SOCIETÀ
DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI
IN TORINO

24 GEN. 1990

ATTI E RASSEGNA TECNICA

Anno 122

XLIII-11-12

NUOVA SERIE

NOVEMBRE
DICEMBRE 1989

ATTI DEL CONVEGNO SU CARLO MOLLINO

4 maggio, 1989

Sala del Piccolo Regio, Torino

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GR. III/70 - MENSILE

Spedito gennaio 1990

ATTI E RASSEGNA TECNICA

DELLA SOCIETÀ DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO

RIVISTA FONDATA A TORINO NEL 1867

NUOVA SERIE - ANNO XLIII - Numero 11-12 - NOVEMBRE-DICEMBRE 1989

SOMMARIO

ATTI DEL CONVEGNO SU CARLO MOLLINO

Introduzione ai lavori
V. Comoli ..... pag. 307

La Mostra e la memoria
M. F. Roggero ..... » 309
F. Irace ..... » 311
S. Jacomuzzi ..... » 313
P. Racanicchi ..... » 316
E. Tamagno ..... » 319
G. De Ferrari ..... » 321
G. Brino ..... » 326

Carlo Mollino nella cultura architettonica italiana
C. Olmo ..... » 331
G. K. Koenig ..... » 333
B. Reichlin ..... » 336

Interventi al dibattito
C. Olmo ..... » 341
E. Gentili Tedeschi ..... » 341
B. Varaldo ..... » 343
M. F. Roggero ..... » 347
D. Vitale ..... » 348
D. Bagliani ..... » 351

Conclusioni
I. Gardella ..... » 353
R. Gabetti ..... » 354

Direttore: **Roberto Gabetti**

Vice-direttore: **Elena Tamagno**

Redattore-capo: **Francesco Barrera**

Comitato di redazione: **Giovanni Bardelli, Guido Bonicelli, Giuseppe Camoletto, Vera Comoli Mandracci, Rocco Curto, Giorgio De Ferrari, Mario De Giuli, Marco Filippi, Piero Gastaldo, Gian Federico Micheletti, Vittorio Nascé, Franco Pennella, Mario Federico Roggero, Cristiana Sertorio-Lombardi, Giovanni Torretta, Giuseppe Varaldo, Anna Maria Zorgno Trisciuoglio.**

Comitato di Amministrazione:
Presidente: **Giuseppe Fulcheri**
Segretario: **Laura Riccetti**
Vice Segretario: **Emanuela Recchi**
Tesoriere: **Giorgio Rosental**

Sede: **Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, Corso Massimo d'Azeglio 42, 10125 Torino, telefono 011 - 6508511**

ISSN 0004-7287

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

NELLO SCRIVERE AGLI INSERZIONISTI CITARE QUESTA RIVISTA

ATTI E RASSEGNA TECNICA

DELLA SOCIETÀ DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI IN TORINO

RIVISTA FONDATA A TORINO NEL 1887

NUOVA SERIE - ANNO XLIII - Numero 11-12 - NOVEMBRE-DICEMBRE 1989

SOMMARIO

ATTI DEL CONVEGNO SU CARLO MOLLINO

Introduzione ai lavori
V. COMOLI ..... pag. 307

La Mostra e la memoria
M. F. ROGGERO ..... » 309
F. IRACE ..... » 311
S. JACOMUZZI ..... » 313
P. RACANIELLO ..... » 316
E. TAMAGNO ..... » 319
G. DE FERRARI ..... » 321
G. BRINO ..... » 326

Carlo Mollino nella cultura architettonica italiana
C. OLMO ..... » 331
G. K. KOENIG ..... » 333
B. REICHLIN ..... » 336

Interventi al dibattito
C. OLMO ..... » 341
E. GENTILI TEDESCHI ..... » 341
R. VARALDO ..... » 343
M. F. ROGGERO ..... » 347
D. VITALE ..... » 348
D. BACCIANI ..... » 351

Conclusioni
I. CARDELLA ..... » 353
R. GABETTI ..... » 354

Direttore: Roberto Gabetti

Vice-direttore: Elena Tamagno

Redattore-capo: Francesco Barrera

Comitato di redazione: Giovanni Bardelli, Carlo Bonicelli, Giuseppe Camoletto, Vera Comoli Mandracci, Rocco Curto, Giorgio De Ferrari, Mario De Giuli, Marco Filippi, Piero Gastaldo, Gian Federico Mitchell, Vittorio Nasca, Franco Pannello, Mario Federico Roggero, Cristina Scarrone-Lombardi, Giovanni Torretta, Giuseppe Varaldo, Anna Maria Zorgno Trisciuoglio.

Comitato di Amministrazione:
Presidente: Giuseppe Falchero
Segretario: Laura Rizzotti
Vice Segretario: Emanuela Recchi
Tesoriere: Giorgio Boscaini

Sede: Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, Corso Massimo d'Azeglio 42, 10125 Torino, telefono 011 - 650521

ISSN 0004-7287

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

ATTI DEL CONVEGNO SU CARLO MOLLINO

4 maggio, 1989

Sala del Piccolo Regio, Torino

Il Convegno è stato organizzato dalla Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino e dal Dipartimento di Progettazione architettonica del Politecnico di Torino in occasione della mostra sull'opera di Carlo Mollino aperta nella Mole Antonelliana di Torino dal 5 aprile al 3 settembre 1989 per iniziativa degli Assessorati per la Cultura della Provincia e della Città di Torino.

Introduzione ai lavori

Vera COMOLI (*)

Nel venticinquennio in cui fu attivo presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino dal '49 al '73, e nel più ampio e diramato quadro culturale di vita torinese, nazionale, internazionale, in cui si è svolta la sua attività e la sua produzione, la figura di Carlo Mollino si profila in modo complesso, articolato, con caratteri multiformi, con spessore culturale certamente non facile da interpretare e da collocare storicamente.

«Poliedrico» è l'aggettivo che, forse, più sovente è stato accostato alla sua figura. Ma tutti noi sappiamo bene quanto ambiguo possa essere questo termine, se non è accompagnato da una indicazione di qualità: infatti un carattere specifico di questa figura — il poliedro — è quella di riverberare su ognuna delle sue facce comunicazioni e segni marcatamente uniformi ed analoghi.

Per Mollino, si tratta di evidenziare della diversificata attività e produzione specifica la cifra essenziale, quella di qualità. Non certo per introdurre la sua figura in una poco convincente graduatoria di valori, ma per poterla collocare meglio storicamente e criticamente.

In questo orizzonte di ricerca, valgono certamente i contributi alla biografia dell'architetto che derivano da quelle che, ora, si chiamano le «fonti orali»; per esse, che possono costituire un filtro importante per la costruzione di una storia, lo spazio di ricerca è certamente ancora aperto. Tuttavia gli strumenti ed i metodi che sono stati privilegiati, mi sembra, dal Comitato Scientifico di queste manifestazioni molliniane e che hanno portato, prima, alla Mostra ed al Catalogo, e ora a queste giornate di confronto con le idee, si sono fondate soprattutto sul riordino e sullo studio dell'archivio dell'Architetto: archivio — non solo di cose di architettura — depositato presso la Biblioteca Centrale di Architettura del Politecnico di Torino.

Per il lungo lavoro scientifico svolto siamo tutti grati, oltre che al gruppo di ricerca che così intelligentemente ha svolto il suo compito insieme di studio e di avvio di sperimentazione scientifica futura, anche al Comune, alla Provincia, alla Società degli Ingegneri ed Architetti, al Dipartimento di Progettazione Architettonica, che in particolare entro il Politecnico — ovviamente, oltre alla Biblioteca — ha reso possibile concretamente questa operazione. Operazione che si colloca in un processo di costruzione continua di conoscenza.

Le idee ed i caratteri dell'architettura di Mollino escono ora, se non definiti irreversibilmente — ciò che è proprio di ogni ricerca scientifica — certamente ormai consolidati in una griglia critica fondamentale, fondante. Mostra e Catalogo, con i mezzi mediati che sono tipici proprio delle mostre di architettura, necessariamente riduttive per esprimere l'«architettura», sono ora un punto fermo, definito. Da questa giornata di confronto, deriveranno certamente contributi che aggiungeranno conoscenza, aggiungeranno possibilità di confronto sulla figura dell'Architetto.

A nome del professor Zich, Rettore del Politecnico di Torino, del Consiglio di Amministrazione e di tutto il Politecnico, porto pertanto l'augurio più sincero, più proficuo, per queste giornate, insieme con il ringraziamento profondo a tutti gli Enti, le Istituzioni e le persone che non nomino singolarmente, a cui va il grazie preciso di questo Politecnico, in cui il professor Mollino così tanto ha lavorato e in cui è stato importante Direttore proprio dell'allora Istituto di Composizione Architettonica, entro il cui alveo sono sviluppati questi lavori.

(*) Architetto, Prorettore del Politecnico di Torino.

Introduzione ai lavori

Vera COMOLI (*)

Nel venticinquennio in cui fu attivo presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino dal '49 al '73, e nel più ampio e diuturno quadro culturale di vita torinese, nazionale, internazionale, in cui si è svolta la sua attività e la sua produzione, la figura di Carlo Mollino si profila in modo complesso, articolato, con caratteri multiformi, con spessore culturale certamente non facile da interpretare e da collocare storicamente.

«Poliedrico» è l'aggettivo che, forse, più sovente è stato accostato alla sua figura. Ma tutti noi sappiamo bene quanto ambiguo possa essere questo termine, se non è accompagnato da una indicazione di quale lità: infatti un carattere specifico di questa figura — il poliedro — è quella di rivelare su ognuna delle sue facce comunicazioni e segni diversamente uniformi ed analoghi.

Per Mollino, si tratta di evidenziare della diversificata attività e produzione specifica la cifra essenziale, quella di quella. Non certo per introdurre la sua figura in una poco convincente gradualoria di valori, ma per poterla collocare meglio storicamente e criticamente.

In questo orizzonte di ricerca, vogliamo certamente i contributi alla biografia dell'architetto che deriva no da quelle che, ora, si chiamano le «fonti orali»; per esse, che possono costituire un filtro importante per la costruzione di una storia, lo spazio di ricerca è certamente ancora aperto. Tuttavia gli strumenti ed i metodi che sono stati privilegiati, nel seminario del Comitato Scientifico di questa manifestazione molti- mente e che hanno portato, prima, alla Mostra ed al Catalogo, e ora a questa giornata di confronto con le idee, si sono fondate soprattutto sul riordino e sullo studio dell'archivio dell'Architetto: archivio — non solo di cose di architettura — depositato presso la Biblioteca Centrale di Architettura del Politecnico di Torino.

Per il lungo lavoro scientifico svolto siamo tutti grati, oltre che al gruppo di ricerca che così intelligentemente ha svolto il suo complesso insieme di studio e di avvio di sperimentazione scientifica futura, anche al Comune, alla Provincia, alla Società degli Ingegneri ed Architetti, al Dipartimento di Progettazione Architettonica, che in particolare entro il Politecnico — ovviamente, oltre alla Biblioteca — ha reso possibile concretamente questa operazione. Operazione che si colloca in un processo di costruzione continua di conoscenza.

Le idee ed i caratteri dell'architettura di Mollino esistono ora, se non definiti irreversibilmente — ciò che è proprio di ogni ricerca scientifica — certamente ormai consolidati in una griglia critica fondamentale, fondante. Mostra e Catalogo, con i mezzi mediati che sono tipici proprio delle mostre di architettura, necessariamente riduttive per esprimere l'«architettura», sono ora un punto fermo, definito. Da questa griglia di confronto, dovranno certamente contribuire che aggiungeranno conoscenza, aggiungeranno possibilità di confronto sulla figura dell'Architetto.

A nome del professor Zich, Rettore del Politecnico di Torino, del Consiglio di Amministrazione e di tutto il Politecnico, porto pertanto l'augurio più sincero, più profondo, per questa giornata, insieme con il ringraziamento profondo a tutti gli Enti, le Istituzioni e le persone che non nomino singolarmente, e cui va il grazie presso di questo Politecnico, in cui il professor Mollino così tanto ha lavorato e in cui è stato importante Direttore proprio dell'allora Istituto di Composizione Architettonica, entro il cui alveo sono sviluppati questi lavori.

(*) Architetto, Preside del Politecnico di Torino.

La Mostra e la memoria

presiede Mario Federico ROGGERO

Mario Federico Roggero (*)

Mi sia consentito di cominciare dal principio: cioè proprio dal programma del nostro convegno che, prima di parlare di «Carlo Mollino nella cultura architettonica italiana» vede la mattina dedicata a «La Mostra e la memoria».

Non avendo io avuto alcun merito o ingerenza nella mostra, credo mi tocchi — o me ne arrogo il diritto — di introdurre il tema della «memoria». E questa — il programma è preciso in tal senso — viene indicata (a differenza della Mostra) con la lettera minuscola.

Cercando allora a mia volta d'interpretare correttamente questi quasi subliminali messaggi, comincerei col dire che, mentre la «mostra» costituisce un preciso punto di riferimento critico, un sistematico contributo culturale alla conoscenza piena di una figura soltanto oggi riscoperta dal grande pubblico (e merita quindi, la mostra, giustamente la maiuscola dei valori certi), la «memoria» deve ripercorrere con delicatezza, quasi con ritrosia il quotidiano, senza pretesa di definire alcunché; evidenziando semmai sfumature, mezzetinte e chiaroscuri, con la preoccupazione soltanto (e per altro in me mai sopita) di insinuare qualche giustificata titubanza, qualche imbarazzata perplessità anche nell'animo di chi pretende di avere ormai capito tutto già da tempo e di aver pronto il ritratto di Mollino con la garanzia assoluta di autenticità.

D'altra parte, la memoria (con la M maiuscola) giuoca spesso degli orribili scherzi: meglio dunque rimanere in una dimensione più dimessa; soprattutto quando il velo del pudore tende a coprire autentici sentimenti e ferite che il tempo non ha saputo ancora rimarginare.

Di Carlo Mollino sono state tentate innumerevoli definizioni. Oggi si affaccia finalmente qua e là il timore di riesumarle incautamente. Ma non si riesce ad uscire dai vecchi schemi, perché — quasi per tutti — Mollino fu una realtà impossibile a cogliersi nella sua globalità. Mentre virtù e difetti, quasi paradigmaticamente ricondotti a «slogans» (come a lui tanto dispiaceva) nella fretta di un giudizio riassuntivo, rischiano di apparire ancora e sempre le false chiavi per una interpretazione del suo lavoro e della sua figura.

Nessuna infatti di queste chiavi è in grado, da sola, di rivelarne la ricchezza ridondante, sorprendente, paurosa ed al contempo umanissima.

Si sarebbe quasi detto che Mollino, nel ritegno e nell'accanita difesa di una solitudine liberamente scelta quale condizione di vita e di impegno totale verso il proprio lavoro, ostentasse — di volta in volta e, forse, con ciascuno in un modo proprio — queste sue immagini parziali perché l'interlocutore superficiale ed occasionale, accontentandosi di quanto gli veniva posto dinanzi, non cercasse di andare più oltre, di andare più a fondo, se non spinto da un autentico e solidale interesse verso il suo lavoro.

La moltitudine e ricchezza di questi aspetti settoriali fu la difesa inconscia (o deliberatamente perseguita con metodo, come io sono più propenso a credere) messa in atto per proteggere, nell'economia del suo comportamento, quella autonomia di pensiero che rappresentava per lui il bene più prezioso: furono ostacoli volutamente disposti lungo il cammino degli «inseguitori», quasi per consentirsi un margine di protezione che gli permettesse di lavorare, senza — come diceva lui — «spiegarsi mentre lavorava» offrendo però successivamente agli amici veri — come suo dono, di cui andava orgoglioso e quasi pretendendone gratitudine — la sorpresa preziosa dell'opera compiuta: con la civetteria compiaciuta di chi poteva simulare (poiché nessuno ne aveva visto né misurato i tormenti e le fatiche in corso d'opera) che tutto gli fosse riuscito senza sforzo: vuoi l'invenzione formale o l'arditezza strutturale, vuoi il coordinamento organizzativo del complesso o ancora la pirotecnica resa grafica degli schizzi o delle prospettive «a due mani». I suoi veri, soli autentici momenti di felicità.

«Questo Regio — si sfogava ancora in uno dei

(*) Architetto, professore ordinario di Composizione architettonica, Dipartimento di Progettazione architettonica, Politecnico di Torino.

nostri ultimi colloqui epistolari — a dispetto di collaborazioni, compartecipazioni, di "équipes", rimarrà attaccato al fondo della mia schiena come una coda di cui potrò andare fiero e su cui mi potranno misurare perché vi ho fatto quello che ho voluto: spero solo di mettere presto a punto i pochi errori commessi»... «Anche se — aggiungeva — ti voglio dire subito che non saprò rinunciare ad una tempestiva presa di posizione, cordiale se pur col rasoio (quello del mafioso timorato) che mi spunta dalla mano».

«Camminando sorridendo sulle uova ho infatti predisposto una relazione dove, oltre a descrivere il teatro una buona volta in modo pertinente, ho dato ad ognuno il suo con molti (e veramente sinceri) ringraziamenti, ma secondo verità e vi ho denunciato le villanate e il grottesco che sono stati il mio companatico durante tutti gli anni del mio lavorare al teatro. Insomma tutto il serto di piccole miserie classiche di questi casi».

Dai suoi primi lavori fino all'incompiuto concorso per il «Club Méditarranée» continuò la sua fatica accanita, paziente, sistematica di «lavoratore notturno» sempre in solitudine (si dovrebbe dire, meglio, in autonomia) a malgrado di alcune collaborazioni con i rari amici, che furono fieri e lietissimi di tali avventure progettuali come di altrettante esperienze sconvolgenti (e da cui — come accadde anche al sottoscritto — faticarono anni a riprendersi in un equilibrio autonomo riconquistato a caro prezzo, tanto marcante era stata la sua forza e indelebile il suo insegnamento).

Forse anche per questo motivo ebbe e continua ad avere tanto peso quella sua azione didattica, discussa, da molti osteggiata e criticata nel discontinuo esplicarsi in Facoltà; e da lui stesso sottilmente irrisa.

Con ironia mi scriveva nel maggio 1970...

«...Caro Roggero,
desidero avvertirti che domani parto per il Giappone aggruppato in uno di quei famigerati viaggi che, se non ti avessimo fatto Preside, avresti potuto fare anche tu; spero che la mia mancanza fino al 3 giugno non danneggi l'avvenire della Facoltà più di quanto non avrebbe fatto la mia "presenza".

Comunque ti prego di scusare la mia assenza e soprattutto di non eleggermi nel frattempo Preside Straordinario, o peggio, incaricato di numismatica.

Ti stringo la mano pregando (sinceramente) il Signore che ti dia forza di resistere all'inumano compito che, pur volendoti bene, ti abbiamo affidato, o meglio affibbiato...».

Ma non sempre il suo era sorriso aperto: o almeno questo si rivelava labile.

E così, pochi mesi dopo, mi scriveva ancora:

«... Carissimo,
di ritorno a Torino leggo la tua lettera: mi hai aperto il tuo cuore e nel contempo hai dimostrato di capire che nella mia lettera sinceramente dispiaciuta per tanti versi denunciavo una mia certa coda di paglia — coda di paglia onesta, al confronto di tante code di amianto che ci stanno attorno.

Tu che mi conosci molto bene sai di dove nasce quel cinismo che ti ho denunciato: non certo da cattiva volontà: ti basti pensare al lavoro apparentemente «inutile» di molta parte della mia vita.

Questa mia sfiducia di poter fare un lavoro anche se solo idealmente utile coincide con un periodo della mia vita attuale che, professionalmente, dico a te, è solo infernale. Ogni giorno apro gli occhi con la domanda: "che cosa dovrò salvare oggi?". Questo pur sapendo che questa dieta a sale è il prezzo di ogni opera raggiunta.

Desidero ancora dirti che voglio esserti vicino non solo a parole — più di quanto (...poco o nulla) ho fatto fino ad oggi.

E, confessione per confessione: anch'io "non ne posso più", anche se appaio con le ali ai piedi.

Ringrazio il Padreterno, e per delega i "miei", se ho la pelle dura e ogni giorno mi ritrovo le unghie. Con te mi ripeto che occorre, per la nostra integrità, rinascere ogni giorno...».

Chi, come me, crede sinceramente che ogni metodologia, secondo quanto afferma Argan, si metta a punto ogni volta, nel risolversi dello specifico problema, non può non essere grato a Mollino di questa sua lezione continuata di azione progettuale: che rifiutava ogni velleitario condizionamento dialettico, oggi così di moda.

L'avere egli affermato il proprio pensiero in modo tanto reciso e concreto, fuori da ogni possibile equivoco, ma — per altro — rasentando spesso il paradosso; pur attraverso un vocabolario difficile perché inconsueto e sempre sorprendente nella sua logica serrata, impone oggi a quanti gli furono vicini il compito — che questa mostra introduce più che conchiudere — di renderne chiaro il messaggio e agevole la lettura per le generazioni che non l'hanno conosciuto.

In questa prospettiva il lavorare criticamente sulla sua opera è l'unico affascinante impegno che i suoi amici possano assumersi nella persistente tristezza del vuoto da lui lasciato; con la certezza di non tradirlo che è poggiata ormai soltanto più sulla nostra immensa perdurante amicizia reciproca, schiva e ricca di ritegni, che andava — come spesso scherzosamente ammetteva — «perinde ac cadaver».

Mi sia concesso a questo punto il ricordo del nostro unico «omerico litigio», come lo definì, a New York, davanti al Palazzo dell'ONU, quasi trent'anni fa. Furono la comune stanchezza per il viaggio, il desiderio di vedere subito più cose che fosse possibile, l'avermi lui ritenuto responsabile di certi vuoti organizzativi (che non mi toccavano

per nulla); e le parole volarono grosse, irritate, da entrambe le parti, fino all'insulto goliardico e alla frattura violenta.

Ci ritrovammo di nuovo, tre ore dopo, all'insaputa l'uno dell'altro, nel reparto giocattoli di «Macy's», entrambi alla contemporanea ricerca di un pretesto scherzoso per «fare la pace». Fu così che mi consegnò la marionetta di un paperino nero, con una sola frase in un biglietto: «Senza l'amicizia, non siamo che stupide, vuote marionette. Con impaccio ti abbraccio».

Oggi, con il «blak dusty» o con il suo «drago da passeggio», fantasiosa creazione giocosa e intelligente dei suoi momenti d'ozio, anch'io — come tanti — vado cercando ancora, pur dopo tanti anni, le testimonianze di un lungo cammino fatto insieme, rassegnandomi a fatica, ancora adesso, dopo tante eclissi più o meno rapide della sua presenza fisica, alla sua scomparsa e al suo silenzio definitivi.

E spesso mi ritrovo a chiedermi — di fronte a problemi che tante volte avevamo insieme affrontato e discusso — come avrebbe oggi reagito e che cosa avrebbe proposto il Mollino di quindici anni dopo: domande ormai senza risposta ma di cui la sua continua lezione d'indipendenza e di autonomia ci ha comunque allenato a ricercare in noi e in noi soltanto i termini di soluzione:

«...Caro Roggero,

Affettuosissimo e rarissimo fra gli amici. Tutto si paga. Mi conosci forse come pochi e avrai capito che da qualche anno faccio una vita un po' infernale. Per raggiungere quello che non è vanità, ma "impegno", e che spero di raggiungere come lo voglio e "visto" e a dispetto di quella vitalità da "rospo" che i medici mi dicono che mi è stata data in sorte, sono arrivato all'improvviso al carico "di snervamento"; per fortuna non è ancora quello di "rottura". Spero, come mi dicono, che mi riprenderò quasi intatto. Non ho mai drammatizzato, ma a te posso dire che ho ricevuto i colpi più gobbi da ogni parte e continuo a riceverne senza fiatare. Il fumo e le notti allucinate dietro alla maledizione del tecnigrafo, hanno fatto il resto. Come vedi, a dispetto delle apparenze, sono solo con me stesso.

Non so ancora quanto tempo mi occorre per "rientrare", spero tra non molto. Non appena saprò qualcosa di sicuro ti vorrò vedere.

Il mio problema adesso è di far navigare *bene* queste mie barche, magari spingendole sott'acqua, a meno che la Provvidenza non abbia deciso diversamente: il mio Angelo Custode, che è uno "scozzone" sia pure efficientissimo sempre, continua a darmi delle ginocchiate nel sedere...».

Ho voluto, in aiuto e a legittimazione della «memoria» evocatrice, estrarre dalle sue lettere la testimonianza autentica e diretta dei suoi pensieri: unico modo, a mio avviso, per non tradirli né camuffarli.

Ci sarebbero ancora molti spunti da offrire ad una riflessione comune più approfondita: i rapporti che, ad esempio, Mollino ebbe — ma autenticamente — con la famiglia, con la scuola, con i colleghi, con la committenza, con il trascendente e l'occulto, con il denaro: rapporti a volte tesissimi, a volte drammatici, sempre complessi e non mai convenzionali.

Ma a questo punto la memoria, benché pienamente lucida e documentata, per non essere tempestiva, è opportuno che si distragga.

Rivelare oggi, in una circostanza come l'attuale, certi suoi impietosi giudizi «a caldo» o taluni segreti troppo profondi, suonerebbe avventato e sconsiderato arbitrio nei suoi confronti, tradimento di ciò in cui più profondamente credette e che pagò fino in fondo con la sua immensa e ancora oggi sconosciuta sofferenza di uomo.

Fulvio Irace (*)

È difficile, quasi imbarazzante, intervenire a ridosso di una testimonianza attenta e partecipata come quella di Mario Roggero. E, d'altra parte, la sezione introduttiva di questo Seminario i curatori hanno voluto intestare al tema della «memoria». Tema che non posso che intendere metaforicamente, compartecipandovi, per così dire, di lato, attraverso l'ausilio di una certa frequentazione archivistica, una compulsazione di carte, disegni, documenti, lettere, appunti cui Carlo Mollino di volta in volta fissava la volatile dimensione privata della sua attività progettuale.

Un magma torrenziale di scritti, talvolta appena abbozzati, di notule compilate con fretta o forse solo con partecipata concitazione, come in un dialogo muto con interlocutori lontani di carta stampata. Vergature febbrili su fogli senza date, dispersi in volatili pubblicità di un apparecchio fotografico, sul *dépliant* di una tappezzeria o di una nuovissima marca frigorifera, ai bordi di un giornale, di una fattura commerciale, di una rivi-

(*) Architetto, professore associato di Storia dell'Architettura, Dipartimento di conservazione delle Risorse architettoniche e ambientali, Politecnico di Milano.

sta — di moda, d'architettura, di costume, di letteratura, di cinema, di fotografia... — che aveva momentaneamente attirato l'inquieta attenzione del postillatore puntiglioso o, più spesso, del caustico punzecchiatore di mode e luoghi comuni e del fantasioso creatore di surrealistiche composizioni a partire da *objet trouvé* di carta inchiostrata. Mi è capitato, dunque, di lasciarmi attrarre dall'inseguimento, come a voler ripercorrere gli acrobatici passaggi dell'accanito tesaurizzatore di notizie, di informazioni, di cronache, anche, di fatti, di episodi ardui da decifrare. Una catalogazione accanita, dicevo, eppur surrealmente sfuggente, indifferente a quelle tassonomie, a quelle prescrizioni normative che abitualmente usa il collezionista come reti per fissare frammenti, altrimenti troppo eterogeni, di realtà.

Seguendo le piste impercettibili — o forse solo immaginate? — di questa avventuroso *bricoleur*, accumulavo indizi, credevo di ritrovar spie, tracce di un passaggio essenziale, segnali intermittenti di una presenza significativa, di un'intenzione, forse solo di un'intuizione. Immaginavo Mollino raccolto nella carlinga del suo studio, impugnati i comandi del suo tavolo da lavoro, pronto al decollo per una di quelle sistematiche ricognizioni aeree di territori cartacei che la sua sterminata raccolta provvedeva a generosamente alimentare. Lo pensavo mentre, sorvolando su quelle cartografie tipografiche, di quando in quando si calava in picchiata per prelevarne un'immagine, un disegno, una caricatura, un titolo, una didascalia che sarebbe poi tornata buona per una composizione fotografica, per una prospettiva d'architettura per un'illustrazione di romanzo.

Come dunque restituire questa caotica ricchezza, questa poliedricità sconcertante? Si sarebbe potuta tentare la strada della monografia, se questa però non fosse sembrata troppo una scelta di comodo: incentrare sul «personaggio» Mollino i riflettori della storia, pareva troppo incoraggiare la mitologia dell'eccentrico creatore, del solitario «bizzarro», del geniale «maledetto», ricostruendo addosso alla immagine meno felice dell'architetto una fittizia, idealistica unitarietà.

