrispondente a quella delle fondamenta, che ne attenua la rigidità. Ho studiato fino allo spasimo il rapporto dei vuoti e dei pieni, delle finestrate continue composte di rettangoli verticali, riquadrati in pietra bianca, dei balconi a sbalzo ai quali i parapetti in pietra traforata danno una consistenza volumetrica. Un carattere particolare del disegno del fronte sul Canale — a Venezia il fronte sul canale, quello che piglia luce, ha sempre una maggiore accentuazione rispetto ai fronti laterali sulle strette calli — è dato dal crescere verso l'alto con una progressiva espansione, quasi una fioritura, dei balconi, che si conclude poi nella balconata continua dell'ultimo piano.

Daniele Vitale

Credo utile fare una prima osserva-

zione generale sui lavori di Gardella del Periodo postbellico. Nell'Architettura italiana del Dopoguerra sono compresenti campi, dimensioni e tipi di ricerca differenziati: da un lato, procede una ricerca di carattere assiomatico, corrispondente ad un approfondimento teorico più generale e che, comunque, assume valore di dichiarazione (si pensi ai progetti per i concorsi); dall'altro, si afferma una dimensione diversa, più operativa e pragmatica, direttamente legata al singolo edificio. Mentre alla prima ricerca sono legati i nomi di Samonà, Quaroni, Astengo, ritengo che alcuni dei migliori architetti milanesi abbiano approfondito la loro ricerca soprattutto all'interno della seconda dimensione. Il primo tipo di ricerca, inerente alla partecipazione dei concorsi, ha sempre posto anche un altro ordine di problemi e di prospettive nel collegare i progetti al dibattito più complessivo sulla città. Nei lavori di Gardella l'aspetto da cogliere è tuttavia un altro: il valore della costruzione del manufatto architettonico. L'esperienza del Realismo nell'Italia del Dopoguerra può essere riscoperta in misura e con significati diversi in architetti come Albini e come Gardella, proprio attraverso il valore attribuito alla costruzione e agli elementi della stessa. Considerando ad esempio, la Casa alle Zattere, penso che sia difficile capire questo edificio, se non ci si riporta al dibattito e alle polemiche sorte, soprattutto a Venezia, attorno al problema del rapporto con la città, con l'ambiente, con le preesistenze, eccetera. All'inizio degli anni Cinquanta durava una polemica famosa relativa al progetto di Wright per un edificio sul Canal Grande: numerose furono le prese di posizione opposte e acuminato il dibattito che ne seguì. È noto un editoriale di

Casabella-Continuità (4), nel quale Rogers si pronunciava a favore dell'intervento, ma avanzava dubbi sulla qualità del progetto. Rogers ammetteva, dunque, la possibilità di inserire edifici nuovi in Venezia, ma sostanzialmente si appellava alla qualità dell'architettura come conditio sine qua non. Tale punto di vista è abbastanza discutibile, perché non pone il problema in termini generali, comunicabili e trasmissibili: l'edificio — sosteneva press'a poco Rogers — diventa accettabile o meno a seconda del rigore, del valore particolare dell'architettura, a seconda della coerenza o meno della ricerca individuale. Sempre in merito al dibattito sulle preesistenze e sull'ambientamento, vorrei rifarmi ad un'altra opera di Gardella: la ristrutturazione di Villa Borletti a Milano. In questo caso egli introduce una tecnica diversa: giustapposendo elementi nuovi ad elementi architettonici preesistenti. La giustapposizione ritorna anche nella ristrutturazione delle Terme di Ischia dove nell'ampliamento di Gardella, viene conservato il colonnato neoclassico. Questa tecnica deriva direttamente dal Razionalismo e rappresenta un modo di rapportarsi agli edifici e reperti storico-monumentali, che ne definisce l'isolamento e la specificità del documento attraverso la giustapposizione e l'accostamento di elementi nuovi. In tutta la prima ricerca di Gardella questa tecnica ricorre, applicata con molta sapienza e abilità. Nella Casa alle Zattere altro è l'intento: si tratta di un intervento di sostanziale modernità — e Gardella lo ha sempre dichiarato anche nei suoi scritti — che prende intenzionalmente le distanze dai fenomeni deteriori conseguenti alla linea dell'ambientamento, del mimetismo secondo cui gli edifici moderni riecheggiano travestiti, gli ele-



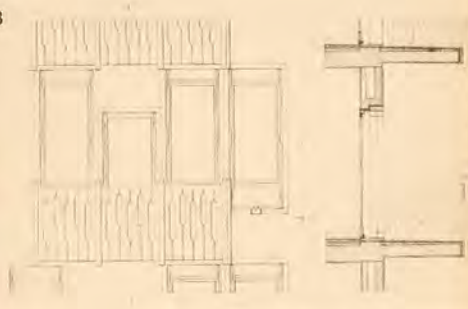
5



7



8



delle Zattere, Venezia, 1954-57: fotomontaggio dell'inserimento del primo progetto per l'edificio nella cortina edilizia delle Zattere: particolare costruttivo del parapetto di balconata in fronte e sezione; veduta del fronte

nord dell'edificio costruito.

menti e i materiali dell'architettura storica. La Casa alle Zattere infatti apre complessivamente il rapporto con la città: il nuovo e le preesistenze vengono assunti come elementi separati, accostati analiticamente. Credo che quest'opera non sia priva di alcuni equivoci di tipo storicistico, proprio nei termini in cui ne viene affrontata la realizzazione: il ricorso a certi materiali tradizionali di Venezia, a particolari modulazioni, a certi elementi costruttivi, la ripresa della cortina lungo il Canale, eccetera. Si tratta di un limite di carattere generale: ritorna la proposizione dell'architettura di qualità come unica strada utile per affrontare il problema dell'inserimento dell'edificio nuovo all'interno della città storica. Le ricerche recenti più positive aprono una strada nuova: lo studio e la conoscenza della città sono posti come elemento teorico che fa parte della ricerca architettonica, in cui proprio l'approfondimento della topografia, dei caratteri urbani più complessivi diventano premessa logica al progetto e rispetto alla città storica l'inserimento del nuovo viene assunto sostanzialmente come una questione di natura tecnica. La Casa alle Zattere, come altre opere di Gardella, rimane comunque uno dei pochi interventi che hanno sviluppato seriamente, anche se in modo discutibile, la prima posizione descritta.

Guido Canella

Le osservazioni di Vitale non mi trovano completamente d'accordo, dacché mi sento rogersiano... almeno nel ritenere che ogni presupposto ideologico non possa essere giudicato evolucionisticamente, ma sempre comprovato sui risultati progettuali conseguiti. Per quanto riguarda i più recenti progetti promossi dall'analisi morfologica dei

tessuti urbani, ritengo che, proprio là dove essi superano il mimetismo ambientistico per farsi propositivi, non riescano a contenere il tasso di arbitrarietà e ad elevare quello di scientificità più di quanto ci siano riusciti il conservatorismo degli accademici, l'isolamento anatomico-funzionale del preesistente praticato dai razionalisti, l'ambientazionismo nelle preesistenze di questo Dopoguerra che, malgrado il ricco dibattito, quando sono stati enunciati hanno contraddistinto momenti di crisi dei principi fondamentali di progettazione dell'architettura e della città. In tal senso, il rapporto scientificamente più provato, stabilito in Epoca moderna da un progetto di intervento nei confronti di un intorno monumentale, l'ho trovato nella Strada Lombarda di Giuseppe De Finetti, che affrontava il problema del centro di Milano in termini di "fisiologia strutturale, dai quali possiamo ritenere indotto e legittimo perfino il partito delle colonne. Quanto al caso specifico di Venezia, considero l'Ospedale progettato da Le Corbusier — che pure ha scatenato un movimento d'opposizione meno scandalistico ma più determinato — di gran lunga più contestuale della Casa di Wright sul Canal Grande e del Palazzo dei congressi di Kahn.

La Casa alle Zattere — e in questo sono d'accordo con Vitale — presenta anche un risvolto ambiguo — e prova ne è la sua accoglienza sostanzialmente favorevole —, in quanto ha innescato una serie di approcci al problema dell'inserimento nei centri storici su base mimetica, anche se è da sostenere che essa è stata interpretata e riproposta per aspetti assai distanti da quelli che Gardella si proponeva. Infatti — stando anche a quanto lui stesso ci ha detto — l'intuizione di

Gardella si è mossa dal valore della cortina nel paesaggio veneziano, dove non è tanto l'edificio in sé a costruire l'ambientamento, quanto invece la sua facoltà a garantire una elaborata continuità del bordo lagunare. Dopo questa intuizione primaria, Gardella ha dato via libera a un acrobatismo figurativo che contraddice tutte le «cautele» proprie all'ambientismo mimetico. Gardella, ad esempio: sposta il peso dell'edificio nel coronamento alto, mentre nella cortina veneziana il fronte tende alla rastremazione verso l'alto; conferma geometricamente gli allineamenti, seppur conferendo aspetto autonomo al proprio e agli edifici circostanti. Per cui il mimetismo è un'errata o capziosa interpretazione della dialettica progettuale, che — come ho già detto — è una costante della sua poetica e che spesso ha fuorviato la critica, quando ad esempio, gli attribuisce un'attitudine innata a mediare naturalisticamente dall'ambiente circostante.

Da questa costretta rassegna sono rimaste escluse per ragioni di tempo alcune opere che mostrano il coefficiente inventivo di Gardella. Ad esempio, la Casa per un viticoltore realizzata a Castana nel 1945, che risulta di una estrema semplicità postrazionalista, attraverso il ribaltamento delle falde di copertura che creano un compluvio lungo l'asse mediano dell'edificio. Questa e poche altre opere di estrazione razionalista segnano l'origine nobile del Neorealismo italiano in architettura.

Nella mostra della sedia italiana nei secoli, allestita alla Nona Triennale del 1951, il visitatore riceveva l'impressione che una sequenza di sedili-personaggio lo attorniasse come un carosello a rappresentazione teatrale continua. Ne risultava rivoluzionata dal movimento

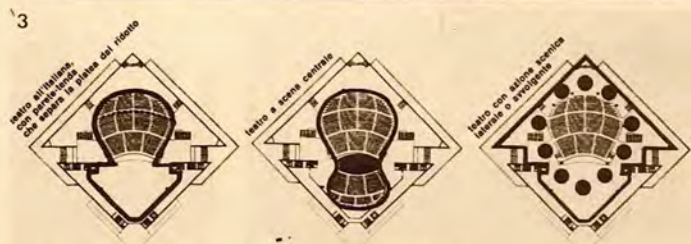
virtuale la concezione museografica, ma anche demistificata l'ideologia tecnicistica della ripetibilità e della serialità del mobilio, una delle ipotesi allora più diffuse a sostegno del design, del suo mercato e della sua etica. Con la dialettica interna e autoriflessiva che ne accompagna sempre l'attività di ricerca, Gardella affrontava questo tema come si trattasse di dare animazione e movimento a opere d'arte, piuttosto che storicizzarne tendenziosamente l'evoluzione tecnologica.

Dalla ambiguità della Casa alle Zattere proliferava effettivamente l'approccio mimetico al problema dell'ambientamento dei centri storici. Ma fino a che punto ciò è imputabile a Gardella? Una volgare o strumentale interpretazione di essa ha fornito il viatico per una serializzazione di casi, sia a Venezia sia in altri centri storici italiani dove molti edifici — anche d'autore — «fanno il verso» alla Casa di Gardella nell'uso dell'intonaco, nella bordatura delle finestre in pietra, nella zoccolatura, eccetera, per acquisire una sorta di lasciassere presso le Sovrintendenze ai monumenti.

Ignazio Gardella

Prima di rispondere alle considerazioni di Canella e Vitale sul problema del rapporto tra nuovo e antico nei centri storici, accenno brevemente ad alcuni altri miei lavori. La Mensa Olivetti è stata costruita ad Ivrea tra il 1953 e il 1954. Il tema non era solo quello di una mensa aziendale, ma di un complesso contenente anche molte altre attività complementari (biblioteca, sale di lettura e di scrittura, sale da gioco, sale di ritrovo, eccetera) per i dipendenti della Fabbrica Olivetti, allora condotta da Adriano Olivetti uno degli industriali italiani più avanzati e più sensibili ai problemi

(segue)



possibili varianti nella forma e nell'utilizzazione dello spazio interno

1.2.3. Progetto di concorso per il nuovo Teatro Civico di Vicenza, 1969: veduta del modello in legno sezionato sulla platea; veduta del modello in

gesso; sequenza in pianta delle varianti d'uso e di forma dello spazio scenico (da Domus n. 480, 1969).

dell'urbanistica e dell'architettura. L'edificio occupa un'area leggermente acclive all'inizio di un'alta collina, limitata a valle dalla cortina rettilinea degli Stabilimenti Olivetti e su un lato dal volume rettangolare di un vecchio convento. Per questo, appunto — cioè per non frantumare l'ambiente naturale con un fastidioso parallelismo alle costruzioni preesistenti, oltre che ovviamente per una coincidenza con altre esigenze d'uso — ho scelto per l'edificio una compatta forma poligonale, a pianta centrale, facendolo diventare quasi un perno intorno a cui ruota lo spazio esterno. La compatta forma poligonale si rompe in corrispondenza di uno sperone di roccia, che affiora dal terreno, creando un suggestivo patio aperto e si prolunga con un braccio nella parte alta pianeggiante. Sotto il livello del terrazzo di copertura, che è costante per tutto l'edificio, sono raccolti ambienti di diversa altezza con il pavimento a quote progressivamente crescenti. Viene qui ripreso e sviluppato un tema già accennato in miei precedenti lavori, come la Villa Baletti e la Galleria d'arte moderna. Intorno ad un nucleo centrale comprendente i servizi si snoda così, con un movimento rotatorio, una successione di ambienti di vario uso, situati a livelli crescenti, che seguono l'andamento del terreno, di modo che ogni spazio interno sfocia direttamente nello spazio esterno corrispondente. L'ultimo piano è tutto occupato dalla mensa vera e propria con al centro il gruppo delle linee di self-service, al quale si arriva direttamente e rapidamente attraverso un sistema di scale e scalemobili, collegate con una galleria sotterranea alla vicina Fabbrica. Uscendo dalle linee del self-service, si possono scegliere con brevi percorsi interni i posti liberi negli spazi

perimetrali, che sono separabili tra di loro mediante quinte mobili, e che hanno tutti la vista sul bell'ambiente naturale, mosso e alberato che circonda l'edificio. A questo sistema centrale di accesso rapido al centro della mensa corrisponde un sistema di discese a «pioggia» con scale interne ed esterne e attraverso la balconata perimetrale continua, che conducono direttamente dal piano mensa ai diversi ambienti sottostanti e agli spazi di sosta nel parco. Voglio qui accennare alla particolare soluzione adottata per il condizionamento. I canali e gli anemostati invece di essere incassati corrono in vista disegnando sul soffitto una varia ramificazione. Le pareti esterne, quasi completamente vetrate, tra pilastro e pilastro, sono protette dagli ampi sbalzi delle balconate. Queste, con il loro forte aggetto, le modanature dei frontali in pietra bianca e il disegno corposo dei parapetti in ferro (verniciati come i serramenti in rosso scuro), costituiscono un segno determinante nell'architettura dell'insieme. Il progetto per il Teatro civico di Vicenza risale al 1969 ed è stato fatto su invito del Comune che analogo invito aveva rivolto agli architetti Franco Albini e Carlo Scarpa. L'iniziativa del Comune poi non ha avuto seguito. Il Teatro doveva sorgere, come previsto dal Piano regolatore, press'a poco sul luogo dove sorgeva il tardo ottocentesco Teatro Verdi distrutto dai bombardamenti dell'Ultima guerra, in Campo Marzo. Campo Marzo è una vasta zona alberata compresa tra la Stazione e Porta Castello, all'inizio del centro storico. Nel progettare il Teatro di Vicenza mi sono proposto due obiettivi. In primo luogo, mi sono proposto di ideare uno spazio interno aperto e flessibile, capace di consentire, nelle sue strutture fondamentali, diverse for-

me di azione scenica (quella tradizionale assiale all'italiana, l'azione scenica avvolgente, l'azione scenica centrale e così via), uno spazio aperto e flessibile, ma nello stesso tempo non agnostico e cioè avente una precisa qualità architettonica. Riallacciandomi all'esperienza suggestiva di rappresentazioni svolte in antiche piazze (ad esempio, gli spettacoli nella Piazza di Avignone, sotto la regia di Jean Villar), dove il limite non è più quello delle pareti di una sala, ma l'architettura di una piazza, ho previsto un vaso unitario che congloba gli spazi destinati nella tipologia tradizionale alla sala e al ridotto e che ne ha una sua forma, indipendentemente dalla forma della platea, ma coerente all'idea architettonica del progetto. Una parete-tenda, manovrabile meccanicamente, può limitare durante lo spettacolo la zona normalmente occupata dalle poltrone, aprirsi parzialmente come un sipario per azioni sceniche laterali, raccogliersi completamente, ricostituendo l'unità dell'ambiente, a fine spettacolo e durante gli intervalli. L'ampia area del palcoscenico è chiusa da un largo boccascena regolabile, così da consentire una compenetrazione del palcoscenico e della sala-ridotto e un teatro a scena centrale. Le due grandi scalinate esterne che spaccano il volume dell'edificio legano direttamente la piazza-sala al parco circostante. Esse servono, oltre che come uscite di sicurezza, come scale di accesso alla piazza-sala, in caso di congressi, assemblee, manifestazioni varie. La soluzione adottata permette una capacità del vaso interno, in caso appunto di riunioni non destinate allo spettacolo, molto maggiore di quella dei 1260 posti circa della platea, dando al fabbricato una utile polyvalenza di funzioni per la vita cittadina. In secondo luogo, mi sono

proposto (accenno per comodità di spiegazione a due momenti distinti, in realtà legati in una sintesi unica) di progettare un edificio inteso non come macchina per fare spettacoli, ma come elemento emergente nella forma della città, come oggetto architettonico che si colloca entro un contesto urbano, iniziando, all'ingresso della città, un dialogo con i monumenti della città antica. La sua forma quindi non vuole essere una forma-funzione, ma una forma-idea (nella quale la funzionalità è implicita ma non meccanicamente esplicitata). La Chiesa di Sant'Enrico è stata costruita tra il 1963 e il 1966 a Metanopoli (San Donato Milanese), in aperta campagna ma in vicinanza ad un quartiere di abitazione in progetto. La Chiesa ha una pianta a forma di croce lucchese, che si allarga con scatti successivi fino a raggiungere la massima ampiezza nella parte centrale, per poi restringersi nuovamente. Le pareti perimetrali hanno, ad altezza d'occhio, una stretta finestratura continua, che permette la vista della campagna circostante, mentre un'altra finestratura continua in sommità le stacca dalla copertura che si protende oltre di esse con un forte sbalzo. I pilastri sono leggermente arretrati rispetto agli angoli del perimetro e rivestiti di pietra in corrispondenza all'altezza della finestratura, in modo da non far diventare l'angolo un momento di interruzione della continuità delle pareti e delle finestrature. Le pareti perimetrali sono in getto di cemento lasciato a vista, sia all'esterno che all'interno, ma interrotto da cordonature in pietra di Vicenza che corrono continue sia all'esterno che all'interno, in corrispondenza ad ogni interruzione del getto di calcestruzzo, e sono rivestite alla base con una zoccolatura di lastre pure di pietra di Vi-

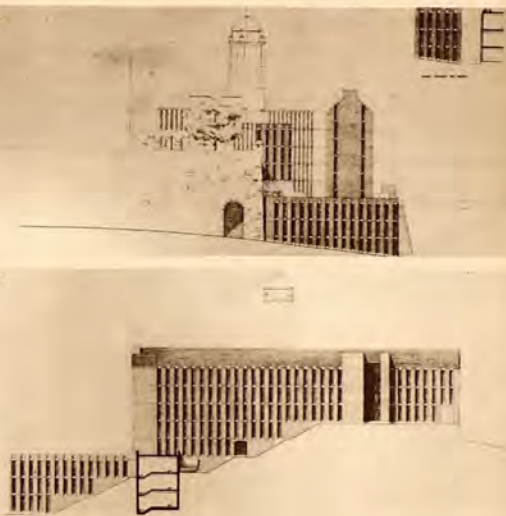


4.5.6. Piano particolareggiato per le zone di S. Donato e S. Silvestro con i nuovi insediamenti universitari, Genova, 1972-76 (con S. Larini, coll. J.

4

5

6



Gardella, G. Nardi, D. Vitale): planivolumetrico generale; progetto per la nuova sede delle Facoltà umanistiche: prospetti e sezione.

cenza. Sulle testate del transetto sono ritagliate delle croci per tutto lo spessore del muro, chiuse da lastre di vetro. Aggiungo, a conclusione, che non ho di solito una particolare simpatia per il cemento lasciato a vista. Ma qui ho cercato un contrappunto tra i vari materiali, cemento, pietra, vetro, legno del controsoffitto di copertura. La «brutalità» della superficie cementizia è ricacciata in secondo piano e nello stesso tempo accentua la «nobiltà» della pietra e del legno, e dà un senso al disegno dell'insieme e dei particolari.

Il Piano particolareggiato di San Donato e San Silvestro a Genova è stato da me progettato nei primi anni Settanta insieme con l'architetto Silvano Larini e con la collaborazione degli architetti Gilberto Nardi, Daniele Vitale e di mio figlio Jacopo. Le zone di San Silvestro e San Donato, tra le più antiche del centro storico di Genova, hanno subito durante l'ultima guerra pesanti bombardamenti che hanno provocato gravi distruzioni di vaste aree con la formazione nell'antico tessuto di larghi vuoti ancora oggi ricoperti dalle macerie. La perimetrazione del Piano coincide con quella della zona destinata per Legge urbanistica a insediamenti universitari.

Parlando di questo progetto, mi si offre l'occasione di riprendere alcune delle osservazioni prima esposte, sul problema dei centri storici, da Canella e da Vitale, che è poi uno dei collaboratori del progetto di Genova. Premetto quindi alcune mie considerazioni di carattere generale su questo problema che è oggi al centro del dibattito architettonico, in forme però talvolta distorte e demagogiche. In questi ultimi decenni l'attenzione che era rivolta dapprima solo alla conservazione del singolo monumento, come fatto

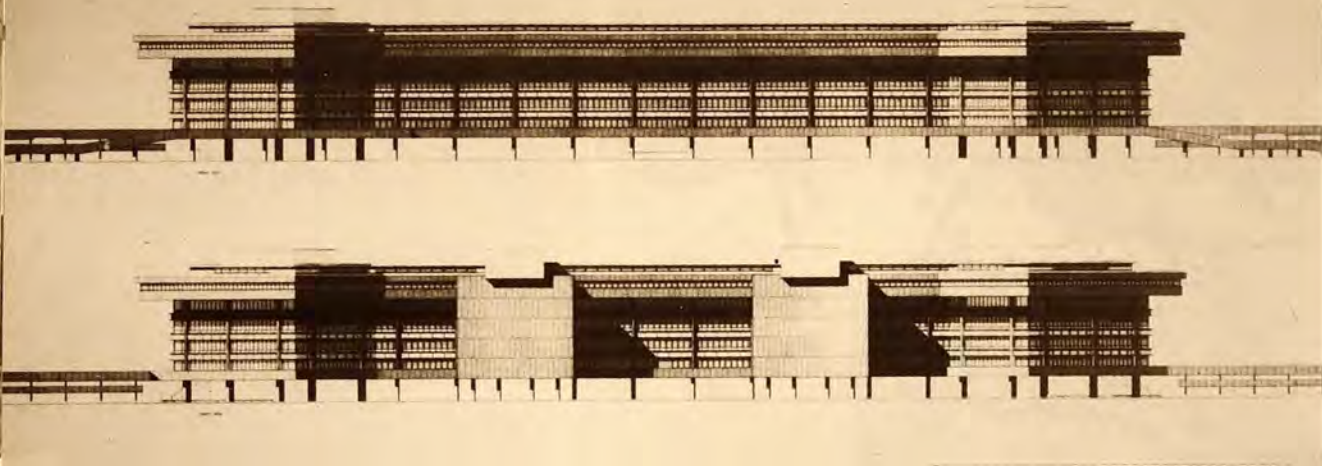
isolato di interesse storico od artistico, è poi passata alla conservazione delle cosiddette *preesistenze ambientali*, cioè del tessuto antico minore, visto però come tessuto di contorno, come supporto morfologico al singolo monumento. Oggi si è fatto un passo avanti e si riconosce ai centri storici, nell'insieme dei monumenti e del tessuto minore, un valore che è anche ma non è solo morfologico o di memoria storica, ma un valore ancora attuale di vita. Non mi pare però che sia ben chiaro che i centri storici non sono dei musei archeologici, ma neanche dei musei etnografici, dove cioè può essere ricondotta o congelata una vita che c'era o che c'è, ma non è più proponibile in quelle forme. Il pericolo — di sapore qualche volta demagogico — è appunto quello di rinchiudere i centri storici coi loro attuali abitanti in una teca di cristallo e di conservarli sotto spirito per i secoli a venire. Perché il punto mi pare proprio questo. I centri storici non sono pezzi da museo, ma sono parti della città che costituiscono, insieme alle altre parti, quell'intero che è poi appunto la città, nelle sue strutture socioeconomiche, nei suoi servizi e nella sua architettura. Da questo punto di vista, si può anzi dire che non c'è differenza concettuale tra il progettare un intervento in un centro storico, in una parte più o meno antica della città, o in una nuova zona di espansione. Se in tutti i casi si dovrà tenere conto dei peculiari caratteri che contraddistinguono ogni parte e ogni luogo, si dovrà anche in tutti i casi tener conto del fatto che essi rientrano, tutti allo stesso modo, anche i centri storici, nella struttura e nell'architettura della città. Ogni parte della città, e quindi anche il centro storico, può avere certamente nei confronti delle altre parti l'accentuazione di una determinata

funzione civica. Non dovrebbe però mai diventare una «isola specializzata», ma contenere in sé — perché sia viva — molteplici motivazioni di vita urbana. Chiuderò queste considerazioni generali con una affermazione che può sembrare una battuta provocatoria. Dirò cioè che l'antico va conservato non perché è antico, ma perché è — e in quanto è — ancora attuale; perché possiede valori che sono ancora utili alla nostra società, alla nostra civiltà ed esemplari anche per i nuovi insediamenti. Credo infatti che l'interesse sempre maggiore con cui si guarda ai centri storici e al cosiddetto riuso dell'usato dipenda non solo da una maggiore coscienza critica del fenomeno urbano, ma anche dal fatto che in questo «usato» noi troviamo una carica di umore vitale, che manca quasi sempre alla squallida e desolante tristezza delle nuove parti della città.

Nello studiare il Piano di San Donato e San Silvestro, una prima preoccupazione è stata quella di verificare se poteva essere accettata la perimetrazione dell'area del Piano come area tutta riservata ad insediamenti universitari o se, viceversa, non si veniva così a creare una di quelle «isole specialistiche» di cui ho parlato prima. Dico subito che io sono favorevole ad una struttura universitaria «a centralizzazione decentralizzata», cioè distribuita per poli nell'ambito regionale e nel contesto urbano e sono, invece, piuttosto contrario al modello universitario anglosassone del *campus*, che finisce per diventare un ghetto culturale elitario. Credo che l'Università debba essere il più possibile integrata, anche fisicamente, nella città e partecipare direttamente alla sua vita sociale, culturale e politica. Queste considerazioni ci hanno convinto a ritenere accettabile la destinazione dell'area di San Silve-

stro e San Donato ad insediamenti universitari, anche perché tale area non è che una parte relativamente piccola del centro storico genovese. Accettabile però sotto alcune condizioni che sono state espresse nel Piano. La prima, che non si superasse un tetto massimo di studenti per le facoltà umanistiche da insediare e che quindi fosse assicurato che non ci sarebbe stata una successiva erosione delle zone storiche circostanti, per un superamento del tetto stabilito. La seconda che alcune attrezzature universitarie come biblioteca, centro di documentazione, aule cosiddette magne, eccetera potessero avere un uso polivalente a servizio non solo dell'Università ma anche della città. La terza, infine, che fossero inserite nell'area attività di tipo diverso, commerciale ed artigianale, a servizio sia dell'Università che della città e, ove possibile, recuperata anche, pur sotto il controllo dell'Università, una quota residenziale, in particolare per gli studenti ma non solo per essi. Date le gravi lacerazioni del tessuto urbano di San Silvestro e San Donato non si poneva neanche il problema di ricostruire «com'era e dov'era». Personalmente, del resto, sono contrario a ricostruire «com'era e dov'era» salvo che in casi particolari di limitate dimensioni. Il criterio fondamentale del nostro progetto è stato quello di rovesciare il significato dell'intervento, come operazione di ricostruzione o completamento del preesistente, e di assumere invece il preesistente come elemento di una nuova composizione di architettura urbana, privilegiandone alcuni punti nodali: come la chiesa di San Donato e di Sant'Agostino, e alcune emergenze lontane e vicine della città. I grandi vuoti creati dai bombardamenti tra San Donato e Sant'Agostino e nella parte alta di San Sil-

(segue)



1.2.3.4.5. Nuova sede degli Uffici tecnici dell'Alfa Romeo, Arese (Milano), 1970-73: prospetti sud e nord; studio della soluzione in pianta; sezione trasversale; particolare della facciata; veduta parziale dell'edificio.

vestro sono rimasti leggibili — anche come memoria delle vicende storiche — nel nuovo disegno. In essi si prevede infatti di costruire non singoli edifici, ma grandi volumi continui coperti da terrazze, in parte sistemate a piazze e in parte a verde, con un andamento ascendente da Via del Prione fino alla quota più alta di San Silvestro. Viene qui ripreso quel movimento ascendente che è tipico dell'architettura di Genova. Intorno a questi vuoti è stato mantenuto il tessuto edilizio preesistente, rimasto in parte indenne, che li ingloba e li recupera appunto con una nuova composizione. È stata conservata anche la caratteristica raggiata di strade, che convergono nell'antico varco di Porta Soprana come le dita della mano nel polso. Lungo queste strade è previsto il restauro o la parziale ricostruzione delle cortine murarie, con una normativa molto precisa. La raggiata di strade continua sui «vuoti» non «com'era o dov'era», ma come tracciato inciso nei nuovi volumi.

Per concludere farò una breve osservazione che riguarda i Piani particolareggiati. Credo che, in genere, il Piano particolareggiato che fissa rigidamente a priori i volumi, prima della definizione dei contenuti, cioè prima del momento progettuale architettonico, sia un non senso. Credo invece ad una metodologia di intervento nel territorio che si basi non su piani, ma su programmi e progetti. Per arrivare ad una prassi di programma e progetto occorrerebbero però strumenti urbanistici diversi da quelli che abbiamo a disposizione e soprattutto un assoluto controllo politico dei suoli. Qui, a San Donato e San Silvestro, ci siamo trovati di fronte a un caso particolare e certamente molto delicato e difficile da normare, sia nel senso del piano planivolumetrico

rigido, sia nel senso del piano-programma. La soluzione che abbiamo adottato — cercando di non uscire dai limiti della legislazione urbanistica — è stata quella di un programma architettonico, di un disegno e di una volontà architettonica ben definita che, in alcuni casi, pongono vincoli molto precisi di allineamenti, di altezze e così via, e, in altri casi, lasciano invece sensibili margini di flessibilità per il momento progettuale esecutivo.

Daniele Vitale

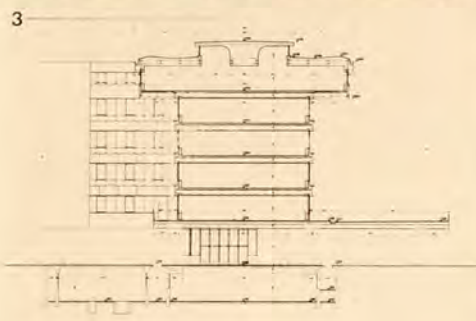
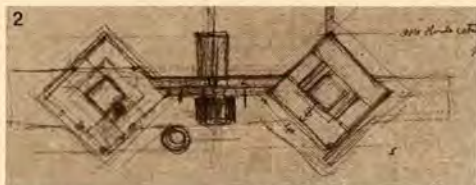
Credo che per capire i caratteri del progetto per il Piano particolareggiato si debba conoscere la struttura antica di Genova. La città ha infatti la caratteristica di essersi sviluppata per parti successive, distinte, ben individuabili. All'interno della struttura estremamente compatta della città medioevale (la zona dei «vicoli»), che è medioevale solo nel tracciato viario in quanto gran parte del centro storico è stato ricostruito nell'Ottocento attraverso processi di accorpamento, di edificazione parziale degli edifici, eccetera, si sono aperti alcuni «vuoti», dovuti ai bombardamenti e alla successiva definitiva distruzione conclusa da parte del Genio civile. Queste aree vuote sono situate nella parte più antica di Genova che risale all'insediamento preromano. È quindi una zona costruita per stratificazioni successive molto complesse, in cui esistono ancora edifici, o parte di essi, romani e rinascimentali, e in cui, nonostante la ricostruzione del Seicento e dell'Ottocento, l'organizzazione fondamentale è ancora data dai monumenti medioevali (ad esempio, il convento di Sant'Agostino). Di fronte a un tema di tale complessità erano possibili due metodologie di intervento. Vorrei esemplificare una prima metodologia richia-

mando un progetto eseguito dopo la Guerra da Luigi Carlo Daneri, uno degli architetti del Razionalismo italiano più interessanti anche se poco conosciuto. Si tratta di una scuola, un parallelepipedo puro, posta sulla collina di San Silvestro, il luogo più antico di Genova. In questo progetto la zona di intervento viene ridefinita attraverso l'innesco dell'edificio in progetto sulle aree bombardate. Gardella ha invece seguito una seconda linea: la zona d'intervento viene ridefinita e ricostruita assumendo come cardini i monumenti antichi (le Chiese medioevali, i campanili e alcuni luoghi di significato particolare) senza rispettare — a differenza di Daneri — il tracciato viario. In tal modo la struttura dei percorsi è reinventata, prendendo come punto di partenza le emergenze monumentali e mantenendo tuttavia un preciso legame con la tradizione genovese e le sue caratteristiche rappresentate da dislivelli, pendenze, alture (che sono diventate fatti di architettura nella costruzione della città), giardini pensili, scalinate, visuali prospettiche. Il progetto per Genova, pur essendo un piano d'assieme di larga massima, cerca di ricollegarsi a queste tradizioni, creando e riproponendo piazze incassate, scalinate, lunghe cortine fiancheggianti le salite, eccetera. Così alla Porta Soprana — orientata a est, verso Roma — la struttura radiale è parzialmente mantenuta. Un altro elemento importante per comprendere il progetto di Gardella è la vicinanza a uno degli interventi speculativi più disastrosi realizzati a Genova: la distruzione del Borgo antico, situato nella valle di Via Madre di Dio e costruito attorno a elementi scenografici estremamente interessanti come il Ponte settecentesco che, scavalcando la Valle, collegava la Chiesa di Sant'Agostino alla Ba-

silica di Carignano di Galeazzo Alessi. Un'ultima significativa annotazione riguarda l'atteggiamento dell'Amministrazione di centro-sinistra a proposito del progetto per il Piano particolareggiato, affidato a Gardella. Il progetto è stato infatti inteso come una risposta di prestigio agli interventi delle Amministrazioni precedenti che, tra demolizioni, crolli e conseguente spopolamento delle zone avevano provocato il degrado del centro storico genovese. Il nuovo atteggiamento della Giunta è stato quello di condividere la scelta di ricostruzione della zona, anche attraverso l'insediamento — dilazionato nel tempo — delle facoltà umanistiche. In altre parole si stanno risanando e ristrutturando gli edifici residenziali delle aree intorno agli insediamenti universitari, prima ancora di avere costruiti questi nelle zone bombardate. È un cambiamento di metodo molto importante nella politica di intervento dei centri storici, perché, al di là del significato intrinseco al progetto, la sua immediata realizzazione rischiava di diventare una ulteriore operazione isolata all'interno della disgregazione e del disfacimento complessivo del centro storico di Genova.

Ignazio Gardella

Tra il 1970 e il 1973 a Binasco, vicino all'Autostrada dei Fiori, è stato costruito, su progetto studiato in collaborazione con Anna Castelli Ferrieri, lo Stabilimento e gli Uffici della Kartell produttrice di mobili e oggetti di plastica. Il disegno continuo dei volumi a differente altezza, destinati alla lavorazione, ai magazzini, agli uffici, alle sale di esposizione, al Centro Kappa, è articolato in modo da creare patii e spazi interni a verde, molto mossi, che contribuiscono a rendere più piacevole la vita di lavoro. Questi volu-



mi sono caratterizzati da una zona basamentale di altezza costante, in gran parte finestrata e rivestita da grès testa di moro, e da una parte piena soprastante di altezza variabile completamente rivestita da pannelli prefabbricati di plastica colore rosso vivo.

Gli Uffici di fabbrica dell'Alfa Romeo ad Arese, costruiti nel 1973, sono ubicati sul lato frontale (verso l'Autostrada) della nuova grande Fabbrica di Arese. L'edificio, simmetrico rispetto ad un asse normale al fronte della Fabbrica, si compone di una piastra basamentale in cemento armato e di un volume pure simmetrico soprastante, costituito da un corpo rettangolare centrale e da due corpi quadrati terminali che si innestano sul primo con una rotazione di 45 gradi. Tale forma permette di ridurre la lunghezza dell'edificio, a parità di superfici e di avere nelle zone quadrate terminali una rapida circolazione per via interna, intorno al piccolo nucleo centrale dei servizi. L'ultimo piano — destinato alla sezione dei disegnatori — e che riceve luce anche dall'alto, sporge con un forte sbalzo di circa 4 metri lungo tutto il perimetro. Il disegno risponde alle esigenze d'uso, ma anche alla volontà di avere un volume architettonico fortemente modellato (ricco di luci e di ombre) e in sé concluso, che rifiuta quella indeterminata di un limite orizzontale e verticale che avrebbe dato invece la scelta di un corpo lamellare. La zona basamentale a *pilotis* con un interesse di 12 metri, che consente una agevole circolazione veicolare, serve per la sosta di carico e scarico dei pullman e contiene l'ingresso degli operai. Essa si prolunga lateralmente in due parcheggi coperti a più piani. All'edificio sovrastante, che contiene gli uffici per gli impiegati, si accede direttamente dal solaio di co-

pertura della piastra, al quale si arriva attraverso un sistema di rampe scale e ascensori, dal piano stradale e dai parcheggi laterali. Il volume degli Uffici ha una struttura in ferro senza pilastri interni. I blocchi che contengono scale e ascensori sono portati al di fuori, sorpassando a ponte una strada di servizio della Fabbrica. Si ha così uno spazio interno completamente libero, che può essere usato come *open space* o suddiviso a piacere con pareti mobili secondo un reticolo modulare. I pilastri perimetrali in ferro — sporgenti dal filo della facciata — sono composti da profilati collegati da lamiere, nelle quali ad ogni piano è ricavata una stretta fessura che permette il passaggio degli addetti alla pulizia delle vetrate, i quali camminano poi sulla passerella costituita dall'ala della trave, pure in ferro, di ogni campata. Il disegno a forti modanature delle travi e dei pilastri si sovrappone alla continuità della *curtain-wall*. I materiali e colori che entrano nella composizione sono limitati al cemento armato a vista, al ferro delle strutture, verniciato in colore nero-rosso, all'alluminio naturale e ai pannelli prefabbricati in graniglia grigia che rivestono le parti piene, mentre i volumi delle centraline di condizionamento sulla copertura sono verniciati in rosso vivo.

Luciano Patetta

Credo che il progetto per Genova sia, tra quelli destinati ai centri storici italiani, l'intervento più importante, sottile e denso di indicazioni per lo sviluppo futuro di questo problema. In questo senso, correggerai la definizione di piano volumetrico che Vitale usava ridimensionandone la portata. È sì un piano volumetrico, ma di una qualità rispondente alla personalità poetica di Gardella. Sarebbe, anzi, uno

spreco e una occasione mancata, se non ne venisse realizzata anche la parte architettonica vera e propria. Anche l'edificio per gli Uffici dell'Alfa Romeo — a mio parere — è magistrale, perché credo non vi sia, nella nostra architettura, un palazzo per uffici di questa dimensione, nel quale tipologia e architettura si fondino in una qualità così elevata, grazie alla completa espressione del linguaggio personale dell'architetto. Oggi come quarant'anni fa, con chiarezza esemplare, coerenza, eleganza e capacità di progettare, Gardella riesce ad affrontare qualsiasi tema architettonico. Sono andato a visitarlo: è una grande macchina, un volume enorme complicato da una serie di percorsi, risolto in una forma elementare di grande semplicità e nitore. È per questo motivo che credo non vi sia un altro esempio di palazzo per uffici progettato da un architetto, libero dai condizionamenti della normalizzazione, della prefabbricazione, della grande struttura, della collaborazione con gli ingegneri, e libero, infine, dai rischi di una tipologia di potenziale aridità. Ma credo che a un architetto di grandissima coerenza come Gardella non sia possibile imporre scarti e fratture logiche.

Guido Canella

Penso che, al di là di questo tempo necessariamente limitato sarebbe utile avere un altro incontro con Ignazio Gardella, proprio perché, dalla semplicità e dalla concretezza con cui si è espresso, partendo dai minuti particolari per arrivare ai comportamenti, egli ci ha dato una importante lezione di architettura, dove la figurazione e perfino la decorazione assumono un ruolo attivo, formativo, incentivo. Nella sua opera, otticamente raffinata, ma strutturalmente caparbia, esistono

implicazioni talmente sottili e resistenti da affermare in positivo, meraviglioso equilibrio il rapporto tra ingegneria e architettura. Si può essere d'accordo o meno con la sua figurazione, ma non si può non ammirare la precisa coerenza della sua composizione, dove dietro ogni passaggio e risultato domestico — come oggi ha dimostrato la sequenza delle sue architetture — cova una continua implicazione civile, sorretta da costante vena d'ispirazione, rivolta all'invenzione del reale, così da riuscire dimostrativa e persuasiva del salto compiuto dall'Architettura italiana tra Razionalismo e Dopoguerra.

(1) Cfr. G. Canella, *Gardella tra i Fratelli Adam e Alvar Aalto*, per il n. 1, ottobre 1961, di *Abitare* (nella primitiva serie rimasta inedita).

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

(3) Cfr. G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, Comunità, Milano 1959.

(4) Cfr. E.N. Rogers, *Polemica per una polemica*, in *Casabella-Continuità*, n. 201, maggio-giugno 1954.



1. Istituto tecnico «A. Bordonì», Pavia, 1936 (con W. Frankl): veduta del modello. 2. Progetto di concorso per il completamento del fabbricato viaggiatori della nuova Stazione di Roma Termini, 1947 (con L. Quaroni, coll.



M. Cardelli, L. Carè, M. Ceradini, M. Fiorentino): veduta prospettica del fronte principale. 3. Appartamenti INA-Casa al Quartiere Italia, Terni, 1948-49 (con W. Frankl): veduta del fronte ovest.



RIDOLFI*

Mario Ridolfi

Alla presentazione del mio lavoro ritengo doveroso premettere alcune parole per illustrare il mio lungo rapporto di lavoro con l'architetto Wolfgang Frankl oggi qui presente: il nostro «matrimonio» è stato felice, tanto che il mio lavoro, che oggi cercherò di illustrarvi, ha subito un notevole impulso da quando egli nel 1933 è entrato a far parte dello studio: dapprima a metà tempo, poiché per il resto della giornata era impegnato nel rilievo delle Chiese paleocristiane; poi a tempo pieno. C'è stata una lunga parentesi nel nostro rapporto quando Frankl, per sfuggire all'«inseguimento» di Hitler fu costretto a rifugiarsi in Inghilterra, dove tuttavia ha avuto occasione di svolgere esperienze molto utili nel campo della prefabbricazione, settore per il quale ha sempre coltivato particolare interesse. Il nostro matrimonio di lavoro

si è rivelato molto proficuo, anche perché le nostre personalità e inclinazioni si sono in un certo senso compensate, come rivelano le rispettive biografie: a differenza di Frankl, che proveniva da una famiglia colta (suo padre era un illustre storico dell'arte), io provenivo da una famiglia proletaria; mio padre era pittore-decoratore, ed io stesso ho lavorato come suo aiuto da «ragazzino». Un'altra data determinante, questa in modo negativo, nella mia vita, è segnata dall'anno 1961, quando un incidente d'auto ha prodotto una frattura irreversibile nella mia attività: una macchina inglese mi ha investito, sono stato due mesi in coma, ho subito molte operazioni, l'ultima cinque anni fa in Svizzera, ho lasciato lo studio e mi sono ritirato nella mia bella Casa alle Marmore di Terni costruita in parte con il denaro dell'assicurazione inglese.

Passiamo ora alle immagini che illustrano solo parte del nostro lavoro. Il progetto per il Concorso-appalto (per un'impresa di Milano) per l'Istituto Tecnico Bordonì di Pavia del 1936, aveva richiesto molto impegno e grande cura nella definizione dei particolari: ricordo di essere stato coadiuvato in quello studio dall'architetto Frankl e anche dall'architetto Konrad Wachsmann, che realizzò il plastico; il progetto, che risultò vincitore (Giovanni Muzio, maestro che stimo profondamente, era nella commissione giudicatrice) era particolarmente accurato negli studi per l'isolazione delle aule, poiché era molto importante che i ragazzi avessero una buona luce da sinistra.

Le Case costruite al Quartiere Italia di Terni tra il 1948 e il 1949 hanno una lunga storia, che può dimostrare la validità dei sistemi seguiti dall'INA-Casa. Adalberto Libera aveva preparato per l'Istituto un manualino di schemi edilizi che dovevano costituire la base per definire i tipi di alloggio nelle diverse regioni d'Italia. Per provarne la validità Arnaldo Foschini incaricò tre

architetti, Mario De Renzi, Cesare Ligini e me, di elaborare, ciascuno per proprio conto, un progetto, utilizzando uno schema edilizio, facente parte della serie, scelto tra quelli più usati. In seguito, incaricato dall'INA-Casa di progettare un piccolo Complesso residenziale al Quartiere Italia a Terni, feci tesoro dell'esperienza svolta in precedenza. Nota dominante è data dalla loggia, di cui ogni appartamento è dotato, interposta tra i due ambienti più frequentati della casa, la cucina ed il soggiorno, in modo che la mamma, intenta a sciorinare sulla terrazza, potesse sempre avere sotto sguardo il piccolo sgambettante nella culla, magari anche amorevolmente assistito dal nonno. La loggia, di forma quadrata di metri 2,30 di lato, ha la particolarità di essere disposta in modo che la diagonale del quadrato sia sul filo fisso della facciata, metà in nicchia e l'altra in aggetto, così che è possibile disporre di due zone diversamente utilizzabili. Dal punto di vista formale tutto è salvo e questo non guasta certamente, tanto che in seguito ho continuato a farne e moltissimi progettisti mi hanno seguito con mia grande soddisfazione. Lo spessore del corpo di fabbrica è notevole, circa 12 metri, per avere ambienti interni meglio utilizzabili: metà lato finestra per lavorare o studiare (che è poi la stessa cosa) e la rimanente parte per sistemare i letti. Va ricordato poi che lo spessore forte del corpo di fabbrica lascia la fascia centrale della casa più fresca.

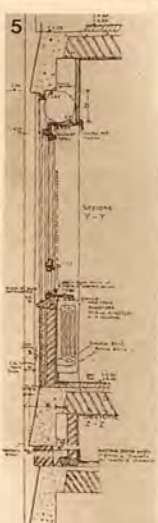
Il Quartiere Tiburtino, costruito a Roma tra il 1949 e il 1954, ha una storia che non va dimenticata. Il professor Arnaldo Foschini, nostro insegnante indimenticabile, diede incarico a Ludovico Quaroni e a me, come capigruppo, di guidare uno stuolo di suoi giovani allievi di sicuro avvenire, Carlo Aymonimo, Carlo Chiarini, Federico Gorio, Pier Maria Lugli, Carlo Melograni, Michele Valori e altri, per provvedere alla progettazione restando continuamente a contatto con Ghe-

dina e gli altri architetti funzionari dell'INA. Lasciammo a tutti la più ampia libertà, dopo aver collegialmente discusso e fissato le direttive generali. Fummo dotati del rilievo altimetrico e chiedemmo una rilevazione esatta della posizione delle cave esistenti nel sottosuolo, che determinò la varietà del tracciato viario. Fu una esperienza senza uguali per tutti noi, giovani compresi, anche se alcuni di loro (oggi tutti «baroni») sono pronti a ringraziarlo: Quaroni per primo, a me tanto caro, l'ha definito *il paese dei barocchi* (1).

Debbo soffermarmi a lungo nella descrizione del Complesso INA in Viale Etiopia nel Quartiere Nomentano a Roma, costruito tra il 1951 e il 1954, dove Frankl ed io concentrammo la nostra attenzione sulla struttura in cemento armato a vista: le travi marcapiano hanno faccia esterna inclinata del tanto necessario perché il pannello murario soprastante aggetti e quello inferiore risulti arretrato, così che l'acqua piovana trovi un freno alla propria caduta; i pilastri hanno valore frontale decrescente a simiglianza delle alberature, mentre la profondità permane costante a tutti i piani e mai passante dall'esterno all'interno. I pannelli murari sono costanti in altezza e variano solo in larghezza, mentre quelli portanti le aperture sono uguali in tutto il complesso, così da fare salvo con poca spesa il principio della prefabbricazione. Non vi starò a tediare sulla descrizione di questo manufatto: basta desumerla dai disegni eseguiti al vero, come è nostra pratica usuale; norma che dovrebbe essere rispettata da tutti a cui preme la sorte dell'architettura. Non posso passare sotto silenzio che nel Complesso non è stato possibile portare a compimento l'idea già definita progettualmente e avanzata con insistenza di creare a metà altezza di ogni edificio una serie di ambienti destinati ad attrezzature scolastiche o a spazi per il gioco dei piccoli, lasciati in custodia durante le ore di lavoro dei genitori per essere prelevati al

* Testo dell'incontro tenuto il 17 febbraio 1977 all'Istituto di Composizione architettonica della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, trascritto a cura di Donatella Braghin e Nayla Renzi. Ritratto di Amerigo Bartoli, 1940 circa.

PROGETTARE PER UNA CITTÀ DI MEDIA GRANDEZZA



4. Quartiere INA-Casa sulla Via Tiburtina, Roma, 1949-54 (con L. Quaroni, coll. C. Aymonino, C. Chiarini, M. Fiorentino, F. Gorio, M. Lanza, S. Lenci, P.M. Lugli, C. Melograni, G.C. Menichetti, G. Rinaldi, M. Valori):

veduta degli edifici sul lato nord della piazza. 5.6. Appartamenti INA in Viale Etiopia, Roma, 1951-54 (con W. Frankl): particolare costruttivo in sezione verticale dell'infisso esterno; loggia comune al quarto piano.

loro ritorno in famiglia. Solo nei primi tre edifici ci fu concesso di arretrare i muri esterni degli appartamenti, così da creare una loggia continua che interrompesse l'incombente della uniformità. La distribuzione interna degli appartamenti non fu da meno curata, poiché tutti siamo consapevoli che contenitore e contenuto devono essere della stessa sostanza, come si conviene ad ogni organismo e, in primo luogo, a quello umano (non per nulla si sostiene che l'architettura è come una bella donna!). Quindi, i corpi di fabbrica risultano di quasi 15 metri di spessore con soggiorni passanti; è da notare inoltre la dotazione, all'ingresso di ogni appartamento, di un vano multiuso munito di servizio con doccia, destinabile, volta a volta, a luogo di lavoro per genitori e figli, ma soprattutto a stanza per il figlio più grande, il cui orario di rientro arreca spesso disturbo agli altri membri della famiglia. Sembra un problema marginale, ma quanta pace in famiglia viene così assicurata! Confesso che, quando un gruppo di architetti del centro di Mosca venne a Roma, si intratteneva a lungo in visita al Complesso con nostra grande soddisfazione. Mi pare di ricordare che Wolf in quei giorni era assente, perché non era ancora rientrato dall'Inghilterra. Desidero aggiungere ancora una cosa. Come procedere alla sistemazione a terra dei giardini mi fu dettato da un grande uomo, l'architetto Raffaele De Vico, mio primo maestro alla Scuola serale di Via Francesco Crispi, quando mi disse: *prendi un cartone, fissaci sopra un foglio da disegno e, sul posto, componi il tuo quadro, perché tu vedi gli alberi, la loro chioma, il colore delle foglie; non dimenticare i sedili per i nonni e le aiuole dei fiori; ti aiuterà questo foglio che ti affido, qui troverai tutte le risposte alle domande che tu rivolgerai a lui, ed in definitiva a te stesso! Capite, cari amici, quale piacevole e denso processo di riflessione noi seguiamo? Ci vuole tempo, però, e amore.*

Il lavoro svolto in campo urbanistico non va dimenticato. Nel 1933 con Fagiolo, Minnucci, Frenguelli e Susini partecipammo al Concorso bandito dal Comune di Terni per lo studio del Piano regolatore. Guadagnammo solo il secondo posto, poiché vinse il gruppo guidato dall'architetto Lattes, disgraziatamente perito nel 1938 in un incidente automobilistico sulla Flaminia. Suo fratello mi pregò di progettare la tomba al Cimitero ebraico del Verano; doloroso ricordo! Nel 1945 fui incaricato di redigere il Piano di ricostruzione della città completamente distrutta dalla guerra, con i corpi dei Ternani ancora caldi sotto le macerie. Va detto subito che gli amministratori della città, guidati da sindaci esemplari (altri aggettivi ora non trovo), da allora ad oggi succedutisi nel mandato, sono stati committenti unici, ai quali non si poteva non dare tutto il meglio della propria capacità. Nel 1960 fui chiamato a redigere il Piano regolatore generale, esteso a tutto il territorio comunale, secondo quanto stabiliva la legge; da allora Frankl mi ha sempre donato i frutti della sua esperienza, che ancora oggi mi accompagna; anche se dopo l'incidente del 1961 non ho potuto più liberamente disporre delle mie gambe, Wolf le ha ancora buone e Dio glielo conservi! Durante il lavoro di approfondimento dello studio urbanistico della città abbiamo elaborato i Piani particolareggiati dei due quartieri storici, di Piazza Clai e del Duomo: il primo molto danneggiato, il secondo meno. Non vorrei abusare della vostra pazienza, ma lasciatemi sussurrare che il disegno della città risorta è sorretto anche da un Regolamento edilizio, che, con norme ben strutturate, ha lasciato spazio a committenti, progettisti e costruttori di svolgere accuratamente il proprio lavoro liberamente; e molti di loro, seguendo questa strada appena tracciata, hanno contribuito a costruire una città che è portata ad esempio! La Casa Chitarrini-Luccioni, realizzata nel 1950-51 in Largo Villa

Glori a Terni, avrebbe dovuto costituire, secondo le indicazioni del Piano di ricostruzione, uno dei fronti di una grande piazza pedonale di forma trapezoidale tra la Via Tacito e la nuova Via Primo Maggio con vista sullo scoperto Campanile di San Francesco; inoltre avremmo voluto creare un ambiente sotterraneo per feste, che desse seguito con l'intensità della vita al passato di un luogo di sofferenza e di morte. Devo ricordare, a questo punto, che Terni, città agricola, ha il sottosuolo sabbioso e molto compatto: lunghe gallerie vi serpeggiavano, dove il vino poteva conservarsi a lungo e bene. In questi cunicoli, trasformati in rifugi antiaerei, si ammassarono coloro che poi vi rimasero sepolti a causa del crollo degli imbocchi. Pensate quale tragedia e come fosse giusta la nostra reazione volta al risorgere della vita! Eravamo disposti addirittura a redigere gratuitamente i progetti per i proprietari delle aree prospicienti la piazza, ma solo poco più della metà del lato a destra del Campanile di San Francesco sta lì a mostrare la continuità di una bella faccia. Provatevi ad entrare e non rimarrete delusi.

A partire dal 1962 ci siamo dedicati per molti anni alla progettazione e alla costruzione a Terni del grande Complesso Fontana, comprendente un Albergo di 50 camere, una Casa-albergo e la Casa privata dei Fratelli Fontana; nel sottosuolo si sviluppa su più piani la sede della Commissionaria Fiat. Anche questo Complesso vale una visita. È necessario dire che in questo edificio abbiamo ottenuto buoni risultati realizzando il paramento esterno con elementi prefabbricati a tutta altezza in lastre di cemento e tavelle di cotto a sostegno in cui sono annegati, in modo da affiorare, dei ciottoloni non uscenti, secondo una tecnica usata in Francia.

Antonio Monestiroli

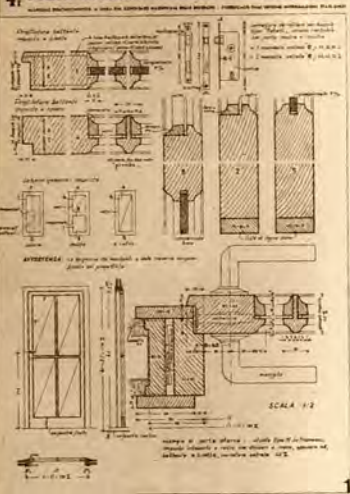
Dalla sua esposizione emerge chiaramente che il professor Ridolfi si è sempre posto di fronte all'architettura come a un problema di conoscenza. Agli inizi degli anni Trenta nel porre le fondamenta concrete del loro lavoro, Ridolfi e Frankl, assieme a pochissimi altri, non si sono lasciati suggestionare dal Razionalismo tedesco; credo tuttavia che, malgrado la non affinità formale, sia possibile rinvenire una profonda affinità di metodo nei rispettivi processi di progettazione, nella misura in cui anche per loro progettare una casa era un grande, generale, collettivo atto di costruzione; atto collettivo perché basato su principi tanto validi in generale, da rappresentare in quel momento storico il livello più avanzato della conoscenza nel settore dell'abitazione; tanto che nell'immediato Dopoguerra tale conoscenza ha potuto essere codificata, usando un'accezione non riduttiva del termine, nel Manuale dell'architetto (2), attraverso il quale venivano messi a disposizione di tutti coloro che affrontavano il problema dell'abitazione elementi sufficientemente definiti da poter essere usati collettivamente: a mio parere, proprio in questa esperienza si rende esplicita una grande immagine di costruzione collettiva della città.

Mario Ridolfi
Dopo le distruzioni della Guerra, il nostro Paese ha vissuto con la Ricostruzione un grande, epico momento: tutti abbiamo molto sofferto nelle città bombardate, coperte da cumuli di macerie che ancora nascondevano migliaia di morti. Ma forse oggi il nostro Paese ha bisogno di una seconda ricostruzione, non solo materiale ma anche morale, spirituale. Allora, voi giovani, che certo siete la parte sana del Paese, dovete assumervi la responsabilità di un rinnovamento complessivo, dovete operare per trasformare profondamente la società attraverso la serietà e l'onestà nel comportamento.

Mario Ridolfi

Silvia Danesi
Vorrei svolgere qualche considerazione (segue)

4. PORTE INTERNE IN LEGNO - IMPOSTA TIPO I



2



3



1. Tavola con particolari costruttivi per porte interne in legno (da AA.VV., Manuale dell'architetto, cap. F, Opere finite della costruzione, tavola F 4r). 2. Casa Chitarrini-Luccioni, Terni 1950-51 (con W. Frankl); veduta del

fron te su Largo Villa Glori. 3. Scuola media, Terni, 1953-60 (con W. Frankl); veduta del fronte su Via Massarucci.

zione proprio sul periodo della Ricostruzione: infatti ritengo ormai giunto il momento di una rimeditazione critica sull'Architettura italiana degli anni Cinquanta. All'architettura di Ridolfi è stato spesso attribuito il termine di neorealismo, adottando una definizione mutuata dal Cinema italiano degli anni Quaranta, o il termine realismo, mutuato dalle Arti figurative. Credo che sia più corretto proporre il termine di empirismo, che meglio esprime il sostituirsi di una visione positivista alla tendenza all'astrazione propria del Razionalismo. Con il Quartiere Italia a Terni, con il Manuale dell'architetto, con il Quartiere Tiburtino a Roma, Mario Ridolfi propone un'architettura che, recuperando un mondo di tradizioni e di memorie collettive, si aggancia profondamente alle radici nazionali e attribuisce ruolo di protagonista alla classe operaia. Adottando una concezione paratattica, Ridolfi nega l'anonimato della periferia riattribuendole valore autonomo, che spesso recupera le forme spontanee del paese; così il Quartiere Tiburtino non viene organizzato secondo gli assi eliometrici dei quartieri razionalisti, ma si dispone sul terreno in modo quasi casuale e spontaneo, lasciando aree libere per la città in espansione. Certo il Quartiere non è alieno da difetti e incongruenze: ai tempi della costruzione i servizi erano totalmente assenti, poiché l'INA-Casa si assumeva la responsabilità della costruzione degli alloggi, ma lasciava ai comuni l'onere della costruzione dei servizi; al punto che spesso il progettista doveva farsi carico di interpellare personalmente le amministrazioni; in ogni caso il Comune di Roma non ha predisposto alcuna infrastruttura dei servizi. Nonostante queste carenze, il Quartiere rappresenta emblematicamente l'Architettura italiana degli anni Cinquanta, per la volontà di rompere la continuità con la tradizione del Razionalismo. In quegli anni proprio da Roma venivano più concrete proposte di «rottura» con tale tradizione: da un

lato, Bruno Zevi con l'APAO si orientava verso la riassunzione dell'Architettura organica wrighiana, dall'altro, Ridolfi proponeva un'interpretazione più contestuale delle tradizioni della classe operaia, liberando il quartiere da percorsi e comportamenti imposti, così da creare un ambiente consueto e naturale. Questo tentativo di fornire proposte concrete non è stato raccolto dalla cultura architettonica milanese: se fino alla fine degli anni Cinquanta la critica ha seguito con molto interesse il lavoro di Ridolfi — si ricordino gli articoli di Guido Canella, Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, su Casabella e su Comunità (3) — negli anni Sessanta alcune importanti realizzazioni, come il Quartiere CEP a Treviso del 1956-58, sono state oggetto di molto minore attenzione. Eppure, proprio in quegli anni, mentre l'Architettura italiana prendeva direzioni sempre più confuse, Ridolfi formulava la sua seconda fondamentale proposta: l'esperienza di Terni non ricorrere né al mimetismo né a soluzioni violente, ma si pone piuttosto come volontà di rinnovare nella continuità con la tradizione, con la storia della città. Negli anni Settanta il lavoro di Ridolfi è solitario; vorrei che egli ce ne parlasse oggi, ma vorrei anche che, alla luce della sua lunga esperienza, ci dicesse se ritiene possibile insegnare l'architettura.

Mario Ridolfi

Non lo so, ma credo che sia molto difficile. In certo senso ci ho provato insegnando, in modo molto preciso e concreto, la geometria descrittiva e le sue applicazioni. Mi si chiede di raccontarvi qualche cosa sul mio modo di lavorare. Disegno sempre usando un foglio di carta lucida, dove ho fatto stampare un reticolo di 10 centimetri di lato contrassegnato non da linee, ma da piccole croci; rovesciando il foglio posso disegnare con piccole squadre, eliminando l'ingombrante tecnigrafia mai usata e da considerare dannoso per il tipo di lavoro che un

architetto artigiano deve fare. Uso sempre definire i disegni ad inchiostro nero su bianco, perché la mia vista non è più buona, servendomi non di asticelle strane, ma di un astuccio di legno e penne a lancetta, come usavano i nostri avi. Vi domanderete se tutto questo non è altro che un atteggiamento, una posa, ma non è così. Così come sarebbe opportuno eliminare la macchina da scrivere, nel disegno architettonico bisognerebbe eliminare l'uso di mezzi diabolici, che nascondono la personalità. Utilizzo anche il rovescio del foglio da disegno per campire, tratteggiare, chiaroscurare l'oggetto rappresentato, così da renderlo più evidente e vero. Devo però aggiungere che questo modo di esprimermi graficamente mi è possibile in quanto dispongo del tempo necessario per farlo e perché ho bisogno di pace. Nel modo che vi ho descritto ho fatto anche la prospettiva del Motel Agip, un ottimo progetto per il quale mi sono ispirato ad una colonna tortile del Tempio di Salomone e che, come accade a tutti i progetti migliori, non è stato costruito. Ma non spaventatevi per questo mio racconto: voi giovani possedete gli stessi strumenti e in più l'entusiasmo e un cuore più giovane del mio.

Allievo

Vorrei rivolgere agli architetti Ridolfi e Frankl una domanda sul tema dell'alloggio. Durante gli anni Trenta il vasto dibattito sull'organizzazione dell'abitazione aveva visto contrapporsi la posizione di Le Corbusier, forse più radicale ma certo meno duttile, alla posizione di Alexander Klein, più attenta a definire un'articolazione interna dell'alloggio basata sul sistema dei percorsi. Più in generale, il dibattito aveva aperto il problema di un approccio interdisciplinare, teso a coinvolgere operativamente sociologi ed esperti di altre discipline per giungere ad una definizione tipologica che rispondesse nel modo più corretto ai bisogni dell'utenza. Qual è stata l'impostazione meto-

dologica da voi adottata in quegli anni rispetto a questo tema?

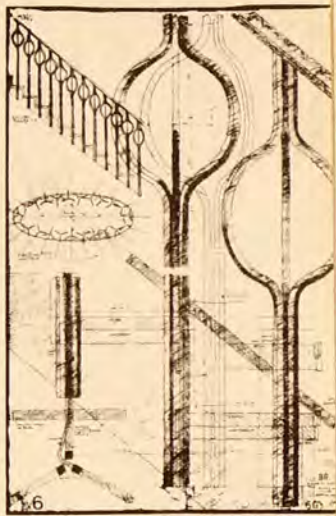
Wolfgang Frankl

Quando il dibattito sul tema dell'alloggio era estremamente vivo in Germania, frequentavo la Technische Hochschule di Stoccarda: ricordo che allora molti dei miei insegnanti esprimevano posizioni polemiche nei confronti delle teorie di Le Corbusier, ritenendole rigide e arroganti, specie laddove affermavano che lo spazio necessario ad una persona poteva essere ridotto a 2 metri x 2. Tuttavia le nostre fonti di conoscenza non si limitavano ai testi: la Weissenhof-Siedlung, costruita a Stoccarda nel 1927 sotto il patrocinio del Werkbund, costituì per noi studenti un'esperienza indimenticabile; i prototipi di abitazione del Quartiere-esposizione erano a disposizione del pubblico; vi si poteva entrare a verificare personalmente i presupposti delle diverse teorie sull'organizzazione dell'alloggio. È certo, comunque, che i primi lavori in collaborazione con Ridolfi sono stati profondamente influenzati dalle teorie di Klein e dell'Existenz-minimum; anzi potrei dire che, per un periodo di tempo abbastanza lungo, i nostri progetti sono stati fedeli ad un'impostazione nordica. Soltanto dopo la Guerra abbiamo avviato un processo di revisione dei postulati razionalisti, a nostro avviso incapaci di corrispondere ai bisogni di una famiglia media: per esempio, era necessario prevedere nell'alloggio un ambiente vicino alla cucina per stirare, cucire, svolgere piccoli lavori domestici, dove i bambini potessero fare tranquillamente i compiti sotto la guida della madre; c'era bisogno, insomma, di un ambiente di soggiorno che non fosse il «salotto buono»; e, con molta probabilità, una tale concezione era estranea alla mentalità tedesca. In definitiva, potrei dire che se, nel primo periodo della nostra attività, abbiamo utilizzato quasi automaticamente le teorie del razionalismo tedesco, in seguito, attraverso un

4



5



4. Casa Franconi, Terni, 1959-60 (con W. Frankl): veduta del fronte su Corso del Popolo. 5. Casa Palloria, Terni, 1961-63 (con W. Frankl): pro-

spetto su Via Spada. 6. Appartamenti e magazzini Fratelli Brignoli, Terni, 1962-63 (con W. Frankl): studi per la ringhiera della scala principale.

impegno costante, siamo giunti ad una definizione più autonoma e originale.

Mario Ridolfi

L'intervento di Wolf mi suggerisce una proposta, alla quale però vorrei premettere alcune parole di carattere più generale sull'intervento dell'architetto Monestiroli. Quando frequentavo la Scuola superiore di Via Ripetta a Roma, molti dei miei docenti provenivano dalla Facoltà di ingegneria; ad esempio, la cattedra di Meccanica razionale era dell'ingegner Bordoni, uomo di intelligenza formidabile, che era riuscito ad insegnare una materia tanto difficile a me che, pur avendo fatto l'Istituto tecnico, ero particolarmente refrattario alla matematica; ma gli insegnati delle materie artistiche parlavano allora un linguaggio molto meno avanzato di quello dei vostri attuali docenti. A quei tempi gli architetti erano soprattutto dei «disegnatori»: certo sapete che all'Istituto di belle arti c'era una sezione di architettura, così come ce n'era una di decorazione; inoltre l'iscrizione all'Albo degli architetti era consentita solo a coloro che, dopo molti anni di lavoro, avessero dimostrato di essere buoni professionisti. Nelle scuole di architettura non c'era il fermento che c'è oggi qui a Milano, come a Venezia, e che consente ai docenti di seminare bene. Wolf ci ha parlato della sua formativa esperienza di studente: perché allora non chiedere all'Amministrazione di stanziare fondi per costruire, proprio qui a Milano, una seconda Weissenhof? Credo che, proprio a Milano, ci siano sia le persone preparate per un'esperienza così importante, sia una struttura produttiva sufficientemente avanzata da poter promuovere e sostenere nuovi studi. Ho proposto anche a Terni una esperienza analoga e forse riuscirò a realizzarla. È molto importante avere la possibilità di verificare in un cantiere sperimentale ciò che sulla carta rimane spesso ad un livello astratto. Le nostre istituzioni

hanno sprecato una tale quantità di soldi! Ad esempio, quando ho finito il *Manuale dell'architetto* ho dovuto scappare via perché i tavoli dove lavoravo servivano all'UNRRA-Casas. Perché dunque non costruire qui a Milano, in un clima culturale così fertile, un quartiere sperimentale da progettare fino al più piccolo particolare?

