

SOCIETÀ
DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI
IN TORINO



17 GIU. 1985

ATTI E RASSEGNA TECNICA

Anno 118

XXXIX - 1

GENNAIO 1985

N U O V A S E R I E

SOMMARIO:

Saluto del Presidente — Programma del forum: *La progettazione assistita da Calcolatore - C.A.D. - Nell'industria delle costruzioni* — Programma del seminario: *Problemi di intervento sulle strutture edilizie storiche*

RASSEGNA TECNICA

AUGUSTO CAVALLARI MURAT, *Le eredità di Raffaello nella cultura: consuntivo del mezzo millennio* — ROBERTO GABETTI, *Per Carlo Mollino* — CARLO MOLLINO, *Classicismo e Romanticismo nell'architettura attuale.*

Maniglie:
Ottone
Alluminio anodizzato
Resina
Modelli depositati

Punto di vendita Olivari:

REPARTO ARTICOLI DEL LEGNO

FRESIA

10152 TORINO VIA AOSTA 3 TEL. 850.891

OLIVARI®

Montecarlo

design Luigi Caccia Dominioni
RE



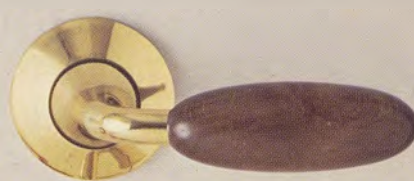
Gamma

design Studio Olivari
RE



Orta

design Studio Olivari
OT



Cusio

design Gino Anselmi
RE



Boma

design Monti G.P.A.
Maniglia selezionata per il premio "Compasso d'Oro"
RE



Bica

design Studio Olivari
OT - AL



Sfinge

design Davide Mercatali-Paolo Pedrizzetti
AL - EP



Saint Roman

design Luigi Caccia Dominioni
RE



Garda

design Studio Olivari
OT - AL



Lario

design Monti G.P.A.
Maniglia selezionata per il premio "Compasso d'Oro"
RE



Iseo

design Sergio Asti
RE



Scuola

design Carlo P. Visani-G. Casati
OT



Olivari inizia la sua attività nel 1911, producendo maniglie in ottone, bronzo e alpacca. L'azienda si sviluppa, nel corso degli anni, al passo con l'evolversi delle tecnologie e impegnandosi nell'utilizzo ottimale dei nuovi materiali. Oggi Olivari conta oltre 600 punti di vendita in Italia e distribuisce i suoi prodotti anche all'estero.

È una produzione di prim'ordine dal punto di vista tecnico che è affiancata da un supporto estetico di alto livello: le realizzazioni dell'azienda sono infatti affidate oltreché a personale altamente specializzato, anche alla collaborazione di designers famosi. Il successo di Olivari non è circoscritto all'ambiente della casa ma è confermato da una serie di grandi forniture per ambienti pubblici realizzati secondo i più avanzati criteri architettonici.

Ogni maniglia da porta ha in carattere la maniglia da finestra.

Materiale

OT - Ottone
AL - Alluminio
RE - Resina
RI - Rivestimento Rilsan
EP - Rivestimento Epossidico

Handles:
 Brass
 Anodized aluminium
 Resin
 Registered models

OLIVARI®

Clinica Madonnina

design Studio Olivari
 OT - AL



York

design Producta
 OT



Snam

design Studio Olivari
 OT - AL



Bolzano

design Studio Olivari
 OT



Monza

design Studio Olivari
 OT - AL



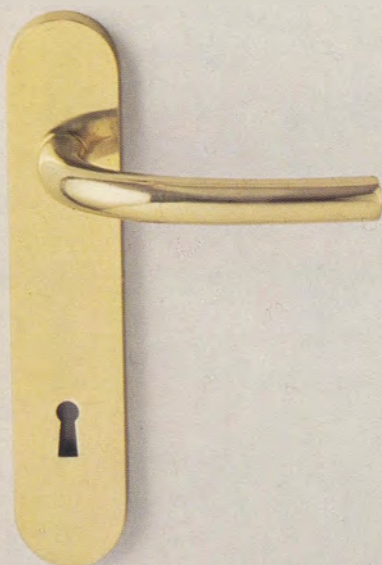
Lama

design Giò Ponti
 OT



Tizianella fig. B

design Sergio Asti
 OT



Tizianella fig. M

design Sergio Asti
 OT



San Babila

design Luigi Caccia Dominioni
 OT



Tizianella fig. E

design Sergio Asti
 OT



Olivari start their activity on 1911, by producing brass, bronze and nickel silver handles. The Factory has developed along the time, according to the technologies evolution and they have binded themselves to use extremely well the new materials. Nowadays Olivari have more than 600 sale points all around Italy and they distribute their products also abroad.

It's a first-class production under a technical point of view and it is supported by a high level aesthetical component: the Factory productions are indeed entrusted besides to a highly specialized staff also to the co-operation of well-known designers. Olivari's success isn't limited to the house sphere and it is confirmed by a succession of big supplyings for public places made according to the most advanced architectural standards.

Each door handle is in character with the window handle.

Material

OT - Brass
AL - Anodized aluminium
RE - Resin
RI - Rilsan covering
EP - Covering Epossidico

ATTI E RASSEGNA TECNICA

DELLA SOCIETÀ DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO

RIVISTA FONDATA A TORINO NEL 1867

NUOVA SERIE - ANNO XXXIX - N. 1 - GENNAIO 1985

SOMMARIO

Saluto del Presidente	Pag.	1
Programma del forum: <i>La progettazione assistita da Calcolatore - C.A.D. - Nell'industria delle costruzioni</i>	»	2
Programma del seminario: <i>Problemi di intervento sulle strutture edilizie storiche</i>	»	3

RASSEGNA TECNICA

AUGUSTO CAVALLARI MURAT, <i>Le eredità di Raffaello nella cultura: consuntivo del mezzo millennio</i>	»	5
ROBERTO GABETTI, <i>Per Carlo Mollino</i>	»	17
CARLO MOLLINO, <i>Classicismo e Romanticismo nell'architettura attuale</i>	»	23

Direttore: Gian Federico Micheletti

Co-direttore Roberto Gabetti

Vice-direttore Elena Tamagno

Redattore-capo Francesco Barrera

Comitato di redazione: Bruno Astori, Maria Grazia Cerri, Vera Comoli Mandracci, Mario Daprà, Cristiana Lombardi Sertorio, Mario Picco, Giorgio Rosental.

Comitato di Amministrazione:

Presidente: Giuseppe Fulcheri

Segretario: Francesco Barrera

Membri: Lorenzo Brezzi, Marco Filippi, Cristiana Lombardi Sertorio, Mario Federico Roggero.

Tesoriere: Giorgio Rosental.

Sede: Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, Via Giolitti 1, 10123 TORINO, telefono 011 - 537412

ISSN 0004-7287

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



NELLO SCRIVERE AGLI INSERZIONISTI CITARE QUESTA RIVISTA |

Ai Membri della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, ed ai Lettori di «Atti e Rassegna tecnica».

Con il presente numero si apre l'anno 1985 per la Rivista.

È per me un effettivo piacere porgere l'augurio, seppure ad anno iniziato, di proficuo lavoro e di generosi successi per tutti.

Il Consiglio Direttivo della Società si è riunito più volte, per mettere a punto un programma di iniziative: programma alquanto intenso, in cui sono state configurate varie proposte, alcune delle quali dovranno essere verificate quanto a fattibilità, per circostanze obiettive che potrebbero variare.

Si è cercato di tenere presenti i temi di più puntuale interesse, sia per gli ingegneri, sia per gli architetti, considerando sempre il ruolo che la nostra Società, anche attraverso la Rivista, intende continuare ad assolvere nel tessuto culturale, scientifico e tecnologico della città, del suo territorio e di aree che ne risentono oltre i confini strettamente amministrativi.

Anche i rapporti con l'estero e con organismi internazionali sono posti alla costante attenzione, per consolidare l'intreccio di relazioni già esistenti, ed attivarne altre nuove.

In particolare, vorrei menzionare il CONVEGNO SULLA PROGETTAZIONE ASSISTITA DA CALCOLATORE - C.A.D. - NELL'INDUSTRIA DELLE COSTRUZIONI, il SEMINARIO SU PROBLEMI DI INTERVENTO SULLE STRUTTURE EDILIZIE STORICHE, le PRESENTAZIONI di studi e progetti particolarmente significativi, l'INNOVAZIONE NEL SETTORE GRAFICO, Giornate di presenza in Centri di eccellenza dell'area torinese, scambi culturali, visite e viaggi di istruzione in Italia ed all'Estero.

Per quanto concerne la Rivista, sono in programma alcuni numeri speciali, dedicati a temi circoscritti, ed altri di silloge con articoli scientifici, notizie riguardanti la Società, informazioni di particolare interesse.

Il programma sopra sintetizzato è già stato inviato, individualmente, ai Soci, i cui suggerimenti o integrazioni saranno accolte con la massima e cordiale attenzione.

Ringrazio quanti collaborano attivamente all'attività della Società entro gli Organi statutari ed alla Rivista e quanti vorranno collaborare alle iniziative, cui ho fatto cenno.

Con cordialità a tutti.

Il Presidente

prof. dr ing. Gian Federico Micheletti

Programma del forum su:
LA PROGETTAZIONE ASSISTITA
DA CALCOLATORE - C.A.D. -
NELL'INDUSTRIA DELLE COSTRUZIONI

1. I MEZZI DI LAVORO

- 1.1 Configurazione dei sistemi-base di computer graphics
Architettura dei sistemi e loro interfacce con l'intorno.
- 1.2 Computers e minicomputers: specifiche caratteristiche per la grafica.
Stazioni di lavoro grafiche interattive; componenti:
 - dispositivi d'introduzione di dati (digitizers, plotters, penne luminose);
 - visualizzazione: tipi di schermi (displays);
 - tastiere (alfanumeriche e di funzioni);
 - sottosistemi di uscita: macchine per disegnare, plotter a penna, plotter a matrice di punti (elettrostatici, a schizzo d'inchiostro); memorie per archivio (dischi, nastri, ecc.);
 - banche di dati;
 - tecnologie delle stazioni di lavoro; le varie soluzioni.

2. TECNOLOGIE

- 2.1 Software per la progettazione assistita da calcolatore:
strutture di software per ingresso grafico e non grafico di dati e per uscita;
- 2.2 Modelli geometrici (geometric modelling); progetto sistemi CAD;
- 2.3 L'intelligenza artificiale:
sistemi di base di dati; sistemi esperti per il CAD.

3. METODI E SETTORI DI APPLICAZIONE

Le specifiche attività trattate riguardano:

- 3.1 Progettazione in architettura;
- 3.2 Progettazione strutturale;
- 3.3 Progettazione impiantistica;
- 3.4 Progettazione urbanistica e pianificazione territoriale;
- 3.5 Gestione del progetto; acquisizione, computi, capitolati;
- 3.6 Valutazione economica per l'impiego del CAD.

4. APPLICAZIONI SPECIFICHE

- 4.1 Banche dati:
normativa tecnica, catalogo dei componenti;
cartografia e grafiche numeriche
prezziari;
- 4.2 Progetti nel settore urbanistico;
- 4.3 Progetti nel settore architettonico:
edilizia residenziale;
infrastrutture;
- 4.4 Progetti di strutture;
- 4.5 Progetti di impianti:
elettrici; termici; reti di tubazioni;
- 4.6 Gestione della costruzione:
analisi metodi, tempi e costi.

5. IL PROGETTISTA

Problemi d'interfaccia con il sistema CAD.

Programma del seminario

**PROBLEMI DI INTERVENTO
SULLE STRUTTURE EDILIZIE STORICHE**

1 - PRESENTAZIONE DEL SEMINARIO

La cultura tecnica contemporanea e le strutture edilizie storiche, le «regole dell'arte».

2 - LA DOCUMENTAZIONE STORICA

Metodologia, fonti, organizzazione degli archivi pubblici, letteratura tecnica, manualistica.

3 - I SISTEMI COSTRUTTIVI TRA '600 E '800 IN PIEMONTE

Rilievi geometrici e strutturali nel riconoscimento dell'evoluzione costruttiva.

4 - L'INTERPRETAZIONE STRUTTURALE DELLA COSTRUZIONE

Nell'assetto statico originale, negli assetti transitori, nei progetti di riuso.

5 - I TERRENI DI FONDAZIONE

Modellazione fisico-matematica, rilievi, determinazioni sperimentali, consolidamento.

6 - LE STRUTTURE MURARIE

Modellazione fisico-matematica, determinazioni sperimentali, consolidamento, adeguamento sismico.

7 - LE STRUTTURE DI LEGNO E DI FERRO

Tipologia, dimensionamento, alterazioni, consolidamento.

8 - LA NORMATIVA

Normativa esistente, normativa da fondare.

RASSEGNA TECNICA

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

Le eredità di Raffaello nella cultura: consuntivo del mezzo millennio

AUGUSTO CAVALLARI MURAT, per una conversazione svolta in Torino il 6.12.1984, ha passato in rassegna critica le tre decine di cataloghi delle mostre raffaellesche '83-'84 ed alcune principali pubblicazioni apparse nelle più diverse parti del mondo. L'attenzione all'arte dell'Urbinate (1483-1520) s'è doverosamente interessata alla pittura figurativa, ma s'è incentrata soprattutto in una inedita immagine dell'architettura e dell'urbanistica, prodotto solidale di grandi protagonisti d'ogni settore dello scibile, pontefici e cardinali, letterati, artisti, operatori pratici e maestranze artigianali. Soprattutto indagati, quali « consuntivo del mezzo millennio », sono stati i revivals anche recenti: donde il presente titolo « Le eredità di Raffaello nella cultura ».

Mezzo millennio è un traguardo inusitato: un traguardo oltre il quale non tutti i geni dell'umanità riescono a lanciare delle eredità; perché queste si logorano, si polverizzano e si dissolvono. Dopo un mezzo millennio un protagonista inserito nella storiografia quale eroe passa nella mitologia archeologica quale nume tutelare. Il passaggio da eroe a nume è più sentito, non tanto per i pittori e scultori, quanto per gli architetti, le opere dei quali sono più facilmente distruggibili.

Infatti di Raffaello pittore s'è conservata molta parte, ma di Raffaello architetto e urbanista è andato disperso quasi il tutto; e tale complesso di cose bisogna restituirlo alla mente storiografica con i metodi dell'archeologia.

Tra il 1983 ed il 1984 sono state scritte innumerevoli pubblicazioni e allestite oltre una trentina di mostre. Io ho dovuto scorrere una cinquantina di volumi a stampa, nel tempo accorciato che mi è stato concesso per la preparazione dei presenti appunti. E confesso che non avrei mai affrontato tale maratona.

Ora potrei chiedermi: ne valeva la pena? Ho incontrato cose inedite che mi fossero personalmente

di premio? Debbo rispondere di sì, positivamente. Ne produrrò due esempi.

Primo caso; quando ho visto un affreschetto prima inesistente. Dico inesistente prima che i restauratori vaticani scoprissero sotto una bolla pericolosa nella grande parete della « Cacciata di Eliodoro » invece d'una usuale sinopia, una autonoma testa d'angelo finita a livello di spiritoso abbozzo a colori ch'è stata strappata e trasportata su altro supporto.

Secondo esempio; quando mentalmente ho potuto leggere un'architettura, che una volta non passava sotto il nome di Raffaello e che veniva sempre mostrata in disegni di rilievo monumentale redatti da operatori distratti e non interessati ad aiutare la critica a leggere ciò che più conta per l'arte; si tratta del Palazzo Alberini, del quale riparlerò più avanti.