E d'altra parte, inserirlo semplicemente all'interno di alcune linee di una storia generale, avrebbe comportato una diminuzione, un abbassamento di significato rispetto ad altri protagonisti o primi attori della scena architettonica italiana, proprio per l'ostinato riaffiorare, dal personaggio Mollino, di una caparbia e reiterata resistenza alla periodizzazione. «La mia aspirazione», scrive durante le alterne fasi progettuali della Camera di Commercio torinese, «è di pormi fuori del tempo»! Paradosso difficilmente digeribile da parte di chi l'ha più spesso connotato come prodotto — od emblema, non fa differenza — di un tempo storico molto particolare: gli anni '40, gli anni '50...

Bisognava dunque fare i conti con questa incapacità di Mollino di iscriversi all'interno di un tempo storico — progettuale — lineare, con la sua volontà di rinchiudersi dentro una dimensione circolare dello spazio e del tempo che preleva soluzioni, temi e tipi, li utilizza, li abbandona, li riprende, indifferente alle stagioni della cronologia. Il che prospettava una impossibilità di procedere a tagli, cesure, stesure che individuassero stagioni, fasi, un prima e un dopo, insomma, tra le cui parentesi costruire una nicchia della storia generale. Né più convincente, o praticabile, si immaginava l'adozione di un qualche parametro narratologico puro, una «microstoria», insomma, o un frammento che, prelevato con infinita cura e trasportato sotto la lente amplificatrice, avesse fatto rilevare, le fibre di un tessuto ipotizzato come omogeneo e continuo nel suo svolgimento.

Sempre più, sull'esempio di un Ponti o di un Moretti, di un Baldessari, di un Michelucci, dello stesso Scarpa — la vicenda di Mollino pareva quello di un isolato, di un *outsider* che si trovò solo raramente in sintonia con il proprio tempo, preferendo per il resto procedere alla solitaria costruzione di una sua storia privata, fatta di toni, di timbri, di misure mai — quasi mai — coincidenti con le lancette del tempo ufficiale. Se, infatti, una Storia dell'Architettura non può consistere nella sommatoria di tante storie particolari, si può capire come l'esclusione di Mollino trovi ragione nella marginalità delle posizioni ininfluenti ai fini di una Storia nazionale, o perlomeno inestesibili al criterio dell'esemplarità e, quindi, del modello, del trend, della segnatura simbolica, oltre il semplice dato locale, regionale.

E, ancora congiura a questa marginalità rappresentativa di Mollino, la sua incapacità strutturale, concettuale, di collocarsi in termini produttivi con se stesso o con un referente esterno. È una pratica che trova una splendida enunciazione nel saggio sull'Antonelli, che Mollino fa vibrare di una capacità di consonanza sul tema dell'inutilità della tecnica formalizzata dall'autore della Mole e l'ambito funzionale e tipologico cui questa tecnica è chiamata ad applicarsi. Negli anni '50, partecipando, qui a Torino, a una tavola rotonda alla Pro-cultura femminile, insieme a Ignazio Gardella e Lodovico Belgioioso, Mollino, che si divertiva apparentemente a giocare il ruolo dell'*enfant terrible* dell'architettura moderna, spara: «la natura essendo noiosa, il razionalismo che si fonda sulle leggi della natura è quindi noioso, perché, in sostanza, nega l'apporto dell'individuo che perverte la tecnica stessa. La tecnica è tanto più interessante quanto più è testimonianza di un artificio, di un virtuosismo condotto al limite estremo della dimostrazione di se stessa».

Al di fuori di questa tensione anti-produttivistica e normativa della razionalità tecnica, è dif-

ficile collocare l'apporto molliniano, la sua produttività nel campo stesso di quell'oggetto arredativo che pure l'apparenta, a tratti, con personaggi e ricercatori a lui lontani. Aalto, ad esempio, Eames, Bertoja... dietro ai quali, tuttavia, consisteva un'industria, un marchio, una distribuzione che ne alimentava la sperimentazione e ne suggeriva la normalizzazione entro tipologie riproducibili. Mollino, invece, ha come suo referente una sfrangiata rete di competenze decentrate, di piccole ditte, più spesso di straordinari artigiani. La sua logica del prodotto rimane legata a quella del manufatto; le sue acrobatiche sperimentazioni formali nel campo dei mobili in legno curvato solo esteriormente lo apparentano ad Alvar Aalto, che creava a partire da una tradizione e da una logica dei materiali a saldo fondamento produttivo. Per questo mi piace di leggere il «funzionalismo» per assurdo dei mobili di Mollino come una dimostrazione a chiare lettere di questa pulsione sua a stravolgere la tecnica, ad adoperarla, anzi, per fingere una sorta di «naturalità» del risultato, quasi che, a mò di un barocco, credesse fermamente che «fin dell'arte è la meraviglia».

Che cosa avrebbe potuto condividere dell'ottimismo tecnologico milanese, di quella sua moralistica insistenza sulla «forma dell'utile?» La storia dell'incontro di Mollino con la Triennale, e in genere con la cultura milanese, è storia di scontri e di misconoscimenti. Egli che mai aspirò ad essere «esemplare» come avrebbe potuto riconoscersi nell'esempio del modello di lavoro industriale? O in qualsiasi altro modello, d'altra parte, che l'additasse da qualche parte, dell'Italia, del mondo, come un obiettivo cui ispirarsi. Il suo isolamento è strutturale al suo pensiero: tal che si comprende come quello che la storiografia gli ha tolto ha pensato poi a restituirglielo la cronaca sotto forma del sito.

Ogni tentativo di lettura di Carlo Mollino deve dunque passare per queste forche caudine dell'insignificanza e del mito, allargandone la marginalità ad orbite meno defilate, restringendone la pretesa ineffabilità all'articolazione di comprensibili parole. Abbandonando, anche, quel tanto di teleologismo che ogni Storia dell'architettura in fondo contiene, per riflettere sul valore della qualità: un fattore, certo, che ha un'importanza relativa nella storiografia delle idee, ma che dovrebbe avere un peso maggiore in una storiografia delle opere.

Stefano Jacomuzzi (*)

Devo dichiarare inizialmente il mio imbarazzo: che l'architetto Irace, per motivi di spazio, ma soprattutto per quelli molto più evidenti di tempo, non abbia conosciuto personalmente Mollino, è cosa naturale; ma che non l'abbia conosciuto chi ha incominciato a parlarvi, vivendo ormai da quarant'anni a Torino e avendo frequentato, per ragioni anche solo genericamente professionali, il mondo intellettuale torinese, è quasi imperdonabile. Ad alleviare questo senso di colpa può valere però un primato che penso di avere nei confronti di Mollino. Ricordo che molti anni fa, ancora negli anni Cinquanta, stavo lavorando con Giovanni Getto a un'antologia per il Ginnasio per l'editore Zanichelli, che doveva essere corredata da qualche illustrazione che suggerisse in qualche modo un colore del tempo. Non so bene come, ma mi venne sotto gli occhi la costruzione di Mollino al Lago Nero e mi sembrò adattissima a raffigurare quanto il testo veniva offrendo, sia pure in modi non facilmente spiegabili. E così, in un'antologia letteraria per la scuola, credo abbia figurato per la prima volta la riproduzione di un'opera di Mollino.

Mi sono ricordato di questo debito-credito nei confronti di Mollino quando l'amico Gabetti mi pregò di interessarmi, per una mostra che si stava allestendo, dei rapporti di Mollino con la letteratura, anzi con la letteratura di carattere creativo, con la narrativa, insomma. Come si può dire di no a uno come Gabetti? E se qualche segreto improperio allora gli ho inviato, adesso sono qui a testimoniargli il mio grazie (e, oltre a lui, a quanti mi hanno coinvolto, il dottor Racanicchi in primo piano), perché ho avuto modo di accostarmi, tramite i tentativi (che tali sono, ma senza alcun significato riduttivo) di Mollino, a un'età che molto mi interessa e sulla quale molto mi sono soffermato, ma soprattutto di fare la conoscenza di una figura indubbiamente d'eccezione. E la nostra ineliminabile ansia, non dico di scoprire, ma di leggere cose nuove, di sentire inedite voci, si è come pacificata in questo incontro.

La mia non vuole, non può — e vorrei dire che non deve — essere una relazione. Non so se Mollino gradirebbe le relazioni sulla sua opera (mi auguro, anzi, di venirlo a conoscere meglio oggi anche sotto la luce intima, personale, quella degli amori e degli odi, delle passioni e dei tic..., come già ho fatto ascoltando le parole del professor Roggero), ma certo la sua attività letteraria è refrat-

(*) Professore ordinario di Storia della Letteratura italiana moderna e contemporanea, Facoltà di Lettere, Università di Torino.

taria ad ogni sorta di relazioni sistematrici, perché nessuna sistemazione è possibile, non c'è nulla da sistemare. C'è da leggere, da ascoltare e da interpretare, alla luce di quanto è stato detto e verrà detto oggi. In altre parole, è più una serie di domande che vorrei porre, che un'esposizione del Mollino scrittore.

Ho letto di Mollino gran parte della corrispondenza (con improvvise rapide punte di forte confessione ideologica ed esistenziale); ho letto, chiamiamole così, le sue formulazioni estetiche, i suoi saggi, i suoi scritti sullo sci come sulla fotografia; ho letto soprattutto i suoi due romanzi incompiuti (e credo che qualunque romanzo Mollino non avrebbe potuto che lasciarlo incompiuto). Mi manca, però, una conoscenza più approfondita dei riscontri, dei rapporti di carattere culturale più ampio; sento anche la necessità di rendermi meglio conto degli aspetti più rilevanti della sua attività specifica; di vedere, insomma, come la sua attività del tutto collaterale (ma, intendiamoci, non di facile dilettantismo) di scrittore si armonizzi con quella dell'architetto.

Ecco perché ho parlato di una serie di domande da porre, visto che qui ci sono tanti suoi amici, colleghi e allievi.

Devo ammettere che la prima tentazione, avvicinandomi alla figura di Mollino scrittore, è stata quella di fermarmi sulla corrispondenza. È una tentazione che viene un po' a tutti e in quasi tutti i casi; perché la corrispondenza diventa il momento e la testimonianza della confidenza, il riversarsi diretto della propria personalità, della propria, come dire?, qualità esistenziale, delle proprie idee, debolezze, passioni, ecc., sulla carta. C'è anche un po' sempre quella curiosità biografica che è il condimento più piccante. Ma c'è anche l'equivoco che spinge all'entusiasmo acritico di fronte a questi reperti, un entusiasmo di stampo superficialmente romantico di fronte all'«immediatezza» della trascrizione dei sentimenti, col rischio poi di andare in brodo di giuggiole anche davanti alle più banali e funzionali richieste quotidiane. Ci sono, di Mollino, lettere vivacissime, di grande freschezza, condite spesso di aforismi che meritano soste e meditazioni; ci sono involontari ma brillanti e curiosi ritrattini di se stesso... In mano a chi fa questo mio mestiere la corrispondenza diventa davvero il materiale più ricco di spunti. Ma chi fa questo mestiere deve anche non cadere nella trappola e sapere che uno scrittore va preso prima e soprattutto là dove egli intendeva essere preso per scrittore, là dove ha lasciato traccia di sé, e traccia di natura creativa.

Ecco perché è soprattutto sui romanzi che richiamo l'attenzione.

Per prima cosa devo rilevare che questi due romanzi incompiuti, *Vita di Oberon* e *L'amante del Duca* ci riportano come datazione a quegli anni Trenta, che io ritengo siano tra i più importanti della cultura del nostro secolo, gli anni fondanti della letteratura italiana contemporanea. Anche perché gran parte della produzione letteraria che è rimasta, o risale a quegli anni — parlo di narrativa e di poesia —, o ha in quegli anni la sua matrice.

L'attività letteraria di Mollino è legata proprio a quegli anni: gli anni del consenso, ma anche delle oscillazioni ideologiche, gli anni che vanno da poco prima della guerra d'Etiopia a quelli immediatamente successivi alla guerra civile spagnola.

Sarebbe interessante — ma impossibile in questo nostro incontro — ricostruire la rete dei rapporti culturali di Mollino con gli scrittori, gli artisti, gli intellettuali del tempo. Già dice molto il suo rapporto di stima reciproca e di collaborazione con Munari e il suo «Selvaggio»; su questa rivista, che stava man mano regredendo (o era progresso?) verso una posizione di periferia polemica ed anche di periferia politica, con la sua avversione neppur troppo camuffata all'hitlerismo e la sua ostinata difesa di valori «originari», Mollino veniva pubblicando a morsi e a strappi, negli anni '35-'36, le puntate dell'*Amante del Duca*, che non vuol essere un velleitario e dilettantesco passatempo, ma un'opera di denunciate pretese e di aristocratica élite.

Trovare per Mollino un posto di scrittore narrativo negli anni Trenta? Non mi pare il caso di simili tentativi, anche perché si tratta di produzione limitatissima, rubata ad altra più intensa attività (le lettere di sollecitazione di Munari!), tanto che egli dimostra di dimenticare di aver già inviato un capitolo II, e ne manda un altro, con il medesimo titolo, ma tutto diverso poi nella vicenda, raggiungendo d'istinto e per forza di... dimenticanza, certi approdi dello sperimentalismo narrativo di quarant'anni dopo. Nel '39, poi, tra lui e Munari si parla di riprendere il romanzo e si fa accenno alle quattro puntate precedenti, mentre le puntate erano state cinque.

Ho acquisito insomma la convinzione (naturalmente anche attraverso altre prove) che il lavoro letterario, l'invenzione letteraria, era per Mollino un'attività molto congeniale, alla quale però non poteva dedicare molto tempo (e gliene dedicherà sempre di meno, anche se non verrà mai a cadere l'interesse e la passione). E tuttavia quel poco appare come una testimonianza di notevole interesse. A chi, come molto modestamente il sottoscritto, ha rivolto attenzione e ricerca a questi anni della nostra vita culturale, l'incontrare Mollino scrittore, gli ha offerto una nuova tessera (non soltanto una tessera in più, ma proprio una «nuova» tessera) nella mappa dei modi di attraversamento di D'Annunzio, che è una delle costanti stilistiche (anche chi lo rifiuta, finisce sempre per essere costretto ad attraversarlo).

Brino nella sua bella biografia del Nostro cita Huysman, il suo *A rebours* e Des Esseints. Ho le mie esitazioni. Certo, visitando gli interni di Mollino non può non venirci in mente quel modello, ma per puri e lontani accostamenti, con affinità e sostanziali rifiuti, o meglio ironizzazioni, di gusto. Non mi pare, in altre parole, affatto necessario che avesse letto Huysman. Ed ecco a questo punto accendersi una delle domande che mi stanno a cuore: cosa leggeva Mollino? Aveva una sua biblioteca ideale? Gli amici dovrebbero poter rispondere in parte a questa domanda. Su quali letture si veniva formando in quegli anni? C'era qualche autore che sollevava i suoi entusiasmi? E, dato il tipo, ce ne dovevano essere di profondamente odiati...

Parliamo dei suoi due romanzi, allora. Sono invenzioni narrative che esaltano l'«ordine caotico» (mi si passi l'ossimoro); lavori cioè che mettono in gioco la genialità di chi riesce a camuffare di una qualche ordinata armonia l'esaltazione di una libertà caotica di invenzione. Se *L'Amante del Duca* è anche un divertimento di qualità, che non nasconde l'irrisione, ma che vive della gioia della sua anarchia, penso però che il ... capolavoro di Mollino sia la sua prima opera, la *Vita di Oberon*. È una biografia inventata di grandissima qualità, una biografia nella quale mi pare di intuire una straordinaria capacità di fantasia, temperata sempre dall'umorismo. È sufficiente accostare la regina di Tahiti (ma leggeva già Conrad?) con il biellese Lavazza, per dirci come Mollino operasse con aperture verso mondi alla Gauguin; ma tutto questo sfrenato inventare era tenuto strettamente in pugno dalla passione dominante, quella del suo mestiere, l'architettura.

Vorrei leggere, nella prima puntata, la descrizione del capolavoro di Oberon (che muore, tra l'altro, in atmosfere alla Thomas Mann), che non è poi altro che un grosso tubo cilindrico — il muro australiano — perché un motociclista pazzo possa esercitare i suoi funambolismi nel «giro della morte». E alle volte ti fulminano certe frasi, come questa che voglio leggervi: «Oberon cercava proprio quel rosso [*egli lo aveva definito poco prima "micidiale"*], forse è quello della maschera de *La morte rossa* di Poe».

Questa capacità di pensare per colori e linee e condirli immediatamente di riferimenti letterari, di dar loro la leggerezza e il volo della fantasia, che loro compete!

E nel racconto con suprema tranquillità si fa aprire spazi congeniali per la tirata polemica: «Per ora, chiediamo a questi tubercolotici dell'arte, se non si sono mai sognati di legare le loro fabbriche con rapporti così precisi di tensione, come in questo baraccone da fiera; se non hanno mai pensato che l'architettura non è un bel cadavere con proporzioni a posto: ma opera che canta le sue ragioni di vita, così come in questo padiglione moderno e classico canta, con le sue proporzioni e colori insostituibili, il senso di sgomenta sospensione che ci aspetta alla vista della modernissima acrobazia di Ciro Beck e alla volontà di Oberon architetto». Un architetto che lavora per un motociclista della morte. Un commissionario obbligato e d'eccezione, per il quale non si può costruire che un capolavoro.

Ma ecco la descrizione della fabbrica:

«Bisogna immaginare questa costruzione illuminata dalla luce statica e violenta dei riflettori in una sera di festa, la folla urlante ammassata davanti al bianco telaio, la voce dell'imbonitore negro col megafono, il clangore ossessionante del gong e Ciro Beck in abito grigio al centro del rettangolo bianco, investito in pieno da un riflettore, a cavallo della macchina collerica, fra il fumo e il fragore del motore «imballato» dai bruschi colpi di manopola. Ma nessun artificio varrebbe a costruire tanta potenza di sensazione, senza architettura; è come se un rito solenne mancasse del tempio. La folla fissa soggiogata il prodigioso padiglione, sale come allucinata, senza trovare ostacoli, le leggere scale, color lilla delle caramelle, lungo la pancia purpurea del cilindro e senza sapere come, si trova in alto, al livello della balconata; e solo allora, non prima, si accorge che deve pagare un biglietto alla bella fanciulla vestita in verde Nilo, appollaiata sull'aerea scranna, e prendendo il resto sempre sbagliato, sente, senza sapere con precisione, che va a vedere qualche cosa di molto emozionante. Questa, per noi, è vera architettura».

Dove, nell'architettura, entra anche il gesto previsto per l'acquisto del biglietto, davanti alla cassiera in verde.

E conclude con questa intuizione (almeno, per me profano, è intuizione): «Il 50% dell'architettura di tutti i tempi ebbe missione reclamistica».

Chiudo qui questa mia chiacchierata, ripromettendomi di andare poi un po' avanti, per conto mio, oltre questa prima indagine. Perché quando mi avvicino a persone di questo tipo, faccio poi fatica ad abbandonarle. Anche perché, ascoltando quanto diceva l'amico Roggero, due frasi mi hanno colpito di Mollino. La prima: «che cosa dovrò salvare oggi?» È degli uomini grandi quello di sentire di dover ogni giorno salvare qualcosa.

L'altra, più che una frase è un suo modo di dire, che ho ascoltato dalla lettura di alcune sue lettere e che me lo rende congeniale. Perché anch'io (forse perché ho fatto la mia carriera cominciando dalla... gavetta) non riesco mai a rispondere, quando mi si chiede dove sto andando, «Vado in Istituto... vado al Dipartimento... vado in Facoltà». Rispondo sempre, proprio come Mollino: «vado a scuola».

Piero Racanicchi (*)

Quando Roberto Gabetti, a nome del Comitato Scientifico della mostra, mi propose di occuparmi dell'opera fotografica di Mollino, io ne fui in un certo senso lusingato e in un certo senso preoccupato. Perché su Mollino fotografo circolavano le notizie più strane, in larga parte tendenziose. E poi perché, nel corso di precedenti studi ed esperienze svolti come storico della fotografia e della comunicazione, mi ero sempre trovato — quando mi ero occupato di personaggi come A. Giulio Bragaglia, Stieglitz, Moholy-Nagy, Primoli, Degas ed altri — in una condizione di iniziale svantaggio: perché il prevalente ruolo artistico di questi pittori, o registi, o letterati, che facevano anche i fotografi, finiva con il ridurre, se non addirittura minimizzare, quella parte di intelligenza e di attività che gli stessi dedicavano alla fotografia.

Quindi, mi ero detto, anche il lavoro su Mollino non sarà facile: perché si dovrà badare a ricostruire con attenzione e misura quel percorso che fece di Mollino, nel bene e nel male, un fotografo noto e affermato; perché si dovrà cercare di non perdere di vista il raffronto con l'uomo, con la sua storia non certo semplice, con la sua conclamata autorevolezza di architetto e designer.

In più, anche in quella circostanza, non potevo nascondere a me stesso che la fotografia è da sempre uno strano pascolo, una grande prateria, in cui — ahimé — forse più e a dispetto che in altri settori, circolano strani personaggi: dilettanti, improvvisatori, predatori, falliti pittori, falliti scultori, letterati dell'ultima ora e illustratori con il feticcio della figuratività. Di conseguenza, ogni approccio con la fotografia, come fatto espressivo o di comunicazione, mi rende sempre particolarmente sospettoso e critico, per un atteggiamento personale che, negli anni, ho ritenuto di dover ragionevolmente mantenere e rafforzare, anche alla luce di fatti che quasi sempre mi hanno dato ragione.

Per fortuna che, nel caso specifico di Mollino, lo studio del personaggio è stato avvantaggiato, nella fase di approccio, da Mollino stesso: il quale ha lasciato, accanto alle migliaia di lastre, di negativi e stampe, un documento che, ad una lettura attenta, si è rivelato fondamentale per interpretare e leggere il suo pensiero e la sua scrittura fotografica: quel trattato ideologico che è il *Messaggio dalla camera oscura*, pubblicato da Chiantore in volume nel 1950 (di cui si è rinvenuto nell'Archivio Mollino il manoscritto originale, nel corso della ricerca per la mostra).

Io mi sono quindi avvicinato a Mollino fotografo con una metodologia semplice e precisa. Prima di tutto, studiare a fondo questo trattato, questa «summa estetica» del suo pensiero fotografico; vedere e analizzare dall'interno i parametri della sua cultura fotografica, e poi esaminare se questo pensiero lascia sedimenti nella struttura linguistica delle sue opere.

Il *Messaggio dalla camera oscura* fu scritto da Mollino nell'inverno del 1943, in piena epoca di guerra, nel raccoglimento della villa paterna di Rivoli. Opera del '43, primo trattato teoretico sulla scrittura e sull'estetica fotografica; ma opera della maturità, perché Mollino, con i suoi trentotto anni, arriva al *Messaggio dalla camera oscura* dopo aver già tracciato le coordinate dei suoi percorsi espressivi: perché nel '37 progetta l'Ippica; nel '37, '38 e '39 realizza le famose case D'Errico, Miller e Devalle; nel '43, quando scrive il *Messaggio*, ha quindi già acquisito una solida esperienza di teorico, di saggista, di progettista e designer.

Con il *Messaggio* egli porta quindi a termine la scrittura di quel «manifesto» che enuclea ed esplicita i principi del suo idealismo estetico, pur adattato allo specifico fotografico. Quel «Manifesto» che, guarda caso, passa dalla forma di manoscritto a quella di libro, dopo una successiva ed ulteriore riflessione, sette anni dopo (Chiantore, 1950), dopo che Mollino ha pubblicato sempre da Chiantore (1947), con F. Vadacchino, *Architettura, Arte e tecnica*. In questo modo egli elabora un particolare trattato sulla fotografia: un trattato che già alla prima lettura rivela uno schema strutturale e di pensiero interessante, in quanto il *Messaggio* non contiene solo riflessioni sulla natura e sui caratteri del linguaggio fotografico, ma — a mio parere — enuncia direttamente i postulati dell'intera ideologia estetica del Mollino. E cioè, dell'ideologia crociana di Mollino. Perché Mollino fu, a suo modo, crociano. Crociano, al pari di altri rappresentanti di quella scuola che annoverava tra gli altri Aldo Bertini, Lionello Venturi e Carlo L. Ragghianti; di quella scuola che rimetteva in circolo, con diverse connotazioni, i postulati crociani; di quella scuola che non si permetteva di chiudere barricate con troppa fretta, ma piuttosto di storicizzare la lezione di Croce, per valutarne l'attualità. Chi ha letto l'ultimo libro di Gianfranco Contini, uscito recentemente per i tipi dell'Einaudi (*La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*), deve riflettere su quello che, giustamente, dice Contini: «*...il punto è riuscire ad essere postcrociani senza essere anticrociani*». Non dimenticando che bisogna infine arginare i guasti causati dagli epigoni, dai dogmatici e dagli ortodossi che hanno mistificato Croce, trasfor-

(*) Saggista, esperto in linguaggi e tecniche della comunicazione, storico della fotografia; responsabile dei programmi culturali di un Ente Pubblico torinese.

mando in schemi dottrinali quel pensiero che, sin dall'origine, si presentava come un corpus di idee estremamente composito, aperto e vasto.

Alla luce di queste considerazioni, il *Messaggio dalla camera oscura* ci aiuta quindi a capire di quale pasta è fatta la struttura formale e compositiva della scrittura fotografica di Carlo Mollino. Due sono i concetti interpretativi che in questo senso riteniamo di dover evidenziare: il concetto della trasfigurazione dell'opera d'arte, tenendo quindi conto (è Mollino che lo dice), «*che non bisogna mai che accada che l'oggetto rappresentato sia identico all'oggetto da rappresentare, perché è proprio nella trasfigurazione che si realizza la valenza espressiva della capacità d'arte dell'oggetto*»; e poi il concetto fondamentale della connessione tra fatto intuitivo e fatto espressivo.

Ed ora si aprono degli interrogativi. Scorrendo le opere, le più diverse di Mollino, mi viene in mente quanto in proposito ha sottolineato molto bene Fulvio Irace: che Mollino assume spesso posizioni anarcoidi, a difesa della sua libertà espressiva e della sua poliedricità inventiva.

Nella famosa polemica con Carlo Levi che, criticando casa Miller, lo taccia di «edonismo» e di «preziosità», Mollino risponde sostenendo che la sua architettura è di fatto la rappresentazione di se stesso, abbia o non abbia essa concretezza estetica; ed all'amico che insiste sottolineando come egli propenda alla descrizione autobiografica, attraverso la tecnica strumentale del racconto, Mollino replica indirettamente con alcune annotazioni (su «DOMUS»), aggiungendo: «*Caro Levi, lasciami la libertà di essere me stesso, perché io rifuggo da ogni archetipo convenzionale; perché, in ultima analisi, quella che è oggi politica del gusto non deve mai diventare convenzione estetica*».

Ci troviamo pertanto davanti ad un artista che, mentre da una parte sembra intento ad ancorare pensiero ed azione a dei solidi postulati estetici, dall'altra si smentisce nel fare, ponendo in essere stati e condizioni di una contradditorietà che è tale solo in apparenza, in quanto mossa da una volontà critica di continui confronti dialettici.

Leggendo recentemente la riedizione del libro di Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività* — che, forse, è uno dei migliori trattati estetici dell'ultima generazione — mi sembra che indirettamente Pareyson fornisca lo strumento per comprendere meglio Mollino e l'apparente stato di contradditorietà cui ho sopra accennato. E infatti: Mollino che rifugge — a dispetto di ogni sintassi enunciata — da qualsiasi archetipo e da qualsiasi schema concettuale, trova proprio nella forma di ogni sua opera la condizione che lo pone nella piena legalità del pensiero. Ciascuna opera nasce infatti con una sua legge, quella della «forma formante», e se in essa si realizza compiutamente, l'opera diviene fatto espressivo, anche se l'artista muove da criteri e pensieri in origine diversi o distanti.

Quindi, tornando un momento indietro. Una volta compresa l'importanza di quel manoscritto che è il *Messaggio dalla camera oscura* (trattato che a mio avviso, lo ripeto, rappresenta la chiave di lettura di tutta l'opera molliniana) mi sono messo a verificare ed analizzare l'abbondante materiale fotografico lasciato da Carlo Mollino, confortato in questo lavoro dall'aiuto dell'amico architetto Enrico Moncalvo.

La produzione fotografica di Mollino è indubbiamente vasta. La professoressa Elena Tamagno, che da tempo sta lavorando all'ordinamento dell'omonimo Archivio presso la Biblioteca della Facoltà di Architettura di Torino, sa benissimo che questo vasto materiale di circa 6/7000 tra lastre, negativi, pellicole piane, polaroid e stampe di tutti i formati, ha ancora bisogno di ulteriori interventi di classificazione, attribuzione e identificazione. Mollino ha lasciato questa vasta produzione fotografica ponendo molta cura nel raccogliere anche documenti minori o all'apparenza insignificanti, ed altrettanta cura nell'evitare di annotare o contrassegnare il materiale conservato.