Giovanni Di Maio

Nel 1969, vedendo i disegni della Casa alle Marmore pubblicati su di una rivista, avevo avuto l'impressione che Ridolfi fosse andato in pensione. Oggi sono felice di constatare che né Ridolfi né la coppia Ridolfi-Frankl sono andati in pensione. E, anzi, avendoli ascoltati qui oggi, mi sembra di dover esplicitare il «segreto» svelato da questa giornata: cioè, appunto, l'esistenza, nella storia dell'Architettura moderna italiana, non del solo «grandioso» architetto Mario Ridolfi, ma di una grande produzione architettonica e di una grande esperienza culturale maturata nel continuo rapporto dialettico tra i nostri due architetti. Tanto che sono loro oggi a interrogarci sulla nostra attività, a sollecitarci verso un nuovo impegno. Non avevo mai capito appieno il significato del Quartiere Tiburtino; oggi credo di aver capito che esso ha rappresentato la risposta critica alle Siedlungen tedesche e, al tempo stesso, la negazione dialettica delle città ideali del Rinascimento italiano. Il valore di una risposta così concreta rispetto ai problemi della società italiana del periodo della Ricostruzione non solo non è stato capito da molti, ma è stato addirittura rinnegato da uno dei protagonisti di quella vicenda: Ludovico Quaroni, il quale nel Villaggio La Martella a Matera ha rinunciato ad esprimere le contraddizioni reali del modo di operare della classe dirigente italiana ed ha proposto il fantasma del villaggio agricolo in una Siedlung meridionale, affidandosi ad una ricostruzione formalistica. Oggi ci viene chiesto di capire ed utilizzare la

grande capacità di costruire l'architettura di Ridolfi e Frankl. Già vent'anni fa, nel 1956, in un articolo scritto da Guido Canella e Aldo Rossi (4), si sosteneva che l'esperienza di Ridolfi doveva essere studiata e approfondita, giacché era giunto il momento di compiere una revisione della storia dell'Architettura italiana. L'architettura di Ridolfi è stata spesso lodata ma difficilmente è stata capita, giacché anche con la lode è possibile disperdere un contributo che vorrebbe essere utilizzato e arricchito. Oggi, a distanza di vent'anni, abbiamo qui riallacciato questo interrotto dialogo di architettura. Ma forse questo era il «tempo necessario». Ho letto il racconto di Ridolfi su un voltaro romano che metteva la calce per terra perché chinandosi avrebbe impiegato il tempo necessario...

Mario Ridolfi

Sì, si chiamava mastro Ronchetti. I voltaroli romani ponevano il vaso per terra, dove il capomastro preparava il cemento proprio nel tempo necessario al voltaro per inchinarsi, mettere il cemento su due lati del mattone e appoggiarlo nel punto giusto (perché il mattone una volta appoggiato non lo si può più muovere). Ho sempre cercato di svolgere il mio lavoro con identica cura e attenzione al particolare. Oggi avete visto solo una parte del nostro lavoro, per di più quando ormai le opere erano giunte alla realizzazione completa; per ognuno di questi lavori abbiamo elaborato una quantità immensa di disegni, alcuni molto belli, nei quali anche il più piccolo particolare era studiato meticolosamente. Forse il nostro segreto sta proprio in questo profondo amore per ogni parte dell'architettura.

Luciano Patetta

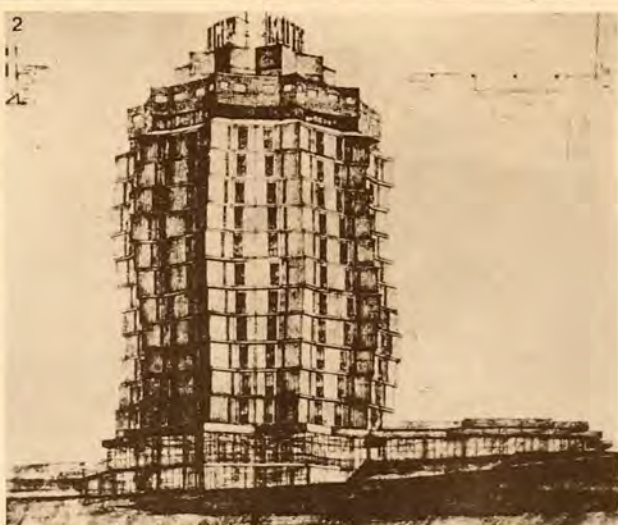
Vorrei rivolgere a Mario Ridolfi una domanda su una questione generale, che coinvolge anche altri esponenti della sua generazione. La storiografia dell'architettura ha ormai chiarito postulati, principi, li-

nee metodologiche del Razionalismo italiano, del quale egli stesso dal 1928 agli anni della Guerra è stato protagonista. A partire dall'immediato Dopoguerra, molti architetti razionalisti hanno sentito, seppure con accenti differenti, la necessità di sviluppare ricerche profondamente divergenti dall'Architettura degli anni Venti e Trenta. Negli anni 1958-60 alcune di queste ricerche sono state condotte addirittura sul «banco degli accusati», giacché considerate nel panorama europeo come appartenenti a un'area culturalmente eretica rispetto ai postulati del Movimento moderno. Ridolfi è senz'altro tra i protagonisti più radicali di questo allontanamento dalle ricerche razionalistiche condotte venticinque anni prima. Vorrei che egli ci spiegasse i motivi di questo cambiamento di rotta, in rapporto alla maturazione della sua poetica.

Mario Ridolfi

È difficile tentare una spiegazione, ma forse è utile che vi racconti in proposito alcuni fatti di un periodo importante della mia vita. Ho concorso per tre volte al Pensionato Artistico nazionale di Architettura, attraverso il quale lo Stato concedeva benefici ai giovani desiderosi di dedicarsi alle arti (pittura, scultura, architettura) e l'ho vinto nel 1930. Il premio consisteva in una borsa di studio di 7.000 lire e in un alloggio gratuito a Villa Caffarelli alle pendici del Campidoglio, dove oggi c'è una Ripartizione del Comune di Roma. Alla fine dei tre anni il Pensionato concedeva agli studenti un compenso (di 15.000 lire), da usufruire per un viaggio all'estero; allora, non essendo ancora sposato, ebbi il coraggio di avventurarmi in Germania. A quei tempi avevo già partecipato con alcuni architetti del Gruppo MIAR alla Prima esposizione italiana di Architettura razionale, tenuta a Roma nel 1928, con lavori che si contrapponevano polemicamente a quelli dei nostri insegnanti, da Gustavo Giovannoni a

(segue)



1. Complesso polifunzionale Fratelli Fontana, Terni, 1960-64 (con W. Frankl); veduta di uno dei corpi di fabbrica su Piazza Buozzi. 2. Progetto

per un Motel Agip a Settebagni, Roma, 1968 (con D. Malagrìcci e W. Frankl); prospettiva.

Vittorio Morpurgo. Non potendo lasciare la scuola per troppo tempo, mi trattenni in Germania solo qualche mese, durante i quali riuscii a vedere molte cose interessanti, apprendendo sostanza e contenuto dell'Architettura razionalista. È comprensibile quale sia stata l'esperienza vissuta in quei giorni. Visitai case, scuole, asili, nuove città e nuovi quartieri e potei apprezzare profondamente il valore della Nuova architettura, specie in rapporto alla formazione che avevo ricevuto a scuola. In definitiva, la conoscenza del razionalismo tedesco, delle sue forme così diverse da quelle della Nostra architettura, ha profondamente influito sulla mia formazione. Con il consolidarsi di successive esperienze, il mio lavoro ha poi maturato vie differenti, che però credo in coerente continuità alle origini. In ogni caso, è importante per il proprio avanzamento conoscere, vedere il mondo, confrontarsi con esperienze opposte: questo è ciò che più conta per voi giovani, perché non si può avere la presunzione di progettare, di inventare se non ci si conquista in ogni campo una buona preparazione; se non si possiede la volontà di conoscere l'architettura dall'interno. Naturalmente anche la collaborazione con altri è un fattore determinante per il proprio lavoro.

Wolfgang Frankl

Anch'io vorrei tentare di rispondere alla domanda riguardo al mutamento dell'Architettura italiana nell'immediato Dopoguerra. Ascoltando il racconto di Ridolfi, ho cercato di concentrarmi su quel periodo e ne ho tratto alcune considerazioni che cercherò di esporvi brevemente, anche se è piuttosto complicato condensarle. A mio avviso, il Razionalismo italiano può essere considerato sostanzialmente un'architettura d'importazione, che si era andata sovrapponendo ad una tradizione già abbastanza consolidata. Durante la Guerra abbiamo avuto il tempo di ripensare complessivamente alla situazione

della cultura italiana ed abbiamo maturato la convinzione che il Razionalismo non corrispondeva appieno alle necessità del Paese. Nell'immediato Dopoguerra si è assistito ad uno sforzo collettivo teso alla definizione di un linguaggio architettonico che si adattasse all'Italia della Ricostruzione. Il Concorso per il completamento della Stazione Termini di Roma, del 1947, ha segnato l'allontanamento di Ridolfi dal razionalismo «ad angolo retto» di derivazione nordica, dagli schemi del Bauhaus, e lo ha spinto al recupero delle sue inclinazioni originali, più aperte al montaggio di forme complesse. Questo processo si è poi sviluppato gradualmente, prima nel Quartiere Tiburtino, poi in altre realizzazioni, secondo un percorso divergente da quello seguito dall'architettura in altri Paesi europei.

Enrico Mantero

Vorrei fare due domande di ordine diverso. La prima riguarda il rapporto tra intellettuali e linea del Partito comunista, per come venne posta durante il Convegno delle Frattocchie nel 1955 (5), al quale — mi sembra di ricordare — parteciparono alcuni tra i progettisti del Tiburtino: Carlo Aymonino e Carlo Melograni, che erano attivi politicamente. La seconda questione riguarda un aspetto più particolare. Negli anni della costruzione del Quartiere Tiburtino, il dibattito architettonico in Italia registrava anche la presenza, seppure contrastata, del famoso Neoliberty; allora io utilizzavo il Manuale dell'architetto come strumento estremamente comprensibile anche per la qualità dei particolari esecutivi che forniva. La rivista Casabella-Continuità pubblicava i dettagli costruttivi della Architettura neoliberty (6), palesemente destinata ad un'utenza borghese: al confronto con tali proposte, il Manuale forniva certo possibilità strumentali più corrette e più legate ai problemi della Ricostruzione. Sempre in quegli anni Casabella presentava il Tiburtino

come strapaese o paese dei barocchi (7). Quando ebbi occasione di vederlo, nel 1958-59, il Tiburtino poteva dare addito a mille differenti interpretazioni, anche perché è stata l'unica grande esperienza di «scuola» fatta a Roma, nella quale si sono formate le generazioni più giovani. La domanda dunque è questa: qual era il rapporto che il Quartiere si prefiggeva di instaurare con la città? Quali i punti più importanti delle vostre discussioni in proposito?

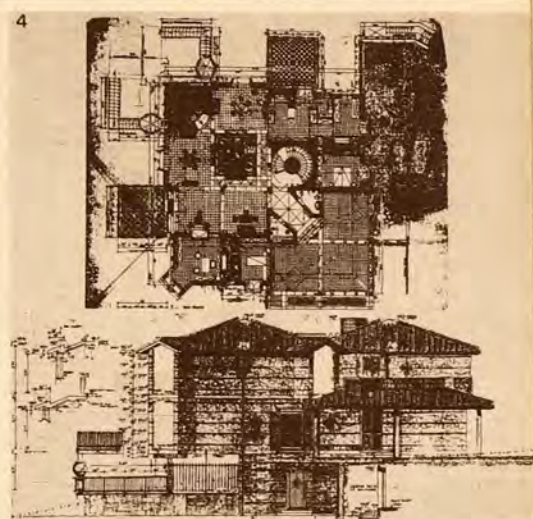
Mario Ridolfi

È piuttosto difficile rispondere: è necessaria una buona memoria per ricostruire il clima e i rapporti politici che avevano accompagnato quell'esperienza. Indubbiamente il Manuale dell'architetto, la cui realizzazione si deve a Bruno Zevi che incaricò me ed altri della redazione, è stato utilizzato anche da altri progettisti che lavoravano al Tiburtino. Devo dire però che, contrariamente al metodo utilizzato durante il progetto per la Stazione Termini a Roma, che aveva comportato un lungo lavoro di discussione e di preparazione e un periodo di tempo piuttosto breve di esecuzione, il progetto per il Quartiere Tiburtino è stato svolto senza molte discussioni preliminari e questo costituisce certo un fatto negativo, perché non avevamo sufficientemente chiarito il significato di progettare un nuovo quartiere, seppure in una zona relativamente isolata. Umilmente devo ammettere che allora mi è mancato il tempo e la volontà o forse la capacità di comprendere quanto quel progetto potesse incidere sulla cultura popolare, sulla vita della gente. A quei tempi, del resto, non c'era partecipazione di base, nessuno degli architetti conosceva i destinatari delle case, così che i differenti edifici mantengono fortemente impresso il segno dei singoli progettisti, a scapito di una identità sociale più complessiva. Come ho detto in precedenza, l'INA-Casa aveva promosso tentativi in questo senso affidando ad

Adalberto Libera il compito di redigere schemi edilizi che servissero da base per la progettazione. Ma l'esperienza del Tiburtino è esperienza di architetti isolati. Ghedina dell'INA-Casa dava consigli e suggerimenti, ma non entrava nel merito della progettazione che, comunque, risentiva della maggiore o minore capacità dei singoli architetti. Oggi, nell'affrontare un'esperienza analoga, partiremmo probabilmente da altri presupposti; tuttavia credo che, pur essendo necessario interpellare l'utenza sulle proprie necessità, da questa non potranno venire indicazioni sul linguaggio dell'architettura, come dimostra l'esperienza non particolarmente riuscita del Villaggio Matteotti, costruito a Terni da Giancarlo De Carlo tra il 1967 e il 1973. Essere architetti vuol dire prima di tutto impadronirsi di un linguaggio; non si può pretendere di rendere i progetti comprensibili anche a coloro che non sanno leggere. Ogni committente deve avere fiducia nell'architetto, così come è accaduto per i nostri committenti, che erano perfettamente in grado di capire e di scegliere. D'altra parte, fare un progetto senza interpellare i destinatari, solo tentando di prefigurare le loro necessità, è compito molto difficile. Vi ho detto prima che, in tutti i miei progetti di abitazione, mi sono sempre preoccupato di dotare la casa di spazi collettivi, facilmente accessibili, di spazi dove i giovani si potessero riunire. Questa capacità di interpretare e indirizzare il comportamento è uno dei compiti più ardui del nostro lavoro, ma al tempo stesso uno dei più importanti e umani.

Giancarlo Motta

Credo che sia giusto cercare di rispondere alla domanda che Mario Ridolfi ci ha posto stamattina, chiedendoci qual è il segno che la sua opera ha lasciato nella nostra cultura. Probabilmente per gli storici dell'architettura la sua opera assume significati diversi da quelli che oggi può assumere per gli archi-



3. Casa Lina alle Marmore, Terni, 1966: veduta. 4. Casa De Bonis, Ponte delle Cave, Terni, 1971-75: pianta del piano terreno e prospetto sud.

tetti della nostra generazione, ma è proprio di questo che intendo parlare. Nella descrizione delle sue opere Ridolfi riesce a comunicarci un grande amore per l'architettura, ma al tempo stesso rende esplicito il divario che esiste tra la sua e la nostra condizione di architetti: noi progettiamo a scuola con gli studenti, abbiamo tutti fatto qualche concorso a fondo perso; ci troviamo cioè nell'impossibilità di verificare ipotesi e metodi confrontandoci con una committenza concreta. Non credo che le spiegazioni che i grandi architetti danno delle loro opere siano particolarmente chiarificatrici; tuttavia, proprio dalla lezione di oggi, emergono momenti fondamentali, ai quali fa riferimento anche la nostra formazione di architetti. Primo fra tutti il momento del Manuale, grande opera letteraria oltre che strumento per la progettazione, che trova la propria concretizzazione nelle straordinarie Case di Viale Etiopia: con questa opera Ridolfi, oltre a definire la tipologia per l'edilizia economica e popolare più rispondente a quel momento storico, ci ha dato un'immagine concreta della città che si costruisce attraverso l'architettura. All'opera di Ridolfi sono stati attribuiti legami con differenti momenti culturali, dall'Architettura organica al Neorealismo. Al di là di questo, credo che Ridolfi abbia pazientemente costruito un rapporto con la realtà alieno da ideologismi, sempre verificato e vissuto nel concreto, tanto che l'etichetta di neorealismo risulta spesso non congruente con il significato ultimo del suo operare. In definitiva, credo che il contributo che Ridolfi ci chiede di riassumere stia proprio nel modo di progettare, nello studio del particolare, nell'amore per l'architettura; ma tale fondamentale contributo rischia di essere annullato proprio dalle nostre attuali condizioni di lavoro.

Mario Ridolfi

Per quarantatré anni ho insegnato ai giovani la geometria descrittiva,

ormai quasi estromessa dagli insegnamenti della Facoltà di architettura. Per questo molti studenti di architettura sono venuti nella mia Casa alle Marmore per prendere lezioni sull'applicazione della geometria descrittiva. Ai giovani non si insegna più a rappresentare gli oggetti. Dovete cominciare ad esercitare la nostra professione partendo dall'esperienza in cantiere, così da accumulare un cospicuo bagaglio di conoscenze che con il tempo vi consentiranno di creare un linguaggio autonomo.

Wolfgang Frankl

L'ingresso al cantiere è «vietato ai non addetti ai lavori», ma per i giovani studenti dovrebbe essere obbligatorio poter imparare nel concreto; così come dovrebbe essere possibile conoscere i processi produttivi dell'industria edilizia, per intervenire propositivamente, come Walter Gropius propugnava fin dalla Prima guerra mondiale. Per comprendere l'importanza del dettaglio è sufficiente soffermarsi sulla produzione delle automobili: una autovettura Fiat deve essere disegnata fino al più piccolo particolare per entrare in produzione. Credo che l'insegnamento dovrebbe comprendere questo aspetto; sono l'ultimo a negare l'importanza della storia dell'architettura, però credo che sarebbe altrettanto importante per questa facoltà conoscere il tipo di produzione delle fabbriche della Cintura milanese.

Allievo

Lei ha parlato molto dell'architettura. Vorrei chiederle qual è il compito dell'architetto rispetto ai problemi di pianificazione territoriale e di trasformazione complessiva della città.

Mario Ridolfi

Se un architetto opera con attenzione alla scala dell'architettura, non può che applicarsi con altrettanto impegno nel campo territoriale. Oggi posso dire di essere molto soddisfatto del Piano di Terni, che ha

influenzato anche le Amministrazioni dei Comuni e delle Provincie vicine. Bisogna operare in questo campo con estrema onestà e credo che sia molto più difficile insegnare l'urbanistica che l'architettura, poiché la prima coinvolge interessi più ampi e complessi.

Leonardo Fiori

Ho sentito da alcuni giovani questo commento: Ridolfi è un vento caldo! Il tentativo di decodificare questa frase scherzosa ma simpatica chiarisce che, con la lezione di oggi, Mario Ridolfi ci ha messo in presa diretta con la vita dell'architettura, con il modo di abitare, con il modo di costruire. Vorrei porre una domanda sintetica: i giovani oggi presenti sono pieni di entusiasmo e per la maggior parte sono animati dallo stesso impegno che animava il giovane Ridolfi. Ma questi giovani hanno il problema del presente, cioè il problema di tradurre immediatamente questa volontà di agire in qualcosa che risulti altrettanto incisivo nella realtà attuale, quanto lo era stato il Manuale dell'architetto per il periodo della Ricostruzione. Verso quale obiettivo deve essere dunque indirizzato il loro impegno?

Mario Ridolfi

Spero che questi giovani possano presto appropriarsi degli strumenti per porsi a contatto diretto con la progettazione e che possano progettare con molta gioia. Per raggiungere buoni risultati non c'è altra strada che quella della costanza e dell'impegno. Sono molto importanti, inoltre, anche le condizioni politiche. Durante la Guerra gli Inglesi si preoccuparono di ciò che i loro figli avrebbero potuto fare, una volta riconquistata la pace; si preoccuparono, cioè, del lavoro e del futuro dei giovani. È molto importante che i nostri dirigenti politici diano ai giovani la possibilità di avvicinarsi all'industria, di attingere conoscenza dal lavoro degli operai, dal mondo della fabbrica, che oggi fornisce loro solo i colori per

scrivere sui muri. Un padre buono crea una famiglia buona: così è molto importante che il Paese sia ben governato. Per quanto mi riguarda, credo di aver fatto il mio dovere in tanti anni di insegnamento nella Scuola media, tanto d'aver ottenuto la riconoscenza dei miei allievi. Sant'Agostino diceva che non c'è maggior ricchezza di ciò che si dona. Il nostro è lavoro di rinuncia alla ricchezza, ma di grande contenuto. Credo di poter affermare che la mia vitalità, la mia droga — scusate l'espressione — sia sempre stata l'architettura.

(1) Cfr. L. Quaroni, «Il paese dei barocchi», in *Casabella-Continuità*, n. 215, aprile-maggio 1957.

(2) Cfr. AA.VV., *Manuale dell'architetto*, a cura di M. Ridolfi, C. Calcaprina, A. Cardelli, M. Fiorentino, Ufficio Informazioni Stati Uniti, Roma 1946.

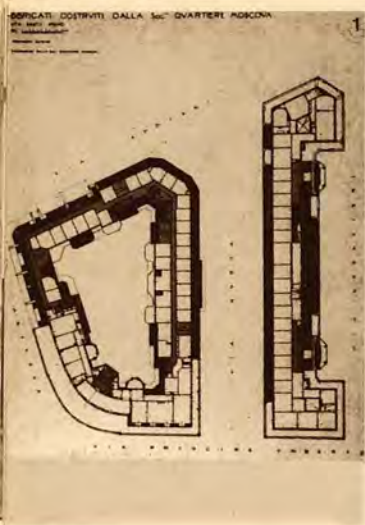
(3) Cfr. G. Canella, A. Rossi, *Architetti italiani: Mario Ridolfi*, in *Comunità*, n. 41, giugno-luglio 1956; V. Gregotti, *Alcune recenti opere di Mario Ridolfi*, in *Casabella-Continuità*, n. 210, giugno 1956.

(4) Cfr. G. Canella, A. Rossi, *Architetti italiani...*, cit.

(5) Il Convegno degli architetti iscritti al Partito comunista italiano si tenne all'Istituto di studi comunisti delle Frattocchie presso Roma il 7-8 ottobre 1955, con introduzione e conclusioni di Mario Alicata e relazioni di Eduardo Vittoria sull'architettura e Piero Moroni sull'urbanistica. Cfr. De Grada, *Metodo e gusto per l'architetto*, in *Il Contemporaneo*, a. II, n. 42, 22 ottobre 1955.

(6) Cfr. R. Gabetti e A. Isola, V. Gregotti, *L'impegno della tradizione*, in *Casabella-Continuità*, n. 215, aprile-maggio 1957.

(7) Cfr. C. Aymonino, *Storia e cronaca del Quartiere Tiburtino*; C. Chiarini, *Aspetti urbanistici del Quartiere Tiburtino*; F. Gorio, *Esperienze d'architettura al Tiburtino*; L. Quaroni, «Il paese dei barocchi», in *Casabella-Continuità*, n. 215, aprile-maggio 1957.



1.2.3.4. Casa in Via Moscova, detta «Ca' brütta», Milano, 1923 (con P.F. Barelli e V. Colonnese); pianta del sotterraneo; veduta del fronte su Via Turati; particolare del fronte su Via Appiani; portone in Via Appiani.



MUZIO*

Guido Canella

Anche se non posso considerarmi allievo del professor Giovanni Muzio, come Leonardo Fiori e Gian Paolo Valenti, che lo hanno a lungo coadiuvato nell'insegnamento alla Facoltà di ingegneria di questo Politecnico, fin da quando ero studente e dall'inizio della mia attività di architetto — in quegli anni Cinquanta di conformismo postrazionalista e del tutto alieni da recuperi indiscriminati, come quelli che stiamo attraversando — ho provato un profondo interesse di studio e una forte attrazione poetica verso la sua opera tra le Due guerre. Infatti, fin da allora, consideravo come l'Architettura moderna italiana non potesse prescindere da una lettura intrecciata e confrontata di personalità parallele come quelle di Muzio e di Terragni, di De Finetti e di Paga-

no, di Gardella e di Focchi (1). E questo soprattutto al Nord, dove in quel periodo essa si sviluppò e si articolò costretta entro certe tematiche private o moderatamente rappresentative che la portarono più a un risalto di figurazione che a un incisivo approfondimento tipologico. A differenza di ciò che avvenne in altri paesi europei (soprattutto in quelli che erano usciti sconfitti dalla Grande guerra), dove prevalse una politica di risarcimento sociale che forzò la committenza e gli studi di architettura sulle tematiche dell'insediamento e dell'abitazione popolare, e in altre città italiane, dove dilagò l'imposizione provinciale e celebrativa del fascismo, nei centri industriali settentrionali tutta l'architettura si misurò attraverso un filtro espressivo non ostruito in direzione dell'Avanguardia europea. Acutamente Giulia Veronesi, nel saggio del 1953 sulle difficoltà politiche dell'Architettura moderna italiana (2), iniziava proprio dalla «Ca' brütta», cioè da un'opera che irritò e provocò una reazione nell'opinione pubblica, già pervasa dal conformismo e dalla mentalità benpensante di avviamento al fascismo, che rifiutava la complicazione e la moralità di una lettura di connessione tra educazione storica — nel caso, la tradizione — e coerenza razionale — nel caso, l'innovazione fino alla trasfigurazione —. Molti artisti e letterati, attraverso quest'opera fondamentale di Giovanni Muzio, furono stimolati a una lettura nuova della città moderna. Ricordo come Vincenzo Cardarelli dicesse (3) che, per il suo antitradizionalismo all'interno della tradizione, quest'opera veniva a svolgere in architettura un ruolo analogo a quello che La Ronda, rivista e corrente letterarie del Novecento, aveva svolto nel campo della letteratura e della poesia. Alberto Savinio (4) la confrontava viso a viso agli Uffici della Montecatini di Gio Ponti, contrapponendo la torva, scontro, inamabile razionalità della prima alle «viscere» levigate della seconda; cioè le tormentate pareti della Ca' brütta, espressione

di una sincera afflizione intellettuale e borghese, all'indifferenza riflettente e quasi speculare della Montecatini, espressione di un progresso ottimista e unisenso. Credo che quest'opera abbia contribuito ad aprire il ciclo dell'Architettura moderna italiana, fornendone circostanziata spiegazione delle interne contraddizioni, anche senza appartenervi in stretto senso razionalista. Ricordo che Giovanni Muzio, presentando gli architetti della cosiddetta tendenza del Novecento milanese diceva che essi avrebbero voluto che la casa non fingesse il palazzo, né la villa il castelletto (5), tendendo, con questa affermazione, a scoprire le basi di un discorso moderno, di avanguardia nazionale e borghese, dissociato, comunque, dall'ambiguo presupposto funzionalista del Movimento moderno internazionale, là dove egli negava che l'adeguamento puro e semplice alla tecnica potesse di per sé produrre architettura; là dove Muzio invocava un distacco metafisico, epico dell'opera architettonica dalla franca ingegneria per guadagnare un soggettivo e responsabilizzato livello di espressività. La Ca' brütta è dunque un'opera nodale, dacché, in una valutazione sincronica e generazionale, oltre che rivedere i conti con la tradizione, per la prima volta introduceva in Italia, sia pure per delega a una particolare tipologia condominiale destinata a certa borghesia milanese, una componente espressionistica raramente presente (con i primi lavori di Terragni) nell'Architettura italiana di quegli anni, importando la provocazione figurativa come scongiuro dal dramma della guerra e del conflitto di classe. Così in quest'opera si intrecciano, da un lato, il purismo classicista della stabilizzazione, ma, da un altro, il moralismo espressionista consapevole dei complessi problemi che la città avrebbe dovuto affrontare. Mi sono qui soffermato particolarmente sulla Ca' brütta, perché la ritengo decisiva nella storia dell'Architettura italiana, ma tutta l'opera di Muzio tra le Due guerre appare

esplicita e talvolta preparatoria di un coinvolgimento delle arti figurative e di una nuova visione della città combinata tra centro e periferia. Tanto nelle «Piazze d'Italia» di Giorgio De Chirico, dove l'architettura del centro (sia palazzo o tempio) interviene come personaggio ormai sottratto a una particolare funzionalità e identità storico-antropologica, quanto nei «Paesaggi urbani» di Mario Sironi, dove l'architettura della periferia (sia fabbrica o casa) incombe come ipertrofico scenario ancora in cerca di una dimensione conforme dell'uomo moderno.

Leonardo Fiori

Oggi, con la presenza del professor Giovanni Muzio, illustriamo alcune sue opere, che vanno dagli anni Venti agli anni Trenta, anni difficili, di confusione e crisi per l'architettura, simili, quindi, allo scenario culturale odierno. Mi permetto alcune annotazioni biografiche, a ridosso delle fonti della sua architettura, a mio avviso necessarie per una comprensione del suo «fare artistico», radicato nel mondo complesso e contraddittorio del Primo dopoguerra europeo. L'architettura di Muzio, ma anche la sua personalità, mi hanno sempre ispirato una forte sensazione di ordine e di serenità, mista però a percezioni sottili di piacere-disagio. Piacere-disagio che mi sembra di poter spiegare nella difficoltà a collocare criticamente, nell'uso fatto da Muzio degli elementi del passato, la compresenza dell'ironia, della deformazione, del colore, dell'allusione, e dissoluzione, metafisica. Muzio nasce a Milano il 12 febbraio 1893 in Via Parini, Casa Bevilacqua. Appena undicenne, a Bergamo, dove la famiglia si era trasferita nel 1902, perde il padre Virginio, architetto, di cui già conosceva e amava le carte e i libri. Frequenta ginnasio e liceo a Bergamo e vince nel 1910 il concorso per il pensionato al Collegio Ghisleri di Pavia, dove frequenta il biennio propedeutico ed esegue i rilievi, sotto la guida e l'incoraggiamento del

* Testo dell'incontro, tenuto il 3 maggio 1979 nell'Istituto di composizione architettonica della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, trascritto a cura di Maria Pia Belski e Sergio Boidi. Ritratto di Mario Sironi, 1929.



5,6. Nuova sede dell'Università Cattolica, Milano, 1933-34; veduta dei Collegi Augustinianum, Ludovicianum e del corpo basso d'ingresso; veduta delle nuove aule costruite nel 1937-38.

professor Sebastiano Locati, dei monumenti romani, da San Michele a San Pietro in Ciel d'oro. Nel 1912 si iscrive a Milano al terzo Corso per architetti civili, sempre pensionato del Ghisleri, prima con 90 lire al mese, poi con 120. All'ultimo anno di corso fa amicizia con pittori e scultori, tra i quali Sironi, Funi, Boccioni, e partecipa a numerosi ed accesi dibattiti sui problemi politici di quei tempi. Si laurea nel 1915 già chiamato alle armi. Chiesto ed ottenuto di essere assegnato a un Corso ufficiali, è mandato artiglieria di montagna sul Sabotino, poi, dopo un corso di geodesia, si occupa di rilievi fotogrammetrici al fronte. In seguito è in Piemonte in un Reparto degli alpini sciatori; poi ritorna a Verona nella I Armata; infine con il II Corpo d'armata viene mandato in Francia fino alla fine della Guerra. Il periodo trascorso nel Veneto è molto importante per la conoscenza e l'amore verso le opere del Palladio, così come il periodo in Francia è importante per la conoscenza di Ungaretti, Malaparte, eccetera. Finita la guerra va in Belgio, a Londra, a Parigi, torna a Milano, ritorna a Parigi. Nel 1919, dal febbraio al novembre, lavora presso la Sezione militare italiana sulla Conferenza per la pace. Nello stesso periodo Ungaretti è corrispondente a Parigi del quotidiano Il Popolo d'Italia per lo stesso motivo. Tuttavia, Muzio, stanco di quel lavoro, nel novembre del 1919 è congedato e torna in Italia per cominciare a fare l'architetto. Muzio dice: Erano finiti cinque anni intensi, ma anche di meditazione... Avevamo violentemente dimostrato nel 1911 a Pavia contro la guerra di Libia. Solo nel 1919 convenimmo che era subscosciente adesione ad un movimento unanime e concorde, un implicito annullamento della nostra esasperata individualità, per immergerci in un sentimento collettivo... I periodi passati a Vicenza, a Verona, a Bassano hanno lasciato in me una impronta profonda, l'amore per il Palladio... E poi il contatto con Parigi, l'Inghilterra, la Germania, fino a Berlino nel

1919: ne derivai un desiderio di autonomia e di ricerca delle radici più profonde (6). Concetti questi premonitori della ricerca successiva, del linguaggio comune, così come espresso da Muzio in Dedalo, nel 1931: All'esasperato ed arbitrario individualismo... parve necessario sostituire una regola... Non poteva da un'anarchica accozzaglia di fabbriche eterogenee e discordi sorgere una nuova epoca stilistica... (7). Posizione che però non porta Muzio a rigidi statuti «esotici», come accadeva alle Avanguardie che si riferivano alle prime realizzazioni di quello che poi sarà chiamato il Movimento moderno del Nord-Europa, bensì all'attenzione verso la città dell'Ottocento e verso la razionalità insediata che accompagnava nelle antiche città i processi edificatori singoli e di insieme. I riferimenti sono letterari, ai suoi soggiorni in Francia, a scrittori come Apollinaire, Cendrars, Valéry, Ungaretti, Malaparte, Savinio e Cardarelli. Penso al Savinio che, dal positivismo filosofico francese, passa ad una nuova spiritualità, ad un Classicismo in cui essenzialmente era l'ironia: nella pittura l'ironia tiene una parte importante, allorché la coscienza dell'artista raggiunge un punto di massima chiarezza (8). Tornato a Milano lavora a part-time presso lo studio dell'ingegner Barelli, dove si occupa dell'Università Cattolica in Via Santa Agnese e della Casa in Via Moscova. Nello stesso periodo, o poco dopo, apre uno studio suo in Via Sant'Orsola con gli architetti Ponti, Lancia, Fiocchi. Dal 1936 al 1951 insegna Composizione al Politecnico di Torino e dal 1951 al 1963 Edilizia al Politecnico di Milano. La carriera di Muzio è stata esplosiva ed immediata: già la sua prima opera, la Casa di Via Moscova realizzata tra il 1919 e il 1923, è l'espressione maggiore del Novecento architettonico. Però — a mio avviso — Muzio solleva una molteplicità di questioni, che sono al limite dello spettro operativo e formale del movimento del Novecento. Voglio sottolineare alcuni aspetti estremamente attuali,

rapportabili alla situazione che si è creata nell'Architettura italiana di questo Dopoguerra. Noi ci siamo trovati di fronte ad una ripresa del problema «classico» nell'architettura: o come reazione contro, o come alleanza, o come deviazione verso la tradizione. Merito delle prime opere di Muzio è l'aver ripreso il cammino dell'Architettura occidentale degli ultimi quattro secoli e di aver permesso di definire meglio il Movimento moderno, che altrimenti sarebbe rimasto legato ad alcuni luoghi comuni (forma, funzione, eccetera). Un altro aspetto è il superamento di un certo anacolutismo del funzionalismo, cioè: la produzione industriale si avvicina all'arte a patto che l'arte sia razionale. Mentre invece si assiste a processi di produzione che si plasmano sui processi del pensiero e si trasformano seguendo l'evoluzione che essa ha subito. Ma ecco proiettata la pianta della Casa di Via Moscova, la Ca' bruta. Essa è un isolato-edificio che si organizza in due parti: una a corte e l'altra a blocco, collegate da un arco. Con essa viene introdotta, credo per la prima volta in Italia, la struttura condominiale; viene proposto un nuovo modo di abitare, attraverso una soluzione tipologica, di origine francese, che mette in crisi la casa di abitazione tradizionale. Altra novità per l'epoca sono i garages nel sotterraneo. Gli edifici non hanno una vera fronte e un retro, ribaltando così una teoria consolidata nell'Ecclettismo imperante. Il rapporto con la città è da trovare all'interno dei limiti geometrici dell'isolato, con l'arco a baluardo verso il mondo esterno: chiusura e differenziazione, ma anche proposta per una parte di città nuova. L'impianto, compatto, presenta un processo additivo di frammenti, che, anche tenendo conto del trattamento crepuscolare delle facciate, riescono a ricostituirsi secondo un metodo classico, ma anche secondo un discorso metafisico. La composizione delle facciate è evidenziata da tre fasce: l'inferiore rivestita in travertino, la fascia di

mezzo a intonaco grigio, l'ultima alta ad intonaco bianco. È un raffinato gioco chiaroscurale, rafforzato con un uso intenzionato di pieni e di vuoti, di nicchie, di timpani, di paraste. L'entrata è sorretta da tre colonne di dimensione eccezionale, con evidenti intenti di deformazione scenografica.

Giovanni Muzio

La storia di questa Casa di Via Moscova è abbastanza interessante. Il terreno, originariamente di proprietà della famiglia Borghi, che vi aveva costruito Villa e Giardino, poi demoliti al passaggio di proprietà a un gruppo di cotonieri, aveva già le fondazioni per costruire un isolato chiuso, con quattro cortili interni a croce. Nella progettazione, forte della recente esperienza parigina, feci riferimento al tipo della casa francese a cortile unico, con appartamenti grandi e locali di servizio all'ultimo piano. I calcoli per il cemento armato della complessa struttura furono eseguiti dall'ingegner Zanoncelli. A quel tempo, il cemento armato veniva affidato ad un'impresa, alla quale subentrava una seconda impresa per le altre fasi di cantiere. Per la Casa di Via Moscova fu l'impresa Castelli ad avere l'appalto delle parti murarie e di quelle costruttive. Quando iniziarono le parti costruttive, alcuni pilastri cedettero, provocando panico generale. Ma in diciotto minuti — io personalmente con un assistente — armammo le parti pericolanti: le lesioni infatti non erano dovute a deficienze di calcolo, ma al tempo di messa in opera. In Italia a quel tempo il cemento scarseggiava e si doveva importarlo da Spalato; si trattava, però, di cemento non cotto e non stagionato, per cui, anziché maturare in ventotto giorni, maturava in sei mesi e, inoltre, si suppose che si fossero determinati concentramenti di carichi e furono praticati dei giunti, che furono predisposti assieme alla cerchiatura di tutti i pilastri. La Casa suscitò molto scandalo, perché mancava di cornicioni. Sul quoti-



1.2.3. Palazzo dell'Arte, Milano, 1933: veduta aerea; allestimento del Salone d'onore per la V Triennale del 1933; veduta della scala elicoidale.

diano *Il Secolo* apparvero ben sette articoli contro la costruzione, nei quali si sosteneva che era affetta da *lue berlinese*; ancora adesso le è rimasto il nome di Ca' brüta. Anche gli ingegneri e gli architetti (che allora erano circa duecento), riuniti in seduta, ne decretarono, con otto astensioni, la demolizione. Dal punto di vista distributivo l'impianto risultò ottimo; da quello tecnico si incontrarono molte difficoltà nel reperimento dei materiali: il travertino dello zoccolo fu addirittura segato sul posto, in cantina; invece l'intonaco grigio venne eseguito alla francese, vale a dire in cemento spruzzato su intonaco di calce, molto resistente al tempo, quello bianco e nero e rosa dell'ultimo piano venne eseguito in marmorino palladiano, calce e polvere di marmo. La struttura e la tessitura frazionata stanno a testimoniare il rifiuto di un'architettura colossale e gerarchica e la scelta coerente di realizzare una casa anziché un palazzo, come quello in Corso Venezia angolo Via Serbelloni, costruito contemporaneamente, che allora andava per la maggiore. In Via Moscova si è voluto eseguire un edificio in cui gli elementi architettonici risultassero il più possibile puri, in senso classico, logico, filologico, e carichi di passione. Ho voluto esprimermi «all'italiana» più che potevo, rifuggendo da qualsiasi forma di esotismo. Dall'estero bisogna prendere tutto ciò che si può dal punto di vista tecnico, costruttivo, dei materiali, eccetera, ma dal punto di vista figurativo ritengo si debba avere una gelosia feroce per ciò che è italiano. È un edificio che si «guarda» ancora, e questo non avviene più per molti suoi contemporanei. Ma, pur riempiendomi di soddisfazione, è un'opera di compromesso (nel senso migliore della parola); non è un'opera architettonica che identifica un archetipo — anche se pochi anni dopo è stata imitata da Marcello Piacentini in Via Flaminia a Roma —: rappresenta la fine di un certo periodo, e appartiene a una forma, non di eclettismo, ma di composizione

frammentaria. In essa vi sono parti che ancora mi soddisfano: l'assoluta sicurezza e la pulizia con cui ogni elemento entra nel linguaggio architettonico.

Leonardo Fiori

Voglio fare una lettura parallela, non contrastante su un punto preciso. C'è nella casa di Via Moscova un uso di elementi del passato, cioè dei materiali della storia usati come elementi di progettazione. Ironia, deformazione, scenografia, scenario urbano, uso del colore, volumi chiusi: tutti questi elementi appartengono — secondo me — alla situazione maturata nell'immediato Dopoguerra, e non potevano nascere senza quel discorso polemico di una certa cultura verso il Positivismo francese. Qui mi riferisco alle opere di Muzio antecedenti agli anni Trenta, perché per le successive esiste un discorso più rigoroso sull'onestà dei materiali, sulla nudità, sull'acquisizione e l'uso di volumi, sull'aggiunta di pezzi. Ad esempio il Palazzo dell'Arte ha un impianto basilicale, che però si rompe con l'ingresso e l'atrio monumentale infilzati nel mezzo dell'edificio, dialogando secondo un processo additivo, più classicamente rigido rispetto al primo periodo, con altri pezzi come le terrazze, la scala elicoidale nel cilindro vetrato, il porticato sul Parco, la copertura di tipo industriale, eccetera. Siamo in presenza di un processo di semplificazione che, su versanti opposti accomuna le esperienze del Razionalismo a quelle del Novecento. La classicità è solo una suggestione in cui ha grande parte la fantasia, in cui però le metafore e i collages metafisici conservano la loro immanenza: severità e ironia sono continuamente affermate e contraddette. Per avventura, e qui sta il mio piacere-disagio, forme semplici, accostamenti, invenzione decorativa, sono connessi da una nuova logica, forse pre-metafisica.

Giovanni Muzio

Proprio da questo punto di vista, la Casa di Via Moscova non è un pro-

totipo. Prima della Grande guerra esplose un periodo di indiscriminato Eclettismo: imperversavano il Medioevo, il Barocco, il Settecento e, in genere, gli stili più disparati. Noi si voleva reagire a questo eclettismo, ma dove ispirarsi? Io mi sono riaggianciato agli elementi del primo Cinquecento, che mi sembravano i meno arbitrari, ma anche moderni nella misura in cui consentivano il confluire di elementi grammaticali e riferimenti serliani, palladiani. Questa fu la nostra scelta, non so quanto premeditata e istintiva.

Gian Paolo Valenti

Direi, allora, che il Classicismo ha agito da palinsesto, perché nel telaio classico si può sempre ravvisare la base sicura di un ordine pre-stabilito. Rispetto alla metodologia progettuale dell'epoca, trovo che nella Casa di Via Moscova, vi fossero differenze consistenti, come la decorazione non fine a se stessa, ma componente organica alla struttura. Infatti, se l'Eclettismo operava in appoggio ad un supporto, per cui il partito decorativo risultava sempre sovrastruttura con caratteri di intercambiabilità, qui — a mio parere — si tentava invece di ripristinare una logica costruttiva per la quale anche la connotazione decorativa venisse riassorbita dal supporto stesso, tanto è vero che essa appare netta, scavata, interessando l'apparato murario portante. In tal modo riemerge il telaio, si ricostituisce un certo ordine che, via via più consapevole, afferma la propria specificità pur nel riferimento all'ordine classico. Era, dunque, una ricerca concreta del costruire e non solo del rappresentare, opposta alle tendenze correnti in quell'epoca, in cui si privilegiavano la sembianza piuttosto che l'autenticità costruttiva, la connotazione scenografica piuttosto che l'espressione di elementi distintivi, di diretti e non ambigui riferimenti al contesto.

Leonardo Fiori

Trovo però che esista qualcosa in più rispetto all'atmosfera suggesti-

va di De Chirico. Infatti esiste un sottile gioco di serenità, di ironia, che è continuamente confermato o contraddetto e che — a mio avviso — fa sì che questa sia architettura e non pittura. Sono elementi che ritroviamo in tutta l'opera di Muzio, che, in questo senso, rimangono abbastanza continui all'interno dei differenti progetti. Per esprimermi in termini più chiari, la questione è quella del rapporto fra poetica e progettazione. La poetica non è il solo strumento per la progettazione, da cui derivare rapporti diretti e meccanici fra i due momenti. Come non lo è uno statuto rigido di tendenza, o l'adozione di nuove tecnologie e materiali, o l'analisi urbana, o lo studio dei linguaggi delle architetture di altri secoli, o la formulazione di prospettive utopiche. Sono tutti apporti per il percorso razionale ed irrazionale della progettazione, la razionalità profonda per dirla alla Quaroni o l'architettura totale. L'apporto epistemologico di Muzio, architetto e docente, credo stia anche in questo modo corretto di intendere il rapporto con la progettazione.

Giovanni Muzio

Lo studio per il Piano Regolatore di Milano, predisposto per il Concorso del 1927, è stato elaborato collettivamente. Il gruppo di lavoro, sotto il motto *Forma urbis Mediolani*, comprendeva: Alpago Novello, Buzzi, Cabiat, De Finetti, Ferrazza, Gadola, Lancia, Marelli, Minali, Palumbo, Ponti, Reggiori e me. L'assunto fondamentale della nostra ipotesi tendeva a precisare la specificità del territorio comunale, differenziando tra città e non-città. A sud non era previsto alcuno sviluppo dell'abitato — dal Duomo si vedeva ancora la campagna! —, mentre verso nord-est si proponeva di smuovere la città attraverso una direttrice definita di sviluppo insediativo, così da interromperne la configurazione concentrica e radio-centrica, prolungandone il centro lungo la «Racchetta» interna di Via Larga, un nuovo elemento circolatorio costituito da due arterie paral-



4. Case in Piazza della Repubblica, Milano, 1932-36: veduta del fronte sulla Piazza, 1938. 5. Sede de il Popolo d'Italia (ora Palazzo dei giornali), Milano, 1938: veduta del fronte su Piazza Cavour.

le rivolte verso nord-est — una da Largo Cairoli per Via Cusani metteva capo alla Stazione centrale, l'altra, dal Vecchio Palazzo di Giustizia, per Piazza San Babila, Corso Venezia, Corso Buenos Aires, si attestava in Piazzale Loreto — tra loro raccordate attraverso Piazza Missori e Via Larga. Il Piano prevedeva tipologie edilizie di tre o quattro piani al massimo, soprattutto per quelle parti da costruire vicino ai borghi antichi. Rispetto alle preesistenze, il criterio adottato prevedeva lo sviluppo esternamente al vecchio tessuto, in modo da preservarne l'integrità. Volevamo favorire gli sviluppi naturali e impedire quelli innaturali. Allora, noi architetti, eravamo promotori di un movimento d'opposizione all'urbanistica tecnicistica degli ingegneri, che imperava a Milano. Contro la tendenza degli ingegneri alla riduzione del problema urbanistico a pura organizzazione del sistema stradale, delle circonvallazioni, eccetera, noi ne agitavamo il rinnovamento dal punto di vista della costruzione architettonica e non monumentale della città.

Antonio Acuto

Per l'occasione ho letto la Relazione al Piano e le note che Giuseppe De Finetti ha scritto più tardi a commento del Concorso. Egli è molto critico ma anche molto autocritico: conferma l'intuizione di proporre il ruolo regionale di Milano, riattivando lo scambio tra città e regione, ma sottolinea anche che il Piano neoclassico dell'inizio dell'Ottocento era, da questo punto di vista, forse più lungimirante dello stesso Piano elaborato dal Club degli urbanisti nel 1927. De Finetti aggiunge anche che in questa soluzione fu troppo timido il tentativo di imprimere monodirezionalità allo sviluppo di Milano e che la proposta rimase in parte succube dei confini comunali, ampliati nel 1923 con l'annessione amministrativo-territoriale degli undici comuni finiti. La differenza più rilevante tra il Piano del Club degli urbanisti milanesi e quello vincitore di Porta-

luppi e Semenza, che andava sotto il nome Cio per amor, è stabilita sia dall'attenzione diversa al ruolo territoriale della città, sia dall'impostazione conseguente del problema del centro storico. La Racchetta tentava di incrementare al massimo l'accessibilità al centro, senza però sconvolgere il sistema stradale antico, anzi creando un'occasione di gravitazione del tutto nuova e originale. Il Piano vincitore, invece, proponeva un sistema viario capillare e sovradimensionato per il centro storico, fino a sconvolgerlo completamente e a proporre la quasi totale sostituzione. Un raffronto si impone anche con l'espansione della periferia per centri satelliti adottata dal progetto terzo classificato di Chioldi, Brazzola, e Merlo, dove un sistema di radiali adduceva ad una circonvallazione interna del centro storico prevista sulla Cerchia dei Navigli coperta. Infine, mi pare molto importante la notazione per cui quello del Club degli urbanisti era il primo Piano regolatore dove gli architetti si cimentavano con la dimensione urbanistica, mirante, prima di tutto, a fornire supporto all'architettura.

Giovanni Muzio

L'Università Cattolica del Sacro Cuore aveva originariamente sede in Via Santa Agnese nella Casa dell'architetto Luigi Canonica, dove nel 1921 ricavava una sala interna e una zona di raccordo in seguito demolite. Con l'acquisizione dell'Ospedale militare, insediato nei Chiostrini della Basilica di Sant'Ambrogio, tra il 1929 e il 1934 si poté procedere alla costruzione della nuova sede dell'Università. Il problema si presentava molto complesso, perché l'Ospedale era completamente rovinato dal punto di vista statico e della conservazione, allo stesso modo dei Portici del Bramante, i cui archi, troppo esili, mostravano di non resistere a schiacciamento; così che dovettero demolirli e riportare un pezzo di granito sopra il pulvino di ogni capitello. La difficoltà fu nella sistemazione del grande spazio a disposizione

per l'insediamento dell'Università. Il corpo degli uffici, che affaccia sulla Piazza, le grandi scale e i corridoi di accesso alle aule sono stati costruiti ex novo. Un elemento che mi ha interessato particolarmente è stata la biblioteca, ora demolita, al di sotto della quale erano situati i magazzini dei libri. I Chiostrini sono stati tutti restaurati; feci arrivare appositamente operai da Vicenza per rifare il marmorino rosso che fa risaltare gli intonaci di calce lisciati a cazzuola nella parte alta. Altri interventi molto interessanti sono stati l'Aula magna e i Collegi maschili e femminili. Costruire di fianco a Sant'Ambrogio e al Bramante fu problema di notevole difficoltà: predisposi un mattone appositamente, impiegandolo esclusivamente: la facciata non ha alcun elemento in pietra e i davanzali sono in rame in modo da far risaltare solo il cotto.

Guido Canella

Del complesso dell'Università Cattolica, personalmente, prediligo soprattutto l'addizione dei Collegi Augustinianum e Ludovicianum, perché si sviluppano, per sei piani e liberi sui quattro fronti, a concludere in autonomia metafisica l'impianto generale, per il resto articolato nella dimensione costretta dell'intarsio e della tessitura di ambientazione nell'antico. Anche a proposito del progetto presentato al Concorso per il Piano regolatore nel 1927, ricordo un altro saggio di Muzio del 1921, sull'Architettura neoclassica a Milano (9), dove si rivendicava, agli architetti neoclassici operanti in quel periodo, il merito di non aver disgiunto l'intento architettonico dal piano urbano costruttore della città moderna, mettendo a partito i vantaggi che venivano dalla tecnica del grande intervento lungimirante e rivoluzionario, con quelli ricavati dalla scarnificazione razionale dell'espressione architettonica, riportata sul piano di facciata con grande dignità protesa alla continuità stradale. In quell'occasione Muzio si riferiva — in termini che a me paiono anche discutibili — all'esperienza del Ba-

rocco milanese, la cui memoria traboccante e ottenebrante avrebbe impedito all'artiere e all'operaio milanesi di apprezzare la breve ed eroica parentesi laico-neoclassica. In questa parafrasi egli sembrava anticipare e chiarire quello che sarebbe stato il destino dei giovani architetti del Novecento milanese, un destino culturalmente difficile, ambiguo e impopolare (se si eccettua dalla fortuna di gusto, incontrata soprattutto con Gio Ponti presso una certa borghesia dirigente), dovuto soprattutto alla disomogeneità teorica e figurativa corrente tra gli stessi adepti. Del gruppo del Novecento, infatti, fecero parte, staccandosene per qualità, oltre alla raffinata personalità di Mino Finetti, quella di studioso di Giuseppe De Finetti, la cui concezione fisiologica dell'insediamento, collegandosi per un filo ideale a Leonardo e a Carlo Cattaneo, trova rari riscontri nella degenerazione tecnicistica e computistica dell'Urbanistica moderna. In questa corrente la personalità di Giovanni Muzio rappresentò la componente più impegnata nella perustrazione figurativa e costruttiva, più attratta dalla necessità di misurarsi con la tradizione architettonica. Non è un caso, allora, che Muzio, in quello stesso saggio del 1921 dove giustiziava la degenerazione barocca, in apertura evocasse anche la grande Architettura lombarda delle Basiliche romane, quasi guidate dal presentimento che, alla parentesi di recupero palladiano in chiave illuminista, sarebbe seguito quell'approfondimento della tradizione locale, che gli si imponeva proprio con l'incarico dell'Università Cattolica, dove attorno a Sant'Ambrogio era pure avvenuta la conversione lombarda dell'Umanesimo di Donato Bramante. Da quel momento la parete di mattoni diventava il palinsesto sul quale egli combinava a risalto la passamaneria di cotto, un'invariante poetica di Muzio architetto a lungo ricorrente nella sua opera. Nel nodo poetico dell'Università Cattolica, i Collegi residenziali rappre-

(segue)



1,2. Convento di S. Angelo dei Frati Minori e Cinema-Teatro Angelicum, Milano, 1939-58: veduta dei fronti su Corso di Porta Nuova e su Via Bertoni; particolare delle arcate sovrapposte nel fronte su Via Bertoni.

sentano — a mio parere — il sopravvissuto legame con il richiamo metastorico, che Muzio continuava pur a sentire, come del resto altri architetti razionalisti o della Scuola romana (ad esempio, il primo Piacentini), per una sorta di adesione morale, sia pure indiretta, a una cultura d'avanguardia centroeuropea e, in tal senso, sopranazionale. Credo, perciò, che nel complesso intervento della Cattolica sia il germe sul quale sarebbe cresciuta la complessa personalità poetica di Muzio; quel doppio che, pur riconducibile a sua prerogativa e costante, sarebbe stato continuamente spinto da una necessità di figurazione perentoria, che le tematiche via via affrontate non sempre sarebbero riuscite ad appagare completamente e a compensare coerentemente. Sembra aver prevalso una contraddizione tra un'interna necessità di trattare plasticamente i volumi e un'esterna volontà di stabilizzazione figurativa, che costringeva l'impianto espressionista a rivestirsi dell'allusione al Classicismo, avvertibile nella costruzione dell'architettura dentro una trama e un sigillo tradizionali.

Anche nel Palazzo dell'Arte al Parco di Milano sull'impianto neobasilicale ricorre la tessitura del mattone, che, proprio in quanto strutturale, crea un bassorilievo continuo tutt'attorno all'edificio, su cui la giustapposizione soprastrutturale di certe gerarchie marmoree apre una insanabile contraddizione, che sarebbe interessante fosse chiarita da Muzio stesso. Infatti, il pronao verso Viale Alemagna e il portico verso il Parco caricano l'edificio di una soprassignificazione scenografica trasversale, che sottrae forza e coerenza all'impianto mantenuto rigorosamente simmetrico sull'asse longitudinale. Questo correttivo classicista, questa bivalenza di ispirazione è carattere a lungo ricorrente (dal portale d'accesso alla Cattolica al Palazzo dell'Arte, con l'eccezione delle Case di Piazza della Repubblica), a sancire un'intuizione architettonica plasmata tutta in un'unica materia primordiale — il

mattone — quasi rimeditata «per via di togliere», secondo figure ripetitive e per allusioni stilizzate a un passato indimenticabile.

Giovanni Muzio

Nel Palazzo dell'Arte il mattone impiegato è il *klinker* che riuscì a far produrre in Italia; qui tuttavia ha compito portante e non di rivestimento, a differenza di quanto avviene oggi. Altri materiali, non marmorei ma di granito, uniti al mattone si trovano utilizzati solo nel porticato e nell'ingresso. Non era possibile eseguirli diversamente, data la esilità delle proporzioni che il mattone non consente. Pur costituendo propaggini all'edificio, non si tratta di parti integranti, ma di avamposti d'ingresso, verso il Parco e verso Viale Alemagna, che problema generale dell'edificio consisteva nella necessità di predisporre un notevole numero di metri quadrati, suscettibile di trasformazioni per le mostre, senza vincoli interni che potessero limitare lo sviluppo dell'esposizione. La soluzione adottata, nel tentativo di eliminare ogni ingombro strutturale, prevedeva l'arretramento delle pareti laterali, così da assicurare al punto di vista ottico, un'illuminazione costante a una certa altezza nel piano inferiore (purtroppo chi è subentrato ha fatto chiudere le finestre). Mi sembra significativo di un'intuizione progettuale originale che, dopo quarantasei anni, il Palazzo dell'Arte sia ancora utilizzato per esposizioni. Per me hanno un'importanza particolare il porticato anteriore, il motivo delle facciate e il grande salone di ingresso, che ha avuto momenti di magnificenza (per esempio, durante la Quinta Triennale del 1933, quando è stato interamente rivestito di affreschi, poi tutti ricoperti). Ho cercato di realizzare un'architettura che avesse valore d'uso temporaneo, di adattamento interno flessibile e, insieme, valore costruttivo e figurativo duraturo.

Leonardo Fiori

Il Palazzo dell'Arte appartiene alla

seconda fase dell'opera di Muzio, quella dopo gli anni Trenta, caratterizzata da una maggiore nudità e onestà del materiale. In esso — come già accennato — è esplicito il principio additivo: ci troviamo davanti a questo «nudo» compatto su cui sono addizionati elementi sintatticamente e grammaticalmente prefabbricati, seppure con riferimenti diversificati (la scala circolare, il portico divaricato prospetticamente sul davanti, eccetera). Questa addizione è anche leggibile in pianta, dove ad un nucleo centrale molto solido, si uniscono un impianto con un «impluvio» centrale, il teatro e tutta una serie di frammenti. Questi elementi, già predestinati, avevano come unico fine di giungere a una soluzione progettuale costituita da una serie di dissoluzioni rispetto allo spazio interno, che permettessero usi differenziati. Ricordando il problema urbanistico — cui accennavo —, determinato dalla presenza degli altri tre monumenti (Arena, Castello, Arco della pace), credo ci sia da rilevare proprio questa designazione del ruolo monumentale, come quarto punto rispetto al sistema.

Giovanni Muzio

Le Case di Piazza della Repubblica sono state eseguite tra il 1932 e il 1936. Si tratta di tre edifici accostati nei quali sono distribuiti: nell'interrato i garage; nel seminterrato, al piano terreno e al primo piano gli uffici; ai piani superiori le abitazioni. La struttura portante è in mattoni; solo lo zoccolo è in granito, non per ragioni di sicurezza, ma per funzionalità del materiale, in quanto, essendo gli uffici localizzati nel basamento dell'edificio, occorre una notevole finestratura e per questo erano più adatti il granito e il marmo anziché il mattone.

Gian Paolo Valenti

Vorrei sottolineare un particolare tecnico sull'impostazione e sull'uso del laterizio cotto o *klinker*: a differenza dei casi precedenti, in quest'opera è usato solo come rivestimento. Tuttavia il rivestimento è

stato qui disegnato, quindi ha una sua propria struttura, tale da individuare un elemento modulare nella costruzione. Aggiungerei che nelle Case di Piazza della Repubblica è importante cogliere la scala urbana del blocco architettonico.

Guido Canella

Giovanni Muzio è conosciuto nella storia edilizia milanese come grande costruttore e, infatti, l'amore per il dettaglio architettonico e l'impiego sapiente dei materiali lo hanno eletto a «maestro», al di là dei confini di tendenza. Tuttavia, questa sua competenza costruttiva ha finito in generale per evadere il quesito della sua collocazione, oltre la corrente del Novecento milanese, dove l'arco della sua poetica ha investito un'area perlustrata anche da architetti che furono di parte razionalista. Quando parlavo del rapporto di analogia che lega Muzio e Terragni, lo intendevo nel senso più profondo, che prescinde dallo stile convenzionalizzato e che coinvolge entrambe queste due personalità in un unitario regime di figurazione. Voglio dire che, nonostante Giuseppe Terragni — architetto razionalista, incontrastato ispiratore e leader poetico della versione italiana del Movimento moderno internazionale — avesse dovuto assumere, almeno ideologicamente, la funzione come propulsiva costruttrice di poetica architettonica, nella sua ricerca sembra che l'idea figurale prenda per mano la progettazione dal momento dell'impostazione fino a compimento. Analogamente Giovanni Muzio, risolutore di architettura per via analitica, a me sembra aver condotto i suoi progetti inseguendo una figura dominante di architettura, che ha teso a ridurre progressivamente il ruolo compositivo dei singoli elementi costruttivi. Ritengo questa una delle acquisizioni poetiche più accertate, più costanti, più durature della sua produzione; anche in quelle opere dove la rotta figurativa prescelta ha portato ad approdi che mi lasciano perplesso, come nella Sede della Cassa di Risparmio delle Provincie

HINTERLAND 13-14

january-june 1980

ENGLISH contents

Italian functionalist masters and neo-realists in the age of graffiti? <i>Guido Canella</i>	2	(here 1)
International culture for the reconstruction of Milan Lecture by <i>Piero Bottoni</i>	4	
Policy of the city and architectural typology Lecture by <i>Franco Marescotti</i>	10	
Rationalism and figurative regeneration Lecture by <i>Ignazio Gardella</i>	20	
Planning for an average size town Lecture by <i>Mario Ridolfi</i>	30	
Structure and architectural tradition Lecture by <i>Giovanni Muzio</i>	36	
Architecture as autonomous value Lecture by <i>Giuseppe Samonà</i>	42	
Figure and function in Italian architecture from the post-war period to the Sixties <i>Guido Canella</i>	48	(here 2)

ITALIAN FUNCTIONALIST MASTERS AND NEO-REALISTS IN THE AGE OF GRAFFITI?

Guido Canella

This issue features a series of statements on the individual experiences that several of the leading figures in Italian architecture before and after World War II brought with them to the Department of Composition at the School of Architecture of the *Politecnico di Milano*. Along with the coincidences in the time of the experiences undergone by the masters of Italian Functionalism, there is also very much in evidence a spectrum of gradually diversified personalities. Indeed, while they are at times virtually identical in view on a few subjects and problems, they often assume alternative or even opposing attitudes in ideological or figurative matters. Since those engaged in the teaching of architectural research and of course in architectural planning of widely varying tendencies and approaches have concurred on the need for such a survey of views, it would perhaps be worth while enquiring precisely what level of significance they might have under operational conditions of planning. We would exclude that of filing away their iconographical material in the archives for, on the purely perceptive retina, this detaches the design and image from the context of motivations and conditionings that have inspired and developed the creative direction taken, from ideation to planning and, occasionally, to actual constructions. Otherwise, there would be no reason for

reading these protagonists' descriptions of their highly eventful and often contradictory experiences nor, consequently, for assigning a place of particular significance to post-war Italian architectonic culture. What remains then is the fairly unified character of the aesthetic credos of a particular generation, credos which were the variable values of figuration and functionality. It is far too easy, in fact, to offer up theories regarding the functional «deceit» of architecture and the evidence of its penchant for the negative. The fact is that unless one prefers to slip into the relativism of histories of Modern Architecture for the most part oriented towards pure spatiality, sociological predestination and, now, also ideological introspection, it is quite difficult to approach the complexity and authenticity of Modern Movement without an exploration of figure and function; and this is so, despite the obsolescence of the premises that promoted it. Modern Architecture was, and still is, an expression with a highly complex code which is difficult to decipher, and it is no mere chance that those who opposed its realization succeeded in speculating on its objective difficulties in terms of taste, when it involved questioning backward means and relations in production, and where it contemplated, for example a restructured market for homes expanded in keeping with the increased availability of labour forces. Thus, pre-war Functionalism survived in isolation, surrounded by the hostility of the dominant conservative groups in the middle-classes of various nations, but not — as we happened to maintain several times — by the

middle-class *élites* (who were fascinated by its reformism and eccentricity) or by the labour movement (which was willing to support it in the hope of a radical transformation). In the post-war period the conditions for a reconciliation seemed possible, owing not so much to the persuasive power of Functionalism as to the anachronistic spectacle of an opposition which was insubstantial on the structural plane and, by then, even on that of taste. This mortal embrace of conformity, which took place under the aegis of the «International Style», was most successfully countered both theoretically and experimentally (*by trial and error*) by the post-war Italian architecture of the Sixties. Indeed it proved worthy of a chapter all of its own in the history of international architecture in those years, which, unlike Italian architecture, was on the one hand conditioned by the equivocal (because not contextualized) cult of the international masters and, on the other, it tended heedlessly to weaken what was still a unified and therefore resistant culture, through divisions of competence and scales (planning, analysis, design, etc.). It was against this outright cultural surrender that a part of Italian post-war architecture rose in arms, though not without some ideological setbacks and nerve-wracking compromises in matters concerning clients and the ultimate destination of works. But while we must recognize that experimental commitment also involves the risk of incomprehension, complete evasion may at times prove to be gratifying, because today it testifies to the effective separation between

research carried to an extreme and reduced to pure design, and a standardized completed structure reduced to routine satisfaction of requirements, so that destination and gratification now correspond to two non-communicating areas: on the one hand, the *trompe l'oeil* display to amaze a public familiar with galleries and exhibitions; on the other, conformity, to placate a private consumerist clientele and a bureaucratized public clientele. Let us try to outline the reasons for this: in the first case, the retreat of functionalism in the face of the existent city is considered inevitable, and the culture of the Modern Movement or even that of industrial society is blamed for having made the city unmanageable, so that utopia, in subverting the course of history, has become a parody of itself, and figuration, in regressing to pure nostalgia, has become mere stylism; whereas in the second case, as far as feasibility is concerned, the projects reduced to mere schemata and the low costs imposed by the bureaucracy are taken for granted for the concrete satisfaction of social needs; but actually they are adopted only at the expense of quality and innovation. Paradoxically, both these viewpoints seem to converge on a common objective: that of considering a surplus value and of thwarting any possible ideational progress of planning, perhaps in order to inhibit any possible typological enrichment of it on the material and representational planes, for this might upset the stabilized divisions between the private and public sectors or interfere with other status symbols; perhaps to prevent the articulation of an urban or domestic setting from emancipating society from its morbid dependence on other behavioural patterns and on consumer goods.

Even Functionalism often had to be reduced to a demonstrational project on paper only, but largely because of the opposition of those who wished to mortify its exceptional graphic suitability for actual construction and its transparent will to assert itself in concrete reality. Today, autographed designs are sought and collected; but what true value can these possibly have, treated as they are like allusive iconographic or prehistoric graffiti disconnected from the «revolutionary» denotation of their typological formulation? And what about the devaluation in expressive values that they undergo outside an operational strategy, which is alive only in its historical context and now known only to specialists in the field? Let us take, for example, the designs of Giuseppe De Finetti or of Franco Marescotti: when people fail to grasp the preliminary formal reduction required for an architecture to engineer cities and new life styles (which is all so difficult to understand from a purely graphic representation of the decontextualized project), the designs are immediately and undeservedly said to skirt the area of mannerism (whether modernist or functionalist); whereas, in projects (and also works) the routine work of a few of De Finetti's and Marescotti's contemporaries stays afloat and is put in the archives with equal philological care and historiographic underscoring.

At least in its most inspired and conscious moments, post-war Italian architecture has shown a few indubitable merits: 1. it has dialectically mediated between the original international style and problems and contradictions arising out of the national context; 2. with defensive obstinacy it has reduced its critical and exemplary quality to a few instances of counterattack, refusing to pursue popularity (which is only the gratification imposed by the centres of persuasion); 3. it has built — with history, but same time with anti-historicism — its own signification; 4. it has made known the contribution of the

individual aesthetic personality within the context of a unified group tendency, as an indispensable factor in originality and freedom of intellectual work and as a reliable cultural guarantee for society.

Invited to Rome by IN/ARCH for a debate with Ludovico Quaroni and Paolo Portoghesi on the Exhibition of so-called *Post-Modern* architecture organized by the latter at the Venice Biennial, we found ourselves obliged to defend it against the visceral but bigoted attacks (except for the intransigent but at least intelligent critique launched by Bruno Zevi) of those who would have preferred a positive, didactic, and exemplary review of the best offered by current architectural production. If the business of an exhibition is to dig out and, with some authenticity, to make known a developing phenomenon (whether optimistically or pessimistically is a matter for the general supervisors to decide at their discretion), the *Post-Modern* exhibit in Venice can hardly be said to have been tardy or ineffective. Nor is the importance of the phenomenon diminished by the resentment of those who would like to discredit its causes, motivations, and products (which are now all too much in evidence in reviews and galleries the world over), and oppose it, exorcise it, or contrast the «morality» of neo-functionalistic cubic structures with the distorted and irreverent «immorality» of *Post-Modern* work. We therefore would consider it quite obvious that the architectural exhibit at the Venice Biennial was a success — and here one need only compare it with the one set up at the Paris Biennial: *à la recherche de l'urbanité: savoir faire la ville, savoir vivre la ville* — so, let us limit ourselves to raising a question regarding the historical-critical analysis provided for us, a question which stems quite naturally from the statements published in this issue.

So far *Post-Modernism* has implied a rejection of the aristocratic heritage of history, a sharp break with functionality, a reluctance to accept the feasible, a proclivity towards the precarious, and a much higher coefficient of deformation, to the point of grotesque caricature (which could be expressed in homologous terms from the United States to Austria, or from Japan to Italy). For some time now we have been witnessing something new: a condescending interest in the quotidian, a renewed liking for history and the personalization of one's aesthetic code — all evidence of a transmutation. But is it really true, as claimed, that a decisive transmutation in substance and quality has taken place and has proved to be much more epic in scope between «Postmodernism» and Italian architecture of the Fifties and Sixties than it has between the latter and the International Style?