Le nozioni e teorie raccolte nel lavoro antologico effettuato interessano opere altrui anteriori al 1483, fatti interni al periodo 1483-1520, e fatti posteriori (oltre la morte e sino ai *revivals* stilistici raffaelleschi). Generalmente tali gruppi di nozioni e teorie illuminano i contenuti delle mostre effettuate; tuttavia ora interessa ricordare che le esposizioni potrebbero pure distinguersi per la loro ubicazio-

ne, a seconda di dove sono raccolte le testimonianze, e per la loro tematica, che può coincidere con quella dianzi ricordata e divisa in periodi. Pertanto le mostre raffaellesche le abbiamo viste pullulare non solo a Città di Castello, Urbino,

Firenze, Roma città e Vaticano, bensì anche, per l'Italia, a Bologna, Milano, Genova. Per l'Estero si sono mosse Ginevra, Chantilly, Parigi, Coburgo, Dresda, Londra, Washington.

Omaggi forestieri, dalla Francia e dalla Germania all'America

Fornisco qualche informazione nella nazione francese: nel Museo Condé di Chantilly si ha nell'83 un «*Hommage à Raphael*»; nel Grand Palais di Parigi si susseguono nell'83 «*Raphael et l'Art français*», «*Raphael dans les collections françaises*» e «*Autour de Raphael*». Ancora in Francia, a Bayonne, la mostra «*Raphael, dessins*»; ed a Lylle, «*Dessins de Raphael*».

Mentre nella vicina Svizzera ginevrina interloquisce l'esposizione «*Raphael et la seconde main*», spiritoso inseguimento delle eredità stilistiche di seconda mano.

Altra iniziativa simile è nella nazione inglese, la quale allestisce nell'84 al British Museum un fondamentale catalogo «*Drawings by Raphael, from the Royal Library and the Ashmolean Museum*», inventario razionale in appoggio a ciò che si mostre-
rà in ogni altro luogo del mondo.

I tedeschi allineano il catalogo della mostra «*Raffael zu Ehren*».

Oltre oceano gli studiosi americani allestiscono a Washington la mostra con catalogo «*Raphael and America*».

Certamente la nazione più imparentata con Raffaello risulta essere, e sentirsi sinceramente, la Francia; tanto da chiedersi paradossalmente se Raffaello non sia francese... Dicono i francesi: «La riunione di tanto materiale espositivo viene in un momento nel quale le prospettive cambiano e nuovi interrogativi sono possibili», così come se li pose Delacroix nel diario 1854 allorché formulò la domanda su «cosa sarebbero stati Raffaello e Michelangelo nella nostra epoca». E così se li pose Degas, presente in questi giorni nella mostra inaugurata a Roma su quell'artista. Oggi Chastel sembra propendere verso la esigenza d'indagare in Raffaello due realtà: le manifestazioni della gaiezza (*la gaîté*) e le sfumature erotiche (*les nuances de l'Eros*). Poiché entro la triade raffaellesca (*Pulcritudo - Amor - Voluptas*) meriterebbe, per Chastel beninteso, più attenzione l'ultimo elemento citato, la voluttà; più di quanto non fece Freud stesso, che si ritrasse quasi intimidito dal problema Raffaello.

Evidentemente l'ottica dei critici d'arte francesi d'oggi è molto mutata rispetto a quella degli studiosi del secolo scorso. Maurice Denis, pellegrino in

Roma nel 1898 per veder chiaro nei propri pensieri in un momento di personale crisi, faceva osservare agli amici che, nella vita d'un pittore, Raffaello era ideologia di bello ideale, assoluto, ossia sforzo della ragione e della scienza verso un sistema classicistico di gerarchia e di subordinazione. Il Raffaello di Denis significava pure gusto castigato (*style chatié*), una penitenza perpetua, un sacrificio dei doni naturali e istintivi. Invece dopo il Simbolismo ottocentesco, il lavoro dell'artista sarebbe diventato più soggettivo che mai. «Ogni emozione può diventare il soggetto d'un quadro. Si trascorre la vita a tenere una specie di diario artistico (*journal*), che diventa sempre più una specie di stenografia delle sensazioni quotidiane. Certamente Raffaello non procedeva in siffatta maniera. Nel primo caso, il nostro attuale, proseguiva Denis, vi è dell'esagerazione da parte dell'individuo, e la sua individualità è il lavoro capriccioso, irregolare, a scossoni (*saccadé*) secondo la vita stessa, viceversa nel caso stilistico di Raffaello l'uomo sparisce totalmente nell'opera».

Negli scritti dei cataloghi francesi '83-'84, il dialogo secolare con Raffaello sembra poter continuare: oggi Thuillier taccia l'avanguardia attuale, che non conosce nulla dell'insegnamento dell'antico, d'essere una fabbrica di puerilità e di noiose perpetue trovate.

Per noi, subalpini, può sembrare strano che l'enorme interesse d'oltralpe non abbia stimolato quaggiù nessun riflesso intellettuale, viene spontaneo di accusare il nostro ambiente locale d'assenteismo nei riguardi delle cosiddette eredità raffaellesche; giacché qui la risonanza raffaellesca nei primi decenni del Cinquecento ebbe modi e caratteristiche peculiari d'interesse scientifico. La Madonna d'Orleans di Raffaello, che la mostra di Chantilly ha ristudiato, transitò nel 1506 nell'Officina di Martino Spanzotti e Defendente Ferrari in Chivasso; e se ne fecero copie e modificazioni. Le ricordiamo: una proprio attribuita all'Officina chivassese, conservata ora nel Rijksmuseum di Amsterdam e altre due dovute a Gerolamo Giovenone, una vista nella Walters Art Gallery di Baltimora e una transitata nella Collezione torinese Cora, che non si sa più ove ora sia.

Per l'Officina chivassese anche altri modelli raffaelleschi furono usati per ricavarne cartoni da ag-

gregare in modo vario, quali *collages*, in composizioni richieste dalla clientela (ad esempio per i mercanti di seta di Cirié (anno 1516, derivata dalla raffaellesca notissima Pala Oddi), grande tavola ch'era un tempo nella Cappella del Santo Sudario ed ora è nella Chiesa di San Giuseppe di quella cittadina basso-canavesana.

Ritornando nella carreggiata o rassegna iniziata,

Omaggi nostrani, iniziando da Umbria e Marche

Ecco qualche dettaglio, cominciando dall'Umbria e dalle Marche. «*Raffaello giovane e Città di Castello*» apre la serie dell'ambiente umbro, specialmente importante per la formazione pittorica del padre dell'Urbinate, il quale gli fu fugacemente maestro essendo morto quando il figlio era undicenne. Per Città di Castello contava anche la vicinanza di Perugia; dunque sempre in luogo ove non nidifica mai la retorica magniloquente, sito la cui discrezione e spontaneità non può non rimanerti entro l'animo. Stesso commento per la esposizione «*Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*». Come sfondo, in Urbino, c'è il famoso Palazzo Ducale, con la preminente impegnata azione di mecenatismo di Guidobaldo, seguita a quella del genitore Federico da Montefeltro. Federico è uno dei donatori ai piedi d'una Madonna collocata entro la nicchia a conchiglia capovolta con entro appeso l'uovo che ora innamora i metafisici. Guidobaldo invece era quel personaggio che s'era andato a porre di fianco a Luca Pacioli nel ritratto fattogli da Jacopo de' Barbari con i due metafisici solidi geometrici («*isosahedron*» e «*dodecahedron*») celeberrimi nella letteratura architettonica. Per contro nella stessa Urbino emergono nomi di discepoli importanti, come Lorenzo Lotto e Jacopo Sansovino (ricordando quest'ultimo quale scultore-architetto a Loreto negli anni Sessanta del secolo). Sempre in Urbino sono i disegni degli Atti degli Apostoli ordinati dal Pontefice Leone X, nel 1514, per la Cappella Sistina. Il Catalogo non teme neppure di sbilanciarsi a conside-

Confronto a Firenze tra Raffaello e Michelangelo

Visitata la mostra fiorentina «*Raffaello e Michelangelo a Casa Buonarroti*», si può dire che emerge un colloquio non del tutto pacifico confronto tra la spregiudicatezza raffaellesca, la cosiddetta «sprezzatura» mai sottolineata retoricamente, e la «terribi-

passo ora a dire di quanto è stato fatto negli ambienti culturali dei luoghi ove Raffaello ha operato personalmente: Città di Castello, Urbino, Firenze, Roma. Ma gli studiosi hanno lavorato anche nei centri artistici nei quali sono stati ad operare gli allievi, dopo il 1520, oppure nelle città ove sono conservati prodotti vari e capolavori del maestro e dei suoi collaboratori diretti.

rare pure le più lontane azioni ereditarie di un «Raffaello ben conscio di lavorare per il futuro dell'umanità», in quanto i cartoni per gli arazzi, più avanti nei secoli, sarebbero «stati i modelli di un pittore rivoluzionario come Louis David, e, in tempi più recenti, di Pablo Picasso. Potendo esserlo per noi». Ma il predetto Catalogo non dice di questa ardita proiezione in avanti lo specifico motivo; e neppure se è estensibile ai lati, per esempio, in architettura.

Infatti l'attenzione critica a Raffaello non può costringersi negli angusti ambiti d'una sola arte. La tradizione storiografica più lontana e prima, ha sempre considerato, accanto al pittore, l'architetto; come in verità dev'essere assolutamente fatto nella scia di Giorgio Vasari che intitola la sua «vita» dell'Urbinate al «Pittore e Architetto». E c'è da credere a Vasari, testimone contemporaneo di una professionalità palese e non ancora lisa da ben cinque secoli di oblii. Palesata soprattutto da un duplice confronto di Raffaello, con Francesco di Giorgio e con Michelangelo Buonarroti.

Come in Urbino egli aveva avuto agio di ammirare da vicino — e ciò su invito del proprio genitore — l'architetto Francesco di Giorgio e da questo aveva imparato tanto perché «maestro in molti campi (come dice Frommel) ma che egli avrebbe proprio superato questo nell'universalità delle arti», così nel nuovo più importante centro culturale di Firenze egli ammirerà molto imparando da quel grande Michelangelo che Vasari nella apposita «Vita» fa globalmente «Pittore, Scultore ed Architetto».

lità» michelangiotesca, la quale invece fu sempre quasi teatralmente esaltata nella condizione di limite cui tendere e da non mai valicare.

Nel palazzo, che fu di Michelangelo e dei suoi eredi Buonarroti, permangono alcune opere miche-

langiolesche e queste vennero confrontate a distanza, mediante fotografie, con opere e disegni raffaelleschi e d'altri. In casa Buonarroti la critica d'arte si migliora, progredisce facendosi più adulta toccando con mano l'esempio di copiatura di Raffaello su Luca Signorelli (arciere di tergo), su Leonardo da Vinci (cavalli), su Donatello (San Giorgio), su Michelangelo (David); ciò per l'arte figurale. Ma pure per l'arte tettonica, per cui si poterono confrontare studi diretti del Nostro con studi d'invenzione scenografica.

L'accostamento Raffaello-Michelangelo è capitale a proposito di antiquarialità. Si trattò sovente di una passione per l'antico d'una classicità sovente non serena e apollinea ma stravolta e dionisiamente dinamica. L'interesse raffaellesco per lo stravolgimento dionisiaco lo si seguirà ulteriormente nelle mostre romane di fronte al «Satiro di Castel Gandolfo» posseduto da Giulio Romano sino pressapoco dall'epoca della scoperta nelle Terme di Tito del Laocoonte (1506), peraltro opera didatticamente paradossale che diventò fulcro d'una polemica este-

tica coinvolgente tutte le arti, tra Schelling e Wagner nei secoli XVIII e XIX.

Non stupiscano e scandalizzino siffatti strappi che sto annotando nella continuità dell'ordine della materia di tre quattro cinque secoli; giacché il problema Raffaello è problema del suscitatore stesso di polemiche e del protrarsi delle problematiche, oltre che come eredità mitica ed ideologica. Infatti giova che in Firenze sia stata realizzata nella Biblioteca Laurenziana una mostra intitolata «*Raffaello: elementi di un mito*», che ci introducesse nel mondo dei resuscitatori del mito e dell'ideologia raffaellesca in vaste composizioni pittoriche del cosiddetto «genere storico»; tra cui un quadro di Orazio Vernet con in scena una ciociara, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Giulio II e Raffaello. C'era in mostra anche una teatrale rievocazione d'un incontro tra Raffaello e la nipote del cardinale Bibbiena. Per noi torinesi aveva interesse di curiosità il monumento, ora in Urbino, eseguito in onore di Raffaello da quel Luigi Belli, che fu autore del monumento per il Frejus in Piazza Statuto.

Azioni sceniche e movimentazioni architettoniche

La formazione del patrimonio ereditario raffaellesco s'incentra sul valore dinamico, a cominciare dalla sperimentazione figurativa in pittura per giungere alla conclusiva sperimentazione urbanistico-architettonica. La stasi è da considerarsi nell'ambito della dinamicità, quale attimo d'equilibrio in un moto, da scegliersi anche entro diverse molteplici alternative; le quali si vedono proposte negli schizzi, anche nel dettaglio d'un unico arto anatomico, offerto in visione al fruitore con un alone di contorni possibili oppure in più figure anatomiche spazialmente distribuite una di seguito all'altra ma memorizzabili in un'unica figura che scatta e che offre l'illusione di trasferirsi nello spazio, come accadeva negli schermi cinematografici e nei cartoni animati a libretto sfogliabile dei miei tempi infantili. Gli arti e le figure si articolano cinematograficamente vive per un processo di memorizzazione e di cernita nella ricerca di quell'attimo di equilibrio di cui dissi prima. Ma tali memorizzazioni e cernite vengono condotte dalla volontà dell'artista di ricreare nell'osservatore-ammiratore (il fruitore, oggi, dacché non piace più chiamarlo il contemplatore) il processo di invenzione-formazione dell'immagine figurativa accaduta, come *happening*, dal di dentro. Immagine figurativa non recepitata passivamente dall'esterno, da una altitudine misteriosa precostituita di archetipi e di schemi tipici aurei.

Va da sé, che, per una facile riconversione di reciprocità, tutto quanto detto sulle azioni sceni-

che che si muovono nello spazio, può pure utilizzarsi nell'estetica per la perlustrazione visiva, di un palazzo, d'una città oppure d'un paesaggio reale; cioè può valere per le carrellate e per le zumate che ci permettono di muoverci con la mente nello spazio artistico vivo e vivido, anche se fisicamente immobile, dell'oggetto architettonico, urbanistico, territoriale.

E qui va detto che purtroppo in ogni *revival* sembrano essere più frequenti, non tanto le disincantate allusioni del Maestro ad archetipi aurei, quanto siffatte diagrammatiche composizioni di azioni sceniche e di movimentazioni architettoniche nelle quali ogni dettaglio vale prevalentemente per la propria sua congruente concatenazione nel disegno globale. Pertanto gli incauti resuscitatori, copiando ed adattando un separato dettaglio entro un differente contesto globale, non si rendevano conto che andavano fuori campo di liceità estetica. Voglio dire meglio e più chiaramente, che si sbaglierebbe se dalle «Tre Grazie» di Raffaello, copiate per studiarne l'incanto musicale e coloristico, si estraesse una singola Grazia per farne oggetto d'un quadro a se stante oppure per aggregarla in conformazioni figurali altrimenti pensate e architettate.

In siffatto equivoco incappò frequentemente David. E non solo David, lontano nel tempo, ma lo stesso Sodoma, che fu collaboratore e amico di Raffaello nelle Stanze Vaticane. Nelle meditazioni raffaellesche '83-'84 s'è rivisto il disegno di Raffaello

per una scena con Rossana e Alessandro, scena animata da tante figure concatenate nel modo a carrellata cinematografica testé detto; e si è pure rivista la scena da quella derivata ad opera del Sodoma ma riducendone il numero delle figure, tuttavia senza riequilibrare i due residui personaggi Rossana e Alessandro in un modificato contesto globale.