La situazione era quindi abbastanza disperata, e tale da scoraggiare anche il ricercatore più appassionato. *Mollino leggeva tutto* — ha scritto Gabetti — *però non annotava niente*. Né si poteva pensare di andare a recuperare testimonianze, elementi di raffronto o antecedenti presso la biblioteca di Mollino, poiché questo materiale bibliografico non esiste più nella sua consistenza di corpus unitario, essendo andato disperso presso strutture pubbliche e private.

Ed ecco che arriva la fotografia a darci un aiuto in questo campo. Mollino non appuntava, Mollino era la memoria di se stesso. Però affidava al supporto fotografico il compito di riprodurre e documentare tutto ciò che lo interessava e lo riguardava. La fotografia veniva da lui usata in funzione di fotocopia, e quindi di documento. In questo senso, nei vari settori dell'Archivio abbiamo trovato (ed è stata una vera fortuna) il materiale più diverso: citazioni, recensioni, riproduzioni di manuali, di particolari costruttivi, di progetti, di illustrazioni; abbiamo rintracciato riproduzioni di fotografie di scena (per lo più films americani anni 1930-40) di articoli, di pubblicazioni straniere, di pitture, di sculture, annotazioni di costume eccetera. La fotografia, usata da Mollino con ossessiva attenzione al pari di una fotocopiatrice, si è rivelata pertanto di estrema utilità per rintracciare e ricostruire (in parte) le fonti documentali dell'opera e del pensiero molliniano.

E questa è la prima chiave di lettura. La seconda chiave di lettura è in quella distinzione, che necessariamente va fatta, tra foto d'autore, foto didascalica e foto illustrativa. Mollino fotografa-

va per documentare i suoi articoli; Mollino fotografava come soggetto-autore; Mollino fotografava per illustrare; Mollino fotografava per sottolineare e per commentare. E spesso usava indistintamente queste funzioni in un unico contesto, con quella libertà che contraddistingueva il suo modo di intendere e di operare. Quindi, altre distinzioni all'interno dell'opera di Mollino.

Quando poi sono arrivato alle foto d'autore, sono nati subito, evidenti, i problemi delle attribuzioni: perché Mollino non scriveva sulle buste dei negativi «foto di Carlo Mollino», per distinguerle da quelle commissionate a Dall'Armi, a Riccardo Moncalvo ad Ottolenghi o Invernizzi (cito solo alcuni tra i professionisti di cui abitualmente si serviva).

Tutti davano a Mollino, come attribuzione certa, esclusiva, la paternità dei numerosi nudi e ritratti femminili presenti in Archivio. Ci si imbatteva sempre in questa continua, logorroica, voce tendenziosa. Il mio scrupolo era di vedere se Mollino avesse fatto «donnine» per tutta la vita, perché questo appariva di per sé un fatto rettorico, ridicolo e quindi inattendibile. Mollino, secondo l'informazione corrente, lavorava con la Leica; poi ho appurato che Mollino lavorava con macchine di tutti i formati. Le foto forse più belle, quelle degli interni di Casa Miller, De Valle e d'Errico, sono fatte con negativi 9 × 12 cm. I professionisti, generalmente, lavorano con lastre o pellicole piane di formato 9 × 12. Questo ci portava automaticamente a escludere che quelle foto fossero di Mollino. Eppure le indicazioni di stile, lo studio dell'inquadratura, le reinvenzioni scenografiche all'interno del campo d'immagine le davano sicuramente per sue. Questa convinzione, meditata, approfondita, mai abbandonata, è stata infine premiata. Dopo aver svolto ricerche e confronti attenti (a volte al limite della pignoleria) su carteggi e documenti coevi, o antecedenti, o posteriori, sono finalmente riuscito a stabilire che le più belle foto di «interni» erano state fatte professionalmente, da Mollino, con macchine professionali.

Questo ha dischiuso, di colpo, nuove prospettive e nuove strade di indagine. Ai ritratti femminili di Mollino (spesso datati e di maniera), si sono così affiancati inaspettati compagni di viaggio: quelle straordinarie ricostruzioni fotografiche degli ambienti di Mollino, fatte da Mollino stesso. Le migliori foto, a mio avviso. Non solo foto di interni, ma anche di particolari di interni. Immagini che reinterpretano l'episodio estraniandolo dall'unità dell'insieme. Ma perché belle? Perché Mollino, che era eretico, imprevedibile e contraddittorio, non identifica mai se stesso in ciò che fisicamente appare compiuto o determinato; ma visivamente lo reinventa con lo strumento fotografico, in senso critico ed espressivo, attraverso la ricostruzione prospettica di spazi, quinte e piani, giocati all'interno di tonalità chiaroscurali espressioniste o surreali. A questo punto, ed il passo è breve, il discorso si sposta subito su Mollino scenografo. Mollino scenografo teatrale, Mollino scenografo di cinema.

E qui si apre un'altra parentesi, un altro punto interrogativo. Ancora uno dei misteri di Mollino, perché di Mollino scenografo sappiamo ancor poco, molto poco. Nell'Archivio sono conservati alcuni disegni di *Femmes d'Escales*, datati 1944-45. Esiste una letteratura, tutta da verificare, in cui si attribuiscono a Mollino compartecipazioni scenografiche con Italo Cremona e Carlo Levi, che riguardano films come *Pietro Micca* e *Au lever du soleil* (1945). Cremona, lo sappiamo, ha realizzato una ventina di scenografie teatrali e cinematografiche fra il 1937 e il 1950. Sono stati a sufficienza approfonditi i caratteri e i contenuti di quella lunga frequentazione, di quell'amicizia artistica e intellettuale che legò per molti anni Mollino a Cremona. C'è questa circolarità di interessi, vivissima, che non bisogna ignorare, tipica anche di una cultura torinese di quegli anni: Martina, Cremona, Mollino e Levi dipingono, disegnano, fanno films insieme, scenografia insieme. Questo è un fatto fondamentale. Ma, nei confronti di Mollino scenografo, rimangono ancora molti dubbi, perché niente di più si è trovato oltre ai citati disegni di *Femmes d'Escales*. D'altra parte è anche vero che Enrico Rava, che curava una rubrica specializzata sulla rivista «STILE», attribuisce a Mollino molti ottimi progetti scenografici, realizzati in epoca anteriore all'anno 1941. Rava cita spesso Mollino, prendendolo a riferimento come uno dei migliori scenografi del cinema italiano. Dove sono finite quelle scenografie? Dove sono le testimonianze, i documenti di quell'attività?

Interrogativi che generano altri interrogativi, ipotesi di studio che esigono ulteriori approfondimenti.

La letteratura, per esempio. Mollino scrive *L'amante del Duca,* Cremona scrive *La coda della cometa.* C'è una contemporaneità; ma Mollino conosceva *L'Ebdòmero* di De Chirico, che è un romanzo anteriore (del 1929) ambientato fra fantasia e realtà nelle piazze di Torino, come *L'amante del Duca?* Mollino ha intitolato una sua fotografia la *Camera incantata* (1935). Nel 1917, Carrà intitola una sua pittura metafisica *La camera incantata.* Il richiamo non è casuale. I collegamenti sono vicini e profondi. Mollino manifesta una circolarità di interessi vastissima. Legge Bergson e Croce. Cita la letteratura di Huysmans. Raccoglie riproduzioni di «collages» di Max Ernst. Attinge motivazioni culturali dai fascicoli di «Minotaure» ricavando elementi di stile dalle immagini surreali di Brassai e di Man Ray. Pierre Mabille gli serve per affermare una poetica simbolista dello

«specchio», inteso in senso metafisico. Attinge dal tardo futurismo la passione e la concezione dinamica del volo, ma non quella per l'aeroscrittura e per l'aerofotografia. Ignora Anton Giulio Bragaglia e le sue «fotodinamiche». Elogia Alvarez Bravo ma rifiuta ogni approccio con la fotografia realista o documentaria. Ama il bianco e nero della scuola di Neue Sachlichkeit, ma poi non disdegna lo sfumato chiaroscurale di marca pittorialista e l'uso impietoso, a volte arrogante, del colore Polaroid. Per cui, il discorso su Carlo Mollino fotografo è ancora aperto. E in quanto tale, ogni ulteriore e successiva indagine sarà ancora affascinante, in quanto potrà consentire di mettere finalmente a fuoco tutti quei riferimenti che necessitano ancora di certezze filologiche, storiche e documentali.

Per quanto riguarda Mollino fotografo, una conclusione mi sembra infine d'obbligo, al termine di queste brevi e affrettate considerazioni. Con la macchina fotografica noi troviamo Mollino sempre presente nelle diverse situazioni della sua vita privata e della sua attività progettuale e artistica, per cui il supporto fotografico diventa per lui, di volta in volta, strumento di documentazione, oggetto d'arte, appunto, memoria, elemento didattico o discalico. Egli interviene nel processo di formazione dell'immagine ottica con estrema libertà, ricorrendo spesso a trucchi, alchimie o manipolazioni (sovrimpressioni, fotomontaggi, coloriture, ecc.) perché l'uso del mezzo, di ogni mezzo, è sempre strumentale rispetto all'esigenza primaria del risultato da conseguire.

La sua capacità creativa è tale da raggiungere esiti artistici anche quando utilizza la macchina per sottolineare aspetti del proprio lavoro, nel progetto architettonico come in quello d'arredo o d'ambientazione. Spazia dai ritratti femminili al nudo, dal fotomontaggio d'architettura alle riprese di interni, dalle nature morte alle immagini di viaggio e di discesismo, entro un campo d'azione vasto e differenziato mai riconducibile a schemi rigidi o preordinati, che costituisce la testimonianza tangibile di un'esperienza per certi versi unica, vissuta in totale libertà espressiva e intellettuale.

Tuttavia, ancor oggi, non mi sento in grado di esprimere un giudizio compiuto, certo, sul carattere e sulle connotazioni estetiche dell'opera fotografica di Mollino. E credo che questa sia in definitiva un giudizio esatto: perché Mollino, anche nella sua opera, è come era nella vita: di volta in volta logico, fantastico, contradditorio, scostante, ripetitivo, esaltante, esasperato, estetizzante. E proprio in questa complessità del suo essere come uomo penso che si debba infine cercare la validità di questo artista che, nella sua estrema contraddizione, mostrava di essere eternamente alla ricerca dialettica di se stesso.

Elena Tamagno (*)

Gli interventi precedenti sono entrati nel merito dell'attività di Carlo Mollino, ne hanno delineato gli aspetti peculiari, hanno proposto letture documentate di quanto esposto in mostra. Certamente essi hanno suscitato molto interesse sul personaggio e la curiosità degli studiosi su qualche opera, su qualche aspetto del suo pensiero, su questo o quel riferimento della sua ricerca. Può allora essere utile conoscere quali documenti autentici si possono trovare nell'Archivio «Carlo Mollino», quanto di questi documenti sia andato in mostra e quanto non vi sia esposto.

La mostra infatti rinnova la memoria di Carlo Mollino attraverso la presentazione di alcuni dei documenti da lui prodotti in un quarantennio di attività. Una parte consistente — e forse non la meno significativa — di questi documenti è conservata, come ha già ricordato Vera Comoli, presso la Biblioteca Centrale di Architettura del Politecnico di Torino. Quindici anni fa, questa parve la sistemazione migliore a chi aveva conosciuto e condiviso l'interesse di Carlo Mollino per i libri — per la loro acquisizione, conservazione, diffusione — e aveva presente la generosa insistenza con cui egli s'era adoperato, come docente della Facoltà di Architettura e direttore dell'Istituto di Composizione architettonica, alla costituzione e all'incremento di un fondo di libri, e soprattutto di riviste, che costituì il primo ampliamento significativo dell'attuale Biblioteca.

In veste di responsabile di quella struttura mi è dato di intrattenervi sull'archivio e sui materiali che lo compongono: lo faccio non senza imbarazzo, consapevole di non essere la persona più qualificata. Infatti, succedendo nell'incarico a Roberto Gabetti circa un anno fa, «ereditai» anche il compito di coordinare i lavori di preparazione dei materiali d'archivio per la mostra. Meglio di me potrebbero quindi illustrare l'argomento: in primo luogo, lo stesso Roberto Gabetti, che negli ultimi quindici anni si prese cura dell'archivio, ingegnandosi a trovare i mezzi necessari a riordinarlo e indirizzando i lavori relativi; in secondo luogo, Giovanni Brino, che con Franco Rosso si assunse l'onere del recupero di quei materiali e, successivamente, con Pier Enrico Seira e i consigli di Giuseppe Varaldo ne tentò una prima, necessariamente sommaria, sistemazione; e ancora Enrico Mon-

(*) Architetto, professore associato presso il Dipartimento di Progettazione architettonica e responsabile della Biblioteca Centrale di Architettura, Sistema Bibliotecario, del Politecnico di Torino.

calvo, che con paziente lavoro di alcuni anni ha riordinato disegni, fotografie, carte. Chi vi parla, invece, pur avendo prestato la propria opera in quella biblioteca fin da quando se ne preoccupava — e non marginalmente — Carlo Mollino, ha affrontato il problema dell'archivio solo recentemente, quando, in vista della mostra, venne anche stipulato un contratto di ricerca fra Politecnico e Provincia di Torino per una prima catalogazione dei principali settori di documenti (progetti, fotografie, scritti). Tale lavoro si sta ora concludendo e metterà a disposizione degli studiosi un elenco attendibile dei materiali consultabili. Ho atteso e attendo a questo compito con qualche remora: mettendo le mani su quei materiali, scorrendo documenti e carte, mi pare di entrare, forse troppo, nella vita di quel «professor Mollino» con il quale — sia come studente, sia poi come sua assistente — ebbi alcuni sostanziali scambi di idee, molti incontri, ma non familiarità, anche per la convinzione che notazioni troppo personali non siano necessarie alla ricerca scientifica e neppure oggetto di questo incontro.

Credo che i curatori della mostra abbiano avuto qualche difficoltà nel conciliare la disponibilità di spazio nella Mole Antonelliana ([1]) e la massa di materiali disponibili: diciassettemila disegni, migliaia di fotografie ([2]), alcuni armadi di scritti, documenti di lavoro, corrispondenza, che compongono l'archivio, oltre ai pezzi di design recuperabili presso collezioni pubbliche e private. L'archivio non comprende invece i libri e le riviste — relativamente poco numerosi rispetto all'insieme di quelli posseduti da Carlo Mollino — che pure facevano parte dei materiali recuperati presso lo studio professionale dell'architetto. Questi, infatti, sono stati inseriti nella consistenza della biblioteca, ma la loro individuazione è possibile attraverso elenchi a suo tempo redatti.

La scelta dei materiali per la mostra non è stata sempre facile ([3]), tanto più per chi, come i Curatori, si sia imposto criteri filologicamente rigidi e corretti: ogni soluzione di progetto, ogni scritto, ogni fotografia presenta sovente numerose stesure, diversi studi di variante, legati ai successivi ripensamenti, ai diversi punti di vista che l'Autore assume nei confronti del soggetto; non di rado gli stessi concetti, analoghe soluzioni architettoniche compaiono in opere differenti; notazioni o schizzi estemporanei di idee apparentemente estranee al discorso principale compaiono sovente a margine di uno scritto o sul retro di un disegno.

Chi abbia percorso la mostra con qualche attenzione ha certametne notato la ricchezza di informazione che ogni «pezzo» propone; lo studioso ne esce probabilmente stimolato ad approfondire il discorso su Carlo Mollino e sulle contraddizioni di una cultura architettonica che egli di volta in volta interpretò, osservò, ostentò con profonda fede e acuta ironia. Aggirandosi fra i disegni, osservando le fotografie, ammirando le involuzioni dei compensati, chi l'ha conosciuto lo sente presente a suggerire un'altra lettura, a fornire altri riferimenti...

In questa sede sono state fornite diverse chiavi di lettura della mostra, chi parlerà più tardi ne suggerirà altre, ne discuterà gli esiti e le aperture; alcuni interverranno conoscendo — per averli studiati — i materiali d'archivio, oltre ai manufatti progettati da Carlo Mollino che ancora rimangono a testimoniare la sua opera di architetto. Se mi è concesso un auspicio, mi auguro che venga posta un'attenzione particolare agli scritti di architettura di Carlo Mollino. Penso che sarebbe interessante confrontarli, con il contributo di Stefano Jacomuzzi, ai «romanzi» da lui specificamente considerati, valutandone insieme il contributo disciplinare e i caratteri letterari. La ricostruzione di un'antologia di scritti molliniani, relativamente facile da realizzare poiché nel catalogo della mostra Pier Enrico Seira propone riferimenti bibliografici esaustivi e precisi, sarebbe un contributo di non poco conto alla critica dell'architettura che sta affinando la lettura dell'ultimo cinquantennio ([4]).

Chi si occupa di documentazione d'architettura si attende da questo incontro anche indicazioni e stimoli per procedere alla costituzione di archivi di architettura moderna nei quali si conservino correttamente i documenti per renderli disponibili agli studiosi di oggi e di domani, secondo criteri ancora tutti da trovare, secondo metodi che sovente non possono essere mediati dalla tradizione archivistica più consolidata. In questo senso il caso dell'Archivio «Carlo Mollino» è certamente significativo: se si può condividere l'assunto del suo protagonista che l'opera architettonica sug-

([1]) Mi piace ricordare come la Mole Antonelliana sia una presenza ricorrente nella vicenda di Carlo Mollino.

([2]) Si tratta in gran parte di stampe e negativi in bianco e nero, su lastre e pellicole dei formati più diversi e di una piccola percentuale di negativi a colori e di polaroid.

([3]) Come possono confermare Fulvio Irace e Piero Racanicchi, mentre minori problemi ha incontrato in questo senso Stefano Jacomuzzi, essendo il materiale strettamente letterario molto più circoscritto.

([4]) Abbiamo la fortuna di avere nuovamente a disposizione in reprint lo splendido, piccolo testo di *Architettura, Arte e Tecnica*, che potrebbe costituire il documento di base sul quale verificare quanto Carlo Mollino scrisse prima e dopo su architettura e design, ricuperando anche i testi, in parte inediti, dei suoi interventi radiofonici. Questi contengono, fra l'altro, il discorso sulla casa, la cui rilettura pare oggi di estremo interesse.

gerisce essa stessa la propria conoscenza, ci troviamo però a considerare opere essenziali come la sede della Società Ippica Torinese o la stazione della slittovia del Lago Nero, l'una completamente scomparsa l'altra in via di disfacimento, per le quali i documenti e le loro rielaborazioni ([5]) paiono strumenti insostituibili di conoscenza.

D'altra parte se le tecniche archivistiche tradizionali possono fornire indicazioni, salvo aggiornamenti e «aggiustamenti» talvolta non di poco conto, per organizzare i materiali d'archivio rigidamente divisi in settori (in questo caso: progetti, scritti, fotografie), i rimandi fra i diversi settori per i documenti relativi ad uno stesso ambito di pensiero, come più d'uno ha ricordato essere quelli prodotti da Carlo Mollino, sono essenziali e non possono prescindere da contributi approfonditi e criticamente attendibili di studiosi. Ancora una volta l'opera di Carlo Mollino ripropone, amplificato, il problema delle interrelazioni fra campi di attività e di interesse tecnicamente differenti, ma «organicamente» — consentitemi il riferimento — connessi nella ricerca. Studiare questi materiali conduce a leggere le contraddizioni del loro Autore, a considerare l'atteggiamento che Fulvio Irace dice *antiproduttivo*, ad adeguarsi alla chiave spesso polemica, ironica, sarcastica del discorso sull'architettura e sull'arte, nel quale, per usare parole di Bruno Reichlin, Carlo Mollino, *per capire meglio* [un concetto] *lo dice un po' diverso*.

Per queste, e ancora per altre considerazioni, l'Archivio «Carlo Mollino» vuole ricevere e fornire contributi a, e da quanti vorranno in futuro, studiare l'opera di questo esponente dell'architettura contemporanea, continuando — se ne saranno concessi i mezzi — a fare della Biblioteca luogo di studio e di dibattito, nella linea che proprio il professor Mollino ci ha indicato e che ad alcuni di noi pare ancora di essere da lui sollecitati a proseguire.

([5]) Penso in particolare al bellissimo plastico della sede della Società Ippica Torinese eseguito per la mostra, partendo dai disegni d'archivio, sotto la direzione degli architetti Giuseppe Bellezza e Maurizio Momo.

Giorgio De Ferrari (*)

Come per tutti coloro che si sono laureati alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino alla fine degli anni '50, Mollino mi è stato professore di Composizione I, di Composizione II ed infine relatore alla tesi di laurea. L'immagine che noi avevamo della Composizione era pertanto quasi coincidente con quella di Mollino docente: i suoi esami erano da noi chiamati «Mollino I e Mollino II» e, per conoscere il livello di evoluzione del tuo progetto, il compagno ti chiedeva proprio quante volte eri stato ricevuto per la correzione. Il «passare da Mollino» significava solitamente un incontro molto breve ma di grande intensità: la più opportuna strada per proseguire il lavoro era immediatamente individuata e, con grande sicurezza, comunicata con indicazioni talora davvero fulminanti.

Le osservazioni avute erano poi da noi meditate con gli assistenti e ci consentivano di lavorare al progetto per più settimane verso la sua definizione finale. La capacità di avviare molto lavoro in tempi assai brevi e l'intensità del ricordo di quelle correzioni, ancor oggi molto vivo, testimoniano il carisma che Mollino docente esercitava su di noi.

Lascio però i ricordi di Facoltà perché intendo, in questa occasione, presentare un'esperienza specifica che comporta però, rispetto ai precedenti interventi, un cambiamento di scala nell'approccio all'opera di Mollino: la scala del Design.

Nel 1964, laureato da qualche anno, decisi di partecipare, con l'architetto Mario Semino, al Concorso che il M.I.A. (Mostra Internazionale dell'Arredamento di Monza — in quegli anni svolgeva il ruolo che poi avrebbe assunto il nascente Salone del Mobile di Milano) aveva indetto per individuare tipologie di arredi per la casa da produrre in gran serie, in funzione di quell'industria italiana del mobile che prometteva in quegli anni, come poi in effetti si è verificato, una lunga e felice stagione.

Nell'ottica del Concorso M.I.A. ci parve di poter riconoscere nel compensato curvo il materiale idoneo a soddisfare le prestazioni che andavamo configurando. Gli anni '80 erano ancora lontani; per i mobili di Mollino erano ancora lontani l'isterico interesse, l'iperbolica valutazione e la conseguente diffusa conoscenza che il fenomeno del «Modernariato» ha comportato. Anche agli ad-

(*) Architetto, professore associato di Disegno industriale, Dipartimento di Progettazione architettonica, Politecnico di Torino.

detti ai lavori quei mobili erano meno noti di quanto lo siano oggi. Conoscevamo tuttavia, soprattutto attraverso i vecchi numeri di «Domus», le straordinarie applicazioni che del compensato curvo Mollino aveva fatto alla fine degli anni '50 - inizio anni '60. Ci era nota la seducente imprevedibilità di tavoli e scrivanie per casa Orengo (1949), per il negozio Singer (1950), per la libreria Lattes (1951-54). Ci attraeva soprattutto la tecnologia del compensato curvo in alcuni prototipi per la mostra dei Musei U.S.A. (1950), mostra che affrontava tematiche vicine a quelle che il concorso cui intendevamo partecipare proponeva.

Chiedemmo pertanto a Mollino un incontro per meglio conoscere quella sua esperienza e per sottoporgli le nostre idee. Avemmo alcuni colloqui ed egli, anche se assai impegnato nella progettazione della Camera di Commercio, fu con noi disponibile ed interessato: la tecnologia del compensato curvo era stata, negli anni '50, oggetto di un suo brevetto specifico. Del brevetto Mollino si mostrò ancora orgoglioso (sempre lo aveva citato nei suoi curricula) ed invero piuttosto riservato sul contenuto. Ma, con una strategia che già avevamo conosciuto quali studenti in Facoltà, anziché fornirci soluzioni, intese ad esse avviarci. Ci illustrò allora, del compensato curvo, le vocazionalità, le tecnologie correnti; ci suggerì la chiave di lettura di alcuni aspetti significativi dei suoi mobili. Con opportune deduzioni avremmo potuto guadagnarcene la comprensione costruttiva.

Fig. 1

Ma quei mobili eccezionali consentivano differenti possibili livelli di lettura.

Le loro forme, suggestive per intensità e scatenata libertà ci apparivano affascinanti ad una prima fruizione visiva; ma, ad una lettura più attenta, risultavano addirittura sconvolgenti: certi aspetti apparivano alchemici, al di fuori delle stesse regole della geometria.

Dice Mollino: «... *usare al limite la tecnica costruttiva per andare verso l'inutile*». Tutta votata al raggiungimento dell'espressione, quella tecnologia ci pare non avere ancora avuto la specifica approfondita lettura che merita. Con la scorta delle indicazioni emerse da quei primi incontri, di conoscenze ed esperienze degli anni successivi e con la possibilità, poi offertasi, di accedere all'Archivio Mollino presso la biblioteca di Facoltà, mi sono proposto di ricostruire i probabili diversi iter progettuali e costruttivi che Mollino percorse per la definizione di quei mobili.

Ma, all'intento, si è opposta una perplessità. Negli anni '50-'60 il Design privilegiava e prediligeva l'esibizione razionalistica della «costruzione», l'eloquenza del giunto di collegamento. Mollino, individualista e controcorrente ancora una volta, risultava esprimersi nascondendo modi di assemblare ed innovazione tecnologica.

Dunque, quanto mi accingevo a fare, non avrebbe poi sminuito il fascino degli oggetti che ammiravamo? Non è forse vero che il grande esercizio illusionistico perde di suggestione quando se ne apprende il «trucco» che lo consente?

Proseguendo nella ricerca, le iniziali perplessità si dimostreranno via-via infondate: se quei mobili erano intriganti ad una lettura «emozionale», se lo erano ad una lettura «storica», tanto frequenti e geniali risultavano gli accorgimenti e le invenzioni costruttive adottate che il conoscerli incrementava, anziché sminuire, la loro attrattiva.

Quale esempio, ho portato lo studio relativo ad uno dei mobili attualmente alla Mostra della Mole Antonelliana. Si tratta di un pezzo significativo, da ritenersi il punto di arrivo nella tecnologia del compensato curvo: il tavolo Lattes, del 1952. I tasselli raccolti formano un insieme piuttosto convincente; ci sono certamente alcune illazioni, però, per quanto possibile, supportate da testimonianze e confronti.

Preceduto temporalmente nella stessa tipologia dai pezzi già citati, il tavolo Lattes si evidenzia per essere il solo costituito da un unico gesto che pare ricavare tutte le parti strutturali dal ritaglio di un solo foglio di compensato: longheroni, supporti, gambe, tiranti diagonali (fig. 1). Ma già i tiranti diagonali, allentati anziché tesi, che paio-

no ricavati contemporaneamente da due differenti tratti della superficie, insospettiscono sull'apparente sintetica semplicità (gli spessoramenti in legno massello presenti nelle gambe sono un rinforzo piuttosto grossolano apportato in seguito e pertanto irrilevante a questa lettura).

Il mobile Lattes, come testimoniano anche le date ad esso attribuibili (1951-54), pare aver avuto una complessa elaborazione. Di esso non conosciamo il sicuro disegno, ma quello qui presentato (fig. 2), unico del genere rintracciato nell'Archivio, potrebbe essere ad esso riferito. Poche, infatti, le differenze con l'eseguito: una «vertebra» in meno, il diverso svolgersi dei tiranti. Ma, diversità fra disegnato ed eseguito non sono infrequenti nell'opera di Mollino designer: i suoi progetti, infatti, seppur precisi nella scala adottata (1:10), restano, quali disegni di mobili, in una scala poco definita (soltanto i particolari in metallo sono presentati in rapporti maggiori) e pertanto necessariamente prevedono successive elaborazioni in fase esecutiva. Garantiva peraltro il risultato anche la lunga collaborazione fra Mollino ed i suoi straordinari artigiani: in questo caso i fidati Apelli e Varesio.

Tagliati i tiranti diagonali, immaginiamo ora di stendere il tavolo su un piano (fig. 3).

Permane l'immagine zoomorfica: da una sorta di scheletro passiamo ad una sorta di pelle tesa; colpisce l'eleganza delle linee che si inseguono richiamando il linguaggio «art nouveau». Questa configurazione a sorpresa non è gratuita: nella tecnologia del compensato che vedremo utilizzata da Mollino, essa rappresenta una tappa ben precisa dell'iter progettuale.