FIGURE AND FUNCTION IN ITALIAN ARCHITECTURE FROM THE POST-WAR PERIOD TO THE SIXTIES

Guido Canella

Before beginning this tendentious exposition about Italian architecture from the post-war period to the Sixties, I have to point out that the sequence of works here considered must not be taken as a sample of the current production, but is related to the *élite* design, that is, exceptional, engaged on function and formally valuable, using — I realize — some quite ambivalent terms. As a matter of fact, these works individualize a «cultivated» tradition which develops the pre-war architecture of Rationalism or «Novecento», inasmuch as they have prolonged the typological radicalism and the figurative punctilio of the mentioned architectural trends. Moreover, ideally joined together in spite of their physical discontinuance these works end by expressing a rather unitary concept of the city; under their common responsibility, the qualitatively «illegitimate» building tissue, escaped from the control of author's design, has come to an integration too. Right or wrong, they often involved the presumption to constitute, each one on its own account, both a programme for architecture and the conditions of an intellectual hegemony, sometimes a «life style» and — I would say — almost always a moral or moralistic attitude as regards the universe in which they were submerged. Unlike the way that modern architecture covered in other European countries, and not only in Europe, the Italian one underwent a semantic and figurative transfusion henceforth, just from these years, in which architects seemed to be able to progress from a minority position — like the one marking the pre-war Modern Movement —, to a position, if not of operative command, at least of cultural primacy. The scarcity and the backward standard of dwellings, facilities, infrastructures contracted during Fascism, and the firm belief of having at disposal a solid theoretic apparatus, which was improved in an international perspective by the battle for the affirmation of the Modern Movement, transformed the Italian architecture almost into an *unicum* as regards the general view of what was being built in the world. Just because of this ambition, Italian architecture has sometimes been accused of transgressing from the cultural presuppositions of the pre-war Modern Movement, and assumed as an example of formal withdrawing, entirely conquered in autonomy from those same presuppositions. Considering what has generally happened to Modern Movement elsewhere, by now it is not worth confuting such a limitative point of view, and the coarseness of a schematic and mystifying criticism: nowadays, on the contrary, we should rather try, even if subjectively, an analysis of the most objective reasons which, in Italy, pushed to a rather extremist design research, both from a moral and an expressive point of view.

Evidently this research has been paid mostly by the backwardness of the productive structure of the Italian building industry (which, as everybody knows, is more conditioned by land income than by firm profit); in other countries a stronger typological and expressive time-serving has derived, if not from the advancement of the building industry, certainly from the degree of greater dependence of the same industry on the firm profit for what concerns technology, investment, and commitment. Anyway a schematic list of the terms, which may have somehow interfered with the design

research carried out in Italy in those years, also includes a reference to the subjectivity with which the process going from the general plan to the project and vice versa was assumed; that is to say, it includes the modalities and the dimensions according to which the architecture plan was proposed as reproducible and diffusible to the building «market»; it includes the enterprise — the building enterprise of course — from the yard to the firm, but also the enterprise as a purchaser, since industries, in Italy perhaps less than elsewhere, have been the main purchasers for architects both for factories, productive plants and for employees houses, social facilities, infrastructures, consumer goods; finally the list includes the public administration which, at central level, has hardly ever offered decisive opportunities to architecture because of the rigid and defensive régime of the institutions that survived the Fascism; but at decentralized level, in the local government bodies, the public administration has sometimes represented a determinant and propulsive element for the typological individualization which profited by all the contradictions left by the lack of administrative and cultural decentralization. Such a situation can be pointed out particularly in the latest years, in which it is possible to observe together with a contraction of the private purchase, a reduction of the public commitment too, which has caused a series of inhibitions, a series of plans partly carried out partly failed, just because of the scarcely consolidated habit of privileging the collective moment in comparison with the private advantages by now deeply rooted in the settlement.

1. Monument and nature as a new frontier

Taking as a starting point the Monument of the Ardeatine Caves planned during the War after the liberation of Rome to commemorate the victims of the Nazi massacre, we must remember that a series of humanistic, naturalistic and vital solicitations typical of the North-American *frontier* democratic culture had arrived in Italy with the Allies. The USIS (United States Information Service) was the centre and the instrument of divulgation of this culture, even though many Italian intellectuals, already during the Fascism — and actually against its rhetoric and its nationalistic emphasis —, had turned to such trends of regression from ideology, of anti-academic democracy, of universal return to the existential foundations. Especially in the States these currents had put just in the centre of their poetic research the frontier between man and nature, in a sort of modern cultural transposition of the pioneers epopee. By the end of the Thirties and during the last War, the American culture, much more than the European Vanguard which had been tragically defeated by then, had ended by identifying in a promise of liberation, concrete and elementary enough to be believed, especially as regards the hopes which had nourished on the possibility of considering the relation between individual, culture and society in more democratic terms. Organic Architecture, the original formulation of which was bound to Frank Lloyd Wright's thought and poetics, in its European imported version elaborated by Bruno Zevi looked like the attempt of rendering dialectic the objective tradition of Rationalism with the research of a deeper contextual permeability. A heavy prejudice laid on the Modern Movement of rationalist observance, which had developed in Italy between the two Wars: it was the prejudice of its own survival, of its coexistence with the architecture of the bourgeois traditionalism (like that of the Milanese «Novecento») or of the

Regime (like the lictor one) paid, in a certain way, by a sort of adherence to the corporative order and, in another way, by a strong representative accent of the fascist officialism (as it is proved by Terragni's corrugated expressionist mediation). On the other hand, another prejudice laid on the international Rationalism: it was the prejudice that Rationalism had been somehow the main term of elaboration, even if rarely of fulfilment, of the unsatisfying answer from a marxist point of view to the settlement needs: in the USSR, of course (up to the beginning of the Thirties), but also in some capitalistic countries in central Europe, where a programme of social-democratic inspiration had been formulated at central and local level. Therefore, on the one hand, the relation between Organicism and legacy of Rationalism — I apologize for the schematism of these references which are strictly dimensioned on the basic topic of this lecture — also became the expression of a new social condition tending to introduce unusual terms of the Italian capitalistic development, where by then the enterprise culture had taken the lead. In this way, it also tended to privilege and confer a central role to individuals and initiatives rather than to collectivity and social securities. On the other hand, by a realistic criticism emerged from the catharsis of the Resistance, the architectural Rationalism was accused, right or wrong — this is a very complex question to specify in another occasion — of having been the interpreter, since its neo-illuministic origin, of distinct class forces which were organized and led by the middle-class. The claim for a freer and more articulated proposition from architecture, for a poetics which in the typological and representative space could find a domain directly perceptible and workable from a *centre* wherein the man in his social dimension was placed, represented the request of many Italian intellectuals disillusioned by the fascist experience and stimulated by the partisan militancy they had creatively lived after the Liberation. In the monumental theme of the Ardeatine Caves of 1945, the symbolic component of the sanctuary in the very place where the Nazis had shot Hebrews and members of the Roman Resistance, is mainly underlined; natural light, filtered through the perimetrical shutter cut in the burial hall, and the surrounding context, characterized by the sandy hollows of the ancient Roman country, confer the sacrarium a high degree of catacomb spirituality joined with a datum of constructive expressiveness due to the typological choice which somehow evokes the *tholos* tomb in the covering parallelepiped perceived as a monolith. This commemorative monument represents the return to nature of the expressive cubist régime in a significant and exemplary way; planes and masses are treated essentially, sharp corners and joints coincide with a change of matter, of structural function and of symbolic-figurative role. Thus the design process seemed to reproduce the very exchange of experiences occurred between Dutch and American architecture from the beginning of the century to the Twenties: that sort of linguistic contamination occurred between Richardson and Berlage, between Wright and Dutch architects, till the involvement of the neoplastic movement of the *De Stijl*, just to the threshold where the order of nature contracts in mere stereometry. To this synthesis, which succeeded in combining several impulses into a unitary symbolic bond pushed by the theme itself, also the sculptor Mirko Basaldella collaborated with the architects Mario Fiorentino and Giuseppe Perugini. In the gates of the Monument of the Ardeatine Caves, Basaldella

(Afro's brother and Corrado Cagli's brother-in-law) succeeded in admirably weaving the expressionist arabesque of torture using filaments of natural extraction. This work, even if influenced by the recent past of the Vanguard which had exhausted between the two Wars, seemed to represent a will of moral, but also expressive ransom.

In relation to some elements of thematic analogy and to some choices in figurative opposition, we can establish a direct comparison with the Monument to the victims of the German extermination camps. The Monument was planned by the BBPR Group (Belgiojoso, Peressutti, Rogers) at the Monumental Cemetery of Milan in 1946. In this case the neo-plastic stereometry results from emptying the functionalist module and from the use of the virtual plane as a delimitation of the merely evocative volume; here is the construction of an empty space, formed essentially by structural sections of reticulation and contour through which the poetics of the European vanguard runs transfigured. In addition to the different use of the relation between full and empty spaces (transparency and chromatic distillation at the Monumental Cemetery, engraving and solidification of nature at the Ardeatine Caves), we can also notice a different appeal to the surrounding landscape: the total abstraction from the *pre-existent characteristics of the environment* in the Monumental Cemetery of Milan (the neo-Romanesque Lombard pinnacles which stand out from Carlo Maciachini's architecture) accentuates the purist eradication. In a different way, these two celebratory works show a residual possibility of interpreting a continuity with the recent poetic past of functionalist architecture, whereas the matter roughness in the first case, as well as the reticular transparency in the second case, had been two fundamental matrices for the poetics of the Modern Movement between the two Wars and whereas a solution, deep-rooted to a precise natural and civil territory is opposed to a commemorative solution re-proposing the European spiritualism, like the one adopted by the BBPR Group. Thus, in embryo at least, the opposition between North and South was again established and the dualistic research of Italian architects was going to develop, with some points of contact, along this very opposition till the middle of the Sixties approximately.

Architects, who had generally been extruded from an official citizenship in the fascist period, had isolated themselves and nevertheless kept in practice also during the War executing many plans and drawings principally destined to interiors and furniture. They had also carried out some little building works in order to arrange emergency lodgings for those who were seeking a house in those difficult times. Since most Italian architects were intellectuals of bourgeois origin and had a homogeneous education, few of them were really anti-fascist before the War and even those who militated in the partisan formations, had sometimes joined the Resistance without a clear vision of what had happened and was still happening in Europe. This fault is only partly imputable on the moral plane as we must remember that most of them were young people and had adhered to anti-fascism very late, after their masters' disappointment in front of the social promise that the fascist Régime had failed to keep. Therefore their engagement first of all concerned a poetics, then it was transferred on the plan, on the paper, with their pencils in their hands, through a subjective and demonstrative way almost opposite to the objective and realizing one of the modern architects who had indeed worked in the deeply different mass realities of the central Euro-

pean countries between the two Wars. So passing to consider the first works carried out after the War — unfortunately here we can mention only a few —, and thinking of their position in the typological and figurative progression of Rationalism, one is astonished by the degree of transformation that Italian architecture underwent when compared with the pre-war times and the last years of the Fascism: somehow this transformation too could be defined «Italian miracle» with implicit intuitions and approximations.

So in 1945, almost all of a sudden, in the culture immediately following the Resistance and still inspired by it, a populist conversion of some linguistic constants of Rationalism could be found. For instance: the *pillar-beam* syntagma, which had been one of its characteristic element, was reabsorbed in the perimetrical wall as it is noticeable in the farm-labourers houses, realized in 1945 — but already planned in 1944 — by Bottoni, Mucchi and Pucci in Lower Milanese; the saddle roof was recovered too, as in the vine-dresser's House at Castana. In this house planned by Ignazio Gardella in 1945, the inclination is upside-down so that the two pitches meet along a conpluvium line in the middle of the building. These elements were surely a remarkable innovation from a typological and formal point of view within the short tradition of Modern Movement; moreover and not extraneous to their inspiration, the sociologic overexcitement of the crisis conjuncture could be traced too, through the recovering of an elementary technology and of some building elements sometimes makeshifts, sometimes of ancient and «spontaneous» constructive tradition. For instance: in the great shutter used instead of the Venetian blind, which had been already adopted by building yards before the War; in the vertical window at full height and with baluster, for living-rooms and bedrooms, which was often combined with a square window for lighting and airing the service rooms. The vertical window replaced the «universal» horizontal continuous one. Other elements of innovation, but still connected with an ancient tradition, were eaves and visible drain-pipes and so on. We notice the recovery, sometimes the pleasure of a settlement antithetic to the modern city, as well as the recovery of the same rural horizon as the one characterizing the literature and the cinematography of the time.

2. The housing estate calcifies the physiologic city

It is very important to follow this sudden deviation from the centralizing conception of the city since it does not only concern series of rural, semi-rural and familiar works but is also present in series of urban and even large scale works, as in the plant of the QT8 Housing estate (Eighth Triennale Housing estate) planned by Bottoni in 1946. Here, in the beginning at least, an experimental low-income housing estate was proposed with which to provide the Eighth Triennale (of which Bottoni was the Communist commissary) for a new phase of propaganda in favour of the culture of the Modern Movement. Even if the QT8 Housing estate is characterized by mixed settlements with great variety of residential types derived from the series of demonstrative housing estates which had been presented by the Modern Movement (for instance, at the Werkbund exhibitions among which the most famous is the Weissenhof Estate in Stuttgart, 1927), there is quite a different ideology behind the recovery of the particular typology carried out in the case of the QT8 Housing estate. The series of

exhibition-housing estates originated from the presumption that they were to experiment some types of lodgings according to tested standards of reproducibility promised by the industry, and to destinations of class and wealth which were very specified in the Central European societies between the two Wars. These constitute, therefore, a set of samples for a research carried out by administrators, entrepreneurs and architects which was transitorily offered in the exhibition-housing estate: meaning, with the possibility of being able to be prolonged in the expansion tissues of Central European cities, privileging homologation and virtuality of repetition. As in those years a re-establishment of the traditional power relations could be observed in the Italian institutions, the realization of the QT8 Housing estate already seems to show traces of the worry of having to make a moderate typological and technological experimentation, persuasive as well of the presage of having to close the labour class settlement like a fortress (even if in the composite amalgam of social conditions and origins that is present in the cities of the Northern industrial triangle, by then partly touched by the phenomenon of the immigration). Such a defensive strategy seemed to be the only condition which permitted to make admissible and safeguard the working class settlement in the bourgeois city, if it is true that before the War, town-planning as main expression of the most evolved ruling class had usually practised a policy of contamination or of confinement of the working class settlement itself. Therefore the QT8 Housing estate does not excel for originality but, at a distance of some years, suffers more of quite an ambiguous image when observed from the nearby environs: in fact, the invention of Monte Stella (the mount raised with the rubble of the wartime destructions), the sporting plants, the point houses which were all executed by different architects and progressively enriched by more refined building materials (such as brickwork covering or pitch covering), confer a middle-class image which the Housing estate does not admit if penetrated in its interstices and perceived in the elementary relation between facilities and residence (although the *vital street* inspired by Le Corbusier has not been carried out). This consideration, without detracting a heroic experience (one of the most significant in the history of the Italian architecture after the War) must make us meditate on the substantial unpreparedness showed by modern architects when they had to face the problem of the expansion of the real city. Before there had been some plans — the «Green Milan» Housing estate, planned by Pagano, Albini, Gardella, Minoletti, Palanti, Predaval, Romano in 1938 and then the «Horizontal City» Housing estate, planned by Pagano, Diotallevi and Marescotti in 1940 — which were essays showing a typological and expressive coherence but lacking in any comprehensive responsibility as regards the destiny of the city. As a matter of fact, they looked like large-scale transpositions of experiences carried out by architects still re-ascending through progressive additions from the centrality of the single lodging. In fact, the architects who collaborated in planning the dwellings and the services of the QT8 Housing estate were part of the *élite* selected by Bottoni among those who were not compromised or had a rationalist past. So the poverty of planning experience of the Italian pre-war Rationalism charged the QT8 Housing estate of an ancestral conditioning, right in the incapacity of leaving the scheme or the model in order to dominate the physiologic metabolism of the big real city following which the minute and inductive functionalist

experimentalism was applied without getting out of local control. Yet one of its merits is the will to attest the working class settlements in the suburbs, avoiding their confinement to satellites as supported by the fascist, pre-fascist and even rationalist town-planning and which only the industrial and economical recession had prevented from being carried out. Even though some Milanese architects (Bottoni, Pollini, Terragni with the critic Bardi) had taken part in the CIAM of 1933, on board of the steamer «Patris II» travelling from Marseille to Athens, where a comparison among different town plans was established and where the proposals for Amsterdam presented by Corn van Eesteren appeared the closest to a global assumption of the urban expansion, the experience these architects brought to the urban planning of the reconstruction of Milan during the administrations after the War and later to the 1953 Town Plan, resulted still centred on the conception of the functionalist zoning adapted to the Italian reality; in short, the conception of the city divided into autonomous and residential areas connected with the old centre and with the new *heart* by means of easy running radials, in expectation of a rationalization of the productive suburbs. This conception was exploited by the bureaucracy of the technical institutions almost unchanged since the pre-war period, and by the pragmatism of the always existing cunning professionals who succeeded in corrupting what new still left in the practical management of the plan.

To tell the truth, it must be remembered that the only proposals of organic rehabilitation of the modern city were expressed, during the Italian post-war period, by Giuseppe De Finetti through a practice of physiologic decongestion. Here we only quote his Milanese plans for «The Lombard Street», for the Fair, for the Beccaria and Fontana squares, re-elaborated many times between 1946 and 1951, but never carried out. The militancy in the formally moderated group of the Milanese «Novecento» had not prevented De Finetti from becoming exegete of Adolf Loos's and Frank Lloyd Wright's theories (like, by the way, his homologous, the rationalist Edoardo Persico). Only in apparent opposition to the urban practice in use, but actually congruent with same in the prevalent ideology still hinged on the country-town dualism, there are the neighbourhood units planned and realized in the South of Italy. This intervention policy was offered by the economic helps of the ERP (European Recovery Programme) to the UNRRA-Casas which availed itself of a vice-president who was an emergent personality in the sphere of industrial production and also of operative culture: Adriano Olivetti. In the years following the War, the UNRRA-Casas disposed of a remarkable share of investments to meet a debt towards the South of Italy that the Italian society as a whole (but not only the Italian society, considering that the South of Italy had been also a dramatic chess-board for the victorious Allies) had contracted during the centuries and of which, after the Southern intellectuals and artists also the Northern ones, like Carlo Levi in *Cristo si è fermato a Eboli* (1946), became aware. Many Italo-American soldiers, generally natives of the South, going up the Peninsula, had had the possibility to notice life conditions of rural populations being therefore able to indicate a fertile field of research to American sociologists and, as a consequence, the intervention in favour of Southern Italy became a profitable policy also in terms of popularity; the electoral platform interested in Italian problems was actually very important in USA. In business field Adriano Olivetti imported, from the

States to Italy, the culture of the «human relations», which meant the introduction of an individualistic and anti-syndicalistic psychology in working relations, and as regards town-planning, he imported a sort of *disurbanism*, which meant the opposition to the industrial concentration in large towns. For a long time he succeeded in influencing the trends of industry, culture and urbanization through his presidency of the INU (National Urbanistic Institute). With a selected group of planners endowed with a great competence in different disciplines, Olivetti became promotor of a series of neighbourhood units in the South of Italy: the most famous was the Borgo of the Martella. It was destined to re-house the farmers residing in the notorious Sassi in Matera and it prescribed «evolved» conditions of settling relations, among which the shortening of the distance between farms and living centre through the dislocation of the new dwellings grouped directly near the place of work. In Apulia and also in Basilicata the structure of settlements was historically constituted by large *rural towns* where men working in farms returned from even a long distance in the evening. Therefore, this violent displacement of population to a decentralized suburb caused a condition of desolated carelessness at Borgo of the Martella, even years after its realization. For instance, in the bars and in the streets of Martella, only some children and a few old men could be met, while young men and grown-ups returned daily to Matera, to the Sassi, where they were used to gather during the hours saved from the work in the fields. After Borgo of the Martella, planned by Ludovico Quaroni in 1949, where a sort of solar naturalism aimed at redeeming the «impure past» of the pre-war Roman Rationalism, conciliating it with the neo-empiric wind coming down from the North of Europe, followed a series of typologically analogous settlements. Among these also that of Torre Spagnola designed by Federico Gorio and Michele Valori, almost at the same time as Martella to the planning of which they had collaborated; even if inside the conceptual frame of the decentralized village, Torre Spagnola seemed to show a sort of reformation of the youngest rationalist generation through the introduction of a greater rectification of the residential cells and of the tracing and general plant. Lately, it has become general opinion to have to preserve Sassi of Matera tying it to monumental zone; however since such tie does not stop the degradation but accelerates it, it has recently been questioned whether the money spent for the forced transfer of the inhabitants into the decentralized villages could not have been invested in the gradual recovery of Sassi considering that Pier Paolo Pasolini in his film *Il vangelo secondo Matteo* (*The Gospel according to St. Matthew*) shot in the Jerusalem of Sassi in 1964, had shown that powerful metropolitan virtuality of Sassi completely absent in the scattered villages. In Rome, the theme of the housing estate found the ideologic divarication of the same typological matrix which occupied different groups and generations of architects in the beginning of the Fifties in the two cases of Tiburtino and Tuscolano. While, in the Tiburtino, Quaroni and Ridolfi's «school» brought those young men up intent on driving the two masters from the organic research theorized by Zevi — of which I have already spoken — towards a more populist poetics conceived as transition to the neo-realistic Movement, in course of regulation in the contemporary cinematography and literature, in the Tuscolano operated the architects bound to the so-called Roman

school who, in the period preceding the War, had constituted a movement analogous to the Milanese Novecento and of which the most talented personality was Pietro Aschieri. At the edge of the Tuscolano however, a horizontal Residential unit is present, created by the original personality of Adalberto Libera and clearly differentiated from the aspects which on the other hand, are partly common to the two housing estates. These aspects are principally constituted by the assumption of responsibility of a programme of physical development of the city, still founded on the exclusive proliferation of the residential tissue according to the module of the Roman suburb. Different from what had happened with the QT8 Housing estate and with another series of Northern housing estates where the self-sufficiency, if on the one hand, cut the relation with the historical city, on the other it witnessed the occupation of the productive suburbs by the popular housing estates, in the cases of Tiburtino and Tuscolano which, all the same, adopted the typology of self-sufficient residential units according to the trends of the current town-planning, that very same choice prolonged in conservative terms the characteristics of the post-unitary Roman building expansion leaving to the architects only the right to the rediscovery and the representation and sometimes to the moderately expressionistic denunciation of the world of the Roman suburbs much interlaced with neo-realistic literature and cinema in those years. Henceforth rather than trying a redeeming of the suburb from the «entrenched» popular housing estate, as was happening in the North, it seemed to be on mind to make of necessity a virtue, that is to say to deepen some contradictions in coherence up to the typological and formal excretion of the tissue of the settlement. And as a proof of realism, this results from the way the lodgings present themselves in the collective environment which, in Rome, contrary to Milan, is constituted by the common manifold of the street. It would be more correct to apply the term *naturalism* in the case of Tiburtino, reserving to the term *towards realism* a significance with which we are going to be acquainted further on. As if for a cathartic retaliation to the imperial paludament of the fascist capital (triumphal demolitions, EUR-citadel, University city etc.) in which the Roman modern architects had been involved acquiring there their first experience by trying to convert the representativeness of public functions into a frozen stylism, especially in the Tiburtino, they seemed to wish to return to the laceration and to the superfetation of the baroque papal Rome relying on the traditional spontaneity of behaviour which had made houses and shops perceptible and communicating along the walls of the street through traforated curtains and meandering passages, also favoured by the mildness of the climate and by the varying altimetry. The excess of architectural inventiveness on which this modern *baroque-town* grew up — using a paraphrase adopted by the same authors — was paradoxically made possible by the research on technological normalization and by the proposal of typological homologation treated in the *Architect's Handbook*, published in 1946 and based on preceding studies supported by the CNR (National Council of Researches) and by the USIS. We must not forget that the *Architect's Handbook*, one of the most important and memorable documents of the Italian architecture after the War from an operative, theoretic and poetic point of view, had been inspired and co-ordinated by Mario Ridolfi, who was, without any doubt, the most incisive personality then working at

Tiburtino and, in general, the most originally creative personality in this period. From the «laboratory», which was offered to the architects in those years through the Tiburtino, only Ridolfi (and some young architects like Carlo Aymonino) succeeded in extracting a vocabulary and a syntax for the construction of the city moving from the poetics of the architecture. Even if based on very personalized planning experiences and researches, these practices and rules contributed, through some typological schemes and some constructive details, to redeem many residential structures forecasted in the public low-income housing plans of those years. When the first edition of *Architect's Handbook* was substituted by the following apparently more up-to-date and much more extensive, it is perhaps not by chance that a general lowering of the building quality in the public low-income housing estates in the periphery of the big cities could be observed almost as if due to the failing of a basic text book.

Returning to the Tiburtino Housing estate, it is probable that first of all, it was Ridolfi's personality to become propulsive in the research (certainly not of its degeneration) which theorized a purifying immersion of Rationalism into naturalism meaning a rational acceptance of the *precarious*; for instance, when, as cultural resource, it assumed a life half in the open consented by the Roman climate and by the extroverted tradition of its popular suburbs. Exactly from this redeeming experience Ridolfi rose again towards his most mature works without self-criticism and conformism, that self-criticism and conformism which were indispensable for almost all other architects of the Tiburtino in order to represent themselves, pure and disposable, for the crucial appointments with the theoretical debate: for instance, in 1955 in the Institute of Communist Studies at the Frattocchie in Rome where, on behalf of the youngest generation of Roman architects, a conversion of historical connection with the Rationalism and, contingently, with the experiences on more international level and less conditioned by contextual circumstances took place. The Italian post-war architecture must be grateful to Ridolfi for his pursuing this research, through a realistic evolution and without conventional restrictions differently from what happened to other artists of the Italian Neo-Realism. This appears in a recent exhibition, where the importance of Ridolfi's architecture in the construction of an Italian average size town like Terni is outlined. After the Tiburtino experience Quaroni developed his own research on urban identity of the architecture according to orders, dimensions, modules and composition ratios more experimental and intellectually more tormented while the youngest Roman architects, during a certain period, speculated on the architectural theory doing seminar activity in the SAU (Society of Architecture and Urbanistics) and engaging themselves in various directions: some in urban management, some in history of architecture, some in teaching, some in work.

Also the row houses for farm-labourers, built by Ridolfi at Cerignola in the province of Foggia, town of the famous syndicalist Giuseppe Di Vittorio, are from 1950. Within the little encouraging outline realized by INA-Casa in the Fifties, these houses represent perhaps the most convincing example where the very same Ridolfian research, finally delivered from a sort of complex of competitiveness in comparison with Quaroni's experimentalism, contains all his constructive knowledge as a great artisan master in pure architectural terms. This will for instance appear: in the use of padding tufa

with concrete border; in the re-proposal of the terraces complementary to the essentiality of the lodgings; in the use of the street as continuation of the privacy into the collective life in lack of an acceptable structure of public services; in the confirmation of plane roofs adopted since the water is precious and stored in terrace cisterns in this area; in the adoption of chiaroscuro guaranteed by the trellis as figurative completion of the building; that same brick trellis, in the Tiburtino Housing estate and in other works by Ridolfi, concurs to pad and air the triangle by which the junction of the two pitches overhanging the under-roof tent is increased, finding here at Cerignola the classic form of the perimetrical cornice capable of transforming each of the cells in little aulic buildings nobly representative and, even if inserted in the row, in direct syntony with more prestigious buildings (urban palaces, rustic houses, agricultural hamlets) of the countryside of Apulia. This is true for the three-storey buildings and also for the towers of five storeys although they represent an anomaly in the scenery of Apulia. As we have already said, in this region the structure of the settlement is very concentrated and characterized by agglomerations which, without specific administrative identity and without being chief towns of province, are actually *rural towns* sometimes reaching and also exceeding fifty thousand inhabitants. In this period, in these towns, the only resource of life was still the agricultural economy so these houses for farm-labourers contributed to redeem the conditions of the rural settlement through the architecture, confirming its role as urban centre.

Also Tuscolano Housing estate planned by Mario De Renzi and Saverio Muratori started in 1950. Possibly since Muratori and Quaroni had collaborated during the pre-war period, the case of Tuscolano seems in a certain way similar to that of Tiburtino in respect of which it anyhow presented a symmetric evolution towards the analysis of typology and implantation where Tiburtino resulted directed towards the typologic-expressive research. From one side, at Tuscolano worked the best of what was left of the Roman School and, from another, of the modern Academism, which had first developed and then consolidated during the Fascism upon the historical and typological studies stimulated by Gustavo Giovannoni and continued by Muratori after the War. Consequently, although being that of Tuscolano a figurative research only little characterized, a certain recurrence of the Tiburtino experience can still be felt in same, for instance, in the attempt to attribute value to the continuity of the street even if, in the general plant (by now of fifty thousand inhabitants) the contradictions of the tissue of expansion characterizing the development of Rome appear more strong. But the most interesting element, at the limits of this housing estate in progressive expansion, is represented by the horizontal Residential unit — about which we have already spoken —, planned by Adalberto Libera in 1953. This plan reminds us of the «Horizontal city» Housing estate planned by Pagano, Diotallevi and Marescotti for Milan in 1940. In the meanwhile, in the outskirts of Turin, the Falchera Housing estate was rising, planned by a group of Turinese architects, a part of which had operated in the period preceding the War according to a research balanced between architectural conservation and innovation as extension of the projectual constructivist tradition of the Piedmontese architecture modernized with great dignity already in the period subsequent to the Neoclassicism and during the entire Eclecticism, up to the formation of the avant-garde group

to which also decisive figures of architects like Pagano and Persico belonged for some years. In this atmosphere some skilful technicians to be later recovered and ideologically re-launched by the personality of Adriano Olivetti and, subsequently, federated in a group for urban planning directed by Giovanni Astengo, also had their basic experience; the neo-romantic experience of Falchera resulted indicative of a rather peripheric condition of the theoretical debate which had fixed its antagonistic poles in the experiences of Milan and Rome. To be more precise the Falchera experience turned out to be in a peripheric condition also because at that time — at the beginning of the Fifties — the Turin context had not yet been involved as much as Rome and Milan by the mass immigration from South Italy. The containment was guaranteed by the wise occupational policy practised by Fiat and by the corresponding settlement policy carried out by the municipal administration again firmly bound to the destiny of the big Firm, after the short experience of social government following the Liberation. With Falchera it seemed still possible to pursue conditions of controlled balance in the relation between occupation and settlement which other metropolitan situations in Italy did not guarantee any longer. At that time Turin was certainly not Naples, nor Rome nor Milan, even if the conditions of a productive revival, stimulated by the so-called «Italian miracle», still were to come. The experience of Falchera is interesting both for the structural correspondence, assumed by the settlement in relation to a productive reality and to social groups still homogeneous as well as for a proposition derived from models which was introduced in the relation between urban plan and architectural planning. Astengo, in this moment working in coherence with Olivetti's conception, — even if in the gravitation area of a large industrial centre — was convinced of the necessity of a prior hegemony of town planning upon architecture also at the scale of housing estates. The case of Falchera results, therefore, an exemplary essay of such purpose, exactly where the imaginative process of the settlement was directed towards the ways of combining certain typologies in building blocks displaced according to a prefigured design and where, on the contrary, the setting-up of the architectural programme became a linear function inside the process itself. This occurred according to a relation derived from models — as we have already said — because the research of reference constants and of binding terms took place entirely inside the settlement itself without considering neither structural nor natural conditions of the surroundings. Besides involving the problem of the suburbs in a factory-town, it was also a question of a plain in the Pre-Alpes where, failing a credible contextual reference, only the will to artificially create more introverted block units seemed to correspond to the neo-empiric semi-hexagons and semi-octagons of Falchera, so that even the community was bereaved of an authentic centre. Even if this experience did not strictly pertain to the line of Olivettian disurbanism, moments of regression from rationalistic informative principles could be felt in same. Evidently, the helium-thermic orientation of the building blocks had been lost. Also the conviction to use facilities as reference points (although the planners still preferred them in the centre) had been lost in favour of the internal spaces of the block which, being multiplied, contributed to subtract force of attraction from the life-centre of the housing estate. Furthermore had been lost the happy building inspiration of the *Brick and Iron*

Architecture (increased by proto-industrial technologies in Piedmont), to which only the brick covering and the aligned disposition of windows resorted, the variables of which gave the impression to be played on the finishings (for instance: in the refined balustrade of the loggias, designed by Ettore Sottsass Senior with reminiscences of the Viennese Secession, like a reticle of square voids obtained in a cement frame). But also Falchera, during the years of productive expansion, had to live the ensuing waves of immigration from the South becoming, against its will, a desolated parking area following the cycle of degradation of the North-American industrial towns. Returning to the outskirts of Matera, the Spine Bianche Housing estate, designed in 1955 within the project of clearance of the Sassi, interpreted the most decisive self-criticism brought forward by a group of the youngest Roman architects (Aymonino, Fiorentino, Gorio and others) with the insertion of a Milanese architect (De Carlo, who designed a building with mixed shops-lodgings), to the disurbanism of the neighbourhood unit of Martella through the attempt at conferring again urban conformity to the settlement. It was a question of criticism against the type of village scattered on the allotted farms but also against the picturesque and sociologically tendentious interpretation, retraceable in the villages planned by UNRRA-Casas, of the type of traditional farm house (in Apulian strongly characterized, for instance, by the *trulli* of Alberobello and Martina Franca), but delivered from the historical laws of aggregation in *rural towns* and only reproduced for the purpose of figurative mimesis. At Spine Bianche the curtain building reappeared recomposing with rectilinear crossed outlines, the central spaces closed between the continuity of the perimetrical streets and the courts open on one side and of immediate gravitation to the inhabitants living there. In this housing estate the youngest Roman architects tried to insert the generous figuration of the Roman school, arranging the coloured background according to a syntax of Northern derivation. This may be noticed in the rhythmic predilections: from the return of the crossing of the *pillar-beam* to the strong underlining, not only of the different floors nor of each flat, but directly distinguishing each room through the full-height door. An underlining that was absorbed in Tiburtino as well as in Martella by the compact (and in the first case tormented) curtain surface.

We can hint at the experience of some Milanese architects born around 1920, which is in a way symmetrical to the one achieved in the area of engagement by the Roman architects. Among the Milanese architects, the personality of austere and polyvalent diligence of Giancarlo De Carlo stands out. His INA-Casa planned and then realized at Baveno in 1954, seemed to rationalize the experiences of Martella, after an interlaced exchange of experiences with Quaroni and Carlo Doglio, which lasted until the Townplanning Exhibition at the 10th Triennale in 1954. In this social-economic typology destined to the quite peculiar context of the Maggiore Lake there was the simultaneous presence of some ideological tensions which were common to the few architects who had had an active part in the Resistance in Northern Italy. They had certainly been influenced by Pagano's combative personality and by his political reformation which had taken him from the Fascism to the militancy in MUP (Movement of proletarian unity passing later to PSIUP-Italian Socialist Party of proletarian Unity), by his predilection for a modern architectural civilization founded on housing and on

contained expressiveness. Giorgio Labò, killed by the Nazis in Rome in 1944 at the age of twenty-three, had already written an essay, published after his death, on Alvar Aalto, while De Carlo had written about William Morris. After the War De Carlo, politically an anarchist, participated from an architectural point of view in the general process of revision of the rationalist formula finding temporarily in Ernesto Rogers and in the magazine *Casabella-Continuità*, the line of critic continuity of the abovementioned experience. In his housing estate at Baveno, the attempt at combining ideological requests of different origins can be noticed: for instance, the *domino* structure of the housing estate found its own matrix in the so-called *self-accomplishing plan*, a plan for a residential nucleus at Cesate, elaborated by De Carlo himself the main character of which was represented by the users' faculty of intervening with own choices, in the final determination of structure and of form. The residential typology included a grid of flexibility, inside which the inhabitants could find the definition of relations between cell and cell, between single lodging and whole dwelling unit. The users' participation in the planning is a constant which will accompany De Carlo's research up to the recent dwellings for the workers of the Acciaierie Terni. At Baveno, the recurring will of formal rigour admitted concessions to the local tradition — here a typical zone of the Verbano district — and acknowledgements to some personalities of the Milanese Rationalism. For instance: Gardella's typical cut prolonged on two storeys, from the shutter beam of the covering to the ground floor, obtained by thinning the intermediate slab of the loggia, so that the shadow zone can run along the whole height of the building and, for contrast, the continuity of the external façade plane juts out according to a depth-surface opposition; or still Gardella's combination of windows with different dimensions and characteristics; but also the recovery of the wood, as we can notice in the linear stringers of the balustrades which do not reach the rarefaction conquered by Albini's poetics, nor the expressive concentration at the joints in connections and terminals. So De Carlo's wise and expressive research was more evident in what it alluded to from a programmatic point of view than in what it induced from the planning point of view.

3. Industrial civilization as domestic image

At this moment the scene of the Italian design research included the planning of settlements by a large-scale industry in a dimensionally limited context, which was carried out by the Olivetti Company, traditional manufacturer of type-writing machines when, guided by Adriano Olivetti, the Company tried to regenerate Ivrea, the historical chief town of the Canavese district, transforming it into the modern capital of an advanced industrial «empire». In this way Adriano Olivetti aimed both at becoming the Maecenas of Italian modern architects — what he had already been during the time before the War — and at creating a laboratory-museum of the image, from which progress could be prefigured. He had indeed that rare gift of clairvoyance which enables a business man to turn apparently unproductive investments into profitable ones. In spite of its obsolete technologies and equipments, its extemporaneous programs, its lack of planning and thanks to the low costs of productive labour, the Italian industry of the time played a leading role: into such a frame, Olivetti introduced those advanced management techniques, which had proved successful in the United States. With the view of a granted welfare and the com-

pany's cause embraced by intellectuals too, these techniques — through the «human relations» — planned the factory as the place where social relations were built up, and of which the efficiency-aimed conditionings were extended from the place of work to the services strictly connected to it, succeeding in directly influencing even such a private territory as the home. This rather severe combination of ideologies and techniques constituted the totalizing, rationalized and functionalized texture of Olivetti's enlightened neo-paternalism, which we will not discuss here, except for the representative series of works — committed to modern architects — which his munificence offered to the town of Ivrea. Adriano's cultural interests had already found a practical application before the War, starting from 1934, at the time when his father Camillo still was the head of the business. In fact he had endeavoured to transfer the town-planning principles of the corporative order (virtually included in the Regime ideology and theorized by the philosopher Ugo Spirito), into a rationalistic key, committing a series of projects for the Val d'Aosta region and for housing estates of workers and employees in Ivrea to young modern architects: the BBPR Group, Bottoni, Figini and Pollini, Piccinato.

The Ivrea Factory too, was enlarged by the architects Luigi Figini and Gino Pollini in successive phases, i.e. in 1934, in 1937 and, after the War, in 1947 and 1956. In the 1947 enlargement the glass covering, already framed into the load bearing structure in the 1937 enlargement, was detached from the latter becoming a transparent wrapping film reflecting the service equipments surrounding the factory. So that in this work, for the first time in Italy, it is possible to read the emblematical and methodological reduction of architecture to *industrial design* and, therefore, of technology first to packaging and then to image of production line. And this — it must be emphasized — through the work of two architects of the Italian School among the most careful to «structure».

The belt of services includes: the Canteen, designed by Gardella in 1953 and the Social Services, designed by Figini and Pollini in 1954. The topological richness and the incipient expressive eclecticism of these buildings also match the management ideology of Olivetti, who deeply influenced the history of the Italian design of the time, although he did it as a generous Maecenas and an intelligent and refined business and culture man. In fact he aimed at two different ways of integrating figurative research with production: firstly, forcing the vanguard into the logic of industrial processes, so as to introduce aesthetical persuasion into the market; and secondly, conferring a liberal shape to modern architecture, so as to transform it into an effective social propagandist against the «unprofitableness» of the class-war. To disseminate this ideology he called the cleverest and most clear-minded modern architects and designers. From Figini and Pollini's Social Services and from Gardella's Canteen came the promise of a granted and rather equalitarian standard of living inside a welfare and protective society, what even the social architecture of far richer and more advanced countries, in Northern and Central Europe, had not been able to express even through memorable examples of modern architecture (only think of Duiker's and Aalto's works). Within the contrasts of the Italian society of that time, architecture — under the protection of the beneficial industry — lived its own spell marked by rationalized production and appeased community living, and it had not yet turned strictly private as later when facing the levelling action in typology and behaviour pro-

duced by the joint-ownership of the middle-class residence. Attributing to a company such an ideological purpose and such a specific formal gemination may seem too deterministic, but indeed Ivrea was a sheltered incubation hothouse, a sort of castle with its Renaissance prince who called at his court intellectuals of any kind and origin (among whom architects were indeed the «purest» and the least frustrated ones, because they were doing their own job, while poets, writers, sociologists were often involved in the management of the business). Well, in the middle of the Fifties, a formal crystallization, latent till that moment, took shape, producing a second expressive bifurcation in Italian architecture: one side of it drawing towards the amplification of the Stylism peculiar to *industrial design*, to the architectural scale, and the other one emphasizing a richer standard of living with no class-war (the «economic miracle» image), after so many years of rationalistic and then populist «diet». In the richness of patterns and forms, in the precision of details and building materials, the latter trend found firm conditions which, since that moment, would be required from the valuable building works for more than ten years.

Therefore, we must not be surprised at the freedom of pattern of Gardella's Canteen, where he succeeded in fully taking advantage of the potentiality of the relations inside-outside and surface-depth, till then only expressed in the different thicknesses and in the light and shade effects of façades. In this work at last Gardella found the opportunity for a continuity which reached the identification of inside and outside, got by reflecting and multiplying the surrounding vegetation on the glass walls and by reproducing the forest effect in the countless vertical lines (pillars and balustrades) according to a Borges-reminding model (e.g. the tale of *The Library of Babel*, 1941) of continuous reflections which make the repetition and the extension of fronts and foreshortenings indefinite besides the inside-outside boundaries, and which do cancel the geometry trend, but also the formalism of the hexagonal plan (in the case of Gardella, *formalism* is meant as the fully dignity and mastery of research on form, when aiming at a prefixed target and not as the mystification of a cause-effect process for its own sake). Also in the case of architects like Figini and Pollini, less inclined than Gardella towards natural metaphors, the occasion offered by the Social Services belt — at least figuratively opposite the factory — succeeded, for the first time, in moving their own general design conception from the network plastically supported by pilots, manneristically assumed since the time of the beginning of the Milanese Rationalism. In this building, on the contrary, the relation between the weight of the structure and the free continuity of the terrace prevails, although in this case, in the combination between large pillars and beams, also diagonally connected, it finds the opportunity for a series of composition tricks emphasizing the structure by means of an open-work texture, formed with lengthened hexagons letting the light glimmer through the terrace to the ground floor below. Here the social activities, complementary but symbolically opposed to factory activities, of which they represent the welltuned extension of production times, are an evocative, inviting, protecting presence with the light and shade of the arcade and a mosso development. But in industry, breaks always suit production times, while here the richness of spaces, except for those strictly designed for the physiological restoration of working force, is redundant and even rhetorical. At that time the richness

of pattern of the factory social services belt — which reminded of luxury houses — was a significant sign of a will resolute to considerably change the traditional ways of persuasion of the company paternalism.

Besides, Olivetti's capability of integrating intellectual contributions from different sides enabled the Company to win considerable prestige and, at the same time, also by stylizing the products, to conquer a qualified market. This operation also opened the way towards foreign countries to other production fields and, afterwards, made the fortune of the *Italian Style* (from industrial design to fashion). This success was especially based on the charming aesthetics of products which was able to influence small, medium and large manufacturers so to govern the market by conditioning the demand as well as the architectural research itself, leading it towards the image.

It is then important to note that in planning a nurse-school for Canton Vesco, in the outskirts of Ivrea with which Adriano Olivetti entrusted him in 1955, Mario Ridolfi followed his own poetics without considering the context and the other important works built by modern architects all around it. As if telling the tale of the traditional way of living on the background of the Italian town, Ridolfi's proposal included grid openings, roof-terraces and loggias, as if he wanted to defend a country, artisan «castle» from the rationalized industrial civilization, in front of which he showed a sceptical and ironical disposition, or at least some humanist reservations against the new appeasement program of the company.

2nd April 1980

The adoption of certain categories (monuments, quarters, industrial areas) to recompose the historical frame of the Architecture belonging to the third development period of the Italian society after the national union — i.e. from the period after the War to the Sixties — may seem rash and anyway anomalous from the historiographical point of view, since a lot of essays, trying to describe its development and richness, have conventionally chosen the category of aesthetic continuity and discontinuity or of ideological and sociological consistency and contradiction. Although more roughly and in a less systematic way than the readings following their own inherent logic and viceversa trying to decode, through groups of works, the major problems — which began conditioning architecture and settlements in the period after the War in a completely new manner — a polarized reading wants to induce an attitude able to analyze, besides the poetics by themselves, also some aspects of the committing parts and the users, which often had a decisive influence on the typological determination.

In the series of works which I took into consideration last time, I stressed a linguistic «crash» and a programmatic revision which ratified a critical resumption of the ideology of Rationalism as a whole, even in the different aspects in which it expressed itself in Italy between the two Wars, but particularly a critical resumption of the orthodox and more often heterodox ways in which it applied to the Italian context with the complicity — as I said — of a conditioned assent to the corporative «Left» of Fascism. I also stressed, from the point of view of settlements, a neglecting attitude towards towns, which had moral redeeming implications, and which found in suburbs and particularly in the country the true essence of a national historical condition of low classes, especially of peasants, attitude which Fascism had inherited and perpetuated in a settlement distribution which went from per-

manent dwellings to a selected internal immigration towards industrial centres, replacing the overseas emigration with war fronts. I have also stressed, as a consequence of political and economic choices, the import of new cultural patterns from the winning countries, especially from the United States, which were although moderated by a strong Frontist opposition extending its influence on the cultural field too. Among patterns imported from Western countries, the ideology adopted by Olivetti Company was a major one.

Last time I ended attaching to this ideology a strong influence on architecture, which must be found in the liberation of the representative function from certain conventional typological schemes peculiar to Rationalism, where form and function were still interdependent. In the middle of the Fifties approximately, the same process of emancipation from the essential took place in the housing field, and was made easier by a larger availability of means partly transferred to the open building-market by speculations on land and by the superstructural increase of the building industry, where an optional use of fittings prevailed, not affecting dimensions and quality of dwellings. On the contrary, a sort of contamination of typologies and forms between lower middle-class and low-income housing occurred, both from the metaphorical point of view (that is a contraction and almost a caricature) and from the point of view of the privacy degree: services were in fact conceived as a strictly necessary extension of the residence, and the effects of such an attitude were very different — as one can easily see — in front of the middle-class or the proletarian family patterns.

Since it was the theme of the dwelling which built the bridge country-suburb-town, and the post-war social inertness which prevented an innovating resumption of all the settlement types, it is in the new figurative definition occurred in the theme of dwelling that the superstructural idea of *Neorealism* in architecture found its prevailing source. It was a moral, moving mobilization susceptible of a large assent, because it was not a trend but rather a request and because, as well as other fields of creative research in which the same idea can be found, it affected the representation technique by means of a sociological and descriptive point of view more than by the research of a new materialistic dimension of architecture, that is a new dimension as to typology, function, building, form and so on. The process aimed at detaching itself from the aulic tradition and at identifying itself with ordinary life, and, through a series of naturalistic intermediations, exposed a series of judgements, thereby showing the social feelings of architecture without entailing its material transformation.

Also if it may seem arbitrary, it may be important at this point that some categories are defined — for only keeping them separate, they can be connected according to the two different pentagrams involving a boundary between *Neorealism* and *Realism* — in order to try to compare respective and almost unitary considerations and meditations which can be found in the Italian architecture of the period after the War.

Their definition includes aspects concerning various categories, i.e. aspects regarding: the poetic category, which in *Neorealism* is perceived and transmitted in a dissolving view as if from an observatory of moral denounce, and sometimes twisted to moralism and sociology, while in *Realism* it is pushed from the more subjective laboratory of representation — of a social group class — to very essence of architecture; the functional category, which in *Neorealism* may

even not be affected by its destination, while in *Realism* it integrates the architectural invention; by this way functionality leads to a sort of compensation which in architecture is not a pure spiritual and pleasant satisfaction (at which for instance literature, cinema, theatre, music and figurative arts aim) but a material compensation too, making easier and promoting a certain behaviour. In the case of *Neorealism*, such a behaviour may turn to be an advantage to and a definition of individual, family, group, community life, while in the case of *Realism* it improves the collectivist sense towards a future (even revolutionary) social, class, ethnic, national solidarity. Then the typological category, including theory and practice of architecture, which always brings knowledge with it. For *Neorealism*, this looks like a reformist promotion of an existing condition, as an arabesque reduction of the middle-class condition, while for *Realism* it looks like a dynamic inspection of a present not directly drawn from history, but open to prototype innovations, even at the cost of an excited, expressionistic eclectic language. Here, colours too play their determinative role: in *Neorealism* in fact they contribute to dissolve architecture in the landscape all around, while in *Realism*, assuming the architectural work as a means to transfigure a firm horizon, they go through the whole chromatic spectrum trying to find the right shade able to express the return of architecture as a global essay of the settlement to a central position. Strictly connected to the typological category is the category of «constructivity» which intertwines and prolongs the concept of destination into the consistency — that is in the choice of its materials and therefore in the technological attitude to resistance, reproduction and dissemination of the sheltering effects. In *Neorealism* it leans — with consolatory gratification — towards a certain standard of living which is to be achieved in architecture, while in *Realism* it looks for new ways, not in the sense of a pure adaptation to the logic of technology and productivity, but in the sense of a scientific speculation based on inventions and on a new use of the context resources. Paraphrasing the words of Abbé Laugier under Louis XIV (used by Le Corbusier to describe the relation between the Pisa cathedral and baptistry and the project of the Soviet Palace Competition in Moscow): *Unité dans le détail (unité à échelle humaine); tumulte dans l'ensemble*, this crucial category finds in *Neorealism* and *Realism* two fields which are respectively inverse between the parts and the whole.

The terms of this contraposition, entangled and mingled, contribute to define the concepts of *neorealism* and *realism* which, above all after the War, but later too, appear again, still unresolved, in Italian architecture. Nevertheless, theorizing short cuts or telescope-joints of *Realism* on the *Neorealism* of transition would be rather reckless; this was tried by Carlo Salinari, a literary critic of the Italian Communist Party, but Carlo Muscetta, another critic at that time belonging to the same party, immediately reproved him. Pretending to extract a comprehensive degree of realism from each of the works taken into consideration would sound arbitrary. Better is an analysis which, giving up the so called decoding of architectural works — an operation always indefinable because of the endless facets it presents to a linguistic point of view — takes only some of these into consideration, trying to establish the point where deformation is not consolatory but realistically legitimate and thereby applying an approximate but unitary reading criterion to a well-defined period of Italian architecture, leaving its

completion to others who will resume it starting from the Seventies. And here I stop for today.

4. The city aligned from the centre

The restoration of some bomb-damaged Milanese buildings planned by the architects Mario Asnago and Claudio Vender immediately after the War showed the continuity with the purist component of the Italian rationalist architecture which Edoardo Persico had rarefied in a very original way. So we have to go back to a remark of Persico's commenting the plan for the transformation of the Social Theatre in Busto Arsizio realized by Ignazio Gardella in 1934: here, considering the fine Liberty cast-iron columns and the figures of the fresco on the pre-existing ceiling saved as memory in Gardella's rationalist readaptation, Persico formulated the equation for which the neoplastic Movement laid at the basis of Gropius's poetics, as the cubist research constituted the basis of Le Corbusier's poetics as well as the experience of the metaphysical painting could have inspired an original tendency to the Italian architecture. Paraphrasing the title of the fundamental conference held by Persico in Turin in 1935, a real *prophecy of the architecture* was contained in this consideration, a prophecy which has been committed in the last years but was already present in those readaptations by Asnago and Vender where the very choice applied in the architectural framing put the furnishings as anthropological parameter into a totally altered — even almost surrealist — perspective: e.g. here the shadow play of a gate, there a chair desolated left on a marble floor from which a bare white wall and a prolonged door frame run up to the ceiling in order to «disproportion» the usual and conventional dimensions of the home landscape. Such a compositive process was carried out according to terms anyhow improper to the functionalist score by this pushed to the excess of self-irony along a vein of meanings which alluded to something beyond the mere compositive equilibrium of the single elements and constructed an expectation — between hope and resignation — for a non-event decisive as regards the Italian rationalist architecture. The same employment of diagonal windbracings indifferently present in a gate as well as in the back of a chair, appeared like epic accentuations of a strictly orthogonal order (vertical and horizontal) that in the redundancy of the frame parodied or substracted constructive credibility to the rigorous projectual experience of the Functionalism. Therefore, if we have to look for analogies in the figurative field, it is easy enough to find them in resonance to the furniture and to the objects present in the metaphysical paintings of De Chirico, Carrà and Morandi or, according to a more surrealistic extension, to the humanized landscapes of Alberto Savinio.

With the Reconstruction, a high and even exasperated coefficient of expressivity became available in the *centre* of the city. It was the sign of a conciliation between the poetical research of the modern architects and the taste of the private purchasers which occurred sooner than the conciliation with the public committers who tended — as I explained last time — to the institutional re-establishment of the powers received by the fascism, after a short and illusory wind gust of democracy. In the Fifties and for a long period, this conciliation was made possible by the partial substitution of the ruling class which had in the meanwhile become younger and had transformed. In addition to the sons of the entrepreneurs who had sometimes inherited their fathers' enterprises, new en-

trepreneurs had actually entered the markets thanks to the war enrichments. Consequently, almost everywhere and particularly inside the ruling class, there were signs of availability to receipt the still eccentric phenomenon of the modern architecture, especially since the structurally more powerful democracies of the Occident, the United States particularly seemed to have definitively adopted it as connotation of progress and efficiency.

A series of solicitations tending to recover other peculiar characteristics of the Italian prewar language in modern architecture is interwoven on the façade of a residential building realized by Figini and Pollini between 1948 and 1949 in an inner court of Via Broletto in Milan. Here the glass cement built in large joints reappeared as in the precedent Antituberculosis Dispensary designed in 1936 in Alessandria by Gardella. Through such a construction method the glass cement created figural chiaroscuro effects of deep thickness. In the Milanese building, however, these were transferred into the joint-ownership typology, that is to say, inflated within the large frame of the façade according to the module of the subdivided private property. In foreground, but only from a virtual viewpoint, the syntagma of equipollency *pillar-beam*, typical of Italian Rationalism, seemed to prevail. This very syntagma had also been employed by the European Rationalism, but in the Italian architecture it had come to levels of sublimation with an expressive amount, both lyric and classicist, that was unknown elsewhere (only think of the most engaging plans by Giuseppe Terragni). In this inner front too, the *pillar-beam* relation framed a symbolic dimension that left the strictly constructive function out of consideration.

In 1950 the architects Asnago and Vender again planned the Office and Residence Building facing the Torre Velasca realized by the BBPR Group. In this case, quite different from the abovementioned work by Figini and Pollini, the whole front is characterized by a figurative determination completely contained within the vertical plane so to approach to the figurative determination employed in the graphic composition of a periodical (remember Persico's schemes for *Casabella*). The variable but aligned dimensions of the windows individualize three horizontal bands: the first of the four upper storeys (with the opening based on the rectangle increased in height), the second of the three intermediate storeys (with the opening based on the square) and the third of the ground floor (with the opening in continuous band). By that, the bands seem to allude to a different stratification by storey of the building. Even supposing that we do not know the organization of the destinations, beyond the strictly functionalistic attributions which would require a larger lighted surface in the lower storeys and a greater defence from sunbeams in the upper storeys, we could here deduce an ambivalent hierarchy assigning the wider lights and lightnings of the upper part to the residential living-rooms or the office rooms, following an ambiguous and deriding application of the functionalist logic. Many are the eccentric essays dedicated to the city centre of Milan by Asnago and Vender, two of the most industrious and refined professionals, so that approaching to the Fifties and the Sixties we are astonished at their reluctance to the architectural publicism. In fact, they could with full legitimacy consider themselves among the most coherent pupils of the poetics predicted by Persico, together with Ignazio Gardella, Franco Albini, the Castiglioni brothers and Luigi Caccia Dominioni within this limited period. In the case

of Asnago and Vender a persisting professional «purity» is noticeable which gradually separated their poetical language from the figurative intensification traced by the other mentioned architects along the Milanese streets. At its starting point, their work is marked by a constant radiation to the domestic dimension of the Northern empiricism meaning controlled dimension and convenient employment of materials, which seems however to be inversely reflected in the mirror of irony as if to justify its ambiguous translation into the adventurous life of the «moral capital» of Italy from a distant universe of authentic civil welfare.

Still relating to the theme of the contamination offices-habitations, almost exclusively recurring in the structure of the centre of the Italian cities, we are going to consider the INAIL Building designed in 1950 by Giuseppe Samonà and Egle Trincanato and localized in a transversal Calle of the Canal Grande facing the Santa Lucia station in Venice. The building suggests some reflections upon the process of extension of the business and management functions occurred in urban and building typologies right since the post-war period: such process was induced by a regime of the production and of the immovable market which, incrementing the commercial and bureaucratic aspects of activities, acted as solvent in the monofunctional buildings re-designing them to the simultaneous presence of different uses. Offices and lodgings lived together inside the same building restructured or built *ex-novo* in the centre of the city, raising the problem of their own ambivalence also in the composition of the fronts. Samonà solved this complex theorem by crossing two privileged points of view: the first from the Canal Grande, from where, in Venetian transcription, the total occupation of the building block is perceived foreshortened; the second, opposite to the building, from the Calle, from where, paying homage to the pure colours of the predilected Le Corbusier, the compositive weft of the front is perceived. The front is so fragmented, segmented and thickened to be congruent to both functions (residence and offices) and to annul every rigid conditioning and functionalistic proportioning on the figurative apparatus. The complex vertical and horizontal courses of the windows (marking the separation between the different levels) are opened in order to form a loggia in the storey under the attic, conferring by that an immediate pendant to the human dimension of the life in the calle. With such split optics (shortened and thickened from the Canal Grande, frontal and with intense chiaroscuro from the Calle transversal to the Canal), Samonà faced this binary theme in a dialectic and realistic way, endeavouring after its legitimization in the traditional functional superimposition of the Venetian typologies and for the first time — the work was concluded in 1956 — also honouring the relation of compatibility between modern architecture and historical environment in a concrete structural and not mimetic way.

Many discussion have aroused about the dwellings for employees of the Borsalino Firm projected in 1951 in Alessandria by Ignazio Gardella, when they were published in the first issue of the periodical *Casabella* in the series *Continuità* edited by Ernesto Rogers, together with the point-houses of Viale Etiopia designed in Rome in that same year by Mario Ridolfi and Wolfgang Frankl. These works actually reflected for the first time the attempt to reach a synthesis between tradition and modernity then made by the Italian post-war architecture, synthesis which could be assumed as specific tendency in the contemporary culture. The main

feature of Gardella's building is to be based on a mixtilinear perimeter, which contradicts the convention of delimiting the spaces within an orthogonal grid by then stated as regards the modern house. But, in addition to the shifting of the axes, the innovation introduced by Gardella consisted in the re-establishment of a sort of double symmetry to the two staircase groups of the building block: observing the plan, we notice that bedrooms and kitchens keep the elementary geometry of the right angle layout integral, so that the consequences of the anomaly in the alignment are completely absorbed inside living-rooms, passages and services. The façade of the building works as a vibrated diaphragm thus inviting towards nature, so that the alteration of the building box concentrated in the living-rooms extends the outer natural landscape to the inner domestic environment. This very compositive effect can already be observed in the continuous loggias of the 1947 Apartment House at the Park of Milan as well in the glass expansions of the living-rooms changing from floor to floor in the 1955 Apartment House at the Garden of Hercules in Milan, as in the wall undulations woven in brickstone according to different modalities, present in the mentioned House in Alessandria. Gardella's luministic skill explodes much more with these cases rather than in other fronts pretending urban adaptation (i.e. the 1957 House at the Zattere in Venice, the 1965 House in Via Cusani in Milan). In addition to the formal recovery of the tradition and to the ostensible inclination of this very choice of permeability also influencing the typologic-figurative apparatus of the lodging, we must consider Gardella's capacity of persuasion in making the lower middle-class change way and customs of life just thanks to the persuasiveness of his poetics. Henceforth the middle-class abdicated the inheritance and the representativeness of the conventional furniture in style, in order to conform to modern behaviour, even if the question about the legitimacy of building low-income lodgings without considering the traditional furniture was much discussed in those years. To put the question in such terms revealed a deterministic and distorted way of understanding Gramsci's concept of *national popular culture*, but as well a way of respecting and pitying the investments made by worker families on furniture which had to be saved like a patrimony even when for instance same families moved from a degraded area in the historical town centre into new suburban districts by that radically changing life conditions. Similarly to the case of the Olivetti Company in Ivrea, the Borsalino Firm in Alessandria granted the architect the possibility of operating under the shelter of the most advanced and unprejudiced Piedmontese firm culture by then still bound to its own historical roots of modernity and canniness so to be able to survive the industrial «earthquake» which immediately after the war shook the large firm plants then producing with reduced capacity of regeneration after the war conversion, as well as of autonomous imposition on national and foreign markets even if bank credit and low cost hands were easily available especially in small and average centres where catholic syndicalism was in hegemonical position. Among the different possible hints of figurative experimentation, the choice taken privileged the explicitation of the regime of functions and property on the front of the residential building. The alveolate expression, identifying each room (as in the case of Figini and Pollini) was abandoned in favour of the formation of a vertical score substituting the horizontal one,

with a greater chiaroscuro depth in the middle and at the sides of the building. The fascias were drawn by the windows and by the loggias of the living-rooms (as in the case of Alessandria) up to the exaltation of the property module which individualized each lodging according to a residential program possibly varying according to the subjective designation of the users (as in the case of Gardella's Apartment House at the Garden of Hercules). The urban morphology of Milan and Rome had different features due to the different structural elements which had concurred to their correlative configuration in the post-war period too, after the bourgeois reduction impressed by the Fascism on the more central bands of residential expansion. Here we can hint to the Roman building structure in square lots which had generated the type of the villa with four free fronts and with progressive setbacks of the upper storeys, and to the Milanese texture divided into blocks, which had compelled to the curtain building with inner courts. Even if attributing the articulation of the respective architectural «schools» to those prevalences may seem schematic and little deterministic (since similar characters are retracable in the contemporary pictorial currents too) we must agree that the different building regime influenced the *plasticism* of Roman tendencies and the *stylism* of Milanese tendencies right because it intervened on the bourgeois residential typology directly. In the first *Appendix* volume of the *Italian Encyclopedia* edited in 1938, Plinio Marconi illustrated the item house according to typologies coherent with that very division: in front of the Milanese block by Lingeri and Terragni, by Cesare and Maurizio Mazzocchi there are the Roman villas by Luccichenti, by Franzi, by Paniconi and Pediconi. An exemplar exponent of the post-war development of the Roman School was Luigi Moretti. He was born in 1907 just after the generation included between 1903 and 1906 (Albini, Bottoni, Cosenza, Figini, Gardella, Libera, Mollino, Pollini, Ridolfi, Scarpa, Terragni, Vender). Gifted with a highly versatile temperament, he had already come in the limelight before the War thanks to his innate aptitude to conciliate the architectural vanguard research with some aims at modern behaviour of the most advanced and intellectual bourgeoisie. Such a winking modernity - then called *eccentricity* - had represented a particular element of discrimination in the Italian taste and had developed among the youngest representatives of the rich middle-class devoted to foreign and national products, which in any case were «heretical» in relation to the culture of the Regime. Since *Gli indifferenti* by Alberto Moravia dates of 1929, *Gente di Aspromonte* by Corrado Alvaro of 1930 and Carlo Bernari's *Tre Operai* of 1934, the Italian Neorealism discovered its antecedent in the prewar literature and in the prewar cinematography namely in Nino Martoglio's *Sperduti nel buio* (*Lost in Darkness*) of 1914, Mario Camerini's *Rotaie* (*Rails*) of 1929, Walter Ruttmann's *Acciaio* (*Steel*) of 1933. This cinematography also presented another aspect: a formally rigorous but substantially escapist production, a sort of *protocommedia all'italiana* (called of the «white telephones») in its worst aspects) limiting the field of action within some attempts of custom satire and of expressive liberation from a too provincial attitude. For instance, Vittorio De Sica's veristic direction started in 1941 with the film *Teresa Venerdì*; in the same way, the activity of many other Italian artists, who became famous after the War with the Neorealism had been prepared in that same period as a sort of cipher message

addressed to the most reactive middle-class. Henceforth the conciliation between different trends in taste was led namely in Rome by Luigi Moretti and other young architects, among whom he surely was the most talented, rather than by Giuseppe Pagano whose «Nordic» radicalism was too much laden with social implications. To transport a gust of juvenile vanguard wind into a historical city heavily adorned by neo-imperial forms, as Rome was during the Fascism, was welcomed even by the most advanced milieus of the fascist *entourage*: some hierarches like Giuseppe Bottai, for instance, deemed it to be practicable by a «progressive» turn inside the same Regime. We must admit that Moretti has remained coherent with this inspiration along his whole prolific activity: from the Weapon House designed in 1934 at the Foro Italico in Rome to the 1961 Watergate Complex in Washington. In the Fifties in Milan Moretti realized a series of buildings with multiple functions but principally *hotel-houses*. Among these, the Multifunctional Complex in Corso Italia (offices, shops, flats) designed in 1951 is surely the most interesting: with this work, Moretti actually let unusual vectors of compositive freedom into the Milanese tissue, without coming to compromises with the local stylism. Therefore the architectural work is raised from the rigid observance of the context of destination and breaks the rules of conformation of the urban tissue, almost anticipating the design process applied to the object of consumption by *industrial design*, but succeeding in dominating architectural masses of remarkable dimension with great skill, giving free course to modernity and to its imperatives of comfort. Moretti's Complex makes us reflect upon the non-critical adaptation of the Milanese modern architects to the city built in alignment from the centre along the corridor-street, which is generally assumed in the unrenounceable dimensions of its sides on which the external architectural projection had to be proportioned (with the exceptions of the filtering front of Casa Rustici in Corso Sempione designed in 1934 by Lingeri and Terragni, and of the Tower with flats and offices planned in 1947 by Bottoni and Ulrich which is rotated of ninety degrees on its one-storey commercial extension aligned on the Corso Buenos Aires axis). Moretti upset this order disposing a seven-storey building block orthogonally to a lower two-storey block adhering to the street curtain. In order to stress its disruptive effect, the high block overhanged the low one, the sides were thinned and the surfaces of the two fronts treated as convergent biconvex lens so as to lighten the impending effect and to allow the perception of the two fourteen-storey blocks at the back which were disposed in sequence parallelly to Corso Italia and distinguished by a narrow vertical cut at full height. The inner space of the court of the Complex was opened to the public passage. Starting from the hypothesis of privileging the orientation, Moretti's compositive theorem did not consider the obligations of the aligned facing and of the corresponding windows on the fronts, which, on the contrary, open and close almost integrally in relation to the sun-light. With the same purpose, the southern side of one of the buildings at the back is «dispelled» to the sun-beams, creating an helicoidal indentation of setback elements in the high corner. Articulation, plastic continuity, closing, perforation, complete opening of the fronts and of the sides determine an immediate perception of the whole, but also the loss of the conventional reticle of figurative orientation which can be reconquered only facing each of the different foreshortenings singularly.

In a word it is the apotheosis of formalism, which Moretti contributed to spread, as its main exponent, and editing the magazine *Spazio*.

Even if someone else is going to deal with the generation of architects born around 1925 in a coming lecture, here we have to mention the Turinese Gabetti, Isola and Raineri since they represent the figurative link between the architects in practice after the war and the ones formed afterwards. Breaking off from the generation of 1920, but also from their contemporaries, they reached an original language almost at a sudden, a language based on the study and on the re-proposal of the Piedmontese building tradition going from Guarino Guarini to Bernardo Vittone, from Alessandro Antonelli to his disciples, the Caselli brothers, from the neo-secessionist Annibale Rigotti up to Carlo Mollino. In the Bottega d'Erasmo planned and executed by Gabetti and Isola in Turin in 1953 it is important to notice that the acceptance of the by then conventional regime of joint-ownership could still allow architecture to reconquer the urban *centre* — although as a scenery — from which it seemed to have been progressively excluded by the formalistic and technicist self-reflection. The two fronts of the building became an inventory of predilected quotations which, matching the bands of competence imposed by functional and property divisions, determined the growth, even the superfetation of one part of the building on the other, where the loggias of the lodgings with lowered cusp angled vaults testified a precious hegemony of the «private» moment on the destination to offices or shops, however exclusive they were (like Erasmo's bibliophil shop). The mixtilinear plant perimeter, already introduced by Gardella in Alessandria, became here sharp angle-shot, constructivist aggressiveness both increased by the lightening «excavation» of the loggias practiced in the upper part of the building, so as to establish a tuning resonance with the steep cusp of the Mole Antonelliana which appears on the background. A path of historical succession to the Modern Movement was traced: if not theoretically, at least operatively.

The presentiment of having to recover and renew a relation between town and architecture as a condition of cultural redeem even if expressed by the young Turinese architects by means of an evocative drawing from the collage of memory which is both affective and provocative in its inwardness, induces us to clarify the state of same relation in the first middle of the Fifties. At that time to the scattered rests of a rationalistic culture, by then unrecognizable in the functionalistic and technicist alteration of its features and of its presuppositions, as well as incapable of controlling the impetus of a savagely increasing building reconstruction — the apparatus of municipal bureaucracies and of professional classes had to be added which had tried to repaint the interpretative key of the relation between town-plan and building norms according to «modern» patterns. Furthermore the new fashion of an empiric culture of Anglo-Saxon inspiration had spread which refused to honouring the global tradition of the European city and thought on the contrary of regenerating and moralizing it through the ideology of minute social relations which were to be reconstructed case by case, quarter by quarter. In fact Giuseppe Samonà's essay on European cities was edited only at the end of the Fifties. Consequently almost only a tradition of liberal thought, more or less idealist and progressive, remained the depositary of the presupposition of an urban culture which would not give up the design

process. With no doubt, this trend showed a greater historical and methodical rigour in the approximative view of the different approaches to the problems of the city.