Ma su ciò, che ho tentato di spiegare con povere parole a proposito d'un quadro a soggetto storico, ritornerò tra poco anche a proposito di architettura concretamente realizzata. Sebbene ormai sia stato chiaramente stabilito che l'arte figurale può egualmente istruire in proposito di composizione architet-

tonica, ciò si apprese esplicitamente nella esposizione «*Raffaello a Firenze*», in Palazzo Pitti, ove l'attenzione critica veniva attratta dalla straordinaria turbinosità della «*Visione di Ezechiele*» (peraltro esemplare per la compenetrazione d'antico e di moderno nella simbologia didattica e illustrativa di «un Christo ad uso di Giove» ... «ch'è Padre Eterno», secondo l'erronea versione di Giorgio Vasari). All'interno di quel turbine policromo e immateriale sta la duplice spirale della «*Pigna*» e della «*Fiamma*» michelangiolesche realizzanti autentica schematicità architettonica.

Individualizzanti qualità materiche e invenzioni di dettaglio

Per restare nella mostra «*Raffaello a Firenze*», anche la qualità materica serve metodologicamente per tutt'e tre le arti. Vedasi in proposito la qualità della pasta dei colori di tavolozza e la miscelatura delle tinte sulla tela ad opera del gestuale, quasi informalistico lavoro dei peli del pennello, additato giustamente quale esempio in dettagli da rivedere in maniera meno convenzionale della consueta. Mirabile è stata la focalizzazione sul pannello raffaellesco maturo, specialmente nelle maniche del corsetto e della camicia della famosa Donna Velata. La pittura descrittiva di oggetti introduceva alla sostanziale architettura dell'ornamento policromo realizzato coi marmi ed altre materie dure preziose.

Il trasporto sulla superficie dei volumi architettonici di qualità valutabili non solo vedendo, tastando quasi gli oggetti, riabilitando financo i polpastrelli in accezione berensoniana, veniva proposto ancora in una rassegna impegnativa «*Raffaello e l'architettura a Firenze nella prima metà del Cinquecento*». In essa degli specialisti usarono metodi termografici ed aerofotogrammatici, detti impropriamente scientifici, che però non giovavano altro che a fiancheggiare marginalmente il problema critico dell'architetto Raffaello, che meglio si potrà studiare a Roma nell'anno successivo.

Comunque fu un'occasione per introdurre il discorso della restituzione o riuso dell'ordine classico antico dopo il Medioevo. Ed in modo particolare per il recupero di ordini semplici (giganti) e di ordini multipli (sovrapposti) alla maniera di Vitruvio. Invero interessava nella mostra fiorentina il confronto tra l'epoca nella quale poté nascere il raffaellesco Palazzo Pandolfini (autentico) e l'epoca del Palazzo Ugocioni (multipiano a ordini sovrapposti) dovuto ad un tardo sconosciuto allievo di Raffaello.

Come ho già detto la decorazione di facciata con ordini vitruviani intreccia la propria vicenda con la ornamentazione d'ispirazione architettonica, ma

realizzata con scultura e pittura. Ebbene, qui ci soccorre la mostra genovese «*Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria*», specialmente importante per la trasmutazione d'eredità raffaellesca in Perin del Vago, straordinario decoratore di palazzi e di chiese in un gusto che si protrarrà localmente intrecciandosi con quello alessiano per rendere sontuosa e complicata l'epidermide dell'edilizia anche più modestamente utilitaria.

Il gusto per la facciata architettonica dipinta, col suo contrasto per il gusto per la facciata architettonica nuda, smaltisce la critica d'arte: allena a riesaminare la qualità della materia, scendendo dagli schemi compositivi generali a quelli di dettaglio; esercita anche in architettura a istituire riesami alla maniera di Morelli e Cavalcaselle-Crowe che tanti servizi rende ancora oggi.

Per quanto attiene alla pittura, lo faceva osservare recentissimamente Jean Pierre Cuzin (quello della citata mostra «*Raphael et l'Art Français*»; precisamente nella serie e quotata «*Révue de l'Art*», n. 64/1984) invitando agli studi concreti sul modo di tradurre pianamente in segni linguistici ogni ricondito dato reale, ogni particolare ornamentale (per l'architettura) ed ogni pretesto di virtuosismo del pennello (per la pittura); precisamente praticando l'arte come la volevano praticare i veri pittori e come la intendevano i grandi critici d'arte della penultima moda, usando la ricetta tattilo-visibilista di Berenson.

In tale direzione metodologica piacciono le attenzioni a Raffaello di Milano e di Bologna. Di Milano, con la mostra quasi monografica «*Raffaello a Brera*» e di Bologna, con l'esposizione «*L'estasi di Santa Cecilia*»: due argomenti specificamente incentrati su due opere che sono nelle locali pinacoteche.

Volevano forse assomigliare a quelle di Milano e di Bologna le rassegne aperte in Roma; tuttavia l'attenzione a Raffaello del tipo filologico berensonia-

no, di cui dissi, è stata commista ad un eccesso di partito preso positivista, da ricercatori analitici in camice bianco. I connessi cataloghi «*Raffaello nelle raccolte Borghese*» e «*Raphael Urbino: il mito della Fornarina*» introdussero frequentemente delle indagini sul tipo dei *check-up* sanitari con serie complete di analisi di laboratorio. Si associavano in questa fatica da Sisifo critici d'arte (esempio Maltese) e chimici (esempio Scinti, redattore di schede

colorimetriche, stratigrafiche, radiologiche, ecc.). Non mancarono schede anagrafiche d'impronta indagatrice psicologica nelle quali si notarono nientemeno che le autentiche impronte digitali di Raffaello, lasciate sulla mestica pittorica, ed in più caratterizzazioni indiscrete e per prendere in fallo il povero Raffaello che sarebbe morto giovane per peccati d'amore...

Ricollocazione a Roma nelle originarie destinazioni ambientali

Il processo evolutivo della recente critica d'arte, con siffatti *check-up*, comincia a dimostrare segni di quella aberrante involuzione per cui accadde impietosamente l'infausto terremoto di Livorno. Ben vengano, perciò, le sterzate della storiografia architettonica della proposta in Campidoglio di mostre affiancate e financo intrecciate nei propri interni itinerari: «*Raffaello architetto*», «*Oltre Raffaello: aspetti della cultura figurativa del Cinquecento romano*», «*I luoghi di Raffaello a Roma*». Si videro pertanto, potendoli palpare, oggetti archeologici che il Maestro non poteva non avere studiato nelle sue vesti di archeologo. Si poterono confrontare tra loro opere d'arte figurativa e decorazioni parietali che si appoggiarono ai muri d'architetture celebri, quali la Farnesina, S. Eligio degli Orefici, Santa Maria del Popolo, Santa Maria della Pace e Sant'Agostino. Un catalogo sosteneva di volere «presentare, in modo

chiaro e leggibile per tutti, alcuni temi di approccio alla comprensione delle opere di Raffaello, inserita però direttamente nell'ambiente per il quale furono progettate e realizzate e con il quale convissero e convivono fino ad oggi, così da offrire un concreto e palpabile riferimento alle funzioni, occasioni e ispirazioni che originarono in Raffaello la produzione di quelle opere e non di altre». È, finalmente, il trionfo d'una idea metodologica per produrre storiografia alla quale io personalmente mi sono ispirato nelle mie tre «antologie monumentali» dei dintorni di Torino, di Chieri, di Lanzo, d'Ivrea e di Chivasso. Libri editi dall'Istituto Bancario San Paolo, i quali ricollocano mentalmente tante opere sparse altrove nei luoghi per cui nacquero e dai quali policentricamente irradiarono influssi stilistici. Il successo d'una metodologia alla cui fondazione si è partecipato produce tanta gioia!

Compartecipazione di colossi per la cordata sulla «sottile cresta»

Allo stesso concetto risponde in parte la tutt'ora aperta esposizione «*Raffaello in Vaticano*» organizzata da un comitato vaticano che ha forse inteso fare da *pendant* simmetrico a quello laico delle onoranze italiane. Nel pertinente catalogo l'altissimo prelato Fallani che presiedeva quel comitato cattolico chiarisce alcuni concetti per cui la cultura storiografica transteverina collima con quella confinante; giacché alcuni concetti le derivano dall'asserzione dell'attuale Pontefice che la cultura è prodotto dell'uomo. Dice il responsabile delle attività sampietrine nel settore dell'arte: «I personaggi della Curia romana, gli scrittori e gli artisti vissero nel medesimo clima e, nonostante i contrasti e le polemiche, il loro modo

di vedere e di agire era abbastanza vicino. Non erano dentro un sistema, che veniva dal di fuori come un'obbligazione morale, ma certamente partecipavano ad una comune idea, a una tensione spirituale e a una sapienza di vita, che si configurò come frutto dell'Umanesimo, e che siamo soliti chiamare Rinascimento». Dunque in Roma: presenza pure esistenziale e storica del popolo cristiano, il quale nel Cinquecento camminava insieme alla società civile e nella società civile, imprimendo stimolazioni attraverso i suoi capi religiosi; considerabili non quali individui del potere, gerarchi o monarchi, bensì quali essi stessi esponenti di collegiabilità intellettuale.

Entro la «cresta sottile» del primo Rinascimento (secondo la espressiva definizione di Woelfflin) s'assisteva alla più sublime conferma che l'arte è una sola nelle tre versioni di pittura scultura e architettura. Ed è incompleta informazione, fornita da qualche catalogo frettoloso, che Raffaello fosse di parere contrario. La frase pronunciata che «el modo di disegnar che più si appartiene allo architecto, è differente da quel del pictore», non va isolata dal contesto della elencazione di ben altre maniere di disegno architettonico. Non l'unica. Permette di osservarlo con filologica e scientifica precisione, la lettura dell'aureo libretto edito dal torinese Fogola, proprio sul finire dell'84, «*Il pianto di Roma*» di Raffaello, che altro non è che il brevissimo progetto di quel rapporto dell'Urbinate a Leone X intorno agli antichi edifici di Roma e al modo di cavarne le piante, che fu poi diluito nella stesura lunga (e più nota) a cura di Baldassar Castiglione, confidente e scrivano d'un Raffaello per certo non esperto letterato.

Si apprende così che Raffaello s'indugiò stentatamente a descrivere le proiezioni ortogonali, costituite dalla pianta e da prospetto e sezione verticali. Ciò è chiaro, nonostante la macchinosità d'un discorso che inizia a descrivere la rappresentazione ortogonale d'un complesso palazzo dotato di cortile, anziché disegnare inizialmente un oggetto solido semplice e piccolo, come fanno i geometri descrittivi attuali. Il discorsetto era corredato da figure: «Et acioché più chiaramente anchora si intenda, havemo posto qui sotto in disegno un solo edificio disegnato in tutti tre questi modi». Ma quei tre casi di proiezione geometrica, i quali permettono una misura esatissima e non indeterminata delle singole parti («la misura delle colonne, delli pilastri, delle finestre e degli ornamenti disegnati», ecc.) Raffaello aggiunge che «avemo oltre li tre modi di architettura, proposti e sopra ditti, disegnato anchora in prospettiva alcuni edifici, li quali a noi è paruto che così ricerchino, acciò gli occhi possino vedere et giudicare la gratia di quella similitudine che se gli appresenta per la bella proportion et simetria dalli edifici: il che non apar nel disegno di quelli che son misurati architettonicamente».

Integralità restitutiva e «lepidezza» antidogmatica

A questo punto l'opera di recensione attuale non può non riferire sul fatto più notevole del mezzo millennio raffaellesco, congiungendo le due sedi di Firenze e di Roma. Si tratta della riscoperta del gu-

La prospettiva («disegno in prospectiva... proprio del pictore») va quindi sempre accompagnata dalla geometria descrittiva (che sarebbe la parte della rappresentazione misurabile dell'architetto). Pertanto è reciproco l'apporto della visione con quello della misurazione, per cui il pittore non riesce a pensare se anche mentalmente non misura e l'architetto non può ideare se non unendo l'attività del pittore alla propria.

L'idea filosofica del concetto d'unità delle arti, che alcuni si limitano a chiamare «integralità», è palpabile con occhi mani e strumenti tecnologici nella esposizione «*Raffaello in Vaticano*». In nessun luogo potrebb'essere più significativamente complessa e unitaria «perché il Maestro operò direttamente negli affreschi delle sale dell'Appartamento Papale, negli arazzi della Cappella Sistina, nelle architetture del Palazzo Apostolico; e perché già dall'epoca di Pio VII (al momento del recupero delle prede napoleoniche) è stato tracciato un percorso museografico evolutivo dello stile dell'Artista (collocandovi la Pala Oddi, citata come iniziale da Vasari), la predella della Pala Baglioni (del periodo fiorentino), la Madonna di Foligno (degli anni romani), le tavole di San Silvestro al Quirinale (in collaborazione con Fra Bartolomeo) e la Trasfigurazione (quasi testamento figurativo)».

Inoltre «*Raffaello in Vaticano*» è una rassegna della committenza e della produzione diretta personale e di scuola (affreschi delle Stanze, arazzi detti della scuola vecchia, dipinti della pinacoteca, bozzetti e disegni architettonici). Utilissimo è infine il richiamo documentato fotograficamente di molteplici varie cognizioni circa la sfera d'influenza di Raffaello nel mondo. Ricordo qui alla rinfusa: i disegni autografi d'uno dei candelieri antichi restaurati al tempo di vita dello stesso Raffaello, e costantemente imitati e variati nelle cosiddette «ornamentazioni raffaellesche» (cioè minuti ricami che si stemperavano su volte e soffitti, su pareti e lesene, su trabeazioni e zoccoli); la copia in grandezza naturale fatta eseguire da Caterina di Russia delle intere Stanze Vaticane (nell'Ermitage di Leningrado).

sto architettonico di Raffaello sulle nuove «restituzioni» operate dall'indagine critica. Per Michelangelo la restituzione (nell'accezione di ridarne l'immagine usata dalla disciplina del restauro architetto-

nico che esige non solo rilievo oggettivo ma anche, appunto restituzione di immagine).

Che cos'erano le architetture di Raffaello, tanto lise dai cinque secoli trascorsi pesantemente su di esse?

Dove erano e come si presentavano ai tempi della gestazione e della formazione, vivente Raffaello? Come doveva intendersi la professionalità e la funzione d'architetto per quel personaggio meraviglioso che s'è visto preposto alla mediazione e alla direzione orchestrale, più che a produzione manuale spicciola concreta e più che a progettazione aridamente specialistica da architetto-urbanista (nell'accezione attuale di fabbricatore a cottimo di carta per le scar-toffie).

Per la nostra futura pratica storiografica ha decisamente giovato porre Raffaello nel significato di un *genius loci* presente dappertutto, visibile e respirabile nell'atmosfera che circola e illumina spazi nei quali si deambula dotati di nuovo allenamento a vedere ed a respirare; *genius loci* ch'è duttile modellatore stilistico e arbitro sereno degli scontri ideologici ed estetici pure presenti nel movimento rinascimentale.

Di tale duttilità d'animo è assai illuminante un gustoso rapporto del 1519 scritto dall'umanista ferrarese Celio Calcagnini rievocante un Raffaello che padroneggia con disinvoltura eccelsa la materia vitruviana, la teoria delle proporzioni negli ordini dorico jonico corinzio e tuscanico. La padroneggia di-

sinvolatamente, al punto non solo di citare, bensì di discutere anche sorridendo, «lepidamente», il testo basilare della composizione architettonica romana e rinascimentale, «*De Architectura*» di Vitruvio. Discutere «sorridendo perché esuli ogni livore dalle accuse di difetti e violazioni alle razionali leggi canoniche».

Diceva testualmente la lettera di Calcagnini che Raffaello «*Vitruvium, quem non enarrat solum, sed certissimis rationibus aut defendit aut accusat: tam lepide, ut omnis livor absit ab accusatione*».