Nell'illustrazione sono evidenziate le parti che risultano sovrapposte: non si tratta, pertanto, di una figura che si possa ottenere dal semplice ritaglio di un foglio. Per avere il complesso andamento lobato è dunque necessario aggiungere al corpo del tavolo delle parti, delle vere e proprie protesi.

Le protesi minime adottabili coincidono con le parti dei lobi in sovrapposizione, mentre protesi convenienti (perché allineate su un'unica linea di giunzione) avrebbero potuto essere quelle derivanti dall'innesto sull'asse di simmetria longitudinale (fig. 4, in alto). Mollino sceglie invece di spostare le linee di innesto verso l'esterno, ove i lobi, allargandosi, offrono uno sviluppo maggiore e pertanto un più sicuro ancoraggio delle protesi (fig. 4, in basso).

La configurazione ottenuta consentirebbe ora, dopo la necessaria piegatura, di raggiungere la forma che il disegno di Mollino definisce. Quanto realizzato, invece, presenta una sorpresa: un imprevisto inconveniente di percorso.

I lobi, sia pure ottenuti con gli accorgimenti suddetti, non dovettero offrire, in fase di prova, la necessaria rigidità. Mollino inserisce allora, sotto il primo, un secondo ordine di protesi: più piccole e sicuramente ancorate da linee di innesto che si presentano opportunamente arcuate, costituiscono, per l'ordine maggiore, affidabili mensole di appoggio.

La realizzazione dei nuovi lobi, sfruttando la avvenuta scelta dello spostamento verso l'esterno delle linee di giunzione delle prime protesi, non comporta alcuna sovrapposizione e pertanto avrebbe potuto essere ottenuta direttamente dal taglio del foglio primario. L'essere stata invece ottenuta mediante protesi indica che siamo di fronte ad una brillante soluzione: Mollino trasforma l'imprevisto inconveniente in un «logico» incremento dell'espressività globale.

Nella fig. 5 sono evidenziate tutte le protesi presenti nel tavolo realizzato.

È da notarsi un ulteriore significativo accorgimento: i due lobi terminali, quelli maggiormente in vista, sono privi della mensola di supporto.

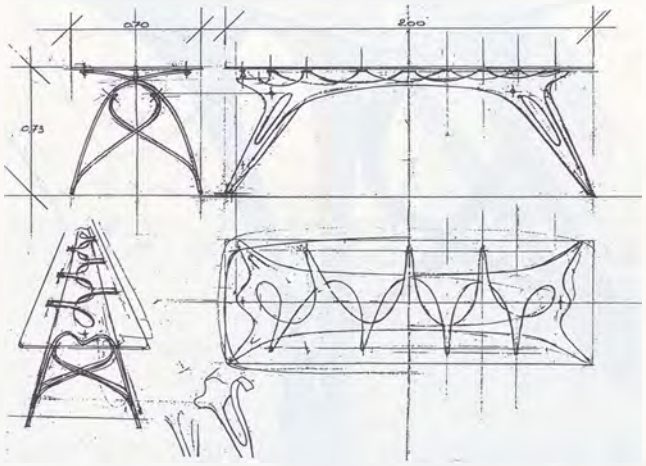

Fig. 2

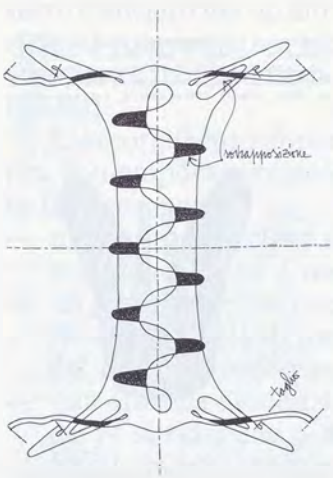

Fig. 3

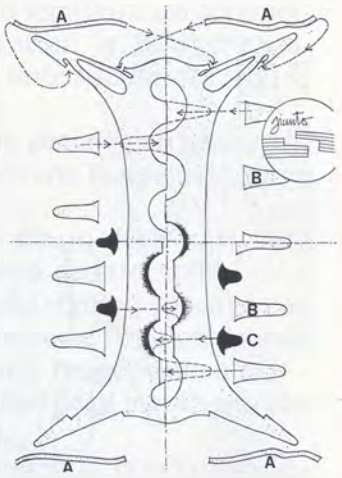

Fig. 4

Mollino, con grande sensibilità, non vuole del tutto rinunciare alla leggerezza della forma inizialmente disegnata e di questa ci lascia, almeno parzialmente, l'illusione.

Se la ricostruzione del probabile iter progettuale ci ha riservato sorprese, altrettante ce ne riserva la ricostruzione di quello costruttivo.

Alcune piccole tavole dell'Archivio (in fig. 6 quella relativa ad una sedia), anche se prive di data ed intestazione, potrebbero essere quelle che accompagnavano la richiesta del già citato brevetto. Ce lo fa presumere, oltre al contenuto della sintetica didascalia, l'inconsueta ed un poco pretenziosa veste grafica (scritte al normografo, la scocca sviluppata in collage, ...).

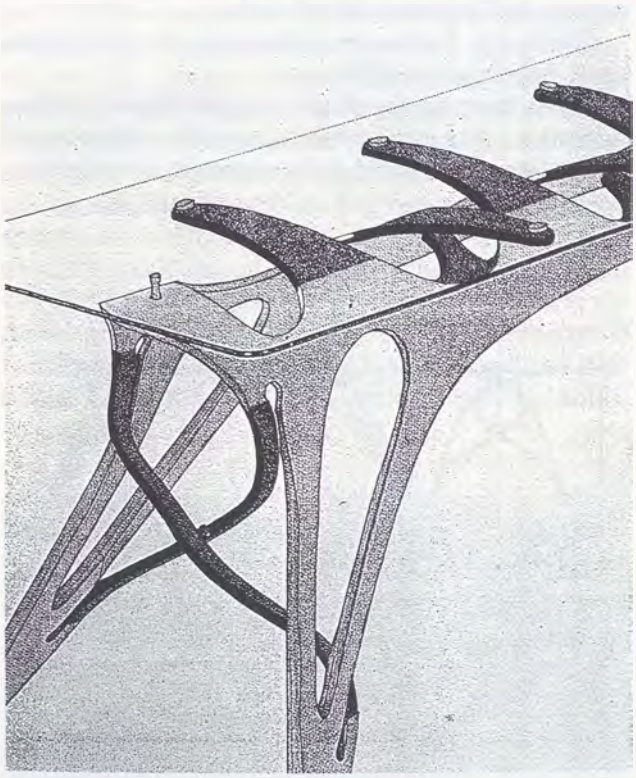

Fig. 5

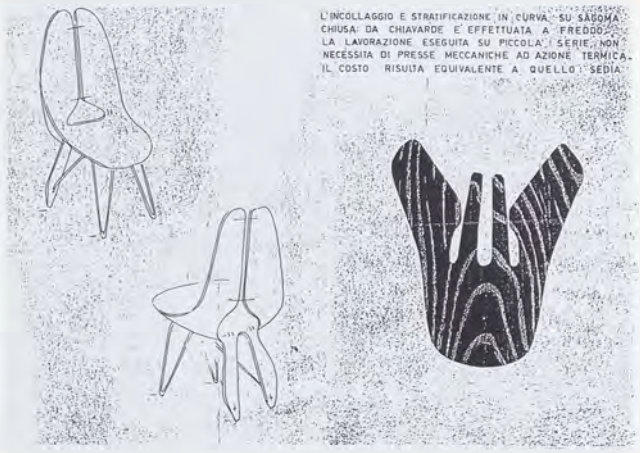

Fig. 6

In questi documenti si ha la conferma di come la sagomatura dei fogli sia da effettuarsi in piano, prima della piegatura e si viene a sapere come lo spessore finale desiderato sia da ottenersi mediante una «stratificazione». Se ne deduce che i diversi «strati» vanno sagomati opportunamente abbondanti, onde potere comprendere le variazioni dimensionali che la stratificazione comporta. Le inevitabili irregolarità dei bordi risultanti saranno poi ridotte da una «carteggiatura», ad avvenuta estrazione dallo stampo.

Pur non essendo stata reperita sicura documentazione sugli stampi che il brevetto Mollino prevede, opportune considerazioni ne consentono la probabile definizione.

Nella fotografia (fig. 7) del laboratorio Apelli e Varesio, coeva del nostro tavolo (vi compare in primo piano in fase di finitura), è individuabile sullo scaffale di fondo un'attrezzatura che, anche se non riferibile ad un mobile specifico (una sorta dei noti tavolini ad «arabesco») si può ritenere una valida esemplificazione di quelle cercate, in quanto le corrispondono tutte le indicazioni sinora in merito raccolte.

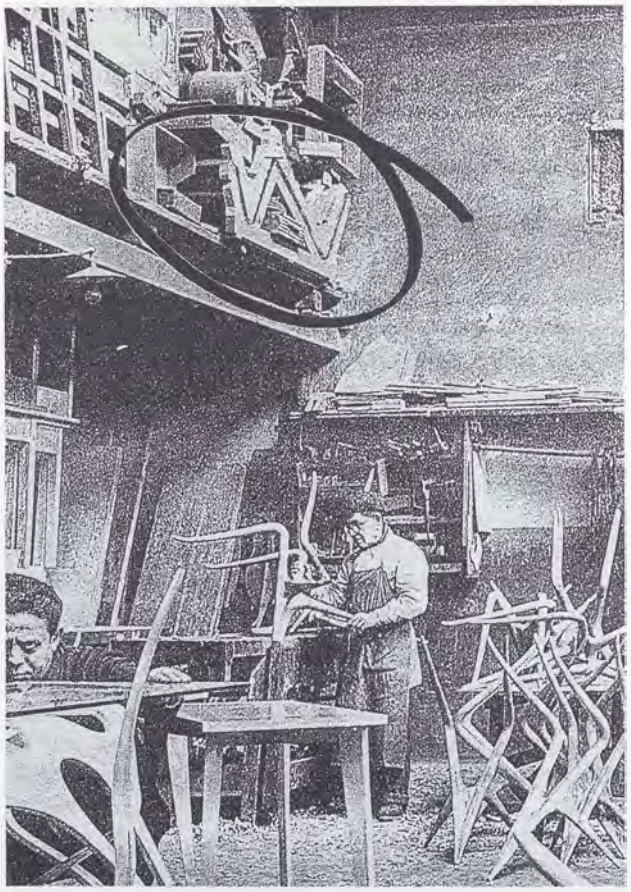

Fig. 7

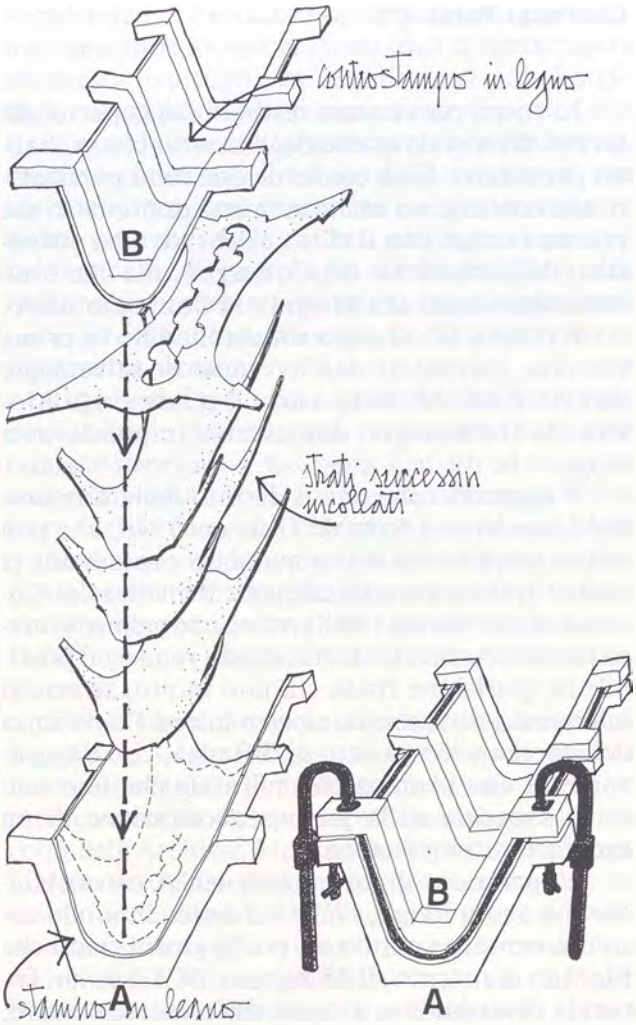

Fig. 8

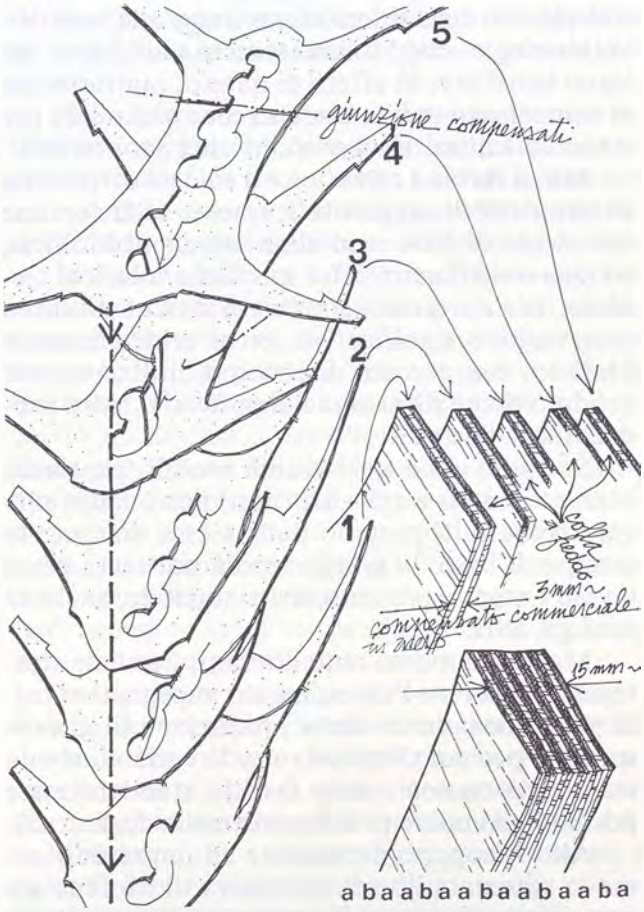

Fig. 9

Trattasi di uno stampo e controstampo piuttosto rudimentali nelle parti esterne, realizzati totalmente in legno (quindi dagli stessi artigiani e utilizzabili soltanto a freddo), provvisti di grossi spessoramenti di irrigidimento; in questi sono ricavati gli incavi atti a ricevere chiavarde e morsetti di chiusura che assicureranno l'uniforme pressione sugli strati in fase di incollaggio.

Possiamo ora delineare (fig. 8) le fasi di realizzazione del tavolo Lattes: stampo (A) e controstampo (B) conformano in un unico «sandwich», dello spessore di circa 15 mm, gli strati già grossolanamente sagomati. Considerando che il tranciato in acero che compare è di circa 1 mm di spessore, occorrerebbero ben 15 fogli e 14 spalmature di collante per raggiungere lo spessore finale: una fase davvero problematica per una semplice produzione artigianale! Mollino, ancora una volta, risolve la complessa fase con la consueta imprevedibilità.

Se si osserva l'alternanza dei fogli di tranciato che formano il «sandwich» (fig. 9, particolare in basso) si riscontra che essa non presenta quella consueta a fibre incrociate successivamente alternate, ma un'alternanza differente (a, b, a, a, b, a, a, b, a, a, b, ... a). Il materiale di partenza utilizzato da Mollino non risulta infatti essere il consueto tranciato ma un altro semilavorato commerciale: il compensato a tre strati (a, b, a) che, sovrapposto, dà appunto la serie riscontrata (fig. 9, in alto).

L'accorgimento appare geniale perché semplifica contemporaneamente tutte le operazioni che la fase comporta:

— un taglio più veloce e sicuro degli strati, ora più maneggevoli e meno deteriorabili;
— un posizionamento nello stampo concavo con ridotto pericolo di rotture (le fibre ortogonali del foglio si contengono reciprocamente);
— una drastica diminuzione degli incollaggi, che da 14 si riducono a 4.

Ma il grande tavolo presenta, in sviluppo, dimensioni non ricavabili da quelle dei fogli di compensato commerciale. Mollino è costretto a giun-

tare i fogli (operazione che si ridurrà ad un semplice accostamento complanare) e lo farà utilizzando sezioni sempre sfalsate tra loro (a sinistra nell'illustrazione). Incollaggi di strati successivi e sfalsamento delle giunzioni sono oggi alla base della tecnologia, che Mollino sembra anticipare, del legno lamellare. In effetti di questo, piuttosto che di compensato curvo, bisognerebbe parlare sia per il tavolo Lattes, sia per molti altri suoi mobili.

Ma, il tavolo Lattes non è il solo ad offrire una lettura ricca di suggestive sorprese: sulla comune tecnologia di base ogni altro mobile di Mollino, ad esso confrontato, offre specifiche soluzioni tecniche. Ma da questo confronto nasce un'ultima osservazione, significativa perché evidenzia come Mollino, con decenni di anticipo, utilizzi aspetti produttivi che diverranno significativi nella produzione industriale.

Se osserviamo quei grandi mobili (pensiamo al tavolo Lattes e agli altri citati) non è facile rilevare come tutti partano dalla stessa matrice: lo stampo di base, la grande tegola utilizzata per il tavolo Lattes, è presente, irriconoscibile, anche in tutti gli altri.

Mollino applica, ante litteram, l'attuale strategia che prevede l'investimento impegnativo nella parte «standard» della produzione (il grande stampo) per poi sfruttare tutte le variabili che la tecnologia consente nelle fasi che standardizzate possono non essere (il differente taglio degli strati).

Allora appare interessante ed imprevisto come la scatenata libertà espressiva di Mollino sia vera solo in parte: con maggiore significazione, essa opera all'interno di ben definiti vincoli tecnologici (ed economici), ma il conseguente condizionamento è sfruttato in modo così differenziato nelle valenze libere, da offrirci ogni volta una complessiva immagine di «singolare» valore comunicativo. La frase, cara a Mollino, che potrebbe riassumere tutta la sua opera: «... tutto è sempre concesso, salva la fantasia» pare trovare in questi mobili una particolare, convincente esemplificazione.

Giovanni Brino (*)

Io vorrei portare una testimonianza personale un po' diversa da quelle degli oratori che mi hanno preceduto. Essa concerne due temi particolari, che contengono anche momenti drammatici che possono urtare con il clima celebrativo ed ottimistico della Mostra e del Convegno, ma che sono certamente legati alla Mostra e al Convegno stesso.

Il primo, in cui sono stato coinvolto in prima persona, è costituito dall'avventuroso salvataggio dell'*Archivio Mollino*, senza il quale sia la Mostra che il Convegno non avrebbero potuto aver luogo.

Il secondo concerne il destino della *Stazione del Lago Nero* a Sauze d'Oulx del 1946, che può essere considerato il suo massimo capolavoro (a parte l'Ippica, paradossalmente demolita dal Comune di Torino nel 1960!) ma che attualmente versa in tali condizioni di sfacelo da renderne possibile la sparizione fisica fra non molto, se non si interverrà prontamente, ripetendo così l'esperienza dell'Ippica a trenta anni di distanza, con l'aggravante di una promozione culturale che non può certo sboccare nella passiva accettazione di un evento così inquietante.

L'operazione di salvataggio dell'*Archivio Mollino* ha avuto luogo, come ho detto, in modo assolutamente avventuroso, pochi giorni dopo che Mollino era morto, il 27 Agosto 1973, con un funerale desertissimo, a causa delle vacanze estive, ma soprattutto a causa dell'oblio pressoché completo in cui era caduto il Mollino (saremmo stati in tutto una dozzina di persone, e fra questi solo due o tre architetti!).

Sulla base di un lascito testamentale informale, espresso verbalmente dallo stesso Mollino pochi mesi prima in mezzo al cortile della Facoltà di Architettura di Torino, in presenza di Mario Federico Roggero, in quel momento preside della Facoltà, di Roberto Gabetti, all'epoca direttore della Biblioteca, e del sottoscritto, che fungeva allora da vice-direttore della Biblioteca stessa, la Facoltà di Architettura avrebbe dovuto venire in possesso di tutto il materiale contenuto nel suo Studio, al n. 9 di Via Cordero di Pamparato a Torino.

Per comprendere a fondo il significato e la portata degli avvenimenti che verranno rievocati in seguito, è importante ricordare la grave situazione in cui versava in quel momento la Facoltà di Architettura, che stava attraversando gli anni di piombo più desolanti della propria storia. A quell'epoca, non solo Mollino era ancora in stato di contestazione assieme al resto dell'«establishment»

(*) Architetto, professore di Progettazione ambientale, Dipartimento Territorio, Politecnico di Torino.

accademico di cui faceva oggettivamente parte come capo-istituto, ma la stessa idea di architettura era messa in discussione e, al di fuori della Facoltà, a parte i pochi amici e ammiratori sopravissuti (in quel momento, era ancora vivo Cremona), nessuno conosceva il valore delle sue opere, che sarebbero poi state riscoperte e riconosciute solo molto più tardi dalla cultura ufficiale. A parte il bell'articolo di necrologio di Bruno Zevi sull'«Espresso», nessuna rivista si era mai più occupata di Mollino, né esisteva una sola opera complessiva su di lui.

Il giorno dopo i funerali di Mollino, memori del suo lascito testamentale, ci eravamo immediatamente ritrovati — Roggero, Gabetti ed io — per concertare un'«azione-lampo» di salvataggio. Non c'era tempo da perdere: Mollino non aveva eredi e quindi non si sapeva che fine avrebbe potuto fare il suo archivio (in quelle circostanze particolari, non era neppure escluso che avrebbe potuto essere trafugato o, peggio ancora, essere mandato al macero...).

Sulla base di un accordo con il «curatore dell'eredità», Sergio Ricossa, che si dimostrava estremamente sensibile al problema culturale e per fortuna consentiva l'acquisizione immediata alla Facoltà dell'Archivio Mollino, potevo dunque organizzare un recupero-lampo il giorno successivo, con un «Gondrand» da 50 mc, per poter prelevare in un solo viaggio tutto il materiale contenuto nello Studio (dove si trovava l'archivio di Carlo Mollino) e nella cantina (dove si trovava, ancora ben ordinato, quello del padre ingegnere Eugenio).

Purtroppo, quando ero arrivato, alle due di un pomeriggio afoso, con la città ancora deserta per le vacanze, davanti allo studio di Mollino era già parcheggiato, con il motore acceso, un altro «Gondrand» della stessa stazza del nostro, pronto a prelevare il contenuto dello Studio.

Non è qui il caso di rivelare il nome di chi avesse mandato il primo «Gondrand», né di riportare la scenata avvenuta all'interno dello Studio messo letteralmente in soqquadro per selezionare il materiale di valore commerciale rispetto a quello ritenuto meno interessante, che era stato buttato per terra alla rinfusa: sta di fatto che, dopo una discussione che sarebbe eufemistico definire animata, con gli altri «pretendenti», visti i buoni argomenti a nostro favore (l'autorizzazione del curatore), il primo «Gondrand» se ne ripartiva vuoto e così potevo recuperare «tutto» il materiale contenuto nello Studio. E Dio sa che cosa significasse questa parola, visto che Mollino negli ultimi anni accumulava nelle diverse stanze dello «studio-deposito» (ormai quasi ridotto ad un unico ambiente praticabile, in cui l'Architetto operava ormai da solo) ogni documento che gli passava tra le mani: poco importa che si trattasse di un giornale o di una rivista, di un catalogo di pezzi di ricambio di qualche aereo da acrobazia o di qualche modello di macchina fotografica, dello schizzo autografo di un particolare del Regio, disegnato su pacchetto di sigarette ecc.), che ci sarebbe poi rivelato importantissimo per decifrare la complessa ed enigmatica personalità di questo geniale architetto.

Nello spazio di poche ore, il prezioso materiale veniva stipato (è il caso di dirlo) dentro scatoloni in cartone da trasloco ben sigillati con nastri autoadesivi, in vista di una loro permanenza indeterminata in qualche oscuro locale della Facoltà.

In Facoltà non era infatti assolutamente previsto alcun locale che potesse ospitare un archivio così ingombrante, né tanto meno dei contenitori adeguati per poter ordinare organicamente il materiale. La stessa Biblioteca Centrale, cui l'archivio era destinato, era allora ancora una istituzione più o meno abusiva (sic!) ed, in ogni caso, non esistevano prospettive a breve termine di fondi disponibili per l'acquisto di contenitori adatti (armadi, cassettiere ecc.). Tutto il materiale recuperato veniva pertanto scaricato e accatastato «provvisoriamente» in un sottoscala, dove tuttavia doveva rimanere per diverso tempo.

In seguito, a poco a poco, con il normalizzarsi della situazione in Facoltà e con qualche fondo messo a disposizione dal Politecnico, veniva recuperato un po' più di spazio, con qualche armadio e qualche cassettiera, in un angusto retro della Biblioteca, dove rimaneva per qualche anno e poteva ricevere un primo riordino, anche con la preziosa collaborazione di Franco Rosso, in condizioni di consultazione difficilissima, consentendo tuttavia di far uscire le prime pubblicazioni ([1]) e

([1]) Le principali pubblicazioni sull'opera di Carlo Mollino, curate dall'autore, sulla base della documentazione d'archivio, sono le seguenti: *Carlo Mollino,* in «Lotus International», n. 16, 1977; *Architettura a tempo perso. Hobby a tempo pieno,* in «Modo», n. 4, 1977; *Perché Torino odia il suo migliore architetto,* in «Gazzetta del Popolo», 15.3.1978; *Aeronautica e architettura,* in «Gala International», n. 90, 1978; *La triplice combinazione: veicolo, viaggiatore, spazio,* in «Gran Bazaar», n. 2, 1979; *Carlo Mollino, Cinquant'anni di architettura italiana dal 1928 al 1978,* Editoriale Domus, Milano 1979; *Auto und architektur: Carlo Mollino,* in «Werk», n. 11, 1980; *Carlo Mollino. Erotismo e progetto,* in «Casa Vogue», n. 130, 1982; *Carlo Mollino, premier designer, dernier artisan des années 50,* Editions Galérie Denis Bosselet, Paris, 1984; *Carlo Mollino. Architettura come autobiografia,* Idea Books, Milano 1985 (Edizione americana: *Carlo Mollino. Architecture as Autobiography,* Rizzoli International, New York 1985; edizione inglese, stesso titolo, Thames & Hudson, London 1985; edizione tedesca: *Carlo Mollino,* Bangert Verlag, München 1987); *La arquitectura de Carlo Mollino,* in «Quadernes d'arquitectura i urbanisme», n. 174, 1987; *L'approdo bianco di Carlo Mollino. Progetto di restauro e riuso,* «Carlo Mollino 1905-1973», Electa, Milano 1989 (in collaborazione con Giorgio Raineri).