This rigour was followed with different fidelity and direction, by Giuseppe De Finetti in his studies on the physiology of the city of Milan and by Saverio Muratori in his studies on the building typology of Venice. It is very interesting to notice how the recovery of the historical foundation introduced the presence of elements of the architectural tradition into the design work of both of them even in the different polarization of interests. In the case of De Finetti, it was the illuministic *pillar-column* (binomial mutated from Loos) which accompanied the typological articulation at urban scale and on different levels of the «Lombarda Street», clearly planned in 1946 in order to give new life to the Vittorio Emanuele II Gallery, functionally ankylosed after the splendours of the National Unity. In the case of Saverio Muratori, who planned the headquarters of Christian Democratic Party in the EUR quarter in Rome in 1955, it was the stylized projection on the front plane, assumed as a synoptic table of some elements regenerated from the tradition of the handbooks (surbased arch, twin pillar, curved frame etc.), which — out of any attempt of linguistic metaphor — showed the functional vitality of same elements in the correct constructive use and, therefore, their poetic use in an exclusively materialistic syntax of the function. This operation was somehow analogous, although brought ideologically up-to-date, to the one experimented by Giovanni Muzio in the period preceding the War. Certainly the most constructive personality of the Milanese Novecento, Muzio constituted the typological and poetic reference to Muratori's aim at demonstrating in negative the «elasticity up to breakage» of the ideology of the Modern Movement. Muratori remains one of the most authentic scholars of this polemic against the non critical acceptance of the modern Architecture as fundamental resource of a society in crisis, polemic which can be led back to Croce's thought. He started from an also temporal concept of civilization in which the classic modules of architecture were already settled as if in a natural universe built by the reason (and as the phonemes in the spoken language), re-proposing same modules as the only legitimate basis — in that it is historical — on which the humanized landscape could be evolved.

On the inner Circuit of Canals and on the waterway network connected with them, once lapping on the urban residences of the land aristocracy which were also used as shops to commercialize country products — right in the heart of that green Milan handed on by Stendhal but by now lost — a plan for a Milanese *ring* failed to be realized, which could have prefigured a monumental continuity on the water of the most significant buildings (from the Major Hospital to St. Lorenzo church, from St. Ambrogio church to the Sforza Castle, from St. Marco church to the Tobacco Manufacture). On the contrary, a great speculation in luxury apartment-houses had been raging with the only exception of some three- or four-storey buildings free on their four sides and anyway anomalous in the Milanese tissue. Among these we can remember the flat house in Via dei Giardini, designed in 1953 by Antonio Carminati and Carlo De Carli, and the building in Via Francesco Sforza planned in 1957 by Luigi Ghidini and Guglielmo Mozini. This work is usually neglected by the studies on Italian modern architecture while on the contrary, it is worth being carefully considered. Actually it established a link between

bourgeois condominium housing of the *centre* and the low-income housing of the peripheral districts through the re-proposal of some typological and formal elements of the Lombard tradition still circulating during the phase of Reconstruction: the continuing external loggias with window-sills and thin cement pillars which work as tie-beams for the corbels together with the transversal frames of the building; the varnished wooden doors (already present in the vine-grower's House at Castana by Gardella and in the houses at Fratta by Bottoni and Mucchi); the red colouring of the outer walls, in the background by the loggias, recalling the contrasted tonality of the baroque buildings after the interval of the neo-classic yellow still employed in the Milanese Novecento, and of the rationalist white. It was a precious-made iconography, already recurring in the peripheral popular typology of some quarters, (like the Housing Estate for railwaymen in Lambrate or those in Baggio) which was inserted into an irrelevant lotting of the monumental garden of the Sormani Palace, where it seemed almost worried to camouflage at least outside by means of a discreet and domestic representation for material and constructive details.

The «L'Abeille» Building with residences and offices situated in Via Leopardi in Milan, was designed by Ludovico Magistretti in 1956. It resumed the series of deep lacerations in the Milanese street curtain (in this case after a reconnaissance of Dutch architecture by the author). The theme was still that of the superimposition of two functions and of two morphologies separated by an horizontal party (in the lower stories granite slabs and metallic fascias dividing both windows and offices, in the upper stories brickstone and lodgings), which was obtained by setting back the central part of the building, by raising and emptying the storey at street level so that the two inner cores of the building were more perceptible. Magistretti belongs to the generation born around 1920 within which he was the one who could take better advantage from the ideologic-figurative conflicts raised between the generations and recurrent in the architectural debate of the Fifties. Magistretti actually emerged in that very period from a shadow zone in which he had operated in the wake of the Italian masters. With mastery and professional seriousness his attention shifted wisely and opportunely from the tracks beaten by the youngest generations to the recovery of the figurative tradition, to the tactile historicism peculiar to the design practice of the Milanese masters. Nevertheless in his building in Via Leopardi there was, even if inductively, the confluence of some typological solutions defined by the contemporary Roman generation formed at Ridolfi's School — which was extraneous to the technicism still prevailing in the Milanese School during the Fifties — when after the War, it had been engaged on the theme of the raisings of the buildings realized before and after the beginning of the 20th century, theme which had become a specific typological case. In assonance to some raisings by Ridolfi, Fiorentino, Aymonino, in Magistretti's Building we can for instance retrace to wide and deep moulding, divided into large horizontal continuous fascias of great thickness and deep overhang, in order to lavish an intense chiaroscuro to an architecture totally played inside and outside from the virtual plane of façade through the counterpoint of materials working on extended and wrapping backgrounds.

The recourse to a more evocative, more scenographic figuration, giving space in height to wath was not allowed by the plan alignment, originated from the incentive to

hyper-exploitation of the soil, but it also looked like the exigency of obtaining a new dimension in the *centre* from the architectural contexture in order to get further autonomy and relief even over the profile of the town. So the superimposition, the superimposition of a part of the building on another one, became an important stage towards the recovery of the tower type, which had constituted a constant reference in the Milanese public architecture and by then assumed by the private parcelling. To tell the truth, during the first half of the Fifties, Milan had already shown the explosion of a series of «skyscrapers» (from the Swiss Centre at Cavour square, designed by Armin Meili in 1949 to the tower-house at the Park designed by Magistretti and Longoni in 1953, from the headquarters of Pirelli Company designed by Gio Ponti in 1955 to the Galfa Offices Tower by Melchiorre Bega in 1956 and so on...). Generally these were isolated derogations concentrated in the area of the Central Business District provided by the 1953 town-plan and aimed at prefiguring a modernization in a «European» direction of Milan by means of technicist iconography completely uprooted from the context of its culture and on the contrary homologated to the countersigns of that very *International Style* which wildly crossed through the most important western cities (but which would have soon spread beyond the frontiers to contaminate, under the feature of efficiency, the building colossi realized in Socialist Countries). The main problem was how to face the tower-type building inside a specific culture, with respect and coherence to those *pre-existing environmental aspects*, of which Ernesto Rogers supported the introduction at a theoretic — not only operative — level since 1955.

It is therefore important to consider the different phases faced by the BBPR Group in planning the Velasca Tower, started in 1956 and concluded in 1958. The sequence of plans show how — after the realization of the typological plant concerning the function, the distributive mechanism, the load bearing structure of the building which already implied a decisive figural choice (*the idea of the dado superimposed on the trunk*) the architects had arrived at a wrinkling of a traditional expression of the Lombard Tower through the engagement of the problem of the façade, and of the surface of the building free on four fronts, because based on two axes of symmetry like the field of a process of compositive experimentation conducted for a way of approach between series of possible formal alternatives, towards a figurative coincidence foreseen, forgotten and finally recovered. Losing, as pretext to an objective projection, the functionality (in the particularism of the codes), the essentiality (in the opulent margins of the immovable operations), the technology (in the optional labyrinths of an after all consumer-oriented industry) architects could not but consolidate a moral of the project in the historical legitimism. In this way, in spite of the value of direct typological matrix, given by architects to the increasing development of the functional promiscuity (shops, offices, lodgings) the upper bulge of the Velasca Tower identified the primary figurative score, intuitively caught and immediately transformed into a constant to which the texture of the fronts positively solicited by an allusion to the greatest contextual adaptation was secondarily added, as a depending variable. This can be seen from the extroversion of the two-bodied crystal prism with metallic structure and overhangs without brackets to the introversion of the walled tower with reinforced concrete structure and knotted braces

withholding the misalignment of the pillars. This can also be seen from the objective (meaning optimistic) exhibition of efficiency to a kind of alienation from what had been ambiguously and propagandistically induced and transmitted by the architectural image of large scale (not only of itself, but now above all, by something else as it was happening for instance with the Central Business District). Behind the recourse of the memory to the turrit and woven tradition of the Milanese building activity in the period between the Middle age and the Filarethian Quattrocento which, in alternative to the reserves of the contemporaries (critics and right-thinking people) would have conquered as from last century the consent of famous municipal medievalists like Carlo Cattaneo, Pietro Estense Selvatico, Camillo Boito, it appears in a dissolving and turned around view (with trunk and pedestal exchanged) the cyclopic column presented by Adolph Loos, with intentions decidedly much more radical but not entirely without homogeneity, at the competition for the head office of the *Chicago Tribune* of 1922. Moreover looking at the successive plans in sequence, it seems very difficult and perhaps very improper to verify if the application of the same laws of compositive coherence could have contributed to the certain regression from a level of conventional modernity, once unchained from the primary typological intuition, or the entirely intellectual trouble to excavate and bring to light a predestinated figuration. It is a fact that the Velasca Tower indicated to rationality the existence of such an alternative for the following development of the Italian architecture and that the authors, after this birth, found themselves in the puerperal prostration of parents of a redundant language, dense with second meanings but not yet ambiguous, on the one hand, «naïve» in finding the end of the tangled skein of a tradition to be reposed as orientation and familiarization in a landscape as insidious as that of the Milanese architecture. On the other hand, «sincere» in the affliction of having to give life and expression to the most intense moment of the building speculation with the result that, still today, looking at the Velasca Tower, one wonders how many other works, developed with the same finality, turn out to be conscious and instructive in the same way. In the generation born around 1920, Gian Paolo Valenti too like Magistretti, pushed the research towards a vibrant synthesis of figure which, in this case, preferred the embroidery, remembrance of the vanguard between the two wars with burin engraving on the façades. His project of 1961 for the Scarampo Apartment-tower on the homonymous avenue, gave the impression of prolonging the tower type from the centre of the city in order to dominate the productive fragmentation of the milanese outskirts and to cross, along a historical access to Milan, the long-distance perspectives which the Velasca Tower, surrounded by numerous buildings, had not been able to obtain. In fact, transforming the tower into a typological category and the expressive quality into a question of prejudice it must be supposed that building in height was not incompatible but coherent with the historical and geographic profile of the Po Valley, and of the Milanese area in particular, and that, moreover, the loss of meaning of the Milanese architecture still to be rediscovered in an original and unappreciated tradition, could be reactivated in a magnificent dimension capable of mortifying the curtain connective to which Milan had been obliged to reduce itself during those years of opulent overflow, so as to concentrate it in favour of the few surviving monumental datum points

and of the inner passages for courts and gardens. In this transposition in height of which of course not the private speculation but the public service building industry should have been able to take advantage, the relations with the *hinterland* could have consolidated, i.e. with the area of metropolitan gravitation to be restructured in a different conception of the decentralization which, for Milan, does not mean division and diffusion, but concentration and integration in the *land-ports* where the flows of historical mobility gather.

5. The suburbs as social theater

After having seen, in the preceding lecture, the rapid consumption of the *disurbanist* ideology, lasting a brief season, discovering the country-side as alternative to the city and after having today seen, in schematic succession, the progressive re-appropriation of the *centre*, revalued as test field by the architectural culture, the Italian architects have in the Fifties discovered the suburbs as opportunity for commitments not to be relinquished but also as moral occasion for «expiation». Consequently the suburbs became the theater of social indemnity where the right hand, already refined in the typological and formal research of private destinations for the *centre*, passed part of its own experience to the left hand now engaged, even if only in contracted way, on the popular-economical side. It becomes for instance interesting to consider the Mangiagalli Housing estate in Milan where Albini and Gardella projected «four hands» in 1950 and where, together with the Albinian rarefaction, capable of tying together in a knot morphologically different elements, the Gardellian light-levels, following mixilinear one another in tonal shades, were transported. A succession of compact wings will therefore be found to be symmetrically linked to the autonomous and perforated volumes of the staircases thus composing a still acceptable and meaningful synthesis of the respective poetics without diminishing the specific contribution of the two personalities.

The solemn Houses in Viale Etiopia, projected in 1951 by Ridolfi in Rome, are certainly to be considered among the most significant works of the Italian architecture in the post-war period. It is a construction of tower buildings where, so as to reach a total comprehension of the image combined between the whole and the peremptory particulars, the chromatic component succours indispensably, bringing to reason the redundancy, otherwise almost «schizophrenic», of the constructive details and the repetition of the type, in a final ruling of the unitarian system over the different parts. When deeply penetrated with drawings at hand, these towers compose that real and proper labyrinth of constructive suggestions and formal starting points in which the extraordinary personality of Ridolfi has been so prodigal as to legitimate his authoritative will. With similar sovereignty the Ridolfian planning reached a complete maturity in the synthesis of his two past experiences (the more imaginative and scenographic of his heterodox, rationalistic pre-war period; the more linguistic of grammatical setting-up of his organicist and neo-realistic period), drawing the modern Italian architecture from inhibition and giving it an academic extension fully back. The Italian modern architecture had, in fact, made a name of its own coherently with the poetics of the international Modern Movement, and distinguished itself through the premeditated renunciation to certain means of expression of the classic tradition, meaning through certain scores apparently tended to the pure instrumental functionality even if a richer

sonority, as has been seen, had played lyrically and virtuosistically in same. With the Houses in Viale Etiopia Ridolfi re-proposed on the contrary the total orchestral framework from the general lines of the plant to the colouring of the solo voices of the details. It is true that the very same Le Corbusier, in his prolific third age, had pursued harmonies previously excluded but, safeguarding his own machinist morality, he had extracted them by hypertrophy and deformation of the essential. While Ridolfi, more openly, started again from the institutional restoration of the single and global instrumental apparatuses of the composition. This can for instance be seen in the doubling of the story with loggias half-way up and at the top of each building, which like continuous courses of shades transplanted the functional horizontal caesura of Le Corbusier's *rues intérieures* into the Roman suburbs (memory otherwise more faithfully recurring in the Italian subsidized housing as in the case of the residential estate at Forte Quezzi projected in 1958 at Genoa by Luigi Daneri). In face of and as typological corollary to the Towers in Viale Etiopia rose the Towers destined to a higher tenor of life subsequently projected by Mario Fiorentino. Although within the rationalization and the simplification used, such addition consolidated the Ridolfian choice right because the tower type persisted, re-proposing itself in spite of the revaluation appeared in the market of the suburban areas and, consequently, in the social destination of lodgings. Seen again even today, the Houses of Viale Etiopia do not betray the representative aim of their figurative structure in depreciative manner even if some ideological and functional presuppositions have changed in the meantime. The virtual value of the turreted island equipped with a series of shops towards Via Negrelli still remains semantically imposing even if the necessity of giving identity to a body of rather compound users, like the users mostly formed by the lower proletariat and the lower middle classes displaced at a distance from the *centre* of a capital, has slackened. There also remains, technologically speaking of greater actuality than ever, the choice of aiming at the professional mastery, learned and artisan, of the building industry against the declining of the myth of technicality.

Still in the scene of the suburbs as theater of social experimentation, it is interesting to make a comparison between Rome and Milan where, as regards those years, it is dutiful to assume the Co-operative social centre «Grandi e Bertacchi», projected in 1951 on the «Naviglio Grande» (an artificial canal) by Franco Marescotti, as a work coherently delivering the best of a research started in Europe already in the Thirties after that the figurative avantgarde had surrendered to the social engagement of intellectuals and administrators somehow stimulated and ideologically protected also in Italy during the Fascism by the political ambivalence of Giuseppe Pagano, reaching the concrete circumstances of a specific context in this post-war period.

Franco Marescotti, like Piero Bottoni, Luigi Cosenza, Luigi Daneri, Irenio Diotallevi, Gabriele Mucchi, Augusto Magnaghi, Mario Terzaghi and others, even if with specific interests and diverse poetic personalities, formed part of the «Pagano levy», the group of young architects and students which the editor of «Casabella - Costruzioni» called for to collaborate after the death of Edoardo Persico in the area of more profound social engagement and greater experience which the Modern Movement — as we have seen the last time — had consumed in some European nations: Netherlands, Soviet Union, Ger-

many, Czechoslovakia, France, Spain etc. Subjects like *homes for the workers and order and destiny of working class housing* directed the research of these young architects who, probing into the question, took distance from the more formal currents of the Italian modern architecture. Also during the post-war period Marescotti and Diotallevi remained faithful to this line finding their position in an autonomous direction compared with the purist post-Persichian and the neo-realistic tendency of figurative revision and with the more eclectic-realistic tendency ruled by Ridolfi. Marescotti constructed together with the main subject (the *co-operative social centre*), the very same purchasers (between proletariat and the urban lower proletariat) for a work destined to a peripheral area of the Naviglio Grande, in those years still available at low cost, considering that the canals did not yet represent a rediscovered landscape but the water-course on which pieces of kitchen-garden country-side were brought to the city hampering the anxious efforts of Milan to reach a certain image of European modernity. Marescotti, even before elaborating a typological essay, invented a new method to manage an initiative in co-operation: it would materially have been the very same inhabitants to make the construction with the manual participation of the intellectuals used also as cultural animators during and after the edification of the co-operative social centre. Some young architects and artists, families of workers in the factories near by, proletarians and sometimes even personalities of the «honourable» underworld (at that time still of Brechtian stamp) worked together, side by side, in unusual and, to some reason, even strange association. The typological interest of the experimentation lay precisely in having also reduced the collective services inside the building in such way that the «socialization» of the aggregation of dwellings mostly took place through a big hall for entertainment, debates, conferences, bar, restaurant, billiards, open terraces for shows and dances, group session for young men and women etc., in other words, through an outfit of services run directly by the same inhabitants much superior to what the manualistic and practical tradition was used to attribute to an entire district. This increase in quantity and quality seemed to prelude an «entrenched» cultural and class autonomy recalling the introversion of the Viennese *Höfe* of the Twenties. Even if Marescotti did not possess the gleaming poetical synthesis of Giuseppe Terragni, in the sullen history of the political-architectural engagement of the Milanese society of those years he is possibly to consider the most authentic equivalent to the inventive operativity of Ridolfi in Rome. Promoting other co-operative social centres in the Milanese *hinterland* among which the «Grandi e Bertacchi» remains exemplary, he tied his destiny as «political planner» to the financial difficulties succeeding in a short time to which a certain credit policy did probably not remain extraneous and, consequently, also an attitude of mistrust on behalf of the Communist Party which, somehow, was involved. The unhappy financial outcome of the initiative became decisive as regards the interruption of this experiment even if the real cause may be found in a less radical and ideological and more pragmatic turning impressed by the Communist Party to the policy against the local official corporations. It, therefore, fell upon the young communist architects, pushed by the same Marescotti, to establish a *collective of architecture* and to achieve a change of line in the urbanistic assistance to the democratic communes of the Milanese *belt*. And, pro-

bably, this change of interest, from the settlement as still a typological problem of architecture to the settlement as a problem of zoning, turned out to reduce the incisiveness of a theoretical and practical research which Marescotti had succeeded to bring to the qualified cultural confrontation with MSA (Movement for the study of architecture) which, at Milan, gathered the *élite* of the rationalist architects. The unfortunate experience of the co-operative social centres obliged Marescotti to go to various Italian cities and universities as an exile until he concluded his activity as teacher this year at the faculty of engineering in Catania.

In the Apartment House for the employees of the Società del Grès, designed in 1954 by Franco Albini at Colognola near Bergamo, after the experience in collaboration with Gardella in the Mangiagalli Housing estate, the whole of flats returned to be recomposed according to an elementary geometric rule following which the tower of the vertical disengagements, recalling the barn silo, detached from the axis of principal symmetry, replaced the rectangular apex of the isosceles triangle of derivation, assuming a disruptive role unusual for the Albinian projective order usually inclined to face and solve analytically, also according to the building scale, the logic of the single parts bringing it to the rationalized synergy of the mechanism. The almost forced dismembering of the staircase from the flats assumes here a symbolic value in spite of the poetics of Albini, which are refractory to a plastic iconism and, faithful to Persico's purism, more inclined to a rarefied and repeatedly diffused symbolism as can be seen in his displays and from the pieces of furniture and the works of *industrial design*. In this reduced dimension it seems that, at a certain point and autonomously, the single parts reach the «choral» expressiveness through a process of resonance, almost as if the elements and the constructive details acquired soul and unitary image only when the exchange regime of functionality is set in motion. In other words, in the work of Albini the image does never result fragmentary even if the composing figural subjects always remain separately recognizable. However, to avoid that this affirmation should ring contradictory and slightly hermetic, it would be worth the while to attempt a confrontation with the path as projector of Ridolfi where the constructive and also figurative invention of the detail never results separated from the synthetic expression of the whole, even if superabundant, so that the architectural work of Ridolfi, although composed of an indefinite series of inventive contributions, does never seem articulate. While the peculiar invariant of the poetics of Albini is typically the edged articulation, almost as if he who projects like he who perceives, should feel induced to verify and legitimate such articulation in the attitude of its being detachable, partly subdivisible, in order to reach exactly the figurative domination and the enjoyment of the object through the running of the planning process over again.

Referring to the Houses for the INA-Casa in Orbassano in the neighbourhoods of Turin, projected in 1954 by Roberto Gabetti and Giorgio Raineri you will find a type of tower of hexagonal layout and squat design in the central staircase serving the three flats per floor. In analogy with what has been said before about Ridolfi regarding the Roman social promiscuity, the memory seems here to run with thankful allusion to the agro-industrialization diffused in Piedmont last century, taking typologically from the military buildings and from the agricultural hamlets. This work announced the premature maturity of the Turinese ar-

chitects, in comparison with their contemporaries also involved in the *revival*, in letting certain requests still latent, still ambiguously suspended in the poetics of the Italian masters precipitate to conclusion. This aspect, which I think will be resumed by those who will deal with the following decades, is extremely important inasmuch as it was the younger generation to supply the tolerable index of formal and ideological exposition in the otherwise indefinite trend of history between modernity and tradition, in the ambivalence of the masters.

This and few other works published on *Casabella-Continuità* edited by Ernesto Rogers, represented a positive outline in the series of theoretical studies on modern architecture, not conventionally forced in a rationalist and functionalist area and, anyhow, tended to a not only visibilistic perusal of the personalities and of the contexts. It dealt with pioneers like Antonelli, Berlage, Boito, Behrens, Loos, Perret, Van de Velde etc. and with some currents which had acted in parallel but externally on the presuppositions of the international Modern Movement like, for instance, the School of Amsterdam, constructor of residences for Dutch workers before and mostly after the First World War. Accordingly, the new architecture and the old, modern architecture occupied with great echo the pages of *Casabella-Continuità* to signify the presage of turn to impress on the involution of the Italian modern architecture. Almost everywhere among the right-thinking this meant the ringing out of shields in defence of an exclusivity and integrity of the Modern Movement, to be found in the «solar» promises of transparency, hygiene, technique, progress, comfort, functionality and rationality while the greater part of the Italian population did not possess a house or lived in dog-holes. To the work of historical stripping, especially on the figure, conducted by the young architects from Turin and Novara born around 1925, corresponded the contribution, in a certain way convergent but with different ideological angle-shot, brought by the young Milanese architects born around 1930: such contribution (necessarily still entirely theoretical-essayistic) concerned the theme of the city as parameter of measure and centre of contextual verification of the architecture, it being exactly through the relation architecture-city, in the social connection between middle class and working class, that they found a cognitive recovery of the historical tradition possible, which otherwise would still have been forced within a formalistic and neo-academic notion. In fact, this was the defensive misunderstanding in which the sentries of the Modern Movement were destined to fall, sentries who were recruited mostly from the generation in the middle born around 1920 which, apart from the exceptions already seen, felt betrayed by the very same masters of ours. It was the generation following the Rogers, Samonà, Ridolfi, Gardella etc. that found itself supplanted and theoretically put aside by the dialectical confrontation established between the younger generations and the Italian masters. Although this confrontation did not find itself without misunderstandings, ambiguity, instrumentalization, inasmuch as the master thought to save their international soul and to protract their own vital role attributing to the young an intellectual predestination to academism as operation of recovery of the history, necessary but from a point of view of planning intranslatable and operatively fertilizable only thanks to the experience of the elder vaccinated against a relaps of the eclecticism while, as regards design, a «loyal» fight between young and old took place, progressively extremized in the transposition of

the modern poetics to the frontiers of classicism and expressionism in which occasion the elder did not always turn out as the most rational and conscious. Even if it is true that in the most productive period of this dialectics, of this theoretical and operative polarization of positions (for the most contained in the pages of the magazine *Casabella-Continuità*), intelligent interlocutors like Rogers and Samonà did not miss, it was evident that the first could not get out of a benevolent reserve due to his personal scientific authoritativeness above the generations and to his international placement (Rogers was one of the few Italian architects to enjoy an authentic international credit during the post-war period), and the second (manager of the only school of architecture qualified at that time in Italy) could not totally disarm his own engagement in a structural verification of the processes of formation of the settlement in the desperate effort of still maintaining architects and urbanists united under the same roof. In this way, unfortunately, a severe interlocution of rationalistic extraction failed having the greater part of the disagreements and reactions the character of an approximation, often of ignorance and, most of all, of little significance as regards theoretical and expressive proposition. However, there was not an architect of self-styled rationalist formation (if you do not consider personalities margined in a worldly manner like De Finetti, Cosenza, Marescotti, Bottoni, Daneri, Asnago and Vender, respectively exposed in a frontal cultural fight with the institutions or isolated in an agreeable professional intimacy) who in those years did not turn out romantically defrozzed at the crackling fireplace of tradition or savagely excited at the call of the *tam tam* of brutalism if not polluted by the leprosy of the «curtain-wall» and of the domestic scenery of comfort, like there was no historian who would or could force, consequently, evolve, beyond the prejudice during probing, a controversy so that it was transformed in a serious, meditated and fruitful theoretical dispute. Such probing could prematurely have differentiated positions and tendencies inside the generation of the masters as well as inside the generation, theoretically already decapitated, in between and also among the younger who finding themselves in an oppressive condition had to ratify, in a certain way defensively, a cultural encounter to make positions seem unitarian — think of the sensational mischievousness of meanings like the *young of the columns*, *Neoliberty*, *Neo-Piacentinism* etc. — positions which, inside — as already said — remained more than ever distant.

Luigi Caccia Dominioni is known for the assistance given during various years to the recent and pleasant aspect assumed by the centre of Milan through frequent settings and transplantations of building tissue varying from the glass walls (as in the office buildings of Corso Europa) to the walling cantilevered in profundity by *taking off*, (as in numerous luxury houses). We will now instead consider the low-income Housing estate for the INA-Casa in Vialba projected in the outskirts of Milan in 1957 with his decisive participation.

Even if this Housing estate seems drawn, building by building, by various hands, it was exactly in such organic variability and discontinuity that the naturalistic and picturesque unitarity impressed by Caccia Dominioni came to shape. And to say that at that time designers, normally more attentive to the typology in reduced sense than to the total architectural results of same, resulted dedicated to the Milanese subsidized housing activity, personalities anyhow and somehow

glued together by the Caccia's inventive wit in this Housing estate in Vialba and engaged to convert the reticular convention generally recurring in the plans for low-income housing estates in the outskirts of Milan into open-minded landscapist anomaly. It was said that to put various personalities together in one unitarian typological solution, would have been sufficient the consideration; *why not do as in Portofino?* In other words, why not point on the differentiation of the architectural subjects to obtain environmental homogeneity in the *sequence* of the fronts? The short discard between the overpitched roofing and the modules of the arcade at ground level praises the continuity of the connection pin on which the alternative courses are connected. In the scene of the village a further violence was scenographically consumed against a settlement tradition — even if contradictory and distorted — by means of a *loss of the centre* at that time also involving the residential connective texture in relation to the architecture of the whole district, following the *loss of the centre* involving the district in relation to the city. Later was to be noted a manifestation of the poetics of Caccia Dominioni in the centre of the city of Milan and likewise also his promotion to *enfant terrible* of the Milanese bourgeois architecture which in the post-war period preferred to give in to the unconventional operations of historic-environmental recovery. Afterwards Caccia returned to a «fondling» settlement within the enclosure of the middle-class housing in joint-ownership, as in the case of San Felice Estate risen in 1967 among Airport, Idroscalo (an artificial water-basin) and lovely sheets of water, east to Milan. The low-income residential complex Forte Quezzi, projected in Genoa in 1958 by a group co-ordinated by Luigi Carlo Daneri extended, making it of its own, the linear blocking modulation already tested by the international Rationalism; in this case, following Daneri's intelligent affection for the personality of Le Corbusier, here remembered in the great strap of Algiers, subsequently retaken also in Rio de Janeiro, through the interruption of the reticle of the loggias exposed to the south operated through the horizontal course of the intermediate arcade floor with function of internal road. With this work Daneri prolonged his fertile isolation in Liguria up to the post-war period spending a transparent mannerist re-proposition of the compositive criteria chosen by the Modern Movement in coherent continuity.

6. The nightingale of the catholic church

A series of parish structures show how, after the War, the Catholic Church took advantage of modern architecture in order to break with a canonical tradition of the typology and therefore to refuse the continuity of the city hierarchically depending on the *centre*, ecumenically adapting itself to the distant situations present in the Italian context (quarter, suburb, periphery, province, metropolitan area): certainly this policy expressed firstly a pastoral role, but also and not secondly, a function of service, in order to make up (with the complicity of the State) for the great lack of laic providence. For a long period, the parish typology was entrusted with the proxy of almost totally supplying the collective services for the community; so that these churches had to compensate variable exigencies of associated life and urban landscape inside the city aligned on the residence. It is the case of churches appointed both to organize environment and settlement according to recovered neo-Romanesque patterns, — like the megalithic Madonna dei Poveri in Milan-Baggio design-

ed in 1952 by Figini and Pollini and like the flowered Church at Larderello near Pisa designed in 1956 by Giovanni Michelucci — and to define a centre of symmetry at the corner convergence of a large suburban square, otherwise indefinite inside the spreading of the residential connective, — like St. Ildefonso in Milan, designed in 1955 by Carlo De Carli —. In other cases, the ecclesiastic typologies were entrusted with the recomposition of the altimetrical lacks of balance or of the stiffness of the urban tissue, like the Sacra Famiglia in Genoa, planned in 1956 by Ludovico Quaroni, where accesses at two levels solve the problem of adaptation to the site, by that featuring the most charming work by Quaroni (perhaps because, being strongly conditioned to the urban morphology it exonerated the author from the hard prefiguration sometimes hanging over those who have to plan an architecture without anything in their hands, thanks to the articulation of a turreted crescendo of functions—levels—building blocks from the inside to the outside).

In the case of St. Gabriele, planned in Milan in 1958 by Achille and Pier Giacomo Castiglioni, the authors contrived through their usual essay of keen *design* to superimpose the parish activities of cult and of entertainment respecting the alignment of the street curtain as well. In the Church of St. Gabriele the compositive process seems to be started by the functional reason and as it happens in writing a plot, to give then free course to the extreme coherence of the single constructive events, which is so strong in exciting and defining images that it recognizes itself in a figurative destiny, premeditated on the one hand and imposed by the contextual leavening of the theme on the other hand. For instance, the laceration of the curtain, through three great spans, breaks the window order of the façade with a deep chiaroscuro effect from which two big fork pillars, drawn from a stylization of the syntagma *arch-column*, emerge in foreground and at full height. In this way (and perhaps unconsciously), the unchanged constant of the Lombard tradition keeping the play of light within the two diaphragms on which the façade is decomposed, seems to be evoked. This very constant recurs from the Romanesque to the architectural Mannerism and further on (only think of the large painting commissioned for the Milan Cathedral at the beginning of the Seventeenth Century by Federico Borromeo as a hagiography of his cousin Carlo: in the picture painted by Cerano the distribution to the poor of the incomes of the principality of Orta was represented in the depth of architectural thickness and levels and in a perspective chiaroscuro dynamism). Through an only apparently casual typological itinerary, the junction of the civil figuration and function of the shelter with that of the cult was reaffirmed according to the animated component «of earth» of the Ambrosian Church.

7. «Extra moenia» architecture

It must be pointed out, at this point, that the *Political difficulties* already met by Italian modern architecture before the War, had continued after it — at least for appointments not coming from private bourgeois or popular public entrusters and within the limits of the residential context, with the only exception of the vanguard industry. However, after exploiting the ordinary theme of housings up to its acceptable extremes, Italian modern architects felt they deserved some extraordinary opportunities, where to further test their supposed typological richness. But because of the lack of public works commitments, apanage of

the professional world already in great favour before the War and since then converted to the government's positions, their practice had to be applied to particular works, usually outside the urbanized perimeter and diverting both from pure housings and from the rules of the aligned city, while waiting for those services with which this city should equip itself, soon or late.

The building on the building (like *the theatre in the theatre*) had already been accomplished in the well-known Boys Hotel, planned by Franco Albini at Breuil (Cervinia) near Aosta in 1948, an extremely important work because of the immediately perceptible aspects, but above all for the range of effects brought about in the long run. Not by chance it is placed far from the town, confined to an alpine landscape, free to face its destiny of revealing *a posteriori* the awareness of its own forerunner role, as it may happen even in the history of architecture. This small building, which Albini had followed meticulously step by step, using local materials and technologies, with the analytical, philological scruple of an internal decorator/archaeologist, aiming at restoring it even before accomplishing it, finally became the emblematic symbol of the post-rationalist «thaw» which had taken place in the architects of the Northern part of Italy too and which went far beyond the very starting project intentions. In this work, masonry pillars, set up as the rustic version of a colonnade supporting the archetype of the wooden baita, stand side by side with some more artificial images, drawn, for instance, from hydroelectric power stations, not evoked as a model, but because of an inclination to mechanism, to device transferred into height. Well, in spite of its elementary candour and theoretic fragility, this small building contributed to causing, also in the Northern part of Italy, that imaginative avalanche, the effects of which still circulate in nowadays architecture.

The partners Asnago & Vender too came from the same Como-Brianza district, like Albini, and they all belonged to that same purist trend strongly influenced by Persico — as already seen before. But the paths of their respective poetics had already strongly diverted in the beginning of the Fifties. While Albini's path moved from a constructive particularism, evolving step by step (even under some pretexts) towards a general figuration — only think of the drapings of the façade walls in the department store «La Rinascente» in Rome, planned, in the 1957 project, to receive the conditioning plant pipings which, during the building, were differently arranged — Asnago and Vender's figuration reflected itself a little alienated in the abstract-geometric neatness both of the plan and the front drawings, satisfied with the typological «task» which the private commitment entrusted it with. The series of «accidents» and wanted incongruities is clearly seen in the house they planned during the Fifties as home and office for a doctor at Barlassina, on the road going from Milan to Como. These elements are skillfully dosed to ascertain the degree of corruptibility admitted by the purist grammar when it joins the Northern Empiricism (all the fashion at that time). For instance: the covering with staves in pitch-pine wood alternated with fascias of little grès tesserae, the different frames of the fastenings, the steep slope of the double eternit pitches prolonged to form a porch in the loggia, the usual metallic net of the balustrades and so on, combined in a refined way the same prosaic neologisms whereof the *bricolage* planning was already wriggling out, a sort of longing for Scandinavia in Brianza, from the domestic regime of which

the sprawl of the self-construction and of the native geometers sprang out.

The Sledges Station at Lake Nero of Sportinia, planned by Carlo Mollino in 1946, takes us back to the alpine landscape, where the eccentric personality of this Torinese master (who built in Turin, in 1937 the Head Office of the Horse Society, one of the most anti-conformist works of pre-war times, recently shamefully destroyed) worked with very different purposes from those of Albini, even if applied to a similar theme. Mollino was the architect son of an architect father; in fact his father Enrico was a good architect belonging to the Piedmontese *Art Nouveau* current. This constructivist/naturalist inheritance must have influenced his technical and formal speculation, pushed to lap on the boundaries of technicism and formalism, but always recalled to a rigorous relation between intuition and rationality. The solarium terrace of this alpine Station, for instance, uses upside-down frustum-of-cone pillars, lying as slides on the uneven ground in order to absorb the global and relative settings of the upper wooden warp in relation to the lower structure in reinforced concrete. Even the aerodynamic structure recalls the studies on the flight of birds contained in Leonardos Codes, according to a meaning of *design* — to adopt an up-to-date term — which tells us a lot as to the image and packaging criteria already used in this field as a pure incentive to consumption. Thanks to the dissuasive completeness of Mollino's plan, reappeared later in D'Olivio's research, the post-war Italian architecture avoided both the formal involution in the object and the engineering technocracy, revaluing, as much as possible and in a humanistic way, the great handicraft of figure and building yard.

The Child's Village, planned by Marcello D'Olivio at Opicina, near Trieste, in 1950, is a typologically important complex because, perhaps for the first time after the War, the relation between housings and services was in favour of services. It was in fact a *total institution* for young people conceived to dynamically rehabilitate them by means of work and social activities, anyway far away from the permanent annihilation on which usual reformatory life hinged. The criticism on this work and particularly on the first General Service building were strongly affected by a prejudice highlighting what D'Olivio owned to Wright, without considering the undoubted inventiveness and structural knowledge, beyond a taste still unripe and strongly redundant — the stress was laid on his Friuli worker family background and on the hard efforts carried out by his family to let him become an architect — by this neglecting the importance of an architectural «plan» destined to complete and improve itself in the contamination of its own progressing. His critics failed to discover a «revolutionary» promise, unique in its kind in the planning culture of those years: the Child's Village indeed transposed in the young «deviated» behaviour a wish for a social collective behaviour which would have been extended to the whole community: the settlement itself, drawn by imagination and direct building yard competence out of the traditional typological schemes, tried the representative way starting not from the intellectual abstraction from reality, but from the global mastership of the different buildings becoming themselves a landscape: architecture too, for the first time emancipated from the logic of the work-object, tried to characterize itself (functionally and formally) in the diversification, also emblematic, of the single parts, in order to find — with the already mentioned Abbé Laugier — a *unitary coherence of detail (at human scale) in the tumult of the whole*. On

the other hand, the advantages of a research in action could be noticed in the typological range which gradually enriched the Village, each time involving the global plan of the settlement: from the hard reinforced concrete structure of the General Services, with its large net bands composed according to an horizontal plane of symmetry, to the structure of the Printing House, with pillars supporting four slabs in pre-cast reinforced concrete, purposely cut to receive the light by means of a shed structure. Three of the slabs had a central head support so that the pre-cast outer walls running independently from the primary structure and forming four lobes with a square plan, allowed a panoptic vision on the four working phases from the central cage. This structural progression, from the complex to the simple, cleared up the architectonic image, taking advantage from the elementary squared scratches made on the white plaster and from the deep green coloured eaves. The undoubted talent, lavished on planning research by D'Olivio, represented a provocative presence in the Italian architecture of the time. It was a unique and in some cases unreachable presence, even if, misunderstood and underestimated as it was, it was at last pushed towards a sort of mannerist school centred on itself and reduced to build a landscape for underdeveloped countries, taking away and twisting its potential riches. With this work, to be considered the most important one on the whole, also considering D'Olivio's later prolific production, the architecture critics missed — as we said — a decisive occasion to develop their own field of theoretic and practical experience; even though there were other works by D'Olivio which had similar planning pregnancy — such as the Trading Centre planned for the seaside spiral town of Lignano Pineta in 1953 or the Hotel at Manacore, Gargano, in 1959 or the Zipser Centre at Grado in 1960. In all these examples, in spite of the conventional themes expressed by the Italian committers of the time, an indomitable purpose of hegemony of the collective aspect expressed by services on the individual aspect represented by housings prevailed (at that time a neglected question, which would become a topic only years later).

The Marchiondi Institute, planned by Vittorio Viganò in Milano-Baggio in 1954, typologically developed from a similar destination, i.e. a *total institution* for difficult young people, relied on the psychological-environmental opportunities pointed out thanks to the open-minded contribution of clever experts and entrusters, to push the architectural expression back from the plasticity of the first Terragni to the primordial syllabic stage of material contrast stressed by an hypertrophy of details, developed almost in a pantomimic way. One should remember that those years were characterized by a heavy inertness of the public institutions and consequently, even if one did not question the regime of isolation from the community, the very refusal of the segregation principle, expressed by means of a highly humanized environment, represented a basic step towards the typological rehabilitation. For his brave profession of pedagogic constructivism, Viganò was handed down to the history of architecture as the Italian representative of Brutalism, a term finding its origin in the crisis of the name of its most famous protagonists, the English married couple of architects Peter (called Brutus) and Alison Smithson: hence *Brut-Atism*, which became onomatopoeic in the radical compound of a new internationalist moral, theorized by Rayner Banham, where the plastic, ligneous-stone essence of Le Corbusier joined the

spatial immateriality of Mies van der Rohe. Some components of the ideologic eclecticism of the heroic phase of Modern Movement condensed in form of complex or myth over the generation born between 1915 and 1920, fatally finding itself in a secondary position as regards the national masters. For instance: town-planning as a specialistic discipline, technique and *industrial design* as a condition for the diffusion of welfare, history as sociological analysis of the rationalistic program, which had not been carried out and, at last, the need of a new international verification. Most times, a state of alienation, opposed to the initial purpose, corresponded to such a heuristic trend. In fact, regulations produced uncontrolled expansion, *industrial design* a consumer-oriented model, technique a false conscience of obsolete production relations and so on. On this scene of theoretic decomposition, the Marchiondi Institute as well as the most important works by Castiglioni, De Carlo, D'Olivio, Fiorentino and so on, moved from the anxiety to find its own affirmative reason, with the sure merit of attacking and decomposing a diffuse typological acrobaticism still based on the residential module, and discovering, in the beloved theme of services, besides social opportunities, also an enlarged scale on which one could attempt a new definition of architecture, starting from the presupposition of a new functionality. Hence the influence of the involuntary fathers of Brutalism (Le Corbusier, Mies van der Rohe) and, according to someones, that, more rarefied, of Alvar Aalto and Louis Kahn too.

In this way, at the beginning of the Sixties, a generation *koiné* spread out progressively; it had an international extension and found its own characters in the structural disposition of full and empty spaces, in plan and in section, articulated as if following an ergo-technical program; the arabesque of the outer walls and the modular glass windows, and of the light metallic structures was juxtaposed to the primary masses, placed at the crossing points of a tree diagram, and square according to the casting moulds for reinforced concrete or to the main walls. On this planning process, Gino Valle built — for the Zanussi-Rex Company of Pordenone — a new industrial image, developed in a neo-technical linear continuity from the installation to *industrial design*: from the factory to the branches, from the canteen to the office, planned in 1959, to the electrical household appliances.

The Monument to the Partisans, planned by Franco Buzzi Ceriani at Taino on Lake Maggiore in 1954, was a bridge between the research of some architects born in 1920 approximately (Valenti, Valle, Mangiarotti, Morassutti and so on) — where the image resulted, through the *design*, from the geometric texture of repeated elements (four squares embossed in a pre-cast square in reinforced concrete) — and the research of a new expression pursued by the later generations (to which Buzzi Ceriani belongs, because he was born in 1926) which is here stressed by the exceptionality of the theme. In fact, the memorial feature shows a spiral movement, giving the obelisk the shape of a rich fruit of the Lombard country, reminding of the naturalistic symbolism of the continuous column carved by Constantin Brancusi in successive stages between 1918 and 1937.

Veritti House, designed at Udine starting from 1955 has known a long planning gestation marked by pauses and resumptions of work, as usual with Carlo Scarpa. The structure is mannerist, studied as a homage to Wright's poetics, on which the maturity of the Venetian artist had been built, after long

years of incubation in the *Art Nouveau*, and in the Viennese Secession and with the integration of progressive neo-plastic recoveries; while, in a complete autonomy, a refined research of spatial disposition was carried out, based on contrasts or affinities of materials, shapes, colours, as if by someone who had chosen as sole coherence principles those which could be mediated by the stylization, up to abstraction, of the natural organic unity. The result is a highly decorated work belonging to architecture for the precious analytical competence of Scarpa, engaged on incisive details that do not tend to integrate themselves but to join each other in a co-ordinate sequence, as it happens in the vertical corner bundle of Veritti House, where pillar, chimney, glass window-posts follow each other, according to a composition based on primary and secondary systems and sub-systems, all standing side by side, without overwhelming each other, on the same focal plane, leaving the observer free to establish a hierarchy of development according to his own inclination. The «discovery» of Scarpa and D'Olivio must be attributed to Bruno Zevi, who also «launched» again some personalities, well known before the war, such as Ridolfi, Samonà and other architects, whose infringements of the rationalistic method and canon was legitimated in the magazine *Metron*. All this happened, however, forcing a spatial discrimination of organic tendency and neglecting the complex cultural phenomena, so that although coming from distant experiences, they converged on a figurative revision, according to different linguistic constructions, based on different presuppositions.

The Townhall of Sesto San Giovanni, designed by Piero Bottoni in 1960, a late work where the old protagonist of CIAMs found again his juvenile vein, is constituted of two blocks emerging from a platform with a 3.63 m high colonnade: the first one, of five storeys, is intended for public use, while the other one, of five storeys, for the offices of various administrative departments. Apart from some authoritative exceptions, this work was hardly taken into consideration by the critics, because of its tardy, almost naïve, ingenuity; it was indeed a turning-point not only in Bottoni's production, but in the current one too. On the contrary, it was a texture of representation and participation, soaked with «old» Rationalism, aiming at promoting a typological invention: in a high block the bureaucracy's offices, where, having extended the functionality up to the right of imagination, from every work-place one can see the sky. In a «glass house» the public functions, transparency and permeability of which are the administrative bases of *direct democracy*. The whole building, turreted and tumultuous because of the volume masses and different levels, was intended to agglutinate — in a *civic centre* — the green remains and the archaic fragments of an agricultural/industrial past, which the *factory-town* of Sesto San Giovanni was obliged to bravely defend against the Nazi occupation, but, above all, against the threatened industrial demobilization immediately after the War, a process avoided only by allowing speculations on the areas belonging to big productive plants (a process — as generally known — impossible to stop, where the administration had to supply the services for the new expanding areas by means of further conventions with the land owners). It was a program and an essay of collective architecture aiming at charging itself with the typological fragmentariness and contamination, with the sprawl, of most of the Brianza *hinterland* (where the fortunate show-rooms stand side by side with

the villa-factory, the large store with the small laboratory and where aggressive advertising sign-boards prevail). So, the Townhall of Sesto San Giovanni appeared inconsistent with the architectural taste of the beginning Sixties and rather inclined to ransom the «bad taste» of production, granting it cultural and environmental citizenship, according to neither mimetic nor opposing terms, a feature which can be clearly seen on the fronts of the public building, with the large «shop-window» showing administrative extroversion and the eccentric blazes of coloured facing.

8. The museum as a metaphor of historical landscape

In the Fifties the conquest of a concept of historical landscape metaphorically defined on the model of the collection was started, through an exquisite sequence of museum arrangements carried out by the most famous names of the figuratively converted rationalist tradition (Albini, Gardella, the BBPR Group, Scarpa) decidedly changing the course somehow kept till then by the more intransigent rationalists (Bottoni, Cosenza, Daneri, Marescotti). This same concept would later on find an amplification at authentic and largely popularized scale in the «Italian way» to the culture of *historic centres*. Under this banner many architects, urbanists, sociologists, in debt of concrete operative proposals, would confederate, in addition to the well deserving promoters to be found especially in the democratic administrations in search of a line of revaluation of the physical city. In the considered series of displays, the interlacing among artistic patrimony (later assumed as a monumental whole), organization (later assumed as a code of protection) and technique of museum arrangements (later assumed as a technique of environmental valorization), was composing, that is the very relation of coherence between history and intervention as an integration programme for the city which the contemporary society was not open to accept. Therefore the museum became a laboratory, where to simulate and assimilate environmental conditions and projectual hypotheses for a possible strategic and tactical providence of architecture assisting the historical city, by then in a state of even connotative agony. Except some isolated cases of commitments from the part of some conservators of public museums, the Italian political and cultural class generally showed a lack of interest in the question: in the chief towns where centre administrations were strongly meddled with the immovable business, but also at the periphery where the frontist administrations, absorbed by the housing problem, were not yet engaged in defining an alternative image of the city. Only the enclosure of the museum institution showed a crescendo of solutions, going from the course disposition of Palazzo Bianco, arranged in Genova in 1951 where Albini (maybe evoking the continuity of Alessi's Strada Nuova where the building faces) limited himself to the puristic expositive device of valorization in sequence, work by work, out of any attempt of contextualization, up to the construction of a real underground *tholos* for the Museum of the Treasure of San Lorenzo, designed, the following year, in the same town by the same architect, where the elaborated winding crypt obtains the same effect, overhanging the exposed objects.

In the Exhibition of the Italian chair in the centuries, prepared by Gardella for the Ninth Triennale in 1951, the historical progression was changed into a spatial sequence: as in a joust of ancient knights, the seats compared their stylistic contractions in

presentia, i. e. in an over-historical and completely figural dimension. Any attempt of technological confirmation of the current production failed; as in the images of Eisenstein's epic, the parade of the protagonists, evoked from the past, did not assume a role of accomplicity but of admonishment concerning the myths of modernity, almost in syntony to Ernesto Roger's «doctrine» on the *Environmental preexistences*.

Inasmuch as the Museum of the Treasure of San Lorenzo sank underground like a coffer, the Honour Hall, designed by Albini for the Tenth Triennale in 1954, transcended to a suspended theatre, by that unwillingly reproducing the metaphor of the *rampant baron* present in the Italian narrative thanks to Italo Calvino: here poetry and parody combined in authoritative junction, originated by the simple transposition from the plane of conventional behaviour to the far-sighted condition of the «tree branch» (only think of the wonderful use of this typological virtuality in the film *Uccellacci e uccellini*, realized in 1965 by Pasolini). In the Triennale, Albini deprived the function of authority, making it airy, lining it with red cloth intrados and extrados and supporting it, because of the lack of foundations, with metallic tubulars and rigid filaments for the roofs bulbs.

Equally estranged because of redundancy were the collections counterforted by ingenious protheses in the display arranged in 1954 at the Museum of the Sforza Castle in Milan by the BBPR Group, and because of perfectionism, the elegiac addition to the Gipsoteca Canoviana in Possagno near Treviso designed in 1956 according to a neoclassic calc in neoplastic features by Carlo Scarpa, and finally because of materic hyperskillness, the Museum of Castelvecchio, realized in 1959 in Verona by the same author in analogy to Morandi's dissolve by line and counterline, by tone on tone.

9. Architecture in the role of plan

At the beginning of the Sixties, Italian architecture seemed to conclude a distinct cycle in favour of the opening of a new phase at the same time, through a series of engaged participations to competitions concerned with problems with extended and complex implications: for instance, the competitions for the residential district for the CEP (Low-income Housing Coordination Board) at the Barene di San Giuliano in Venice in 1959 and for Central Business District of Turin in 1962. This almost seemed to witness an achieved emancipation from the demonstrative apprenticeship consumed in the laboratory of the building industry or of the museums, but also the right to extend the experience, attained in the particular, to the larger urban dimension and to the comprehensive quality of the settlement. In this way the architectural planning entered into a direct competition, if not into an open opposition, with town-planning and even with sociology which, after the import of Anglo-Saxon planning, were by then arrogantly claiming, for Italy too, the exclusive competence of interpreting, by means of models the past and the future life of the collectivity on the territory, as a right of the specific scientific fields. While the generation born around 1920 seemed inclined to differentiate its own interests among socio-economy, building industry and design, the two generations of the masters and of the youngest «knightly» faced each other in the planning arena of the competitions, where, in spite of performances of alternate quality, architecture ended up by achieving a not indifferent credibility and prestige in the Italian culture of the first Sixties, but also by showing not negligible virtues and limits.

The implicit virtues were due to the fact that architecture had become the bearer of a negative thought *in corpore vili*, insofar it succeeded in demonstrating the vanity of its pretension to enquire the future through a historicity assumed in a linear, and therefore deterministic, sense and by this to dominate the means of reproduction of the settlement, as if to historicise meant to take a run-up towards a direction once and for ever pre-established. Such a loss of illusion re-proposed to architecture the necessity of the planning laboratory and of the experimental building yard at a dialectically conformable scale, from which historicity and reality could be concretely faced and considered in relation to the actual physiologic coefficient imposed by the becoming of the settlement; that is, as an obliged condition in order to avoid the degree of alienation prevailing in the current architectural production in the societies of Capitalism but also of realized Socialism, where the architectural activity had been reduced into a univocal dimension (pre-established by the manipulated market or by state planning).

Among the most striking limits induced by large scale planning there was the presumption that architecture could abstractly re-ascend from its material and corporal consistency so as to become comprehensive of the whole complex of claims expressed by society, and so as to become the arbiter of vocations and bookings promoted by sectors of specific competence. It was the myth of interdisciplinary, which would soon burst out in the faculties of architecture, meaning misunderstanding of purposes and of idoneous means to reach them and alienation of responsibility and of propositive capacity by that causing the loss of most opportunities that the changes, meanwhile occurred in the Italian society, could still offer to the architectural design. But among the limits induced by a successive and inverse awareness of its own particular territory, of the rediscovered claim to the fantastic, to the private, there also was the pleasure of appearing as the injured party within a *culture of the crisis*, symmetric to the schematic terms with which a veteromarxist ideology had already condemned it (e.g. in Zdanov's prescriptions). The same terms had been recovered in the caricatural aspect of the *Post-modern* architecture almost out of provocation, out of retortion, for holocaust, in front of the broken «total» promise of Modern Movement and in front of the objective incredibility or of the uselessness of projecting for a positive history of society.

From this point on the successive vicissitudes are developing, still in the bewilderment consequent to the *loss of the centre* and nevertheless to be determined in the pitiless progressing of the present.

HINTERLAND 13-14

janvier-june 1980

FRANÇAIS sommaire

Maîtres rationalistes et néoréalistes italiens à l'ère des graffiti? <i>Guido Canella</i>	2	(ici 18)
Culture internationale pour reconstruire Milan Entretien avec <i>Piero Bottoni</i>	4	
Politique de la ville et typologie architectonique Entretien avec <i>Franco Marescotti</i>	10	
Rationalisme et régénération figurative entretien avec <i>Ignazio Gardella</i>	20	
Plan pour une ville de taille moyenne Entretien avec <i>Mario Ridolfi</i>	30	
Structure et tradition architectonique Entretien avec <i>Giovanni Muzio</i>	36	
Architecture comme valeur autonome Entretien avec <i>Giuseppe Samonà</i>	42	
Figure et fonction dans l'architecture italienne de l'Après-guerre aux années Soixante <i>Guido Canella</i>	48	

MAÎTRES RATIONNALISTES ET NÉORÉALISTES ITALIENS À L'ÈRE DES GRAFFITI?

Guido Canella

Dans ce numéro, on trouvera une série de témoignages réunis par des protagonistes de l'architecture italienne et apportés avant et après la guerre à la Faculté d'architecture du *Politecnico* de Milan à l'Institut de composition puis à la Section des projets. On voit se dessiner les expériences traversées contemporanément par les maîtres du Rationalisme et le schéma selon lequel les personnalités, les poétiques se sont différenciées; au point que, si parfois elles se superposent sur des thèmes et problèmes, elles sont souvent déphasées en alternative voire même en opposition idéologique et figurative.

Comme des recherches et des cours de composition architectonique fort différents dans leur économie et tendances, ont reconnu l'opportunité de cette enquête, il faut se demander à quel point ces témoignages peuvent être significatifs dans un cadre opérationnel de projets. Nous excluons donc celui du classement iconique, qui, sur la réine purement perceptive détache le dessin et l'image du contexte des motivations et conditionnements qui ont inspiré et développé le parcours créateur, de l'idéation au plan et, parfois même, à la réalisation: il n'y aurait autrement aucune raison d'apprendre directement de la bouche des protagonistes le récit d'une expérience vécue au milieu de casualités profondes et de fréquentes contradictions ni d'attribuer à la culture architecto-

nique italienne d'après-guerre une zone spécifique lourde de sens. Reste alors le caractère unitaire d'une poétique de génération arrangée sur des valeurs variables de la figuration et de la fonctionnalité. Il est facile en effet de théoriser sur «l'illusion» fonctionnelle de l'architecture, sur l'évidence de sa positivité en négatif. Toujours est-il que, à moins de ne vouloir retomber dans le relativisme des histoires de l'Architecture moderne, prises du point de vue de la pure spatialité, de la prédestination sociologique, et désormais de l'introspection idéologique, il est assez difficile de s'approcher de la complexité et de l'authenticité du Mouvement moderne sans croiser la figure et la fonction; et ceci indépendamment de l'usure des hypothèses qui l'ont lancé.

L'Architecture moderne a été, et est encore, une expression complexe à déchiffrer et ce n'est pas sans raison que ceux qui s'opposaient à la détermination de cette difficulté objective quand cela impliquait la remise en discussion de moyens arriérés et même de rapports de production là où elle visait, par exemple, à relancer le marché de l'habitation, synonyme d'une plus grande disponibilité de la force-travail, ont réussi à la penser en termes de goût.

Ainsi le Rationalisme d'avant-guerre survécut isolé et entouré de l'hostilité des groupes conservateurs leaders des bourgeoisies nationales, et non — comme nous l'avons soutenu et répété — par les élites bourgeoises (fasciné par son réformisme, par son côté excentrique) et par le Mouvement ouvrier (toujours disponible dès qu'il s'agit de transformation radicale). Après la guerre, des perspectives

de conciliation semblèrent s'ouvrir; ce n'était pas le pouvoir convaincant de leurs conséquences qui les proposait à l'attention mais plutôt l'anachronisme d'une opposition inconsistante sur le plan structurel et désormais dans le domaine du goût. C'est à cette étreinte mortelle du conformisme, sous l'influence de l'*International Style*, que sut réagir pratiquement et expérimentalement (à force d'expériences répétées) l'Architecture italienne des années 1945-1960, au point de mériter un chapitre à part dans le panorama international de ces années, conditionné d'une part par le culte équivoque (parce que privé de contexte) des maîtres internationaux, et destiné d'autre part à affaiblir énormément une culture encore unitaire et par conséquent résistante, à travers la division des compétences et des niveaux (*planning, analysis, design*, etc.). Devant ce véritable désarmement culturel une partie de l'Architecture italienne d'Après-guerre se mit à réagir non sans écarts idéologiques, et non sans compromis épuisants de promoteurs et destination.

Mais si aujourd'hui il faut constater que l'engagement expérimental implique également un risque d'incompréhension, l'évasion sensationnelle donne parfois des résultats puisque la séparation qui a eu lieu entre la recherche poussée à l'extrême et réduite au dessin pur, et la réalisation standardisée, réduite à la gestion exclusive des besoins, a fait que destination et appréciation correspondent aux exigences de deux zones incommunicantes: d'une part, le trompe-l'oeil pour épater un public initié aux galeries et expositions, d'autre part, le conformisme

pour satisfaire les consommateurs forcenés et les promoteurs bureaucratisés. Essayons d'en schématiser les motivations: dans le premier cas on considère comme inéluctable le manque d'application fonctionnelle sur le front de la ville existante, en accusant la culture du Mouvement moderne ou même celle de la société industrielle de l'avoir rendue désormais impraticable, de sorte que l'utopie, renversant le cours de l'histoire, devient parodie et la figuration, régressant jusqu'au stade de la nostalgie, stylisme, tandis que dans le deuxième cas, dans le domaine du possible, on peut prévoir le projet réduit à schéma et les bas coûts imposés par les systèmes bureaucratiques que l'on considère indispensables pour satisfaire concrètement les besoins de la société alors qu'en réalité ils sont pratiqués aux dépens de la qualité et de l'innovation. Paradoxalement, de ces deux points de vue on converge vers un objectif commun: celui d'empêcher une progression de l'idéation du projet, toujours possible et de la reléguer au rang de surplus, peut-être pour conjurer un enrichissement typologique encore satisfaisant sur le plan matériel et sur le plan représentatif, qui pourrait bouleverser des frontières établies entre sphère privée et publique ou encore interférer avec d'autres *status symbols*; peut-être pour empêcher qu'une articulation du paysage urbain et domestique ne puisse libérer de l'esclavage d'autres comportements et biens de consommation.

Même le Rationalisme dut s'abaisser parfois au projet illustré sur une feuille de papier, mais justement à cause de l'opposition de ceux qui voulaient en mortifier la possibilité évidente de réalisation, la volonté transparente de s'affirmer dans l'action. Aujourd'hui on recherche et on collectionne les autographes: mais quelle valeur probante peuvent-ils avoir si ils sont considérés des iconographies allusives, des graffiti préhistoriques, séparés par l'appellation «révolutionnaire» de la formulation typolo-

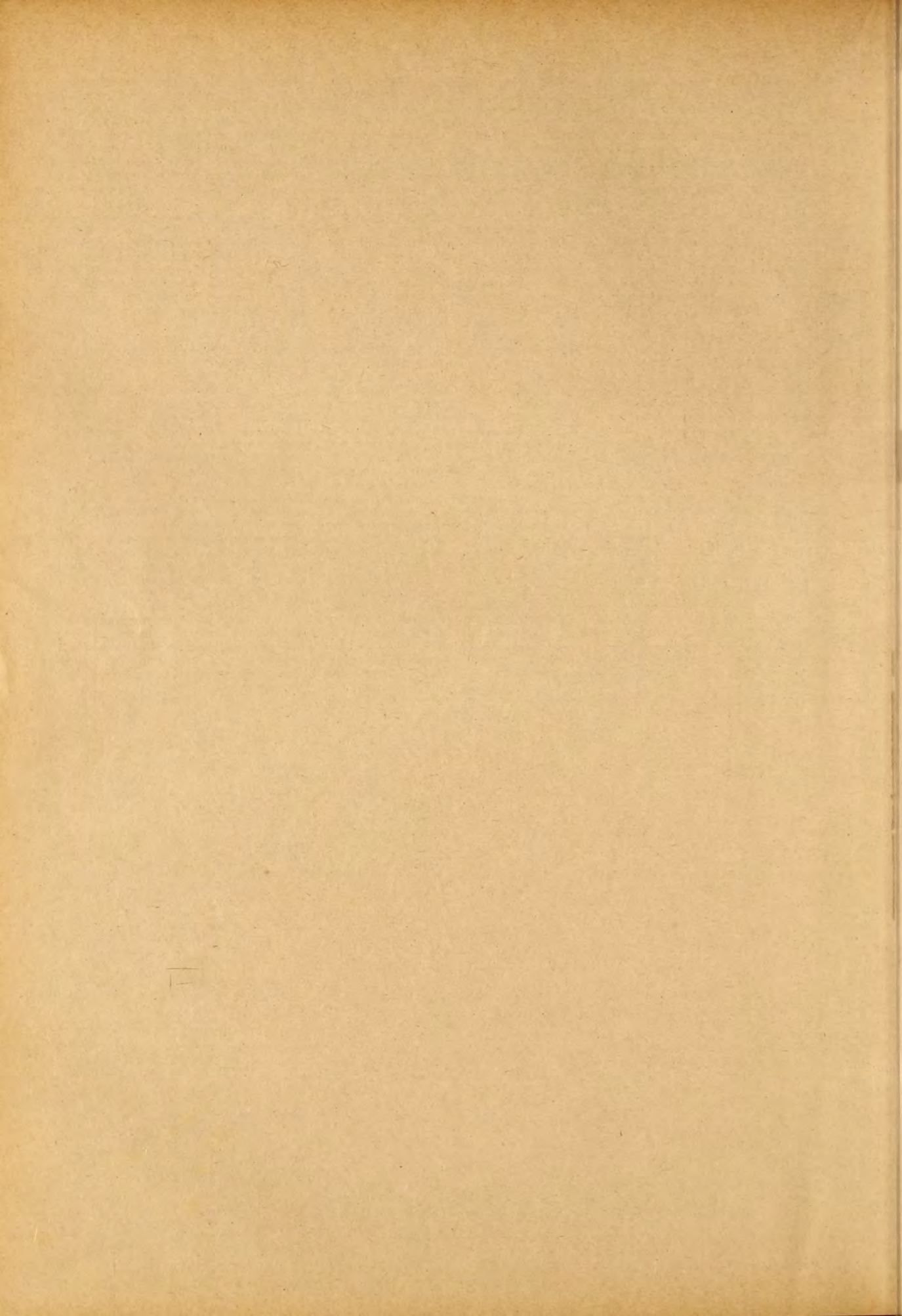
gique? Et quelle dévaluation expressive finiront-ils par subir hors de la stratégie opérationnelle, encore vivante dans la conjoncture historique et seulement connue désormais uniquement des amateurs et des spécialistes? Prenons, par exemple, les dessins de Giuseppe De Finetti ou de Franco Marecotti: quand on ne sait pas en saisir la réduction formelle préméditée pour une architecture *motrice* de ville et de nouveaux comportements, si difficile à saisir dans la graphie pure du projet sorti de son contexte, ils se rapprochent, sans le mériter, de l'ère du maniérisme (moderniste ou rationaliste, quelle qu'il soit), là où dans les projets (et même dans les œuvres) affleure le métier de certains de leurs contemporains classés avec autant d'attention philologique et d'importance historiographique.

Au moins dans ses moments les plus inspirés et les plus conscients, l'Architecture italienne d'Après-guerre a eu certains mérites indiscutables: 1. Elle a soumis à la dialectique l'internationalisme d'origine sur les problèmes et les contradictions du contexte national; 2. Elle a obstinément défendu une qualité critique et exemplaire, renonçant à la popularité (qui est le degré de satisfaction imposé par les centres de persuasion); 3. Elle a construit avec l'histoire, non sans antihistoricisme, sa propre caractéristique significative; 4. Elle a permis de reconnaître l'apport de la personnalité poétique dans la dimension unitaire du front de tendance, en tant que prémisses d'originalité et de liberté du travail intellectuel et de garantie culturelle comparée pour la société.

Envoyés par l'IN/ARCH de Rome à un débat avec Ludovico Quaroni et Paolo Portoghesi sur l'Exposition du *Postmoderne*, comme on l'appelle, organisée à la Biennale de Venise par les soins de celui-ci, nous avons dû la défendre contre les attaques passionnées et oiseuses (à part la polémique intransigeante, mais toujours intelligente de Bruno Zevi) de ceux qui auraient voulu une

collection positive, didactique, exemplaire de tout ce que la production architectonique peut offrir de mieux. Si la tâche d'une exposition est de dégager l'idée essentielle et de divulguer avec authenticité un phénomène en devenir (l'optimisme ou le pessimisme dépendent en effet de la discrétion critique des autorités compétentes), le rendez-vous à Venise avec le *Postmoderne* ne peut être qualifié d'intempestif et d'inefficace. La rancoeur de ceux qui voudraient en discréditer les causes, motivations et produits, désormais étalés sur les revues et dans les galeries du monde entier, le contrecarrant, l'exorcisant ou prétendant opposer la «moralité» d'une fabrique de cubes néorationaliste à l'«immoralité» déformante et irrévérente du *Postmoderne*, n'a pas réussi à diminuer l'importance de la chose. Disons donc que l'Exposition d'Architecture à la Biennale de Venise était parfaitement réussie (il suffit de la comparer à celle de la Biennale de Paris: à la recherche de l'urbanité: savoir faire la ville, savoir vivre la ville) et limitons-nous à poser une question, sur l'exégèse historique qui nous en est fournie, question qui naît spontanément des témoignages recueillis dans ce numéro.

Jusqu'à présent, ce que l'on appelle le *Postmoderne* a impliqué un renoncement à l'héritage noble de l'histoire, un détachement marqué de la fonctionnalité, une insoumission au possible, une propension au précaire, un coefficient plus élevé de déformation, au point d'arriver au grotesque et au caricatural (peut-être en termes homologues des Etats Unis à l'Autriche, du Japon à l'Italie). Mais est-ce vrai qu'une transmutation, décisive de par sa substance et sa qualité au point de se faire remarquer pour son indulgence envers le quotidien, son affection renouvelée pour l'histoire, sa personnalisation poétique, est plus épique si elle se fait entre le *Postmoderne* et l'Architecture italienne des années Cinquante et Soixante qu'entre celle-ci et l'*International Style*?



3



3. Pensionati dell'Università Bocconi, Milano, 1953-55: veduta del fronte su Via Toniolo con il corpo in linea dei servizi collettivi. 4. Chiesa di S. Antonio, Varese, 1955: veduta generale.

4



Lombarde in Via Verdi a Milano. L'assonanza tra queste due personalità, dalla corrente storiografia convenzionalmente collocate agli estremi di due scuole formalmente lontane e addirittura in opposizione ideologica, risulta proprio in questa comune elezione di egemonia figurativa, dove la componente espressionista mi sembra prevalere (seppure in rispettiva misura) su quella classicista e, al limite, dominarla, funzionalizzarla verso una risoluzione in cui la trasposizione materiale dell'operazione costruttiva o funzionale volge al sublime, così che tutto il peso logico della costruzione viene travolto, se non stravolto, dall'intenzione rappresentativa. In chiave lirica, per esempio, è riscontrabile un'analogia tra il ruolo delle arcate libere, che concludono fino al filo di gronda il fronte su Via Bertoni del Convento dei frati minori di Sant'Angelo di Milano, dove lo sguardo, attraversando la parete-diaframma, trova il cielo, e il ruolo dei ballatoi pensili, che determinano un fronte virtuale su Corso Sempione nella Casa Rustici di Terragni e Lingeri. Chiedo, perciò, al professor Muzio se ritiene lecita questa strumentalizzazione della ricerca costruttiva a vantaggio dell'ideazione figurale.