Tuttavia, nello stato attuale della fatiscenza conseguente al trascorso mezzo millennio, una delle maggiori difficoltà che si incontrano quando si desidera stendere un elenco attendibile delle architetture romane autografe di Raffaello sta nel fatto che esse furono concentrate in un numero ridottissimo di anni, dal 1515 al 1520, e che in ancor più breve tempuscolo, dal 1515 al 1516, si accavallarono le progettazioni e le realizzazioni. In effetti non si ebbe una vera e propria evoluzione, bensì si assistette a «scandagli paralleli in varie direzioni», come dice Ray. Il catalogo di «*Raffaello in Vaticano*» ricorda parte di tale attività a solchi paralleli e incrociati, specialmente in San Pietro, dove l'Urbinate successe e modificò sostanzialmente i programmi operativi di Bramante e di Michelangelo, impostando l'immagine attuale di un vano basilicale allungato e «pulsante per sprazzi di luce susseguentisi armonicamente», come fa osservare De Angelis.

Inedita tangibilità sostitutiva di libresco nozionismo liso

Comunque dove meglio emerse il ventaglio di idee innovative fu nella mostra già citata «*Raffaello architetto*» con sede in Campidoglio, la quale puntualizzò il fenomeno curioso e sconcertante venuto a complicare l'opera di restituzione filologica d'una vicenda storica il cui ricordo è ormai molto liso, tanto da polverizzarsi impalpabilmente tuttora nelle mani dei tre curatori del relativo catalogo, Frommel, Ray e Tafuri. Siffatto pulviscolare sfuggente ricordo, tuttavia, per i tre si riassumerebbe nel seguente sommario itinerario: la progettazione di San Pietro e di Villa Madama; la vicenda dei Palazzi Alberini e Branconio dell'Aquila; le proposte per la facciata fiorentina di San Lorenzo e per la chiesa romana di San Giovanni de' Fiorentini. Questi i capisaldi, ché argomenti minori qui si tralasciano per semplicità. Tuttavia non può passarsi sotto silenzio l'interesse generale dei due tabelloni dedicati con grande risalto e ricorrenza alle rimodellazioni dell'Urbe voluti da Giulio II e da Leone X. Sottili nastri colorati dise-

gnavano, applicati alla comoda esauriente pianta settecentesca di Nolli, le proposte d'intervento urbanistico e architettonico.

I tabelloni rendevano evidenti alla mente la focalizzazione urbana, non più sull'area capitolina del «Popolo Romano» medioevale, bensì sulle aree vaticane d'un convenzionale gestore del potere denominato il «Papa Re». Le Vie Sistina e Recta e il Ponte Sisto (interventi di Sisto IV, 1471-1484); la Via Alessandrina (intervento di Alessandro VI, 1492-1503); le Vie Lungara, Giulia, Ripetta (interventi di Giulio II, incentrati su monumenti giganteschi nelle aree medicee, in parte realizzati e in parte no); infine le Vie del Corso e Ripetta e le Piazze del Popolo, Navona e Farnese (interventi di Leone X nelle aree dei fondi immobiliari farnesi). I nastri disegnavano quasi una successione di geroglifici dalle complesse significazioni cosmologiche, teologiche e politologiche. Era la testimonianza d'un metodo che scatenava un'infinità di rebus simbologici

tuttora intriganti e affaticanti gli studiosi di siffatte allusioni ideologiche e della loro possibile traduzione in immagine lineare plastica e coloristica. La quale immagine strutturata su simmetrie, prese su dal-

l'astratto pensiero aristotelico e neoplatonico, s'erano fatte ossatura portante anche di famosi affreschi delle Stanze Vaticane.

Architettura didascalica di cinquecentesche figure teologiche

Nelle predette Stanze brillava per densità di pregnante didatticità «la Disputa del Sacramento» (di Raffaello, 1509), dominata da un ideogramma della Trinità, disegnata allo zenit dell'Eucarestia posta sull'altare, verticalizzata, quale asse di simmetria speculare di una geometria di sfere da giroscopio. In alto il solo busto del Padre, al centro il Figlio (Cristo fiancheggiato, ai lati, dalla Madre e dal Battista), nella base la Colomba dello Spirito Santo. Nel 1983 il torinese architetto Valente aveva suggerito in qual modo Raffaello avesse appreso da Leonardo a Firenze (e non da Perugino e da Della Porta) «l'arte sublime di esprimere in figurazione pittorica ogni pensiero globale teologico». Essendo questo, della raffigurazione tangibile del concetto soprannaturale della Trinità, un non irrilevante argomento metodologico dei processi culturali, additerei l'utilità d'istituire dei confronti tra tali raffigurazioni trinitarie con l'avanzamento dei secoli. Il primo passo si fa notare

passando dalla teologia di Giulio II alla più elastica teologia di Pio IV che si concreta simbolicamente ad opera di Tiziano Vecellio. La raffigurazione trinitaria tizianesca del Prado a Madrid si sviluppa orizzontalmente; anziché verticalmente come era invece nella tradizione ortodossa (la quale nelle icone aveva finora sistemato il Padreterno in cattedra accogliente in seno Gesù infante, nelle mani del quale una sfera assumeva posizione centrale e inglobava la bianca Colomba). Sviluppo orizzontale significò, per i teologi spagnoli del tempo di Tiziano, il Padreterno a sinistra, la Colomba in mezzo, il Figlio divino a destra (come detto nel «credo cattolico» ricostruito quasi filologicamente sulle profezie cronologicamente registrate ed anche sui suggerimenti del «Genesi» di Pietro Aretino). Il Gesù-Cristo che siede proprio alla destra del Padre, è del 1551-1554, come mostrano le «Interpretazioni veneziane» dell'anno raffaellesco 1983.

Linguistica per il vivido rinforzo luminoso della forma

Comunque, proseguendo nell'indagine delle ossature esplicite ed implicite degli oggetti d'arte, trapassando dalla forma urbana alla forma architettonica e alla forma figurata, vien quasi voglia d'attribuire allo stesso Raffaello tutta la responsabilità innovatrice d'un metodo di visibile sottolineatura che sottilmente rende vivida una immagine monumentale. Intendo dire che nel rinnovato catalogo della produzione raffaellesca poco alla volta si fa notare una nuova componente di segno linguistico, mai prima analizzata perché antecedentemente creduta irrilevante e da omettere nei rilievi e nelle restituzioni congetturali architettoniche. Ha facilitato tale omissione di studio della complessità costitutiva del segno linguistico la purtroppo mai sufficientemente condannabile grossolanità della teoria che intenderebbe ispirare la odierna disciplina universitaria del disegno; la quale, oggi troppo frequentemente na-

scondendosi dietro il concetto della omologabilità oggettiva degli oggetti che fisici non sono, come quelli artistici, ha tradito se stessa. La scienza del disegno dovrebbe essere intelligente e duttile strumento d'indagine non preconcepita di tutti i fattori d'artisticità che sono entro gli oggetti dei beni dello spirito.

Nel secolo scorso i restauratori dei monumenti usavano un rilievo acquerellato, capace di analizzare ogni dettaglio di conformazione geometrica e coloristica e di fissarne il ricordo per la memoria dei restauratori sopravvenienti. La grafia più la policromia aggiunta assicuravano una maggiore approssimazione di resa all'immagine concreta, passandola, come dire?, attraverso filtri più dettagliati e descrittivi della granitura della materia edilizia, della tonalità ambientale («Tonalità ambientale» significa, per «Forma Urbana e Architettura nella Torino baroc-

ca » degli anni Sessanta, la somma di « chiaroscuro » e di « colore-calore » nella luminosità delle immagini). Uno di quei filtri scientifici, ma non meramente tecnologici, esaminò il « colore-calore » riesumato dal padovano Falconetto indagando nell'archeologia dei romani una qualità non trascritta e neppure descritta dalla trattatistica vitruviana: la vivacizzazione del lumeggiamento delle modanature variando l'in-

clinazione dei costituenti pianetti esposti al sole. Di tale artificio parlano diffusamente le pagine d'un mio recente libro (« *Come carena viva* », *scritti sparsi*, edizione La Bottega d'Erasmus) raccogliendo anche le mie conferenze d'elogio del colore michelangiolesco e rococò, e le numerose lezioni d'argomenti palladiani a Vicenza.

Luministico cromatico calore quale patina dorata iridescente

Ebbene un ulteriore filtro scientifico (anche questo non meramente grafico-volumetrico) fu studiato da Raffaello rilevatore di monumentalità antiquaria, direttamente consultando sui ruderi i modi operativi dei contemporanei di Vitruvio e tuttavia non annotati e commentati dall'autorevole trattatista. Si tratta d'un filtro che registra e addita gli effetti minuti di « chiaroscuro », di luminismo cromatico e di « colore-calore » risultanti dalla pratica, non di tingeggiare policromaticamente, bensì di lavorare decorativamente anche solo monocromaticamente le superfici delle modanature esposte al sole e facenti « lume » (con significato terminologico analogo di quello definito dal vocabolo critico di « luminismo »). Usando in maniera attiva (producendo e non valutando l'arte) siffatto trattamento delle superfici delle modanature classiche, si ottiene che il solido volumetrico architettonico appaia non più crudo e gessoso, ma colorato e caldo come fosse stato trattato da una doratura-argentatura-bronzatura. È questo un altro modo di realizzazione concreta di « colore-calore », negli esterni degli edifici che è congruente e consona con la minuta policroma decorazione grottesche (con « raffaellesche ») negli ambienti interni.

Particolarmente vistosi sono i marcapiani del catalogo-inventario '83-'84 dell'architettura raffaellesca: i marcapiani sono come delle bandelle che viaggiano nelle facciate e nelle trabeazioni di coronamento, aventi compito di sottolineatura e di annodatura di varie parti della composizione architettonica. In concreto si tratta di fregi minuziosi a bassorilievo contrassegnati da meandri, greche e onde crestate, che rinviano mentalmente alle spumose bianche orlature degli omerici marosi azzurri del mare mediterraneo. Perciò dico che il trattamento superficiale raffaellesco non è solamente strumento di fisica ottica ma anche trama narrativa. Il discorso architettonico raffaellesco, non sarebbe solamente narrazione di vita fisica della struttura portante (come voleva, in

generale, che fosse Schopenhauer nella sua definizione d'architettura quale lotta tra pesi e sostegni), potendo ed anzi dovendo essere anche insieme integrale di varie narrazioni della vita delle immagini, ivi comprese le attenzioni ad altri fattori di esistenza attuale e di memoria antiquariale. Una conferma, attraverso l'integralità sensoriale e psicologica e la integralità razionale e intellettuale, che unica è la personalità di Raffaello secondo la sintesi vasariana « Pittore e Architetto ». Una verifica filosofica che Carlo Lodoli avrebbe forse gradito per dimostrare che l'autenticità architettonica è moralità artistica.

Conferiscono all'ammasso nuovissimo delle opere di Raffaello le sottolineature con greche e onde di Palazzo Pandolfini, a Firenze, di Palazzo Alberini, a Roma, della Cappella Chigi e della Galleria di Villa Madama. E contribuiscono tali greche e onde a formare il cumulo organico dei principii della scuola raffaellesca che passa da uno all'altro dei suoi membri. Fasce marcapiano decorate e cinturanti lo spazio sono nel Palazzo Farnese di Antonio da Sangallo, architetto che sembra aver voluto lasciare ai posteri la riprova della propria imitazione da Raffaello costituita da disegni di rilievo puntiglioso dal « fregio undato » del « mutulo » marcapiano, come li chiamava lui, del raffaellesco Palazzo Alberini. Ma negli allievi esiste tuttavia meno coraggio contestativo nei fasciami aggiuntivi superficiali, che non nel Maestro; la cui personale ironica e faceta indifferenza a « regole » ed « abusi », denunciate dal ferrarese Calcagnini, lo spingeva ad ornare con « fregio undato », non solo i fregi degli architravi che giravano alti nelle absidi e nelle nicchie, ma pure i capitelli delle lesene e paraste intercettate per le esigenze della falsariga canonica ad ordini (falsariga che potremmo dire autenticamente vitruviana, atteso che lo stesso trattatista Vitruvio ebbe a parlare male dei suoi contemporanei latini iniziatori del presunto immorale andazzo anticonsequenzario).

Luogo adatto per fare notare il comportamento disinvolto di Raffaello è la predetta Galleria di Villa Madama, Galleria esaminata sulla scorta della vecchia documentazione fotografica prodotta (De Angelis). Lo stesso luogo si presta poi ottimamente a mostrare la non ancora sufficientemente disinvoltata arrendevolezza della critica d'arte in tema di integrabilità totale degli schemi d'indagine. La «lepidezza» necessaria per capire lo scherzo manieristico (che si apriva già con Raffaello e Michelangelo) è presto detta se ci si porta ad esaminare il gigantesco modello ligneo di Villa Madama fatto apprestare dagli artigiani vicentini che lavorarono anni fa per le ville paladiane; i volumi pieni e gli spazi vuoti sono ovviamente congetturati alla moda degli archeologi; ed in base ad essi si potrebbe individuare la limitata caratterizzazione critica di «un percorso»; un solo itinerario interno che conti, un «punto forte nell'inquietante ed ambiguo pozzo del ninfeo, in cui l'architettura — sono le parole di Tafuri — sembrava faticosamente liberarsi dalla natura». La ricerca di siffatti unici prepotenti e perentori itinerari, il percorso unico costituente catena di nodi scenografici, aulici e di sprazzi superlativamente imponenti, è tipica norma critica dei nostri anni Sessanta. Così, per esempio, nella Villa

Giulia, costruita per Giulio III da Bartolomeo Ammannati e da Giorgio Vasari, tra 1552 e 1562. La utilità di tale schematizzazione principale è innegabile; ma non è sufficiente; io credo d'essere nel giusto avendo da tempo rimosso l'equivoco della monodica unicità stentorea degli itinerari architettonici aulici; per me contano anche i coesistenti itinerari minori, non sempre aulici, talora di servizio, con la miriade delle cerniere nodali del traffico distributivo.

I multipli ed integrati itinerari (principali e secondari essenziali) risultano agevolmente evidenti dal corredo documentario critico se si ha l'avvertenza di fare ricorso agli «schemi funzionali» studiati nelle apposite discipline; precisamente nel capitolo della «individualità architettonica», con la quale si cominciarono ad affrontare negli Anni Cinquanta nell'arte moderna i problemi della progettazione e della critica. Gli «schemi funzionali», ideogrammi talora complicati ma tuttavia semplificabili, sono essenziali anche per la storiografia antica. Tanto più pregnante è l'immagine architettonica, antica oppure moderna che sia, tanto maggiore è l'implicita sciolta ricchezza di legamenti, valenze e snodi interiori dei quali si sono avvalsi gli architetti nella gestazione ideativa.

Primo raffaellismo sino a Giorgio Vasari e Pirro Ligorio

Ciò è stato riconfermato quattro anni fa, in attesa del quarto centenario della morte di Pirro Ligorio (1583), allorché io misi in evidenza la speciale e inedita «gestazione formale ligoriana» del Casino di Pio IV situato entro i Giardini Vaticani a fianco del Cortile del Belvedere. Essendo un'opera di prevalente ispirazione raffaellesca, ma delle prime eredità stilistiche del quarantennio dopo la morte dell'Urbinate, mi sembrava utile a illuminare criticamente, tanto quella specie di *horror vacui* raffaellesco che ne animava l'ornamentazione, quanto le preoccupazioni degli stessi rinascimentali *in summo timore* di venire classificati quali copisti anacronistici di strutture per la vita antica e non per la coeva. Infatti, nel caso specifico, di Ligorio prevaleva la nomea di letterato coltissimo nelle antichità (ed in

verità i suoi voluminosi libri, grossa parte all'Archivio di Stato di Torino, sono una gigantesca enciclopedia archeologica contrappuntata da schizzi nel gusto dell'Urbinate, evidenziato nel citato «*Come carena viva*») e pertanto si credeva che il Casino fosse una mera copia di villa latina. Viceversa, provai una gioia profonda a scoprirlo quale casa speciale, vivissima, esistenziale. Proprio applicando la detta metodologia estratta dalla critica dell'architettura moderna, potei controllare i fecondi risultati formali delle iniziative di quanti in Vaticano vollero ottenerli dall'artista napoletano, tanto nella prima ideazione per l'ascetico partenopeo Papa Paolo IV Carafa (1560), quanto nella ristrutturazione con nuovo ripensamento per il mediceo Pontefice Pio IV, padano e superumanista (1561-62).