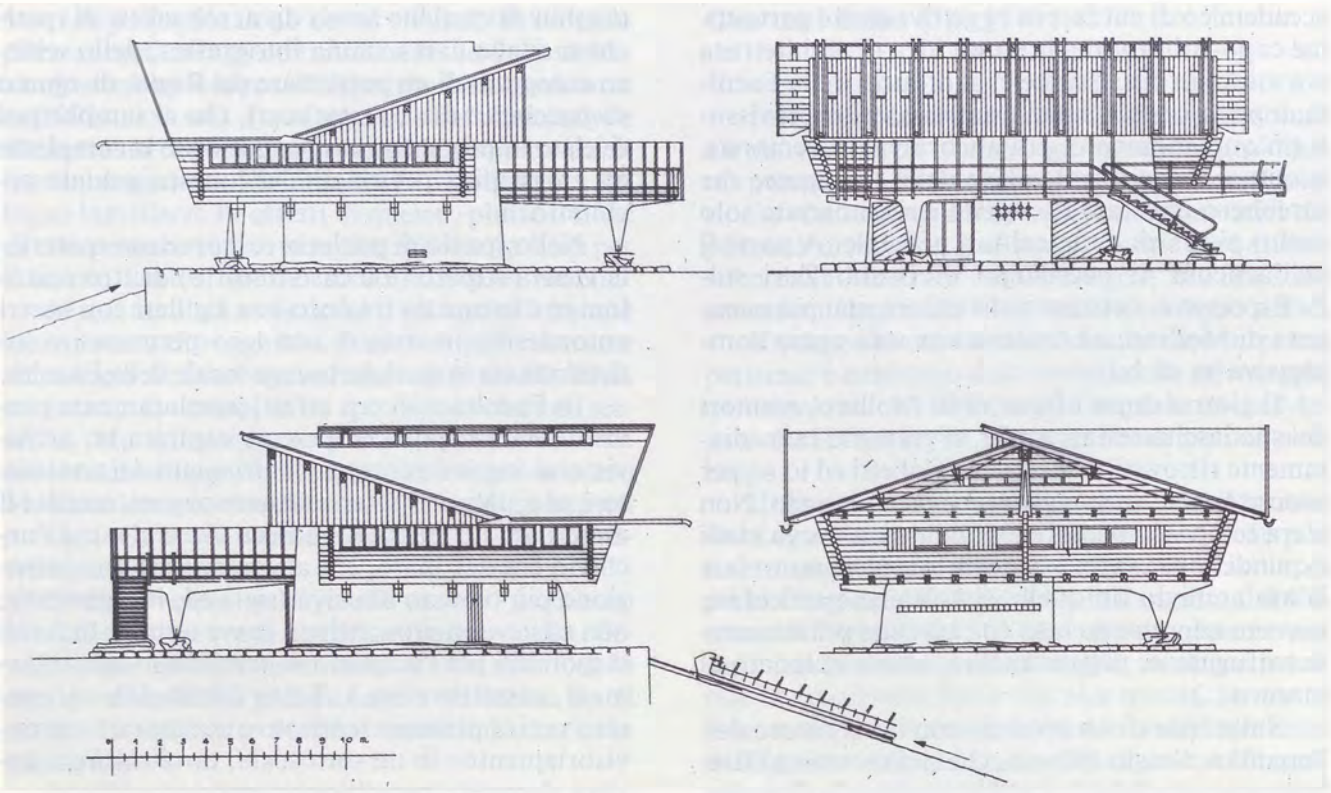

Fig. 1 - Prospetti originari della stazione del Lago Nero.

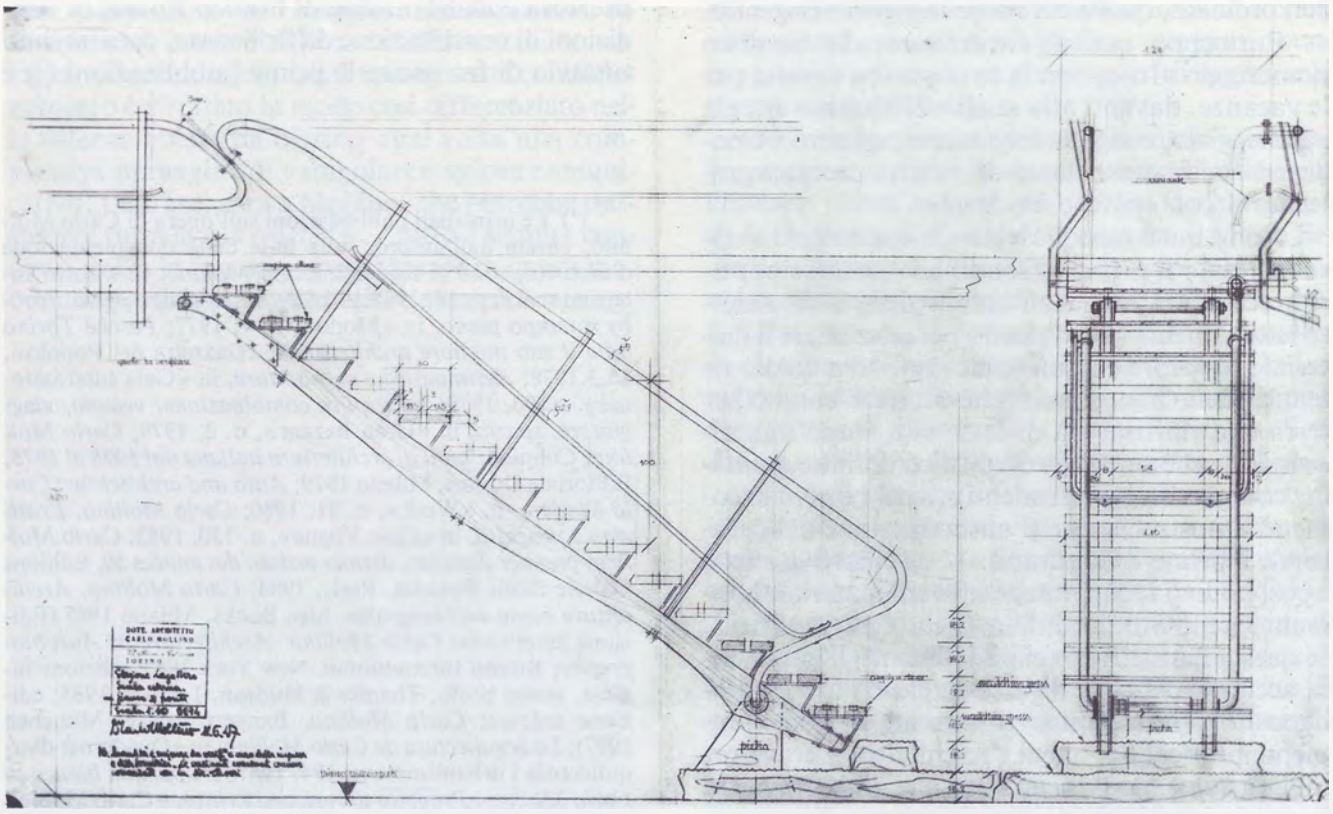

Fig. 2 - Disegno esecutivo della scala che porta alla terrazza.

di allestire le prime esposizioni ([2]), che hanno contribuito a promuovere a poco a poco l'immagine di Mollino come architetto e designer di mobili, scatenando — negli anni '80 — la sua scoperta da parte dell'antiquariato a livello mondiale, che ha determinato, meglio di qualunque altra azione da parte della cultura architettonica ufficiale, il suo attuale fortunato rilancio.

Finalmente, con il trasloco della Biblioteca nella sede attuale, anche l'archivio Mollino trovava la sua collocazione definitiva, rendendo possibile approfondimenti ulteriori della sua opera, alcuni dei quali già emersi nel corso della Mostra e del Catalogo.

Se, tuttavia, oggi possiamo rallegrarci della riscoperta di Mollino e della valorizzazione eccezionale (anche economica!) dei suoi mobili, alcuni dei quali sono ormai al MOMA di New York o al Victoria & Albert Museum di Londra, solo per citare due musei prestigiosi, purtroppo, dobbiamo rammaricarci che, nel frattempo, come conseguenza dell'oblio in cui era caduto da troppo tempo Mollino, molte sue opere sono scomparse o hanno subito manomissioni o sono degradate. Fra queste, come si è detto, il suo massimo capolavoro a noi pervenuto, la «Stazione del Lago Nero» a Sauze d'Oulx che, mantenutasi sostanzialmente intatta, sia pure con qualche episodio di degrado e vandalizzazione all'interno, fino a pochi anni addietro, attualmente versa in condizioni disastrose, al limite dello sfacelo.

Incaricati dalla Provincia di Torino del progetto di restauro e riuso esposto alla Mostra e pubblicato in Catalogo, Giorgio Raineri ed io abbiamo infatti purtroppo dovuto constatare, in un sopralluogo nell'ottobre dell'88, che la scala esterna che portava alla terrazza a sbalzo in cemento armato, pezzo di bravura eccezionale, utilizzata per tanti anni come «pista di motocross» (sic!) e rimasta ancorata alla cerniera originaria fino a pochi mesi prima, come si può osservare nelle foto di Daniele Regis esposte alla Mostra, era stramazzata al suolo e che, attraverso il tetto a lose, ormai in parte sfondato, si stava infiltrando una sempre maggiore quantità d'acqua, che attaccava progressivamente ed inesorabilmente anche l'interno.

La Mostra, appena inaugurata alla Mole, ed il suo auspicato proseguimento al Beaubourg di Parigi, costituiscono indubbiamente un fatto promozionale importante per la figura di Mollino come architetto e designer di mobili.

Fig. 3 - Foto d'epoca della stazione con vista sulla terrazza.

Fig. 4 - Stato di degrado della stazione nel 1979, usata come pista di motocross (Foto P. Diamante).

([2]) Le principali esposizioni sull'opera di Carlo Mollino, organizzate dall'autore, sono le seguenti: *Carlo Mollino,* «Design degli anni '50», Centrokappa, Milano 1977; *Carlo Mollino:* «Aeronautica e architettura», Biennale di Venezia, 1978; *Carlo Mollino,* «Architettura '28-'78», Palazzo delle Stelline, Milano 1979; *Omaggio a Mollino. Dal design all'habitat,* «Fiera del Levante», Bari 1982; *Carlo Mollino. Premier designer, dernier artisan des années 50,* «Galérie Denis Bosselet», Paris 1984; *Carlo Mollino. Architettura come autobiografia,* «Showroom Trau», Torino 1985; *La Stazione del Lago Nero. Progetto di restauro e riuso,* Sauze d'Oulx, 1989 (in collaborazione con Giorgio Raineri).

Fig. 5 - Rilievo dello stato di degrado della stazione nel 1989.

Tuttavia, nella Mostra alla Mole, i pannelli che documentano lo stato di sfacelo del «Lago Nero» ed il progetto di restauro e riuso (voglio sperare, solo per ragioni pratiche di spazio) non sono stati esposti in sequenza e non danno a pieno l'idea drammatica in cui versa questo capolavoro, se raffrontati con le foto d'epoca e con gli schizzi «scattanti» dello stesso architetto.

Se non vogliamo essere responsabili della scomparsa definitiva di quest'opera, occorre fare subito qualche cosa.

Intanto, se la Mostra va al Beaubourg, anche i pannelli che documentano lo stato di degrado e l'ipotesi di recupero del *Lago Nero* dovrebbero esservi esposti, anziché essere esclusi, come mi pare d'aver capito debba avvenire, secondo una decisione che potrebbe essere solo giustificata da un malinteso, provinciale, senso del pudore («che figura ci facciamo a Parigi, con il capolavoro di Mollino in questo stato?»).

Sarebbe però troppo pericoloso, sul piano culturale, «lavare i panni sporchi in casa» ed esporre solo l'immagine idealizzata dell'opera di Mollino, senza evidenziarne i problemi di conservazione ed eventualmente di «riuso» (per consentirne il recupero), che sono poi gli stessi problemi che presentano molte opere di altri grandi architetti

Fig. 6 - Particolari della terrazza dopo il crollo della scala.

moderni, quali Le Corbusier, solo per citare un architetto «gemellato» con Mollino (almeno al fine dello scambio, tra Torino e Parigi, delle rispettive mostre personali), di cui è in corso il restauro dell'«Unité» di Marsiglia.

Se ciò avvenisse, questa Mostra e questo Convegno diventerebbero un ennesimo alibi per eludere i problemi veri dell'architettura di Carlo Mollino, che non sono solo quelli (pure sacrosanti) di una sua giusta collocazione nella storia dell'architettura moderna, ma anche nella salvaguardia fisica della sua opera, che fa ormai parte della nostra cultura di architetti moderni.

Carlo Mollino nella cultura architettonica italiana

presiede Carlo OLMO

Carlo Olmo (*)

Prima di dare la parola ai due graditissimi ospiti di oggi, che credo tutti voi conosciate, il prof. Koenig ed il prof. Reichlin, volevo introdurre la discussione, da storico e da torinese — scusate questo avvicinamento un po' rétro, ma credo sia utile — sottoponendo tre o quattro punti di possibile discussione che mi sembrano utili, anche come prospettiva di ulteriori lavori, rispetto alla mostra e al catalogo, che costituiscono comunque — nonostante le polemiche artificiali e forse eterodirette — un punto di partenza che, da oggi in avanti, sarà irrinunciabile.

Io credo che se noi vogliamo pensare in avanti, e cogliere questa occasione anche per lavorare criticamente su di un periodo studiato soprattutto per frammenti e monografie, sia necessario, in primo luogo, superare le logiche (anche accademiche), che presiedono a quelle scelte e approfondire alcuni terreni insieme intermedi e conclusivi.

Il primo mi sembra questo. Mollino fa parte — e molti dei suoi comportamenti intellettuali e professionali sono comprensibili in quanto lui fa parte — di una *élite* culturale, che vive una congiuntura molto particolare di questa città.

Come Martina, come Italo Cremona, come, per altri aspetti, Carlo Levi, Leone Ginzburg, Pavese ed altri, a cui è stata dedicata un'attenzione maggiore, Mollino (come Cremona) vive la stagione della Torino città industriale, della Torino città omologa o dell'omologazione, vive cioè la congiuntura di una Torino che è rappresentata (ed indubbiamente rappresenta) la città come immagine (ed esito) della razionalizzazione e della razionalità.

Molti suoi atteggiamenti, che possono apparire e sono spiegabili anche attraverso rapporti culturali di livello nazionale o di livello internazionale, sono per lui, come per Cremona, o per Martina e per altri, spiegabili anche come necessità di prendere le distanze da una situazione di cui non condividevano le finalità e gli obiettivi.

Una marginalità quella di Mollino (evidente nella sua biografia, ma anche nella sua opera artistica) scelta come condizione di una critica alla città in cui vive. Una critica che alle volte si fa corrosiva, alle volte diventa ironica, alle volte sfiora il paradosso, ma che è vissuta in tutti i suoi aspetti quotidiani e culturali. Si potrebbe scendere all'aneddotico, ma credo che sarebbe assolutamente inutile e dannoso. Si può invece sottolineare come questa condizione di marginalità consenta a Mollino un livello di attenzione e di critica ai problemi, che forse varrebbe la spesa di studiare rispetto ai modelli e alle immagini che sono criticate. Modelli e immagini di una razionalità dominante non solo a Torino.

L'attuale stagione culturale (la stagione che si apre con la crisi di affrettata ricomposizione tra critica ed impegno, tra ideologia e politica) è stata la stagione delle monografie: un'attenzione certamente dovuta ai personaggi, alla loro storia, alle loro biografie. Forse tuttavia è giunto il momento di riprendere in mano una storia come terreno della ricomposizione degli itinerari individuali, come strumento per mettere in luce le forme di «sociabilità» — come dicono i francesi *sociabilité* — culturale, professionale, intellettuale, che si realizzano in luoghi sempre meno istituzionali, la storia di una architettura che forse, esasperata nei suoi termini biografici, finisce con l'enfatizzare troppo il documento o l'incunabolo, e di dimenticare i valori che l'architettura certifica o mette in questione.

Questa scelta appare quasi obbligata, in una città come Torino, che è una città che le sue *élites* non le studia, che vive di immagini (di industriali come di operai, di fabbriche e di macchine, di omologazione e di marginalità). Una città che invece ha prodotto e continua a produrre *élites* importanti, la cui storia forse sarebbe ricca di indicazioni anche per capire l'autonomia di queste *élites* — ad esempio dalla vita politica o amministrativa. E in queste *élites*, nel suo tempo Mollino ha un ruolo non secondario (e non solo di testimonianza).

(*) Professore di Storia dell'architettura, Dipartimento Progettazione architettonica, Politecnico di Torino.

Il secondo terreno — che mi sembra il catalogo apra — e che è un terreno importante di lavoro per gli storici dell'architettura e per chi si occupa di Mollino, è il terreno del testo di architettura e dell'autobiografia.

I testi di Mollino sono testi scritti per affascinare — Iacomuzzi nel catalogo e anche stamattina nel suo intervento ci ha interpretato e letto in quanto storico della letteratura e dei testi alcuni scritti di Mollino — ma, come per molti altri architetti, (Le Corbusier), i libri di Mollino sono anche concepiti come strumenti per comunicare.

Ho qui sotto mano la ristampa del libro «Architettura, arte e tecnica», in cui Mollino ci dà un esempio interessante di come, lavorando su iconografie conosciute — che sono iconografie di altri testi (accademici, in primo luogo, come Choisy e Gaudet), di riviste (le riviste che Mollino ha contribuito del resto a far divenire nucleo iniziale dell'attuale biblioteca della Facoltà di Architettura) si può re-interpretare e ricollocare queste immagini in un itinerario innovativo, ma anche in una contestualità con il testo che è per un architetto (e per uno storico dell'architettura) assai più importante della parola.

Vi sono alcune pagine, come quella dove accosta il «minerale scavato», la cupola della Sindone e l'immagine del duomo di Milano, che rappresentano una chiave analitica di straordinario interesse del suo immaginario formale e che diventano strumento di una comunicazione, di cui il libro è solo un tramite.

Il libro di architettura è un libro che parla e deve parlare anche attraverso la contestualizzazione tra iconografia e testo: molto spesso questo è stato dimenticato ed è sempre più dimenticato da una editoria che di questo poco si occupa. Certamente Mollino progetta il testo perché questo comunichi anche attraverso questo meccanismo di seduzione e separare disegno di architettura e testo significherebbe non capire il valore del medium rappresentato da architettura, arte e tecnica.

Questo metodo di lavoro è stato sperimentato ad esempio su Le Corbusier e sulle iconografie dell'Esprit Nouveau, da Stanislaus, van Moos e da Beatrice Colomina. Io penso che la sua ricalibratura su Mollino sarebbe ricca di risultati per chi studia Mollino architetto e per chi cerca di approfondire lo scambio tra parola e disegno, negli anni trenta, quaranta e cinquanta di questo secolo.

Ma Mollino scrive anche una autobiografia. Siamo negli anni '30. Un altro grande architetto si «farà scrivere» la biografia (Le Corbusier da Maximilian Gautier, di lì a poco). L'autobiografia è uno strumento complesso per un architetto: non è l'autobiografia di Goethe, non è l'autobiografia di Valéry; è uno strumento che sarà anche abusato, in alcuni casi, e reso, impropriamente sostitutivo dei testi di poetica.

Certamente, per Mollino, l'autobiografia è un modo per tracciare dei sentieri, non solo per scrivere un romanzo; per offrire delle chiavi di lettura, che andrebbero, forse, ripercorse con un'attenzione al testo e all'architettura più puntuale e più confrontate, ad esempio, con quelle che in quei periodi stanno scrivendo altri architetti. La parola assume nell'autobiografia un valore di immagine apparentemente lineare, quasi scontata. Ma è proprio il suo farsi troppo diretta e svelare alcuni «giochi di prestigio» tanto cari a Mollino.

Il terzo terreno che la Mostra apre e che io credo sia il più importante di ricerca — e sarà certamente ripreso, dopo di me, da altri interventi — è la strategia progettuale che Carlo Mollino pazientemente costruisce e segue (e che si legge anche attraverso le scelte iconografiche dei suoi libri). Ad apparire dominante, nel suo processo di avvicinamento al risultato finale, al progetto definitivo, è l'analogia. Un'analogia dai molti richiami, un'analogia che non opera in maniera diretta, né, tanto meno, esplicita e quindi banale.

Ma non voglio soffermarmi a lungo su questo punto. Si potrebbe scrivere — e sono già state scritte da Fulvio Irace — pagine interessanti; e credo che altri, dopo di me, approfondiranno il tema. Vorrei solo tentare di aggiungere due cose. La prima è che, in questa chiave, le donne come le conchiglie non sono qualche cosa di marginale né tanto meno qualcosa di puramente spirituale: sono elementi fondamentali e fondanti, in congiunture diverse, di questo processo; e quindi vanno studiate con un'attenzione che non è solo quella alla fotografia o alla retorica che sottointende, ma alla costruzione di un iter progettuale complesso, dove l'analogia può operare come attimo scatenante o come legittimazione a posteriori (volendo schematizzare il discorso).

La seconda cosa, che è forse la più interessante ed importante, è che l'analogia è uno strumento che funziona e non funziona; e direi — e devo dirlo — in Mollino funziona e non funziona. Nel senso che, quando l'analogia è «sotto controllo», quando, cioè, tutti gli elementi ed i passaggi — dalla pietra al Duomo di Milano — sono presenti e sono in qualche maniera argomentati (dall'immaginazione, non necessariamente dal pensiero) il risultato può essere il Lago Negro, come può essere il Black and White Lutrario.

Quando l'analogia diventa un processo, in cui alcuni di questi passaggi — non sto qui ad esemplificare per non portare via tempo — diventano un po' troppo didattici, troppo espliciti o ripetuti, l'analogia produce anche architetture non concluse o non compiute.

Io credo che noi oggi ci troviamo proprio dentro uno di questi ultimi esempi. Non sempre questo processo — che è un processo di straordinario

fascino, di straordinaria complessità — genera, di necessità, conclusione felice.

L'analogia (ed il suo uso non solo letterario) distingue Mollino dai razionalisti o, almeno, da quei razionalisti che leggono il razionalismo come tardo-positivismo (neanche come neo-positivismo), e che, naturalmente, sono utili per collocare la figura di Mollino all'interno di una cultura italiana che questo aspetto ha privilegiato, forse, in maniera più retorica che reale.

Ma l'uso che Mollino fa dell'analogia può essere anche un passe-partout per entrare in un aspetto fondamentale della vita professionale, intellettuale dell'architetto: l'ironia. L'ironia non è il paradosso, non è la provocazione, non si esaurisce nel segno o nel ditirambo. L'ironia costruisce la «forma» con cui si presenta un'opera, ed è elemento trasparente nelle architetture, negli arredi e negli scritti di Carlo Mollino.

Senza l'analogia, l'ironia non sarebbe spiegabile; sarebbe un atteggiamento, allora, davvero solo legato alla sua collocazione sociale: la dovremmo spiegare con gli strumenti della sociologia e non con gli strumenti della storia dell'architettura.

Io credo, invece, che l'ironia — una ironia anche qui, alle volte, riuscita e compiuta: Casa Miller, altre volte, non realizzata fino in fondo — è legata al suo concepire il progetto per avvicinamenti, per progressive comparazioni e confronti (e per elisioni): un procedere che costituisce uno degli elementi di fascino che, ancora oggi, l'architettura, la scrittura e il disegno di Carlo Mollino conservano, rispetto all'attualità.

Un ultimo punto — e questo, devo dire, è proprio un punto ancora molto precario, anche nella mia elaborazione, ma a cui credo bisognerebbe portare una attenzione, anche se minima — è questo. Io credo che Mollino rappresenti, nell'ambito della cultura italiana, non solo l'allievo di Croce, non solo l'amico di Maccari, non solo il membro di una *élite* torinese tutta da studiare, ma rappresenti anche una figura di illuminista — certo, non l'illuminista delle tecniche, non Diderot, non d'Alembert, non l'Illuminista della Enciclopedia — ma l'illuminista che, proprio perché pensa all'integrità del progetto, proprio perché esclude la dialettica come elemento proprio anche della vita di un edificio, proprio perché si cura di intervenire su tutti gli aspetti della progettazione — dalla scala minima alla scala urbanistica — esclude proprio l'altro: nel caso dell'architettura soprattutto le altre culture, e gli altri utenti.

Un illuminista, in qualche misura, come quelli che ci descrive Franco Venturi, quando analizza il passaggio dai *philosophes* agli *Idéologues* — gli Holbach, i Cabanis, i Destutt, de Troly. Un illuminismo, cioè, che si presenta come elemento totalizzante: quell'Illuminismo che proprio Max Horkheimer e Theodor Adorno, proprio nel 1944, ponevano al centro di riflessioni complesse sul destino di una civiltà tecnica e della razionalizzazione.

Un libro come *La dialettica dell'Illuminismo*, un libro certamente complesso, difficile, che Mollino non ha potuto leggere nell'originale — in tedesco, allora — rappresenta, per chi voglia capire la critica alla «tecnica», che è alla base dell'elaborazione concettuale e progettuale di Mollino, una referenza fondamentale da cui deriva impianto concettuale, anche se non intraducibile immediatamente in schede di letture fatte. Max Horkheimer è chiave interpretativa importante, per capire Mollino e la scelta compiuta dalle *élites* cui facevo riferimento, soprattutto perché l'architetto del Regio, ma anche della Camera di Commercio, vive nella città (e nella società) dell'unica *company town* italiana che è Torino tra il 1930 e il 1980. Ma questa è una circolarità che deve essere ancora dimostrata, da studi sistematici sulle élites (e non solo artistiche) contemporanee a Carlo Mollino.

Giovanni Klaus Koenig (*)

Debbo confessare la mia completa e continua lontananza — forse, sarebbe meglio dire «latitanza» — dal mondo di Carlo Mollino. Io ho vissuto, dal 1951, nel mondo del Rilievo dei monumenti — di cui ero Assistente di ruolo — e le mie conoscenze torinesi erano Pellegrini e Passanti, nonché Cavallari-Murat, della Facoltà di Ingegneria. E, benché bazzicassi, già da allora, la Facoltà torinese, io non ho mai incrociato il «mitico» Mollino: che, però, conoscevo solo per un libro, «Il mistero della camera oscura», che fu proprio il libro che inaugurò la mia biblioteca, portandomi via un quarto dello stipendio di Assistente di ruolo, 10.000 lire (il primo stipendio era di 40.000 lire). Era un libro costosissimo, ma che io comprai subito. Il mio primo libro, dunque.

E, quindi, conoscevo il Mollino storico della fotografia e fotografo, ma il Mollino architetto non avevo il piacere di conoscerlo.

(*) Architetto, professore ordinario di Storia dell'Architettura contemporanea, Dipartimento di Processi e Metodi, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Firenze.

Ed anche Roberto Gabetti non mi fu d'aiuto, perché — a quei tempi — era Assistente di Scienza delle Costruzioni; ed io lo invidiavo, perché anch'io avrei voluto fare quella carriera (che, poi, non abbiamo fatto, nessuno dei due). E ancora non era con Carlo Mollino. E anche nel prosieguo degli anni, quando lasciai il Rilievo dei monumenti per i Caratteri distributivi, trovai altri torinesi, come il giovane Roggero — tutti a lavorare intorno all'opera magna di Carbonara: *L'architettura pratica* —; ma Mollino restava avvolto nel mistero. Anche perché lui viveva lontano sia dalle riviste che dai dibattiti. Non esistevano quelle riviste, come ci sono oggi, che io chiamo di «porno architettura», dove le prime pagine sono sempre dedicate alla inaugurazione di qualcosa; per esempio della Biennale — Paolo e Giovanna Portoghesi ben fotografati per mano; oppure Vittorio e Marina Gregotti —; poi, dopo, cominciano le architetture. Non usava allora mettere le fotografie degli architetti sulle riviste. E come era fatto questo Mollino, non lo sapevo; io domandavo come era fatto, e mi dicevano: «È un incrocio fra Edoardo De Filippo e Dapporto, quando fa la parodia del cameriere piemontese!». Non riuscivo veramente a combinare queste due immagini antitetiche nella figura di Carlo Mollino, anche perché — ripeto — non ero mai riuscito a vederlo.

E guardate che io sono un tipo curioso e non è che mi disinteressassi a Mollino; ma mi ero fatto una strana convinzione, cioè che i torinesi — colleghi e discepoli — lo giudicassero, come dire, «ad uso interno», cioè un qualche cosa come lo zio Bernard Blier, nel film «Speriamo che sia femmina»: cioè, il più intelligente di tutti, e il più amato, ma così originale da non poterlo mostrare agli altri, per il timore che non lo capissero!

Ed io lo apprezzavo, ma per cose completamente diverse: come, per esempio, per il geniale bi-siluro Nardi, questa automobile dalla struttura totalmente asimmetrica; unica che poteva permettere, allora, il passo cortissimo — necessario con le precarie tenute di strada di allora — e per cui il sistemare, paralleli fra loro, il pilota ed il motore, significava poter diminuire moltissimo il passo della macchina. Ma nessuno aveva mai pensato — prima di Mollino — a mettere il motore da una parte, e non al centro, e il pilota dall'altra. Solamente un esperto di aerei come lui sapeva che, durante la guerra, i tedeschi e poi anche gli italiani con l'SM 95 (che non entrò in produzione) crearono un aereo asimmetrico; cioè era un aereo con due fusoliere: in una ci stava solo il motore e nell'altra assieme al secondo motore, ci stava il pilota.

Quindi, è «quel» Mollino che conoscevo e mi interessava. Debbo dire che non fui aiutato dai miei maestri fiorentini — da Michelucci a Libera, da Gamberini a Ricci e Quaroni —, che mi invitavano ad allargare le mie conoscenze, ma non mi hanno mai indicato Mollino come esempio. Erano anche loro — salvo Libera — «eretici» del Movimento Moderno, però, le loro «eresie» erano di tutt'altro genere di quelle di Mollino.

Ed il buffo è che l'unico vero *dandy*, l'unico architetto che poteva capire l'uomo Mollino, era proprio Adalberto Libera: che, però, predicava cose diversissime, salvo poi a disegnare per le revisioni i famosi suoi tavoli a ragno, che sono oggetti «molliniani» al 100%.