Giovanni Muzio

Mi obblighi a fare un esame, perché è difficile rispondere a questa domanda. Nel mio lavoro c'è molto istinto, non incoscienza, non cerebralismo preconetto e programmatico: non mi è mai successo di decidere a priori se procedere dalla struttura o dalla forma o dalla funzione. Sono più umile: in nessuna delle mie opere ho seguito il criterio di progettare una determinata funzione seguendo una forma predefinita. Ogni soluzione è venuta dopo una lunga fatica, dopo un lungo esame e vaglio di ipotesi a seconda dei problemi posti. Ora, voluto o istintivo — non saprei, ma più probabilmente voluto —, emerge un substrato di istinto, di naturalezza nella definizione di un'architettura, che nasce proprio dal

complesso delle necessità. Prendiamo il caso dello zoccolo in granito nelle Case di Piazza della Repubblica: risente di una forma di pigrizia mentale. Il mattone ha proprie qualità e significati, non regge determinate condizioni. Il granito è diverso, è un materiale più resistente. Lo zoccolo è stato allora realizzato parte in granito e parte in marmo per ragioni di funzionalità, dettata dai problemi di condizione atmosferica (umidità e condensa presenti nel clima milanese) — a cui meglio reagisce — e dai problemi di distribuzione interna dell'edificio. Ora lo zoccolo è annerito dallo smog. Oggi, farei una scelta pressapoco analoga: questo per dimostrare che certe soluzioni sono imposte dalle necessità materiali e dalla funzionalità e che, quindi, il nostro lavoro non può essere in tutto prefigurato, ma si precisa progressivamente. Filarete affermava che delle opere di architettura il padre è il committente e la madre l'architetto. In questo senso, mi sento molto madre. D'altra parte, è necessaria una percezione delle necessità, che si esprime al meglio quando c'è una committenza precisa, che «vuole» l'edificio. La Villa più bella di Palladio è «La Rotonda» di Vicenza, perché aderiva alle volontà del suo committente Capra. Oggi, invece, manca la componente del padre, che — a mio parere — è pure fondamentale: l'architetto è diventato un servizio, possedendo strumenti per soddisfare, per esprimere il bisogno, materiale e spirituale, da altri inesperto. Per la Sede del Popolo d'Italia (ora Palazzo dei giornali) costruita nel 1938-40 in Piazza Cavour a Milano, sull'area del Vecchio Politecnico demolito, condussi un'accurato studio sull'ambientazione dell'edificio, poi vanificato dagli interventi successivi. Prima di eseguire il progetto mi premurai di visitare tutte le sedi dei grandi quotidiani europei. Il bassorilievo di Sironi, posto in facciata, comportò problemi complessi dal punto di vista statico, perché tutto a sbalzo su una struttura di cemento armato. Ci tengo a dire che nel 1939 ho si-

stemato il Complesso dell'Angelicum, comprendendovi il teatro, la biblioteca e le varie sale; ai piani superiori l'edificio è risolto a pettine per schermare la vista dalla e sulla strada. Il mattone impiegato è di tipo molto economico e i davanzali sono in cemento.

Gian Paolo Valenti

Vorrei precisare che non è riducibile a semplicità ciò che non lo è. Non è vero che un'architettura sia semplice, poiché è frutto di elaborazione, di applicazione, di esperienza. I laterizi del Complesso di Sant'Angelo, ad esempio, sono stati disegnati uno ad uno negli esecutivi; la dimensione complessiva che ne risulta è dovuta anche a questa combinazione di elementi, di tessere molto piccole. Il progetto è quindi molto laborioso e, se ne risulta semplicità, è perché tutto si è ricomposto e risolto in un sistema unitario, senza contraddizioni.

Giovanni Muzio

Nel lavoro ho sempre seguito due uniche regole sicure: innanzitutto minimo dispendio dei mezzi — sono contrario allo spreco e al gigantismo che sono segni di decadenza — e, in secondo luogo, scelta della soluzione più semplice tra quelle al vaglio. La combinazione di questi principi garantisce già due coefficienti notevoli di qualità e durata nel tempo di un'architettura.

Guido Canella

Il processo compositivo per progressive semplificazioni, fino all'ovvio, è un principio che sta alla base delle poetiche razionaliste e positiviste. Tuttavia, è dimostrato come questa propensione alla semplicità fino all'ovvietà dell'architettura non abbia portato a soluzioni univoche, ma forse, e guardando retrospettivamente, abbia delimitato ogni volta soggettivamente e ambigualmente una zona franca di iniziazione e di legittimazione da cui guardare il passato e il presente dell'architettura. Lei sa, certo meglio di noi, che esistono grandi difficoltà e molti dubbi, diverse possi-

bili alternative nella ricerca progettuale, perché le soluzioni cosiddette semplici sono pur numerose, mentre una sola è poi quella «voluta», che solo nella grande architettura risulta col tempo essere quella giusta e più semplice.

Giovanni Muzio

Il lavoro di progettazione costa molta fatica e, in certo senso, più è semplice e più costa fatica. Non sono d'accordo con il principio di usare la forma solo come finalità estetica priva di necessità, come quando si applicavano le finestre in angolo, privandole di sostegno e introducendo così complicazioni statiche. Aggiungo che, nell'aspirazione internazionalista del Razionalismo era insito, almeno in parte, un peccato di esotismo. Sono contrario all'internazionalismo: ritengo che, almeno in ciò che permane nel tempo, quindi nell'architettura particolarmente, occorra cercare di rimanere fedeli alle proprie origini e tradizioni.

(1) Cfr. *Caratteri dell'Architettura romantica milanese*, tesi di Caratteri stilistici dei monumenti alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, 1958; *La prova del nove*, in Catalogo della mostra *Nuovi disegni per il mobile italiano*, L'Observatore delle arti industriali, Milano 14-27 marzo 1960; *Il Novecento e l'architettura*, in *Edilizia Moderna*, n. 81, dicembre 1963.

(2) Cfr. G. Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia - 1920-1940*, Tamburini, Milano 1953.

(3) Cfr. V. Cardarelli, *Incontro con un architetto*, in *Architetture di Giovanni Muzio*, Collezione «I grandi architetti», Milano - Ginevra 1936.

(4) Cfr. A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore città*, Bompiani, Milano 1941.

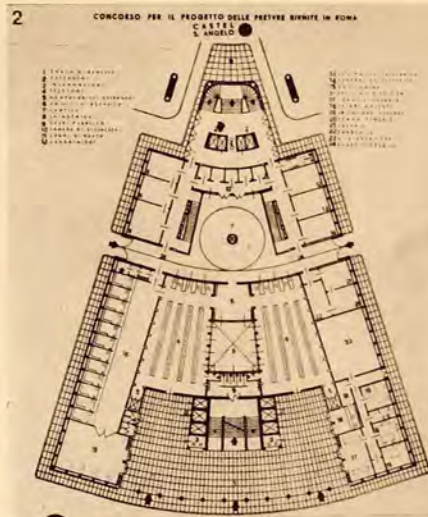
(5) In G. Muzio, *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, in *Dedalo*, a. XI, fasc. XV, agosto 1931.

(6) In G. Muzio, *Appunti autobiografici*, inediti, 1976.

(7) In G. Muzio, *Alcuni architetti...*, cit.

(8) In A. Savinio, *Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, in *Valori plastici*, aprile-maggio 1919.

(9) Cfr. G. Muzio, *L'architettura a Milano intorno all'Ottocento*, in *Emporium*, n. 317, maggio 1911.



1.2. Progetto di concorso per le Preture unificate di Roma, 1936: veduta prospettica e pianta del piano terreno.



SAMONÀ*

Guido Canella

Tutti voi conoscete per fama Giuseppe Samonà, ma pochi — suppongo — hanno avuto occasione di conoscerne direttamente l'affascinante personalità. Mi sembra fosse Benedetto Croce a dire che la storia si può fare anche con i «se»; mi chiedo, allora, cosa sarebbe stato della cultura dell'architettura e delle città italiane in questo Dopoguerra senza il costante pungolo di Giuseppe Samonà; tanto che, dovendo cercare un'analoga presenza nella storia del Movimento moderno italiano, ritengo possibile trovare una corrispondenza al ruolo svolto da Giuseppe Pagano negli anni Trenta, sia pure in circostanze affatto diverse e tuttavia, come allora, in una posizione al di sopra

delle generazioni e delle convenzioni disciplinari, secondo un presupposto di modernità insieme filosofico e operante. Coerentemente, il discorso rivolto da Giuseppe Samonà alle diverse generazioni dell'Architettura italiana non può dirsi concluso e sistematizzante, ma sempre proteso alla sintesi di un futuro anticipato per costruire una prospettiva storica in avanti. Del resto, si sa come all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia egli abbia scavato, in questo Dopoguerra, una vera e propria trincea contro la formazione praticistica, formalistica e in difesa di una scientificità perseguita nella continua ricerca, intrecciando e rendendo unitaria la compresenza di figure tra loro molto diverse, che così riuscì a resistere e a reagire allo sgretolamento e alla involuzione della cultura architettonica, urbanistica, storica, negli anni bui della società italiana, seguiti al 1948. Albin, Belgiojoso, che avete avuto per insegnanti, Astengo, Gardella, De Carlo, Muratori, Scarpa, Zevi, la professoressa Egle Trincanato, oggi qui presente, e di seguito architetti delle generazioni successive, come Aymonino, Polesello, Rossi, Semerani e alcuni che oggi insegnano in questa stessa Scuola, devono la loro iniziazione universitaria a Giuseppe Samonà. E io stesso lo considero, con Ernesto Rogers, uno dei miei cari maestri.

Giuseppe Samonà

Mi sento mortificato da tante lodi, che forse non merito così elevate come mi sono state rivolte; ringrazio Canella per l'affetto con cui ha cercato di presentare la mia figura, in fondo modesta. Io non ho fatto altro che raccogliere di riflesso alcuni eventi svoltisi in tutto il mondo, ma soprattutto in Europa (na-

turalmente con particolare riguardo all'Italia) nel periodo non breve degli ultimi quarant'anni. Con ciò che dirò stasera (non potrò dilungarmi molto dato il tempo a mia disposizione) cercherò di svolgere alcune considerazioni che spero interesseranno tutti voi qui presenti e coloro che, meno giovani di voi, sono ormai nella professione o nell'insegnamento.

Qual è il problema più urgente per noi in questo momento? In questo momento dobbiamo cercare di capire e storicizzare la differenza fra la nostra posizione e quella dei critici coevi allo sviluppo del Movimento moderno, dei Persico, dei Pagano; dacché in Italia la posizione di costoro coincide con un atteggiamento ideologico profondamente nuovo e rivoluzionario rispetto ai tentativi portati avanti da altri nello stesso periodo, di storicizzare per organizzazioni riduttive e illustrazioni critiche rozze e ormai del tutto superate; tale atteggiamento, allora rivoluzionario, si riconnetteva per alcuni aspetti, almeno per noi neofiti, a certi movimenti di fronda, propri di una rivoluzione pre-rivoluzionaria, che, come tali, avevano tutte le caratteristiche di un succo distillato non solo dall'architettura, ma anche da una condizione formale, che trovavano riscontro solo in fatti esclusivi, prescindenti da una riflessione categorica, spesso perfino negando un aggancio con la realtà contingente dei fenomeni semantici. Una desamentizzazione diffusa caratterizzò, per esempio, le esperienze che precedettero il movimento dell'Architettura russa del periodo tra il 1917 e il 1923-24. Questa posizione ha inciso sulla formazione del Movimento moderno.

Oggi la differenza e la specificità della nostra posizione sta proprio

nell'aver preso le distanze dal Movimento moderno, rifiutando cioè di considerare la nostra posizione in continuità con la sua tradizione storica. Per quali ragioni sostanzialmente abbiamo operato questa scelta? Perché riteniamo che non sia più giustificabile una posizione ancora umanistica, come era appunto quella espressa dal Movimento moderno. Questo, infatti, rappresenta l'ultima esplosione, incendiaria e illuminante, dell'Umanesimo, che per molti secoli aveva trovato il proprio perno nel binomio *forma-funzione*, all'interno del quale la funzione costituiva l'elemento significativo più generale dell'architettura: il significato dell'architettura era la sua funzione. Si può dire che tale postulato risalga a Vitruvio, ma assume particolare significato dal Cinquecento in poi e viene rilanciato, in forma apparentemente nuova, dal Movimento moderno.

Oggi rifiutiamo nettamente questa posizione; tutti, più o meno consapevolmente, ci troviamo nella situazione di prendere le distanze da questo binomio e, quindi, di negare alla funzione il carattere imperativo di giustificazione morale assunto nel momento in cui il Movimento moderno divenne l'elemento chiave della cultura architettonica e urbanistica. Tale momento seguì di fatto il passaggio da una urbanistica sempre desunta da teorie generali, ad un'urbanistica più attenta a modi tipologici man mano scremati e puntualizzati dalla Rivoluzione industriale, a partire dalla quale la funzione si impose attraverso forme tipologiche necessarie e tiranniche, estremamente complesse, che, per poter essere assimilate dalla società, dovettero trovare una propria generalizzazione. In quel momento storico si assistette al tripu-

*Testo dell'incontro, tenuto il 24 maggio 1976 all'Istituto di Composizione architettonica della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, trascritto a cura di Donatella Braghin e Nayla Renzi. Ritratto di Mario De Luigi, 1938.



3. Ospedale INAIL, Bari, 1948-53: veduta del fronte principale. 4. Edificio INAIL per uffici e abitazioni, Venezia, 1950-56: particolare del fronte sulla calle.

dio della giustificazione funzionale; tutto ciò che non era funzionale in fondo non era realmente artistico; moralmente parlando, per quanto camuffata in vario modo, la funzione identificava il senso delle cose dell'architettura perché giustificava l'apprestamento di una organizzazione della società attraverso forme che ne rappresentavano l'aspetto strumentale. Nell'*artefatto*, creato dall'uomo, acquistava valore architettonico ciò che funzionalmente corrispondeva alle necessità poste dalla società.

Questo discorso, ancora evidentemente e profondamente umanistico, perde gradatamente di forza quando cominciamo ad accorgerci che la funzione è elemento abbastanza sconosciuto e complesso (il Funzionalismo stesso cominciava a considerarne la negatività) e che il segno e il significato delle cose non sono affatto in corrispondenza biunivoca tra forma e funzione. La funzione diverge per alcune caratteristiche, non solo di sostanza, e quindi di contenuto, ma anche di espressione; quindi il rapporto tra segno, in quanto immagine (considerato cioè come modo di consistere dell'icona), e significato non si pone sempre in rapporto di corrispondenza biunivoca; all'interno dell'icona il segno non corrisponde sempre al significato. Siamo consapevoli, allora, che l'elemento iconico tradisce verità ritenute consequenziali.

A questo punto credo necessario permettere che le considerazioni che svolgerò sono frutto di riflessioni strettamente personali: io sono una specie di filosofo che vi espone considerazioni sue, certo autonome da ciò che pensano gli altri.

Sono convinto che la nostra ricerca tenda a polarizzarsi in due direzio-

ni. Una direzione si fonda sul concetto di razionalità e respinge la funzione in quanto ritiene necessario abbandonare qualunque rapporto con l'Umanesimo, con l'antropocentrismo, nel tentativo di riconsiderare l'architettura come valore autonomo, con un proprio significato, lontano e differente dagli evidenti, rozzi, elementari discorsi intessuti sul rapporto di somiglianza alle cose automaticamente suggerito dalle icone, ma di fatto circoscritto alla sola apparenza; un valore autonomo che nella sostanza pone tale rapporto in modo da farvi interagire fattori jungiani preperceptivi e profondi, capaci di mettere addirittura fuori causa alcune considerazioni sostenute fino a dieci anni fa da molti critici e semiologi. Il concetto di razionalità si identifica con la rivalutazione dell'individuo, della persona umana nella sua attività creatrice: se il Movimento moderno aveva tentato di ridurre l'individualità, sottoponendola ad una organizzazione coercitiva, oggi un concetto di libertà più aperto a determinati paradigmi, sempre esistenti, porterebbe a cercare la possibilità di una trasformazione rivoluzionaria nel trionfo dell'individualità; vale a dire nella capacità dell'individuo di creare valori architettonici propri e autonomi, specifici dell'architettura e nient'altro che dell'architettura. Questa capacità rappresenta forse la più profonda delle manifestazioni: a mio parere, solo una posizione metastorica può essere rivoluzionaria, giacché contiene in sé i principi di una nuova avanguardia che potrebbe farsi portatrice di grande rinnovamento.

Al contrario la seconda posizione, quella realistica, che per bisogno di comunicazione si riconnette a storicismi vari rivolgendosi ai segni del

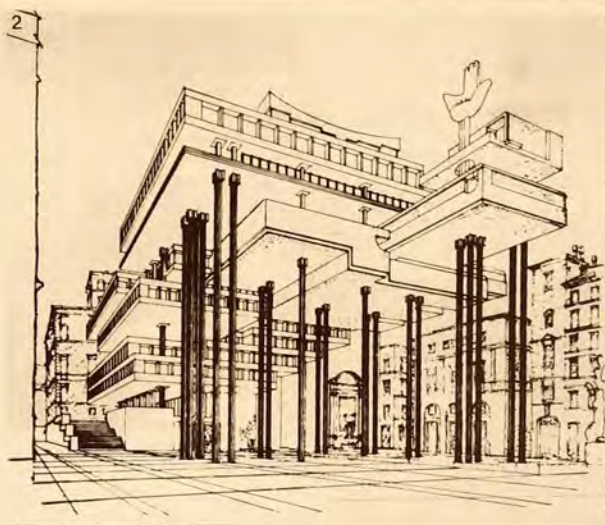
passato, giacché ritiene che solo attraverso il recupero di segni esistenti si può poi giungere alla scoperta di segni nuovi, rappresenta — per me — un atteggiamento eclettico, abbastanza impegnato — se vogliamo —, ma incapace di contenere in sé riflessioni proficuamente utilizzabili in futuro. Questa seconda posizione è attribuibile ad esempio ad Aldo Rossi, e a tanti altri architetti che attraverso importanti ricerche stanno formulando con interessanti osservazioni sull'iconismo un nuovo lessico dell'architettura. Voglio avvertirvi che questo discorso è apertamente «ammirativo», perché penso che altro è parlare di storicismo, in quanto riqualificazione del segno attraverso la rivitalizzazione della storia del segno, altro è praticarlo traducendolo in immagini sensibili realmente espressive. In tal senso l'opera di Rossi al Quartiere Gallarate, ad esempio, è veramente un capolavoro, e rappresenta la quintessenza di questa seconda posizione: l'edificio bianco si pone nella sua estrema e affascinante purezza come complemento assoluto all'impurità poderosa dell'edificio di Carlo Aymonino. Tuttavia — a mio parere — tale poetica è legata ad una tradizione che a lungo andare non sarà innovativa; ritengo infatti che in futuro il discorso sarà diverso.

Vorrei giustificare questa mia posizione, che non oltrepassa il livello teorico, richiamandomi al fenomeno del divorzio che si è prodotto dal 1950 in poi soprattutto in Italia, ma non soltanto in Italia, tra architettura e urbanistica; dacché, da un lato, si è andata formando una categoria di urbanisti che non sono architetti e, dall'altro, una categoria di architetti che non sono urbanisti o, per lo meno, sono urbanisti che non condividono affatto il modo di

intendere l'urbanistica da parte degli urbanisti, tecnicamente preparati da scuole a carattere essenzialmente economico e matematico. Questo divorzio è gravissimo — a mio parere —, non solo perché ha provocato lo scadimento qualitativo fra tanti epigoni del Movimento moderno (che nel 1953-54 erano ancora molto numerosi), ma anche per le ripercussioni che ha prodotto nella topografia del nostro Paese, in cui si è distrutto ogni valore operativo all'elemento topologico, come elemento del sito determinante per la normalizzazione, perseguendo invece l'ideologia dell'estensione del Funzionalismo fino alla municipalizzazione assoluta del territorio, secondo idee e interessi in cui ha prevalso l'indirizzo amministrativo, più attento alla quantità che alla qualità formale. Come conseguenza si è instaurato, soprattutto in Italia, ma in generale in tutti i Paesi europei, un sistema di pianificazione deduttiva, che solo al termine del processo formativo arrivando all'architettura produce gravissimi effetti negativi. Il processo è chiarissimo: dai piani più generali, per esempio piani geografici di un territorio regionale, si arriva gradatamente ai piani municipali, da questi ai piani di dettaglio e dai piani di dettaglio all'architettura. Tutto ciò è accompagnato da un ingrandimento progressivo di concetti già espressi nelle fasi più generali, ma riproposti nel dettaglio di scala sempre maggiore fino a quella dell'architettura, che in questo modo conserva e si fa carico della regolamentazione più generale, secondo una scala gerarchica di estrema genericità che non ha alcuna incidenza sui fatti reali. Si consolida così un'idea funzionale, molto complessa e astratta nelle sue mo-



1. Centrale termoelettrica, Augusta (Siracusa), 1955-56: veduta generale con gli uffici e i generatori di vapore. 2. Progetto di concorso per la nuova sede degli Uffici della Camera, Roma, 1967 (con A. Samonà): prospettiva.



dulazioni, che non riguarda il soddisfacimento degli interessi reali, di uno stato di fatto tangibile attraverso l'esame delle forme particolari che viene ostacolato da tutte le remore possibili, predisposte da una regolamentazione fondata su paradigmi tassativi, imposti dall'amministrazione legalizzata con gli strumenti normativi. Questo insieme di vincoli impedisce l'affermarsi e il consolidarsi della genuinità dell'idea di funzionalità, in realtà vincolata all'involucro formale, che solo può evincerla come fatto sostanzialmente espressivo per chi ne fruisce.

La differenza tra il processo ora descritto e il primo processo sta proprio nella impostazione metodologica: la prima posizione non procede da fatti di carattere generale (che appartengono al campo di generalizzazioni prive di sostanza), ma da fatti reali emergenti e particolari, sui quali è necessario porre l'attenzione, perché sono quelli che nel nostro tempo ci caratterizzano. Oggi abbiamo perduto questa capacità, che era per esempio propria del Rinascimento e del Barocco. I fatti particolari, cui alludo e che dovrebbero essere assunti come base per la ricerca di nuovi criteri direttori per l'urbanistica, dovrebbero essere costituiti da quei particolari da cui, gradatamente per induzione, si arriva a fatti più generali, che infine dovrebbero confermare sostanzialmente i postulati iniziali. Sofferamoci, per esempio, su un grande monumento del passato, il Duomo di Milano: in esso l'icona è elemento di enorme espressività: a suo modo Giuseppe Mengoni nell'Ottocento ha posto la propria opera in rapporto a questo potente dettaglio. Nel processo di trasformazione di Milano il Duomo ebbe enorme valore, certo più determinante

per la configurazione del centro urbano, di fattori di carattere più generale (come una visione più vasta dei nuovi processi urbani filtrati con le idee della dominazione francese estesa all'Europa). Tutto ciò avvenne molto lentamente, giacché non si imponeva ancora in modo diffuso la presenza della cultura come critica, organizzata per individuare valori ponendo i fenomeni urbani in rapporto di corrispondenza e dipendenza tra loro. Più tardi, fino ad oggi, la municipalizzazione sempre più fortemente organizzata in senso amministrativo, ha creato una divisione tra città e campagna che è di nuovo genere, non solo per l'intensificarsi delle attività industriali, ma nel tentativo di interessare una serie di rapporti città-campagna, che si sono formati come discorsi artefatti di carattere teorico, dai presupposti alle conclusioni. Nuove relazioni di corrispondenza e dipendenza potrebbero chiarire molti falsi problemi solo dopo l'accertamento di alcuni fatti particolari che costituiscono il fondamento dei rapporti reali tra città e campagna. L'aver predisposto processi di questo tipo ha portato all'attuale urbanizzazione della campagna, che si riduce al dilagare senza forma della città nella campagna, avallato dall'adozione di tipologie che, con il solo uso di grandi parametri di circolazione e di una certa organizzazione dei servizi, sono riuscite ad ottenere un grande risultato, ma di natura in prevalenza metafisica (si veda ad esempio la teoria della «città regione») (1). Questa impostazione ci pare oggi superata dalla concretezza dei fatti, che ne vedono l'insieme in modo addirittura allucinante, ma al tempo della sua formulazione era considerata una geniale progettazione. Da allora la revisione critica ha

operato profonde trasformazioni: a suo tempo anche la teoria della «città regione» rappresentò un primo momento di revisione critica, che tuttavia oggi non ci sentiamo più di assumere nei presupposti; oggi si va consolidando un'altra impostazione che, senza distruggere le precedenti acquisizioni, ne presenta altre, molto più consapevoli della difficoltà di arrivare a conclusioni generali senza aver prima vagliato determinate situazioni particolari che sono per la conoscenza delle cose nello spazio elemento di straordinario valore. Questo dipende da un nostro atteggiamento verso l'architettura, che cominciamo a sentire indipendente dall'idea immediata di funzione rivoluzionando il problema della semantizzazione delle funzioni, che poniamo ormai con un approccio culturalmente più vasto, arricchito da interpretazioni individuali, meno legate a determinate norme di carattere collettivo: in un momento di straordinaria crisi come quello che stiamo attraversando, l'avanguardia che si alimenta di ricerche individuali può essere capace di produrre segni ancora potenziali, per coordinare i rapporti tra il ruolo funzionale dell'architettura e i suoi reali contenuti.

Per noi il contenuto dell'architettura non è più la funzione, è qualche cosa di diverso, di molto più profondo. Sentiamo di aver liberato l'architettura dalla tirannia del binomio *forma-funzione*, ponendolo come rapporto dialettico attento alla complessità dei valori propri di ogni funzione, così da instaurare un discorso autonomo e ricco di contemplazione platonica, sostanzialmente estraneo a quello dei funzionalisti, dei razionalisti storici, del Movimento moderno. Tale discorso pone il segno come domi-

nante assoluta di un processo di differenziazione che tende a ricollocare ogni contesto nella propria specificità e che considera l'*artefatto* ben specificato solo se è rivoluzionario e svincolato dal contingente quale elemento di fondo di un modo più adatto al nostro tempo di organizzare lo spazio.

Prima di concludere vorrei richiamare la vostra attenzione sul problema dei servizi, che è stato irretito all'interno di un discorso amministrativo di proporzioni mostruose, prendendo in prestito l'idea di modularità propria della casa per corrispondere a certe esigenze costanti dell'uomo nella sua attività abitativa, e trasportando questa idea nella organizzazione dei servizi che è in ogni senso differente, anche nei secoli passati quando nasceva per volontà del tiranno. Oggi il problema dei servizi si impone alla nostra coscienza come imperativo categorico privo di paradigmi normativi che lo deformano e lo irrigidiscono; molti servizi diventano rapidamente obsoleti: la scuola che costruiamo oggi non sarà utilizzabile domani, quella che costruiremo domani non lo sarà più dopodomani; anche nell'edificio dove ci troviamo l'organizzazione non è soddisfacente: abbiamo concepito le Facoltà e gli Istituti universitari in modo sbagliato per rispettare alcuni paradigmi normativi, che diventano rapidamente anacronistici. Per esempio, le biblioteche stanno subendo enormi trasformazioni: pensate alle innovazioni nel campo della fotografia, che consentono di concentrare la documentazione in uno spazio minimo, così che sarebbe possibile ridurre la biblioteca a una «fisarmonica» capace di contenere 50.000 volumi in 6 metri per 6 metri. Questa trasformazione rivoluzionaria contiene in sé tutti i prin-



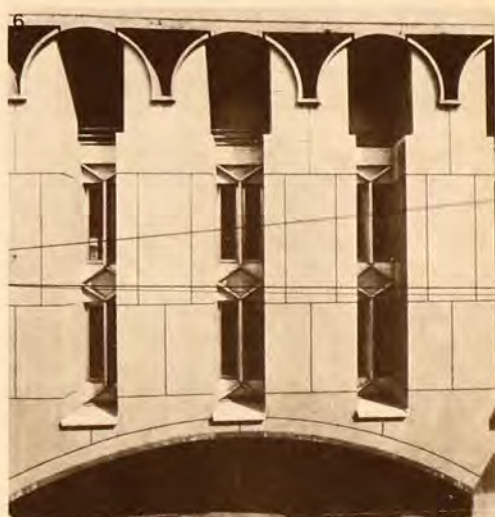
3



4



5



6

3.4.5.6. Sede della Banca d'Italia, Padova, 1970-74 (con A. Samonà): veduta del fronte su Riviera Tito Livio; veduta del portico su Via Roma; veduta dell'interno; particolare del fronte su Via Roma.

cipi di una organizzazione futura del tutto diversa dalla attuale. Si può dedurre da queste considerazioni la non necessaria rispondenza tra forme e funzioni, e come sia fondamentale capire in che modo i servizi si pongono all'interno del rapporto tra individuo e comunità, chiarendo il ruolo attribuibile ai *mass media* in un discorso che è sempre, alla fine, individuale. La profondità di un approccio di questo genere al problema dei servizi si risolve nella «forma»: è la forma che deve presiedere e che deve conquistarsi un ruolo egemone rispetto alla «modularità» e, per certi aspetti, anche rispetto alla topologia, perché questa non incida sul problema dei servizi, ma piuttosto su quello della casa, dove deve essere giustamente considerata come fattore determinante. Nella città storica non si è tenuto conto che lo spazio artificiale è tutto dato, e perciò, per esempio, quasi sempre si sono concepite scuole assai brutte e in contrasto con lo spazio dato. Se si fosse tenuto conto di tale spazio, le scuole si sarebbero potute frantumare, organizzandole all'interno del tessuto antico, cercando di far scaturire la loro forma da una più attenta mediazione tra il loro ruolo nella società e lo spazio in cui si immedesima, tralasciando gli *standard*, oggi legalmente riconosciuti come insuperabili. In questo caso, il significato che questi servizi avrebbero assunto sarebbe stato diverso e saremmo stati in grado di dimostrare che, nel rivitalizzare la città antica, il significato tangibile delle forme spesso nasce dai servizi per arrivare alla casa. In questo quadro e *sui generis* si forma l'idea del contenitore come organismo che supera il discorso strettamente funzionale, agendo all'interno di grandi volumi con una serie di ser-

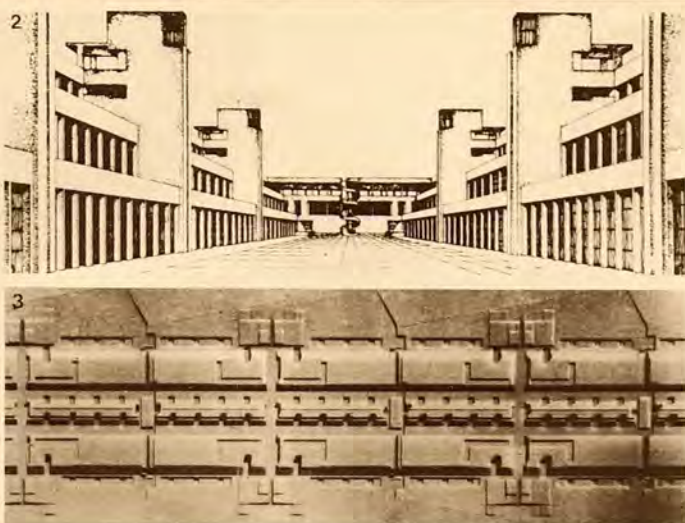
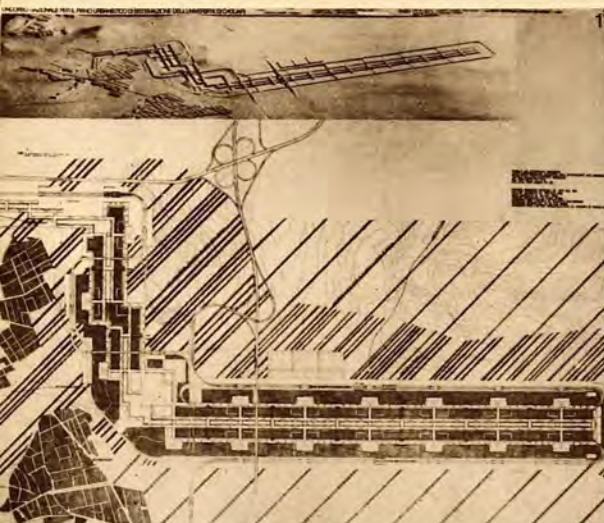
vizi di vario tipo, suscettibili di trasformazioni continue. Così grossi edifici come i conventi hanno assunto nei riadattamenti significati privi di senso, perché completamente avulsi dal significato spaziale dell'opera originaria. È stato un tentativo sbagliato che certamente dovrebbe fare meditare molto coloro che si apprestano a progettare nella città esistente per il futuro dei suoi manufatti, ai quali si è cercato di fare assumere significati che non coincidono con le destinazioni originarie, distruggendo gran parte del loro valore di elemento principale. Il comportamento di architetti e di amministratori ha in questi ultimi anni posto l'accento quasi esclusivamente sul problema della casa per ovvie ragioni di opportunità, ma, in relazione a quanto si è detto, i nuovi grandi problemi urbani non nascono tanto da un ripensamento sulla casa, che rappresenta un problema risolvibile in sé, quanto su ciò che accompagna la casa in tutta la sua ampiezza, poiché proprio i servizi conferiranno un volto nuovo e organizzato alla città. Possiamo a questo punto considerare il Movimento moderno ultimo erede della tradizione tanto diverso dalle nostre posizioni attuali da prenderne le distanze standone al di fuori e criticandolo perché appartenente ad una storia ormai compiuta? In definitiva il Movimento moderno ha posto il proprio «segno» sulla funzione, cioè sull'uomo, sulla misura dell'uomo, sulla misura delle cose elementari appartenenti al quotidiano e, in quanto tali, contingenti e caduche, rispetto alla precedente istanza di elevazione. Ma, se pure la sua funzione non è stata capace di reggere alla potenza dei significati terribili della rivoluzione attuale proprio per mancanza di rapporto tra segno e contenuto, tra

espressione di essenza concreta delle cose espresse, la sua organizzazione è stata di alto valore formativo. Il Movimento moderno si è alimentato dell'opera di alcuni grandi «maestri» che hanno saputo esprimere ciò che c'era di grande, di permanente nel loro tempo; oggi non possiamo più limitarci a contemplare i grandi «maestri», perché questa contemplazione non può suggerire più nulla. L'opera di Mies van der Rohe per gli epigoni è qualcosa di decisamente negativo poiché — come ha notato acutamente Tafuri (2) — la ripetono come norma in forma di farsa, senza capire la sua astrazione assoluta quale linguaggio del silenzio in cui si pone la massima assenza dell'immagine. L'opera dello stesso Le Corbusier, per quanto più popolarizzata, si è rivelata in fondo incapace di prefigurare rapporti significativi con un futuro, nel senso di nuovi significati culturali oltre quelli della magia della forma e dei parametri tecnici in cui emergono taluni fatti fisici che hanno condotto a teorizzazioni come quella del *modulor*, che è espressione di grande intelligenza nel prefiggersi la dimensione biologica dell'uomo per modulare tutto ciò che nell'architettura è essenza significativa. Il *modulor* è un'alternativa o, meglio, un tentativo di alternativa all'egemonia esercitata dalla trattatistica antichissima di Vitruvio per l'architettura fino al Diciannovesimo secolo: questo è il merito altissimo del genio di Le Corbusier e convalida l'eccezionale valore artistico delle sue opere, nessuna esclusa; ma la direzione da lui indicata si è rivelata, per chi lo ha seguito, vuota e negativa.

Emilio Battisti

In apertura del suo intervento lei ha posto la questione del superamento

del Movimento moderno, approfondendo alcune specificazioni che necessariamente investono il campo della progettazione architettonica. Credo che questa posizione sia particolarmente critica in un momento come questo, perché mi sembra che attorno al dibattito sulle prospettive della progettazione architettonica si giochi proprio il tentativo — che valuto tutto politico — di rifiutare complessivamente la tradizione del Movimento moderno e di instaurare una fase post-modernista, secondo una definizione ormai consolidata, che coincide — a mio parere — con una fase tecnica che rende difficile orientamenti di metodo e di contenuto. Dalla testimonianza della sua esperienza, oltre che dalla sublimazione di elementi teorici (lei stesso ha dichiarato di voler portare teoria all'interno di questa comunicazione), ci si attendono evidentemente delle risposte; tuttavia è risultato per me difficile assumere i presupposti dei lei avanzati, perché questi comportano una rottura rispetto ad un corso storico; rottura che richiede un'estrema consapevolezza dei termini di eventuali salti epistemologici. Se quindi non ritengo corretto assumere in toto la tradizione del Movimento moderno, non ritengo possibile rifiutarne la storicità e non riconoscere che il Movimento moderno ha rappresentato un salto epistemologico importante nella storia dell'architettura. È necessario quindi misurarsi con questa tradizione, non rifiutandone le implicazioni, ma semmai applicandosi a questo materiale storico per trasformarlo ed evolverlo. Essendo docente in una scuola di architettura e tenendo conto di esigenze teoriche, didattiche, politiche, legate all'insegnamento dell'architettura, credo di



1.2.3. Progetto di concorso per la nuova sede dell'Università di Cagliari, 1972 (con C. Ajroldi, M. Di Falco, R. Lucci, A. Samonà, L. Toccafondi, coll. C. Bedoni, M.A. Chiorino, C. Doglio, G. Farfoglio, F. Frattini, E.

Trincanato): planimetria generale; veduta degli spazi aperti tra i due corpi di fabbrica destinati all'attività didattica; veduta zenitale del modello.

dover assumere con estrema cautela una posizione come quella da lei espressa. Personalmente mi sento di rifiutarla, ma al tempo stesso vorrei avere da lei tutte quelle precisazioni che possano in un certo senso rassicurarmi.

Giuseppe Samonà

Purtroppo non posso fornire alcun elemento per rassicurarla. Ho la profonda convinzione che stiamo affrontando un momento di importante revisione, teso alla ricerca di un significato diverso di quello proposto all'architettura dei grandi «maestri» del Movimento moderno (lasciamo stare se politico o di altra natura), attraverso il quale essa dovrebbe esprimere la propria specificità, prescindendo dagli apporti di altre discipline da cui in passato si è cercato di ricavare contenuti in prestito. Questo processo di revisione deve condurre ad un chiarimento del ruolo da assegnare all'iconismo nella individuazione dei nuovi significati dell'architettura. Posso rassicurarla solo in questo: la revisione in atto assumerà le cautele necessarie a non rompere con la tradizione intesa in senso profondo; ma credo che per renderla operante sarà necessario rifiutare ogni processo evolutivo, ogni radicalismo, ogni concessione verso forme storicistiche di ritorno al passato.

Antonio Acuto

L'intervento del professor Samonà ha sviluppato una linea di carattere generale. Tuttavia non credo che una domanda concretamente riferita possa risultare estranea al nostro incontro. Ero appena iscritto alla Facoltà di Architettura, quando il dibattito sul codice dell'urbanistica (3) si avviava alle battute conclusive che vedevano Giuseppe Samonà tra i protagonisti. È passato molto

tempo dunque da allora, ma credo che tutti gli studenti oggi presenti sappiano di che cosa si tratta; schematizzando anche troppo, la proposta di un codice dell'urbanistica intendeva risolvere organicamente, una volta per tutte, il problema di una legge generale che definisse gli strumenti per intervenire ai diversi livelli della pianificazione territoriale su tutto il territorio nazionale. In quello stesso periodo, nel concreto delle diverse situazioni, le amministrazioni locali affrontavano problemi urbanistici del tutto nuovi per dimensione e qualità. E il caso, per esempio, di Milano e dei comuni della sua cintura sotto l'onda migratoria. In queste situazioni di «base» l'urbanistica ufficiale, anche quella del codice dell'urbanistica, risultò presto inadeguata, tanto che i suoi contenuti, largamente ripresi nella Legge Sullo, non trovarono la forza di imporsi a livello di governo. Chiedo al professor Samonà di riandare brevemente a quella crisi, alla luce del suo intervento di oggi.

Giuseppe Samonà

Per parlare di questo problema dobbiamo tornare sul nodo fondamentale della funzionalità. In quegli anni tutti i comuni, stipulando un patto reciproco, codificavano un discorso che, viceversa, avrebbe dovuto essere decodificato, giacché riguardava attività che si andavano promuovendo per successive spartizioni e che trovavano origine da caratteristiche individuali: in ogni territorio erano infatti presenti presupposti di particolare valore geografico e umano che contenevano in sé le ragioni stesse dell'architettura. Oggi ci rendiamo conto che ogni parte del territorio ha una propria specificità, così che non è possibile identificare fatti omogenei,

estensibili genericamente a tutto il territorio: ad esempio, nel territorio attorno a Milano è possibile rinvenire emergenze, particolari, appartenenti a quegli elementi essenziali di dettaglio, che avrebbero dovuto condurre ad una differenziazione normativa capace di garantire scelte corrette. Fin da allora non condividevo l'impostazione portata avanti, perché — a mio avviso — l'intercomunalità non può coinvolgere con altri centri una metropoli come Milano, con una propria individualità decisa, con un proprio mondo, con un ritratto ben definito. Può invece, assieme ai comuni limitrofi, ciascuno con le proprie peculiarità, coordinare la pianificazione del territorio regionale senza giungere ad una omologazione, anche normativa, che coinvolga il territorio degli altri comuni. Le città al di sopra dei 200.000 abitanti sono in se stesse entità intercomunali da rispettare, mentre l'associazione in comprensori dovrebbe riguardare più comuni minori di un certo territorio, per stabilire una organizzazione più equilibrata in senso urbanistico fra comuni più grandi e comuni minori.

Guido Canella

Poiché, come suo vecchio allievo, sento di dover aderire alla impostazione del suo intervento, volevo chiederle una precisazione. Credo che chi ammette la strumentalità scientifica della contraddizione dialettica di certi concetti e, quindi, che ciò possa valere anche per tentare un giudizio di rivalutazione del Movimento moderno, al di fuori della agiografia storica indiscriminata, per una sua reinterpretazione in avanti. Da questo punto di vista, ritengo si possa convenire sulla riflessione per cui il Movimento mo-

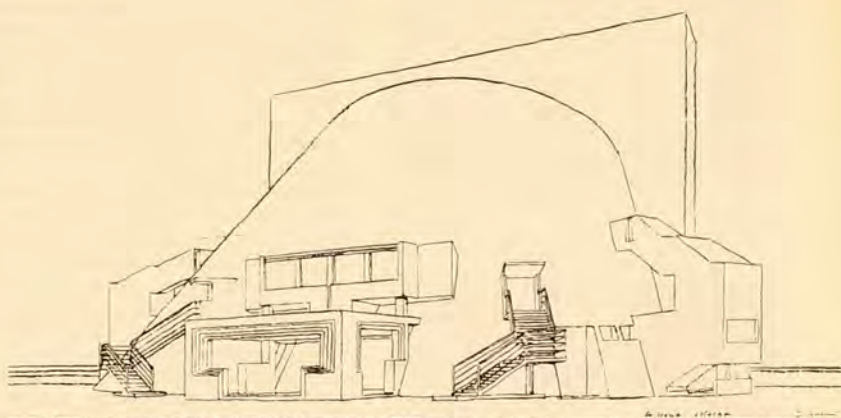
derno si è perlopiù identificato, iconologicamente se non moralmente, nei momenti in cui ha tradito il presupposto della funzionalità, sia regredendo al pittoresco naturalistico (penso all'Architettura nord-europea, ma anche ad alcuni architetti italiani nel Dopoguerra), sia sublimandosi nel purismo simbolico (lei prima richiamava Persico), sia sospingendo all'ipertrofia espressionistica la stessa funzionalità (come nel caso di Le Corbusier). In altre parole, e stando a una storiografia d'avanguardia, sembrerebbe che il Movimento moderno abbia trovato la propria autenticità soprattutto quando venne ad abiurare nella rappresentatività negativa la propria ideologia sociale. Questa supposizione estrema può servirci per tentare alcuni passi in avanti. Tutti i passaggi della sua esposizione mi sono sembrati molto acuti e avvincenti, tanto che vorrei cercare di ricavarne un'indicazione metodologica operativa, figurativa, chiedendole questo: il superamento fino alla negazione della omologazione elementare dei servizi alla residenza, per un verso, o del concetto stesso di contenitore indifferenziato, per altro verso, nei quali, dal punto di vista ideologico, si è via via riconosciuto il Movimento moderno, a cosa porta? A una «casificazione», cioè ad una reiterazione fino alla totalizzazione dell'archetipo della casa (che è poi l'archetipo stesso dell'architettura), al cui interno, per esempio, servizi e residenze si trovino disciolti, scorrendo gli uni sugli altri come liquidi, al cui esterno risulti indefinito, una volta per sempre, il rapporto città-campagna, tra continuo costruito e rarefazione insediativa? Oppure comporta una progressiva reazione figurativa a catena dalla «catastrofe» storico-tipologica alla pura

4

6



5



4.5.6. Teatro a doppia sala, Sciacca (Agrigento), 1967, ora in corso di esecuzione, (con A. Samonà): sezione longitudinale; prospetto frontale verso la sala maggiore; schizzo prospettico.

astrazione, alla non architettura (invocando autorevoli antecedenti nel silenzio musicale e nella tela bianca o nella pagina non scritta), di cui, per esempio, le due anime, contrapposte al Gallarate e da lei qui evocate, sarebbero significative tappe di trasferimento, da prediligere, come lei ha fatto,...

Giuseppe Samonà

... senza dubbio è estremamente maggiore l'operato di Rossi...

Guido Canella

... in misura inversa alla rispettiva distanza dell'annientamento tipologico-figurativo finale?

Giuseppe Samonà

La domanda è importantissima, ma è difficile fornire una risposta su questo argomento; tuttavia posso formulare alcune argomentazioni di carattere generale abbastanza semplici. Il discorso sull'organizzazione della casa è antichissimo, e non sfugge a paradigmi impliciti nel modo di vivere. È difficile trovare un *artefatto* che sia tale in senso dinamico; probabilmente un giorno la questione, oggi ancora estremamente immatura, sarà posta in modo diverso; le acquisizioni nel settore della casa rappresentano il grande passo in avanti del Movimento stesso; l'errore fatto più tardi è stato di ricondurre tutta l'architettura all'universo della casa, costruito su alcune piccole regole, o addirittura sulla «modestia» della casa, secondo un'impostazione portata avanti in linea teorica dallo stesso Le Corbusier, ma di fatto contraddetta nella pratica di progettazioni e di risultati rilevanti per la monumentalità. Questo può essere assunto come dimostrazione degli errori compiuti in senso compositivo, però, a mio avviso, è trop-

po presto per giudicare arrivando a parlare di «muri bianchi». È troppo presto, nel senso che il nostro compito prioritario è di chiarire con la residenza anche il significato dei servizi rendendolo esplicito come fenomeno, da un lato, individuale e, dall'altro, collettivo in rapporto alle esigenze stanziali. Anche procedendo ad una classificazione dei servizi, ad esempio convogliando i generi di consumo giornaliero in determinati mercati, non si fa altro che obbedire ad un concetto numerale e generico che non ha niente a che vedere con l'essenza concreta delle esigenze dei gruppi sociali di un determinato territorio, che certamente potrebbe fornire significati particolari, completamente diversi alla organizzazione spaziale dei servizi. Sono convinto, per altro, che in futuro la forma dei servizi non scaturirà solo da una definizione di usi ma anche da un discorso di carattere più generale, in cui l'integrazione tra il collettivo e l'individuale sarà capace di dare frutti significativi per chiarire la configurazione dei servizi. In questa messa a punto avrà grande importanza l'esigenza topologica, perché non sarà mai possibile interpretare e rendere operativo un discorso generale se non contestualizzandolo, cioè riconducendolo alle caratteristiche di un determinato luogo: le ipotesi sul piano dei servizi debbono essere formulate dal generale al particolare, secondo un approccio topologico che solo può garantire la corretta interpretazione di uno dei nodi espressivi che caratterizzeranno la società di domani. Sono quindi convinto che l'immagine di «fluidità» dei servizi legati alla casa, da te suggerita, merita meditazione, ma non vorrei che si arrestasse proprio al livello di immagine, anche se di immagine poetica.

Vorrei condensarla per trasformarla in qualcosa di meno generale, di più concreto e avvicinabile! Dovremmo concentrare tutte le nostre forze su questo problema, cercando di superare le false utopie secondo cui nuove metodologie possono essere applicate nella città antica e non nella nuova, così come molti — certamente sbagliando — stanno facendo.

Egle Trincanato

A lei, che è stato un professore di Composizione architettonica molto convinto del suo metodo didattico, vorrei domandare: oggi insegnerebbe con altrettanta convinzione, seguendo impostazioni analoghe a quelle di allora? Vorrei che lei precisasse questo punto, perché credo che nessun insegnante oggi sia tanto combattuto quanto l'insegnante di Composizione architettonica, cioè quanto colui che insegna a progettare, a lavorare, che insegna a tradurre in immagini segniche non più una funzione ma un significato.

Giuseppe Samonà

Vorrei rispondere richiamando l'attenzione alla nostra trascorsa attività di docenti: allora avevamo l'illusione che bastasse una conoscenza delle cose tecnicamente e artisticamente fondata e sorretta da un'impostazione ideologicamente abbastanza precisa, per dare reale efficienza alla progettazione architettonica, tutta compresa all'interno di questi concetti, ancora immuni da una revisione. A quei tempi agiva la critica, ma era una critica esterna, certo non priva di una propria significazione, ma ancora non sufficientemente in grado di «prendere le distanze», di stabilire la misura dei parametri con cui si osservano le cose, così da poter aprire nuove strade all'architettura. Oggi

siamo in grado di decifrare i parametri che alimentarono l'architettura del Movimento moderno e post-moderno (giacché il discorso è estensibile anche al Dopoguerra), così che ci è possibile assumere un atteggiamento critico nei confronti dei «maestri»; ma tale presa di posizione deve condurci verso un'alternativa reale, verso la formulazione di una teoria nuova, positiva, etica dell'architettura. Questo è il nostro compito futuro.

(1) Cfr. AA.VV., *La nuova dimensione della città - La città regione*, Relazioni del Seminario tenutosi a Stresa il 19-21 gennaio 1962, ILSES, Milano 1962 e i modelli elaborati dai membri del Centro Studi del Piano Intercomunale Milanese in *Casabella-Continuità*, n. 282, dicembre 1963.

(2) Cfr. M. Tafuri, *Progetto e utopia*, Laterza, Bari, 1973.

(3) Cfr. *Urbanistica*, n. 33, aprile 1961.

Guido Canella

FIGURA E FUNZIONE NELLA ARCHITETTURA ITALIANA DAL DOPOGUERRA AGLI ANNI SESSANTA

31 marzo 1980*

Prima di cominciare questa «tendenziosa» esposizione sull'Architettura italiana dal Dopoguerra agli anni Sessanta, devo fare una precisazione: la sequenza di opere qui considerate non va presa come campione di produzione corrente, ma si riferisce alla progettazione di élite, eccezionale, d'impegno funzionale e formalmente pregiata, usando — me ne rendo conto — di termini abbastanza ambivalenti. Si tratta, infatti, di alcune opere che individuano una tradizione «colta», di sviluppo dell'Architettura razionalista e novecentista anteguerra, per quanto di essa hanno prolungato la radicalità tipologica e il puntiglio figurativo e per quanto, idealmente congiunte insieme pur nella discontinuità fisica, finiscono per esprimere un concetto a tratti unitario di città, sotto la cui responsabilità comune ha finito per integrarsi in parte anche quel tessuto edilizio qualitativamente «illegittimo», sfuggito al

controllo della progettazione d'autore. Si tratta di opere che, nel bene e nel male, spesso comportavano anche la presunzione di costituire, ciascuna per proprio conto, insieme a un programma per l'architettura, le condizioni di un'egemonia intellettuale, talvolta un «modello di vita» e — direi — quasi sempre un atteggiamento morale o moralistico rispetto all'universo dentro il quale si trovavano sommerse. A differenza del cammino che l'Architettura moderna ha compiuto in altri paesi d'Europa, e non solo d'Europa, quella italiana subiva una trasfusione semantica e figurativa proprio da qui; proprio da quegli anni, cioè da quando parve agli architetti di poter progredire da una posizione minoritaria, quale era stata prima della Guerra quella del Movimento moderno, a una posizione, se non di comando operativo, almeno di primato culturale. La carenza e l'arretratezza di abitazioni, di servizi, di infrastrutture contratte durante il fascismo e il convincimento di disporre di un solido apparato teorico, affinato in una prospettiva internazionale dalla battaglia svolta per l'affermazione del Movimento moderno, hanno fatto dell'Architettura italiana un po' un *unicum* rispetto al panorama di quanto si andava realizzando nel mondo e, proprio per questa ambizione, essa si è trovata talvolta posta sotto accusa di trasgressione dai presupposti culturali del Movimento moderno antecedente l'Ultima guerra; talvolta, addirittura, assunta come esempio di ripiegamento formale, conquistato tutto in autonomia da quegli stessi presupposti (1). Visto ciò che del Movimento moderno è accaduto generalmente altrove, non è certo il caso ormai di confutare quel punto di vista riduttivo, la grossolanità di una critica schematica e mistificante: oggi, piuttosto, conviene tentare, pur soggettivamente, una analisi delle ragioni più oggettive che hanno spinto in Italia una ricerca progettuale abbastanza estremizzata, tanto sul piano morale quanto sul piano espressivo.

Evidentemente questa ricerca è stata pagata in gran parte dalla arretratezza della struttura produttiva edilizia italiana (notoriamente condizionata più dalla rendita fondiaria che dal profitto d'impresa); in altre nazioni un maggiore conformismo, sia tipologico sia espressivo, è derivato, se non dall'avanzamento dell'industria edilizia, dal grado di maggiore dipendenza di essa dal profitto d'impresa, come tecnologia, come investimento, come committenza. Ma uno schematico elenco dei termini che possono avere in qualche modo interferito con la ricerca svolta in quegli anni in Italia comprende anche un riferimento alla soggettività con cui venne assunto il processo che andava dal piano al progetto e viceversa; comprende, cioè, le modalità e le dimensioni secondo le quali si propose come riproducibile e diffusibile al «mercato» edilizio il progetto di architettura; comprende l'in-

trapresa, quella edilizia naturalmente, dal cantiere all'azienda, ma anche come ente committente, dacché le industrie, in Italia magari meno che altrove, sono state tra i principali committenti degli architetti sia per stabilimenti, opifici, attrezzature produttive, sia per abitazioni della maestranza, servizi sociali, infrastrutture, beni di consumo; comprende, infine, l'amministrazione pubblica che dal livello centrale non ha quasi mai offerto occasioni decisive all'architettura, per il regime rigido e difensivo delle istituzioni sopravvissute al fascismo; ma che a livello decentrato, quello degli enti locali, ha talvolta costituito un fattore propulsivo e determinante della individuazione tipologica, che si è giovata, in certa misura, di tutte le contraddizioni lasciate ancora aperte da un inattuato decentramento amministrativo e culturale. Ce ne si accorge soprattutto in questi ultimi anni, dove, insieme alla contrazione della committenza privata, s'è verificato anche un rattrappimento della committenza pubblica, che ha provocato una serie di inibizioni, una serie di progetti in parte realizzati, in parte abortiti, proprio per una poco consolidata abitudine a privilegiare il momento collettivo nei confronti dei vantaggi privati ormai connaturati all'insediamento.

1. Monumento e natura come nuova frontiera

Prendendo spunto dal Monumento delle Fosse Ardeatine, progettato durante ancora la Guerra all'indomani della liberazione di Roma per commemorare le vittime dell'eccidio nazista, va ricordato come insieme con le Truppe alleate pervenne nell'Italia liberata una serie di sollecitazioni umanistiche, naturalistiche, vitalistiche proprie della cultura democratica della *frontiera* nordamericana. L'USIS (United States Information Service) fu centro e strumento di divulgazione di questa cultura, anche se molti intellettuali italiani, ancora durante il fascismo e proprio contro la sua retorica ed enfasi nazionalistica, avevano attinto a quelle correnti di regressione dall'ideologia, di democrazia antiaccademica, di ritorno universale ai fondamenti esistenziali, che soprattutto negli Stati Uniti d'America avevano posto al centro della ricerca poetica la frontiera tra uomo e natura in una sorta di moderna trasposizione culturale dell'epopea del pioniere (2). Sul finire degli anni Trenta e durante l'Ultima guerra la cultura americana, più dell'Avanguardia europea ormai tragicamente sconfitta, aveva finito per identificarsi in una pro-

* Testo della lezione, tenuta nel Dipartimento di progettazione dell'architettura della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, trascritto a cura di Patrizia Berceri, Nayla Renzi, su invito della rivista diretta da Orestis Dömanis. *Architektonika Themata - Architecture in Greece e in corso di pubblicazione sul numero monografico dedicato all'Architettura italiana del Dopoguerra.*

(1) Cfr. R. Banham, *Neoliberty - The Italian retreat from modern architecture*, in *The Architectural Review*, n. 747, aprile 1959 e AA.VV., *Neoliberty: the debate*, ibidem, n. 754, dicembre 1959.

(2) Cfr. AA.VV., *Americana - Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Elio Vittorini, Bompiani, Milano 1943, dove tra le altre, si trovano traduzioni di Eugenio Montale, Alberto Moravia, Cesare Pavese. Ancora nel 1939 venivano rappresentati in Italia *Piccola città* (*Our Town*) di Thornton Wilder e alcuni film del Verismo francese. Quanto all'architettura, Edoardo Persico so-

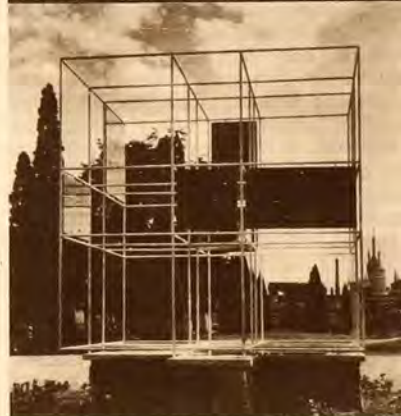
MONUMENTO E NATURA COME NUOVA FRONTIERA

messa di liberazione, sufficientemente concreta ed elementare da risultare credibile, rispetto a tutte quelle attese che si erano nutrite alla possibilità di portare in termini più democratici il rapporto tra individuo, cultura e società. L'Architettura organica, la cui formulazione originale era strettamente legata al pensiero e alla poetica di Frank Lloyd Wright, nella versione d'importazione europea elaborata da Bruno Zevi, risultava il tentativo di dialettizzare in qualche modo la tradizione oggettiva del Razionalismo con la ricerca di una maggiore permeabilità contestuale (3). Sul Movimento moderno di osservanza razionalista cresciuto in Italia tra le Due guerre pesava, in certa misura, il pregiudizio della sua propria sopravvivenza, della sua stessa coesistenza insieme all'architettura tradizionalista borghese (come quella del Novecento milanese) o di regime (come quella smaccatamente littoria), pagate, per un certo verso, con una sorta di congenialità all'ordinamento corporativo e, per altro verso, con un forte accento rappresentativo dell'ufficialità fascista (come dimostra la corrugata mediazione espressionistica di Terragni). D'altra parte, sul Razionalismo internazionale pesava anche il pregiudizio dell'essere stato in qualche modo il termine principale di elaborazione, anche se poi raramente di realizzazione, della insoddisfatta risposta di matrice marxista al fabbisogno insediativo: naturalmente in Unione Sovietica (fino all'inizio degli anni Trenta), ma anche in certe nazioni capitalistiche centroeuropee, dove a livello centrale o locale era stato formulato un programma di ispirazione socialdemocratica. Quindi, da una parte, il rapporto tra Organicismo ed eredità del Razionalismo — e mi si perdoni la schematicità dei riferimenti strettamente dimensionati sull'argomento fondamentale di questo discorso — diventava anche l'espressione di un nuovo stato sociale che tendeva ad introdurre termini fino allora inconsueti dello sviluppo capitalistico italiano, dove ormai primeggiava la cultura dell'intrapresa, e così a premiare e conferire un ruolo centrale all'individuo e all'iniziativa rispetto a quello della collettività e della provvidenza sociale. D'altra parte, attraverso una critica realistica emersa dalla catarsi della Resistenza, il Razionalismo architettonico veniva accreditato, ingiustamente o giustamente — poichè è questione assai complessa, precisabile solo in altra sede —, dell'essersi reso interprete, fin dalla sua origine neoilluministica, di

certe forze di classe organizzate ed egemonizzate dalla Borghesia. La rivendicazione di una più libera e articolata proposizione da parte dell'architettura, di una poetica che ritrovasse nello spazio tipologico e rappresentativo un dominio direttamente percepibile e operabile da un *centro* nel quale collocare l'uomo nella sua dimensione sociale, costituiva l'istanza che veniva a molti intellettuali italiani dalla disillusione dell'esperienza fascista, dalla militanza partigiana vissuta creativamente dopo la Liberazione.

Nel tema monumentale delle Fosse Ardeatine del 1945 (4), risulta principalmente esaltata la componente simbolica del santuario nello stesso luogo dove erano stati fucilati per rappresaglia dai nazisti ebrei e membri della Resistenza romana; la luce naturale, filtrata attraverso il taglio perimetrale d'imposta nella sala di tumulazione interrata, insieme al circostante contesto a calanchi sabbiosi della antica campagna romana conferisce al sacrario un elevato grado di spiritualità catcombale, cui si unisce un dato di espressività costruttiva riportato dalla scelta tipologica che in qualche modo evoca la tomba a *tholos* nel parallelepipedo di copertura percepibile come monolito. Questo monumento commemorativo segnala, in misura significativa e quasi esemplare, il ritorno alla natura del regime espressivo cubista, dove i piani e le masse sono trattati essenzialmente e dove gli spigoli vivi e gli incastri coincidono con un cambiamento di materia, di mansione strutturale e di ruolo simbolico-figurativo. L'operazione compositiva sembrava così riprodurre quello scambio di esperienze avvenuto, dall'inizio del Secolo agli anni Venti, tra Architettura olandese e Architettura americana: quella sorta di contaminazione linguistica avvenuta tra Richardson e Berlage, tra Wright e gli architetti olandesi, fino a coinvolgere il Movimento neoplasticista di *De Stijl*, proprio in quel punto dove l'ordine della natura si contraeva in pura stereometria. A questa sintesi, che riusciva a combinare più pulsioni in un assetto simbolico unitario sospinto dal tema stesso, collaborarono, oltre agli architetti Mario Fiorentino e Giuseppe Perugini, anche lo scultore Mirko Basaldella (fratello di Afro e cognato di Corrado Cagli), che riusciva a tessere mirabilmente nelle cancellate delle Ardeatine, con filamenti di estrazione vegetale, l'arabesco espressionista dello strazio. Quest'opera, pur influenzata dal recente passato della Avanguardia consumatosi fra le Due guerre, appariva dunque significativa di una volontà di riscatto morale ma anche espressivo.

Un confronto diretto, per certi elementi di analogia tematica e per certe scelte in opposizione figurativa, lo possiamo instaurare con il Monumento ai morti nei campi di sterminio tedeschi, progettato nel 1946 dal Gruppo BBPR (Belgiojoso, Peressutti, Rogers) al Cimitero Monumentale di Milano (5). In que-



1. M. Fiorentino, G. Perugini, M. Basaldella, Monumento alle Fosse Ardeatine, Roma, 1945 (da *Metron*, n. 45, giugno 1952). 2. Gruppo BBPR (L. Belgiojoso, E. Peressutti, E. N. Rogers), Monumento ai morti nei campi di sterminio tedeschi al Cimitero Monumentale, Milano, 1946 (da *Costruzioni-Casabella*, n. 193, marzo 1946).

sto caso la stereometria neoplasticista risulta attraverso lo svuotamento del modulo funzionalista e l'impiego del piano virtuale a delimitazione del volume puramente evocativo: si tratta della costruzione di un vuoto definito essenzialmente dai profilati strutturali di reticolazione e di contorno attraverso i quali scorre trasfigurata la poetica dell'Avanguardia europea.

Oltre a questo differente uso del rapporto vuoto-pieno (trasparenza e distillazione cromatica nel caso del Monumentale, incisione e solidificazione della natura nel caso delle Ardeatine), si può notare anche la diversità di appello al paesaggio circostante, laddove la totale astrazione dalle *presistenze ambientali* del Cimitero Monumentale di Milano (quei pinnacoli neoromanico-lombardi che svettano dall'architettura di Carlo Maciachini) finisce per accentuare in senso estremo lo sradicamento purista. Si tratta di due manufatti celebrativi che mostrano in diverso modo una residua possibilità di intendere continuità con il recente passato poetico dell'Architettura funzionalista, laddove la rudimentalità materica del primo caso, così come la trasparenza reticolare del

steneva già nel 1935 che l'architettura nuova è nata, veramente, nel solco dell'impressionismo: alludo a Frank Lloyd Wright, in *Profezia dell'architettura*, conferenza tenuta a Torino la sera del 21 gennaio 1935.

(3) Cfr. B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945 e la raccolta della rivista *Metron*, dal n. 1, agosto 1945, al n. 53/54, settembre-dicembre 1954.

(4) In *Metron*, n. 45, giugno 1952.

(5) In *Costruzioni-Casabella*, n. 193, marzo 1946.

secondo caso, erano state due matrici fondamentali alla poetica del Movimento moderno tra le Due guerre e laddove da una soluzione commemorativa dello spiritualismo europeo, come quella adottata dal Gruppo BBPR, si distacca, appunto, quella radicata ad un ben preciso territorio naturale e civile; così che, almeno in embrione, già veniva a riproporsi quella contrapposizione tra Nord e Sud lungo la quale, talvolta intrecciandosi — come vedremo di seguito —, si dispiegherà, fino quasi alla metà degli anni Sessanta, la ricerca dualistica degli architetti italiani.

Questi, estromessi da una cittadinanza ufficiale in epoca fascista, si erano isolati e tenuti in esercizio anche durante la Guerra, eseguendo molti progetti e disegni prevalentemente destinati agli interni e al mobilio o sistemando con piccole opere murarie adattamenti di fortuna per chi in anni difficili si trovava alla ricerca di un alloggio. Proprio perché si trattava di intellettuali in maggior parte di estrazione borghese e di formazione omogenea, pochi architetti italiani furono autenticamente antifascisti prima della Guerra e, anche quelli che militarono nelle formazioni della Resistenza, talvolta vi pervennero con poca chiarezza di quello che era successo e stava succedendo in Europa; e questa è soltanto in parte colpa imputabile sul piano morale, poiché bisogna tener conto che la maggior parte erano giovani e che finirono per aderire all'antifascismo molto tardi, dopo la disillusione vissuta dai loro maestri rispetto alla mancata promessa sociale del Regime. Perciò il loro fu impegno in primo luogo per una poetica, poi sul progetto, sulla carta direttamente con la matita in mano; attraverso un percorso soggettivo e dimostrativo quasi inverso rispetto a quello oggettivo e realizzativo degli architetti moderni che avevano operato in realtà profondamente diverse come quelle di massa nei Paesi centroeuropei tra le Due guerre.

Pertanto, passando a considerare le prime opere del Dopoguerra — purtroppo qui se ne possono richiamare poche — e pensando alla loro collocazione nella progressione tipologica e figurativa del Razionalismo, deve meravigliare il grado di trasformazione che l'Architettura italiana subì rispetto all'Anteguerra e agli ultimi anni del fascismo: in qualche modo si potrebbe definire — anche questo — un «miracolo all'italiana», con implicite intuizioni e approssimazioni.

Dunque, nel 1945, quasi all'improvviso, nella cultura immediatamente seguita e ancora ispirata alla Resistenza, ci si trovò di fronte ad una conversione populista di certe costanti linguistiche proprie del Razionalismo. Per esempio: il sintagma *pilastro-trave*, che ne era stato elemento caratterizzante, veniva riassorbito nella maturata perimetrale, come si può constatare negli Alloggi per braccianti agricoli, realizzati nel 1945 (ma progettati ancora nel 1944) da Bottoni, Mucchi e Pucci nella

Bassa milanese (6); veniva recuperato il tetto a doppia falda, come nel caso della Casa del viticoltore a Castana, progettata da Ignazio Gardella nel 1945 (7), dove l'inclinazione risulta addirittura ribaltata, così che le falde si incontrano lungo una linea di compluvio al centro dell'edificio. Si trattava sicuramente di elementi di notevole innovazione, sul piano tipologico e formale, nella pur breve tradizione del Movimento moderno; ma non estranea alla loro ispirazione si poteva anche trovare la sovraeccitazione sociologica della congiuntura di crisi, attraverso la riacquisizione di una tecnologia elementare e il recupero di alcuni elementi edilizi di fortuna o di antica e «spontanea» tradizione costruttiva. Per esempio: nell'antone impiegato in luogo della persiana avvolgibile, già adottata dal cantiere edilizio prima della Guerra; nella finestra verticale a tutta altezza e balaustra, per soggiorni e camere da letto, spesso combinata ad un'altra finestra ridotta a quadrato, di illuminazione e aereazione dei locali di servizio, in luogo della «universale» finestra a nastro orizzontale; nelle gronde e nei pluviali emergenti a vista, eccetera. Si riscontrano così la riscoperta, talvolta il compiacimento, di un insediamento antitetico della città moderna, di quell'orizzonte rurale che troviamo pure presente nella letteratura e nella cinematografia di quegli anni.

2. Il quartiere residenziale calcifica la città fisiologica

È importante seguire questo improvviso discostamento dal concetto incentrico di città, perché esso non riguarda soltanto la serie di opere rurali, semirurali, domestiche, ma si trova anche presente nella serie di opere urbane e addirittura di grande scala, come nell'impianto del Quartiere QT8, progettato da Piero Bottoni nel 1946 (8), dove, almeno originariamente, veniva proposto un insediamento economico-popolare sperimentale, con cui dotare l'Ottava Triennale (che aveva nello stesso Bottoni il commissario comunista), per una nuova fase di propaganda della cultura del Movimento moderno. Anche se nel QT8 ricorre l'impianto insediativo misto, con notevole varietà di tipi residenziali, derivato dalla serie di quartieri dimostrativi presentata dal Movimento moderno (per esempio, alle esposizioni del *Werkbund*, di cui quello del *Weissenhof* di Stoccarda del 1927 è il caso più noto), dietro il recupero della particolare tipologia, operato nel QT8, si profila una ideologia assai diversa. La serie di *quartieri-esposizione* nasceva nella presunzione di dover sperimentare tipi di alloggi secondo collaudati criteri di riproducibilità promessi dall'industria, secondo destinazioni di classe e di censo assai precisate nelle società centroeuropee fra le Due guerre, così da costituirsi come campionario di una ricerca, condotta da amministratori, imprenditori e architetti, che si proponeva nel quartiere-esposizione in modo transi-

torio; cioè con la riserva di potersi prolungare, nei tessuti di espansione delle città centroeuropee, privilegiando ripetibilità e omologazione. Proprio perché in quegli anni nelle istituzioni italiane si andavano ricostituendo i tradizionali rapporti di potere, nella realizzazione del QT8 sembra già pesare, insieme alla preoccupazione di dovere rendere persuasiva una moderata sperimentazione tipologica e tecnologica, il presagio di dover chiudere a forza l'insediamento popolare (sia pure nella composita amalgama di stati sociali e provenienze presente nelle città del Triangolo industriale settentrionale, in certa misura già investite dal fenomeno dell'immigrazione), come condizione per renderlo ammissibile e salvaguardarlo nella città borghese, se è vero che l'urbanistica, come espressione d'elezione della classe dirigente più «evoluta», nell'Anteguerra aveva perlopiù praticato una politica di contenimento o di confinamento dell'insediamento popolare. Il QT8, dunque, non eccelle per originalità d'impianto, anzi, a distanza d'anni esso soffre di un'immagine abbastanza ambigua per chi lo colga da Viale Scarampo, percorso da Piazzale Kennedy alla Fiera campionaria, dacché l'invenzione del Monte Stella (elevato con i detriti delle distruzioni belliche), gli impianti sportivi, le case a torre, eseguite da mani di architetti diversi e progressivamente arricchite da materiali edilizi più ricercati (come, per esempio, il rivestimento in cotto o in *klinker* o la copertura a falde), conferiscono un'immagine di tono medioborghese, che invece il Quartiere non concede, se penetrato nei suoi interstizi e percepito nell'elementare rapporto tra servizio e residenza (dove è pure venuta a mancare la *strada vitale*, di ispirazione corbuseriana). Ecco che questa considerazione, non volendo essere detrativa nei confronti di un'esperienza «eroica» e tra le poche significative nella storia dell'Architettura italiana nel Dopoguerra, deve fare meditare proprio sulla impreparazione sostanziale con la quale gli architetti moderni vennero a fare i conti con il problema dell'espansione della città reale. C'erano stati sì progetti precedenti — il Quartiere di «Milano verde», progettato nel 1938 da Pagano, Albini, Gardella, Minoletti, Palanti, Predaval, Romano (9) e poi il Quartiere della Città orizzontale, progettato nel 1940 da Pagano, Dotallevi e Marescotti (10) —, saggi dimostrativi di coerenza tipologica ed espressiva, ma sottratti a qual-

(6) in *Domus - La casa dell'uomo*, n. 209, maggio 1946.