Ricordo per inciso che Ligorio, prima del rilegamento o incantucciamento a Ferrara nel crepuscolo di casa Este, aveva eseguito in efficiente magistrale maniera la Villa d'Este presso Tivoli, valida immagine d'arte inserita nella storia rinascimentale del paesaggio. L'inciso, comunque, serve ad avviare alla conclusione il mio discorso riassuntivo nella nuova ottica storiografica, nella quale architettura e urbanistica si completano come polo e antipolo, strettamente connessi nel compito di fornire l'immagine del Rinascimento raffaellesco quale una delle più mature realizzazioni culturali della umanità, sia volgendosi al dettaglio quanto stendendo lo sguardo ai più ampi orizzonti.

Pure omettendo di esaminare molte non citate eredità raffaellesche incontrate nel mezzo millennio che sta per esaurirsi in questo '85 con la testé inaugurata mostra in Palazzo Venezia «*L'arte degli anni*

Bene hanno fatto gli organizzatori di celebrazioni in omaggio a Raffaello, ricordando che gli uomini della cordata rinascimentale sulla sottile woelffliniana cresta primocinquecentesca erano personaggi di equivalente statura intellettuale e tutti solidali l'uno all'altro: Raffaello ed i confratelli in arte (Leonardo, Michelangelo e altri ancora), i grandi letterati ispiratori e gli strani cardinali Bibbiena, Inghirami e Aretino; e non ultimi i grandi due Pontefici: Giulio II e

santi a Roma», sarà utile fare osservare che le revivescenze del tipo considerato sono come le successioni ondose dei cerchi nello specchio dei laghi. Se un movimento culturale (uno o più uomini che gettano il metaforico sassolino) possiede la sufficientemente adeguata energia potenziale per interessare tutta l'umanità a grandi distanze temporali mediante i suoi *revivals*, reiterati a catena, allora è accaduta una davvero grande mobilitazione di civiltà. E sono necessarie due cose: prima, un totale coinvolgimento degli interessi umani per le arti, per le scienze, per la natura e per la vita; seconda, una intima disinteressata collettivizzazione dei molti partecipanti al fenomeno culturale, per cui non esistano eroi isolabili (come la letteratura critica specialistica è viziata a fare) e non esistano fruitori che non siano anche produttori di grandiosi e di minuscoli problemi.

Leone X, che il Nostro ha servito o che di lui si sono serviti. L'inizio del Cinquecento fu momento riassuntivo, di chiusure e di aperture, che non avremo mai finito di disegnarlo con contorni intenzionalmente netti, perché nell'atto in cui si forma esplicitabile l'innata virtualità dell'insieme a cui tende, l'idea ci resterà sempre solo leggibile intuitivamente, e sempre diafana, com'è per l'uomo l'umanità che vi si rispecchia.

Per Carlo Mollino

Roberto GABETTI (), su richiesta di Francesco Tentori, docente del Dottorato di Ricerca di Venezia, aveva scritto l'anno scorso una breve memoria su Mollino: Giuseppe VARALDO (**) ha rivisto quel testo iniziale, proponendo una trentina di note a correzione e integrazione. Ne è risultata così la redazione che segue, frutto delle memorie associate di Gabetti e Varaldo, riferibili a quella occasione iniziale.*

Non sono stato allievo di Mollino, nel significato concreto del termine; allievo di Muzio, mi sono laureato nel 1949, all'inizio dell'anno accademico in cui Mollino entrò in Facoltà come professore incaricato di Decorazione. Non l'avevo conosciuto prima: Mollino era da anni amico di Roggero e di Pellegrini, che gli avevano insistentemente prospettato le esigenze della nostra Facoltà. E quando Giovanni Muzio chiese il trasferimento alla Facoltà di Ingegneria di Milano, Mollino, che non era libero docente, si presentò al concorso a Cattedra e lo vinse: in commissione c'era Muzio. Assistente ordinario di Muzio era allora Bairati, che portò a conoscenza di Muzio le qualità di Mollino, già dimostrate nel suo recente accesso in Facoltà. Non doveva essere facile far capire a Muzio un personaggio che era al suo opposto, antiaccademico, antiprofessionale; ma le qualità critiche di Muzio gli valsero la comprensione del caso.

Non ho mai saputo da Mollino come si sia formato nella nascente Facoltà di Architettura di Torino: nato il 6.5.1905, Mollino si era laureato nel 1931. Nulla mi disse mai dei suoi professori: qualche cenno agli ex-tempore, qualche cenno ai temi di laurea. Prevalevano i ricordi della vita studentesca, la camaraderie con i compagni di corso, con i giovani laureati: la bohème piemontese degli anni '30 lasciò in lui una traccia viva, filtrata da interpretazioni letterarie. Penso che Mollino, come docente, abbia insegnato seguendo gli stessi metodi con i quali era stato formato. In assenza di una pedagogia (si fa per dire) universitaria e di studi teorici sui modi di ricollocare la ricerca nella didattica universitaria, confermo qui quanto già scrissi: l'insegnamento universitario si è tramandato, nelle nostre scuole, di padre in figlio, considerando padre il maestro e figlio l'allievo, destinato

a diventare poi, a sua volta maestro. Con pochi mutamenti, non dovuti tanto alla volontà di maestri, ma alle esigenze degli allievi.

Nel 1949-'50 Mollino entrò nella nostra Facoltà, quasi di soppiatto, per tenere un corso di Decorazione: materia complementare a Scenografia, come Tedesco era complementare a Inglese nel quadro dei 35 esami da sostenere per ottenere la laurea (laurea che si conseguiva con un progetto di Composizione architettonica II, e con tre sottotesi: una di Tecnica delle costruzioni, una di Impianti o di Fisica tecnica, una di Arredamento o, appunto, di Decorazione; Mollino avrebbe lì trovato una guida diretta in Bairati, uomo di diversa formazione, architetto di diversa impostazione: egli diveniva dopo Muzio suo assistente ordinario, e professore di Elementi di composizione (era anche professore incaricato di Elementi di Architettura e Rilievo dei Monumenti). Bairati era stato l'allievo e poi l'assistente prediletto di Muzio, cui rimase legato da ammirazione devota e concreta. Penso quindi che fin dagli inizi i sistemi didattici di Muzio siano stati ripresi pari pari da Mollino, con l'apporto organizzativo di Bairati. Però con qualche mutamento di metodo, di finalizzazione. Muzio poneva l'accento sulla formazione di un baumeister, con grandi attenzioni ai fatti distributivi; l'edificio doveva parere semplice, progettato accuratamente in tutte le sue parti, con grande realismo tecnico. Mollino poneva l'accento sulla formazione di un architetto-artista, concreto nell'affrontare i temi tecnici, come nel risolvere i nodi di vita, di uso degli edifici. Gli elaborati che tuttavia gli allievi dovevano preparare durante l'anno e per l'esame, rimanevano gli stessi.

Per i due insegnamenti di Composizione Architettonica I e II, collocati rispettivamente al IV e al V anno di corso, gli Studenti, all'inizio dell'anno, erano chiamati a svolgere due o tre ex-tempore di seguito: una volta alla settimana, il giovedì, gli Studenti, alle 8,30 in punto, entravano nel cosiddetto salone dei tecnografi (una vecchia sala costruita a lato del cortile del Castello del Valentino per ospitarvi il Museo Nazionale Industriale), portando con sé un rotolo di carta fabriano, un po'

(*) Professore ordinario di Progettazione architettonica, Dipartimento di Progettazione architettonica, Politecnico di Torino.

(**) Professore ordinario di Composizione architettonica presso lo stesso dipartimento.

di carta lucida, fogli di carta extra strong (per gli «schizzi»); nonché una cartella con riviste e manuali di architettura, a piacere (e uno o due panini). Alle 8,30 Bairati — lo faceva per Muzio come per Mollino — dettava il tema: in un lotto così e così, si progetta un edificio destinato a..., composto di... Gli Studenti disegnavano e Bairati, assieme agli altri assistenti (questi però volontari), passava fra i banchi, per rispondere a domande, per dare qualche consiglio (all'una il bidello-capo portava le ordinazioni del bar; poi si riprendeva, fino alle 16, alle 17). I disegni firmati e datati erano riposti in rotoli in attesa della correzione. Questa aveva luogo il giorno dopo, o la settimana dopo, alla presenza di tutti gli allievi: questi erano pochi nel corso precedente il mio, ed erano di nuovo in fase decrescente quelli dopo il mio corso: il mio era il corso della guerra, con iscritti a cavallo del 1945, reduci, partigiani, renitenti, ecc. Essendo gli studenti non molti, tutti si adunavano attorno ad un tavolo grande a capo del quale stava il Maestro: che aveva di solito in mano un grosso matitone quasi da cantiere, a mina molle. E lì incominciava il rito: i temi venivano esaminati uno per uno, a caso, come si potevano pescare dal mucchio. Lo Studente brevemente diceva quello che aveva voluto fare: il Professore tentava di interpretare queste scelte per farle approdare ad un progetto di larga massima, che talora si discostava di molto da quello disegnato dall'allievo. Nei pochi casi fortunati, la proposta dell'allievo veniva invece presa per buona: si discuteva fra maestro e allievo, sul come realizzarla, con quali strutture, con quali «elementi costruttivi» (si diceva allora, senza parlare mai di tecnologie). Gli ex-tempore proseguivano poi durante tutto il resto dell'anno, a settimane alterne.

Sulla base di queste prime esperienze, durante il primo e talora il secondo mese di corso, dopo una prolusione teorica, condotta nelle prime due o tre lezioni, il professore incominciava a chiedere ad ogni allievo quale tema avrebbe voluto svolgere: in qualche caso eccezionale era ammessa la collaborazione di più allievi allo stesso tema, ma con varianti e controlli adatti a valutare l'«apporto personale» di ogni allievo. I temi per Composizione I erano due, quello di Composizione II uno solo (si identificava con la tesi di laurea).

Per svolgere il loro tema annuale gli Studenti sceglievano un Assistente (questo termine rimaneva così simpaticamente ambiguo: lo studente diceva di Bairati, come poi di me o di altri, il mio assistente, e il maestro diceva di Bairati, come poi di me o di altri, il mio assistente). In effetti questa

scelta iniziale dell'allievo era importante, perché veniva a suddividere il corso in grossi gruppi, che nell'assistente avevano più un tutore che un vice-professore. Quando l'assistente riteneva che il tema avesse raggiunto una fase un po' matura, «portava» di nuovo l'allievo dal professore: e così almeno quattro o cinque volte, prima dell'esame. Questo se le cose andavano lisce: spesso lo studente e assistente non si intendevano e lo studente tendeva a «saltare» l'assistente, andando senza di lui dal professore, in momenti opportunamente scelti. Questa pratica, piuttosto diffusa, era osteggiatissima dagli assistenti, ma favorita talora dai professori, che stabilivano, anche così, la loro autorità sulle vicende del corso. Difficile era, per l'assistente, «portare» l'allievo dal professore: se gli diceva che tutto andava bene e che mancava solo un crisma formale, poteva accadere che il tema crollasse, sotto l'accetta di qualche osservazione pertinentissima del maestro, che metteva in discussione quelle basi. Se il tema era, all'opposto, troppo rozzo, risultava chiara l'inefficienza dell'assistente. A complicare le cose, la correzione del tema annuale da parte del docente si svolgeva, in rari casi con Muzio, sempre con Mollino, in privato rispetto agli altri studenti: essendo lo studente solo, ma essendo il professore circondato, obbligatoriamente, da tutti i suoi assistenti (che erano, fra ordinari e non, 5 o 6): in quelle occasioni, il Maestro faceva scuola, «dando tutto di se stesso». Ricordo Mollino uscire trafelato dopo tre o quattro ore di lavoro (senza giacca, con le maniche della camicia rimboccate, con le mani sporche di grafite).

Il tran-tran annuale era monotono, tendeva alla produzione di serie, anche senza rinunciare a qualche punta di qualità, fornita spesso in prestito da questo o quell'assistente agli allievi del proprio gruppo. Finiva quindi a formarsi una certa articolazione di spazi culturali diversi, anche all'interno dello stesso corso.

Gli spazi culturali, le prospettive didattiche, venivano però lentamente a cambiare attraverso gli anni. Mollino, per primo, aveva grande diffidenza per ogni forma di facilità innata, nel disegnare come nel progettare; citando Nietzsche affermava che questo spunto iniziale comportava più rischi che vantaggi; nulla di sicuramente positivo poteva innestarsi su virtuosismi, su facilità grafiche. Per coerenza Mollino veniva a poco a poco a riconoscere come gli ex-tempore fossero proprio adatti per affermare soprattutto le capacità di improvvisazione, rispetto alle qualità della meditazione e della ricerca. Gli piaceva invece, questa

fase didattica, per afferrare al volo qualche spunto che venisse dagli allievi, per convertirlo, attraverso elaborazioni sempre — quasi sempre — felici, verso esiti complessi e formativi. Attorno a lui, nella correzione degli ex-tempore, c'erano tutti gli studenti del corso e gli assistenti: scambi di parole immediate, di impressioni dal vero, erano per lui stimolantissime. Un po' le obiezioni degli assistenti, un po' gli esiti sempre meno convincenti delle prove estemporanee, insieme alla rinuncia di considerare l'ex-tempore valida prova di esame (problema che tuttora esiste negli esami di stato per l'esercizio della professione), fecero cadere la prassi degli ex-tempore attorno agli anni 1956-57.

Spesso, all'improvviso, Mollino comunicava di voler tenere una lezione: non si serviva di diapositive, ma voleva vicino una lavagna, per riportarvi su, con pochi segni sintetici, un ragionamento, un nucleo critico. Non erano i suoi disegni alla lavagna — belli, inimitabili — soltanto segni di espressioni grafiche felici, ma illustrazioni, di percorsi culturali, di proposte critiche. Le sue lezioni non avevano titolo, né facevano capo a uno sviluppo continuo del corso. Mollino si poneva lì davanti agli allievi e agli assistenti, per due o tre ore, senza un appunto, senza un momento di vuoto. Il tono era concitato, la prosa dura e colta — molto universitaria —. Nei momenti di noia inseriva l'aneddoto, l'episodio, l'esclamazione, con toni di grande informalità, di spontaneità, di vicinanza affettiva al mondo degli studenti, sbilanciandosi anche in modo pericoloso, rispetto alle istituzioni, agli esponenti della cultura architettonica o accademica, dando sciabolate d'acciaio contro i « falsi profeti ». Ma il suo messaggio, se partiva da Persico, approdava a rive scavate da solo.

Tolti gli ex-tempore, al centro del corso rimaneva il progetto: Mollino voleva che l'allievo vi arrivasse da solo, ponendosi da solo davanti al suo assunto; voleva che l'angoscia dell'allievo di fronte al foglio bianco fosse assoluta ed « esistenziale »: condizione necessaria affinché fosse formativa. Noi assistenti, essendo più dalla parte degli allievi, non ragionavamo così: e spesso cercavamo di nascondere il nostro lavoro preparatorio (condizione necessaria, affinché il tema non fosse smontato da Mollino, pezzo per pezzo).