Insomma, bisognerebbe concludere che il proverbio universale *Nemo propheta in patria* non è affatto valso nel caso di Mollino: «*propheta solo in patria*». Mollino, l'ho cominciato a capire — debbo dire — solo da quando, gentilmente, l'Architetto Tamagno mi ha dato, una settimana fa, il catalogo che mi sono letto con accuratezza. Debbo dire che è un magnifico catalogo, anche se — e lo dico subito — c'è un errore nella prima delle schede, e quindi fate bene a correggerlo: perché l'opera di Mollino comincia con una Radio Magnadyne, 1928. Ora, chiunque conosca un po' di storia di *industrial design*, sa che nel 1928 quelle radio non esistevano, e le radio erano ancora fatte come le cattedrali gotiche. La radio aerodinamica è della fine degli anni Trenta. Sapete dov'è l'errore? È che c'è scritto, di mano di Mollino — prima delle 8 varianti — «Magnadyne, 1928». È il modello 1928, numero e non data.

È stato quindi preso il numero di marca per la data, e quindi l'avete messa in testa alle opere di Mollino, mentre va dopo. E se confrontate il modo di disegnare, è un modo di disegnare del '38 e non del '28.

Scusate la parentesi, ma — da pignolo — devo fare le pulci al Catalogo. E questo è l'unico errore (non ne ho trovati altri) anche se dovuto ad una erronea interpretazione di un autografo di Mollino.

Catalogo ottimo — dicevo —, denso di testimonianze affettuose e commoventi; anche se devo fare un'altra confessione. Il saggio di Irace mi ha fatto girare la testa per la sua complessità: è tutta una rete di rimandi, senza fine. Ma, forse, proprio questo era il vero Mollino, e Irace è stato longhiano nello scrivere il suo saggio. Cioè, ha mimato, in questo saggio irrequieto, quella che era la caratteristica principale di Mollino, che — direi — era proprio l'irrequietezza.

Da non confondere — scusate la parola fiorentina — con il «cacadubbi», che non è l'irrequietezza di Mollino e che è tipico della personalità di Michelucci; e anche di Nicolosi. No, quella di Mollino non era dubbiosità: non era quel tipo particolare di non certezza di Michelucci. No, la sua era una vera e propria irrequietezza: un bisogno continuo di saltabeccare da un campo di attività all'altro, dall'aereo allo sci, dall'architettura al design, dalla fotografia all'arredamento, nella con-

vinzione che la creatività cresce e si alimenta solo attraverso questi continui «trasferimenti di campo».

E forse bisognerebbe concludere, per dare una definizione di Mollino, come è stato concluso con Oscar Wilde. E ripetere per Mollino quello che è stato detto per Oscar Wilde, cioè: che aveva posto il talento nella creazione delle opere d'arte, ma il suo genio lo riservava alla vita.

Assieme a questo catalogo sull'opera di Carlo Mollino contemporaneamente, sempre dall'Electa, è uscito quello su Adalberto Libera. E mi spiegava Irace che quell'altro Catalogo è un pochino più grande, perché rientra nella categoria dei «maestroni» — esistono «maestrini e maestroni». E allora il Catalogo dedicato al «maestrone» è il Catalogo di Alberto Libera, mentre quello di Mollino è un pochino più piccolo. Strano concetto, quello dell'Electa, che non condivido per nulla.

Quello di Libera è un catalogo freddo, logico più del necessario: tutto il contrario del catalogo (che io amo molto di più) sull'opera di Mollino. Eppure, la sua «mollinata» l'aveva fatta anche Libera, perché la casa Malaparte è veramente l'opera che potrebbe avere fatto Mollino, come inserimento e come *folie*. Ecco la cosa strana: tutti a minimizzarla, perché nel discorso su Libera c'entra poco, e quindi se ne parla il meno possibile. Lui era il primo a minimizzarla: quando era a Firenze, gli dicevo: «Ma, Professore, non le sembra di avere fatto una cosa molto bella?». E lui si schermiva: «Ma no, l'ho fatta in un giorno; non è niente». Che c'entra? L'opera d'arte non si misura mica a quantità di tempo; è un capolavoro, anche se ci ha messo un pomeriggio e l'ha fatta per un amico che non gli ha dato un soldo.

Quindi, in quel catalogo si sminuiscono molte cose. Mentre, nel Catalogo di Mollino — ecco il suo pregio — le cose non vengono cancellate, ma vengono addirittura messe in evidenza.

Ora che mi viene in mente, un molliniano convinto c'era, allora, negli anni '50, ed era Gillo Dorfles, che aveva aperto con lui la categoria italiana del *Barocco nell'architettura moderna*. Ma è proprio per questa connotazione, che pure aveva il suo fondamento (basta guardare il Regio) che continuavano a ignorarlo: «Ah, sì, Barocco? Bene, non ci interessa». Anche perché non esisteva una sua grande opera pubblica, con la quale imbattersi, come la chiesa di Michelucci sull'autostrada, la chiesa di Quaroni, a Genova; e il negozio Olivetti a Venezia di Scarpa. I suoi arredi, poi, erano tutti fuori dalla normale circolazione: nessuno di fuori Torino poteva vederli.

E quindi, se dovessi rispondere alla classica domanda crociana, che Roberto Pane insegnava doversi sempre fare di fronte ad un architetto scomparso —: «Cosa è vivo e cosa è morto nell'opera di Carlo Mollino?» — dovrei riflettere a lungo, più di quanto mi è concesso di fare oggi.

E mentre stamattina scrivevo una cosa; oggi, ho cambiato idea. Vi dirò che cosa ho scritto stamattina e quello che ho pensato oggi. Dicevo che nel campo dell'architettura Mollino mi sembrava vivo soprattutto per i suoi allievi. E proprio per questo preciso motivo: perché sono così diversi da lui e così diversi tra loro, ma tutti legati da un filo rosso: il filo rosso dell'anticonformismo.

Ecco: però, un anticonformismo mai sguaiato, ed è molto difficile essere anticonformisti e non essere un po' cialtroni; senza avere la passione dei grandi gesti — ahimé — difetto degli allievi di Michelucci (vedi Ricci; vero, Roberto?). E, invece, questo *anticonformismo gentile* mi sembra ciò che ha lasciato in eredità Roberto Pane ai suoi allievi migliori.

Dicevo questo, perché non avevo visto il Teatro Regio o, perlomeno, lo avevo visto solo in fotografia, eppure ne avevo sentito parlare dagli amici torinesi. Invece, io e Reichlin siamo entrati in teatro mentre si provava un balletto, e siamo rimasti folgorati tutti e due di fronte ad un'opera assolutamente inattesa e — come avviene in tutte le opere dove è lo spazio ad essere significante — totalmente incomunicabile, *se non attraverso se stessa*.

Tragedia della critica semantica dell'architettura e di chi la pratica: hai voglia a scrivere! Puoi solo invitare la gente ad andarla a vedere, perché, finché uno non entra dentro lo spazio, non capisce che cos'è veramente.

E di fronte al Regio, io debbo dire: ma come, qui a Torino, possedete l'opera più importante degli ultimi 50 anni dell'architettura moderna pubblica [non esiste niente di assolutamente paragonabile] e voi torinesi non ne fate propaganda?

E allora riflettevo anche ai giudizi degli amici torinesi, che dicono: «E, sì, il Regio; questa bomboniera, tutta rosa, ecc.; a me piace, io ci vado sempre, ci sto benissimo». E qui, mi sembra ci sia tutta una specie di ragionamento pudico, tipicamente piemontese, di chi sta bene in una determinata maniera; ma ci sta lui, e ci stanno gli amici. Detto questo, non ce ne frega niente che gli altri ci vengano a dire quanto è bello; lo sappiamo da noi e non abbiamo bisogno di critiche. Ecco il motivo per cui il Regio non ha avuto quella risonanza nella stampa mondiale che hanno tutti i teatri nuovi, appunto.

L'*Opéra* di Parigi non è ancora fatta e tutti ne parlano. Mi diceva Reichlin: «Dio ce ne scampi e liberi dalla bruttura che sta venendo fuori!»; e gli credo. Auguri per Gardella, per il suo Carlo Felice; speriamo bene. La «compagnia» non mi sembra fra le migliori, ma lo «spettacolo» speriamo che venga fuori bene. Il Teatro Regio, forse è l'unica grande opera pubblica di Carlo Mollino. È inutile dire «ho fatto un bell'arredamento»;

ma se non si suona il campanello e non si è amici di casa X, lo si vede solo attraverso le fotografie: non si può esperire quello spazio.

Quindi, è anche vero che la grande architettura è fatta principalmente di grandi spazi pubblici, degli stadi, dei teatri o delle stazioni: in quelli spazi in cui tutti possono andare. Oggi — grazie a voi — ho capito perché il Padreterno mi ha chiamato qui: per farmi, finalmente, vedere il Regio dalle 3 alle 3 e mezzo! Questo Teatro è fuori da qualsiasi stile, perché è barocco — sì, è anche barocco — ed è *Art Déco*. È ancora qualcosa che rimanda ai tempi della mia zia Lenci che faceva le bambole — 1925 — con quel ché di cattivo gusto, di allora: c'è anche quello. Però, c'è anche Poelzig, l'Espressionismo e il grande Teatro di Salisburgo per Max Reinhardt; cioè il teatro che è progettato per gli spettacoli del futuro e non per quelli d'oggi. C'è anche un certo Strutturalismo, che gli altri non hanno e che è, invece, determinante nelle opere di Carlo Mollino. C'è questo magnifico *foyer*, con questi spazi, che immagino pieni di gente e non ristretti come altri, che s'affacciano sul cortile e poi si affacciano sulla Piazza. C'è il rispetto con l'antico: questo Teatro che si apre su se stesso e rispetta il resto.

Ci sono, insomma, un sacco di componenti, che sono quelle che proprio oggi cerchiamo che debba avere l'architettura. Perché c'è anche il coraggio del gesto, ma senza strafare. C'è anche l'ambientazione. Insomma, veramente, mi è apparso come un capolavoro assoluto.

E quindi, io che dicevo: «Mollino passa attraverso gli allievi», no: devo correggermi. E dire che di fronte al Teatro Regio sono di fronte ad una delle opere che mi hanno emozionato più di ogni altra. Eppure, l'avevo già visto in fotografia — ripeto — ne avevo già visto le piante; ma niente dava l'idea di questa invenzione dello spazio continuo, che è colossale. E capisco che lui abbia speso tutti i suoi ultimi anni dietro a questa concezione eccezionale.

L'altro campo dove credo che Mollino sia molto vivo è il campo del *design* e, soprattutto quello dei mobili. Perché, in quel campo, Mollino credo attenda ancora i suoi discendenti. Più o meno come Alvar Aalto. I suoi mobili hanno, come il Teatro Regio, una carica emozionale ancora tutta da consumare. Perché? Perché tutto il nuovo *design* — da Mendini a Sotsass — ha scelto una strada diversa: strada, che come abbiamo visto, si è già esaurita, o quasi, in un decennio. Non hanno seguito la strada «strutturale» dei mobili di Mollino. E l'unico che ha capito Mollino, sapete chi è? È il «nuovo Gaudì», che ha studiato a Zurigo, cioè, quel genio spagnolo che è il trentacinquenne Marchese Santiago di Calatrava («La forza del destino»; sì, proprio lui); più noto come costruttore di ponti asimmetrici. Forse, avete visto su «Domus» o su altre riviste quello di Barcellona; ma non l'ultimo, con un arco solo, inclinato, che è un ponte in curva: ha un arco solo da una parte e quindi è tutto un gioco eccezionale di equilibri.

Ora, pochi sanno che Calatrava si occupa anche di *design* e ha riscoperto, per conto suo o, forse, per merito di Bruno Reichlin, tutte le tensioni interne che animano i mobili di Mollino.

Non solo. Ha anche fatto un locale di spettacolo. Ma la cosa più recente, la cosa che mi ha colpito di più sono le strutture recenti di Calatrava, come una nuova stazione in curva, appoggiata ad un monte, con delle strutture che sembrano i mobili di Mollino, ingigantiti di scala. Infatti, Calatrava ha preso i mobili di Mollino, il cui funzionamento strutturale era, in fondo, esagerato per un mobile, ma sfruttabile per una struttura più grande. Ha preso certe forme proprio antropomorfiche dei mobili di Mollino, e le ha trasformate in strutture che reggono le pensiline di una stazione in curva.

E proprio questa trascrizione — si potrebbe dire: «orchestrazione su temi di Mollino» — mi sembra l'esempio migliore di quello che è vivo, anzi, ancora vivissimo, del linguaggio molliniano.

Bruno Reichlin (*)

Come architetto svizzero non oso tentare di rileggere la figura di Carlo Mollino nell'ambito della cultura architettonica italiana, preferisco illustrare alcune delle ragioni che inducono me e i miei colleghi svizzeri a considerarlo architetto di grande attualità.

L'opera di Carlo Mollino pare aiutarci, se così si può dire, a «dis-automatizzarci» rispetto a quella interpretazione dell'architettura postmoderna che recupera la storia dell'architettura quasi fosse un «grand-bazar». La sua lettura invita ad orientare diversamente il nostro pensiero: proponendo l'impiego delle strutture come competente gioco teatrale, suggerendo l'uso dei materiali come sperimentazione di inusuali assetti spa-

(*) Architetto, Preside e professore di Progettazione architettonica dell'École d'Architecture di Ginevra.

Il presente testo è la rielaborazione di redazione della registrazione dell'intervento al Convegno.

ziali, essa suscita grande interesse soprattutto fra i più giovani esponenti dell'architettura svizzera, oggi particolarmente attenti a quanto avveniva negli anni Cinquanta. Questo interesse non si configura come «archeologia del moderno», ma come aspirazione ad una formazione autentica, critica rispetto all'apparato ideologico e metodologico della scuola post-moderna, se di scuola post-moderna si può parlare.

Come insegnante sono portato a considerare l'attualità di C. Mollino anche da un punto di vista didattico e, quindi, ad indagare le sue strategie progettuali. A questo proposito devo riprendere quanto detto da Carlo Olmo sull'architettura analoga dell'architetto torinese. Essa è ben diversa dall'architettura analoga di cui ha parlato e scritto Aldo Rossi, cioè un'architettura nella quale l'analogia nasce e vale all'interno del linguaggio architettonico, così come esso ci proviene dalla tradizione e ci viene riproposto dai contributi elaborati negli anni Sessanta e Settanta. L'analogia di C. Mollino è di altra natura: egli fa architettura con tutto; come è stato scritto da Giovanni Brino e come è stato ampiamente esemplificato da altri ancora questa mattina, egli trova suggestioni per il proprio lavoro di architetto nella tecnica come nella sua passione per le donne, per le automobili, per gli aeroplani e per quant'altro di volta in volta attiri la sua curiosità: una curiosità sempre spregiudicata, talvolta anche scanzonata, ma che diventa interesse di ricerca, motivo di approfondimento.

Lo studio e la conoscenza delle strategie analogiche usate da C. Mollino sono di stimolo a quanti siano impegnati ad indagare il tema dell'invenzione e della creazione in architettura. Studi recenti sull'argomento danno un ruolo importante proprio all'analogia, tanto che si è addirittura creata una scuola che prende il nome di «*Architettura analoga*», pur trattandosi, come già accennato, di un tipo di analogia ben diverso da quello dell'analogia molliniana.

C'è poi un interesse storico-critico intorno alla personalità di Mollino. Egli, infatti, — insieme ad altri architetti come Luigi Moretti, Jean Prouvé o Paul Nelson — fa parte della schiera degli *outsiders* dell'architettura moderna, di quelle figure che consentono di comprendere e delimitare meglio i grandi movimenti, le grandi rappresentazioni dell'architettura moderna. In Italia, mentre gli architetti si qualificano come «*moderni*» (in continuità con la tradizione dell'avanguardia moderna) oppure come «*organici*», C. Mollino parla già di «*eclettismo sintetico*», facendo probabilmente fremere molti suoi contemporanei, ai quali il concetto non doveva essere del tutto chiaro. A questo proposito vale la pena di ricordare il lungo commento con cui C. Mollino, contrariamente al solito, accompagna la pubblicazione dei disegni di progetto della sua «*Casa sull'altura*», citandone un frammento.

«(...) *giacché son arrivato al fatto personale* (...) *e cioè del mio gusto indipendentemente dal fatto arte,* (...) *penso che già da tempo è nell'aria che respiriamo un eclettismo* ben differente da quello dell'ultimo Ottocento; (...).

Eclettismo: (...) *nel senso di* sintesi *e di ripensamento originale quale non solo io l'intendo, ma quale è il suo preciso senso etimologico e filosofico;* [parola] contrapposta *perciò a "sincretismo" quale si può definire propriamente invece quella* mescolanza *retorica del culturalismo dell'ultimo 800 e purtroppo* (...) *ancor oggi in vita* (...).

Ritengo facile profezia dire ancora che verso quel totale eclettismo ci avviamo e che da esso prendono vita opere autentiche: nate da quella rapidità e contemporaneità di informazione nel tempo e spazio, elasticità di reazione, possibilità di assimilazione non mitica delle più remote o attuali culture ed esperienze di sensibilità, opere che esprimono appunto l'individua realtà di questo volto comune che è il nostro mondo, il nostro gusto».

Dopo aver dato alcuni esempi precisa:

«*Basta pensare ai nomi più frusti, tanto sono discussi,* (...) *da Picasso all'ultimo Le Corbusier, da Joyce a Strawinsky*» ([1]).

Queste parole, scritte nel 1944, mi paiono profetiche. Credo, infatti, che in tutta la produzione di architettura post-moderna, nel bene e nel male, ci sia qualcosa dell'eclettismo sintetico di C. Mollino, anche se quest'ultimo pare più audace, più spericolato di quanto ripreso nell'architettura post-moderna.

Alla fine della guerra, quando gli architetti — impegnati su altri fronti — lasciano cadere il problema del linguaggio, C. Mollino difende invece i diritti dell'individualità artistica. Sovente Giò Ponti, pubblicando i progetti dell'amico torinese sulle pagine di «Stile», sente la necessità di giustificare, non senza qualche imbarazzo, l'evidente accento che Mollino pone al tema. Sull'argomento vorrei soffermarmi ancora un poco.

Ho detto che nel dopoguerra gli architetti suoi contemporanei cercano legittimazioni all'architettura sulla base di discorsi politici, sociologici, psicologici e così via, in nome dell'interdisciplinarietà — secondo quello che David Watkin ha indicato come una sorta di «*imperialismo ideologico*» —, mentre Mollino si interessa piuttosto al problema del linguaggio dell'architettura, anticipando la crisi della disciplina che si manifesterà con il movimento Post-moderno.

Infatti gli architetti post-moderni, ponendo al centro dei propri interessi il problema espressivo,

([1]) C. Mollino, *Disegno d'una casa sull'altura*, in: «Stile», n. 40, Aprile 1944, p. 4.

denunciano il fatto che è proprio il linguaggio dell'architettura ad essere in crisi; abbandonare la ricerca di legittimazioni esterne alla disciplina per ritornare a riflettere sui mezzi espressivi interni ad essa mi pare atto di lucidità necessario ad un'architettura che si ponga come linguaggio.

Carlo Mollino — della cui produzione sono state conclamate l'estemporaneità, l'estensione a tutto azimut, l'anarchismo formale — ad un esame più attento pare aver svolto una profonda e lunga riflessione sull'architettura: i suoi testi sono sempre lo stesso testo riscritto, aggiornato, ampliato; se non fosse qui presente Giovanni Klaus Koenig, oserei dire che Mollino ci ha lasciato un vero e proprio discorso semiologico sull'architettura. In effetti interesse centrale della sua ricerca è il significato di un'architettura. Fondamentale è per lui la nozione di stile, di gusto, in base alla quale l'architettura si collega ad un insieme di convenzioni più o meno ampiamente accettate. In questo senso egli sostiene l'impossibilità di comprendere, di apprendere un'opera architettonica, come un'opera d'arte, basandosi sulla semplice osservazione, non sostenuta da una cultura, una formazione adeguate. Così agli storici dell'arte rimprovera di non conoscere talvolta i principi costruttivi, le regole della statica: «*L'ostentata o reale ignoranza della tecnica da parte del critico* o di chiunque «guarda» porterà sempre a una incompleta ricreazione dell'architettura in esame (...)» ([2]).

In ultima analisi, C. Mollino elabora un discorso sul linguaggio architettonico inteso come istituzione, fissando il proprio interesse su quello che si potrebbe chiamare lo spessore retorico dell'architettura. Per questo egli stigmatizza anche la maniera in cui alcuni storici e critici considerano l'architettura, fornendone una definizione troppo unilaterale. Così possiamo trovare allusioni critiche alla distinzione — tutta incentrata sulla nozione di spazio interno — che B. Zevi fa fra plastica ed architettura. Più in generale, C. Mollino è polemico nei confronti di qualsiasi tentativo di definire l'architettura: egli preferisce lasciare in sospeso le definizioni ed indagare le funzioni linguistiche dell'arte.

Ho osservato prima che C. Mollino parla delle connotazioni «convenzionali» dell'architettura; infatti nel saggio «*Schemi linguistici dell'architettura*» egli scrive: «*Con particolare riferimento all'architettura e in sede di ulteriore precisazione, è constatabile che la natura del linguaggio può variare attraverso una gamma d'infinite gradazioni e cioè che dalla possibilità di lettura immediata a mezzo di comuni conoscenze a priori innate in qualsiasi individuo, si passa insensibilmente alla esigenza di una preparazione circostanziata, emerneutica non solo necessaria alla eventuale ricreazione estetica dell'opera, ma ancora alla iniziale lettura prosastica della medesima; in altri termini: necessaria all'intendimento letterale dell'opera.*

Con facile parallelo riferito alla poesia, si osserva che la lettura estetica di un poema procede da quella prosastica, dove ovviamente si suppone la conoscenza di un vocabolario a priori, o addirittura la indagine e scoperta, con la guida di questo, del significato di ciascun vocabolo. Senza la conoscenza primordiale di questa convenzione, *il lettore non potrà procedere alla successiva e individua conoscenza soggettiva del mondo dell'autore*» ([3]).

Si può certamente notare che alcune distinzioni proposte da C. Mollino paiono antiquate, altre non del tutto pertinenti, ma non si può ignorare l'interesse che suscita il suo discorso sull'aspetto convenzionale dell'architettura, sulla distinzione fra quelli che egli indica come «*contenuto estrinseco*» e «*contenuto intrinseco*». Le necessità di contenuto estrinseco — tecniche, costruttive, d'uso, ma anche psicologiche e personali dell'autore — diventano materiale del contenuto intrinseco, cioè dell'organizzazione di quelle connotazioni dell'opera conclusa che ne fanno un'opera d'arte, ovvero un'opera architettonica riuscita.

C. Mollino parla anche di «*forma estrinseca*» e «*forma intrinseca*» di un'architettura. La prima è quella che produce la sensazione bruta, di impatto — direi — fisiologico, di effetto percettivo voluta dall'autore; mentre la seconda è responsabile della maniera in cui queste sensazioni sono organizzate all'interno dell'opera.

Avrei qualche difficoltà a precisare ulteriormente queste distinzioni, né ritengo utile farlo; mi interessa piuttosto leggere in queste distinzioni l'enunciato dell'autoriflessività dell'architettura. C. Mollino sostiene che l'opera riuscita rinvia alle condizioni della sua esistenza, come a quelle del suo funzionamento; insegna, racconta e spiega com'è costruita, com'è costituita, come funziona, sia dal punto di vista dell'uso, sia da quello statico-costruttivo. E le sue opere paiono costituire la migliore esemplificazione di questi assunti.

C. Mollino distingue ancora fra «*dimensione associativa*» e «*dimensione analogica*» dell'architettura. Nella dimensione associativa è implicita l'idea di spiegazione del significato dell'architet-

([2]) C. Mollino, *Vedere l'architettura,* parte III, in: «Agorà», anno II, n. 11, pp. 23, 24.

([3]) C. Mollino, *Schemi linguistici nell'architettura*, estratto da «Galleria», numeri 2 e 3, Torino, Vincenzo Bona, 1953, p. 7.

tura, l'idea che l'architettura si definisce sulla base di una serie di scelte. Nell'ambito di un insieme di opere, un'opera architettonica si situa e si definisce in base al suo significato e alla sua posizione all'interno di questo insieme. La dimensione associativa è, in fin dei conti, quello che nell'analisi del testo è l'asse paradigmatico del discorso. Una verifica di questa interpretazione si ritrova nella richiesta di Mollino a Ponti di pubblicare, per la «Casa sull'altura», accanto ai disegni definitivi anche gli schizzi preliminari; Ponti aderisce alla richiesta, concordando con l'amico sull'importanza di leggere la trasformazione del progetto dal primo schizzo alla versione definitiva, poiché il significato del progetto sta in questa trasformazione.

Il forte interesse di C. Mollino per le strutture portanti si spiega con l'opportunità che queste gli forniscono di eseguire la «messa in scena» dell'opera architettonica; la struttura permette infatti di attribuire all'opera la dimensione auto-riflessiva più palese, più evidente. In questo senso C. Mollino considera la struttura — in quanto contenuto intrinseco — problema espressivo piuttosto che statico e funzionale. Egli sostiene che il messaggio di un'opera architettonica riuscita è quello in cui la dimensione puramente tecnica (quella che, in ultima analisi, pare interesse preminente o limite del discorso teorico di quegli architetti moderni la cui ambizione è trasformare l'architettura in scienza) è subordinata al fatto espressivo.

Anzi, il messaggio di un'opera riuscita esprime, in maniera quasi caricaturale, le condizioni statiche o la soluzione dei problemi di equilibrio, così come le altre condizioni di progetto, ad esempio quelle derivanti dal sito. Una esemplificazione interessante del ricorso ad accorgimenti tecnici volto a realizzare l'edificio in espressivo contrasto con le leggi fisiche si può trovare nel contributo di C. Mollino al dibattito, tenutosi a Torino nel 1952, in tema di «*Fedeltà o evasione della funzionalità o dalla razionalità?*», cui partecipano anche gli architetti L. Belgioioso e I. Gardella. In quella sede Mollino dice: «*Supponiamo di fare un albergo o il solito ristorante in luogo panoramico, su di un poggio. In questo caso, la soluzione più piana è quella di cominciare con un piedritto all'esterno, poi un altro ancora e di proseguire trascinandosi così piattamente sulla pancia fino a poter gettare una serie di archi, e avere una base per salire con la costruzione. Di fronte a questa situazione, però ci possiamo trovare scontenti e FORSE è scontento anche il committente. Vi sono dei mezzi tecnici, dati dalla scienza e dal quel famoso progresso incominciato nel secolo scorso, da cui il nostro gusto si sente immediatamente impegnato, al fine di esprimere il nostro sentimento di fronte all'aerea situazione del poggio in comunione con il paesaggio dominato* (...).

Nel mio caso con lo sbalzo a traliccio, vengo ad avere una struttura che esalta il tema. In questo caso ho usato al limite la tecnica costruttiva ma per andare verso l'inutile. Ai fini espressivi ho anzi usato questa tecnica bensì al limite, ma in modo funzionalmente scorretto: mi sono arretrato con la cerniera d'imposta, infilando il piedritto, per poi rilanciarmi in avanti» ([4]).

Non ho la presunzione di aver esaurito con queste note, ancora molto disordinate, il discorso sulla concezione molliniana del linguaggio architettonico. L'intento era quello di richiamare l'attenzione su questo aspetto, in quanto mi pare che esso anticipi molte discussioni successive sull'architettura come semiologia o sull'architettura come linguaggio; discussioni che, per quanto ne so, hanno ignorato le teorizzazioni di C. Mollino e soprattutto le loro esemplificazioni nelle sue opere d'architettura.

A differenza di quanto può apparire ad un osservatore frettoloso, ritengo che fra i testi di C. Mollino e i suoi progetti ci sia una profonda coerenza; una coerenza altrettanto profonda, anche se di natura completamente diversa, di quella esistente fra gli scritti e le opere architettoniche di Aldo Rossi. Carlo Mollino pare attuale anche in questo senso, proprio per questa sua necessità di legittimare teoricamente la propria produzione architettonica, di lasciare testimonianze di un interesse riflessivo sull'architettura in quanto funzione, in quanto linguaggio, in quanto materialità, in quanto espressione. Questi sono temi che la critica solitamente trascura, mentre ci fornisce testi che, pur interessandosi per altre ragioni, costituiscono contributi letterari che paiono non aver più bisogno del sussistere di quell'architettura di cui pretendono di parlare.

([4]) *Fedeltà o evasione dalla funzionalità o dalla razionalità?*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», n. 7, 1952, p. 199.

Interventi al dibattito

modera Carlo OLMO

Carlo Olmo

Dopo gli interventi di questa mattina, dopo i due ricchi interventi di oggi e le suggestioni che hanno aperto sull'attualità, non solo sulla storia di Carlo Mollino, potremmo aprire la fase di discussione senza interventi programmati, prima di lasciare all'architetto Gardella e all'architetto Gabetti la conclusione di questa giornata di lavoro.