(7) In *Metron*, n. 37, luglio-agosto 1950.

(8) In *Metron*, n. 26-27, agosto-settembre 1948.

(9) In *Costruzioni-Casabella*, n. 132, dicembre 1938.

(10) In *Costruzioni-Casabella*, n. 148, aprile 1940.

(11) Cfr. J.L. Sert, *Can our cities survive? - An ABC of urban problems, their analysis, their solutions, based on the proposals formulated by the CIAM*, The Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1944.

(12) In *Costruzioni-Casabella*, n. 194, settembre 1946.

(13) In *Urbanistica*, n. 18-19, marzo 1956.

(14) Cfr. la raccolta della rivista *La città - Architettura*.

IL QUARTIERE CALCIFICA LA CITTÀ FISIOLOGICA

3



3. P. Bottoni, G. Mucchi, M. Pucci, Case per contadini a Valera Fratta, Milano, 1944 (da Domus - La casa dell'uomo, n. 209, maggio

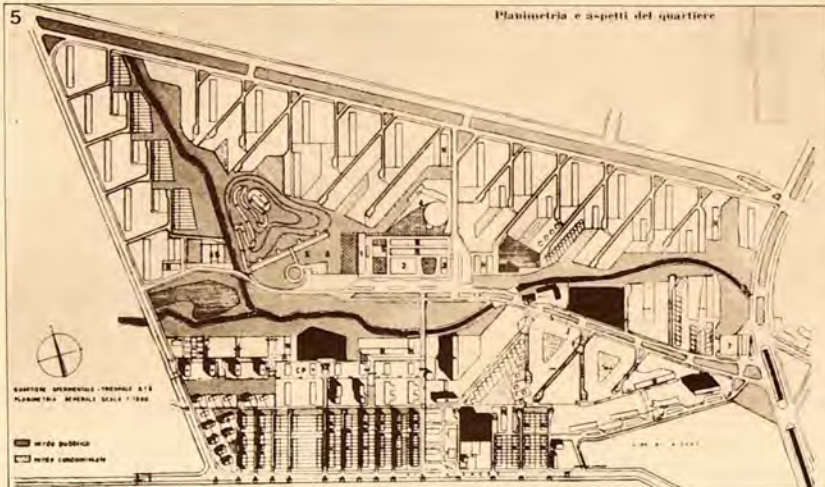
siasi responsabilità complessiva sul destino della città, risultando più trasposizioni a grande scala di esperienze consumate da architetti ancora intenti a risalire per progressive addizioni dalla centralità del singolo alloggio. Infatti, gli architetti che collaborarono alla progettazione delle case e dei servizi del QT8 facevano parte dell'élite, selezionata dallo stesso Bottoni tra quelli non compromessi o di provato trascorso razionalista. Così la povertà di esperienza urbanistica del Razionalismo italiano anteguerra caricò il QT8 di un condizionamento ancestrale, proprio nella incapacità di uscire dallo schema, dal modello per dominare il metabolismo fisiologico della grande città reale, per cui il minuto e induttivo sperimentalismo funzionalista ricorreva, senza uscire da un controllo locale. A suo merito va però ascritta la volontà di attestare l'insediamento popolare nella periferia, che ne evitava il confinamento per satelliti, propugnato dall'urbanistica fascista, prefascista e perfino razionalista, e che solo la recessione di sviluppo industriale aveva impedito di realizzare. Anche se alcuni architetti milanesi (Bottoni, Pollini, Terragni con il critico Bardi) avevano partecipato al CIAM del 1933, a bordo del piroscalo «Patris II» in viaggio da Marsiglia ad Atene, dove si instaurò il confronto tra diversi piani di città e dove le proposte per Amsterdam presentate da Corn van Eesteren risultarono le più prossime ad un'assunzione com-

tura e politica, dal n. 1, dicembre 1945, al n. 3-4, maggio-agosto 1956, nonché il testo *Milano risorge*, scritto tra il 1942 e il 1951 e pubblicato in Milano - Costruzione di una città, Etas Kompass, Milano 1969.

(15) Cfr. A. Restucci, *Un rêve américain dans le Mezzogiorno*, in *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 188, dicembre 1976.

(16) Cfr. L. Mumford, *The culture of cities*, Harcourt, Brace & Co., New York 1938 e E.A. Gutkind, *The expanding Environment - The End of Cities - The Rise of Communities*, Freedom Press, London 1953, entrambi tradotti dalla casa editrice Comunità, proprietà di Olivetti, rispettivamente nel 1953 e nel 1955.

5



1946. 4. I. Gardella, Casa del viticoltore a Castana, Pavia, 1945 (da G.C. Argan, Ignazio Gardella, Comunità, Milano 1959). 5. P.

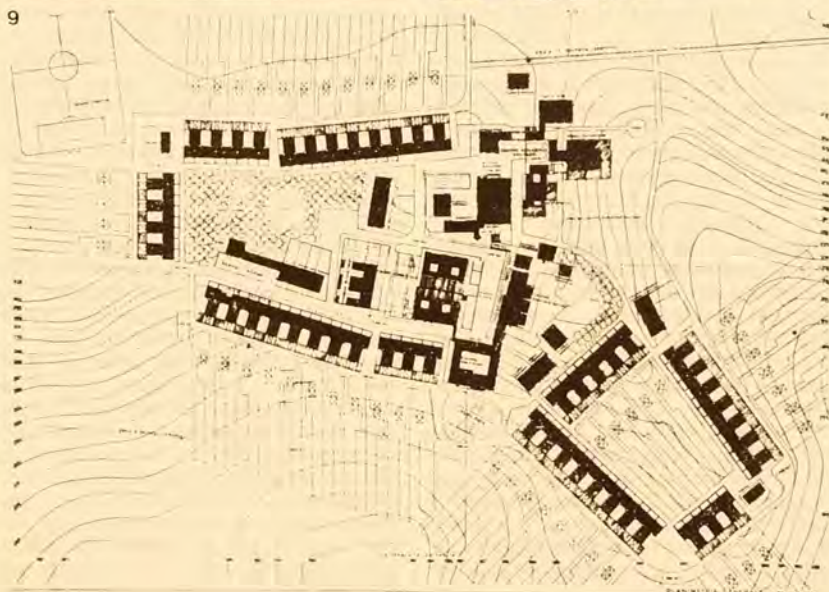
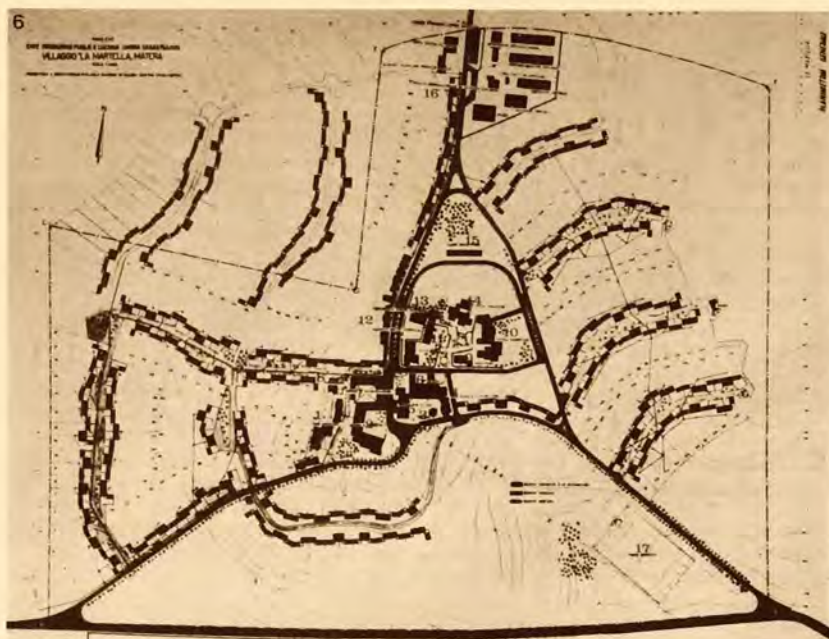
Bottoni, Piano del Quartiere QT8, Milano, 1946 (da Domus, n. 263, novembre 1951).

plexiva dell'espansione urbana (11), l'esperienza che essi portarono nell'elaborazione urbanistica della ricostruzione di Milano, durante le amministrazioni popolari del Dopoguerra (12) e successivamente nel Piano regolatore del 1953 (13), risultava ancora incentrata sulla concezione dello *zoning* funzionalista adattato alla realtà italiana; cioè, sostanzialmente, della città per parti autonome esclusivamente residenziali, connesse al vecchio centro e al nuovo cuore attraverso assi di scorrimento, in attesa di razionalizzare la periferia produttiva. Su tale concezione ebbero buon gioco la burocrazia degli apparati tecnici, pressoché immutati dall'epoca prebellica, e il pragmatismo dei naviganti professionisti di sempre che riuscirono a corrompere nella pratica gestione del Piano quel poco di nuovo ancora rimasto.

Per la verità è da ricordare che le uniche proposte di riabilitazione organica della città moderna furono espresse nel Dopoguerra italiano da Giuseppe De Finetti attraverso una pratica di decongestione fisiologica. Si devono qui soltanto richiamare, tra gli altri, i suoi progetti milanesi per «La strada lombarda», per la Fiera, per le piazze Beccaria e Fontana, più volte rielaborati tra il 1946 e il 1951, ma rimasti irrealizzati (14). La militanza nel gruppo formalmente moderato del Novecento milanese, non aveva tuttavia impedito a De Finetti di farsi esecutore del pensiero di Adolf Loos e Frank Lloyd Wright (come del resto il suo omologo razionalista Edoardo Persico).

In apparente contrapposizione alla vigente pratica urbana, ma in realtà ad essa congruenti, nell'ideologia ancora prevalente imperniata sul dualismo città-campagna, si trovano gli insediamenti progettati e realizzati nel Mezzogiorno d'Italia. Questa politica di intervento venne offerta dagli aiuti economici dell'ERP (European Recovery Program) all'UNRRRA-Casas, che per la gestione si avvalse, come vicepresidente-

te, di una personalità emergente nell'ambito della produzione industriale ma anche della cultura operativa: Adriano Olivetti (15). L'UNRRRA-Casas, negli anni immediatamente successivi alla Guerra, dispose di un notevole contingente di investimenti per andare incontro a un debito che la società italiana (ma non solo quella italiana, visto che il Mezzogiorno era stato drammatico scacchiere di guerra anche per le vittoriose Truppe alleate) aveva contratto nei secoli, e di cui, dopo gli intellettuali e artisti di estrazione meridionale, si accorgevano ora anche quelli settentrionali, come Carlo Levi nel *Cristo si è fermato a Eboli* del 1946. Molti militari italoamericani, in gran parte originari del Sud, risalendo la Penisola avevano potuto constatare le condizioni di vita delle popolazioni rurali, indicando un fertile campo di ricerca ai sociologi statunitensi; così che l'intervento a favore del Mezzogiorno divenne una politica redditizia anche sul piano della popolarità, essendo quella interessata all'Italia una ingente piattaforma elettorale negli USA. Da Oltreoceano Adriano Olivetti si fece importatore in Italia, in campo aziendale, della cultura delle *human relations*, cioè dell'introduzione nei rapporti di lavoro di uno psicologismo individualista e antisindacale, e, in campo urbanistico, di una sorta di *disurbanismo*, contrario alla concentrazione industriale nelle grandi città (16). Per molti anni egli riuscì a incidere sia sugli orientamenti aziendali sia su quelli culturali e urbanistici attraverso la presidenza dell'INU (Istituto Nazionale di Urbanistica). Con un selezionato gruppo di pianificatori di competenza interdisciplinare, Olivetti si fece dunque promotore di una serie di insediamenti nel Mezzogiorno d'Italia, di cui il Borgo della Martella, il più famoso, destinato ad accogliere i contadini residenti negli allora famigerati Sassi di Matera, prescriveva «evolute» condizioni di relazione insediativa, fra le quali la dimi-



6.7. L. Quaroni, L. Agati, F. Gorio, P.M. Lugli, M. Valori, Piano del Villaggio La Martella, Matera, 1949: planimetria e veduta (da Casabella-Continuità, n. 200, febbraio-marzo 1954). 8.9. G. Gorio, M. Valori, Piano del Borgo Torre Spagnola, Matera, 1950: prospetti (da L'architettura, n. 2, luglio-agosto 1955), planimetria (da Casabella-Continuità, n. 231, settembre 1959).

Nella pagina successiva:
10. L. Quaroni, M. Ridolfi e altri, Piano del Quartiere Tiburtino, Roma, 1949-54 (da Casabella-Continuità, n. 215, aprile-maggio 1957). 11. M. Ridolfi, Case d'abitazione al Quartiere Tiburtino, Roma, 1949-54 (da Casabella-Continuità, n. 215, aprile-maggio 1957). 12. M. De Renzi, S. Muratori e altri, Piano del Quartiere Tuscolano, Roma, 1950

nuzione dei tempi di percorrenza tra podere e centro abitato, attraverso la dislocazione delle nuove residenze direttamente aggruppate sul luogo di lavoro. L'armatura insediativa in Puglia e anche in Basilicata era storicamente costituita da grosse *agrocittà*, dove anche gli occupati sui fondi ritornavano la sera anche da notevole distanza. Perciò questo violento trapianto di popolazione in un borgo decentrato, anche dopo anni dalla sua realizzazione, dava luogo ad uno stato di desolato abbandono. Per esempio, nei bar e in genere per le strade della Martella si incontravano bambini e pochi anziani, mentre i giovani e gli adulti, cioè tutti coloro in condizione per farlo, ritornavano giornalmente a Matera, nei ritrovi dei Sassi, proprio dove erano soliti incontrarsi nelle ore sottratte al lavoro dei campi. A quello della Martella, progettato nel 1949 da Ludovico Quaroni (17), dove una sorta di solare naturalismo tendeva a riscattare i trascorsi «impuri» del Razionalismo romano anteguerra, conciliandoli alla ventata neoempirica che scendeva dal Nordeuropa, seguì una serie di insediamenti tipologicamente analoghi. Tra essi, quello di Torre Spagnola (18), progettato da Federico Gorio e Michele Valori (pressoché contemporaneamente alla Martella, cui avevano collaborato), seppure all'interno dell'insediamento a borgo decentrato, sembrava mostrare una sorta di ravvedimento della più giovane generazione attraverso l'introduzione di una maggiore rettificazione delle cellule residenziali, dei tracciati e dell'impianto generale. Ultimamente ci si è convinti di dover conservare i Sassi di Matera, vincolandoli addirittura a zona monumentale; ma poiché tale vincolo non ne arresta ma accelera il degrado, ancora più di recente ci si è chiesti se i fondi spesi per il forzato trasferimento degli abitanti nei villaggi decentrati non avrebbero potuto essere investiti nel loro graduale risanamento, dacché Pier Paolo Pasolini, nel suo *Vangelo secondo Matteo* del 1964 ambientato nella *Gerusalemme* dei Sassi, ne aveva dimostrato quella potente virtualità metropolitana del tutto assente nei villaggi dispersi.

Spostato a Roma, il tema del quartiere riscontrava, nei due casi del Tiburtino (19) e del Tuscolano (20), la divaricazione ideologica di una stessa matrice tipologica che occupò all'inizio degli anni Cinquanta gruppi e generazioni diversi di architetti. Mentre nel Tiburtino la «scuola» di Quaroni e di Ridolfi allevava quei giovani intenti a sospingere i due maestri dalla ricerca organica teorizzata da Zevi — di cui ho detto prima — verso una poetica più populista, concepita come transizione al Movimento neorealista, già in via di regola-

(17) In *Casabella-Continuità*, n. 200, febbraio-marzo 1954.

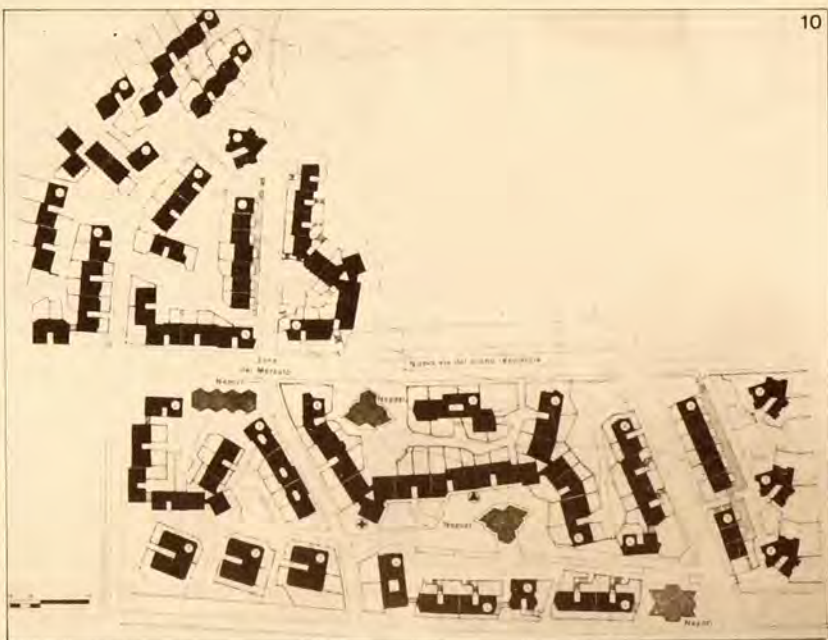
(18) In *L'architettura*, n. 2, luglio-agosto 1955.

(19) In *Casabella-Continuità*, n. 215, aprile-maggio 1957.

(20) In *Urbanistica*, n. 28-29, ottobre 1959.

IL QUARTIERE CALCIFICA LA CITTÀ FISIOLOGICA

zione nella cinematografia e nella letteratura di quegli anni; nel Tuscolano si trovarono ad operare quegli architetti legati alla cosiddetta Scuola romana, che nel periodo precedente la Guerra aveva costituito un movimento analogo al Novecento milanese e che in Pietro Aschieri aveva avuto la personalità di maggiore talento. Ai margini del Tuscolano è però presente un'Unità residenziale orizzontale, dovuta alla originale personalità di Adalberto Libera (21), che risulta con netto distacco dagli aspetti che invece parzialmente accomunano le due esperienze insediative; aspetti costituiti principalmente dalla assunzione di responsabilità su un programma di sviluppo fisico della città, ancora fondato sulla esclusiva proliferazione del tessuto residenziale sul modulo della borgata romana. A differenza di quanto era avvenuto col QT8 e con un'altra serie di quartieri settentrionali, dove l'autosufficienza, se per un verso tranciava il rapporto con la città storica, per altro verso testimoniava l'occupazione della periferia produttiva da parte dei quartieri popolari, nei casi del Tiburtino e del Tuscolano, che pure adottavano la tipologia delle unità residenziali autosufficienti, secondo gli intendimenti dell'urbanistica corrente, quella stessa scelta prolungava in termini conservativi i caratteri dell'espansione immobiliare romana postunitaria, riservando agli architetti soltanto il diritto alla riscoperta, alla rappresentazione e talvolta alla denuncia moderatamente espressionistica del mondo del suburbio romano, tanto intrecciato alla letteratura e al cinema neorealistici di quegli anni. Dunque, piuttosto che tentare un riscatto della periferia nel quartiere popolare «trincerato», come avveniva al Nord, qui pareva ci si fosse proposti di fare di necessità virtù, cioè di approfondire certe contraddizioni in coerenza fino all'esecrazione tipologica e formale del tessuto insediativo; e ciò, come per un attestato di realismo, risulta dal modo di affacciarsi degli alloggi sull'ambiente collettivo, che a Roma, a differenza dal Nord, è costituito dal comune collettore della strada. Per il Tiburtino sarebbe più corretto usare il termine di *naturalismo*, riservando a quello di *verso il realismo* un significato col quale ci si imbatte più avanti. Ecco che, quasi per un contrappasso catartico al paludamento imperiale della capitale fascista (sventramenti trionfali, *cittadella* dell'EUR, Città universitaria, eccetera), nel quale gli architetti moderni romani si erano pure trovati coinvolti, acquisendovi la loro prima esperienza, e provando a convertire la rappresentatività delle funzioni pubbliche in raggelato stilismo, essi, soprattutto nel Tiburtino, sembravano voler



tornare allo squarcio, alle superfetazioni della Roma papalina barocca, confidando in quella tradizionale spontaneità di comportamento, che aveva reso percepibili e comunicanti, lungo le pareti della strada, alloggi e negozi attraverso cortine traforate e percorsi tortuosi, favorita dalla clemenza del clima e dalla variata altimetria.

L'eccesso di inventiva architettonica, sul quale crebbe questo moderno paese dei barocchi — secondo la parafrasi adottata autocriticamente dagli stessi autori —, fu paradossalmente reso possibile dalla ricerca sulla normazione tecnologica e dalla proposta di omologazione tipologica di cui era stato oggetto il *Manuale dell'architetto*, pubblicato nel 1946 (22) sulla scorta di studi precedenti patrocinati dal CNR (Consiglio Nazionale delle Ricerche) e dall'USIS.

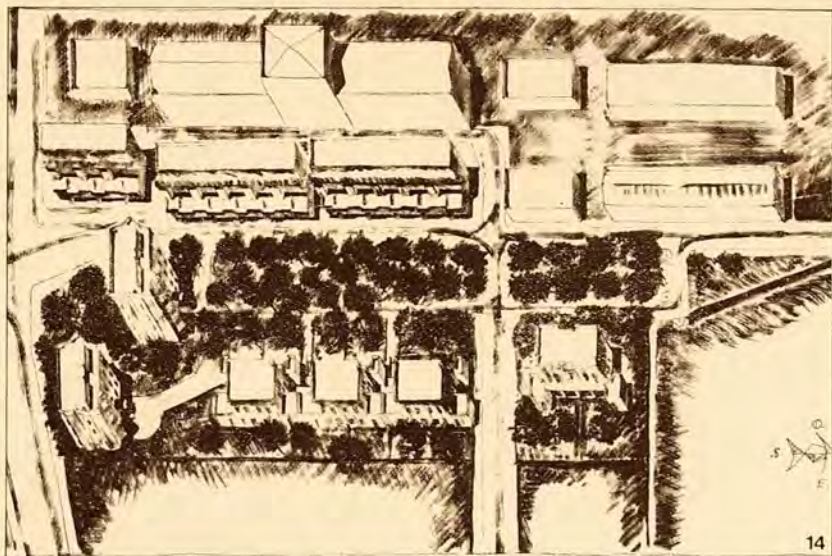
Non va dimenticato che ispiratore e coordinatore del *Manuale dell'architetto*, uno dei documenti operativamente, teoricamente e poeticamente più importanti e memorabili dell'Architettura italiana del Dopoguerra, era stato Mario Ridolfi, la personalità indubbiamente più incisiva che lavorò allora al Tiburtino e, in generale, più originalmente creativa in quel periodo. Dal «laboratorio» che si offrì in quegli anni agli architetti col Tiburtino, soltanto Ridolfi (e qualche giovane come Carlo Aymonino) riuscì a estrarre un vocabolario e una sintassi per la costruzione della città a partire dalla poetica dell'architettura; pratiche e regole che, ancorché fondate su una esperienza e su una ricerca progettuali assai personalizzate, proprio attraverso certi schemi tipologici e certi dettagli costruttivi, contribuirono a riscattare non pochi degli insediamenti previsti nei piani di edilizia economico-popolare di quegli anni. Quando la prima edizione del *Manuale dell'architetto* venne sostituita dalla successiva, apparentemente più



(da Casabella-Continuità, n. 219, maggio 1958). 13. A. Libera, Unità residenziale orizzontale al Quartiere Tuscolano, Roma, 1953 (da Casabella-Continuità, n. 207, settembre-ottobre 1955).

(21) In Casabella-Continuità, n. 207, settembre-ottobre 1955.

(22) Cfr. AA.VV., *Manuale dell'architetto*, a cura di M. Ridolfi, C. Calcaprina, A. Cardarelli, M. Fiorentino. Ufficio Informazioni Stati Uniti, Roma 1946.



14



15

14.15. M. Ridolfi, W. Frankl, *Casa per braccianti, Cerignola, Foggia, 1950: assonometria generale, veduta (da Casabella-Continuità, n. 210, giugno 1956).*

aggiornata e notevolmente più estesa, forse non a caso si riscontrò un generale abbassamento di qualità edilizia negli insediamenti economico-popolari alla periferia delle grandi città, quasi al venir meno di un libro di testo fondamentale.

Tornando al Quartiere Tiburtino, è probabile che fosse soprattutto la personalità di Ridolfi a farsi propulsiva della ricerca (non certo della sua degenerazione) che teorizzava un'immersione purificatrice del Razionalismo nel naturalismo e, cioè, una razionale accettazione del precario; quando, per esempio, assumeva come risorsa culturale la vita semiaperta consentita dal clima romano e soprattutto dalla tradizione estroversa dei suoi quartieri popolari. Proprio da questa esperienza redentrice Ridolfi risali, senza autocritiche e conformismi, verso le sue opere più mature; quell'autocritica e quel conformismo che furono invece necessari a quasi tutti gli altri architetti del Tiburtino, per riproporsi ancora mondi e disponibili agli appuntamenti cruciali del dibattito teorico: per esempio, nel 1955 presso l'Istituto di Studi Comunali alle Frattocchie di Roma, dove, da parte della più giovane generazione di architetti romani, si verificò una conversione di ricollegamento storico al Razionalismo e, nel contingente, alle esperienze di livello più internazionale e meno condizionate da circostanze contestuali (23). L'Architettura italiana

del Dopoguerra deve essere grata a Ridolfi per aver perseguito in questa ricerca, evolvendola realisticamente, senza rinchiuderla convenzionalmente, come invece accadde a certi altri artisti del Neorealismo italiano. Ciò risulta in una mostra recente, dove si può constatare l'importanza dell'architettura di Ridolfi nella costruzione di una città italiana di media grandezza come Terni (24). Quaroni, dopo questa esperienza, articolava la propria ricerca di identità urbana dell'architettura secondo ordini, dimensioni, moduli e rapporti compositivi più sperimentali e intellettualmente più tormentati. Mentre i più giovani architetti romani per un certo periodo specularono sulla teoria architettonica, svolgendo attività seminariale nella SAU (Società di Architettura e Urbanistica) e impegnandosi ciascuno su strade diverse: chi nella gestione urbanistica; chi nella storia dell'architettura; chi nell'insegnamento e nella professione.

Sono anche del 1950 le Case a schiera per braccianti costruite da Ridolfi a Cerignola, in provincia di Foggia (25), la città del famoso sindacalista Giuseppe Di Vittorio. Esse, dentro il panorama poco confortante realizzato dall'INA-Casa negli anni Cinquanta, costituiscono l'esempio forse più convincente, dove la stessa ricerca ridolfiana, finalmente liberata da una sorta di complesso competitivo nei confronti dello sperimentalismo quaroniano, contiene in termini puramente architettonici tutta la sua sapienza costruttiva, di grande maestro artigiano. Ciò si veda, per esempio: nell'impiego del tufo di tamponamento con bordature di cemento; nella riproposizione della terrazzatura complementare all'essenzialità dell'alloggio; nell'utilizzazione della strada come prolungamento del privato nella vita collettiva, in carenza di una accettabile dotazione di servizi pubblici; nella conferma del tetto piano, dacché in zona l'acqua è preziosa e viene raccolta in cisterne da coperture terrazzate; nella adozione del chiaro-

scuro garantito dal graticcio come coronamento figurativo dell'edificio; quello stesso graticcio di cotto che, nel Tiburtino e in altre opere del Ridolfi, concorre a tamponare ed aerare il triangolo, di cui si incrementa la congiunzione delle due falde sovrastanti il sottotetto-stenditoio, qui a Cerignola trova il respiro classico del cornicione perimetrale, capace di trasformare ciascuna cellula in un piccolo edificio aulico, nobilmente rappresentativo, anche se inserito nella schiera, in diretta sintonia all'edilizia più prestigiosa (palazzo urbano, villa rustica, casale agricolo) delle contrade pugliesi; e ciò vale, oltre che per l'edificazione a tre piani fuori terra, anche per i tipi a torre di cinque piani, che pur costituiscono un'anomalia nel paesaggio di Puglia. Come s'è detto, in questa Regione l'insediamento è molto concentrato, con agglomerati che, senza specifica identità amministrativa, senza essere capoluoghi di provincia, risultano vere e proprie *agrocittà*, che talvolta raggiungono, e anche superano, i cinquantamila abitanti; dove, allora, vi dominava ancora l'economia agricola come unica risorsa di vita; così che queste Case per braccianti concorrevano a riscattare, attraverso l'architettura, la condizione dell'insediamento rurale, confermandolo nel ruolo di centro urbano.

Pure del 1950 è l'inizio del Quartiere Tuscolano, il cui impianto fu progettato da Mario De Renzi e Saverio Muratori. Forse anche perché Muratori e Quaroni avevano collaborato nell'Anteguerra, la vicenda del Tuscolano risulta, in certo senso, analoga a quella del Tiburtino, rispetto alla quale presentava comunque un'evoluzione simmetrica verso l'analisi tipologico-normativa, laddove quella del Tiburtino risultava orientata verso la ricerca tipologico-espressiva. Al Tuscolano lavorò il meglio che era rimasto, per un verso, della Scuola romana e, per altro verso, dell'Accademismo moderno, formatosi prima e consolidatosi durante il fascismo sugli studi storici e tipologici stimolati da Gustavo Giovannoni e proseguiti, appunto, nel Dopoguerra con Muratori. Quindi, pur trovandosi nel Tuscolano una ricerca figurativamente poco caratterizzata, dell'esperienza del Tiburtino ricorre in essa ancora, per esempio, il tentativo di valorizzare la continuità della strada, anche se nel complesso (ormai di cinquantamila abitanti) appaiono ancora più vistose le contraddizioni del tessuto di espansione che caratterizzò lo sviluppo di Roma nell'immediato Dopoguerra. Ma l'elemento di più apprezzabile interesse, presente ai bordi di questo quartiere in progressiva espansione, è costituito dall'Unità residenziale orizzontale — di cui s'è detto —, progettata nel 1953 da Adalberto Libera, in cui è me-

(23) Cfr. R. De Grada, *Metodo e gusto per l'architettura*, in *Il Contemporaneo*, a. II, n. 42, 22 ottobre 1955.

(24) Cfr. AA.VV., *Le Architetture di Ridolfi e Frankl*, Palazzo Mazzancolli di Terni, De Luca, Ro-

IL QUARTIERE CALCIFICA LA CITTÀ FISIOLÓGICA

moria del Quartiere della Città orizzontale, progettato nel 1940 da Pagano, Diotallevi e Marescotti per Milano. Nei dintorni di Torino sorgeva intanto il Quartiere Falchera (26), progettato nel 1951 da un gruppo di architetti torinesi, parte del quale aveva operato, nel periodo antecedente la Guerra, secondo una ricerca bilanciata tra conservazione e innovazione architettonica, come prolungamento della tradizione progettuale costruttivista dell'Architettura piemontese, modernizzatasi con molta dignità ancora dal periodo seguente il Neoclassicismo, per tutto l'Eclettismo, fino al periodo di formazione del gruppo d'Avanguardia, cui appartennero di passaggio per alcuni anni anche decisive figure di architetti come il fiorentino Pagano e il napoletano Persico. Ma in questo ambiente presero formazione anche taluni tecnici di qualità, che vennero in seguito recuperati e rilanciati ideologicamente dalla personalità di Adriano Olivetti e poi federati in un gruppo di progettazione urbanistica alla cui guida era Giovanni Astengo. L'esperienza neoromantica di Falchera risultava indicativa di una condizione abbastanza periferica del dibattito teorico, che aveva stabilito i poli antagonisti nelle esperienze di Milano e Roma; condizione marginale anche in quanto si trattava di un contesto insediativo allora (all'inizio degli anni Cinquanta) ancora al riparo dall'immigrazione di massa dal Mezzogiorno, più che non lo fossero quelli di Milano e di Roma. Il contenimento era garantito dalla politica occupazionale, ancora accorta, praticata dalla Fiat e dalla corrispondente politica insediativa, che questa trovava nell'Amministrazione comunale, strettamente legata ai destini della grande Azienda, dopo la breve esperienza di gestione popolare immediatamente successiva alla Liberazione. Con Falchera sembravano ancora perseguibili condizioni di controllato equilibrio nel rapporto tra occupazione e insediamento, che altre situazioni metropolitane in Italia già non garantivano più. La Torino di quegli anni non era certo Napoli, non Roma e neppure Milano, anche se le condizioni di ripresa produttiva, incentivate dal cosiddetto «miracolo italiano» erano ancora a venire. L'esperienza di Falchera interessa sia per la corrispondenza strutturale, assunta dall'insediamento nei confronti di una realtà produttiva e di un gruppo sociale allora omogenei, sia anche per una proposizione modellistica introdotta nel rapporto tra piano urbanistico e progettazione architettonica. Astengo, operando in quel momento in coerenza alla concezione olivettiana, sia pure nell'area di gravitazione di un grande centro industriale, era convinto della necessità di una egemonia prioritaria



16

dell'urbanistica sull'architettura anche alla scala del quartiere. Il caso di Falchera risulta pertanto un saggio esemplare di quel proposito, là dove il processo immaginativo dell'insediamento puntava sul modo di combinare determinate tipologie in corpi di fabbrica, dislocati tra loro secondo un prefissato disegno, e dove, viceversa, la messa a punto del programma architettonico diventava funzione lineare interna dello stesso processo. Ciò avveniva secondo una relazione modellistica — come s'è detto —, in quanto la ricerca di costanti di riferimento e di termini vincolativi avveniva tutta internamente all'insediamento, prescindendo dalle condizioni al contorno, sia strutturali sia naturali: oltre che della periferia di una città-fabbrica, si trattava di una pianura prealpina, su cui ai semiesagoni e semiottagoni neoeuropei di Falchera, mancando di un credibile riferimento contestuale, sembrava corrispondere soltanto la volontà di creare artificialmente più introverse unità insediative di isolato, così da mutilare di un centro autentico perfino la comunità di quartiere. Anche se questa esperienza non rientrava rigorosamente nella linea del *disurbanismo* olivettiano, in essa si facevano sentire istanze di regressione dai principi informatori razionalistici. Si era perso, evidentemente, l'orientamento elietermico dei corpi edilizi; si era persa, anche, la convinzione di usare dei servizi come punto di riferimento (seppure i progettisti li volessero ancora al centro), a favore degli spazi interni all'isolato, che, proprio moltiplicandosi, contribuivano a sottrarre forza di attrazione al «centro di vita» del quartiere; si era persa, ancora, la felice ispirazione costruttivista dell'*Architettura del mattone e del ferro* (in Piemonte incrementata di tecnologie protoindustriali), di cui ricorreva soltanto il rivestimento in cotto a vista, l'orditura allineata di finestre e balconi, le cui variabili risultavano giocate sulle finiture (per esempio: nelle raffinate balaustrate delle logge, proget-



17

16.17. G. Astengo, S. Molli-Boffa, M. Passanti, N. Renacco, A. Rizzotti e altri, Piano del Quartiere Falchera, Torino, 1951: planimetria, veduta (da Metron, n. 53-54, settembre-dicembre 1954).

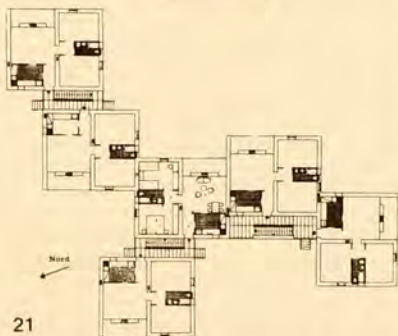
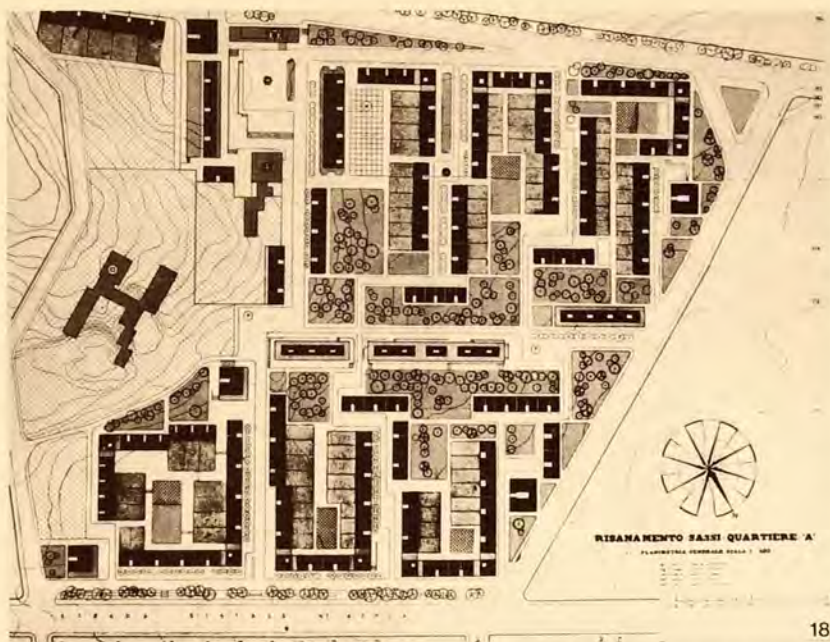
tate da Ettore Sottsass senior con reminiscenza della Secessione viennese, secondo un reticolo di vuoti quadrati ricavati in un telaio di cemento). Ma anche Falchera, nei successivi anni di espansione produttiva, dovette vivere le successive ondate di immigrazione meridionale, divenendo, suo malgrado, desolata area di parcheggio residenziale e seguendo il ciclo di degrado delle città industriali nord-americane. Tornando alla periferia di Matera, il Quartiere Spine bianche (27), progettato nel 1955 nel Piano di risanamento dei Sassi, interpretava l'autocritica più decisa, portata da un gruppo di più giovani architetti romani (Aymonio, Fiorentino, Gorio e altri), con l'inserimento di un architetto milanese (De Carlo, che vi progettò un edificio misto negozi-abitazioni), al *disurbanismo* della Martella, attraverso il tentativo di riconferire conformità urbana all'insediamento. Si trattava della critica al tipo del villaggio disperso sui poderi di destinazione, ma anche all'interpretazione pittoresca, e sociologicamente tendenziosa, presente nei villaggi pianificati dall'UNRRA-Casas, del tipo della casa colonica tradizionale (in Puglia fortemente caratterizzato, per esempio, nei *trulli* di Alberobello o di Martina Franca), ma sottratto alle storiche leggi di aggregazione in *agrocittà* e riprodotto soltanto per mimesi figurativa. A Spine bianche riappariva

ma 1979.

(25) In *Casabella-Continuità*, n. 210, giugno 1956.

(26) In *Metron*, n. 53-54, settembre-dicembre 1954.

(27) In *Casabella-Continuità*, n. 231, settembre 1959.



18.19. C. Aymonino, C. Chiarini, M. Girelli, S. Lenci, M. Ottolenghi e altri, Piano del Quartiere Spine Bianche, Matera, 1955: planimetria e veduta delle case di C. Aymonino (da *Casabella-Continuità*, n. 231, settembre 1959). 20.21. G. De Carlo, Case d'abitazione Ina-Casa, Baveno, Novara, 1954: veduta, pianta (da *Casabella-Continuità*, n. 201, maggio-giugno 1954).

una fabbricazione in cortina, che ricomponesse, con tratti rettilinei incrociati, gli spazi centrali conclusi tra la continuità delle strade perimetrali e i cortili, aperti su un lato, di immediata gravitazione degli abitanti che direttamente vi prospettavano. In questo insediamento — come dicevo dianzi —, da parte dei più giovani architetti romani, si tentò di rifondere la generosa raffigurazione di scuola romana, ordinandone le colorate campiture secondo una sintassi di derivazione settenzionale. Ciò si può constatare anche nelle predilezioni ritmiche: dalla riapparizione dell'incrocio *pilastro-trave* alla forte rimarcatura non solo dei diversi piani, non solo di ciascun alloggio, ma addirittura distintiva locale da locale attraverso l'antone a tutta altezza. Scanditura che, tanto nel Tiburtino quanto nella Martella, veniva assorbita nella compatta (e nel primo caso tormentata) superficie di cortina.

Val la pena di accennare qui all'esperienza simmetrica, rispetto a quella consumata dai romani nell'area dell'impegno, da alcuni architetti milanesi nati intorno al 1920. Tra essi si stacca la personalità di austera e polivalente applicazione di Giancarlo De Carlo, di cui l'INA-Casa, progettata e poi realizzata a Baveno intorno al 1954 (28), sembrava voler razionalizzare l'esperienza della Martella, dopo un intrecciato scambio di esperienze con Quaroni e Carlo Doglio durato fino alla Mostra dell'urbanistica della Decima Triennale del 1954. In questa tipologia economico-popolare, destinata a un contesto affatto particolare come quello del Lago Maggiore, risultava la compresenza di certe tensioni ideologiche comuni ai pochi giovani architetti che avevano preso parte attiva nella Resistenza al Nord. Su essi aveva sicuramente influito la personalità battegiata di Pagano, il suo ravvedimento politico che lo aveva portato dal fascis-

mo alla milizia nel MUP (Movimento di unità proletaria), poi confluita nel PSIUP (Partito socialista italiano di unità proletaria), la sua predilezione per una civiltà architettonica moderna incentrata sull'abitazione e di contenuta espressività. Giorgio Labò, fucilato ventitreenne dai nazisti a Roma nel 1944, aveva già scritto un saggio su Alvar Aalto (pubblicato postumo) e De Carlo su William Morris (29). Questi, di elezione anarchica politicamente, architettonicamente partecipava nel Dopoguerra del generale processo di revisione del formulario razionalista, ritrovando temporaneamente in Ernesto Rogers e nella rivista *Casabella-Continuità*, la linea di continuità critica di quell'esperienza. Nell'insediamento di Baveno risultava così il tentativo di combinare istanze ideologiche di estrazione diversa. Per esempio: l'impianto a *domino* del quartiere trovava la propria matrice nel cosiddetto *piano autoattuante*, uno studio per un nucleo residenziale a Cesate, elaborato dallo stesso De Carlo e pubblicato sullo stesso numero di rivista, il cui carattere principale consisteva nella facoltà conferita ai destinatari di intervenire con proprie scelte nella determinazione finale della struttura e della forma. La tipologia residenziale contemplava una griglia di flessibilità, all'interno della quale gli inquilini potevano trovare la definizione dei rapporti tra cellula e cellula, tra unità e unità d'abitazione. Questa della partecipazione dell'assegnatario alla progettazione è una costante che accompagnerà la ricerca di De Carlo fino alle recenti abitazioni per dipendenti delle Acciaierie Terni. A Baveno la ricorrente volontà di rigore formale ammetteva certe concessioni alla tradizione locale (nel caso, una tipica zona del Verbano) e certi riconoscimenti ad alcune personalità del Razionalismo milanese. Per esempio: il taglio gardelliano prolungato su due piani, dalla trave d'imposta della copertura al pavimento terreno, ottenuto assottigliando la soletta intermedia della loggia, così da lasciare scorrere la zona d'ombra per tutta l'altezza dell'edificio e far risaltare per contrasto la continuità del piano più esterno di facciata, secondo una contrapposizione profondità-superficie; oppure l'accostamento, ancora gardelliano, di finestrature di dimensioni e carattere diversi; ma anche il recupero del legno, come si nota nei correnti lineari delle balaustre, che, nel caso, non raggiungono la rarefazione conquistata dalla poetica albiniana, né la concentrazione espressiva agli incastri, nei terminali e nei raccordi. Così che la accorta ricerca espressiva risultava più da ciò cui alludeva programmaticamente, che da quanto induceva progettualmente.

(28) In *Casabella-Continuità*, n. 201, maggio-giugno 1954.

(29) Cfr. G. Labò, *Alvar Aalto, Il Balcone*, Milano 1948 e G. De Carlo, *William Morris, Il Balcone*, Milano 1947.

(30) Cfr. AA.VV., *Politique industrielle et architecture: le cas Olivetti*, in *L'architecture d'au-*

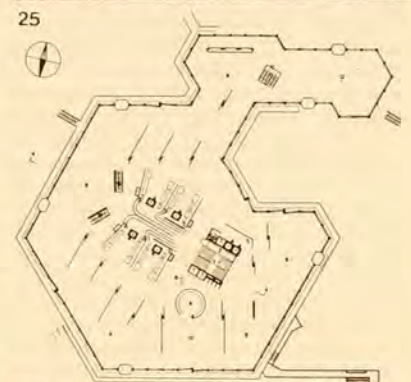
3. Civiltà industriale come immagine domestica

Sulla scena della ricerca progettuale italiana, rientrava a questo punto l'insediamento pianificato dalla grande industria in un contesto di limitate dimensioni: quando la benemerita Società Olivetti, storica produttrice di macchine da scrivere, sotto la guida di Adriano Olivetti, volle rigenerare il capoluogo del Canavese, la storica città di Ivrea, in moderna capitale di un progredito «impero» industriale. Con questa operazione il giovane Adriano voleva, per certo verso, farsi mecenate degli architetti moderni italiani, iniziativa già avviata nell'Anteguerra; per altro verso, attivare un laboratorio-museo dell'immagine, da cui prefigurare il progresso; dacché egli possedeva anche quella grande dote di chiarovegenza imprenditoriale capace di trasformare in produttivi gli investimenti apparentemente improduttivi. Nel quadro generale dell'industria italiana di quegli anni, che riusciva trainante, nonostante l'arretratezza di tecnologie e attrezzature, l'improvvisazione dei programmi, la carenza di pianificazione e in virtù del basso costo della mano d'opera, la Olivetti si fece portatrice di quelle avanzate tecniche aziendali ormai affermate negli Stati Uniti, che, nella prospettiva di un benessere garantito e mobilitando anche gli intellettuali alla causa aziendale, attraverso le *human relations*, pianificarono la fabbrica come cantiere di rapporti sociali, prolungandone i condizionamenti efficientisti dal luogo di lavoro ai servizi strettamente connessi, fino a investire direttamente il momento privato della residenza. Questo insieme abbastanza rigoroso di ideologie e tecniche costituiva l'intreccio totalizzante, razionalizzato e funzionalizzato del neopaternalismo illuminato, di cui qui interessa soprattutto la serie esemplare di interventi e di opere con cui la munificenza olivettiana, commettendole ad architetti moderni, gratificò la città di Ivrea (30). Gli interessi culturali di Adriano avevano trovato riscontro operativo ancora prima della Guerra, a partire dal 1934, quando, essendo ancora il padre Camillo a capo dell'Azienda, egli si provò a tradurre in chiave razionalista i principi urbanistici dell'ordine corporativo (virtualmente presenti nell'ideologia del Regime e teorizzati dal filosofo Ugo Spirito), affidando l'incarico di una serie di piani per la Val d'Aosta e di quartieri per operai e impiegati a Ivrea a giovani architetti moderni: il Gruppo BBPR, Bottoni, Figini e Pollini, Piccinato.

Anche lo Stabilimento di Ivrea subiva una serie di successivi ampliamenti ad opera degli architetti Luigi Figini e Gino Pollini nel 1934, nel 1937 e, nel Dopoguerra, nel 1947 e nel 1956. Nell'am-



pliamento del 1947 (31) il tamponamento di vetro, già ingabbiato nello scheletro portante in quello del 1937, se ne distacca fino a costruire una pellicola trasparente sulla quale si riflettono la serie di attrezzature di servizio che circondano la fabbrica. Così che in quest'opera sembrava verificarsi, per la prima volta in Italia, emblematicamente oltre che metodologicamente, la riduzione dell'architettura a *industrial design*, e, conseguentemente, della tecnologia a *packaging* (imballaggio), e poi a immagine di linea produttiva. E ciò — è da notare — attraverso il progetto di due architetti fra i più «costruttivi» della Scuola italiana. La fascia delle attrezzature comprendeva: la Mensa, progettata da Gardella nel 1953 (32), e i Servizi sociali, progettati da Figini e Pollini nel 1954 (33). La ricchezza tipologica e l'incipiente eclettismo espressivo di questi edifici vanno visti anche in coerenza alla ideologia aziendale di Olivetti che, sia pure — come dicevo — con la liberalità del mecenate, sia pure come intelligente e raffinato uomo d'azienda e di cultura, influì in modo determinante nella storia della progettazione italiana di quegli anni. Di fatto, egli puntava su due modi diversi per integrare la ricerca figurativa alla produzione: da una parte, costringendo le esperienze d'avanguardia nella logica dei processi industriali, in modo da immettere sul mercato la persuasione estetica; d'altra parte, liberalizzando l'Architettura moderna, in modo da renderla un decisivo agente di propaganda sociale contro le «diseconomie» del conflitto di classe. E alla diffusione di questa ideologia chiamò proprio *designers* e architetti moderni tra i più capaci e i più espliciti nel consegnare la loro opera. Dai Servizi sociali di Figini e Pollini e dalla Mensa di Gardella scaturiva la promessa di uno *standard* di vita garantito e abbastanza egualitario, dentro una società assistenziale e protettiva, quanto neanche l'architettura dei servizi di nazioni assai più ricche ed evolute, come quelle nordiche e centro-europee, era riuscita a esprimere attraverso saggi memorabili di Architettura moderna (si pensi, ad esempio, alle opere di Duiker e Aalto). Nel contrastato panorama della società italiana di quegli anni, l'architettura, al riparo



22. Pianta del Complesso Olivetti a Ivrea, 1908-1976 (da L'architecture d'aujourd'hui, n. 188, dicembre 1976). 23. L. Figini, G. Pollini, Ampliamento dello Stabilimento Olivetti, Ivrea, 1947 (da Design Process: Olivetti 1908-1978, Frederick S. Wight Art Gallery, Los Angeles 1979). 24.25. I. Gardella, Mensa dello Stabilimento Olivetti, Ivrea, 1953: veduta (da Casabella-Continuità, n. 235, gennaio 1960), pianta (da Domus, n. 376, marzo 1961). 26. L. Figini, G. Pollini, Servizi sociali dello Stabilimento Olivetti, Ivrea, 1954 (da L'architettura, n. 62, dicembre 1960).

jourd'hui, n. 188, dicembre 1976 e AA.VV., *Design process: Olivetti 1908-1978*, a cura di N.H. Shapiro, Frederick S. Wight Art Gallery, Los Angeles 1979.

(31) In *Domus*, n. 226, gennaio-febbraio 1948.

(32) In *Casabella-Continuità*, n. 235, gennaio 1960.

(33) In *L'architettura*, n. 62, dicembre 1960.

dell'industria benefica, viveva un proprio incantesimo, fatto di produzione razionalizzata e di convivenza socializzata, non ancora coinvolta nel regime di intensa privatizzazione che l'attendeva all'appuntamento con l'omologazione condominiale della residenza borghese. Forse suona un po' deterministico attribuire a un'azienda una finalizzazione ideologica e una gemmazione formale così specificate, però Ivrea ne fu sicuramente la serra ovattata di incubazione, una sorta di castello col principe rinascimentale al centro, che chiamava alla sua corte intellettuali di tutte le specie ed estrazioni (dove forse gli architetti furono tra i più «puri» e meno frustrati, in quanto chiamati a svolgere il proprio mestiere; mentre molto spesso poeti, scrittori, sociologi divennero corresponsabili della gestione aziendale). Ebbene: proprio sulla metà degli anni Cinquanta, prese corpo una cristallizzazione formale, fin' allora latente, dando luogo a una seconda biforcazione espressiva dell'Architettura italiana: per una strada, avviata ad ampliare a scala architettonica la stilizzazione perseguita nell'*industrial design* e, per altra strada, indotta ad accentuare la raffigurazione di un modello di vita incrementata ed interclassista (quello del «miracolo economico») dopo anni di «dieta», prima razionalista e poi populista. Questa seconda strada trovò, nell'articolazione tipologica, nelle franchigie formali, nel preziosismo di dettagli e materiali da costruzione, condizioni stabilizzate ed esigibili dall'edilizia di pregio per una decina di anni ancora. Non può sorprendere, allora, la libertà di impianto della Mensa progettata da Gardella, dove egli riusciva a sfruttare appieno quella potenzialità del rapporto interno-esterno, superficie-profondità, fino allora tutta giocata nei diversi spessori e nel chiaroscuro luministico di facciata. Qui trovava finalmente l'occasione per una continuità, fino all'identificazione tra interno ed esterno, ottenuta attraverso l'accorgimento di riflettere e moltiplicare la vegetazione circostante sulle pareti vetrate e di riprodurre la forestazione negli innumerevoli segmenti verticali (pilastri e balaustre), secondo un gioco quasi borghesiano (si ricordi il racconto *La biblioteca di Babele* del 1941) di continui rispecchiamenti che rende indefiniti, oltre il confine tra interno ed esterno, il ripetersi e il prolungarsi dei fronti e degli scorci e che annulla il geometrismo, ma anche il formalismo, della matrice esagonale della pianta (nel caso di Gardella il termine *formalismo* va comunque assunto nella piena dignità e padronanza che ha la ricerca sulla forma quando svolge un compito prefissato e mai nella mistificazione di un processo causa-effetto fine a sé). Anche nel caso di architetti come Figini e Pollini, meno inclinati di Gardella verso la metafora naturale, l'occasione della fascia dei Servizi sociali, almeno figurativamente contrapposta alla fabbrica, per la prima volta riusciva a

smuoverne l'impostazione progettuale dalla reticolazione plasticamente sostenuta da *pilotis*, assunta un po' manieristicamente fin dall'epoca del più giovane Razionalismo milanese. In questo edificio prevale invece il rapporto tra peso della costruzione e continuità libera al piano terrazzato, che però nel caso trova nella combinazione tra pilastri e travi, annodate anche diagonalmente, l'occasione per una serie di accorgimenti compositivi, che mette a nudo la struttura, attraverso una traforatura a esagoni allungati, e necessariamente consente alla luce di filtrare dal piano libero di terrazza al sottostante pianterreno. Complementari, ma simbolicamente contrapposte alle attività di fabbrica, le attività sociali, costituendone il regolato prolungamento dei tempi di produzione, si offrono qui, con il chiaroscuro del porticato e lo sviluppo per successivi arretramenti, come presenza suggestiva, invitante, previdente. Poiché nell'industria gli intervalli di lavoro sono sempre commisurati ai tempi di produzione, l'articolazione degli spazi, oltre a quelli strettamente funzionalizzati alla ricostruzione fisiologica della capacità lavorativa, risulta pleorica e fin retorica. Allora, la raffigurazione della fascia dei Servizi sociali di fabbrica, nelle sembianze ricche e snodate della dimora fastosa, già diventava significativa di una ben determinata volontà di mutare vistosamente i tradizionali termini persuasivi del paternalismo aziendale.

A ciò si deve aggiungere che la capacità di integrare in qualche modo apporti intellettuali di diversa provenienza consentì poi alla Olivetti di conquistare notevole prestigio e, legato ad esso, anche un qualificato mercato, attraverso una nuova stilizzazione dei prodotti, che aprirono la strada dell'estero a settori diversi di produzione e successivamente determinarono la fortuna dell'*Italian Style* (dall'*industrial design* alla moda), fondata soprattutto sull'estetica accattivante del prodotto, che influenzò piccoli, medi e poi grandi produttori, tanto da governare il mercato condizionandone la domanda e in parte perfino la ricerca architettonica, indirizzandola all'immagine.

Allora, diventa importante constatare come Mario Ridolfi, chiamato nel 1955 da Adriano Olivetti a progettare la Scuola materna per Canton Vesco, quartiere periferico di Ivrea (34), vi proponesse la sua poetica, prescindendo completamente dal contesto e dalla prossimità di importanti opere di altri architetti moderni. Come per un'affabulazione del vivere tradizionale nell'universo della città italiana, egli riproponeva grigliati, altane, logge, quasi nella volontà di preservare un «castello» rurale e artigianale alla civiltà razionalizzante dell'industria, di fronte alla quale Ridolfi sembrava disporsi con una vena di scetticismo e di ironia o, almeno, con un'umanistica riserva di responsabilità dall'immagine integralista del programma neoaziendale.



27. M. Ridolfi, W. Frankl, Asilo Olivetti a Canton Vesco, Ivrea, 1955 (da Design Process: Olivetti 1908-1978, op. cit.).

2 aprile 1980*

Assumere talune categorie tematiche (monumenti, quartieri, insediamenti industriali) per ricostruire il disegno storico dell'Architettura nel terzo periodo di sviluppo della società italiana postunitaria, compreso dal Dopoguerra agli anni Sessanta, può apparire avventato, comunque anomalo dal punto di vista storiografico, dacché i saggi, che pure si contano numerosi, quando hanno tentato di descriverne lo sviluppo e l'articolazione, hanno convenzionalmente prescelto la strada della continuità e discontinuità canonica o quella della coerenza e contraddizione ideologica e sociologica. Ma una lettura polarizzata, seppure in modo più approssimativo e asistematico di quelle che procedono per logica interna, tentando di agganciare per gruppi di opere i problemi principali, che incominciarono a condizionare in modo nuovo l'architettura e l'insediamento sul territorio nel Dopoguerra, vuole cercare di smuovere considerazioni in grado di riacquisire, insieme alla poetica in sé e per sé, aspetti della committenza, della destinazione, che pure intervennero, caso per caso, come componenti decisive della determinazione tipologica. Nella serie di opere che ho considerato la volta scorsa ho rilevato una «catastrofe» linguistica e una revisione programmatica che sancirono una riasunzione critica dell'ideologia del Razionalismo, inteso complessivamente, nelle pur diverse articolazioni secondo cui si era nazionalizzato tra le Due guerre, ma soprattutto dei modi ortodossi e più spesso eterodossi secondo cui si era prodotto nella realtà italiana, complice — come dicevo — un'adesio-

* Testo della lezione, tenuta nel Dipartimento di progettazione dell'architettura della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, trascritto a cura di Donatella Braghin, Paola Chiappa, Cesare Padula.

(34) In *L'architettura*, n. 133, novembre 1966.



28. G. Samonà, E. Trincanato, Edificio INAIL per uffici e abitazioni, Venezia, 1950-56 (da Casabella-Continuità, n. 244, ottobre 1960).

ne pur condizionata alla «sinistra» corporativa del Regime fascista. Ho rilevato poi, dal punto di vista insediativo, una sorta di distacco dalla città, come motivazione morale di riscatto, che ritrovava nel suburbio e soprattutto nella campagna la vera essenza di una condizione storica nazionale delle classi subalterne, e in particolar modo dei contadini, che il fascismo aveva ereditato e perpetuato in una geografia insediativa che dalla stanzialità si estendeva a una discriminata immigrazione interna sui centri industriali e che all'emigrazione oltremare aveva sostituito i fronti delle guerre. Ho rilevato infine, come conseguenza alle scelte politiche ed economiche, l'importazione di nuovi modelli culturali dai Paesi vincitori e soprattutto dagli Stati Uniti, seppure temperata da una forte opposizione frontista incisiva anche sul piano culturale. Tra i modelli di importazione occidentale si trovava in posizione preminente l'ideologia aziendale adottata dalla Olivetti. La volta scorsa ho concluso attribuendo all'immagine di questa ideologia una decisiva influenza sull'architettura, che va trovata nella liberazione del compito rappresentativo da certi schemi tipologici tradizionali al Razionalismo, dove forma e funzione si trovavano ancora connessi in un rapporto di interdipendenza. Intorno alla metà degli anni Cinquanta questa stessa emancipazione dall'essenziale si trasmetteva al settore dell'abitazione, facilitata anche da una maggiore disponibilità di mezzi, in parte trasferiti al mercato liberistico degli alloggi dalla speculazione sui suoli e dall'incremento strutturale dell'industria edilizia, dove prevaleva un impiego opzionale degli accessori, che non incidere sulla dimensione e sulla qualità delle abitazioni. Caso mai si verificava una sorta di contaminazione tipologica e formale tra residenza piccolo-borghese e residenza economico-popolare, sia in valore metaforico (cioè rattrappi-

to e quasi caricaturale) sia nel grado di privatizzazione, che concepiva i servizi come prolungamento strettamente indispensabile alla residenza, con effetti assai differenti — come è facile constatare — in presenza della struttura familiare borghese o proletaria.

Poiché era proprio il tema dell'abitazione a ricostruire il ponte campagna-suburbio-città e poiché era proprio l'inerzia sociale del Dopoguerra a impedire una riassunzione innovativa estesa a tutta la tipologia, si può assumere il processo di rifigurazione applicato al tema della casa come quello su cui venne prevalentemente a delinearsi la nozione tutta sovrastrutturale di *neorealismo* in architettura. Essa risulta una corrente di mobilitazione patetica, morale, suscettibile di un'adesione assai estesa, sia perché non si costituiva come tendenza ma piuttosto come istanza, sia in quanto, in pari con altri settori della ricerca creativa, che possono propriamente essere contraddistinti da questa stessa nozione, incideva sulla tecnica di rappresentazione attraverso un'ottica sociologica e descrittiva, più che attraverso la ricerca di una nuova dimensione materialistica dell'architettura, cioè tipologica funzionale, costruttiva, formale, eccetera. Si trattava di un'operazione condotta per differenza dalla tradizione aulica e per integrazione al «quotidiano», che metteva in sequenza una serie di giudizi attraverso una serie di impressioni di mediazione naturalistica, tesa in qualche modo a dimostrare l'affiliazione sociale dell'architettura senza implicarne la trasformazione della sostanza materiale.

È importante forse tentare di fissare qui, al limite dell'arbitrario, alcune categorie, perché, solo mantenendole distaccate, è possibile collegarle tra loro secondo i due diversi pentagrammi che suppongono aree e un confine di divisione tra Neorealismo e Realismo, per cercare di istituire un momento di confronto su considerazioni e riflessioni che intercorsero, rispettivamente e in modo abbastanza unitario, all'interno dell'Architettura italiana del Dopoguerra.

Concorrono alla definizione di esse alcuni aspetti riguardanti: la categoria *poetica*, che nel Neorealismo viene percepita e ritrasmessa in dissolvenza, come da un osservatorio di denuncia morale e, talvolta, distorta fino al moralismo e al sociologismo, mentre nel Realismo viene sospinta dal laboratorio più soggettivo della rappresentatività, di gruppo sociale, di classe, all'essenza stessa dell'architettura; la categoria *funzionale*, che nel Neorealismo può, al limite, non venire intaccata dalla destinazione, mentre nel Realismo diventa parte integrante dell'invenzione architettonica; per questa via la funzionalità porta ad una sorta di risarcimento, che in architettura non consiste nel puro appagamento spirituale, ricreativo (cui tendono, per esempio, letteratura, cinematografia, teatro, musica e arti figurative), ma in

un risarcimento anche materiale, facilitando o incrementando un determinato comportamento, che nel caso del Neorealismo può essere di immediato vantaggio e di connotazione alla vita individuale, familiare, di gruppo, di comunità e, nel caso del Realismo, di accrescimento collettivo, di auspicio (anche rivoluzionario) verso un futuro di solidarietà sociale, di classe, etnica o di cittadinanza; la categoria *tipologica*, comprendente l'insieme di teoria e pratica dell'architettura, che comporta sempre un indotto di conoscenza, dove nel caso del Neorealismo appare di promozione riformista di una condizione esistente, per riduzione quasi in arabesco di quella borghese, e dove invece, nel caso del Realismo, appare di dinamica perlustrazione di un presente non derivato linearmente dalla storia, ma predisposto all'innovazione prototipa, anche a costo di una figurazione concitata, espressionistica, perfino eclettica; anche il colore svolge un ruolo determinante: là dove nel Neorealismo soccorre a sfrangere l'architettura nel paesaggio circostante e dove invece nel Realismo, assumendo l'opera architettonica come mezzo di trasfigurazione di un orizzonte stabilizzato, scorre l'intero spettro cromatico nella ricerca di un timbro efficace, per segnalare il ritorno al centro dell'architettura come saggio complessivo di insediamento; strettamente connessa a questa categoria tipologica, risulta quella ulteriore *della costruttività*, che intreccia ed estende anche la nozione di destinazione nella consistenza, cioè nella scelta dei materiali che la compongono e, quindi, nella attitudine tecnologica alla resistenza, alla riproduzione e alla diffusione dei suoi effetti di riparo: nel caso del Neorealismo essa si dispone con appagamento e assuefazione consolatori verso un certo *standard* di vita e verso il riconoscimento di esso nell'architettura, mentre nel caso del Realismo essa si spinge alla ricerca del nuovo, non nel verso di puro adeguamento alla logica tecnologica e produttivistica, ma nei termini della speculazione scientifica fondata sull'invenzione e sull'impiego innovativo delle risorse contestuali. Insomma, parafrasando il motto pronunciato dall'Abate Laugier sotto Luigi XIV (e ripreso da Le Corbusier per il rapporto tra Duomo e Battistero di Pisa e progetto per il Concorso del Palazzo dei Soviet a Mosca): *unité dans le détail (unité à échelle humaine); tumulte dans l'ensemble*, la decisiva categoria trova nel Neorealismo e nel Realismo due domini rispettivamente inversi fra le parti e il tutto.

I termini di questa contrapposizione concorrono intrecciati e intricati a distinguere le nozioni di *neorealismo* e di *realismo* che, soprattutto nel Dopoguerra, ma anche successivamente, ritornano irrisolte a contrassegnare il cammino dell'Architettura italiana. D'altra parte, è assai spericolato teorizzare scorciatoie o innesti a canno-



29. M. Asnago, C. Vender, *Cancellata di Stabile ristrutturato*, Milano, 1945 (da *Domus* - La casa dell'uomo, n. 211, luglio 1946). 30. M. Asnago, C. Vender, *Interno di Stabile ristrutturato in Via San Raffaele*, Milano, 1950 (da *Domus*, n. 255, febbraio 1951).

chiale del Realismo sul Neorealismo di transizione; si provò a tanto Carlo Salinari, critico letterario del Partito comunista italiano, e fu subito ripreso con una tirata d'orecchie da un altro critico, allora iscritto allo stesso Partito: Carlo Muscetta (35). Sarebbe arbitrario pretendere di estrarre un grado realistico complessivo da ognuna delle opere considerate. Forse è più rigorosa un'analisi che, rinunciando alla cosiddetta *decodificazione* dell'opera architettonica, operazione sempre indefinibile nelle infinite sfaccettature che essa presenta a un'ottica linguistica, ne consideri alcune soltanto, per cercare fin dove la deformazione non risulta consolatoria ma realisticamente legittima, e per assumere così un criterio approssimativo ma unitario di inter-

pretazione entro un periodo delimitato dell'Architettura italiana, lasciandone il completamento ad altri, che lo riprenderanno a partire dagli anni Settanta, dove oggi mi fermerò.

4. La città allineata dal centro

Già il ripristino di edifici milanesi sinistrati dalla Guerra, progettato dagli architetti Mario Asnago e Claudio Vender nell'immediato Dopoguerra, mostrava la continuità con la componente purista dell'Architettura razionalista italiana rarefatta da Edoardo Persico secondo modi affatto originali. Così che occorre riferirsi ad una riflessione di Persico, a commento del progetto di trasformazione del Teatro Sociale di Busto Arsizio operata da Ignazio Gardella, ancora nel 1934 (36), dove, considerando le colonnine Liberty di ghisa e alcune figurine facenti parte dell'affresco sul soffitto preesistente, risparmiate come memoria dal riadattamento razionalista di Gardella, Persico avanzava l'equazione per cui il Movimento neoplasticista stava alla base della poetica di Gropius, come la ricerca cubista a quella di Le Corbusier, così come l'esperienza della Pittura metafisica avrebbe potuto ispirare un'originale tendenza per l'Architettura italiana. Parafrasando il titolo della fondamentale conferenza tenuta a Torino da Persico nel 1935, si trattava di una vera e propria *profezia dell'architettura*, consumatasi in questi ultimi anni, ma che già appare in quei riadattamenti di Asnago e Vender, dove le stesse scelte di inquadratura, qua il gioco d'ombra di una cancellata (37), là una sedia lasciata desolata sul pavimento marmoreo (38), su cui scorrevano dal soffitto una nuda parete bianca e un serramento prolungato nel sopraporta, a «sproporzionare» le dimensioni usuali e convenzionali del paesaggio domestico, collocavano l'arredo, come parametro antropologico, in una prospettiva completamente alterata, quasi surreale, secondo termini comunque impropri al partito strettamente funzionalista, così sospinto all'eccesso dell'autoironia, per una vena di significati che alludeva a qualche cosa che stava al di là del semplice equilibrio compositivo dei singoli elementi e che, appunto, costruiva un'attesa, tra speranza e rassegnazione, per un mancato evento decisivo dell'Architettura razionalista italiana. Lo stesso ricorso alle controventature diagonali, presenti indifferentemente in una cancellata o nello schienale di una sedia, si offrivano come accentuazioni epiche di un ordinamento rigidamente ortogonale (verticale e orizzontale) che, nella ridondanza del telaio, parodiavano e comunque sottraevano credibilità costruttiva alla rigorosa esperienza progettuale del Funzionalismo. Tanto che, dovendo cercare analogie in campo figurativo, diventa abbastanza agevole trovarle in risonanza ai mobili e agli oggetti presenti nelle pitture di De Chirico, Carrà e Morandi del periodo metafisico o, piuttosto, secondo una estensione più

surreale, ai paesaggi antropizzati di Alberto Savinio.