Ho l'impressione che dalle prime esperienze in poi, Mollino avesse sostanzialmente mutato alcune sue convinzioni di docente e di progettista: agli inizi, forse per timidezza, tendeva a sorprendere per la genialità, l'immediatezza, l'acume delle sue osservazioni, che illustrava in un angolo del foglio

dell'allievo, con schizzi ove lo spazio era immediatamente proposto, con un realismo ed una evidenza, soltanto suoi (qualità questa che lo legava, per simpatia, a Mendelsohn, a Le Corbusier, e che gli faceva detestare Gropius, soprattutto, ma anche Mies van der Rohe; qualità che riconosceva ad Aloisio e ad Annibale Rigotti).

Spesso lo schizzo sull'angolo del foglio era sostituito da un gran disegno su carta da spolvero, con bui neri alla base dei volumi costruiti (amava segnare gli edifici in basso con una linea nera, un'ombra scura).

Seguì un periodo in cui, auspicando Nervi, Morandi, Musmeci (che fra tutti preferiva e con il quale collaborò prima al Concorso per Italia '61, poi per il Regio), Mollino riservò grande attenzione all'impianto strutturale: lì si fidava molto del suo intuito, con qualche ricerca di complessità e di originalità, indubbiamente forzata: erano questi gli anni in cui egli progettò meno (aveva quasi lasciato il lavoro di studio, per dedicarsi all'automobilismo, all'aeronautica), e in cui molte cupole, ponti, viadotti venivano realizzati in Italia nel periodo del boom economico.

Solo negli ultimi anni si era convinto che il progetto esecutivo definito in tutti i particolari dall'architetto (egli, nei suoi lavori di studio, voleva disegnare di propria mano tutto, dal disegno d'impostazione, al municipale, all'esecutivo, fino alla maniglia) potesse avere esiti felici solo se partiva da una esatta definizione tecnologica del tema, da un competente realismo tecnico (dal cantiere, agli impianti, alle finiture). Aveva certamente abbandonato, da sempre, la veste dell'architetto inventore di tecniche costruttive, di elementi tecnologici (contestando in tal senso apertamente i suoi coetanei architetti milanesi); affermava la necessità di conoscere bene e fino in fondo gli strumenti che avrebbe dovuto usare, essendo strumenti proprio le tecniche, le tecnologie costruttive. Sempre meno quindi amava correggere i temi, decidere sul loro ulteriore sviluppo, senza averne prima definito i contesti operativi. Sempre meno amava le ibridazioni fra due sistemi costruttivi, nello stesso edificio. Tendeva a riprendere l'eccellenza intrinseca di tecnologie esistenti — specie quelle tratte dai manuali, dalle tradizioni costruttive locali — in idee di progetto che le rendessero al massimo evidenti.

Difficile era quindi elaborare i repertori di riferimento per documentare gli allievi nel corso delle loro ricerche: amava prima di tutto rimandare ai manuali, preferendo quelli immediatamente tecnici: in questo senso il « Manuale dell'Architetto »

edito allora dal CNR, gli pareva già troppo elaborato, specchio di una cultura edilizia filtrata dalla cultura architettonica (una cultura che non condiveva, alle radici; e oltretutto amava poco Ridolfi). Preferiva rimandare a manuali stranieri rigorosi, specie al Breymann, che riteneva libro di riferimento essenziale per chi volesse costruire, anche in Piemonte, anche dopo la metà del XX secolo. Ammirava del Breymann quelle disposizioni di pilastri con laterizi a vista, di putrelle con volterrane, di capriate in legno, di Polonceau: e a lungo ci ragionava su, con noi e con gli allievi. Di lì nacque il primo nucleo di acquisti per la nostra Biblioteca: presto volle che la biblioteca non facesse capo ad un Gabinetto od Istituto, monocattedre, come il suo (da noi nasceva un Gabinetto o un Istituto, appena entrava un nuovo professore di ruolo), ma di Facoltà, dedicando a questo nucleo centrale tutte le risorse a sua disposizione. In Facoltà nel 1950, c'erano un armadio (con base e sopralzo a vetri) che era detto biblioteca Betta: acquisto degli anni '30, formò il nucleo centrale rispetto ai nuovi acquisti di libri. In Facoltà c'erano ancora molte riviste non rilegate, comprate con i fondi dei corsi di Composizione e di Caratteri Distributivi: nel 1955 Roggero ed io mettemmo assieme, per riordinarle, per catalogarle, per completarle, con doni nostri e di amici. Proponemmo così di rilegare le annate complete (costo L. 30.000): il Consiglio di Facoltà respinse la proposta: disse che molte economie potevano essere fatte se venivano tolte le réclams e che in ogni caso allo studente servivano di più i numeri sciolti. Mollino si impose e fece rilegare tutto, come si deve: scelse i modelli delle rilegature, incoraggiò le più pazzesche spese.

Così il 15/7/1958 io presi in carico i libri che potevano far capo ad una Biblioteca Centrale di Architettura: e quindi la Biblioteca Betta, le riviste ormai rilegate, e alcuni volumi inventariati a parte fino ad allora conservati assieme a quelli della Facoltà di Ingegneria (da trasferire nella nuova Sede di corso Duca degli Abruzzi, togliendoli dal Castello del Valentino). A questo nucleo Mollino volle fossero aggiunti libri e periodici di filosofia, di estetica, di sociologia, di politica; e ancora di aviazione, automobilismo, arte, artigianato, fotografia e di architettura, privilegiando i manuali, i temi di Ottocento e Novecento, senza frontiere. Acquirente e lettore entusiasta, alimentava, assieme a me, in rapporto reciproco, le scoperte, le precisazioni.

Se oggi da noi i Corsi del gruppo di Composizione Architettonica sono dodici (aboliti quelli di

Elementi di Composizione e di Caratteri distributivi) allora vi era un corso di Caratteri Distributivi, uno di Elementi di Composizione, due corsi di Composizione Architettonica. Il Maestro era uno solo (Muzio e poi Mollino): gli altri suoi colleghi non erano da lui considerati allo stesso livello (nemmeno Bairati, né Ceresa, né io per Elementi, nemmeno Melis, né poi Roggero per Caratteri). Diversa era la posizione di Mollino rispetto ad Aloisio, incaricato di Architettura degli Interni Arredamento e Decorazione I e II: per lui aveva un rispetto che veniva da una leggera differenza d'età, da un rapporto personale franco e lampeggiante, da un ricordo di edifici e di progetti che Mollino ammirava. Mollino era, quindi, per tutti, per noi, il Maestro: «*lieber Meister*» lo chiamavo io un po' ridendo: come lui un po' ridendo, chiamava me «*Aiuto!*», quasi naufrago che stesse per affogare.

Il legame con la scuola, da parte di Muzio, era d'acciaio: nato del 1893, divenuto professore straordinario di Composizione nel 1936, a 47-52 anni, durante la guerra, veniva avanti e indietro da Milano, viaggiando spesso nel camioncino de «*La Stampa*». Il legame di Mollino con la scuola derivava da sue personali motivazioni: molto forti agli inizi. Queste venivano in parte dalle sue necessità, familiari e di lavoro, di affrancarsi dal padre Eugenio, che lo faceva lavorare nel proprio studio e che gli dava parcamente da vivere; in parte dalla necessità di trovare un ambiente di cultura, che la professione non gli aveva dato e che sperava di trovare nella scuola; in parte dalla novità, per lui, di avere un rapporto diretto con i giovani, cui si interessava con una curiosità, una penetrazione non certo formale, né superficiale; in parte dal desiderio di emergere, anche socialmente, a livello cittadino, a livello nazionale (a Torino aveva trovato un maestro, quasi coetaneo, in Fillia e poi in Italo Cremona, che gli avevano fatto da guida nei settori della letteratura, della fotografia, della cinematografia; Cremona lo aveva più volte trapiantato a Roma, negli ambienti di Longanesi, di Maccari e del Cinema; a Milano aveva soltanto un sostenitore in Gio Ponti, anche attraverso la metodica pubblicazione su «*Domus*» di quanto andava progettando). Valeva anche la sua solitudine, negli studi e nelle ricerche, forse più marcata dopo la morte di Vadicchino (che non ho però mai conosciuto). Queste motivazioni tutte assieme essendo discontinue, non potevano trasformarsi negli imperativi del «*dovere*» (che egli tendeva programmaticamente ad ignorare).

A lezione e nelle correzioni, Mollino citava

spesso Le Corbusier o Wright, citava soprattutto gli architetti tedeschi degli anni '20, qualche protagonista dell'art nouveau. Non citava mai i suoi contemporanei, che trovava lontani. Non legò con Albini nel suo anno di insegnamento a Torino (per aver vinto la Cattedra di Architettura degli Interni, che la Facoltà aveva bandito pensando ad Aloisio): lo trovava razionalista e duro: leggendo in *Annuario* che Albini era membro del CIAM e socio fondatore e presidente dell'MSA di Milano, mentre Mollino risultava soltanto Socio fondatore dell'Unione Culturale di Torino, molte cose si potevano capire. Mollino non amava gli urbanisti, non amava gli architetti romani. Del resto, nelle correzioni, non citava mai nessuna delle proprie opere, delle proprie esperienze di architetto: era questo il costume di Muzio (diventato poi anche il mio...). Quando era solo con me, non parlava mai di architettura: qualche volta impiantava una divagazione surrealistica (per trasformare il palazzo di Nervi in mausoleo, per fare di Porta Palazzo il centro culturale di Torino); il più delle volte stroncava qualche novità, definiva la Falchera, un treno deragliato, ecc. Se no, con me, parlava di letteratura: partendo da comuni letture e intraprendendone altre, assieme. Come due liceali, vincendo anche la differenza d'età. Per lui emergeva, su tutti, Conrad, di cui io avevo letto solo la traduzione francese, del Tifone, e che lui mi costrinse invece a leggere da cima a fondo, nei volumetti bianco rosso nero di Gallimard. Poco prima di morire, vedendo in una rivista la Bottega d'Erasmo (che avevo finito di realizzare con Isola, proprio nell'anno in cui diedi il concorso di assistente ordinario di Mollino) mi disse: «passavo spesso di lì dopo cena, uscendo da un ristorante di via Verdi; la vedevo venire su: interessante». Questo dopo quasi vent'anni, che mi vedeva almeno tre volte per settimana: né io gli avrei mai parlato di quanto avevo in testa, nel fare un mio progetto. Qualche volta, andando avanti negli anni e nell'amicizia, ricevendomi nel suo studio mi faceva vedere un suo disegno: era questo un segno di privilegio, riservato.

Non voglio così concludere con note autobiografiche: che non amo. Citerò, per chi volesse approfondire il tema, la «Prolusione ai Corsi del dott. arch. Carlo Mollino, professore straordinario alla cattedra di Composizione architettonica» tenuta per l'inaugurazione dell'anno accademico 1954-55: la ritengo fondamentale supporto per la conoscenza del protagonista della scuola di Torino.

Alcune note tecniche

Nel primo dopoguerra tre soli erano a Torino i professori di ruolo: Pugno dal 1936 titolare della cattedra di Scienza delle Costruzioni I e II (teneva anche il corso di Tecnologia dei materiali e Tecnica delle costruzioni), Muzio dal 1936 titolare della cattedra di Composizione architettonica II (teneva anche il corso di C.a. I), Verzone dal 1942 titolare della cattedra di Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti (teneva anche i corsi di Storia e stili dell'architettura I e II e, per qualche anno, anche di Restauro). Nell'area compositiva erano professori incaricati Bairati, di Elementi di architettura e rilievo dei monumenti I, Passanti dello stesso corso al II anno, Ceresa di Elementi di composizione, Aloisio di Architettura degli interni arredamento e decorazione, Melis di Caratteri distributivi, Astengo di Elementi costruttivi. Passanti svolse in effetti nei due corsi di Elementi di architettura e rilievo e di Caratteri stilistici in cui venne spostato per decisioni del Consiglio, un fondamentale ruolo di mediazione fra storia e progetto. Il suo amore critico, la profondità delle sue notazioni fecero di lui, per intere generazioni, un autentico sicuro maestro, una guida autorevole e non (anche se non formalmente) riconosciuta. Ebbero permanenze brevi negli anni, Pifferi, Albini (come si è detto) ecc.

C'erano poi gli Assistenti straordinari, ancora Bairati, e poi Becker, Casalegno, Romano, Rosenthal di Composizione architettonica, Bigliani di Elementi di composizione, Chiaraviglio di Caratteri distributivi, Lorini e Viano di Architettura degli interni.

Mentre il Consiglio di Facoltà, formato da soli tre membri, discuteva poco di incarichi e programmi, e lasciava ai tre leaders di amministrarsi separatamente i loro tre «filoni» (così si chiamavano comunemente), gli studenti non riconoscevano facilmente queste differenze (ritenute invece sostanziali dai docenti): per loro, professori lo erano tutti allo stesso modo o quasi, purché tenessero un corso e dessero i relativi esami (nei quali la Commissione aveva poca voce in capitolo). I Liberi Docenti erano pochi (Ceresa, Melis) con pochi diritti, nel senso che essi tenevano un incarico non in quanto ne avessero maturato il diritto, ma in quanto il Consiglio li avesse chiamati a tenerlo.

Agli Assistenti straordinari si affiancarono poi, nel 1949-'50, gli Assistenti Incaricati: Roggero, Becker, e gli Straordinari temporanei: Gabetti per Tecnologia dei materiali e tecnica delle costruzioni. Solo nel 1950-'51 a Chiono, unico Assistente ordinario (di Scienza delle costruzioni) si affiancarono Bairati di Composizione, Gabetti e Mondino in Scienza delle costruzioni, Roggero in Caratteri distributivi degli edifici; si aggiunse Berlanda agli Assistenti Straordinari temporanei, e nella nuova categoria degli Assistenti volontari G.P. Zuccotti in Composizione architettonica II. Gli Assistenti, specie quelli di ruolo, venivano impiegati non solo dalla loro cattedra, ma un po' da tutta la Facoltà, anche fuori dei loro «filoni»: così, già negli anni in cui Roggero ed io eravamo nel «filone» scientifico, venivamo usati in quello compositivo, per le esercitazioni, extempore, corsi liberi, supplenze alle lezioni. Noi, e alcuni altri, «bons à tout faire».

Passando gli anni, le Libere Docenze aumentarono di numero (ma di poco, valendo il numero chiuso per i concorsi di L.D. fino al 1957-'58): le variazioni nel corpo docente furono poche. I nuovi assistenti non ordinari risultano segnalati dagli Annuari ma in modo irregolare: essendo solo i Professori straordinari e ordinari e gli Assistenti ordinari personale di ruolo, solo questi risultano esattamente citati. Nel '52 entrarono ancora nell'area compositiva come Assistenti volontari Mosso, nel 1953 Campo e d'Urso, nel 1954

Bordogna, nel 1955 Dolza, Strobino, Varaldo, F. Ferrero, nel 1957 Isola, nel 1959 D'Agnolo e poi De Rossi. Roggero nel 1955 diventò Libero Docente di Caratteri distributivi e di Composizione architettonica e professore incaricato di Caratteri distributivi dal 1959-'60. Gabetti nel 1956 passò da Scienza delle costruzioni a Composizione architettonica di cui diventò Aiuto nel 1957, Libero Docente di Composizione architettonica e di Architettura tecnica nel 1958 (ebbe poi l'Incarico di Elementi di Composizione nel 1962-'63).

La presente memoria e quella successiva sono pubblicate con il contributo del Dipartimento di Progettazione architettonica del Politecnico di Torino, che intende così ricordare la figura di Carlo Molino professore, nel quale riconosce uno dei propri fondatori.

Classicismo e Romanticismo nell'architettura attuale

Riproponiamo qui la Prolusione ai Corsi tenuta da Carlo MOLLINO ()
presso il Politecnico di Torino per l'inaugurazione dell'anno accademico 1954-55 (**).*

I due termini, classico e romantico, ricorrono ancora insistenti nell'ambito della critica estetica attuale, poli opposti intesi a definire il temperamento e perciò il mondo spirituale, il gusto e la poetica di un artista al di là del momento storico nel quale presero vita e definizione; definizione controversa e fonte continua di dispute, in particolare per il romanticismo; dispute e accanimenti che stanno appunto a dimostrare la concreta esistenza di questo o quel ben circostanziato «modo di sentire» al di là di una nubesciente definizione.