Io volevo solo sottolineare un aspetto dell'intervento di Reichlin, che mi sembra fondamentale.

Il testo di Mollino è, se si volesse tentare una provocazione, ciò che di meno estraneo ai canoni e ai paradigmi del testo di arte sia dato di leggere a Torino, in quegli anni. È un testo, cioè, che ha riferimenti storici importanti: stamattina è stato fatto il nome di Parryson. Non bisogna tuttavia dimenticare che Torino è anche la sede di formazione, insieme a Milano, del pensiero filosofico neo-positivista e fenomenologico, che traspare dietro le interpretazioni prospettate da Bruno Reichlin. Ma è anche ciò che di meno effimero — se posso usare questo termine — vi sia in quegli anni come riflessione sull'architettura. E che, quindi, la riduzione del testo ad avventura — e della sua autobiografia intellettuale ad avventura — non regge ad analisi, anche solo condotte per frammenti (il libro, il progetto, la fotografia).

Ci si trova cioè in presenza di un personaggio più complesso di quello che lo stesso Mollino tende a legittimare (o ha interesse a legittimare).

Se lui «appariva» così poco — come sottolineava oggi Koenig —, non era solo responsabilità dei suoi allievi — o dei torinesi —, ma era anche una scelta sua: anche lui era torinese, in questo.

Quindi il moderatore sollecita ai partecipanti ulteriori interventi, testimonianze, precisazioni, domande. In risposta a questa istanza Pierre Alain Croset (*), *dopo essersi scusato per l'assenza del mattino, formula alcune domande. In primo luogo chiede se altre testimonianze possano inquadrare la figura di Carlo Mollino insegnante, alla quale anche G.K. Koenig ha fatto riferimento. In secondo luogo esprime il suo interesse a notizie più precise su Mollino professionista, anche in relazione alla figura professionale del padre e ai suoi rapporti con le imprese.*

Eugenio Gentili Tedeschi (**)

È certamente difficile, occupandoci di Carlo Mollino, scindere un giudizio complessivo sulla sua opera da quella che è stata la sua biografia: e senza pretendere che un approccio del genere debba essere generalizzato, si può considerare senz'altro particolarmente significativa l'esperienza dell'in-

(*) Architetto, docente di Progettazione architettonica, Politecnico di Losanna; Segretario di Redazione di «Casabella».

(**) Architetto, Professore ordinario di Composizione architettonica, Dipartimento di Progettazione architettonica, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano.

contro diretto con un personaggio così singolare. E per questo comprendo bene il rammarico di Koenig, a cui quell'esperienza è mancata.

Debbo spingermi lontano nella memoria per ricordare il giorno in cui Mollino mi ha affidato una sua recensione su una mostra del pittore Martina perché la portassi a Giò Ponti, a Milano, che l'avrebbe pubblicata su «Stile»: confesso che, nonostante l'appassionato commento fattomi da Mollino stesso, di quella recensione avevo capito ben poco. Ma mi è rimasta in mente qualche parola di ciò che diceva della pittura di Martina: «rimante solitaria nella ferma ora».

In una così breve frase c'era un mondo: c'era soprattutto un riferimento, che allora mi pareva meno preciso di quanto non mi sembri ora, a quella sfera del surrealismo, indubbiamente verificabile come una delle componenti della «imagerie» di Mollino. Perché proprio il concentrarsi della sua attenzione sull'immagine in quanto tale appare come il filo conduttore del suo pensiero, espresso dall'interesse per la fotografia, per l'uso della fotografia nell'architettura e per la fotografia dell'architettura. Suoi erano ad esempio i clamorosi fotomontaggi con i quali aveva illustrato su «Casabella» di Pagano la sede per la Società Ippica, opera sciaguratamente distrutta, ma di cui va rivendicato il notevolissimo valore, non solo nella produzione di Mollino, ma nel panorama dell'architettura di quegli anni. Sue le illusionistiche fotografie di quegli arredamenti su cui aveva condotto le sue prime esperienze.

Da quel bisogno di esprimersi attraverso l'immagine e di fissare in una immagine accanitamente controllata la sua visione della realtà, emerge «la modernità» di un atteggiamento basato non tanto sull'adesione ai linguaggi delle avanguardie quanto su un'idea di mediazione che la cultura è impegnata a operare continuamente fra le cose e il loro modo di essere percepite: i significati delle cose sono cioè quelli che di volta in volta vengono posti in evidenza con un lavoro di trascrizione dei loro caratteri, con una interpretazione necessariamente tendenziosa che ne definisce le intenzioni e le sfere di appartenenza.

Così, a dispetto della sua eterodossia rispetto alle tendenze consolidate, Mollino rimane disponibile all'emozione di fronte agli oggetti che l'attualità va proponendo, non limitandosi a contemplarli, ma cercando di appropriarsene, ridisegnandoli, usandoli direttamente, anzi forzandone l'uso al massimo delle loro potenzialità; che si tratti di automobili da corsa o di sci da discesa, il suo non è un inserirsi snobistico, intellettualistico nella cultura industriale, è esserci dentro in prima persona.

Ma anche il suo essere nella cultura industriale in questa particolare maniera fa parte di una peculiarità esistenziale di Mollino, l'impulso alla trasgressione. Un impulso che ha radici appunto nella sua biografia, nel suo rapporto con il padre e la conseguente necessità di vivere un'esistenza divisa e contraddittoria che progressivamente diviene una seconda natura, nella quale, con l'architettura, confluisce ognuno dei suoi tanti altri interessi. La sua cultura è essenzialmente crociana, improntata, quindi, a un sistema di modelli, che Mollino trasgredisce incessantemente, per il bisogno di superarli, per sottrarre se stesso alla possibilità di inscriversi entro un modello, di diventare a sua volta uno stereotipo alla maniera di suo padre o di qualsiasi altro: nella difficoltà di collocare la sua opera nei filoni storicamente riconosciuti, si coglie la sua tangenza — e la sua trasgressione — alla cultura figurativa del razionalismo e a quella dell'architettura organica di matrice wrightiana, anche se in definitiva la generazione della forma architettonica — o della forma *tout court* — è per lui assimilabile a un processo evolutivo, grazie al quale un oggetto cresce a partire dal proprio interno, prende forma come involucro naturale delle proprie funzioni.

A manifestare questa ottica sono, in specie, i suoi disegni per il mobilio, eretici rispetto a un'interpretazione convenzionale di tipo sia funzionalista che organico, e anche nei confronti di una concezione del design, qualificato con l'aggettivo «industriale» in quanto omologo a un certo codice stilistico più che espressione di un suo specifico modo di farsi.

L'attualità dell'insegnamento di Mollino va ricercata dunque nella sua disponibilità a contraddirsi, a sottrarsi a qualunque collocazione in una modellistica, a rompere l'accerchiamento della sua stessa formazione di tipo idealistico: sul suo esempio, tocca a ciascuno di noi essere cauti nelle nostre classificazioni e auto-classificazioni. Ogni qual volta si pensi di aver raggiunto un livello di istituzionalizzazione del nostro modo di procedere, dovremmo avere la forza di rivendicare la condizione di un uomo libero, la capacità di contraddirci, di strappare lo statuto appena promulgato, di inventarne un altro da mettergli a confronto, e così via, perché ogni momento creativo sia un «unico» irripetibile e, in buona misura, misterioso.

Sembra essere questo il senso di una attualità e di una continuità che superano il contingente: il dono di un insegnamento da custodire.

Beppe Varaldo (*)

Prendo la parola perché mi è sembrato di capire, attraverso espressioni di Elena Tamagno, Lucetta Zorgno, Carlo Olmo, Roberto Gabetti, che non fosse sgradita la testimonianza di una persona che è stata venticinque anni accanto a Mollino. Per me si tratta semplicemente di affidarsi un po' alla memoria per lasciarne riemergere momenti della mia vita (chiedo scusa quindi se citerò anche fatti personali) in margine ai quali poter esprimere qualche impressione riguardo al nostro personaggio. Sono comunque presenti qui due altri testimoni, Roggero e Gabetti (con cui intrattengo rapporti di amicizia da circa quarant'anni) che mi hanno accompagnato in questa vicenda e potranno confermare eventualmente, o contestare, la verosimiglianza di quanto dirò.

Il primo confronto con Mollino (o forse meglio, la prima esperienza della sua opera e della sua personalità) risale per me alla seconda metà degli anni Cinquanta, quando frequentai la facoltà di Architettura di Torino come studente. Di quel tempo ricorderò tre momenti per me particolarmente significativi: l'invito a visitare l'Ippica, la scoperta della stazione del Lago Nero, la frequenza al corso di Decorazione.

Quanto al primo.

Un giorno Leonardo Mosso (mio coetaneo e mio compagno di corso; più di me introdotto negli ambienti della professione e della cultura architettonica grazie alla posizione del padre architetto Nicola) mi avvertì della possibilità di visitare l'Ippica. Colsi l'occasione e si trattò per me di una vera rivelazione. Ma una rivelazione più penetrante dell'opera si verificò quando, avendola ormai visitata, ebbi occasione di riconsiderarla negli elementi pubblicati da Melis in «L'Architettura Italiana» (n. 2/1941). In specie vi si riproduceva un disegno di dettaglio le cui indicazioni planimetriche relative a diverse successive sezioni orizzontali erano riportate in una unica pianta, con campioni delle diverse sezioni affiancati tra loro in successione regolare dal basso verso l'alto in forme singolarmente efficaci nell'illustrare la variazione della struttura del manufatto al variare del livello altimetrico: una sorta di stratigrafia di un manufatto architettonico particolarmente riuscita, un unicum nel modo di pensare e rappresentare l'architettura che avrei poi incontrato abbastanza raramente e che dimostrava una lucida visione sincronica dell'edificio non solo nelle apparenze principali, anche invece nelle strutture più nascoste; tale da andare ben al di là — a mio avviso — di quella che si trova nei normali accostamenti comparativi tra piante prospetti sezioni.

Quanto alla seconda.

Mi sono imbattuto nella stazione del Lago Nero quasi per caso durante una escursione sciistica nella zona. In quegli anni gli studenti squattrinati come me salivano spesso dal Sestrière al Col Basset con le pelli di foca; scendevano poi a Ulzio per ritornare a Torino in treno. Un pomeriggio d'inverno pieno di bianco e di azzurro mi trovai così di fronte alla costruzione realizzata da non molto, appariscente come un pezzo unico immerso nella luce. Ne restai affascinato; e da quel giorno ne sarei stato curioso osservatore. Ne avrei ricavato la convinzione di una grande capacità di coniugare forte volontà di espressione unitaria di una immagine architettonica di insieme, maestria costruttiva, proprietà della concezione strutturale.

Ma devo dichiarare che, almeno per qualche aspetto, ho anche avuto la sensazione che ci fossero alcuni punti di esagerazione simbolica e di eccessiva insistenza nella sottolineatura di certe corrispondenze tra forma e funzione di singoli elementi. Vorrei proprio che Giovanni Brino e Giorgio Raineri, che si occupano del recupero dell'opera confermassero o rettificassero la mia sensazione.

Quanto alla terza.

Nel corso di Decorazione feci un'esperienza più diretta della singolare capacità di Mollino di vedere le cose nella loro unità, di individuare temi di architettura (di composizione e progettazione) in qualunque lavoro si facesse (la grafica della pagina tipo di un libro, o il disegno di un distributore di benzina, o ancora gli schemi dei progetti che si stavano impostando e sviluppando in altri corsi, in particolare in quello di Composizione architettonica di Muzio, con cui si lavorava alla preparazione della tesi di laurea). Mollino possedeva in misura singolare la capacità di dare, con pochi suggerimenti riconducibili all'intuizione di una sempre originale intenzione creativa, un orientamento fortemente caratterizzante all'allievo.

Si trattava invero di ben pochi allievi. Era la prima volta che era stata offerta concretamente l'occasione di una libera scelta tra due insegnamenti alternativi nell'ultimo anno di corso (quello di Decorazione tenuto appunto da Mollino, come prima espressione del suo recente inserimento nel corpo docente, e quello di Scenografia tenuto da Pellegrini invece ormai da diversi anni); e solo pochi, all'inizio (tra cui Campo e Graffi che intrattenevano già da studenti rapporti di amicizia e di collaborazione professionale con Mollino), avevano ritenuto opportuno sottrarsi alla tradizione di un insegnamento caratterizzato piuttosto in termini di educazione artistica per soffermarsi di più

(*) Architetto, professore ordinario di Composizione architettonica, Dipartimento di Progettazione architettonica, Politecnico di Torino.

su esperienze da collocare più propriamente tra architettura e design.

Personalmente mi pare peraltro legittimo affermare che, mentre forniva un orientamento indubbiamente incisivo, Mollino lasciava anche una impronta talvolta limitativa della libertà di ricerca. Credo di aver colto questa mattina una valutazione analoga nelle parole di Roggero, quando egli fece riferimento al momento in cui, cessata la collaborazione con Mollino, si doveva constatare come un peso della sua eredità che non consentiva di esprimersi con tutta libertà, ancora per molto tempo.

Il contatto con una personalità come quella di Mollino significava comunque introdurre un elemento fortemente dialettico nella propria riflessione, nel proprio processo di maturazione culturale ed espressiva, anche sconvolgente in chi, come noi allora, si trovava invece a recepire in sostanza un unico insegnamento di Composizione architettonica e a fare riferimento a modelli allora rigidamente paradigmatici per il Movimento Moderno (eravamo precisamente negli anni della pubblicazione di quella *Unitè d'Habitation* di Marsiglia che sarebbe diventata l'edificio probabilmente più illustrato del XX secolo nelle storie dell'Architettura Moderna).

Il secondo confronto avvenne invece durante l'avvio della mia esperienza professionale. Laureatomi all'inizio del '51 mi ero allontanato da Torino qualche mese dopo per il servizio militare fino alla fine del '52. Al ritorno avevo integrato lavori di collaborazione subalterna nel settore delle strutture in calcestruzzo con assaggi di lavoro autonomo, da solo o con ex-compagni di corso, per qualche prima modesta realizzazione e per qualche prova di progettazione in concorsi di architettura.

Con Gian Pio e Giannella Zuccotti decidemmo, nel '53, di partecipare al concorso per la costruzione del palazzo Falicon, l'edificio dell'Istituto Bancario S. Paolo di Torino, in piazza S. Carlo angolo via S. Teresa. Ci sentivamo poco più che tre giovani spericolati in cerca di avventura. Tra i gruppi concorrenti c'era anche quello di Mollino, Campo e Graffi. Certo inaspettatamente per noi, nel 1954, due primi premi ex-aequo furono assegnati ai nostri due gruppi. Stupore e soddisfazione si intrecciarono in me. Ma l'essere arrivato sulla linea del traguardo alla pari con Mollino (il migliore allora — credo non solo ai miei occhi — sulla piazza di Torino; il «genio», sia pure incompreso, addirittura quasi non operante in quegli anni) non bastò per liberarmi del tutto da un certo complesso di inferiorità di cui avevo sempre sofferto nei suoi confronti.

E pure, cosa mi capita? l'anno successivo Roberto Gabetti mi invita a fare l'assistente volontario di Mollino (lui si era appena trasferito da Scienza delle Costruzioni a Composizione architettonica, avendo vinto un secondo concorso ad un posto di assistente ordinario). Ma i sentimenti di imbarazzo, anziché attenuarsi, risultarono in qualche modo moltiplicati. Oltre a Gabetti lavoravano allora con Mollino, Becker, Bordogna, Casalegno, Romano, e altri ancora: nella maggioranza più anziani di me e titolari di una attività professionale ormai ben avviata, affermata anche nell'opinione pubblica. Io ero invece quasi ignoto a me stesso.

Mollino non mi offrì peraltro alcuna speranza di gratificazione (né prossima né remota) che non fosse quella di beneficiare di una situazione molto aperta a confronti; la prima volta che ci incontrammo avviò il discorso in termini molto espliciti: «Se vuol venire per osservare, ragionare, insegnare, c'è posto e lavoro. Quanto a prospettive di carriera, nessuna illusione!». Mi incamminai lo stesso: e la mia vita è rimasta da quel momento definitivamente legata alla Facoltà. L'avvio di un rapporto continuativo, e più ancora stranamente ma fortemente dialettico e incisivo, con Mollino si verificò così alla metà degli anni Cinquanta e fu l'avvio di una esperienza che non avrebbe subito interruzioni fino alla sua morte, in crescendo sia sul piano dei rapporti formali sia su quello dei rapporti interpersonali.

Di tale esperienza mi permetto ricordare qualche aspetto che considero più significativo separatamente per il primo decennio, per la seconda metà degli anni Sessanta, per l'inizio degli anni Settanta.

Gli anni tra il 1955 e il 1964.

Nel 1956 muore mio padre: nell'occasione comincio a scoprire il Mollino amico. Pochissime parole di condoglianze, nel quadro di una essenzialità di espressioni (quasi timidezza, questa volta sua) singolare in codesto genere di rapporti; mista però — lo avevo appena intuito allora, ma ebbi altri motivi di pensarlo in seguito, specialmente negli ultimi anni — con un desiderio forse acuto di autentica amicizia.

Si tratta ovviamente di un argomento delicato da trattare eventualmente con grande discrezione: ma penso che i suoi amici più intimi che lo hanno conosciuto meglio di me anche da questo punto di vista, potrebbero facilmente confermare la proprietà della mia sensazione.

Ma insieme all'amico scopro anche il collega osservatore critico: guardava attentamente quello che andavamo facendo come architetti. Se ricordo bene certi discorsi fatti con Gabetti, quando la Bottega d'Erasmo era in costruzione Mollino non ne fece mai cenno con lui, ma molti anni dopo gli confidò di essere passato spesso, a suo tempo, davanti al cantiere, e di aver seguito con interesse l'opera che stava prendendo corpo.

Qualcosa di analogo è capitato anche a me.

Quando fu terminata S. Teresina mi apostrofò così: «Giravo su Torino con il mio aereo ed ogni tanto davo uno sguardo a quel cantiere, sotto di me: non ci capivo proprio niente, ma poi, mano a mano che la costruzione si innalzava, il disegno mi risultò chiaro. Oggi ti devo dire che mi persuade, mi pare proprio un lavoro ben costruito». Fu per me la quintessenza degli elogi.

Con il passare degli anni si presentò intanto l'occasione del concorso ad un posto di assistente ordinario nel quale risultai ternato, cosicché nel 1964 entrai nel ruolo (furono inclusi nella terna, con me, anche Pietro Derossi e Franco d'Agnolo, che divennero poi assistenti ordinari, su posti resisi disponibili qualche tempo dopo).

Gli anni tra il 1965 e il 1969, dell'incubazione prossima e della esplosione del Sessantotto.

A mio avviso Mollino non si schierò né dall'una né dall'altra parte, o meglio, si sentì coinvolto in entrambe.

Indubbiamente fu dalla parte dell'istituzione, quando si trattò di prendere posizione anche dure per l'architettura. Tutti ricorderanno l'episodio di un memorabile tentativo di esame di gruppo, che aveva occupato con la sua messinscena anche intelligente tutta l'ala sud del pianterreno del Castello: gli studenti l'avevano fatto transitare con la nutrita commissione dentro un tunnel di tela, e prima e dopo avevano fatte vedere molte, moltissime cose anche interessanti e criticamente gustose; tra esse però «il progetto» non c'era, e lui a un certo punto girò i tacchi e se ne andò: non c'era architettura.

Ma fu anche dall'altra parte perché era con i giovani, per la libertà di ricerca e di espressione, per lo scavalcamento dell'ordine costituito se stereotipato; dirò di più, aveva una grande simpatia per i giovani sentiti come figli, nutriva dentro di sé come una nostalgia della paternità. Non aveva figli ma dimostrava un grande interessamento, e affetto, per i figli degli amici (credo che anche altri potrebbero portare testimonianze in tal senso).

Gli anni successivi fino al 1973.

Nel '69 prese corpo per me la questione della libera docenza. Il Ministero, dopo anni di incertezze sulla soppressione o meno di tale istituto, aveva bandito il concorso per l'ultima volta. Sentivo il dovere di sottopormi alla prova, mi ero anche preparato a lungo; ma certamente sentivo ancora in me molte incertezze specialmente a proposito della disciplina per cui affrontare la prova: pensare alla Composizione architettonica, allora ancor più di oggi, significava per certi aspetti voler entrare in una specie di casta privilegiata del sapere, del giudicare, del fare architettura. Mollino peraltro non aveva proprio mai seguito la carriera dei suoi assistenti, non sapeva neanche bene che differenza corresse tra un assistente volontario e uno ordinario, tra un libero docente e un professore incaricato o di ruolo. Era fatto così; d'altronde egli era arrivato alla cattedra solo attraverso una rapidissima preparazione di qualche anno di insegnamento per incarico, «per chiara fama».

Mi scervellavo quindi da solo, confrontandomi al più con qualche collega più anziano; in particolare mi chiedevo se non sarebbe stato meno pretenzioso, e più sicuro, affrontare la prova non per la Composizione architettonica ma per i Caratteri distributivi (costituivano, essi, una disciplina che aveva già facilitato a più d'uno dei presenti l'ingresso nei ruoli dei professori alla facoltà di Architettura: mi riferisco liberamente a Roggero e Gabetti, torinesi; ma cito anche, nella speranza di non urtarne la sensibilità, il caso di Köenig). Dovendo alfine decidere, senza aver potuto affrontare di presenza l'argomento con lui con sufficiente libertà di spirito e franchezza, mi ridussi a telefonargli da fuori Torino, introducendo il discorso in termini di divagazione: «Senti Mollino, ti devo fare una domanda; non ti ho ancora parlato dell'esame per la libera docenza...». Lui riduce i tempi, coglie l'essenza del problema e arriva al dunque: «Composizione architettonica! senz'altro, per la carità!». Fu per me come una benedizione carismatica; e divenni libero docente di Composizione architettonica.

Frattanto, quando Gabetti era diventato professore straordinario aveva dovuto lasciare scoperta la sua precedente funzione di aiuto di Mollino: qualche tempo dopo il compito era stato affidato a me.

In margine all'esperienza fatta in tale veste bisognerebbe affrontare il discorso del tipo di gestione della struttura universitaria messa in atto da Mollino: Mollino infatti è stato anche direttore di istituto. Su questi argomenti ho già sentito nel convegno qualche osservazione, ma forse si tratta ancora di un tema da approfondire.

Certamente la sua mentalità non era quella del burocrate, era quindi il più negato per occuparsi di questioni di gestione; però la politica della attività accademica lui, a modo suo, l'ha fatta con riferimento a valori di primaria importanza.

Si è già detto della cessione sistematica alla Biblioteca centrale della Facoltà di tutti i libri dell'Istituto di Composizione architettonica (invero bisognerebbe forse capovolgere l'affermazione e dire che l'attuale biblioteca della Facoltà di Architettura non è che lo sviluppo, in specie per il lavoro pluridecennale di Gabetti, di quella biblioteca dell'Istituto di Composizione architettonica che era stata fondata, coltivata, caratterizzata inizialmente proprio intorno a Mollino).

Ma per fare un altro esempio di consapevolezza del significato degli atti del responsabile della gestione, citerò una lettera, al suo aiuto appunto, in cui si legge pressapoco: «Firmo tutte le pratiche che mi hai sottoposto, ma non l'autorizzazio-

ne per le xerocopie» — eravamo negli anni Settanta e le prime xerox cominciavano a moltiplicarsi e a moltiplicare, e a rendere manifesto più di un rischio di inflazione della comunicazione — «ormai siamo proprio nella tentazione di duplicare comunque, tutto, magari tutta la Bibbia, magari tutto il Corano, pur di duplicare!».

Ho lasciato come sottinteso il fatto che ormai gli incontri diretti con il professore erano alquanto diradati. Secondo sue istruzioni, io, l'aiuto, aprivo la sua posta, gli facevo avere in studio le pratiche istruite che avrebbero dovuto essere inoltrate dopo averne riparlato insieme. Aspettavo pertanto che mi desse un appuntamento, il che avveniva ogni due o tre settimane. Allora ci incontravamo, noi due soli. Si cominciava con l'esaminare le pratiche accumulate, ma ci si distraeva poco dopo per divagazioni sugli argomenti più disparati; e gli incontri si protraevano a lungo.

Con il passare degli anni questi incontri avvennero solo più nel suo studio. Uno studio che era rimasto quello che il padre gli aveva lasciato, con gli stessi mobili nella stessa posizione in cui li aveva collocati lui; non si avvertivano minimamente segni di presenza di un professionista della metà del secolo ventesimo che volesse dare di sé una immagine di modernità e di efficienza.

C'erano però i modellini di automobili, di aeroplani; c'erano le sue fotografie; c'erano i bellissimi plastici delle case al mare e in montagna; c'erano i suoi disegni; c'era il suo disordine ordinato: quanto basta per renderlo singolarmente caratteristico, vivo.

Lui vi lavorava sostanzialmente da solo, molto di notte; vi produceva di sua mano, spesso a matita, bellissimi disegni esecutivi che avrebbe poi dato in cantiere senza troppe formalità. Ne ricordo uno della sagoma variabile per il tracciamento dei divisori tra i palchi del Regio, l'uno leggermente diverso dall'altro: un campione di completezza nell'inquadramento dell'insieme e nell'approfondimento del dettaglio.

Negli ultimi tempi arrivava a questi incontri bisognoso di parlare, parlare, parlare: di tutto (si parlava «anche» delle pratiche della scuola); con il sacchetto di plastica contenente qualcosa che si era procurato per la cena che avrebbe consumato in solitudine alla mia uscita (ormai, mancate la mamma e la governante di lei che avevano accudito alle sue faccende fin oltre la sua maturità, lui si arrangiava così, con molta spregiudicatezza e una certa umiltà).

La notizia della sua morte raggiunse Roggero e me mentre lo aspettavamo per la prima riunione di una commissione di concorso (Franco Lattes e Guido Martinero, che mi pare di aver visto tra i presenti in sala, ricorderanno certamente tale circostanza in quanto proprio loro, con altri, avrebbero dovuto essere esaminati in quel concorso): la prima reazione al ritardo che aveva preceduto la notizia era stata: «Il solito Mollino!». Chissà quante altre volte il suo ritardo era stato giustificato da motivi personali degni della massima considerazione, peraltro custoditi, questi, nel silenzio.

Per concludere.

A livello di considerazioni immediatamente architettoniche vorrei formulare uno spunto di riflessione. Questa mattina Giorgio De Ferrari ci ha fatto una bellissima comunicazione sul disegno e sulla produzione del tavolo per la casa editrice Lattes: mentre ce ne presentava le immagini mi è ritornato in mente un viadotto di Musmeci che l'anno scorso Pizzetti ci aveva illustrato con immagini molto suggestive in una lezione che gli avevo chiesto di tenere ai miei corsi di Composizione architettonica e Progettazione urbana: per molti aspetti si potrebbe quasi affermare che sono la stessa cosa. Non so quale dei due sia precedente. Mi piacerebbe che De Ferrari cercasse di approfondire se, e quali, legami ci siano tra queste due opere, e mi dichiaro fin d'ora disposto a lavorare con lui per questo. Ci furono d'altronde, certamente, casi come quello dei progetti per il Palazzo del Lavoro, in cui i due esercitarono un reciproco influsso di messa a punto interpretativa ed espressiva delle strutture.

Vorrei affidare inoltre ai documentaristi e agli storici il chiarimento della questione dell'iscrizione di Mollino all'Ordine degli Architetti: da qualche documento risulterebbe che si fosse iscritto soltanto dopo la guerra; ma allora egli aveva già realizzato ben di più che qualche piccola cosa.

Vogliate scusare il carattere aneddotico e marginale delle mie considerazioni e accettate il mio ringraziamento per avermi prestato la vostra benevola attenzione.

Mario Federico Roggero

Questa mattina ho concluso il mio intervento dicendo che, di fronte a certi fatti troppo intricati, è bene che la memoria, anche se lucida e documentata, qualche volta si distragga. Ma oggi, di fronte a una domanda precisa che Pierre Alain Croset ci ha posto su Mollino insegnante e professionista, credo che i testimoni di quella attività professionale e didattica debbano, quanto meno, portare il loro contributo.

Però non posso raccontare come era lo studio dei Mollino tout court, perché alla base dello studio e della trasformazione di quello studio c'è sostanzialmente vivo, dominante, il rapporto tra padre e figlio. Questo rapporto, mai affrontato a fondo, estremamente complesso, che sarebbe facilissimo definire di amore e odio, era in realtà soltanto uno sconfinato amore, assolutamente incapace, dall'una e dall'altra parte, di esprimersi; che ha fatto sì che il figlio subisse certe situazioni create involontariamente dalla «crudeltà» paterna, da una crudeltà fatta sostanzialmente di amore. Si sa che, l'amore quando è troppo intensamente riversato su un figlio unico, in forme rigide e possessive, molto spesso diventa crudele.