Con la Ricostruzione, un elevato, perfino estremizzato coefficiente di espressività veniva reso disponibile al centro della città, come segno di conciliazione tra ricerca poetica degli architetti moderni e gusto della committenza privata, assai prima di quella pubblica rappresentativa, che — come dicevo la volta scorsa —, dopo una breve ed illusoria ventata di democrazia, tendeva al ristabilimento istituzionale dei poteri conferitile dal fascismo. Con gli anni Cinquanta e per un lungo periodo, questa conciliazione fu resa possibile dal parziale ricambio della classe dirigente, che nel frattempo si era ringiovanita e trasformata, dacché, oltre ai figli degli imprenditori che talora avevano ereditato le intraprese paterne, si affacciavano alla ribalta dei mercati e delle iniziative nuovi imprenditori, con gli arricchimenti di guerra; così che un po' dovunque, e soprattutto nella classe dirigente, insorsero segni di disponibilità a recepire il fenomeno ancora eccentrico dell'Architettura moderna, soprattutto da quando le democrazie occidentali strutturalmente più potenti, e particolarmente gli Stati Uniti d'America, sembravano averla adottata definitivamente come connotazione di progresso e di efficienza.

A Milano un edificio di abitazione, affacciato su un cortile interno a Via Broletto e realizzato tra il 1948 e il 1949 dagli architetti Figini e Pollini (39), presenta un fronte intessuto da una serie di sollecitazioni tendente a recuperare altri aspetti particolari del linguaggio moderno italiano d'Anteguerra. Ricompariva, per esempio, il vetrocemento messo in opera con giunti a larga fascia, già presenti nel Dispensario antitubercolare di Alessandria progettato nel 1936 da Gardella, a creare effetti figurativi in chiaroscuro di profondo spessore, qui tuttavia traslati nella tipologia condominiale, cioè inflazionati entro il grande telaio di facciata secondo il modulo della proprietà privata suddivisa. In primo piano prevaleva, ma solo virtualmente, il sintagma di equipollenza *pilastro-trave*, tipico del Razionalismo italiano: non che il Razionalismo europeo non l'avesse impiegato, ma nell'Architettura italiana (si pensi ai più impegnativi progetti di Giuseppe Terragni) esso era pervenuto a livelli di sublimazione con una carica espressiva lirica e classicistica altrove sconosciuti. E anche su questo fronte interno la relazione *pilastro-trave* inquadrava una dimensione simbolica che precindeva dalla funzione strettamente costruttiva.

Ancora degli architetti Asnago e Ven-

(35) Cfr. C. Salinari, *Una storia italiana: Metello*, in *Il contemporaneo*, a. II, n. 7, 12 febbraio 1955 e C. Muscetta, «Metello» e la crisi del neorealismo, in *Società*, a. XI, n. 4, agosto 1955.

(36) In *Casabella*, n. 90, giugno 1935.

(37) In *Domus* - La casa dell'uomo, n. 211, luglio 1946.

(38) In *Domus*, n. 255, febbraio 1951.

(39) In *Domus*, n. 239, ottobre 1949.

der è l'Edificio per uffici e abitazioni del 1950, che un tempo si trovava in Via Velasca e che oggi prospetta sulla omonima Piazza (40), di fronte alla Torre progettata dal Gruppo BBPR. In questo caso, assai diverso dal precedente di Figini e Pollini, corre per tutto il fronte una determinazione figurativa tutta contenuta dentro il piano verticale, che l'avvicina a quella solitamente usata nella composizione grafica di una pagina di rivista (si pensi agli schemi di Persico per *Casabella*). Il variabile ma allineato dimensionamento delle finestre individua tre fasce orizzontali: dei quattro piani superiori (con apertura impostata sul rettangolo maggiorato in altezza), dei tre piani intermedi (con apertura impostata sul quadrato) e del piano terreno (con apertura a nastro continuo), che sembrano alludere ad una stratificazione diversa (per piani) dell'edificio; così che, anche supponendo di non conoscerne le destinazioni, al di là di attribuzioni strettamente funzionalistiche (che pretenderebbero ai piani inferiori maggiore superficie illuminante e, man mano che si risale l'edificio, una maggiore difesa dai raggi solari), se ne potrebbe arguire una gerarchia ambientale che assegna più ampie luci e alleggerimenti della parte superiore ai soggiorni residenziali o ai locali per ufficio, secondo una applicazione ambigua o irridente alla logica strettamente funzionalistica. Sono numerosi i saggi eccentrici dedicati al centro di Milano da Asnago e Vender, due professionisti tra i più operosi e raffinati, tanto che stupisce una loro ritrosia nei confronti della pubblicistica di architettura, allorché ci si inoltra per gli anni Cinquanta e Sessanta. Essi, infatti, potevano ben considerarsi, con tutta legittimità, tra gli allievi più coerenti della poetica auspicata da Persico, insieme a Ignazio Gardella, Franco Albini, i fratelli Castiglioni e Luigi Caccia Dominioni, limitatamente a quel periodo; seppure in loro fosse una «purezza» professionale che persisteva, separandosi gradualmente dalla intensificazione figurativa che gli altri architetti nominati avrebbero corso per le strade di Milano. C'è sì nella loro opera un costante radicamento di partenza al domestico dell'Empirismo nordico (dimensione usuale e appropriato impiego di materiali), che però poi sembra riflesso inversamente nello specchio dell'ironia, quasi a giustificare l'ambigua traslazione da un universo lontano e di autentico benessere civile nell'avventurosa vita della «capitale morale» d'Italia.

Ancora in tema di contaminazione uffici-abitazioni, quasi esclusivamente

ricorrente nella struttura del centro della città italiana, consideriamo l'Edificio INAIL progettato nel 1950 a Venezia, in una Calle trasversale al Canal Grande di fronte alla Stazione di Santa Lucia, da Giuseppe Samonà con Eglio Trincanato (41). Esso induce a talune riflessioni sul processo di terziarizzazione invalso nella tipologia edilizia e urbana proprio dall'ultimo Dopoguerra, attraverso un regime della produzione e del mercato immobiliare che, incentivando la commercializzazione e la burocratizzazione delle attività, agiva da solvente nei corpi monofunzionali, ridestinandoli alla compresenza di usi diversi. Uffici e abitazioni convivevano così all'interno dello stesso manufatto ristrutturato o costruito *ex novo* nel centro della città, ponendo anche alla composizione dei fronti il problema della propria ambivalenza. Samonà risolse questo complicato teorema incrociando due punti di vista privilegiati: il primo dal Canal Grande, donde, con trascrizione tutta veneziana, si percepisce di scorcio la completa occupazione del lotto edificato, coronata dall'altana galleggiante in copertura; il secondo dalla Calle, frontalmente all'edificio, donde, con notazione d'omaggio ai colori puri del prediletto Le Corbusier, si percepisce la trama compositiva di facciata, tanto frammentata, segmentata e infittita da risultare congruente ad entrambe le destinazioni (residenza e uffici) e da annullare ogni rigido condizionamento e proporzionamento funzionalistico sull'apparato figurativo. Gli elaborati corsi verticali e orizzontali (marcapiano) delle finestre al piano sottostante l'attico si aprono a loggia, riconfermando immediato riscontro alla dimensione umana della vita di calle. Con questa ottica sdoppiata (scorciata e ispessita dalle Fondamenta del Canal Grande; frontale intensamente chiaroscurale dalla Calle ad esso trasversale) Samonà affrontava dialetticamente e realisticamente questo tema binario, cercandone la legittimazione nella tradizionale sovrapposizione funzionale della tipologia veneziana e onorando per la prima volta (l'opera venne conclusa nel 1956) in modo concreto, strutturale e non mimetico il rapporto di compatibilità tra Architettura moderna e ambiente storico.

Si è molto discusso sulle Case per impiegati dell'Industria Borsalino progettate nel 1951 ad Alessandria da Ignazio Gardella (42), dacché esse, insieme alle Torri di Viale Etiopia progettate a Roma nello stesso anno da Mario Ridolfi con Wolfgang Frankl, sono state pubblicate sul primo numero della serie *Continuità* della rivista *Casabella* diretta da Ernesto Rogers. Si trattava, infatti, delle opere che per prime davano consapevolezza del tentativo in corso nell'Architettura italiana del Dopoguerra di pervenire ad una sintesi tra tradizione e modernità, assumibile come tendenza specifica della cultura di quegli anni. La caratteristica subito emergente da questo edificio è quella



31



32

31. M. Asnago, C. Vender, Edificio per uffici e abitazioni in Piazza Velasca, Milano, 1950 (da Spazio, n. 1, luglio 1950). 32. L. Figini, G. Pollini, Casa d'abitazione in Via Broletto, Milano, 1948 (da Spazio, n. 1, luglio 1950).

di essere impostato su un perimetro mistilineo, che veniva a contraddire la convenzione, ormai ferma nell'abitazione moderna, di delimitare gli spazi entro una griglia ortogonale. Ma, oltre a questo disassamento, l'innovazione di Gardella consisteva nel ripristino di una sorta di doppia simmetria rispetto ai due gruppi-scala di cui si compone il corpo di fabbrica. A ben guardare la pianta del piano tipo, si può notare come camere da letto e cucine conservino integra la geometria elementare di impianto ad angoli retti, cosicché le conseguenze dell'anomalia di allineamento vengono tutte assorbite all'interno dei soggiorni, dei disimpegni e dei servizi. Già nella Casa ad appartamenti al Parco di Milano del 1947 (43), coi loggiati continui, e poi nel Condominio al Giardino d'Ercole di Milano del 1951 (44), con le espansioni vetrate

(40) In *Spazio*, n. 1, luglio 1950.

(41) In *Casabella-Continuità*, n. 244, ottobre 1960.

(42) In *Casabella-Continuità*, n. 199, dicembre 1953 - gennaio 1954.

(43) In G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, Comunità, Milano 1959, pagg. 82-85.

(44) In *Casabella-Continuità*, n. 202, agosto-settembre 1954.



33



34



35

33. I. Gardella, Casa d'abitazione per impiegati dell'Industria Borsalino, Alessandria, 1951: veduta, pianta (da G.C. Argan, op. cit.). 34. I. Gardella, Casa d'abitazione al Parco di Milano, 1947 (da G.C. Argan, op. cit.). 35. I. Gardella, A. Castelli Ferrieri, R. Menghi, Casa d'abitazione al Giardino d'Ercole, Milano, 1951 (da Casabella-Continuità, n. 202, agosto-settembre 1954).

sione di Gardella, ottenuta proprio attraverso la suadanza della sua poetica, nel far cambiare modo e usanze di vita alla piccola borghesia addetta ai servizi e al ceto impiegatizio, che abdicavano all'eredità e alla rappresentatività dell'arredo convenzionale in stile, per adeguarsi al comportamento moderno; seppure in quegli anni si dissertasse a lungo sulla legittimità o meno di costruire alloggi destinati ai ceti operai prescindendo dagli arredi tradizionali. Era questo un modo un po' deterministico e distorto di intendere la nozione gramsciana di *nazionale popolare*, ma in certa misura anche di rispetto e di compatimento dell'investimento che la famiglia operaia faceva nel mobilio e che doveva trascinarsi come patrimonio anche nei trasferimenti e in condizioni di vita radicalmente mutate, da un centro storico degradato alle nuove urbanizzazioni periferiche, da una città all'altra. Nel caso della Borsalino di Alessandria, non molto diversamente dalla Olivetti di Ivrea — come s'è già visto la volta scorsa —, si trattava della possibilità data a un architetto di operare al riparo della cultura aziendale piemontese più avanzata e spregiudicata, che allora affondava ancora le proprie radici storiche nella modernità e nell'oculattezza, tanto da consentirle la sopravvivenza al «terremoto» industriale verificatosi nei grandi complessi all'indomani della Guerra, complessi che producevano con ridotta capacità di rigenerazione dopo la conversione bellica, e di imporsi autonomamente sui mercati interni ed esterni, anche se per gli industriali erano momenti di facile accesso al credito delle banche e ad una manodopera a basso costo soprattutto nei centri piccoli e di media grandezza egemonizzati dal sindacalismo bianco. Tra i tanti punti possibili di sperimentazione figurativa, si è considerato quello che operava sulla esplicitazione del regime funzionale e di proprietà sulla facciata dell'edificio di abitazione. Esso era passato dall'espressione alveolare, che rendeva identificabile locale per locale (come nel caso di Via Broletto di Figini e Pollini), alla formazione di un partito verticale, sostitutivo di quello orizzontale marcapiano, ottenuto per concentrazione al centro e ai lati dell'edificio di fasce di maggiore profondità chiaroscurale disegnate dai serramenti e dalle logge dei soggiorni (come nel caso di Alessandria), fino all'esaltazione del modulo di proprietà, che individuava alloggio per alloggio secondo un programma residenziale variabile anche per designazione soggettiva del destinatario (come nel caso del Condominio al Giardino d'Ercole di Gardella). La morfologia urbana di Milano e Roma, così diversamente configurata per i diversi agenti strutturali che vi avevano concorso, anche nel Dopoguerra, dopo la riduzione borghese impressa dal fascismo alle fasce più centrali di espansione residenziale, presentava caratteri profondamente diversificati. Basti qui accennare sommariamente

alla scacchiera edilizia romana, che aveva ingenerato il tipo della palazzina libera su quattro fronti e con progressivi arretramenti in altezza, e al tessuto milanese ripartito per isolati, che aveva costretto all'edificazione in cortina e a cortile interno. Anche se risulta schematico e un po' deterministico attribuire a tali prevalenze l'articolazione delle rispettive «scuole» di architetti (daccché analoghi caratteri sono riscontrabili nelle coeve correnti pittoriche), si deve convenire che il differente regime di edificazione, in quanto incideva direttamente sulla tipologia residenziale borghese, influì sul *plasticismo* delle tendenze romane e sullo *stilismo* delle tendenze milanesi. Ancora sul primo volume di *Appendice all'Enciclopedia italiana*, pubblicato nel 1938, ad illustrazione della voce *casa*, redatta da Plinio Marconi (45), ricorreva una tipologia coerente a tale ripartizione, dove, a fronte dei blocchi milanesi di Lingeri e Terragni, di Cesare e Maurizio Mazzocchi, si trovavano le palazzine romane di Luccichenti, di Franzini, di Paniconi e Pediconi.

Esponente esemplare dello sviluppo della Scuola romana nel Dopoguerra fu Luigi Moretti, architetto nato nel 1907, appena in coda alla generazione compresa tra il 1903 e il 1906 (Albini, Bottoni, Cosenza, Figini, Gardella, Libera, Mollino, Pollini, Ridolfi, Scarpa, Terragni, Vender). di temperamento molto versatile e già salito alla ribalta prima della Guerra, per una innata attitudine a conciliare la ricerca architettonica d'avanguardia a certe attese di comportamento moderno da parte della Borghesia più spregiudicata e intellettuale. Questa modernità ammiccante, allora chiamata *eccentricità*, aveva costituito una discriminante particolare del gusto italiano, affermatosi soprattutto nell'area più giovane della ricca classe media, dedita ai prodotti esteri e nazionali, comunque «eretici» rispetto alla cultura di regime. Poiché *Gli indifferenti* di Alberto Moravia data del 1929, *Gente di Aspromonte* di Corrado Alvaro del 1930 e *Tre operai* di Carlo Bernari del 1934, il Neorealismo italiano scopriva propri antecedenti nella letteratura e nella cinematografia d'Anteguerra, con *Sperduti nel buio* del 1914 di Nino Martoglio, *Rotaie* del 1929 di Mario Camerini, *Acciaio* del 1933 di Walter Ruttmann, di cui era parte però anche una produzione, formalmente rigorosa ma sostanzialmente d'evasione, sorta di *proto-commedia all'italiana* (detta dei «telefoni bianchi» negli aspetti più deteriori), che limitava il campo d'azione a certi tentativi di satira del costume e di sprovvincializzazione espressiva. La regia filmica veristica di Vittorio De Sica, per esempio, aveva avuto inizio nel 1941 con *Teresa Venerdì* e così l'attività di molti altri artisti italiani, affermatasi nel Dopoguerra-

(45) Cfr. P. Marconi, *Casa* (voce), in *Appendice I a Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1938.

(46) In *Spazio*, n. 6, dicembre 1951-aprile 1952.

ra col Neorealismo, era stata preparata in quel periodo in forma di messaggio cifrato alla Borghesia più reattiva. Allora, più che il radicalismo «nordico» di Giuseppe Pagano, troppo intriso di socialità, quest'opera di conciliazione del gusto fu condotta a Roma da Luigi Moretti, sicuramente quello di più traboccante talento, e da altri giovani architetti: trasportare una ventata d'avanguardia giovanilistica in una città storica, pesantemente paludata in forme neoimperiali come era la Roma fascista, veniva visto di buon occhio, perfino dagli ambienti più spregiudicati dell'entourage fascista, da gerarchi come Giuseppe Bottai, che la ritenevano praticabile da una svolta «progressista» tutta interna allo stesso Regime. Del resto, va dato atto a Moretti di essere rimasto coerente a questa ispirazione durante tutta la sua prolifica attività, dalla Casa delle armi, progettata al Foro Italico di Roma nel 1934, fino al Complesso *Watergate* a Washington del 1961. Negli anni Cinquanta Moretti realizzò a Milano una serie di edifici a destinazione multipla, ma prevalentemente a *casa-albergo*. Fra essi il Complesso edilizio (uffici, negozi, abitazioni), progettato nel 1951 in Corso Italia (46), è sicuramente il più interessante, proprio perché con esso egli scatenava nel tessuto milanese inusitati vettori di libertà compositiva, senza scendere a compromessi con lo stilismo locale, sollevando l'opera architettonica dalla rigida osservanza del contesto di destinazione, rompendo con le regole di conformazione dell'orditura urbana, quasi anticipando il processo di progettazione applicato dall'*industrial design* all'oggetto di consumo, eppure riuscendo a dominare con maestria masse architettoniche di notevole dimensione, in una prospettiva di abbandono alla modernità e ai suoi imperativi di conforto. Ma questo Complesso induce anche a riflettere sull'adeguamento acritico degli architetti moderni milanesi (con le eccezioni del fronte filtrante di Casa Rustici in Corso Sempione progettata nel 1934 da Lingeri e Terragni e della Torre per abitazioni e uffici, ruotata di 90 gradi rispetto alla base commerciale allineata su Corso Buenos Aires, progettata da Bottoni e Ulrich nel 1947) alla città allineata dal centro sulla strada-corridoio, assunta perlopiù nella dimensione irrinunciabile dei suoi margini, su cui ridurre la proiezione architettonica esterna. Moretti, dunque, scompaginava tale assetto, disponendo, a sua volta, un corpo di fabbrica di sette piani ortogonalmente a un corpo basso di due piani aderente alla cortina stradale ma, per accentuarne l'effetto dirimponte, appoggiava a sbalzo sul corpo basso quello alto, assottigliando i fianchi e trattando le superfici dei due fronti a lente convergente bicon-

vessa, così da snellirne l'incombenza e da consentire la percezione dei due corpi maggiori interni, di complessivi quattordici piani (tre di basamento e undici tipo), disposti in sequenza parallela a Corso Italia e distinti da uno stretto taglio verticale a tutta altezza. Il Complesso offriva poi lo spazio interno del cortile alla percorribilità pubblica. Il teorema compositivo di Moretti, partendo dall'ipotesi di privilegiare l'orientamento, prescindeva dagli obblighi della prospettazione allineata e delle corrispettive finestre su fronti che, invece, si aprono o si chiudono quasi integralmente rispetto al soleggiamento. Allo stesso fine il fianco sud di uno degli edifici interni si «squarcia» ai raggi solari, creando una scalinatura elicoidale di arretramenti nello spigolo alto. Articolazione, continuità plastica, chiusura, traforatura, apertura completa dei fronti e dei fianchi portano a una immediata percezione dell'insieme, ma anche alla perdita del reticolo convenzionale di orientamento figurativo, che si riconquista soltanto affrontando, ciascuno per proprio conto, i diversi scorci. Si tratta, insomma, dell'apoteosi del formalismo, che Moretti contribuì a propagare come esponente principale e dirigendo la rivista *Spazio* (47).

Anche se la generazione di architetti nata intorno al 1925 sarà oggetto di considerazione da parte di altri in una prossima comunicazione, al caso dei torinesi Gabetti, Isola e Raineri va succintamente accennato, poiché si tratta del punto di cerniera figurativa fra gli architetti operanti nel Dopoguerra e quelli formati successivamente. Distaccandosi dalla generazione nata intorno al 1920, ma anche dai loro coetanei, essi quasi all'improvviso approdano ad un linguaggio originale, fondato sullo studio e sulla riproposta della tradizione costruttivista piemontese che va da Guarino Guarini a Bernardo Vittone, da Alessandro Antonelli ai fratelli Caselli suoi allievi, dal neocessionista Annibale Rigotti fino a Carlo Mollino. Nella Bottega d'Erasmus, progettata ed eseguita a Torino nel 1953 (48) da Gabetti e Isola, appariva significativo come l'accettazione dell'ormai convenzionale regime in condominio potesse ancora consentire all'architettura la riconquista del *centro* urbano, sia pure come scenario, da cui pareva progressivamente essere stata esclusa nell'autoriflessione tecnicistica e formalistica. I due fronti dell'edificio diventavano un inventario di citazioni predilette che, combinandosi alle fasce di competenza, imposte dalle ripartizioni funzionali e di proprietà, determinavano la crescita, addirittura la superfetazione, di una parte dell'edificio sull'altra. Le logge delle abitazioni, a volte ribassate, sospinte verso l'alto stavano a significare una precoce egemonia del «privato» sulla destinazione a uffici o a botteghe, per esclusive che fossero (come quella bibliofila di Erasmus). Il perimetro mistilineo d'impianto, già introdotto da Gardella ad Ales-



36. L. Moretti, Complesso per uffici, negozi, abitazioni in Corso Italia, Milano, 1951 (da *Spazio*, n. 6, dicembre 1951-aprile 1952). 37. P. Bottoni, G. Ulrich, Edificio polifunzionale in Corso Buenos Aires, Milano, 1947-49 (da *Controspazio*, n. 4, ottobre 1973).

sandria, qui diventava appuntita angolazione, spigolosità e aggressività costruttivista, accentuate dallo «scavo» nella parte superiore dell'edificio, così da entrare in accordata risonanza con l'ardita cuspide della Mole Antonelliana che appare pronuba sullo sfondo. Una via di successione storica al Movimento moderno restava così tracciata: operativamente, se non teoricamente. Il presentimento di un rapporto architettura-città da ritrovare e rinnovare come condizione di riscatto culturale, sia pure espresso dai giovani architetti torinesi in un disegno tutto evocativo dal *collage* della memoria, per un verso affettivo e per un verso provocatorio nel suo stesso intimismo, induce a fare sommariamente il punto sullo stato di quel rapporto alla prima metà degli anni Cinquanta; quando, ai resti dispersi di una cultura razionalista ormai irrimediabilmente in alterazione funzionalistica e tecnicistica dei

(47) La raccolta va dal n. 1, luglio 1950, al n. 7, luglio 1952-aprile 1953.

(48) In *Casabella-Continuità*, n. 215, aprile-maggio 1957.



38. R. Gabetti, A. Isola, *Bottega d'Erasmus*, Torino, 1953 (da Casabella-Continuità, n. 215, aprile-maggio 1957). 39. S. Muratori, *Sede del Partito della democrazia cristiana all'EUR*, Roma, 1955 (da AA.VV., *L'architettura di Roma capitale - 1870-1970*, Golem, Roma 1971). 40. G. De Finetti, *Progetto per La Strada lombarda*, Milano, 1946, (da *La città - Architettura e politica*, a. II, n. 2, marzo-aprile 1946).

suoi connotati e dei suoi presupposti, incapace a controllare l'impeto di una ricostruzione selvaggiamente dilagante, si aggiungevano gli apparati delle burocrazie municipali e delle caste professionali, che avevano riverniciato di «moderno» la chiave interpretativa del rapporto piano regolatore-regolamento edilizio, e la nuova voga di una cultura empirica di ispirazione anglosassone — come abbiamo già visto — che, rifiutandosi di onorare la tradizione complessiva della città europea, riteneva di poterla rigenerare e moralizzare nell'ideologia di relazioni sociali minute da ricostituire caso per caso, quartiere per quartiere. Infatti, il saggio di Giuseppe Samonà sulle città europee apparve solo sullo scorcio del decennio (49). Pertanto, come deposi-

taria del presupposto di una cultura urbana irrinunciabile alla progettazione, rimaneva soprattutto una tradizione di pensiero liberale, più o meno idealista, più o meno progressista. È indubbio che, nel panorama approssimativo dei vari approcci ai problemi della città, questo filone presentava maggior rigore storico e metodico.

A questo rigore si attenevano, sia pure in misura e direzione diverse, i contributi di studio sulla fisiologia della città di Milano di Giuseppe De Finetti e quelli sulla tipologia edilizia di Venezia (50) di Saverio Muratori. Ma è interessante notare come, anche nella diversa polarizzazione di interessi, il recupero della ragione storica inducesse alla progettazione di entrambi la presenza di elementi della tradizione architettonica. Nel caso di De Finetti era l'illuministico *pilastro-colonna* (di riporto loosiano) ad accompagnare l'articolazione tipologica a scala urbana e sui diversi livelli della «Strada lombarda», nitidamente progettata nel 1946 (51) per rivitalizzare la Galleria Vittorio Emanuele II, funzionalmente anchilosata dopo i fasti dell'Unità nazionale. Nel caso di Saverio Muratori e della sede del Partito della democrazia cristiana, da lui progettata all'EUR di Roma nel 1955 (52), era la proiezione stilizzata sul piano di facciata, assunto come tavola sinottica di alcuni elementi rigenerati dalla tradizione manualistica (arco scemo, pilastro binato, cornice ricurva, eccetera), a volerne dimostrare, fuori da qualsiasi tentativo di metafora linguistica, la vitalità funzionale nel corretto uso costruttivo e, quindi, il consumo poetico in una sintassi della funzione esclusivamente materialistica. Si trattava di un'operazione per certo verso analoga, anche se ideologicamente attualizzata, a quella sperimentata nell'Anteguerra da Giovanni Muzio, la personalità certo più «costruttiva» del Novecento milanese, che Muratori riprendeva, in chiave di morale tipologica e poetica a dimostrare in negativo l'«elasticità fino a rottura» dell'ideologia del Movimento moderno. Di questa polemica di matrice crociana, contro l'accettazione acritica della Architettura moderna come irrinunciabile risorsa di una società in crisi, Muratori rimane uno degli studiosi più autentici, poiché, partendo da una nozione anche temporale di civiltà, dentro la quale si trovano già in qualche modo assestati, come in un universo naturale costruito dalla ragione (e come i fœni della lingua parlata), i moduli classici dell'architettura e dell'insediamento, li riproponeva come unica base legittima, in quanto storica, sulla quale poter evolvere il paesaggio antropizzato.

Sulla Cerchia interna dei Navigli, e sulla rete canalizia ad essi connessa che lambiva un tempo le dimore urbane dell'Aristocrazia terriera usate anche come fondaco per la commercializzazione dei prodotti della campagna, proprio nel cuore di quella Milano verde ormai perduta e tramandata da Sten-

dhal, è venuto a mancare il progetto di un *ring* milanese, che avrebbe potuto legare, in continuità monumentale sull'acqua, le fabbriche più significative (dall'Ospedale Maggiore a San Lorenzo, da Sant'Ambrogio al Castello, da San Marco alla Manifattura Tabacchi). Vi aveva invece infierito la speculazione condominiale a casoni, con l'eccezione di alcune palazzine a tre o quattro piani fuori terra, libere su quattro fronti, comunque anomale nel tessuto milanese. Tra esse si possono ricordare quella progettata nel 1953 da Antonio Carminati e Carlo De Carli in Via dei Giardini (53) e quella progettata nel 1957 dagli architetti Luigi Ghidini e Guglielmo Mozzoni in Via Francesco Sforza. Quest'ultima è opera solitamente trascurata dalla pubblicistica sulla Architettura moderna italiana, mentre merita invece attenzione, dacché stabiliva un aggancio tra edilizia condominiale borghese del *centro* ed edilizia economico-popolare dei quartieri periferici, attraverso la riproposizione di alcuni elementi tipologici e formali della tradizione lombarda ancora in circolo nella fase della Ricostruzione: le logge esterne continue con davanzali e pilastri in cemento che, collaborando ai telai trasversali dell'edificio, lavorano da tiranti per gli sbalzi; gli antoni di legno verniciato (già presenti nella Casa del viticoltore a Castana di Gardella e in quelle a Fratta di Bottoni e Mucchi); la stessa colorazione rossa dei tamponamenti, protetti in sfondato dalle logge, di richiamo alla contrastata tonalità dell'edilizia barocca, dopo l'intervallo del giallo neoclassico perdurato ancora nel Novecento milanese e del bianco razionalista. Si trattava di una iconografia impregiata, ma già ricorrente nella tipologia popolare periferica di certi quartieri, come quello dei ferrovieri a Lambrate o quelli di Baggio, inserita in una marginale lottizzazione del giardino monumentale di Palazzo Sormani, dove sembrava quasi volersi mimetizzare con una raffigurazione discreta e domestica, almeno all'esterno, per materiali e dettagli costruttivi. Del 1956 è l'Edificio de «L'Abeille», per abitazioni e uffici, progettato in Via Leopardi a Milano da Ludovico Magistretti (54). Esso riprendeva la serie delle lacerazioni praticate in profondità nella cortina viaria milanese (in questo caso dopo una rivisitazione olandese dell'autore). Il tema era ancora quello della sovrapposizione di due destinazioni e di due morfologie separate secondo un partito orizzontale (ai piani inferiori lastre di granito, fasce metalliche di spartizione dei serramenti e uffici, ai piani superiori matrone a vista e

(49) Cfr. G. Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli Stati europei*, Laterza, Bari 1959.

(50) Cfr. S. Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1960.

(51) In *La città - Architettura e politica*, a. II, n. 2, marzo-aprile 1946.

(52) In G. Accasto, V. Fraticelli, R. Nicolini, *L'architettura di Roma capitale - 1870-1970*, Golem,

abitazioni), ottenuta attraverso l'arretamento della parte centrale dell'edificio, l'innalzamento e lo svuotamento del piano di accesso dalla strada, così da rendere percepibili a cannocchiale i due cortili interni dell'edificio. Magistretti appartiene alla generazione nata intorno al 1920, e di essa è colui che meglio ha saputo sfruttare espressivamente dei conflitti ideologico-figurativi determinatisi tra le generazioni e ricorrenti nel dibattito architettonico degli anni Cinquanta, venendo in primo piano, proprio in questo periodo, da una zona d'ombra che l'aveva visto operare nella scia dei maestri italiani. La sua attenzione, infatti, con maestria e professionalità, si spostava tempestivamente e sagacemente dalle piste battute dalle più giovani generazioni, sul recupero della tradizione figurativa, allo storicismo tattile apparso nella pratica progettuale dei maestri milanesi. Nella Casa di Via Leopardi venivano però a confluire, sia pure induttivamente, alcune soluzioni tipologiche messe a punto dalla coeva generazione romana di Scuola ridolfiana (estranea al tecnicismo ancora prevalente in quella milanese degli anni Cinquanta), là dove nel Dopoguerra si era trovata cimentata sul tema della sopraelevazione dell'edilizia a cavallo di secolo, di cui aveva fatto un caso tipologico particolare. Per esempio (e pensando per assonanza a certe sopraelevazioni di Ridolfi, Fiorentino, Aymonino), l'ampia e profonda modanatura ripartita in fascioni orizzontali continui di grande spessore e profondo aggetto, così da approfondire intenso chiaroscuro in una architettura tutta giocata in entrata e uscita dal piano virtuale di facciata attraverso il contrappunto di materiali messi in opera su estese e avvolgenti campiture.

Il ricorso a una figurazione più suggestiva, più scenografica, dando spazio in altezza a ciò che l'allineamento d'impianto non concedeva, nasceva sì da un incentivo di ipersfruttamento del suolo, ma appariva anche come esigenza di ricavare nel centro una nuova dimensione dalla compagine architettonica, per trarne ulteriore autonomia, spicco, magari al di sopra del profilo della città. Così la superfetazione, la sovrapposizione di un corpo di fabbrica ad un altro, diventava tappa di passaggio verso il ritrovamento del tipo a torre, che pure in antico aveva costituito una costante di riferimento dell'Architettura pubblica milanese, ora fatto proprio della parcellizzazione privata. Per la verità, nel corso della prima metà degli anni Cinquanta, Milano aveva già accusato l'esplosione di una serie di «grattacieli» (dal Centro svizzero di

Piazza Cavour, progettato da Armin Meili, nel 1949, alla Casa-torre al Parco, progettata da Magistretti e Longoni nel 1953, dalla sede degli Uffici della Società Pirelli, progettata da Gio Ponti nel 1955, a quella degli Uffici Galfa, progettata da Melchiorre Bega, nel 1956, eccetera), ma si trattava perlopiù di deroghe isolate o concentrate sull'area del Centro Direzionale previsto dal Piano Regolatore del 1953, rivolte al disegno di una Milano da rammodernare in direzione «europea», attraverso un'iconografia tecnicistica del tutto sradicata dal contesto della sua cultura e, invece, omologata ai contrassegni di quell'*International Style* che ormai incrociava selvaggiamente tra le principali città occidentali (ma che presto avrebbe dilagato, oltre i loro confini, a contaminare in sembianza efficientista anche i colossi edilizi realizzati nei Paesi socialisti). Pertanto, il problema diventava quello di affrontare il tipo a torre dall'interno di una cultura specifica, in rispetto e coerenza alle *preesistenze ambientali*, del cui inserimento a livello teorico, oltre che operativo, Ernesto Rogers si faceva propugnatore dal 1955 (55).

Diventa, allora, importante considerare le diverse fasi affrontate dal Gruppo BBPR nella progettazione della Torre Velasca, iniziata nel 1956 e conclusa nel 1958 (56). La sequenza dei successivi progetti mostra come, messo a punto l'impianto tipologico, quanto a destinazione, congegno distributivo, struttura portante dell'edificio, che pure avevano già implicata una decisiva scelta figurale (l'idea del dado sovrapposto al fusto), gli autori pervenissero al corrugamento di un'espressione tradizionale della torre lombarda, attraverso l'assunzione del problema di facciata, dell'epidermide dell'edificio libero su quattro fronti, perché impostato su due assi di simmetria, come campo di un processo di sperimentazione compositiva, condotto per un percorso di avvicinamento, tra una serie di possibili alternative formali, verso una coincidenza figurativa presentita, obliata e via via ritrovata. Perse come appigli di una progettazione oggettiva la funzionalità (nei particolarismi dei regolamenti edilizi), l'essenzialità (nei margini opulenti dell'operazione immobiliare), la tecnologia (nel labirinto opzionale di un'industria ormai consumistica), non rimaneva agli architetti che radicare una morale progettuale nella legittimazione storica. Così, nonostante il valore di matrice tipologica diretta, conferito da essi allo sviluppo in crescendo della promiscuità funzionale (negozi, uffici, abitazioni), il rigonfiamento superiore della Velasca identificava il partito figurativo primario, intuitivamente catturato e subito ridotto a costante, sul quale veniva ad aggiungersi secondariamente, come variabile dipendente, la tessitura dei fronti, sollecitata da una allusione in positivo per una massima ambientazione contestuale, dall'estroversione del prisma di cristallo a doppio corpo, con struttu-



41



42



43

41. G. De Carli, A. Carminati, Casa d'abitazione in Via dei Giardini, Milano, 1953 (da Casabella-Continuità, n. 218, marzo 1958). 42. L. Ghidini, G. Mozzoni, Casa d'abitazione in Via Francesco Sforza, Milano, 1957 (foto originale). 43. L. Magistretti, G. Veneziani, Edificio per uffici e abitazioni della Società «L'Abeille» in Via Leopardi, Milano, 1956 (foto M. Ferrari).

ra metallica e sbalzi senza mensola, all'introversione della torre murata, con struttura in cemento armato e tiranti annodati che trattengono il disassamento dei pilastri; dall'oggettiva (e in ciò ottimistica) esibizione di efficienza a una sorta di straniamento dell'ambiguo indotto propagandistico trasmesso dall'immagine architettonica di grande scala (non solo di sé, ma ormai soprattutto di qualcos'altro, come stava avvenendo, per esempio, al Centro Direzionale). A ben guardare, dietro il ricorrere della memoria alla tradizione turrata e tessuta dell'Edilizia milanese compresa tra Medioevo e Quattrocento filaretiano, che, in alternativa alle riserve dei contemporanei (critici e benpensanti), avrebbe conquistato dal Secolo scorso l'assenso di illustri medievallisti municipali, come

Roma 1971, pag. 550.

(53) In Casabella-Continuità, n. 218, marzo 1958.

(54) In A. Pica, Architettura moderna in Milano - Guida, Ariminum, Milano 1964, pag. 33.

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

(56) In L'architettura, n. 40, febbraio 1959 e Casabella-Continuità, n. 232, ottobre 1959.



44.45. Gruppo BBPR (L. Belgiojoso, E. Peressutti, E.N. Rogers), Torre per uffici e abitazioni in Piazza Velasca, Milano, 1956 (da Casabella-Continuità, n. 232, ottobre 1959).
46. G.P. Valenti, Progetto di Torre in Viale Scarpanto, Milano, 1961 (da Casabella-Continuità, n. 256, ottobre 1961).

Carlo Cattaneo, Pietro Estense Selvatico, Camillo Boito, appare in dissolvenza e rovesciata (con fusto e piedestallo scambiati) la colonna ciclopica presentata da Adolf Loos, con intenti decisamente più radicali ma non del tutto disomogenei, al Concorso per la sede della *Chicago Tribune* del 1922. Allora, anche guardando in sequenza i successivi progetti, risulta assai difficile, e forse improprio, accertare se all'indubbia regressione da un piano di modernità convenzionale avesse concorso l'applicazione delle leggi stesse di coerenza compositiva, una volta scatenate dall'intuizione tipologica primaria, o il travaglio tutto intellettuale per scavare e portare alla luce una figurazione predestinata. Sta di fatto che la Velasca segnalava alla razionalità l'esistenza di questo bivio per il successivo corso dell'Architettura italiana

e che gli autori, dopo questo partito, si trovarono nella prostrazione puerperale di genitori di un linguaggio ridondante, denso di significati secondi, ma non ancora ambiguo: per un verso «ingenuo», nel trovare il bandolo nella matassa ingarbugliata di una tradizione da riproporre come orientamento e ambientamento in un paesaggio insidioso come quello dell'Architettura milanese; per altro verso «sincero», nell'afflizione di dover dare corpo ed espressione al momento più intenso della speculazione edilizia, tanto che, ancora oggi, guardando la Velasca, viene da chiedersi quante altre opere, promosse con le stesse finalità, ne risultino altrettanto coscienti e istruttive.

Nella generazione nata intorno al 1920, anche Gian Paolo Valenti, come Magistretti, spingeva la ricerca verso una vibrante sintesi di figura che, nel caso però, prediligeva il ricamo, ricordo d'avanguardia tra le Due guerre, inciso a bulino sui campi di facciata. Il suo progetto del 1961 per la Torre Scarpanto, ad appartamenti sull'omonimo Viale (57), sembrava voler prolungare dal centro della città il tipo della torre a dominare la frammentarietà produttiva della periferia milanese e a incrociare, lungo un'immissione storica a Milano, quelle prospettive a distanza che la Velasca, accerchiata dall'intensa edificazione, non avrebbe potuto concedersi. Infatti, facendo della torre una categoria tipologica e della qualità espressiva una questione pregiudiziale, è da ritenere che la costruzione in altezza non fosse incompatibile ma coerente al profilo storico e geografico padano, e milanese in particolare, e che, anzi, la perdita di significatività dell'Architettura milanese, ancora da riscoprire in una tradizione originale e incompresa, potesse essere riattivata in una dimensione grandiosa capace di mortificare il connettivo di cortina, entro cui Milano aveva dovuto ridursi in quegli anni di tracimazione opulenta, così da concentrarlo a favore dei pochi superstiti caposaldi monumentali e dei percorsi interni per cortili e giardini. In quelle trasposizioni in altezza, di cui, ovviamente, non avrebbe dovuto giovare la speculazione privata, ma l'edilizia pubblica dei servizi, avrebbero potuto rinsaldarsi i rapporti con l'*hinterland*, cioè con l'area di gravitazione metropolitana, da riconfigurarsi in una diversa concezione del decentramento che per Milano non significa suddividere e diffondere, ma concentrare e integrare nei *porti in terra* dove convengono i flussi della mobilità storica.

5. La periferia come teatro sociale

Dopo aver visto, la volta scorsa, il rapido consumo, durato una breve stagione, dell'ideologia *disurbanista*, che riscopriva la campagna in alternativa alla città; dopo aver visto, oggi in schematica sequenza, la progressiva riappropriazione del *centro*, rivalutato come campo di sperimentazione da parte della cultura architettonica; gli archi-

tetti italiani, negli anni Cinquanta ritrovavano la periferia, come occasione irrinunciabile di committenza, ma anche come occasione morale di «espiazione»; la periferia diventava infatti il teatro di risarcimento sociale, dove la mano destra, già affinata nella ricerca tipologica e formale per le destinazioni private del *centro*, passava una parte della propria esperienza alla mano sinistra ora impegnata, sia pure in misura rattrappita, sul versante economico-popolare. Diventa interessante, per esempio, considerare il Quartiere Mangiagalli di Milano (58), dove Albini e Gardella nel 1950 progettavano «a quattro mani» e dove, insieme alla rarefazione albiniana, capace di annodare elementi morfologicamente diversi, veniva trasportato il susseguirsi mistilineo dei piani-luce gardelliani, operante per campiture tonali. Una sequenza di quinte compatte si trova così simmetricamente raccordata ai volumi autonomi e traforati dei corpi-scala, componendo una sintesi ancora accettabile e significativa delle rispettive poetiche, senza sminuire gli specifici apporti delle due personalità.

Le solenni Case di Viale Etiopia, progettate nel 1951 da Ridolfi a Roma (59), sono da considerare sicuramente tra le opere più significative dell'Architettura italiana del Dopoguerra. Si tratta di edifici a torre, dove alla comprensione totale dell'immagine, combinata tra insieme e particolari perentori, soccorre indispensabile la componente cromatica, che riduce a ragione la ridondanza, altrimenti quasi «schizofrenica», dei dettagli costruttivi e la ripetizione del tipo in un dominio finale dell'impianto unitario sulle diverse parti. Penetrate in profondità, disegni alla mano, queste Torri compongono quel vero e proprio labirinto di suggerimenti costruttivi e spunti formali, nel quale si è prodigata la personalità straordinaria di Ridolfi, fino a legittimare i suoi autorevoli arbitri. Con tale dominio la progettazione ridolfiana perveniva a completa maturità nella sintesi delle due trascorse esperienze (quella più immaginativa e scenografica del suo eterodosso periodo razionalista anteguerra; quella più linguistica di messa a punto grammaticale del suo periodo organicista-neorealista), traendo d'inibizione l'Architettura moderna italiana e riconferendole per intero un'estensione accademica. Essa, infatti, coerentemente alla poetica del Movimento moderno internazionale, si era affermata e distinta attraverso la rinuncia premeditata a certi mezzi espressivi della tradizione classica; cioè attraverso certe partiture apparentemente tese alla pura funzionalità strumentale, anche se poi in esse ave-

(57) In *Casabella-Continuità*, n. 256, ottobre 1961.

(58) In *L'architettura*, n. 11, settembre 1956.

(59) In *Casabella-Continuità*, n. 199, dicembre 1953 - gennaio 1954.

(60) In *L'architettura*, n. 45, luglio 1959.

(61) In *L'architettura*, n. 13, novembre 1956 e *Comunità*, n. 66, gennaio 1959.

(62) Cfr. P. Bottoni e M. Pucci, *Indagini sul proble-*

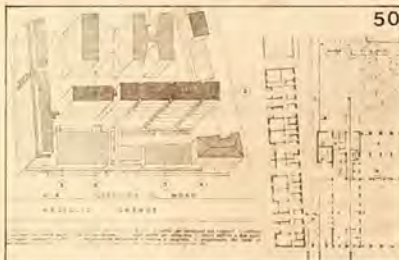
LA PERIFERIA COME TEATRO SOCIALE

va giocato liricamente e virtuosisticamente — come s'è visto — una più ricca sonorità. Ridolfi invece, con le Case di Viale Etiopia, si riproponeva l'intera compagine orchestrale, dal taglio d'impianto alle coloriture delle voci soliste di dettaglio. È vero che lo stesso Le Corbusier, nella sua prolifica terza età, aveva inseguito consonanze precedentemente escluse, ma, salvaguardando la propria moralità macchinista, le aveva ricavate per ipertrofia e deformazione dell'essenziale. Mentre Ridolfi, più schiettamente, ripartiva dalla restaurazione istituzionale degli apparati strumentali singoli e d'insieme della composizione. Lo si può notare, per esempio, nel raddoppio del piano loggiato, a metà e al colmo di ogni edificio, che trapiantava nella periferia romana, come corsi d'ombra continui, la funzionale cesura orizzontale delle *rues intérieures* di Le Corbusier (memoria altrimenti più fedelmente ripresa nell'edilizia sovvenzionata italiana, come nel caso del Complesso residenziale a nastro di Forte Quezzi, progettato nel 1958 a Genova da Luigi Daneri). Di fronte e a corollario tipologico delle Torri di Viale Etiopia, sorse-ro quelle destinate a un più elevato tenore di vita, successivamente progettate da Mario Fiorentino (60). Pur nella razionalizzazione e nella semplificazione apportatevi, questa addizione consolidava la scelta ridolfiana, laddove il tipo a torre persisteva riproponendosi nel tempo, nonostante la rivalutazione sopravvenuta nel mercato delle aree periferiche e, quindi, nella destinazione sociale degli alloggi. Anche riviste oggi, le case di Viale Etiopia non tradiscono, svalutandolo, l'intento rappresentativo del loro impianto figurativo, pur essendosi trasformati nel frattempo taluni presupposti ideologici e funzionalisti: permane ancora, semanticamente imponente, il valore virtuale di isola turrita, guarnita di un corpo a negozi verso Via Negrelli, anche se si è allentata la necessità di dare identità a un'utenza assai composita, come quella dislocata a distanza dal centro di una capitale, costituita prevalentemente di sottoproletariato e di piccola borghesia; permane anche, tecnologicamente oggi più che mai d'attualità, la scelta di puntare sulla maestria professionale, tra erudita e artigianale, della costruzione di fronte al decadere del mito tecnicista.

Sempre nel quadro della periferia come teatro di sperimentazione sociale, è interessante confrontare Roma a Milano, dove, relativamente a quegli anni, è doveroso assumere il Centro sociale cooperativo «Grandi e Bertacchi», progettato nel 1951 sul Naviglio grande da Franco Marescotti

(61), come il coerente approfondimento di una ricerca, partita in Europa ancora negli anni Trenta, dopo che l'Avanguardia figurativa aveva ceduto all'impegno sociale di intellettuali e amministratori, in qualche modo stimolato e protetto ideologicamente anche in Italia, durante il fascismo, dall'ambivalenza politica di Giuseppe Pagano, e in questo Dopoguerra approdato alle circostanze concrete di un particolare contesto.

Franco Marescotti, come Piero Bottoni, Luigi Cosenza, Luigi Daneri, Irenio Dotallevi, Gabriele Mucchi, Augusto Magnaghi, Mario Terzaghi e altri, sia pure con specifici interessi e diversa personalità poetica, fecero parte della «leva Pagano», quel gruppo di giovani architetti e studenti che il direttore di *Casabella-Costruzioni* chiamò a collaborare dopo la morte di Edoardo Persico, in quell'area di più profondo impegno sociale e di maggiore corrispondenza all'esperienza che il Movimento moderno — come abbiamo visto la volta scorsa — aveva consumato in talune nazioni europee: Olanda, Unione Sovietica, Germania, Cecoslovacchia, Francia, Spagna, eccetera. Temi come *l'abitazione operaia* (62) e *ordine e destino della casa popolare* (63) orientarono la ricerca di questi giovani che, approfondendoli, prendevano distanza dalle correnti più formaliste dell'Architettura moderna italiana. Anche nel Dopoguerra Marescotti e Dotallevi rimasero fedeli a questa impostazione, collocandosi in una direttrice autonoma rispetto alla tendenza purista post-persichiana, a quella neorealista di revisione figurativa, a quella più eclettico-realista egemonizzata da Ridolfi. Marescotti costruiva, insieme al tema (il *centro sociale cooperativo*), la stessa committenza (reperita tra proletariato e sottoproletariato urbano) per un'opera destinata a un'area periferica sul Naviglio grande, in quegli anni ancora a basso costo (infatti, i Navigli allora non costituivano ancora una riscoperta paesaggistica, ma il corso attraverso il quale venivano addotti dentro la città brani di campagna coltivati ad orto, ostacolando l'affannoso prodigarsi di Milano verso una certa immagine di modernità europea). Marescotti, ancora prima di elaborare un saggio tipologico, inventava un modo nuovo di gestire un'iniziativa in cooperativa: a costruirla materialmente sarebbero stati gli stessi inquilini, con la partecipazione manuale degli intellettuali, utilizzati anche come animatori culturali durante e dopo l'edificazione del Centro sociale cooperativo. Alcuni giovani architetti e artisti, famiglie di operai delle vicine fabbriche, sottoproletari e talvolta perfino personalità della «ondata» malavita (che era allora di stampo brechtiano) lavorarono fianco a fianco in straordinaria, e per certi versi anche stravagante, associazione. L'interesse tipologico della sperimentazione stava proprio nell'aver ridotto all'interno dell'edificio anche i servizi collettivi; in modo che la «socializzazione»



47. F. Albini, I. Gardella, *Quartiere Mangiagalli*, Milano, 1950 (da *L'architettura*, n. 11, settembre 1956). 48. M. Ridolfi, W. Frankl, *Casa d'abitazione INA in Viale Etiopia*, Roma, 1951 (da *Casabella-Continuità*, n. 199, dicembre 1953-gennaio 1954). 49.50. F. Marescotti, *Centro sociale cooperativo «Grandi e Bertacchi» sul Naviglio Grande*, Milano, 1948 (da *L'architettura*, n. 13, novembre 1956).

dell'aggregato delle abitazioni avvenisse prevalentemente attraverso un grande salone per intrattenimenti, dibattiti, conferenze; bar, ristorante, gioco del biliardo; terrazza all'aperto per spettacoli e balli; sedi di gruppo per giovani e donne, eccetera; insomma, attraverso una dotazione di servizi (direttamente gestiti dagli stessi inquilini), assai superiore a quella che la tradizione manualistica e pratica era solita attribuire a un'intero quartiere. Questo incremento in quantità e qualità sembrava preludere a un'autonomia «trincerata», culturale e di classe, che ricordava l'introversione degli *Höfe* viennesi negli anni Venti. Anche se Marescotti non possedeva la folgorante sintesi poetica di Giuseppe Terragni,

ma della abitazione operaia nella Provincia di Milano e proposte per la sua soluzione, in *Costruzioni-Casabella*, n. 155, novembre 1940.

(63) Cfr. I. Dotallevi e F. Marescotti, *Ordine e destino della casa popolare - Risultati e anticipi*, prefazione G. Pagano, Editoriale Domus, Milano 1941.



51



52

51. F. Albini, F. Helg, Casa d'abitazione per impiegati della Società del Grés, Colognola, Bergamo, 1954 (da *L'architettura*, n. 11, settembre 1956). 52. R. Gabetti, G. Raineri, Casa d'abitazione INA-Casa, Orbassano, Torino, 1954 (da *Casabella-Continuità*, n. 212, settembre-ottobre 1956).

nella arcigna storia dell'impegno politico-architettonico della società milanese di quegli anni, è forse da considerare il più autentico corrispettivo di una operatività inventiva equivalente a quella di Ridolfi a Roma. Facendosi promotore di altri Centri sociali cooperativi nell'*hinterland* milanese (di cui il «Grandi e Bertacchi» rimane esemplare), egli legava il suo destino di «progettista politico» alle difficoltà finanziarie presto subentranti, alle quali probabilmente non rimase estranea una determinata politica del credito e, di conseguenza, un atteggiamento di sfiducia da parte del Partito comunista, che in qualche modo veniva a trovarsi coinvolto. Lo sfortunato esito finanziario dell'iniziativa risultò decisivo dell'interruzione di questo esperimento, anche se la causa fondamentale è da ricercarsi in una svolta meno radicale e ideologica e più pragmatica impressa dal Partito comunista alla politica verso gli enti locali. Toccava proprio ai giovani architetti comunisti, spinti dallo stesso Marescotti a costituirsi in *collettivo di architettura*, di realizzare il cambiamento di linea nella assistenza urbanistica ai comuni democratici della *cintura* milanese. E forse questo spostamento di interessi, dall'insediamento come problema ancora tipologico di architettura all'insediamento come problema di zonizzazione, finì per ridurre l'incisività di una ricerca teorica e pratica che Marescotti era riuscito a portare al confronto culturale qualificato dell'MSA (Movimento per gli Studi di Architettura) che a Milano riuniva l'*élite* degli architetti razionalisti. La sfortunata esperienza dei Centri sociali cooperativi costrinse

Marescotti ad andare esule per diverse città e università italiane, fino a concludere quest'anno l'attività di insegnante presso la Facoltà di Ingegneria di Catania.

Nella Casa per gli impiegati della Società del Grés, progettata nel 1954 da Franco Albini a Colognola presso Bergamo (64), dopo l'esperienza in collaborazione con Gardella nel Quartiere Mangiagalli, l'insieme degli alloggi tornava a ricomporsi, secondo una geometria elementare, dove la torre dei disimpegni verticali, memoria del silo granario, distaccata sull'asse di simmetria principale, si sostituisce al vertice rettangolo del triangolo isoscele di iscrizione, venendo ad assumere un ruolo dirompente, inusuale per l'ordine progettuale albiniano, fino allora portato ad affrontare e risolvere analiticamente, anche alla scala edilizia, la logica delle singole parti, portandola alla sinergia razionalizzata del congegno. Il quasi forzato scorporamento del corpo-scala da quello degli alloggi assume qui valore simbolico, nonostante la poetica di Albini risulti refrattaria a un iconismo plastico e, fedele al purismo persichiano, più incline a una emblematicità rarefatta e ripetitivamente diffusa, come risulta nei suoi allestimenti e nei pezzi di mobilio e di disegno industriale. In questa dimensione ridotta sembra che le singole parti pervengano, ad un certo punto e autonomamente, all'espressività corale per risonanza; quasi che gli elementi e i dettagli costruttivi acquistassero un'anima e un'immagine unitaria solo all'avviarsi del regime scambiatore della funzionalità. In altre parole, l'immagine nell'opera di Albini non risulta mai frammentaria, anche se vi restano sempre separatamente conoscibili i soggetti figurali che la compongono. Serve allora tentare un confronto con il cammino progettuale di Ridolfi, dove l'invenzione costruttiva e anche figurativa del dettaglio, pur sovrabbondante, non riesce mai separata dall'espressione sintetica di insieme, così che l'opera architettonica di Ridolfi, seppure composta di una serie indefinita di apporti inventivi, non è mai scandita; mentre caratteristica invariante della poetica di Albini è proprio la spigolosa articolazione, quasi che colui che progetta, come colui che percepisce, fosse indotto a verificarla e a legittimarla nell'attitudine ad essere smontabile, suddivisibile in parti, proprio per raggiungere il dominio figurativo e la fruibilità dell'oggetto attraverso il ripercorso dell'operazione progettuale.

Con l'INA-Casa di Orbassano, nelle vicinanze di Torino, progettata nel 1954 da Roberto Gabetti e Giorgio Raineri (65), ci si trova di fronte a un tipo a torre di impianto esagonale, intozzato sul vano scale centrale che distribuisce tre alloggi per piano. In analogia a quanto detto precedentemente per Ridolfi a proposito della promiscuità sociale romana, qui la memoria sembrava correre, con allusione riconoscente, all'agroindustrializzazione diffusasi in

Piemonte nel Secolo scorso, recuperando tipologicamente dall'edilizia militare e dai casali agricoli. Quest'opera si faceva annunciatrice della precoce maturità di questi architetti torinesi, rispetto ai loro coetanei pure coinvolti nel *revival*, nel far precipitare a conclusione certe istanze rimaste ancora latenti, ancora ambigualmente sospese, nella poetica dei maestri italiani. Questo aspetto, che penso verrà ripreso da chi si occuperà dei decenni successivi, è molto importante dacché furono le generazioni più giovani a fornire l'indice tollerabile di esposizione formale e ideologica nel corpo della storia, altrimenti indefinito, tra modernità e tradizione, nell'ambivalenza dei maestri. Questa e poche altre opere pubblicate su *Casabella-Continuità*, diretta da Ernesto Rogers, fecero da contorno in positivo alla serie di studi teorici sull'Architettura moderna, non convenzionalmente costretta nell'area razionalista e funzionalista e comunque tesa a una rilettura non solo visibilista delle personalità e dei contesti. Vi si trattava dei pionieri, come Antonelli, Berlage, Boito, Behrens, Loos, Perret, Van de Velde, eccetera, e di alcune correnti che avevano operato parallelamente ma esternamente ai presupposti del Movimento moderno internazionale, come, ad esempio, la Scuola di Amsterdam, costruttrice della residenzialità operaia olandese, prima e soprattutto dopo la Prima guerra mondiale. Così che architetture nuove e vecchie architetture moderne entrarono in risonanza sulle pagine di *Casabella-Continuità* a significare il presagio di svolta da imprimere all'involuzione dell'Architettura moderna italiana (66). Un po' dappertutto fra i benpensanti fu un risonare di scudi in difesa di un'esclusività e di un'integrità del Movimento moderno, da trovare nelle promesse «solari» della trasparenza, dell'igiene, della tecnica, del progresso, del benessere, della funzionalità e della razionalità, mentre la gran parte della popolazione italiana non aveva casa o viveva in tuguri. Per un certo tratto convergente, ma con angolazione ideologica diversa, al lavoro di scrostatura storica condotto soprattutto sulla figura, da parte dei giovani torinesi e novaresi nati intorno al 1925, risultava il contributo (necessariamente ancora tutto teorico-saggistico) portato dai giovani milanesi nati dopo il 1930 al tema della città, come parametro di misura e centro di riscontro contestuale dell'architettura; poichè era proprio attraverso il rapporto architettura-città, nella congiunzione sociale tra Borghesia e Movimento operaio, che essi ritenevano possibile un recupero conoscitivo della tradizione

(64) In *L'architettura*, n. 11, settembre 1956.

(65) In *Casabella-Continuità*, n. 212, settembre-ottobre 1956.

(66) Cfr., soprattutto, *Casabella-Continuità*, n. 215, aprile-maggio 1957.

(67) Cfr.: G. De Carlo, *Problemi concreti per i giovani delle colonne*, in *Casabella-Continuità*, n. 204, febbraio-marzo 1955; P. Portoghesi, *Dal neo-*

ne storica, altrimenti ancora costretto entro una nozione formalistica e neoaccademica. Infatti, questo era l'equivoco difensivistico in cui erano portate a cadere le «sentinelle» del Movimento moderno, reclutate soprattutto in quella generazione di mezzo nata intorno al 1920, che, tranne le eccezioni già viste, si sentì tradita dagli stessi maestri nostrani. Era la generazione successiva ai Rogers, Samonà, Ridolfi, Albini, Gardella, eccetera che si trovò scavalcata e teoricamente emarginata dal confronto dialettico instauratosi tra le generazioni più giovani e quella dei maestri italiani; anche se questo confronto non fu privo di equivoci, ambiguità, strumentalizzazioni, dacché i maestri ritenevano di salvarsi l'anima internazionale e di prolungare il proprio ruolo vitale attribuendo ai giovani una predestinazione intellettuale all'accademismo, come operazione di recupero della storia, necessaria ma progettualmente intraducibile e operativamente fecondabile soltanto dall'esperienza degli anziani vaccinati contro la ricaduta nell'Eclettismo; mentre, sul progetto, si verificò una competizione «leale» tra giovani e anziani progressivamente estremizzata nella trasposizione della poetica moderna alle frontiere del Classicismo e dell'Espressionismo, e dove non sempre gli anziani risultarono più razionali e consapevoli. Anche se è pur vero che al periodo più fecondo di questa dialettica, di questa polarizzazione teorica e operativa di posizioni (contenuta soprattutto nelle pagine della rivista *Casabella-Continuità*) non vennero a mancare interlocutori intelligenti, come Rogers e Samonà, era evidente che il primo non poteva uscire dalla benevola riserva, per autorevolezza scientifica al di sopra delle generazioni e per collocazione internazionale (essendo allora uno dei pochissimi architetti italiani di indiscusso prestigio); e il secondo (direttore dell'unica scuola di architettura allora qualificata in Italia) non poteva più che tanto disarmare l'impegno dedicato a verificare strutturalmente i processi di formazione insediativa, nel faticoso tentativo di mantenere ancora uniti sotto lo stesso tetto architetti e urbanisti. Così, purtroppo, venne meno una rigorosa interlocuzione di estrazione razionalista, avendo la maggior parte dei dissensi e delle reazioni il carattere dell'approssimazione, spesso dell'ignoranza e soprattutto della poca significatività sul piano della proposizione teorica ed espressiva. Tuttavia, non ci fu architetto di sedicente formazione razionalista (se si prescinde da personalità mondanamente emarginate come De Finetti, Cosenza, Marescotti, Bottoni, Daneri,

realismo al neoliberty, in *Comunità*, n. 65, dicembre 1958; C. Melograni, *Dal neoliberty al neopiacentismo?*, in *Il Contemporaneo*, n. 13, maggio 1959.

(68) In AA.VV., *I 14 anni del Piano INA-Casa*, a cura di L. Beretta Anguissola, Staderini, Roma 1963, pagg. 222-223.



Asnago e Vender, rispettivamente esposte in una battaglia culturale frontale con le istituzioni o isolate in un confortevole intimismo professionale) che in quegli anni non risultasse romanticamente scongelato al crepitante focolare della tradizione o selvaggiamente eccitato al richiamo del *tam-tam* brutalista, quando non contaminato dalla lebbra delle *curtain-walls* e del paesaggio domestico del *comfort*; così come non ci fu storico che volesse o sapesse costringere, e perciò evolvere, oltre il pregiudizio nell'approfondimento, una polemica per trasformarla in serio, meditato e fecondo dibattito teorico. Tale approfondimento avrebbe potuto precocemente differenziare posizioni e tendenze, sia all'interno della generazione dei maestri, sia nella generazione di mezzo teoricamente ormai decapitata, sia in quelle più giovani che, trovandosi in una condizione oppressiva, dovettero omologare, per certi versi difensivamente, uno scontro culturale fino a far risultare unitarie — si pensi alla clamorosa maliziosità di accezioni come quelle di *giovani delle colonne*, *neoliberty*, *neopiacentismo*, eccetera (67) — posizioni che al loro interno — come s'è accennato — rimanevano quantomai personalizzate. Di Luigi Caccia Dominioni è noto il concorso dato per svariati anni al volto più recente e accattivante assunto dal centro di Milano, attraverso frequenti incastonature e trapianti di tessuto edilizio, che svariavano dalla parete di vetro (come nei Palazzi per uffici di Corso Europa) alla muratura sbalzata in profondità *per via da togliere* (come in numerose case d'abitazione di lusso). In questo caso consideriamo invece l'insediamento economico-popolare INA-Casa di Vialba, progettato nella periferia milanese nel 1957 (68) con la sua partecipazione decisiva. Anche se il Quartiere sembra disegnato edificio per edificio da mani diverse, era proprio in questa organica variabilità e discontinuità che veniva a configurarsi



53. 54. L. Caccia Dominioni, E. Cerutti, P. Lingeri, V. Latis, G. Minoletti, M. Morini, M. Tevarotto e altri, *Piano del Quartiere INA-Casa Vialba*, Milano, 1957 (da AA.VV., *I 14 anni del Piano INA-Casa*, Staderini, Roma 1963). 55. L. Caccia Dominioni, A. Agostini, *Palazzi per Uffici in Corso Europa*, Milano, 1953 (da *Casabella-Continuità*, n. 230, agosto 1959). 56. L. Caccia Dominioni, L. Magistretti, G. Pedroni, *Complesso residenziale condominiale Milano-San Felice*, Segrate, 1967 (foto originale).



57. 58. 59. L.C. Daneri, E. Fuselli, C. Andreani, R. Rocca, M. Pateri e altri. Piano del Quartiere INA-Casa «Forte Quezzi», Genova, 1958 (da AA. VV., 14 anni del Piano INA-Casa, op. cit.).

l'unitarietà naturalistica e pittoresca impressa da Caccia Dominioni. E dire che dediti all'edilizia sovvenzionata milanese risultavano allora progettisti solitamente più attenti alla tipologia in senso riduttivo che al suo esito architettonico complessivo; personalità, comunque e in qualche modo, qui sedotte dall'arguzia inventiva caccesca e, perciò, impegnate a convertire in spregiudicata anomalia paesistica la convenzione reticolare generalmente ricorrente negli insediamenti di edilizia economico-popolare della periferia milanese. Si diceva che a mettere insieme diverse personalità, in una soluzione tipologica unitaria, fosse bastata la considerazione: *perché non fare come a Portofino?*; cioè perché non puntare sulla differenziazione dei soggetti architettonici per ottenere omogeneità

ambientale nel film di cortina? Il breve scarto tra le coperture a falde e nei moduli dei porticati a piano terreno esalta la continuità della spina di collegamento, su cui si connettono i percorsi alternativi. Nella raffigurazione del paese si consumava scenograficamente una ulteriore violenza a una sia pure contraddittoria e distorta tradizione insediativa, attraverso un'ulteriore perdita del centro, oltre che dell'insediamento rispetto alla città, ora anche del connettivo residenziale rispetto all'architettura del quartiere. In seguito era da constatare un dispiegarsi della poetica di Caccia Dominioni al centro della città di Milano e così anche la sua promozione a *enfant-terrible* dell'Architettura borghese milanese, che nel Dopoguerra prediligeva concedersi alle scanzonate operazioni di recupero storico-ambientale, e, successivamente un ritorno all'insediamento vezzeggiativo nel recinto condominiale medioborghese del Complesso San Felice, sorto dal 1967 a est di Milano, tra Aeroporto, Idroscalo e leggiadri specchi d'acqua. Il Complesso residenziale economico-popolare di Forte Quezzi, progettato a Genova nel 1958 da un gruppo coordinato da Luigi Carlo Daneri (69), prolungava, facendo propria, la modulazione a blocco in linea già sperimentata dal Razionalismo internazionale; nel caso, secondo l'intelligente affezione di Daneri alla personalità di Le Corbusier, qui ricordata nel grande nastro di Algeri, poi ripreso anche per Rio de Janeiro, e nell'interruzione del reticolo delle loggie esposte a meridione, operato attraverso il corso orizzontale del piano intermedio porticato con funzione di strada interna. Con quest'opera Daneri estendeva al Dopoguerra il suo fecondo isolamento in Liguria, approfondendo in coerente continuità una trasparente riproposizione manieristica dei criteri compositivi eletti dal Movimento moderno.

6. L'usignolo della Chiesa cattolica (70)
Una serie di complessi parrocchiali può dimostrare come la Chiesa cattolica usò dell'Architettura moderna nel Dopoguerra, per rompere con una tradizione canonica della tipologia e, quindi, per rifiutarsi per prima alla continuità della città gerarchicamente dipendente dal centro e adattarsi ecumenicamente alle distanti circostanze (quartiere, suburbio, periferia, provincia, area metropolitana) presenti nel contesto italiano. Certo, in prima istanza, con ruolo pastorale ma, in successiva e non secondaria istanza, con funzione di servizio, onde sopperire (complice lo Stato) alla grave carenza di provvidenza laica. C'è stato un lungo periodo in cui alla tipologia parrocchiale venne affidata la delega di surrogare quasi per intero i servizi collettivi della comunità, così che all'interno della città allineata sulla residenza questi corpi di fabbrica si trovarono a compensare esigenze variabili di vita associata e di paesaggio urbano. È il caso delle chiese preposte a ordinare, secondo rivisitati modi neoromanici, un ambiente e un insediamento — come nella megalitica Madonna dei Poveri a Milano-Baggio, progettata nel 1952 da Figini e Pollini (71), e nella fiorita Chiesa di Larderello presso Pisa, progettata nel 1956 da Giovanni Michelucci (72) —, fino a costruire un centro di simmetria alla convergenza d'angolo di un piazzale periferico, altrimenti indefinito nel dilagare del connettivo residenziale — come nel Sant'Ildefonso, progettato nel 1955 a Milano da Carlo De Carli (73) —; o preposte a ricomporre tipologicamente al proprio interno certi scompensi altimetrici o rigidità del tessuto urbano, come nella Sacra Famiglia, progettata a Genova nel 1956 da Ludovico Quaroni (74), dove concorrono accessi a due livelli, dando luogo nell'occasione all'opera più avvincente di Quaroni (forse perché strettamente condizionata alla morfologia della città, essa dispensava l'autore dalla faticosa prefirgurazione che incombe talora su chi deve impostare un'architettura dal nulla, articolando dall'interno all'esterno un turrito crescendo di funzioni-livelli-corpi di fabbrica); o come nel San Gabriele, progettato nel 1958 a Milano da Achille e Pier Giacomo Castiglioni (75), dove, attraverso il solito saggio di arguto *design*, gli autori si ingegnavano a sovrapporre le attività parrocchiali del culto e dell'intrattenimento rispettando l'allineamento della cortina stradale. Nella Chiesa di San Gabriele il processo compositivo sembra avviato dalla ragione funzionale, per poi, a un certo punto, come accade nella scrit-

(69) *Ibidem*, pagg. 196-197.

(70) Cfr. P.P. Pasolini, *L'usignolo della Chiesa cattolica*, Garzanti, Milano 1958.

(71) In *Casabella-Continuità*, n. 208, novembre-dicembre 1955.

(72) In *L'architettura*, n. 46, agosto 1959.

(73) In *Casabella-Continuità*, n. 218, marzo 1958.