«*Classicus auctor*» è già nel secondo secolo, per Aulo Gellio, uno scrittore di «prima classe» e, come tale, da portare a modello nell'insegnamento. Successivamente, e non solo nel mondo della romanità, il termine «classico» si consacra come attributo di eccellenza e perciò di paragone per ogni opera esemplare.

Nel Rinascimento l'ammirazione per l'antichità, appunto classica, in un primo tempo, e cioè all'affermarsi del periodo Umanistico, pone l'istanza di un'arte e in particolare di un'architettura che non può essere grande e vera se non ispirata allo studio di quell'età e più precisamente tesa alla imitazione dei modelli di Grecia e di Roma.

In un periodo successivo, per l'architettura in anticipo rispetto alla poesia, razionalmente si va cercando di legittimare l'eccellenza di quei modelli e ancora di trarne un sistema codificato che sia norma razionale e sicura onde realizzare un'arte altrettanto perfetta quanto quella dei monumenti riscoperti o visti sotto una nuova luce: nasce la tradizione dei «trattatisti» e insieme il germe di quell'irrigidimento in legislazione dove all'iniziale ossequio dell'«imitazione» aristotelica, e perciò diretta dalla natura, che nell'opera architettonica avrebbe l'equivalente nella funzionalità, è sostituito il canone della imitazione indiretta, attraverso l'arte; arte che per i «trattatisti» altro non è che quel complesso di norme e codificazioni razionalmente generalizzate e tratte come comune multi-

plo dalla misura, anche in senso letterale, dai modelli classici.

Il concetto della «razionalità», non già intesa come aderenza alla funzione di un contenuto struttivo o fisiologico, ma bensì come critico discernimento della «norma» già codificata in forma, quasi si identifica con quello dell'arte.

Squisitamente classica è l'invocazione del trattatista alla ragione onde sia moderatrice della personalità e salvaguardia contro ogni rivelazione soggettiva. Qualità essenziali dell'opera sono la «grazia», il «decoro» e la «magnificenza»; i concetti, o meglio le leggi che presiedono alla composizione sono la «misura», l'«equilibrio» e la «proporzione». Anzi, la «divina proporzione» con gli altri termini altrettanto ricorrenti, quali il ritmo, l'armonia, la simmetria e simili è responsabile di trattazioni a sfondo matematico dove la fiducia nelle virtù estetiche della famosa — 5 e della non meno famosa «sezione aurea», denunciano la serena presunzione che non solo si è identificata l'arte perfetta, ma ancora se ne è trovata la chiave in forma immutabile e definitiva.

Non è qui il luogo per seguire particolarmente evoluzioni, involuzioni e metamorfosi della poetica del classicismo in Europa fino al XX secolo. Attraverso lo splendore del Barocco, illuso nel suo fortunato delirio di perpetuare la tradizione classica, l'incontro armonico con il rigore raziocinante del cartesianesimo e con la Francia del «Gran Secolo», e infine con la snobistica, anche se positiva, riassunzione dei suoi modi per elezione dello spirito borghese del neoclassico, ritroviamo la forma del classicismo ridotta a «stile» a fianco degli altri stili: colonne e frontoni sono invocati dall'eclettismo culturalistico ad essere «slogan» significante austera maestà, autorità e dignità, a favore di banche, parlamenti, palazzi del popolo, mausolei, ville d'imperatori o di coloni della Louisiana, senza distinzione.

Oggi ancora, per gli allievi delle nostre scuole medie, «architettura» è sinonimo dello squallore degli «ordini» copiati dalla ennesima edizione «ad usum delphini» del Vignola.

Ho detto ritroviamo le «forme»; infatti, come constateremo, l'essenza del gusto classico, che

(*) All'epoca professore straordinario di Composizione architettonica.

(**) Questo testo è già stato pubblicato sull'*Annuario del Politecnico di Torino* per l'a.a. 1954-55.

non ha nulla a che fare con queste forme, è finita onorevolmente altrove.

Già al conformismo del gusto classico che finisce per investire tutto il costume e l'operare del Cinquecento si contrappone isolata qualche voce di parere contrario: Giordano Bruno, nel dialogo «Degli heroici furori» meditatamente reagisce all'esaurirsi in accademia dell'estetica classicista: «La poesia non nasce dalle regole... ma le regole derivano dalla poesia» e proclama il «furore poetico» principio dell'arte. A questi, che può essere il patriarca del romanticismo, fa seguito il Castelvetro affermando l'*individualità dell'invenzione* essenza prima dell'operare estetico.

Storicamente il termine «romantico», «romantic», sorge in Inghilterra, alla fine del Seicento, a significare le vicende che accadono nei «romances», cioè avvenimenti fantastici tipici della prosa del «romance», nuova forma narrativa d'invenzione, sorta al principio del secolo dall'esaurirsi della «routine» della poesia epico cavalleresca; può incidentalmente interessare come l'origine delle parole «romanzo» e «romanticismo» sia comune ed equivalga a «francese».

Nell'origine dell'aggettivo «romantico» è già implicita la reazione delle convenzioni della poetica classicista e la sua rapida fortuna di termine contrapposto allo spirito dei monumenti dell'età classica fatti assurgere a pretesi archetipi di valore universale.

È al principio del XVIII secolo che si avvertono sintomi precisi di una coscienza della problematicità e insufficienza di canoni fino allora indiscussi.

In Francia, Boileau, codificatore ufficiale del più sistematico classicismo è apertamente discusso: si inizia quella famosa «Querelle des anciens et des modernes» in essenza aperta ancora oggi.

Il gusto dei più avvertiti, già sensibilizzato tra viaggi scoperte e scambi culturali dall'avventura di un mondo che sta per dilatarsi, è stuccato dalle composizioni inanimate, costruite e ripetute dalla fredda presunzione del meccanismo classicista.

Dopo secoli di esaltazione della razionale autonomia dell'uomo affrancato dalla natura e dal timore del Divino, che dall'Umanesimo attraverso la Rinascenza culmina nell'Illuminismo, si sostituisce un sentimento diffuso di insoddisfazione, nasce la reazione e il rifiuto di accettare la fredda ragione come sufficiente e unica protagonista dell'esistenza.

Se il mondo classico non conobbe opposizioni ai suoi ideali, col romanticismo s'inizia non già una rivoluzione risolta in successione, ma bensì in

una inquieta connivenza che si conclude in quella crisi permanente, oggi ben attuale, che troveremo chiaramente riflessa nel travagliato svolgersi dell'architettura dell'età moderna.

La nascita del sentimento romantico e la conseguente sua poetica ha limiti cronologici e topografici complessi, indistinti e controversi così come è la sua essenza intrisa di contraddizioni, motivo della stessa sua nascita.

La civiltà mediterranea diviene angusta, nuovi orizzonti pongono alla cultura nuovi problemi e all'esercizio della sensibilità forme di civiltà fino allora poco conosciute nella loro essenza, opposte a quella del mondo greco e latino, e puntualmente in coincidenza con le istanze irrazionali dell'aura romantica.

In Germania, dove si vuole porre l'epicentro di questo sommovimento che si propagherà a catena in tutta Europa, il processo di formazione prenderà l'avvio da un senso di autonomia e antitesi al classicismo francese: con Bodmer, Breitinger, Klopstock e infine con Lessing e con Herder, rivendicherà i diritti della fantasia, la legittimità di un nuovo e soggettivo linguaggio, e con l'identificazione della poesia come «arte della vita in azione e movimento», avrà origine lo «Sturm und Drang», il tempestoso impeto del periodo eroico del romanticismo contrapposto alla statica perfezione della forma classica.

Anche se la data di nascita del romanticismo si suole fissare convenzionalmente nel 1798, quando Schlegel afferma essere l'arte romantica «universale e progressiva, in continuo divenire» in opposizione alla fissità di quella classica, già nei presupposti generali dello «Sturm und Drang», che ne è la preistoria, sono singolarmente implicite le istanze dell'architettura più attuale.

Aderenza alla funzione, rifiuto della distinzione tra forme auliche e minori e di «modelli» di valore universale e normativo.

L'arte esiste solo nella sua storia: ogni tempo, ogni popolo ha la sua, è «Stimme der Völker», voce di natura. Il giovane Goethe davanti al dramma gotico della cattedrale di Strasburgo esclamerà: «Qui c'è vita, c'è necessità, c'è Dio!», che riassume la verifica intuitiva di raggiunta espressione di un contenuto a funzione strutturale e spirituale.

Ed è a Goethe che dobbiamo il primo superamento del tradizionale concetto apollineo, edonistico della bellezza: «Bellezza è ciò che rivela un carattere e da tale carattere nasce come la pianta dal suo germe... l'arte caratteristica pertanto è la sola vera».

Nasce una spregiudicata coscienza dell'autonomia e validità delle proprie esigenze spirituali: a Winckelmann che addita i monumenti dell'arte antica, gli artisti dello « Sturm und Drang » rispondono che quel mondo lontano non li riguarda. All'ammirazione per l'astratta forma dell'architettura classica si sostituisce quella per la dinamica contenutistica dell'architettura gotica.

L'Inghilterra accoglie l'antitesi addirittura identificando con il termine « romantic » l'arte gotico-medioevale contrapposta a quella classica antica.

Il naturalismo romantico di Ruskin inizia Morris alla mistica dell'architettura gotica.

Con la crociata di Morris contro gli stili classici e per un ritorno alla sincerità dell'artigianato, l'imitazione delle forme naturali, ispirato l'uno appunto dal costruire gotico, l'altro dal naturalismo orientale, ha inizio l'era idillica dell'architettura moderna. Per voler precisare, con il 1859 si può fissare la sua data ufficiale di nascita, anno del suo fidanzamento e insieme del sorgere del suo sogno di « un'arte nuova » per la sua nuova casa.

La ricerca pervicace della storiografia tesa alla ricerca di un inafferrabile comune denominatore atto a chiudere in definizione il « modo di sentire » classico e romantico limitatamente ad una loro posizione storica e insieme la continua estensione, che ne fa l'intuizione del critico, applicandoli in senso positivo a opere di tutti i tempi, ne legittima l'assunzione a « categorie dello spirito », principi costituzionali della natura di un individuo o di un gruppo in una estensione indeterminata di spazio e tempo, coesistenti e persino rintracciabili in più o meno fecondo dualismo nell'individua storia di un artista. Per citare un esempio imponente di dualismo risolto in diade feconda ci si può riferire con ovvia e immediata verifica a caso, all'opera di Le Corbusier non solo di architetto, ma ancora di contraddittorio polemista.

Classico e romantico diventano modi di essere, vettori dello spirito che possono interferire anche in direzione opposta e informare non solo l'operare estetico, ma tutta la sfera dell'attività umana, dalla tecnica della ricerca scientifica a quella politica e di governo; gli esempi possono essere immediati e nei campi più differenti: la classicità dello spirito del tomismo scolastico può essere contrapposto, sempre nell'ambito più ortodosso, al romanticismo della patristica, lo spirito della ricerca scientifica di Euclide a quella di Archimede, quello di Riemann a quello di Weierstrass, e si potrebbe continuare.

Per tentare ora una sintesi distintiva e perciò una definizione dei termini classico e romantico intesi nel senso lato sopraccennato, è tradizionale il ricorso al fatidico strumentario critico di *forma* e *contenuto*; attrezzi da maneggiare con cautela, fonti secolari di fraintendimenti e oziose polemiche: si può dire che la disputa cronica tra formalisti e contenutisti si identifica in quella tra classici e romantici. Pensando crocianamente si può attribuire al romantico la tendenza verso il *sentimento* e al classico quella verso la *immagine*, sottintendendo che *nel primo l'accento batte sul contenuto e nell'altro sulla forma*.

A scanso di classiche quanto croniche confusioni, è subito indispensabile precisare che qui si intende significare forma e contenuto *estrinseci*, cioè rispettivamente le percezioni sensibili che l'opera ci trasmette, e le esigenze pratiche, l'occasione di esistenza della medesima.

In quanto a forma e contenuto *intrinseci* è noto che non possono vivere disgiunti se non per astrazione in quanto l'opera d'arte è tale appunto in virtù della loro sintesi.

Se al profilo di queste urgenti distinzioni paragoniamo un elemento architettonico classico con uno romantico assistiamo ad una automatica sostituzione di termini che immediatamente dimostra l'inconsistenza teorica della polemica sopraccennata: valida rimane in sede contingente di aderenza ad un gusto.

Se esaminiamo gli elementi architettonici di una membratura di spirito classico, ad esempio rinascimentale, scorgiamo come quelle forme in origine funzionali non esprimono ora più alcun dramma strutturale, ma bensì mascherano questo travaglio tecnico, risolto in modo occulto, cristallizzate e sovrapposti in valida *espressione formale decorativa*.

Qui il fatto tecnico, cioè la esigenza pratica di esistenza materiale, non entra in causa. Il fatto estetico è demandato invece integralmente alla forma che si trasfigura e diviene *intrinseca* appunto in sintesi estetica con un contenuto espresso in virtù di una individua modulazione di se medesima: *l'accento batte sulla forma*.

Analoghe considerazioni possono valere alla verifica nel medesimo senso di un'opera di spirito classico nell'architettura attuale; possiamo scegliere casi più o meno puri, da Wagner a Mackintosh e Loos; da Dudok a Neutra e Mies Van der Rohe.

Qui spazi e membrature nate da un pretesto struttivo funzionale sono esteticamente vivi solo in virtù della loro forma, assente ogni valore asso-

ciativo tra questa forma e la loro esigenza tecnico funzionale: l'incanto poetico si esprime attraverso l'immagine, l'accento batte ancora sulla forma che liberamente si modula in contenuto.

Con riferimento incidentale agli autori citati, è bene avvertire in modo preciso, come per ogni altro esempio che ho fatto e posso fare, che questi accostamenti hanno valore di prima caratterizzazione e non già di critica giunta, come è suo compito, a una individualizzazione distinta dall'ambito di un gusto comune. Così, per chiarezza, gli esempi saranno schematizzati alla purezza di un caso limite in realtà inesistente.

Passiamo ora al campo opposto, cioè a opera di spirito romantico, quale una navata di cattedrale gotica: all'opposto di quanto abbiamo verificato nelle opere di ispirazione classica, qui le forme corrispondono alla funzione d'origine, anzi risolvono ed esaltano il suo dramma fino a trascenderlo e farlo coincidere con la funzione celebrativa a mezzo del più imponente quanto diretto simbolo: il verticalismo, anzi l'ascesa in moltitudine ordinata dei piedritti a fascio, chiusa al sommo nell'ombra dell'ogiva.

Intrinseco valore contenutistico hanno anche santi, demoni e mostri e il loro atteggiarsi in moltitudine tra le guglie, e ancora la complessa simbologia delle bibbie pietrificate in scenica concrezione sui portali enormi.

L'esigenza materiale di esistenza, cioè la struttura, in uno con quella postulata dalla sua destinazione, diventa contenuto *intrinseco*. Anziché alla forma in modulazioni astratte e autonome, il fatto estetico è qui demandato a tali esigenze che si trasfigurano in sintesi estetica con una forma non già libera, ma modulata a loro immagine e somiglianza.

Nell'esempio citato è significativo come il sentimento ispirato da questo *cosciente* contenuto celebrativo e costruttivo, teso alla avventura di un continuo superamento di uno spazio modulato in ascendenza, culmini, con relativi crolli, a cinquanta metri in chiave della cattedrale di Beauvais.

Agli intransigenti epigoni ancor chiusi nella sfera apollinea di classicistiche estetiche formali, per i quali l'espressione di quest'ansia non dovrebbe entrare in conto di valutazione estetica, vien fatto di chiedere quale sarebbe l'argomento critico atto a distinguere qualitativamente una cattedrale di Beauvais di statura normale da una, per astrazione, ridotta alla proporzione di un chiosco da giornali.

In base ad analoghe considerazioni e conclusioni si possono siglare le opere di spirito romantico nell'architettura moderna: da quelle di Morris, Berlage, Sant'Elia, a quelle di Perret, Gropius, Mendelsohn, Wright e ancora, per finire in casa, del primo Terragni e Nervi, sempre insistendo sul valore schematico di prevalenza e di prima approssimazione critica di queste inclusioni; come ricordo, lo stato puro non esiste in realtà.

In quest'ultima esemplificazione, sempre all'opposto di quanto abbiamo verificato nell'architettura classica, la forma non vive esteticamente autonoma, ma bensì in funzione di quel contenuto che è occasione o condiziona materialmente l'esistenza dell'opera.

Come ho osservato nell'esempio parallelo del gotico la funzione non è solo riferibile ad un fatto struttivo o fisiologico della costruzione, ma ancora può estendersi, con meccanismo associativo simbolico, ad una esigenza celebrativa, oratoria, o comunque intesa a esprimere un modo materiale o spirituale di concepire la vita, o l'aspirazione di rappresentarsi in questo modo: il fatto estetico si esprime attraverso il sentimento, *l'accento batte sul contenuto*.

Se ora consideriamo le caratteristiche che distinguono il linguaggio classico da quello romantico ritroviamo immediata l'opposta polarità del loro spirito.

All'estremo del linguaggio classico la comunicazione avviene attraverso uno stimolo ai sensi che non implica alcuna operazione logica o convenzione razionale. Il comune principio di riferimento procede da un'esperienza psicofisiologica, pur sempre perfettibile, e istintiva in ciascun uomo: il meccanismo è *diretto*.

Un esempio tra gli infiniti: la ripetizione alterna o combinata di elementi volumetrici o spaziali disuguali stabilisce un principio di ritmo dove il verificarsi di quanto l'esperienza visiva precedente *attende*, darà una forma primordiale di piacere che, fatto individuo dall'artista, diventerà piacere estetico.

Il linguaggio diretto sfuma in quello *analogico* dove la comunicazione è condizionata dal rapporto per similitudine e «simpatia» tra le forme dei nostri moti interiori e quelle del soggetto estetico; a questo ordine di vocaboli appartiene tutta la simbologia interpretabile senza l'ausilio di chiave razionale: un elemento sensibile, ad esempio una linea, variamente modulata in curve e spezzate, può esprimere dolcezza, violenza, rapidità,

asprezza, o comunque definirsi nelle più sottili caratterizzazioni.

Attraverso altre infinite forme intermedie, al polo opposto si può caratterizzare il linguaggio romantico, dove la comunicazione avviene a mezzo di vere e proprie forme algoritmiche, simboli la cui interpretazione implica una operazione logica e una cultura, così come per la lettura di un vocabolo occorre conoscere il significato semantico indipendentemente dalla sua collocazione estetica nel contesto: il meccanismo è associativo, «*indiretto*». Un esempio elementare: l'impressione di *forza*, *leggerezza*, *audacia* e quant'altro di una struttura, implica la nozione e perciò una cultura sulla resistenza dei materiali, cultura che si può raffinare fino all'intelligenza dei modi con i quali queste resistenze sono combinate non solo, ma intuitivamente esaltate al di là della razionalità di un calcolo.

Gli esempi possono ancora estendersi alla considerazione di necessità di una cultura sociale, storica, religiosa, in definitiva della civiltà dal cui gusto l'opera è sorta.

Ed è ai fini della ricerca di questi fatidici comuni denominatori ai quali ho accennato, atti a distinguere inizialmente lo spirito classico dal romantico, che ritengo fecondo questo esame dei linguaggi nei modi che sopra ho schematizzato. Esame certo più immediato, e soprattutto meno passibile di errori, di quello basato sulla tradizionale e macchinosa considerazione di forma e contenuto.

Al profilo di questo orientamento, il problema del Barocco, dove il linguaggio classico si esalta dinamicamente in continuo divenire, si risolve come espressione esteticamente positiva del trapasso dall'età classica a quella essenzialmente romantica «*delle invenzioni e scoperte*».

Nel neoclassico, dove il «*disegno*» classicista è assunto culturalmente come vocabolo in funzione rappresentativa di una grandezza imperiale di recente data, e dello snobistico vagheggiamento di una borghesia alle prime armi, troviamo lo spirito romantico.

Nell'eclettismo, dove addirittura stili differenti sono assunti culturalmente in blocco a funzionare come simbolici vocaboli di un gusto contingente parallelo, analogamente troviamo lo spirito romantico in una delle sue espressioni deteriori.

Nelle poetiche del funzionalismo e del «*razionalismo*», con paradosso apparente, troviamo sempre gli spiriti del romanticismo: la tecnica, intelligibile per cultura, è fatta vocabolo a esprimere ed esaltare la dinamica della funzione, del

pratico operare, del divenire della vita in uno con l'imponenza dei suoi problemi organizzativi.

Non a caso mi sono indugiato a schematizzare spirito classico e romantico e discendere a paralleli con l'architettura attuale. I confronti potrebbero estendersi a tutte le arti contemporanee, con la constatazione di un iato imponente tra il gusto degli autori e quello del pubblico. È questo dualismo un aspetto assolutamente nuovo nella storia della società, denunciato squisitamente dall'architettura, in quanto l'esistenza di questa è condizionata in modo imponente dalle istanze di quel pubblico che è committente in contrasto con lo spirito degli autori.

Se l'artista autentico non può che esprimere un ideale differente da quello della maggioranza della società di cui è parte, non vi è da concludere, con ovvi passaggi, che per una frattura dell'unità interiore, per una crisi non solo, ma ancora per una cosciente rinuncia, anzi evasione dello spirito dai problemi da questa.

Non è più qui il luogo per legittimare la validità di uno spirito classico o romantico conviventi in qualsiasi tempo, l'attuale compreso, come ho esemplificato, ma bensì per accusare come *non architettura* il conformismo di quelle forme indiscusse, anzi volute, specchio dell'evasione dell'uomo da se stesso, della paura e negazione del suo presente, e per contro tendenti verso un edonismo rievocante forme di vita per lui perdute e pur sempre vagheggiate come sogno velleitario.

Anche «*l'architettura moderna*» è divenuta, oggi, retorico frammento di un gusto.

Il «*dirigente*» di una grande industria pontifica: «*Il "palazzo" dei miei uffici sia in stile moderno, le automobili aerodinamiche, ma la mia casa, dove vivo, sia barocca, neoclassica, con qualche autentico Luigi e con qualcosa, ma non tutto, in moderno*». Un diplomatico straniero presenta in magnificenza la sua casa: «*Ho voluto vivere nell'atmosfera e nel diletteramento delle grandi corti d'altri tempi*». Anche questa una frase autentica che può ben riassumere l'invidiato ideale di una maggioranza «*arrivata*», è indifferente se di qua o al di là dell'Oceano.

Come una prolusione non è accademia, ma bensì introduzione didattica, inviterò a concludere, a dispetto delle circostanze, con quella che oggi ritengo essere la norma fondamentale della «*composizione architettonica*»: pensare *l'architettura* nella sua essenza, cioè con lo spirito del suo significato etimologico, rimosso ogni riferimento convenzionale, abitudine della mente, a questa o

quella architettura non solo del passato, ma anche e soprattutto del presente, sia pure nelle sue più raggiunte accezioni.

Al di là di ogni loro polemica e delle loro espressioni, inimitabili, siano classiche o romantiche, questa è in essenza la lezione di libertà e di anticonformismo dei maestri dell'architettura attuale, da Le Corbusier a Wright.

Quella fulgurazione che trasfigura una costruzione in opera d'arte è al di fuori di ogni insegnamento e di ogni volontà, nasce però da uno stato di grazia che può « brillare » solo a condizione che

si possiedano quegli strumenti di comunicazione e relativa tecnica d'uso, che altro non sono che il linguaggio, modulabile in quegli estremi più ampi e sempre validi, ai quali ho accennato.

Le fonti del linguaggio architettonico non sono inaridite; di continuo sono ricreabili, differenti e in armonia con il divenire irripetibile di noi stessi. Nasce quindi un invito alla cultura, tecnica nel suo significato più ampio, cioè umano e non solo meccanico, e insieme invito ad essere moralmente se stessi con quella libertà che dell'arte non è condizione sufficiente, ma fondamentale.

Direttore responsabile: **GIAN FEDERICO MICHELETTI**

Autorizzazione Tribunale di Torino, n. 41 del 19 Giugno 1948

Spedizione in abbonamento postale GR III/70 - Mensile

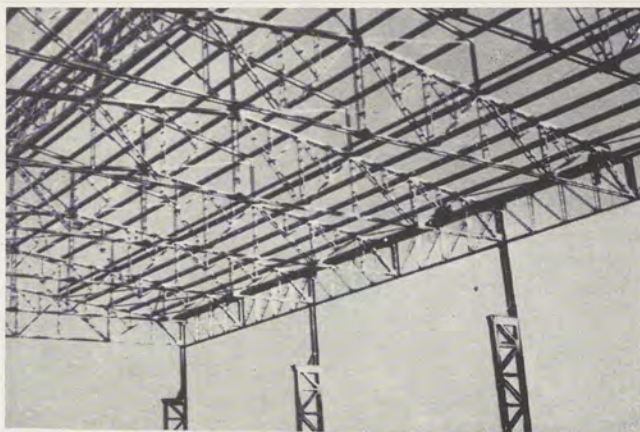
STAMPERIA ARTISTICA NAZIONALE - CORSO SIRACUSA, 37 - TORINO

EDIFICI

CIVILI - INDUSTRIALI - AGRICOLI

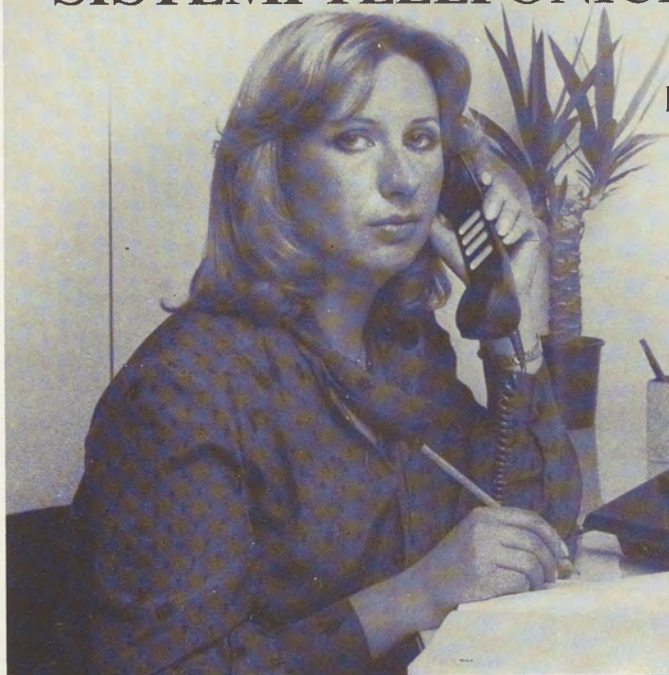
ORTECO

SCALE DI SICUREZZA



Torino - c. M. D'Azeglio 78 - tel. 688792

SISTEMI TELEFONICI A MISURA D'UTENTE



per: PICCOLE & MEDIE AZIENDE
INDUSTRIE
VILLE
OSPEDALI
BANCHE
PROFESSIONISTI



Telefonica Subalpina

DA 35 ANNI È CONSULENZA, PROGETTAZIONE E REALIZZAZIONE
CORSO DUCA DEGLI ABRUZZI 6 - TORINO - TEL. 535.000



NELLO SCRIVERE AGLI INSERZIONISTI CITARE QUESTA RIVISTA |||

Poignées:
Laiton
Aluminium anodisé
Résine
Modèles déposés

OLIVARI®

Biscotto

design Ambrogio Rossari-Roberto Farina
OT



Paracolpi Alfa

design Joe Colombo
OT



Martina

design Franco Stefanoni
Maniglia selezionata per il premio "Compasso d'Oro"
OT



Carignano

design Giorgio Rosental
OT



Paracolpi Beta

design Joe Colombo
OT



Chiara

design Studio Olivari
OT - RI



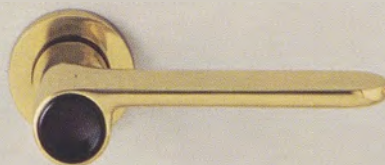
Torino

design Fabrizio Bianchetti
OT



Tokio

design Andries Van Onck-Hiroko Takeda
Maniglia selezionata per il premio "Compasso d'Oro"
OT



Tizianella fig. F

design Sergio Asti
OT - AL



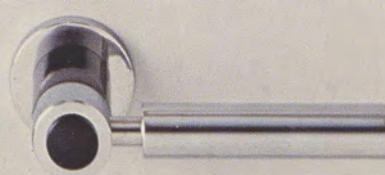
Milano 2

design Studio Olivari
OT



Verbano

design Fabrizio Bianchetti
OT



Raffaella

design Studio Olivari
OT



Olivari commence son activité en 1911, avec la production de poignées en laiton, bronze et maillechort.

La Maison se développe au cours des années avec l'évolution des technologies et en s'engageant pour une utilisation optimale des nouveaux matériaux. Aujourd'hui Olivari compte plus de 600 points de vente en Italie et la Maison distribue ses produits même à l'étranger.

Il s'agit d'une production de première qualité du point de vue technique, soutenue par une composante esthétique de haut niveau: les réalisations de la Maison sont en effet confiées à personnel très spécialisé aussi que à la collaboration de designers célèbres. Le succès de Olivari n'est pas circonscrit entre le milieu de la maison, mais il est confirmé par une suite de grandes fournitures pour pièces publiques réalisées selon les plus avancés critères architectoniques.

Chaque poignée de porte est en harmonie avec la poignée de fenêtre.

Matériel:

OT - Laiton
AL - Aluminium anodisé
RE - Résine
RI - Revêtement Rilsan
EP - Revêtement Epoxidique

Manillas
Latón
Aluminio anodizado
Resina
Modelos registrados

Punto di vendita Olivari:

REPARTO ARTICOLI DEL LEGNO

FRESIA

10152 TORINO VIA AOSTA 3 TEL. 850.891

OLIVARI®

Impronta

design Producta
AL



Già

design Documento Studio
AL



Trici

design Documento Studio
AL



Agata

design Franco Albini-Franca Helg
OT



Uovo

design Studio Olivari
OT - AL



Edison

design Studio Olivari
OT



Brivio

design Steno Majnoni
OT



Trieste

design Dino Tamburini
OT - AL



Asti

design Sergio Asti
AL



Velasca

design BBPR
OT



Ambra

design Franco Albini-Franca Helg
AL



Triangolare

design Studio Olivari
OT - AL



Olivari empieza su actividad en 1911, produciendo manillas de latón, de bronce y de alpaca. La empresa se desarrolla, en el transcurso de los años, junto con la evolución de la tecnología y esforzándose en la óptima utilización de nuevos materiales. Hoy Olivari cuenta con más de 600 puntos de venta en Italia y distribuye sus productos también en el extranjero.

Es una producción de primer orden desde el punto de vista técnico realizada junto con un soporte estético de alto nivel: de hecho la producción de la empresa se encarga tanto a personal altamente especializado, así como a la colaboración de diseñadores famosos. La fama de Olivari no se limita al interior de la casa sino que se reafirma con una serie de grandes suministros para ambientes públicos realizados siguiendo los más avanzados criterios arquitectónicos.

Cada manilla de puerta cuenta con un juego de manilla para ventana.

Material

OT - Latón
AL - Aluminio anodizado
RE - Resina
RI - Revestimiento Rilsan
EP - Revestimiento Eposidico