(74) In *Casabella-Continuità*, n. 238, aprile 1960.

tura di un intreccio, abbandonarsi all'estrema coerenza dei singoli eventi costruttivi, tanto potente nel suscitare e definire immagini, così da riconoscersi in un destino figurativo, per un verso premeditato e per un verso imposto dalla lievitazione contestuale del tema. Per esempio, la lacerazione della cortina, praticata attraverso tre grandi campate, interrompe l'ordine finestrato di facciata con una profonda chiaroscurazione, da cui emergono, in primo piano e a tutta altezza, due grandi pilastri a forcella, ricavati per stilizzazione dal sintagma *arco-colonna*. Ne risulta così evocata (e forse inconsapevolmente) quell'invariante di tradizione lombarda, che mantiene il gioco della luce entro i due diaframmi su cui si scompone la facciata: dal Romanico al Manierismo architettonico, ed oltre (pensando al quadrone, commesso all'inizio del Seicento per il Duomo di Milano da Federico Borromeo in agiografia del cugino Carlo e dipinto dal Cerano, dove, nella profondità di livelli e spessori architettonici e in dinamismo prospettico e chiaroscurale, si componeva la *distribuzione ai poveri dei proventi del principato d'Oria*). Così, lungo un itinerario tipologico apparentemente accidentale, si riaffermava la congiunzione della funzione e della figurazione civile del ricovero a quella del culto, secondo la movimentata componente «di terra» della Chiesa ambrosiana.

7. Architettura «extra moenia»

Si può constatare, a questo punto, come le *difficoltà politiche* (76), già incontrate dall'Architettura moderna italiana nell'Anteguerra, si fossero prolungate al Dopoguerra, almeno per incarichi che non provenissero da una committenza privata borghese o pubblica popolare e limitatamente al tema residenziale, con l'eccezione dell'industria d'avanguardia. Eppure gli architetti moderni italiani, una volta eccitata figurativamente fino all'estremo ammissibile il tema ordinario dell'abitazione, sentivano di meritarsi occasioni straordinarie, dove sperimentare ulteriormente l'articolazione tipologica di cui si ritenevano ormai capaci. Poiché la commessa di opere pubbliche tardava a venire, risultando appannaggio del mondo professionale già in auge prima della Guerra e di seguito convertitosi su posizioni governative, la loro esercitazione dovette applicarsi su opere particolari, quasi sempre esterne al perimetro urbanizzato, che, per un verso, si distaccavano dalla pura residenzialità e, per altro verso, dalle prescrizioni della città allineata, in attesa di quei servizi di cui essa presto o tardi

avrebbe dovuto dotarsi.

La costruzione sulla costruzione (come *teatro nel teatro*) era già presente nel noto Albergo per ragazzi, progettato nel 1948 al Breuil (Cervinia) presso Aosta da Franco Albini (77); opera assai importante per gli aspetti direttamente percepibili, ma soprattutto per la serie di effetti indotti a distanza. Non è un caso che essa si trovi, lontana dalla città, confinata in un paesaggio alpino, libera di correre a quell'appuntamento col destino, frequente anche nella storia dell'architettura, che di certe opere dà una consapevolezza antesignana a posteriori. Questa piccola costruzione, che Albini aveva meticolosamente seguito passo a passo, attraverso materiali e tecnologie locali, con analitico scrupolo filologico da arredatore-archeologo, già restaurativo ancor prima d'essere compiuto, finiva per acquistare valore emblematico di un «disgelo» post-razionalista, avvenuto anche presso gli architetti settentrionali, trascendente le stesse intenzioni progettuali di partenza. Nel farsi di quest'opera, insieme alla pilastrata in muratura ordinata nella versione rustica di un colonnato su cui si trova posato l'archetipo della baita in legno, si aggregavano per via anche certe immagini più artificiali, tolte, per esempio, dall'ingegneria delle centrali idroelettriche, suscitate non come modello, ma per inclinazione verso il meccanismo, il congegno trasportato in altezza. Ebbene, nonostante il candore elementare e la fragilità teorica, questa piccola costruzione contribuì a scatenare anche al Nord quella valanga raffigurativa i cui effetti restano ancora in circolo nell'Architettura di oggi.

Anche l'estrazione del sodalizio *Asnago & Vender*, come quella di Albini, è da considerarsi comasco-brianzola, così come comune era la loro formazione purista, — come s'è visto — fortemente influenzata da Persico. Tuttavia, i corsi delle rispettive poetiche già si trovavano assai divaricati sulla cerniera degli anni Cinquanta: là dove quello albiniano muoveva da un particolarismo costruttivo, evolvendo pezzo a pezzo (anche pretestuosamente) verso una figurazione generale — si pensi al pannello del tamponamento di facciata nei Grandi magazzini «La Rinascente» di Roma, predisposto nel progetto del 1957 (78) per ospitarvi le tubazioni degli impianti di condizionamento, che poi, nell'esecuzione, trovarono altro percorso —, la figurazione di Asnago e Vender scaturiva un po' straniata a rispecchiarsi nel lindore astratto-geometrico del piano (di pianta o alzato che fosse), appagandosi del «contratto» tipologico assegnatole dalla committenza privata. Nella Casa da essi progettata negli anni Cinquanta per abitazione e studio di un medico a Barlassina (79), sulla strada che da Milano porta a Como, risulta la serie degli «accidenti» e delle volute incongruenze, dosati con maestria a perlustrare il grado di corrutibilità ammeso dalla grammatica purista nell'ac-



60



61



62



63

60. G. Michelucci, Chiesa di Larderello, Pisa, 1956 (da L. Lugli, Giovanni Michelucci - Il pensiero e le opere, Patron, Bologna 1966). 61. G. De Carli, Chiesa di Sant'Ildefonso, Milano, 1955 (da Casabella-Continuità, n. 218, marzo 1958). 62. L. Quaroni, A. De Carlo, A. Mor, A. Sibilla, Chiesa della Sacra Famiglia, Genova, 1956 (da Casabella-Continuità, n. 238, aprile 1960). 63. A. e P.G. Castiglioni, Chiesa di San Gabriele, Milano, 1958 (da Casabella-Continuità, n. 224, febbraio 1959).

(75) In Casabella-Continuità, n. 224, febbraio 1959.

(76) Cfr. G. Veronesi, Difficoltà politiche dell'architettura in Italia - 1920-1940, Tamburini, Milano 1953.

(77) In Domus, n. 271, giugno 1952.

(78) In Casabella-Continuità, n. 257, novembre 1961.

(79) In Domus, n. 338, gennaio 1958.



64



65



66



67



68

coppiarsi naturalisticamente all'Empirismo nordico (allora assai in voga). Per esempio: il rivestimento a doghe in legno di *pitch-pine* alternato a campiture in tesserine di grès, la differenziata incorniciatura dei corrispettivi seramenti, la forte inclinazione della doppia falda in *eternit*, prolungata a porticare la loggia, il solito retino metallico delle balaustre, eccetera assemblavano con raffinatezza quegli stessi neologismi prosaici dai quali già andava divincolandosi la progettazione a *bricolage*, sorta di nostalgia di Scandinavia in Brianza, nel cui regime domestico dirompeva lo *sprawl* dell'autocostruzione e dei geometri indigeni.

La Stazione della slittovia al Lago Nero di Sportinia, progettata nel 1946 da Carlo Mollino (80), ci riporta nel paesaggio alpino, dove l'eccentrica personalità di questo maestro torinese (già autore a Torino nel 1937 della Sede della Società ippica, una delle opere più anticonformiste dell'Anteguerra e di recente vergognosamente distrutta) operava con tutt'altri intendimenti da quelli di Albini, pur trovandosi applicata su un tema analogo. Mollino era figlio d'arte, essendo stato il padre Enrico buon architetto nell'area della *Art Nouveau* piemontese, e quella eredità, tra costruttivista e naturalista, non può non aver influito sulla sua speculazione tecnica e formale, spinta a lambire i confini del tecnicismo e del formalismo, ma sempre richiamata ad un rigoroso rapporto tra intuizione e razionalità. Il terrazzo prendisole di questa Stazione alpina, per esempio, utilizza pilastri di forma tronco-conica rovesciata, appoggiati a slitta sul terreno accidentato, ad assorbire gli assestamenti complessivi e relativi della parte superiore, in orditura di legno, rispetto a quella inferiore, in cemento armato. Persino l'assetto aerodinamico spartivento e spartineve ricorda gli studi sul volo degli uccelli contenuti nei Codici leonardeschi, secondo un'accezione di *design* — per dirla con termine corrente —, che la diceva lunga ai criteri d'immagine e d'imballaggio già da allora invalsi nel settore come puro incentivo al consumo. Grazie alla completezza dissuasiva del progetto di Mollino, successivamente riapparsa nella ricerca di D'Olivio, l'Architettura italiana del Dopoguerra si preservava tanto dall'involutione formale nell'oggetto, quanto dalla tecnocrazia ingegneristica, rivalutando, umanisticamente e fino alle estreme suscettibilità, il grande artigianato di figura e di cantiere.

Il Villaggio del fanciullo progettato nel 1950 a Opicina presso Trieste da Marcello D'Olivio (81), è un complesso tipologicamente importante perché, forse per la prima volta nel Dopoguerra, il rapporto tra residenzialità e servizi appariva sbilanciato a favore di questi ultimi, trattandosi di un'istituzione totale per giovani, concepita per riabilitare dinamicamente nel lavoro e nell'attività di vita associata, al di fuori comunque dell'annichilimento stanziale su

cui si impernava comunemente la vita di riformatorio. Nella critica a questa opera, e in particolare sul primo edificio dei Servizi generali, ha pesato purtroppo il pregiudizio che ne rimarcava il debito contratto alla fonte wrightiana, l'indubbia inventiva e sapienza strutturistica, al di là di un gusto ancora acerbo e affannosamente ridondante — si insisteva sull'estrazione familiare operaia friulana dell'autore e sugli sforzi inauditi affrontati per farne un architetto —, trascurando così l'importanza di un «piano» architettonico destinato a completarsi e affinarsi nella contaminazione del suo stesso progredire. La critica mancava così di scoprire una promessa «rivoluzionaria», unica nella cultura progettuale di quegli anni: là dove il Villaggio del fanciullo trasponesse, nel comportamento giovanile «deviato», un auspicio in positivo per un comportamento sociale collettivo estensibile alla intera comunità; là dove l'insediamento, trascinato dall'immaginazione e dalla competenza diretta di cantiere fuori dagli schemi tipologici convenzionali, tentava la via rappresentativa a partire non dal distacco saggistico dall'esistente, ma dal dominio complessivo dei diversi edifici, facendosi paesaggio esso stesso; là dove, emancipatisi per la prima volta dalla logica dell'opera-oggetto, l'architettura cercava di tipizzarsi (funzionalmente e formalmente) nella diversificazione, anche emblematica, delle singole parti, per trovare — col già citato Abate Laugier — una *coerenza unitaria di dettaglio (a scala umana) nel tumulto dell'insieme*. Del resto, i vantaggi di una ricerca in progressione temporale si potevano constatare nel registro tipologico di cui il Villaggio veniva gradualmente arricchirsi, rimettendo in gioco ogni volta il disegno complessivo dell'insediamento: dalla spigolosa struttura in cemento armato a fascioni reticolari dei Servizi generali, composta secondo un piano orizzontale di simmetria, alla struttura della Tipografia, a pilastri reggenti quattro solette in cemento armato precompresso appositamente tagliate per l'illuminazione a *shed* di cui tre con sostegno centrale a fungo, così che i tamponamenti prefabbricati, scorrendo indipendenti dalla struttura primaria e formando quattro lobi di pianta quadrata, consentivano una visione panottica dalla gabbia centrale sulle quattro fasi di lavorazione. Questa progressione strutturale, dalla complicazione alla semplificazione rasserrenava in positivo l'immagine architettonica, avvantaggiata da elementari sgraffiature quadrettate praticate

64. F. Albini, Albergo per ragazzi Pirovano al Breuil, Aosta, 1949 (da *Domus*, n. 271, giugno 1952). 65. M. Asnago, C. Vender, Casa e studio per un medico, Barlassina, Milano, 1955 (da *Domus*, n. 338, gennaio 1958). 66. C. Mollino, Stazione di slittovia al Lago Nero, Sportinia, Torino, 1946 (da *Domus*, n. 226, gennaio-febbraio 1948). 67. 68. M. D'Olivio, Villaggio del fanciullo, Opicina, Trieste, 1950 (da *L'architettura*, n. 20, giugno 1957).

(80) In *Domus*, n. 226, gennaio-febbraio 1948.

(81) In *Domus*, n. 275, novembre 1952, *Metron*, n. 47, dicembre 1952 e *L'architettura*, n. 20, giugno 1957.

(82) In M. D'Olivio, *Discorso per un'altra architettura*, Casamassima, Udine 1972, tavv. 03.01-03.05. (83) *Ibidem*, tavv. 10.04-10.06.

nell'intonaco bianco e dall'intensa colorazione verde dei cornicioni. L'indubbio talento, profuso nella ricerca progettuale da D'Olivio, costituiva una presenza provocatoria nell'Architettura italiana di quegli anni, insostituibile e per certi versi irraggiungibile, anche se, fraintesa e misconosciuta come fu, finì per essere sospinta verso una sorta di scuola manieristica di se stessa ed esiliata a far paesaggio nel Terzo mondo, sottraendo e distorto la potenzialità di grande ricchezza. In quest'opera, da ritenere nell'insieme la più importante anche rispetto alla prolifica produzione successiva, la critica architettonica — come s'è detto — ha mancato un'occasione decisiva per evolvere il proprio campo di esperienza teorica e pratica; anche se ne esistevano altre, dello stesso autore, di non minore pregnanza progettuale — come nel caso della Spina commerciale nel piano di Città balneare a chiocciola per Lignano Pineta del 1953 (82) o dell'Albergo a Manacore nel Gargano del 1959 (83) o del Complesso Zipser a Grado del 1960 (84) —, dove, nonostante la convenzionalità dei temi nei quali si riduceva in genere la committenza italiana di quegli anni, prevaleva irriducibile una intenzionalità di egemonia del momento collettivo dei servizi sul momento individuale della residenza (una questione allora trascurata, che sarebbe diventata d'attualità soltanto anni più tardi).

L'Istituto Marchiondi, progettato a Milano-Baggio nel 1954 da Vittoriano Viganò (85), articolandosi tipologicamente da un'analoga destinazione a *istituzione totale* per giovani «caratteriali», puntava sulle suscettibilità psicologico-ambientali, individuate con lo spregiudicato apporto di intelligenti esperti e committenti, per far regredire la figurazione architettonica dal plasticismo del primo Terragni al primordiale stato sillabale di contrasto materico, accentuato dall'ipertrofia dei dettagli svolti quasi pantomimicamente. E da tener presente che ci si muoveva in anni di forte inerzia delle pubbliche istituzioni, per cui, pur restando all'esterno di un regime di emarginazione dalla comunità civile, anche il solo rifiutarsi per principio alla segregazione attraverso un ambito fortemente umanizzato, costituiva già un passo importante sulla via della riabilitazione tipologica. Per questa coraggiosa professione di costruttivismo pedagogico, Viganò veniva consegnato alla storia dell'architettura, come corrispettivo italiano del Brutalismo; essendo il termine coniato, pare, nella crisi dei nomi dei suoi principali prota-

gonisti; i coniugi inglesi architetti Peter (detto *Brutus*) e Alison Smithson, donde *Brut-Alism*, diventato onomatopoeico nel composto radicale di una nuova morale internazionalista teorizzata da Rayner Banham (86), dove l'essenza plastica ligneo-lapidea di Le Corbusier si congiungeva all'incorporità spaziale di Mies van der Rohe.

Trovandosi fatalmente in posizione deuteragonistica rispetto ai maestri nazionali, sulla generazione nata tra il 1915 e il 1920, vennero a condensarsi in forma di complesso o di mito alcune componenti dell'eclettismo ideologico della fase eroica del Movimento moderno. Per esempio: l'urbanistica come disciplina specialistica, la tecnica e l'*industrial design* come condizioni per una diffusione del benessere, la storia come rivisitazione sociologica dell'inattuato programma razionalista e, poi, la necessità di un nuovo riscontro internazionale. Il più delle volte a questa propensione euristica finì per corrispondere uno stato di alienazione opposto al proposito di partenza: dacché la normativa risultava anche complice dell'espansione incontrollata, l'*industrial design* un modello di consumo, la tecnica falsa coscienza di arretrati rapporti di produzione, eccetera. In questo quadro di decomposizione teorica, l'Istituto Marchiondi, come del resto le opere più significative dei Castiglioni, di De Carlo, D'Olivio, Fiorentino, eccetera, muoveva dall'ansia di trovare comunque una propria ragione affermativa, col merito indubbio di aggredire e scomporre un imperverante acrobatismo tipologico ancora eretto sul modulo residenziale e scoprire nel prediletto tema dei servizi oltre che l'occasione sociale, anche la scala ampliata su cui tentare di riconfigurare l'architettura dal presupposto di una nuova funzionalità. Da ciò l'influenza dei padri involontari del Brutalismo (Le Corbusier, Mies van der Rohe), ma per alcuni anche quella più rarefatta di Alvar Aalto e di Louis Kahn. Così, verso gli anni Sessanta si affermava progressivamente una *koinè* generazionale, di estensione internazionale, che trovava caratteri propri nella compaginazione strutturale di ingombri e di vuoti, in pianta e in sezione, articolati come seguendo un programma ergonomico: alle masse primarie, dislocate ai nodi di un diagramma crescente ad albero e riquadrate in conformità alla cassaforma del cemento armato o alla muratura portante lasciata a vista, si giustapponeva l'arabesco dei tamponamenti e delle vetrate modulari, delle aeree carpenterie metalliche. Su questa processualità progettuale, Gino Valle costruiva per la Zanussi-Rex di Pordenone la nuova immagine industriale, sviluppata in neotecnica continuità lineare dall'insediamento all'*industrial design*: dallo stabilimento alle filiali, dalla mensa agli Uffici, progettati nel 1959 (87), ai prodotti elettrodomestici.

Il Monumento ai partigiani, progettato da Franco Buzzi Ceriani (88) nel 1954 a



69. V. Viganò, Istituto Marchiondi a Baggio, Milano, 1954 (da *L'architettura*, n. 40, febbraio 1959). 70.71. G. Valle, Uffici delle Industrie A. Zanussi, Pordenone, 1952-62 (da *Casabella-Continuità*, n. 277, luglio 1963). 72. F. Buzzi Ceriani, Monumento ai Partigiani di Taino sul Lago Maggiore, Varese, 1954 (da *Casabella-Continuità*, n. 208, novembre-dicembre 1955).

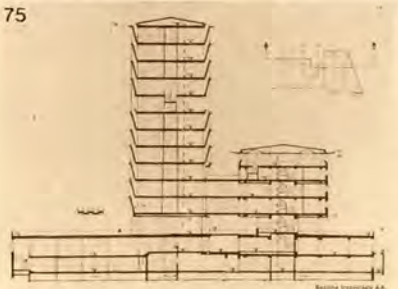
(84) *Ibidem*, tavv. 13.01-13.03.

(85) In *L'architettura*, n. 40, febbraio 1959.

(86) cfr. R. Banham, *The New Brutalism - Ethic or Aesthetic?*, Krämer, Stuttgart 1966.

(87) In *Casabella-Continuità*, n. 277, luglio 1963.

(88) In *Casabella-Continuità*, n. 208, novembre-dicembre 1955.



73. C. Scarpa, Casa Veritti, Udine, 1955 (da Zodiac, n. 6, maggio 1960). 74.75. P. Bottoni, Municipio di Sesto San Giovanni, Milano, 1960: veduta (da AA.VV., Funzione del quartiere in Sesto di domani, a cura dell'Amministrazione comunale di Sesto San Giovanni, Sesto San Giovanni 1970), sezione (da L'architettura, n. 146, dicembre 1967).

Taino sul Lago Maggiore, si collocava a ponte tra la ricerca di alcuni architetti nati intorno al 1920 (Valenti, Valle, Mangiarotti, Morassutti, eccetera), dove l'immagine complessiva risultava, per via di *design*, dalla tessitura geometrica di elementi ripetuti (quattro quadrati sbalzati da un manufatto quadrato prefabbricato in cemento), e la ricerca di nuova figurazione perseguita dalle generazioni successive (cui Buzzi Ceriani appartiene anagraficamente, essendo nato nel 1926) e qui reclamata proprio dall'eccezionalità del tema, dove la connotazione commemorativa si avvolge a spirale conferendo all'obelisco la forma di un fertile frutto della terra lombarda, e così richiamando il simbolismo naturalista della Colonna continua scolpita da Constantin Brancusi a più riprese tra il 1918 e il 1937. Casa Veritti, progettata a Udine a partire dal 1955 (89), come tutte le opere di Carlo Scarpa, ha vissuto una prolungata gestazione progettuale, fatta di arresti e riprese nel tempo. L'impianto è manierista, predisposto quasi in devoto omaggio museale alla poetica wrightiana, su cui era venuta costruendosi la maturazione dell'artista veneziano, incubata per lunghi anni sull'Art Nouveau, sulla Secessione viennese e integrata da progressivi recuperi neoplasticisti; mentre in completa autonomia si svolgeva una raffinata ricerca d'ordinamento spaziale, condotta per contrasti o affinità di materia, forma, colore, come da chi avesse eletto a principi esclusivi di coerenza quelli mediabili dalla stilizzazione, fino all'astrazione, dell'organicità naturale. Ne è scaturita un'opera di alta decorazione, riscattata all'architettura proprio per la competenza preziosamente analitica di Scarpa, impegnato su dettagli incisivi, che non tendono a integrarsi, ma a collegarsi in sequenza paratattica, come accade nel fascio verticale d'angolo di Casa Veritti, dove scorrono, l'uno sull'altro, pilastro, camino, montanti della vetrata, secondo una composizione per sistemi e sottosistemi, primari e secondari, però tutti compensati senza reciproca sopraffazione sullo stesso piano focale, in modo che sia l'osservatore a stabilirne, per propria inclinazione, una gerarchia di svolgimento. È da riconoscere a Bruno Zevi la «scoperta» di Scarpa, D'Olivio e il «rilancio» di personalità già affermate nell'Anteguerra, come Ridolfi, Samonà e altri architetti, la cui trasgressione dal metodo e dal canone razionalista venne legittimata sulle pagine della rivista *Metron*. Ciò avvenne, tuttavia, forzando una discriminante spaziale di tendenza organica, che lasciava in ombra la complessa fenomenologia culturale, per cui da esperienze distanti convergevano nella revisione figurativa, secondo costruzioni linguistiche differenziate, mosse da presupposti diversi.

Il Municipio di Sesto San Giovanni, progettato nel 1960 da Piero Bottoni (90), opera tarda ma dove il vecchio protagonista dei CIAM ritrovava la ve-

na giovanile, si compone di due corpi di fabbrica emergenti da una piattaforma porticata a quota 3.63: l'uno, per cinque piani fuori terra, destinato ai vani di agibilità pubblica; l'altro, per dodici piani, destinato agli uffici delle varie ripartizioni amministrative. Con qualche rara ma autorevole eccezione, quest'opera venne considerata con certa sufficienza dalla critica, per una tardiva ingenuità, quasi *naïf*, dacché costituiva una svolta non solo nella produzione di Bottoni, ma anche in quella corrente; mentre era invece una trama tessuta tra rappresentatività, ambientamento e partecipazione, e intrisa di «antico» razionalismo, a promuovere l'invenzione tipologica: in un corpo in altezza gli uffici della burocrazia dove, estesa la funzionalità nel diritto all'immaginazione, da ogni posto di lavoro risulta percepibile una fetta di cielo; in una «casa di vetro» le funzioni pubbliche, nella cui trasparenza e permeabilità si trovano i presupposti amministrativi della *democrazia diretta*. Il complesso, turrito e tumultuoso per masse edificate e dislivelli, destinato ad agglutinare in *centro civico* gli scampoli di verde e i frammenti arcaici di un trascorso agricoloindustriale, che la *città-fabbrica* di Sesto San Giovanni aveva dovuto difendere strenuamente contro l'occupazione nazista, ma soprattutto contro la minacciata smobilizzazione industriale nell'immediato Dopoguerra, scongiurata solo al prezzo di concedere via libera alla speculazione sulle aree in proprietà ai grandi complessi produttivi (processo — come si sa — inarrestabile, dove all'amministrazione toccava provvedere ai servizi delle nuove espansioni attraverso ulteriori convenzioni con la proprietà fondiaria). Si trattava di un programma e di un saggio di architettura collettiva, proteso a farsi carico della frammentarietà e della contaminazione tipologica, dello *sprawl*, di quasi tutto l'*hinterland* brianteo (dove l'esposizione di mobili convive alla villa-opificio, l'ipermercato al piccolo laboratorio e dove prevale un'aggressiva segnaletica pubblicitaria). Così il Palazzo Municipale di Sesto San Giovanni appariva sfasato rispetto al gusto architettonico corrente all'inizio degli anni Sessanta e incline, piuttosto, a riscattare il «cattivo gusto» produttivo, conferendogli cittadinanza culturale e ambientale, secondo termini non mimetici ma neanche oppositivi, come appare soprattutto sui fronti del corpo pubblico con la grande «vetrina» di estroversione amministrativa e le eccentriche fiammate di rivestimento colorato.

(89) In *Zodiac*, n. 6, maggio 1960.

(90) In *L'architettura*, n. 146, dicembre 1967.

(91) In *Metron*, n. 45, giugno 1952.

(92) In *Casabella-Continuità*, n. 213, novembre-dicembre 1956.

(93) In *Metron*, n. 43, settembre-dicembre 1951.

IL MUSEO COME METAFORA DI PAESAGGIO STORICO

8. Il museo come metafora di paesaggio storico

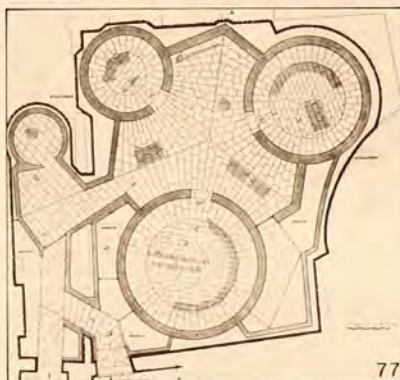
Negli anni Cinquanta una squisita sequenza di allestimenti museali eseguiti dai nomi più illustri della tradizione razionalista convertita figurativamente (Albini, Gardella, il Gruppo BBPR, Scarpa), scartava decisamente dalla rotta bene o male mantenuta dai razionalisti a oltranza (Bottoni, Cosenza, Daneri, Marescotti), verso la conquista di una nozione di paesaggio storico, costruita per metafora sul modello della collezione. Tale nozione avrebbe trovato in seguito un'amplificazione a scala autentica e largamente divulgata nella «via italiana» alla cultura dei *centri storici*, sotto la cui insegna oltre ai benemeriti promotori, da trovare soprattutto nelle amministrazioni democratiche in cerca di una linea di rivalutazione della città fisica, si sarebbero federati molti architetti, urbanisti, sociologi in debito di concrete proposte operative. In questa serie di allestimenti già veniva a comporsi metodologicamente quell'intreccio tra patrimonio artistico (assunto poi a insieme monumentale), ordinamento (assunto poi a normativa di tutela) e museografia (assunta poi a tecnica di valorizzazione ambientale), cioè quella relazione di coerenza tra storia e intervento, che la società di allora recalcitrava ad ammettere come programma integrante per la città. Il museo diventava così un laboratorio, dove simulare e introiettare condizioni ambientali e ipotesi di progetto per una possibile provvidenza tattica e strategica dell'architettura in soccorso della città storica, ormai allo stato di agonia anche connotativa. Di fronte a qualche isolato caso di affidamento da parte di conservatori di musei pubblici si trovava il generale disinteresse della classe politica e culturale italiana: nei capoluoghi, dove le amministrazioni centriste erano fortemente intrigrate nelle operazioni immobiliari, ma anche alla periferia, dove le amministrazioni frontiste assorbite dal problema degli alloggi non si sentivano ancora impegnate su un'immagine alternativa di città.

Solo il recinto dell'istituzione museale verificava un crescendo di soluzioni, che andava dalla disposizione a percorso di Palazzo Bianco, ordinato a Genova nel 1951 (91), dove Albini (evocando forse la continuità della Strada Nuova alessiana, su cui prospetta l'edificio) si limitava al puristico congegno espositivo di valorizzazione in sequenza, opera per opera, fuori da ogni tentativo di contestualizzazione, fino alla costruzione di un vero e proprio *tholos* sotterraneo per il Museo del Tesoro di San Lorenzo, progettato l'anno successivo dallo stesso architetto nella stessa città (92), dove l'elaborata cripta di avvolgimento ottiene lo stesso effetto sovrastando gli oggetti in esposizione.

Nella Mostra della sedia italiana nei secoli, allestita da Gardella alla Nona Triennale del 1951 (93), la progressione storica veniva convertita in sequenza



76



77



78



79



80



81



82



83

76. F. Albini, Museo di Palazzo Bianco, Genova, 1951 (da Metron, n. 45, giugno 1952). 77.78. F. Albini, Museo del Tesoro di San Lorenzo, Genova, 1952 (da Casabella-Continuità, n. 213, novembre-dicembre 1956). 79. I. Gardella, Mostra della sedia italiana nei secoli alla IX Triennale, Milano, 1951 (da G.C. Argan, op.cit.). 80. F. Albini, F. Helg, Salone d'onore alla X Triennale, Milano, 1954 (da Domus, n. 300, novembre 1954). 81.

Gruppo BBPR (L. Belgiojoso, E. Peressutti, E.N. Rogers), Museo del Castello, Milano, 1954 (da Casabella-Continuità, n. 211, giugno-luglio 1956). 82. C. Scarpa, Addizione alla Gipsoteca Canoviana di Possagno, Treviso, 1956 (da Casabella-Continuità, n. 222, ottobre 1958). 83. C. Scarpa, Museo di Castelvecchio, Verona, 1959 (da Domus, n. 369, agosto 1960).



84.85. S. Muratori e altri, Progetto per il Concorso per il Quartiere CEP alle Barene di San Giuliano, Mestre, Venezia, 1959: soluzione con tipo a fondamenta affiancate a

canali; soluzione con tipo a campo quadrangolare complesso (da Casabella-Continuità, n. 242, agosto 1960).

spaziale; come in una giostra di antichi cavalieri, i sedili misuravano le proprie contrazioni stilistiche in *presentia*, cioè in una dimensione soprastorica e tutta figurale. Cadeva così ogni tentativo di avallo tecnologico alla produzione corrente; come nelle immagini dell'epica eisensteiniana, la sfilata dei protagonisti evocati dal passato assumeva un ruolo non di complicità, ma di ammonimento verso i miti della modernità, quasi in sintonia alla «dottrina» di Ernesto Rogers sulle *preesistenze ambientali*.

Di quanto il Museo del Tesoro di San Lorenzo affondava sotto terra come uno scrigno, inversamente il Salone d'onore, progettato da Albini alla Decima Triennale del 1954 (94), trascendeva a teatrino pensile, così da riprodurre, suo malgrado, la metafora del *barone rampante*, presente nella narrativa italiana per merito di Italo Calvino (95), dove poesia e parodia risultavano in autorevole congiunzione dalla semplice trasposizione dal piano di comportamento convenzionale a quello lungi-

mirante del ramo d'albero (si pensi alla splendida utilizzazione di questa virtualità topologica nel film *Uccellacci e uccellini*, realizzato da Pasolini nel 1965). In Triennale Albini esautorava la funzione rendendola aerea, foderandola completamente, intradosso ed estradosso, di panno rosso e sostenendola, priva di fondamenti, con tubolari metallici, rigidi filamenti per lampadine di colmo.

Altrettanto straniati risultavano, per ridondanza, le collezioni contraffortate da ingegnose protesi, allestite nel 1954 nel Museo del Castello di Milano dal Gruppo BBPR (96), e, per perfezionismo, l'elegiaca addizione della Gipsoteca Canoviana di Possagno, presso Treviso, progettata nel 1956 da Carlo Scarpa (97), secondo un neoplasticismo calco neoclassico, o, per ipermaestria materica, la dissolvenza morandiana, linea e controlinea, tono su tono, del Museo di Castelvecchio, allestito nel 1959 a Verona dallo stesso autore (98).

9. L'architettura in ruolo di piano

Una serie di impegnate partecipazioni a concorsi su tematiche di estesa e complessa implicazione — ad esempio, per il Quartiere residenziale CEP alle Barene di San Giuliano di Venezia-Mestre del 1959 (99) e per il Centro Direzionale di Torino del 1962 (100) — sembrava concludere un ciclo dell'Architettura italiana e aprirne un altro intorno alla cerniera degli anni Sessanta; quasi a testimoniare una raggiunta emancipazione dal tirocinio dimostrativo, consumato in sedicesimo nel laboratorio edilizio o museale, e il diritto di estendere l'esperienza acquisita nel particolare al dominio della dimensione urbana e della qualità insediativa. Il disegno architettonico si poneva così in diretta concorrenza, se non sempre in aperta conflittualità, all'urbanistica e perfino alla sociologia fattesi ormai arroganti, dopo l'importazione del *planning* anglosassone (101), nel rivendicare anche in Italia alle specificità disciplinari la competenza esclusiva di interpretare per modelli la vita passata e futura della collettività sul territorio. Mentre la generazione nata intorno al 1920 sembrava incline a differenziare i propri interessi tra socioeconomia, edilizia e *design*, quella dei maestri e le più giovani si affrontavano «cavalleresco» nell'arena progettuale dei concorsi, dove, sia pure con prestazioni di qualità alterna, l'architettura finiva per conquistare credibilità e prestigio non indifferenti nella cultura italiana dei primi anni Sessanta ma, anche, per mostrare virtù e limiti non trascurabili.

Le virtù implicite stavano proprio nell'essersi fatta portatrice in *corpore vili* di pensiero negativo, là dove riusciva a dimostrare la vanità della sua pretesa di indagare il futuro attraverso una storicità assunta in senso lineare, e quindi deterministico, e di dominare così i mezzi di riproduzione dell'inseadimento, quasi che storicizzare volesse significare necessariamente prendere la rincorsa verso una direzione prestabilita una volta per tutte. E questa perdita d'illusione ha riproposto all'architettura tutta l'esigenza del laboratorio progettuale, del cantiere spe-

(94) In *Domus*, n. 300, novembre 1954.

(95) Cfr. I. Calvino: *Il visconte dimezzato*, Einaudi, Torino 1952; *Il barone rampante*, Einaudi, Torino 1957; *Il cavaliere inesistente*, Einaudi, Torino 1959.

(96) In *Casabella-Continuità*, n. 211, giugno-luglio 1956.

(97) In *Casabella-Continuità*, n. 222, ottobre 1958.

(98) In *Domus*, n. 369, agosto 1960.

(99) In *L'architettura*, n. 57, luglio 1960 e *Casabella-Continuità*, n. 242, agosto 1960.

(100) In *Casabella-Continuità*, n. 278, agosto 1963.

(101) Cfr. la pubblicistica dei vari istituti regionali di ricerca socioeconomica e urbanistica sorti in Italia di seguito alla fondazione, nel novembre 1960, dell'ILSES (Istituto Lombardo per gli Studi Economici e Sociali).

(102) Cfr. C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, London 1977.

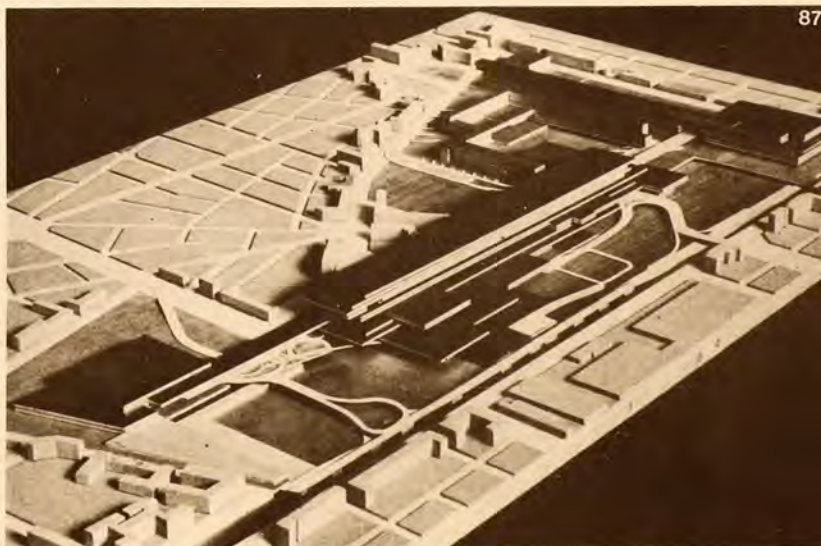
rimentale di scala dialetticamente conforme, da dove scontrarsi e fare concretamente i conti con la storicità e la realtà, nell'effettivo coefficiente fisiologico imposto dal divenire dell'insediamento; proprio come condizione obbligata per evitare il grado di alienazione prevalente nella produzione architettonica corrente nelle società del Capitalismo ma anche del Socialismo realizzato, dove l'operare architettonico si era ormai ridotto a dimensione univoca e prestabilità dal mercato manipolato o dal dirigismo fine a se stesso.

Tra i limiti più appariscenti, indotti dal disegno a grande scala, c'era la presunzione che, dalla propria consistenza materiale e corporale, l'architettura potesse risalire astrattamente, fino a farsi comprensiva dell'intero complesso di rivendicazioni espresse dalla società; fino a farsi arbitra sul nascere di vocazioni e prenotazioni promosse da settori di competenza specifica. Era il mito dell'interdisciplinarietà, presto destinato ad esplodere nelle Facoltà di architettura, che significò fraintendimento di obiettivi e mezzi idonei per raggiungerli e alienazione di responsabilità e di capacità propositiva, facendo perdere grande parte delle occasioni che le mutazioni, nel frattempo intervenute nella società italiana, potevano ancora offrire alla progettazione architettonica. Ma tra i limiti indotti da una successiva e inversa presa di coscienza del proprio particolare, del ritrovato diritto al fantastico, al privato, sopraggiungeva anche il piacere di costituirsi parte lesa in una *cultura della crisi*, simmetrica ai termini schematici con cui l'aveva già condannata una ideologia veteromarxista (per esempio, nelle prescrizioni zdanoviane), riesumati quasi per provocazione, per ritorsione, per olocausto, nel caricaturale del post-moderno (102), di fronte alla mancata promessa «totale» del Movimento moderno e all'incredibilità oggettiva o all'inutilità del progettare per una storia positiva della società.

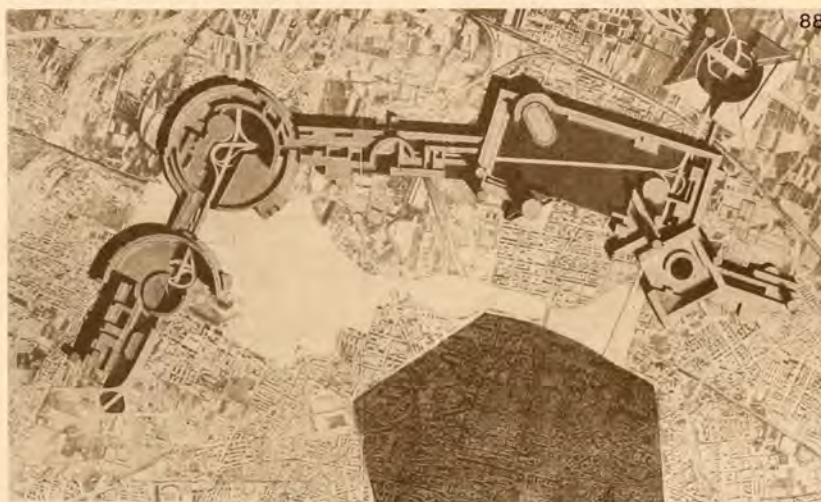
Da qui la vicenda successiva, tuttora disorientata dopo la *perdita del centro*, eppure da determinare nel farsi avanti spietato del presente.



86



87



88

86. L. Quaroni e altri, Progetto per il Concorso per il Quartiere CEP alle Barene di San Giuliano, Mestre, Venezia, 1959 (da M. Tafuri, Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia, Comunità, Milano 1964). 87. G. Samonà e altri, Progetto per il Concorso per il Centro Direzionale,

Torino, 1962 (da Casabella-Continuità, n. 278, agosto 1963). 88. C. Aymonino, P. Giordani, Studio preparatorio per il Centro Direzionale di Bologna, 1962 (da C. Aymonino, P. Giordani, I Centri Direzionali, De Donato, Bari 1967).

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.

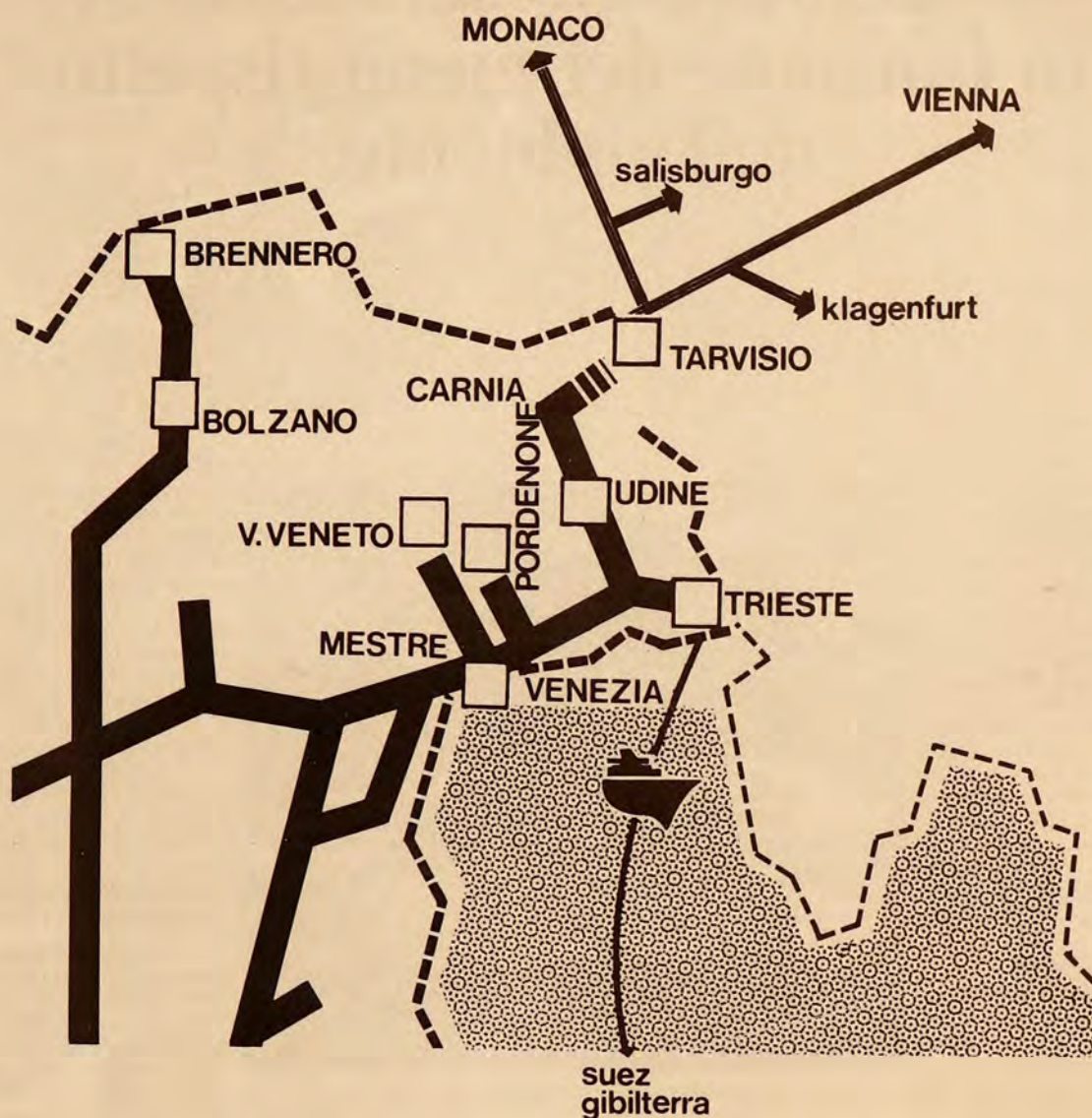
È sicuro perché agisce solo sulle parti verdi delle infestanti cessando ogni attività a contatto del suolo.

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.

E questo, oggi, non è poco.

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 s p a
(gruppo IRI)

L'aggiornamento dei metodi di difesa fitosanitaria in funzione del pieno rispetto dell'ambiente.

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.



ENTE NAZIONALE PER L'ENERGIA ELETTRICA



L'ILLUMINAZIONE

La sorgente luminosa da preferire è il tubo fluorescente: costa di più all'atto dell'acquisto e dell'installazione, rispetto alle lampade a incandescenza, ma dura sei volte tanto e, a pari flusso luminoso, consuma meno della metà. Così si riguadagna il maggior costo iniziale.

Sono in commercio tubi fluorescenti con gradevoli tonalità di luce.

Tra le lampade ad incandescenza quelle di maggior potenza (watt) danno più luce in proporzione al consumo: **è meglio usare una o poche lampade grandi piuttosto che molte piccole.** E' bene ricordarlo nella scelta dei lampadari, dai quali bisogna pretendere anche un buon rendimento luminoso, non solo un effetto decorativo. La pulizia delle lampade e degli apparecchi illuminanti è indispensabile per mantenere una buona resa.

LAVABIANCHERIA E LAVASTOVIGLIE

Per quanto riguarda le macchine per lavare (lavabiancheria e lavastoviglie), la scelta va fatta dopo aver esaminato le caratteristiche e le prestazioni dei vari modelli, tenendo ben presenti le esigenze familiari.

Per l'uso dei due tipi di macchina si consigliano i seguenti accorgimenti:

- la messa in funzione quando si è raggiunto un carico completo;
- la scelta dei programmi abbreviati e a temperatura ridotta per carichi non eccessivamente sporchi;
- lo sfruttamento di eventuali dispositivi economizzatori, secondo il libretto di istruzioni fornito dal costruttore;
- la frequente pulizia del filtro.

LO SCALDACQUA

Lo scaldacqua è un importante consumatore di energia elettrica: merita pertanto particolari attenzioni. Le dimensioni devono corrispondere ai fabbisogni della famiglia: **avere uno scaldacqua troppo grande comporta l'onere di una fornitura di acqua calda in parte non utilizzata.** Poiché i lunghi tubi di raccordo sono causa di perdita di calore, è importante ubicare lo scaldacqua il più vicino possibile ai punti di più frequente prelievo dell'acqua calda; se tali punti sono distanti fra loro, considerare la possibilità di installare due scaldacqua di dimensioni ridotte in luogo di uno più grande.

Il termostato, che fissa la temperatura massima dell'acqua, può essere regolato a 60°C, riducibili a 40°C nel periodo estivo. Regolare a temperature più alte viene a costare di più e non porta sensibili vantaggi. **Convienne tenere inserito lo scaldacqua solo di notte, per avere acqua calda al mattino. L'acqua calda costa: perciò non deve essere sprecata lasciandola scorrere inutilmente o gocciolare da rubinetti difettosi.**

IL FRIGORIFERO

Per il più conveniente funzionamento del frigorifero è opportuno tenere presente che:

- l'ubicazione ideale è nel punto più fresco del locale, con una distanza, tra la parte posteriore e la parete, sufficiente per l'aerazione;
- nella regolazione del termostato va scelta la temperatura meno bassa che consenta una soddisfacente conservazione degli alimenti: **è inutile e dispendioso un freddo più intenso;**
- il numero e la durata delle aperture degli sportelli, specialmente per lo scomparto dei surgelati, devono essere ridotti il più possibile per evitare fughe di freddo;
- lo spessore di ghiaccio sulle pareti interne non deve raggiungere i 5 mm: se lo sbrinamento non è automatico, occorre provvedere manualmente secondo il libretto di istruzioni;
- le guarnizioni difettose degli sportelli devono essere sollecitamente sostituite: rappresentano una falla nell'isolamento termico.



**UTILIZZA MEGLIO L'ENERGIA ELETTRICA
DARAI UN CONTRIBUTO ALL'ECONOMIA NAZIONALE
ED AVRAI UNA BOLLETTA MENO CARA**

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.

REGIONE LOMBARDIA

**Assessorato all'Istruzione e
Formazione Professionale**

**Assessorato ai Lavori Pubblici
ed Edilizia Residenziale**



Il repertorio regionale dei progetti tipo di edifici scolastici

La presentazione del repertorio dei progetti-tipo di edifici scolastici, fase conclusiva del bando di concorso emanato dalla Giunta Regionale nel settembre 1978, costituisce un momento di particolare rilievo nell'azione politica che la Regione Lombardia ha intrapreso, sino dai primi atti legislativi compiuti dopo la propria istituzione, nel settore dell'edilizia scolastica.

Prioritari apparivano, allora, gli interventi volti a mobilitare le ingenti risorse finanziarie occorrenti per soddisfare le esigenze di strutture edilizie e in questa direzione ci si mosse sia sollecitando (unitamente alle altre regioni) il Parlamento a varare un provvedimento straordinario di finanziamento dell'edilizia scolastica, sia attuando forme di credito agevolato e di erogazione di contributi sugli interessi a favore degli enti locali per la realizzazione di nuove opere.

Pertanto non si è persa occasione per affermare che la Regione non doveva, né intendeva, limitare il proprio ruolo a quello di centro di programmazione degli interventi di erogazione dei finanziamenti relativi, ma voleva svolgere un ruolo ancora più incisivo nel campo dell'edilizia scolastica, ponendosi come elemento centrale di un processo di evoluzione complessiva delle modalità di progettazione e realizzazione delle strutture scolastiche.

La formazione del repertorio regionale di progetti — tipo di edifici scolastici si pone come primo, sostanziale atto di questo ruolo regionale realizzando un progetto già da tempo indicato fra i compiti che la Regione intendeva perseguire nel settore dell'istruzione.

Il repertorio dei progetti — tipo, oggi attuato, si qualifica come elemento di un nuovo rapporto fra Regione, enti locali e produzione edilizia che consente di confrontare soluzioni tipologiche ed esigenze specifiche e di alimentare un importante interscambio di informazioni e di verifiche.

L'elaborazione di tale strumento è stata contrassegnata da una serie di elementi innovatori, anche di cospicua portata: le procedure per l'appalto sono sta-

te ridotte ai tempi minimi; i costi sono stati contenuti entro i limiti prefissati; la progettazione è stata stimolata ad un diverso approccio all'elaborazione del progetto, sia per le richieste di tipologie realizzate con l'aggregazione di unità funzionali minime, con caratteristiche di flessibilità d'uso degli spazi e di adattabilità alle diverse condizioni, sia per aver sollecitato un rapporto di carattere interdisciplinare con la presenza di un pedagogo nel gruppo di progettazione. I risultati ottenuti appaiono conformi alle aspettative sia per il numero di partecipanti sia per i qualificati apporti che si sono raccolti, mentre già si stanno avviando le prime realizzazioni.

Si è così potuto passare alla fase operativa di una esperienza che appare già ora come adeguatamente compiuta, pur se suscettibile di ulteriori perfezionamenti, anche per poter meglio cogliere i mutamenti che si produrranno nei sistemi produttivi e per poter recepire nuove proposte progettuali che potrebbero emergere.

Prof. Filippo Hazon
Assessore Regionale all'Istruzione
ed alla Formazione Professionale

Con la formazione del Repertorio dei Progetti - Tipo la Regione ha inteso porsi come momento trainante nell'attuazione della legge statale 412 del 1975, che ha trovato una significativa quanto puntuale risposta da parte della Regione Lombardia con la legge n. 37 del 1977.

Con la legge regionale n. 37 si è voluto semplificare la procedura per la realizzazione delle opere di edilizia scolastica, demandando agli Enti locali le competenze per la gestione degli interventi, e si è perseguita, altresì, la finalità di qualificare l'intervento pubblico nel settore, elevando la qualità della progettazione e le prestazioni degli edifici scolastici.

A questo fine si è previsto lo strumento del concorso per progetti-tipo di strutture scolastiche, per i vari ordini e gradi di scuola (dalla materna alla elementare, (segue)



alla media inferiore) a costi prefissati che favoriscano la «diffusione di tipologie edilizie rispondenti al rinnovamento ed aggiornamento del processo educativo» e consentano di realizzare la produzione edilizia. Una esperienza interessante e significativa la Regione aveva, del resto, già maturato con la formazione del repertorio dei progetti-tipo di edilizia residenziale pubblica.

Il discorso avviato dalla Regione, ora alla fase operativa, è sicuramente ambizioso e, per la sua portata, di grosso significato e stimolo anche a livello nazionale. Si è trattato e si tratta di un tentativo giustamente da compiersi per far giocare all'Ente pubblico un ruolo di coordinamento e di propulsione in un'area e in un settore produttivo densi di implicazione sociali, economiche e culturali.

Il repertorio si pone come momento di sollecitazione, raccolta e distribuzione di idee e di risultati progettuali, proponendo al mondo imprenditoriale un'ottica diversa da quella in cui si è trovato finora ad operare, l'ottica dell'economia di impresa e del rapporto occasionale, e comunque sempre puntuale, con il committente e l'utente.

Il confronto che viene suscitato e creato con il repertorio, strumento aperto e continuamente aggiornabile, al di là e oltre i vincoli e le clausole di partecipazione con i quali l'economia imprenditoriale deve misurarsi, è alimentato dalla compresenza di differenti idee, diversi esiti progettuali, diverse proposte costruttive, non circoscritti ad ambiti territoriali ridotti. I risultati ottenuti in questa fase di avvio e di costruzione del repertorio regionale sono, mi sembra, indicativi e incoraggianti.

Indicativi della capacità espressiva ed operativa della realtà produttiva e progettuale del nostro paese e incoraggianti per il contributo interdisciplinare promosso e suscettibile di ulteriori sviluppi attraverso il confronto continuo con la dinamica del processo educativo.

Sotto il profilo culturale la provocazione stimolata dal bando ha trovato risposta esauriente nelle ipotesi di didattica proposte, determinate queste dall'accostamento interdisciplinare alla progettazione e dall'apporto determinante di sociologi e pedagogisti.

Ci si augura che col protrarsi dell'esperimento anche l'edilizia industrializzata, pesante o per componenti, possa trovare sbocchi in questo campo con elementi propri ed appositamente prodotti.

Solo così ci sarà un contributo fattivo del mondo progettuale ed imprenditoriale agli obiettivi regionali, che sono volti alla migliore e maggiore utilizzazione delle risorse pubbliche, perseguendo, nel contempo, qualità e funzionalità del prodotto e offrendo ai committenti ed agli utenti un servizio di grande riflesso per la spesa pubblica e la resa sociale.

Sotto il profilo economico la Regione Lombardia ha inteso percorrere due strade: la prima, quella del contenimento dei costi al di sotto di un tetto massimo prefissato, con immediata ripercussione sui costi di costruzione; la seconda, non meno importante, è quella tesa ad abbreviare in termini estremamente sensibili i tempi che vanno dalla progettazione all'approvazione definitiva dei progetti e, quindi, all'inizio dei lavori.

Ogni amministrazione potrà, infatti, attingere al repertorio scegliendo unicamente il tipo di edificio che meglio risponde alle proprie esigenze e ricorrendo, poi, alla sola sottoscrizione di una convenzione già predisposta dalla Regione, sarà in grado di avviare la fase esecutiva dei lavori.

L'interesse che da più versanti viene dimostrato verso questa operazione della Regione Lombardia conferma la scelta e la strada che abbiamo appena cominciato a percorrere, ma che deve necessariamente essere sperimentata.

Prof. Oreste Lodigiani
Vice Presidente della Giunta Regionale
e Assessore ai Lavori Pubblici ed Edilizia Residenziale



Il repertorio regionale dei progetti tipo di edifici scolastici

Finalità del repertorio dei progetti tipo di edilizia scolastica e ruolo del catalogo

La raccolta in catalogo dei progetti tipo di edifici scolastici costituisce una fase essenziale per rendere pienamente operativo il repertorio istituito dalla Regione Lombardia e per garantire quelle possibilità di informazione e di documentazione di questo nuovo strumento amministrativo.

Con il repertorio dei progetti tipo si è voluto offrire, infatti, agli enti locali — e ciò ha costituito una finalità primaria dell'iniziativa regionale — uno strumento in grado di presentare una pluralità di tipologie edilizie e di sistemi costruttivi, da confrontare criticamente per valutarne l'adattabilità alle specifiche situazioni ambientali e la rispondenza alle esigenze espresse dagli operatori delle scuole in funzione al rapporto fra spazi didattici e processo educativo.

Ulteriore finalità del repertorio è stata la ricerca di procedure per l'appalto di edifici scolastici, alternative alle vigenti, che consentissero di valorizzare il ruolo dell'ente locale e di garantire nello stesso tempo la massima celerità amministrativa.

È evidente, infatti, che pur introducendo tutti gli snellimenti procedurali possibili, compatibilmente con la tutela dei diritti generali che l'operatore pubblico deve garantire, sia la licitazione per la realizzazione di un progetto predefinito, sia l'appalto concorso comportino tempi tecnici incompressibili e che questi siano non brevi.

Quanto alle altre procedure — già vigenti o ipotizzabili — come la concessione o l'appalto per programmi, nel settore dell'edilizia per le scuole materne e dell'obbligo ci si trova di fronte ad una frammentazione della committenza, spesso dotata di un supporto tecnico inadeguato, che non consente di fare affidamento su una incisiva possibilità di applicazione.

Prova ne sia il mancato utilizzo (fatto salvo uno-due

casi) dell'istituto della concessione introdotto per l'edilizia scolastica dalla legge 412.

Rispetto alle procedure vigenti il repertorio consente all'ente locale di:

- azzerare i tempi tecnici per la progettazione e le gare di appalto;

- semplificare le procedure amministrative per l'affidamento all'impresa della realizzazione del progetto prescelto;

- definire in piena autonomia le procedure e le modalità per la comparazione dei progetti e la scelta dell'impresa cui affidare la realizzazione dell'opera;

- esperire le procedure del ricorso al repertorio ed eventualmente di abbandonarlo, qualora si ritenessero inadatti alle esigenze locali i progetti disponibili, senza alcun onere per l'amministrazione.

Va rimarcato, su questo aspetto, come la procedura del repertorio non sia stata concepita come procedura sostitutiva delle vigenti, ma come alternativa offerta alle amministrazioni locali — anche se la possibilità di ricorrere a tale strumento toglie quasi ogni significato alla procedura dell'appalto concorso, per gli edifici scolastici dalla materna alla media inferiore, a meno di condizioni ambientali del tutto particolari.

Infine un'ulteriore finalità che richiede un supporto adeguato di strumenti di informazione e di comparazione: con il repertorio dei progetti tipo si è voluto dare agli enti locali un quadro di riferimento attendibile per i costi degli edifici della scuola materna e dell'obbligo nelle diverse dimensioni.

L'ammissione al repertorio comporta il rigoroso rispetto di limiti di costo, stabiliti per le diverse dimensioni e i diversi ordini di scuola, calcolati sulla base di un costo per unità di volume e della normativa tecnica che stabilisce altezze e superfici per sezione o per alunno per le varie componenti funzionali degli edifici scolastici.

(segue)



Il doppio limite — del costo e del rispetto delle superfici indicate dalla normativa tecnica — ha consentito di disporre di soluzioni progettuali rispondenti alle esigenze funzionali, ma prive di elementi ridondanti e architettonicamente superflui.

I limiti di costo prefissati sono apparsi in genere compatibili con le esigenze delle imprese e hanno consentito di disporre di una gamma di offerte a livelli economici che risultano inferiori ai costi mediamente riscontrati per opere di edilizia scolastica.

Né si può sottostimare il risparmio dei costi legati ai tempi tecnici che può essere conseguito con il repertorio. Un risparmio connesso sia ai tempi procedurali intercorrenti fra la decisione di realizzare un'opera e la consegna dei lavori all'impresa, sia ai tempi fissati alle imprese per la realizzazione degli edifici scolastici; tempi che sono stati contenuti in un anno per le opere di importo non superiore agli 800 milioni (di costo base al momento del bando) e in quindici mesi per le altre.

Anche per i limiti di costo così come per le procedure, l'autonomia delle amministrazioni locali viene pienamente rispettata poiché esse possono adottare progetti di costo superiore, per adeguare l'opera a particolari situazioni ambientali, per utilizzare materiali ed elementi costruttivi di maggior pregio o per disporre di spazi maggiori rispetto a quelli previsti dalla normativa tecnica, purché se ne assumano gli oneri relativi, senza che vi sia un controllo di merito nella loro scelta.

Occorre peraltro garantire che di una scelta si tratti e che l'amministrazione sia consapevole della possibilità di disporre di progetti offerti a determinati costi. Queste tre finalità

- la possibilità di una scelta fra una pluralità di soluzioni progettuali;

- la possibilità di ricorrere a procedure più snelle rispetto alle vigenti;

- la possibilità di disporre di progetti che, pur rispondendo alle attuali esigenze funzionali delle strutture scolastiche, abbiano costi contenuti entro i limiti prestabiliti;

richiedono, per poter essere conseguite, che le amministrazioni comunali dispongano di uno strumento che consenta loro in sede locale una agevole comparazione, sia pure di massima o di primo approccio, dei progetti presentati; che offra una adeguata informazione sulle procedure da adottare e sui vantaggi conseguenti; che permetta di confrontare i costi sia fra i progetti repertoriati che rispetto ad altre soluzioni richiamando l'attenzione anche sul costo determinato dai tempi tecnici, che nell'attuale periodo di forte tensione inflazionistica stanno incidendo pesantemente sulle finanze locali, dati i meccanismi della revisione-prezzi.

A tale esigenza soddisfatta dapprima con l'allestimento della mostra dei progetti tipo presso il Centro Edile di Segrate, risponde ora il catalogo dei progetti stessi.

La presentazione del catalogo costituisce, peraltro, una occasione per sottolineare le caratteristiche di questo repertorio.

Se lo snellimento delle procedure ha costituito la finalità motrice del repertorio dei progetti tipo, il maturare dell'esperienza regionale nel settore dell'edilizia scolastica ha fatto emergere altre esigenze, e quindi altre finalità che hanno trovato espressione nel bando di concorso emanato nel 1978.

Il bando di concorso ha, infatti, cercato di porre le premesse per un diverso approccio alla progettazione di un edificio scolastico. Ai progettisti si è chiesto, infatti, di non presentare la proposta di un'opera conclusa in sé, episodio architettonico immutabile nel tempo e nel ruolo e, in quanto tale, monumento, ma si è chiesto di proporre un sistema di progetti per i diversi ordini di scuola realizzati con l'aggregazione di «unità funzionali minime» (tre sezioni di scuola mater-



Il repertorio regionale dei progetti tipo di edifici scolastici

na, cinque classi di scuola elementare, tre classi di scuola media inferiore), che consentissero flessibilità d'uso e flessibilità nel tempo e che fossero adattabili a condizioni ambientali diverse.

Con tali requisiti si è voluto rimarcare l'esigenza che i progettisti presentassero una possibilità di inserimento in situazioni differenziate, condizione ovviamente necessaria in un repertorio destinato ad una regione che presenta — per le differenze fra pianura e montagna, fra città e aree rurali, fra centri storici e periferie — condizioni altamente diversificate per l'inserimento delle nuove strutture scolastiche.

Così le modificazioni ipotizzabili nella domanda di istruzione, date le variazioni in atto nelle caratteristiche demografiche, possono richiedere una trasformazione d'uso degli edifici scolastici mentre i meccanismi di finanziamento delle opere richiedono frequentemente una realizzabilità per lotti, che siano comunque, sin dal piano stralcio, funzionali ad un corretto svolgimento delle attività scolastiche.

Ma soprattutto le modificazioni in atto nella concentrazione del processo educativo, la coesistenza nella scuola italiana di didattiche innovative e di didattiche tradizionali richiede che l'edificio sia adattabile a condizioni d'uso e ad esigenze didattiche diversificate. Sarebbe certamente una violazione delle autonomie — degli enti locali e degli operatori scolastici — pensare ad un modello scolastico regionale; al contrario il repertorio ha voluto offrire, alle diverse situazioni esistenti, un'ampia gamma di proposte alternative e un'impostazione progettuale che consentisse l'utilizzo diversificato degli spazi.

Per ribadire le esigenze di collegamento fra impostazione tipologica ed esigenze di funzionalità dell'attività scolastica, si è suggerito il ricorso, nei gruppi di progettazione, all'apporto di esperti in materia socio-pedagogica.

Per la prima volta, per quanto risulta, si è richiesto in un concorso pubblico tale imposizione interdiscipli-

nare creando le premesse per un rapporto che, come è emerso dai risultati del bando, richiede una sintonizzazione fra formazioni culturali non avvezze a confrontarsi; proprio per questo, quindi, un apparato culturale del bando che va al di là dei risultati conseguiti.

Risultati, che, se in taluni casi mettono in evidenza le difficoltà di una sintesi fra discipline diverse, fanno riscontrare, dove i risultati sono più significativi e pregnanti, la validità e l'importanza di un lavoro in comune per giungere ad un progetto che deve, comunque, soddisfare sia alle esigenze tipologiche sia alle esigenze funzionali espresse dagli operatori scolastici.

I risultati conseguiti, grazie all'apporto di 88 imprese partecipanti, con 1029 progetti, delle quali 66 ammesse al repertorio (con 639 progetti), consentono di offrire agli enti locali proposte ampiamente diversificate nella tipologia e nel sistema costruttivo.

La scelta fatta è stata, comunque, ribadita dalla Regione, che con la recente legge 70 del 6 giugno 1980, ha esteso la possibilità di ricorso al repertorio anche alle opere non finanziate dalla legge 412.

Dato il carattere di strumento permanente che assume il repertorio si tratterà di seguire le realizzazioni già in corso per verificarne l'operatività, per cogliere i problemi di gestione che possono incontrare gli enti locali e trarne eventualmente le indicazioni occorrenti per una sua definitiva messa a punto. Così come sarà opportuno considerare la possibilità di rendere il repertorio aggiornabile nel tempo, per evitare una rigidità di gestione contrastante con le finalità perseguite e per poter recepire le innovazioni sia progettuali che tecnologiche che si potranno produrre.

Dott. Gian Piero Cassio
Servizio Edilizia Scolastica
dell'Assessorato Istruzione e
Formazione Professionale

S.A.C.I.: UNA TECNOLOGIA D'AVANGUARDIA AL SERVIZIO DELL'UOMO E DEL SUO AMBIENTE.

LA S.a.c.i. opererà nel campo delle impermeabilizzazioni di edifici civili e industriali ed in quello delle grandi opere idrauliche, contribuendo con la propria tecnologia a risolvere gli antichi problemi dell'uomo per il benessere all'interno della propria casa ed i nuovi problemi ambientali attraverso opere di salvaguardia del territorio.

S.A.C.I. S.p.A. STRADE ASFALTI COSTRUZIONI INDUSTRIALI Via Lago Figoi, 31 - 16153 GENOVA (Italy) tel. 010/445.859 - 440197 - Telex 27060 GE P.P. S.A.C.I. n. 653

CHIESA DI RIOLA (BO)

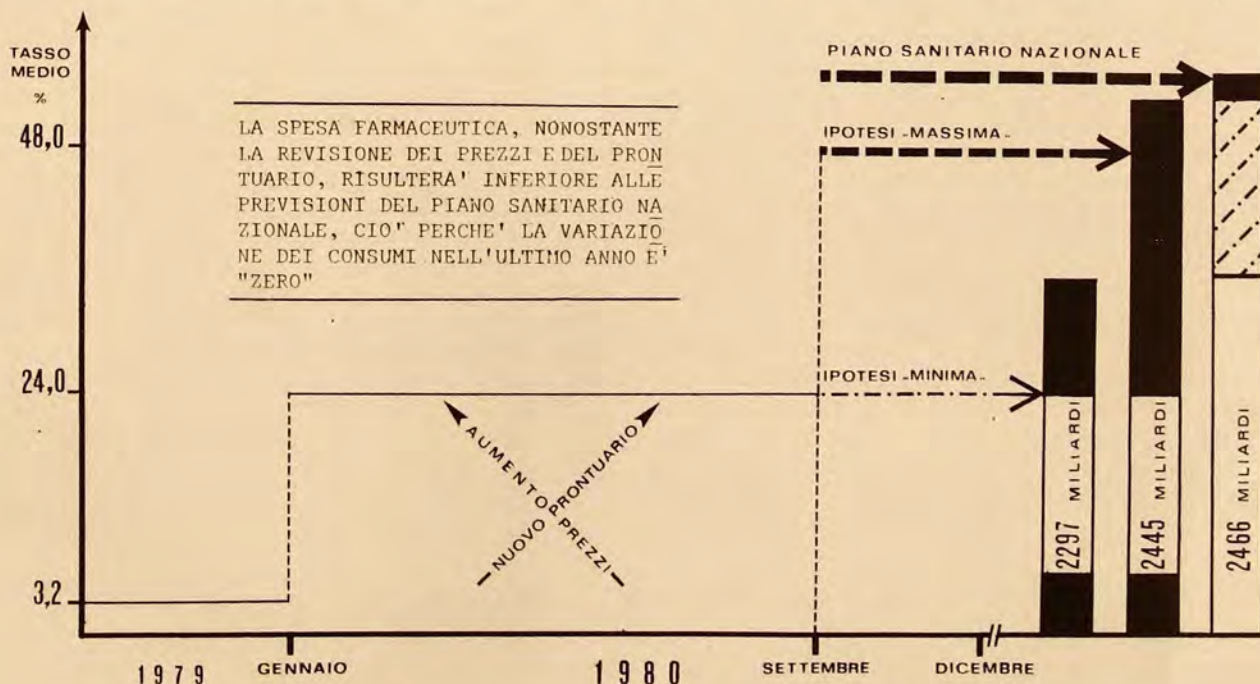
Progetto Alvar Aalto
Realizzazione dell'intero complesso
Grandi Lavori s.p.a. - Bologna
Copertura in rame con costolature,
realizzazione S.A.C.I. s.p.a. Genova

CANALE DI IRRIGAZIONE

Realizzazione S.A.C.I. s.p.a. Genova,
per conto del Consorzio di Bonifica
del Campidano di Oristano -
Cassa per il Mezzogiorno.



INDICATORI FARMINDUSTRIA



Impresa Gadola

S.p.A.

Milano - Via Tiziano 21 - 20145 - tel. 4696951/5 - telex 332002 TECAV

Padova - Corso Milano 54 - 35100 - tel. 650355



Gadola Contractor S.p.A.

Milano - Via Tiziano 19 - 20145 - tel. 4693882

LOTTERIE NAZIONALI

**MILIARDI
DI PREMI**

AGNANO

MONZA

MERANO

ITALIA



Ministero delle Finanze - Direzione Generale Entrate Speciali
ROMETRA S.p.a. Gestione Lotterie Nazionali