Orbene, anche il rapporto quotidiano tra il padre e il figlio è sempre stato un rapporto difficilissimo. Lo so io che sono stato per anni l'alibi delle fughe di Mollino dalla tutela paterna, quando diceva: «Vado a mangiare da Roggero». Se fosse venuto a mangiare da me tutte le volte in cui lo diceva, lo avrei avuto come commensale due volte al giorno. Di questi pranzi uno su dieci era autentico, gli altri nove erano consumati chissà dove; tanto che io avevo imparato: fino all'una e tre quarti dicevo che non era ancora arrivato, e dalle due in avanti dicevo che era appena andato via.

Perché dico questo? Non per fare dell'anedottica spicciola, ma perché la vita in comune del padre e del figlio Mollino cominciava in via Cordero di Pamparato nello studio e nello studio finiva. Cioè, il momento di incontro dei due era in via Cordero di Pamparato; in quello strano studio, perfettamente efficiente, ma che va letto per quello che le due personalità effettivamente gli avevano conferito.

Non credo di essere ingiusto e cattivo se dico che Eugenio Mollino non è stato un grandissimo progettista; credo di poter affermare, in piena coscienza, che è stato un grandissimo direttore dei lavori, e che queste sue eccezionali capacità di direttore dei lavori abbiano dato struttura al suo studio.

Uno studio nel quale i comprimari erano sostanzialmente due: un segretario-fantasma, più o meno presente, assolutamente privo di caratteristiche professionali, che faceva un po' il commesso, un po' il fattorino; eppoi la mitica figura del geometra De Luca, geometra del padre, che predisponeva i capitolati, i computi metrici, che eseguiva per Eugenio Mollino il lavoro spicciolo che questi aveva predisposto, embrionali manifestazioni progettuali. Il progetto veniva poi sviluppato attraverso collaborazioni esterne, piccole staff, perché la capacità di produzione autonoma era incredibilmente grande, sia nell'uno sia nell'altro. Era la dote che li accomunava.

Il padre era fatto in modo tale da provocare nel figlio quella trasgressione di cui parlava Eugenio Gentili; una volontà trasgressiva che però si manifestava con timore (il «mafioso timorato» cui accennavo questa mattina): non c'è mai stata infatti in lui, nei confronti del padre, la violenza, la ribellione, la contestazione aperta.

L'organizzazione dello studio, morto il padre, si è come ibernata; unico cambiamento il trasferimento di Mollino (una sorta di presa di coscienza, molto faticosamente sofferta), dal proprio tecnigrafo a quello del padre. I tecnigrafi erano tre: quello del padre, il suo — nello stanzino piccolo, di fianco — e il terzo, del geometra De Luca.

Trasferitosi Mollino al tecnigrafo del padre, il suo è stato smantellato e ne è rimasto uno per il segretario, figura — come ho detto — tutta da definire nelle sue funzioni specifiche, non essendo mai stato di aiuto o di contributo nella progettazione.

A questo scopo entravano invece in campo le mobilitazioni periodiche che faceva degli amici che voleva che lavorassero con lui. E allora lavoravamo magari ciascuno a casa propria, ma poi si andava lì, al *redde rationem,* e sul tecnigrafo a fianco si mettevano a punto quei nodi nei quali la chiarificazione globale del progetto doveva trovare forma. Forma che tuttavia passava, sempre e soltanto, attraverso le sue mani; perché egli non ha mai accettato — ad esempio — che altri disegnassero una prospettiva. C'era in lui la volontà, cioè, che tutto ciò che usciva dal suo studio dovesse essere fatto da lui e portasse tutte le impronte della sua responsabilità.

Totalmente diversa era la sua posizione a scuola. E qui apro un'altra parentesi autobiografica. Chiedo scusa, ma siccome sono vecchio e ho vissuto con lui tanto tempo, «devo» portare queste testimonianze che tendono un po' a svelare a «carciofo» i fatti, uno dopo l'altro.

L'ingresso di Mollino nella Facoltà di Architettura è stata una delle avventure più singolari. Ha avuto origine dalla proposta di una libera Associazione, gli «Amici della Facoltà di Architettura», che a sua volta poneva le proprie basi su un conflitto «omerico», tra due posizioni di contrasto, all'ultimo sangue, tra il prof. Colonnetti e il prof. Pugno, già allievo del prof. Colonnetti. Questi, nel suo animo molto complesso e molto

articolato — se mi è consentito — detestava gli architetti, e fin qui pazienza; ma tale astio, oltre che agli architetti, andava alle Facoltà di Architettura, e questo non andava più bene. Allora è venuto in mente al prof. Pugno di costituire l'Associazione di «Amici della Facoltà di Architettura»; e siccome, all'epoca, ero io l'Assistente straordinario di Scienza delle Costruzioni, il prof. Pugno mi chiese di cercare, al di fuori della Facoltà di Architettura, architetti che potessero far parte di tale Associazione. A questo punto ho trovato in particolare due persone che hanno accettato volentieri di scendere in campo: Enrico Pellegrini e Carlo Mollino.

Dopo aver formulato uno Statuto — di quegli statuti che si fanno per l'occasione — si trattava di dare una certa continuità all'azione; e il prof. Pugno chiese ai due amici di entrare nella Facoltà di Architettura, proponendo a Pellegrini di insegnare Scenografia e a Mollino, Geometria Descrittiva. Pellegrini accettò, mentre Mollino rispose che Geometria Descrittiva non l'avrebbe insegnata mai, per nessuna ragione al mondo.

Io continuai a sostenere col prof. Pugno che era un grave errore lasciare fuori Mollino; e a quel punto riuscimmo a convincere Aloisio a recedere da un doppio incarico che esercitava e a lasciare libera la cattedra di Decorazione; che venne affidata, l'anno dopo, a Mollino.

L'essere nato alla scuola attraverso questi momenti anche decisamente umilianti (umilianti per me, umilianti soprattutto per lui, perché evidentemente il suo interlocutore non lo riconosceva in grado di fare niente di meglio, lui progettista di fama, che la Geometria Descrittiva), accentuarono questo suo disinteresse.

Per questo, nella lettera che ho letto questa mattina, c'era quell'accenno: «Non nominatemi a mia insaputa, mentre sono in Giappone, docente di Numismatica!».

Il suo modo di essere nei confronti della scuola risentiva evidentemente di questa entrata attraverso «l'ingresso di servizio». Il suo disinteresse era poi, in sostanza, voglia di non preoccuparsi di troppe grane burocratiche, di non occuparsi delle fatture da evadere, o dei drammi del bidello.

Ma la posizione di Mollino nella scuola non è stata quella di chi è incapace di coglierne la realtà complessiva: è stata invece quella di chi rifiuta coscientemente, che emargina, che espunge tutti gli elementi che gli danno fastidio (così come gli avevano dato fastidio quando gli erano stati affidati al momento del suo ingresso).

In altre parole, io credo che ci sia quasi una identità di comportamento, sia nei confronti della scuola, sia nei confronti dell'attività con il padre, che va bene al di là dei rapporti con la committenza, con le imprese.

Ma credo che alla base ci sia quella conflittualità, nata dalla profonda coscienza che egli aveva di ciò che poteva dare e di ciò che — conoscendosi — sapeva invece che non avrebbe mai dato, perché gli mancava l'abitudine e abnegazione per portare certe cose a compimento, che non fossero architettura.

Io credo che il discorso non possa uscire da questi limiti, anche se si fa estremamente complesso. Perché nella sostanza è già tutto lì.

Daniele Vitale (*)

«Scrivere di Carlo Mollino non è facile, non mi è facile». Ricordo le parole con cui anni fa Roberto Gabetti iniziava la sua bella prefazione al libro di Giovanni Brino ([1]): le ricordo perché ancor oggi non è facile scrivere o parlare di Mollino. Le testimonianze sono importanti, ma non bastano, anche se possono gettare luce su aspetti particolari. Ciò che manca è un insieme di studi sul lavoro e sulle opere, sulla cultura e la città. V'è invece una tendenza a raccontare Mollino attraverso il suo personaggio, il personaggio che lui stesso recitava: e a soffermarsi ammirati davanti all'abilità della recitazione, dei gesti, degli effetti. Così v'è anche la tendenza a riportare i lavori d'architettura alle vicende esistenziali e a risolvere l'opera nella biografia: poiché è difficile intendere la «differenza» e l'anomalia che Mollino come architetto rappresenta, la si vuole con semplicità spiegare attraverso l'eterodossia del comportamento, la volontà di trasgressione, l'anticonformismo esistenziale. Non possiamo accettare questo punto di vista globalizzante e romantico, dove l'architetto si confonde con l'artista e l'«arte dell'artista» con l'«arte della vita», tutto sublimando entro i contorni dell'uomo geniale e scapestrato. Abbiamo bisogno di elementi analitici e documentari; dobbiamo tagliare dentro il corpo di un lavoro, ricostruendone gli aspetti e le vicende; dobbiamo indagare sui rapporti, le influenze, le culture; infine, dobbiamo accettare il fatto che le opere trascendono gli architetti e i lo-

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

([1]) Giovanni Brino, *Carlo Mollino. Architettura come autobiografia*, Idea Books, Milano, 1984, p. 7.

ro casi, perché esse appartengono a un sistema di eventi e di ragioni di gran lunga più complesso.

Ricordo che quando ho conosciuto da studente le maggiori opere torinesi di Mollino (il Regio, l'Auditorium RAI, la Camera di Commercio), mi aveva in primo luogo colpito la loro presenza prepotente dentro la città e il loro rapporto con la maglia degli isolati. Torino è città ordinata, cartesiana, fondata sul rigore di un sistema; come in moltri centri d'origine romana, o in molte città di fondazione, gli isolati non sono solo realtà topografiche, ma principi d'architettura; mediano il rapporto tra il disegno a grande scala e l'impianto degli edifici; definiscono una «sequenza di regole» che riporta i singoli fatti a una logica d'assieme. Ma sempre, in città di questo tipo, si istituisce un rapporto tra la regola e la sua esasperazione, o tra la norma e l'anomalia.

Ciò può avvenire in modi diversi. Così nella Barcellona di Cerdà, che assimila la città a un'opera di ingegneria unitaria e regolata, la borghesia catalana traduce la cultura della Renaixença e il proprio desiderio di riconoscimento nazionale, nella grande architettura del modernismo, legando in modo stretto la razionalità dell'impianto alla concitazione delle forme. Non è ovviamente così a Torino, dove ogni fatto pare espressione di una civiltà edilizia diffusa e uniforme, ma dove proprio a certi episodi urbani o a certi edifici pubblici viene affidato un ruolo contrapposto ed altro: da Guarini e dalla città barocca in poi, dentro l'ordine complessivo si insinua un sistema di tensioni. La mente, com'è naturale, corre in primo luogo ad Antonelli e alla sua Mole, la cui singolarità sta proprio nell'assumere come matrice l'isolato, per poi deformarlo in altezza e trasformarlo in un fatto differente.

Pure Mollino opera in questo senso, con attenzione alla città, ma anche con la singolarità di un gesto. È vero che i luoghi su cui interviene sono in certo senso anomali, «di bordo» rispetto alla pianta della città storica, o «di sutura» tra parti urbane differenti; ed è vero che questa loro natura rende più legittimi e plausibili certi gradi di libertà; ma ciò nulla toglie alla scelta di confermare la regola topografica, insieme assumendola come base o piattaforma su cui fondare un segno differente. La *Camera di Commercio* ricompone l'isolato, ma lo fa essenzialmente attraverso il basamento, per potere intervenire al di sopra in libertà, con l'autonomia di un volume svincolato. Potremmo con ragione osservare che questa è stata la strada di tanti razionalisti, allorché hanno dovuto «entrare in città», e dunque trovare mediazioni tra un sistema di ragioni intrinseco all'edificio, con ostinazione perseguito, e l'eredità di un sistema urbano costruito su una logica diversa. Così è stato in tanti edifici del razionalismo europeo; così negli edifici bellissimi costruiti da Luigi Moretti a Milano alla fine degli anni '40 e negli anni '50, dove il basamento ancorava alla strada i volumi puri, stagliati contro il cielo. Ma Mollino esaspera questa scelta, perché rende il volume superiore quasi autonomo e sospeso, appendendolo al nucleo portante centrale e costruendolo in aggetto. Non è certo uno dei suoi edifici più belli: ma conserva una sua chiarezza nel riproporre l'isolato come «forma logica», come riferimento urbano.

Nel *Regio* o nell'*Auditorium RAI*, la costruzione avviene in certo senso da un centro o da un nucleo interno, e questo nucleo è quello della sala. Le sale acquistano una loro autonomia, diventano fatto a sé stante. Sono esse che si pongono come elementi dirompenti, rifacendosi ad una loro legge formativa, ponendosi come «grandi vuoti» o «grandi cavità» dalle pareti curve ed avvolgenti. La tensione dell'architettura nasce dal rapporto tra questo involucro interno e le pareti esterne dell'edificio, che hanno il compito di riportare ad un ordine topografico ed urbano. Dunque uno spazio scavato e interno diviene il principale elemento costitutivo dell'isolato.

Nel Regio, questa scelta di individuazione e separazione viene fortemente accentuata: la sala viene fisicamente isolata dalle facciate esterne, circondata da un alto ed imponente vuoto attraversato da ponti, da scale e da passaggi; diventa una realtà volumetricamente individuata, percepibile con chiarezza. Le pareti dell'edificio verso strada «entrano in risonanza» con la forma della sala, si piegano e s'incurvano, si scostano dal perimetro normale, rompendo la stereometria della scatola edilizia. Così l'edificio si pone come sequenza di spazi teatrali e spettacolari, di cui la sala costituisce solo l'episodio centrale ed eminente. D'altronde, credo che questa «spettacolarità» vada misurata anche rispetto alla scelta di conservare la facciata superstite verso piazza Castello e di ricostituire filologicamente il porticato, in una logica di ricomposizione e di completamento che non era per nulla scontata, ma che oggi possiamo pienamente apprezzare.

Ma è l'interno della sala la parte probabilmente più sconcertante e eterodossa, specie se la si misura con la tradizione del teatro lirico: essa rivela quella che è stata la grande attitudine di Mollino ad inglobare nell'architettura certi aspetti dell'immaginario collettivo. Infatti viene spregiudicatamente reinterpretata attraverso il riferimento alla sala di cinema e attraverso l'assunzione di quel caleidoscopio di immagini, decori e colori, tipici della «società dello spettacolo», che nel corso del dopoguerra aveva assunto contorni precisi e dimensioni di massa. È dunque un atteggiamento aperto ed «inclusivo», quello di Mollino, che fa irrompere dentro una tradizione antica elementi ambigui e differenti, anche ai confini con il cattivo gu-

sto o con il kitsch: ma certo un episodio importante nel panorama povero e stereotipato delle nuove sale teatrali.

Queste osservazioni mettono in luce quella che mi sembra un'altra differenza importante tra le idee di Mollino e le tesi del Movimento Moderno. Uno dei presupposti del moderno, infatti, era che l'architettura dovesse esprimersi secondo una propria interna *verità*, mostrando senza infingimenti i propri contenuti, la propria sostanza, la propria struttura. Non v'era ambiguità o spazio possibile tra l'essere di una cosa e il suo apparire; la buona architettura era quella che andava alla ricerca delle proprie ragioni più profonde, ad esse aderendo in modo diretto anche sul piano della forma.

Mollino non accetta questa concezione *semplice* della verità. Ha un'idea profondamente *teatrale* sia dell'architettura che della vita. Conosce l'importanza dei gesti e delle scene, sa misurare gli effetti. Ha chiaro il filo ambiguo che lega l'immagine alla cosa. Nelle sue *garçonnières*, ad esempio, ma anche negli altri interni in cui può operare senza troppi vincoli, gioca in libertà con le materie ed i colori, le immagini e gli specchi, i contrasti e le illusioni. Non usa le figure in modo «proprio», cercando di giustificarle con la loro corrispondenza ad altro, ma le assume nella loro pluralità di senso, le accosta e le spaesa, le compone in un collage. L'architettura pretende di materializzare nelle proprie forme i desideri, i sentimenti, le passioni; vuole interpretare gli istanti e fissarli in cose. Anziché costruirsi in una dimensione di durata e permanenza, prescindendo dallo scorrere del tempo, vuole fermare la singolarità dei momenti e restituirne la ricchezza. Talvolta Mollino attribuisce al sogno un valore analogo a quello che gli attribuivano i pittori surrealisti, da essi riprendendo tecniche e maniere. Così opera anche nella sala del teatro o nella sala da ballo Lutrario, dove si reimpadronisce in modo esplicito del problema delle decorazioni e dei decori: li usa per sovrapporre all'architettura una trama illusionistica di linee, di oggetti, di colori.

Mi riferisco soprattutto ad interni (ma potrei ugualmente riferirmi a mobili od oggetti), perché essi sono luoghi privilegiati dell'architettura di Mollino: luoghi di sintesi, dove la sua idea di architettura può con maggiore approssimazione realizzarsi, perché maggiore è in essi la disponibilità alla *manipolazione* delle forme. Ma certe osservazioni valgono «al di là» degli interni, in senso generale. In generale Mollino non ha fede in un criterio di *utilità*, come guida per giungere a soluzioni univoche. Muove da reti di analogie, da un sistema complesso di riferimenti e di figure, e su di esse lavora. Ha consapevolezza piena del grado di *artificio* proprio dell'architettura e della corrispondenza ambigua che lega le figure ai temi. Su questo crinale lavora in modo intenso, spesso appassionato, con atteggiamenti sperimentali ma anche con risultati disuguali: se non soggiaciamo alla cattiva abitudine di incensare indiscriminatamente i protagonisti, va riconosciuto che certi progetti sono modesti e sconfinano nell'arbitrio.

Ma oltre le valutazioni che si possono esprimere sui progetti, ci interessa considerare il modo ricco e aperto che ha Mollino di rapportarsi alle cose, alle esperienze, alle architetture: e tra queste architetture in particolare a quelle di *montagna*. È importante farvi un accenno, non solo perché esse sono state oggetto costante dell'interesse di Mollino, né perché tale interesse è stato condiviso da altri, sino a diventare parte di un atteggiamento collettivo; ma perché l'architettura di montagna, insieme a quella rurale o popolare, è stata vista come espressione di *verità*. Ogni idea di verità ha infatti bisogno di esempi e di figure. E in quel senso la intese Pagano, che in essa voleva vedere il riflesso di un'antica civiltà, il legame esplicito con un modo di vivere, una semplicità e una autenticità che il moderno avrebbe dovuto continuare. L'attenzione di Pagano ha dunque un aspetto fortemente ideologico e strumentale: cerca un sistema di giustificazioni, delle radici plausibili; e questo lo porta ad appiattire il mondo delle cose osservate o fotografate, uniformandole entro un'unica realtà.

Mollino ha un atteggiamento diverso: muove, assai di più, da un interesse autentico per la cosa, per gli edifici e le baite che non solo osserva, ma disegna e rileva, sino a penetrarne i meccanismi costitutivi e l'interna costruzione. V'è in essi un'esperienza ed un sapere, di cui impadronirsi e da trasferire altrove. Esattamente come fa per un'automobile o un aereo: lo stesso «smontaggio», la stessa spregiudicatezza nel riusare certe soluzioni tecniche. Pagano, senza sospettare la complessità dei richiami e degli intrecci, contrappone l'artificiosità e l'arbitrio dell'architettura accademica ed urbana, alla logica razionale ed alle forme pure degli edifici rurali: li iscrive entro una sorta di idealità. Mollino usa viceversa una tecnica esplicita di contaminazione di elementi moderni ed elementi alpini. Grande è la distanza del suo atteggiamento da quello di Albini o Cereghini, o da un punto di vista neorealista. Non v'è soggezione folcloristica all'immagine del paese o del villaggio, ma il tentativo di pensare in termini nuovi all'insediamento di montagna; non v'è acquiescenza allo stereotipo dello châlet, ma la rielaborazione di certe soluzioni tecniche degli edifici di montagna, e insieme un processo di riduzione e trasformazione dell'immagine. La «casa di montagna» viene spesso usata come emblema o come effigie: come nella «casa capriata», dove la soluzione di copertura diviene l'idea stessa della casa; o come nel centro sportivo verticale, o nella «casa del sole» di Cervinia, dove la baita non è più l'edificio ma il

suo coronamento, l'elemento sovrapposto ed appoggiato che chiude la figura come in un collage surreale. Una tecnica, d'altronde, che egli userà in diverse occasioni.

Ma in tanti progetti od edifici, come la stazione del Fürggen o la stessa stazione del Lago Nero, v'è una forte esasperazione delle soluzioni tecniche, il gusto di *portarle al limite* sia in senso costruttivo che formale. Si identifica con Le Corbusier, quando dice che le sue «più belle architetture sono l'esaltazione assolutamente inutile di fini tecnici, di trovate squisitamente struttive» ([2]). Questa strada la percorrerà spesso, nei mobili come negli edifici, in una sorta di passione per l'estremo o per l'eccesso. L'eccesso ha in realtà la funzione di costituire le immagini in modo forte ed inusuale, organizzando intorno ad esse l'edificio. Di queste immagini, come proponeva Giorgio De Ferrari per i mobili, dobbiamo «scoprire il trucco»; rivelare il meccanismo e la radice. Questo richiede un lavoro paziente, che esca dalla testimonianza.

([2]) *Fedeltà o evasione dalla funzionalità o dalla razionalità?* Dibattito svoltosi il 24-4-1952 tra L. Belgiojoso, I. Gardella, C. Mollino, A. Cavallari Murat, in «Atti e Rassegna Tecnica» della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, n. 7, luglio 1952, p. 199.

Domenico Bagliani (*)

Che rapporti esistevano tra il prof. Mollino e i suoi assistenti? Domanda che rivolgo ai professori Gabetti e Varaldo, oggi qui presenti, allora suoi assistenti.

Come tutti a quei tempi anche io mi sono laureato con una tesi progettuale (un complesso parrocchiale) con il prof. Mollino nel 1960. Da lui ho sostenuto due esami di composizione avendo come assistente il prof. Gabetti.

Concordato un tema con l'assistente o con il professore ciascuno (non esistevano i gruppi) era seguito, devo dire con passione, dal proprio tutore. Con fatica grande, rifacimenti e ritocchi, entusiasmi e delusioni, si arrivava ad un soddisfacente accordo fra assistente e allievo. Il tema però non era ancora «risolto» perché a quel punto bisognava varcare una porta, al di là della quale, dietro un grande tavolo di noce disegnato dal maestro, sedeva Mollino attorniato dai suoi assistenti.

L'allievo varcava la soglia con i suoi fogli pieno di speranza e di timore. Il prof. Mollino tracciava rapido su quei fogli grandi segni con la sua matita e ogni segno era una sentenza. Alle volte l'assistente, usciti dalla stanza delle correzioni, faceva capire che bisognava ricominciare.

Momento felice era quando l'assistente consigliava di concludere il lavoro con rapidità. Da quel momento non si incontrava più il professore sino all'esame.

Tutti noi tenevamo questi schizzi in grande considerazione, molti erano incorniciati e appesi ai muri; schizzi che riletti alla distanza di 30 anni hanno un poco perso quell'alone mitico che in noi destava tanta venerazione. In quei segni tracciati con la matita grossa noi leggevamo profondità di spazi, di intenzioni, di relazioni strutturali, di pieni solari e vuoti densi d'ombra e di mistero. In quei segni ci pareva di leggere chiaramente ogni parte dell'edificio sino alla testura del rivestimento.

Disperante era tradurre in disegno geometrico questi schizzi, era come elaborare i disegni costruttivi della «Einstein Turm» partendo da uno schizzo di Erich Mendelsohn. I nostri prospetti (il prof. Mollino voleva subito vedere i prospetti) risultavano quasi sempre pallidi fantasmi dello schizzo guizzante e sintetico del maestro.

Però ciò che avveniva tra gli assistenti di Mollino e il professore è una domanda ancora aperta.

(*) Architetto, assistente ordinario di Composizione architettonica, Dipartimento di Progettazione architettonica, Politecnico di Torino.

Conclusioni (*)

Ignazio Gardella (**)

Io non vorrei arrivare ad una conclusione, prima di tutto perché non mi sento capace di farla e, secondo, per un'altra ragione, che ora dirò.

Negli interventi di questa mattina e di quest'oggi, sono state illuminate molte delle sfaccettature della personalità complessa di Mollino, ma — come diceva, mi pare questa mattina, Roggero — il discorso resta aperto. Ed io credo che è bene che resti aperto, anche perché una conclusione, in fondo, è in contrasto con quello spirito antistatico e dinamico che era una caratteristica di Mollino persona e di Mollino architetto. Mi limiterò, quindi, a portare qui, con il ricordo dell'amicizia che ho avuto per Mollino, la mia testimonianza di stima e di ammirazione per la sua opera.

I documenti e il materiale, che ho visto rapidamente e che è raccolto, con molta cura e con molta intelligenza, nella Mole Antonelliana, questi documenti testimoniano, ancora una volta il peso che una personalità multiforme — (ma, forse, più che multiforme, perché in fondo la faccia di Mollino era sempre la stessa, qualunque cosa facesse —, direi, una personalità polivalente come quella di Mollino) il peso che questa personalità ha avuto nell'architettura e nella cultura italiana contemporanea, a partire dagli anni '30. Un peso anche di rottura, perché Mollino è stato certamente un anticonformista; un anticonformista però che non è mai arrivato al conformismo dell'anticonformismo, che è il peggiore conformismo!

Il suo anticonformismo, mi pare, non nasceva dal desiderio — che è sempre un po' narcisistico — di distinguersi dagli altri; ma dal desiderio, piuttosto, di essere se stesso, di essere compiutamente se stesso, al di fuori di qualsiasi condizionamento: anche del condizionamento del dover essere moderno. Perché, in fondo, «moderno» lo era naturalmente, senza bisogno di cercare di esserlo.

Mi era stata fatta una domanda. Nel 1952, io avevo preso parte, qui a Torino, ad una Tavola rotonda, con Mollino, Belgioioso e Cavallari-Murat e, proprio in questi giorni, grazie all'architetto Tamagno che mi ha inviato gli estratti degli Atti del Collegio degli Ingegneri e degli Architetti, che riportavano gli interventi della Tavola rotonda, ho potuto rileggere, in parte, almeno, gli interventi di Mollino. E devo dire che mi ha stupito, ancora una volta, la carica anticipatrice del suo pensiero: anticipatrice nel senso delle linee di sviluppo che, poi, ha preso l'architettura moderna, l'architettura contemporanea in questi ultimi anni.

Mi pare che da queste note nasca evidente che, per Mollino, la tecnica non è un fine: è uno strumento che, però, non può in nessuna maniera condizionare l'architettura. La quale fa riferimento solamente ad una situazione di gusto.

Adesso, rileggevo qui alcune sue righe, dove dice: «Ritorniamo, così, alla mia iniziale asserzione che tutto — utile o inutile — è permesso, sempreché trasceso dalla fantasia, sinonimo dell'arte. Secondo me, il fatto fondamentale di questa discussione si dovrebbe ricondurre, invece, a quel gusto, a cui in principio ho accennato». Cioè, egli riconduceva tutto ad una condizione di gusto.

E devo dire che la mia formazione — siccome anch'io ho preso la laurea in Ingegneria e poi quella di Architettura e Mollino ha avuto un padre ingegnere — mi ha portato, mi porta a capire molto questa mentalità di Mollino: nel senso che i miei studi di ingegneria mi hanno soprattutto permesso di superare quel mito della tecnica che, invece, ha condizionato molti degli architetti della mia generazione. Di capire, cioè, che la tecnica è per sua natura sempre inesatta, approssimativa, imperfetta; e che, invece, solo l'architettura, in quanto architettura, è esatta ed assoluta.

Credo che, proprio per questa sua carica anticipatrice, Mollino è stato, negli anni '20, negli anni '30-40, giudicato da qualcuno uno spirito bizzarro. Io credo che, a parte alcune apparenze illusorie che potevano trarre in inganno, nessuna attribuzione sia meno adatta a Mollino di quella della bizzarria. Casomai, il suo autentico anticonformismo lo portava ad essere imprevedibile, ma non bizzarro. Ma il suo impegno era, in fondo, in qualunque sua attività — architettura, ski, volo, automobile — di tendere la corda fino al limite delle possibilità, senza però superarle.

Per fare questo, aveva bisogno non certo della vaghezza, della bizzarria, ma della concretezza di un auto-controllo assoluto. Non si può certo guidare l'automobile a 200 km/h e lasciarsi andare a dei gesti bizzarri!

E la tensione della sua architettura, che si può vedere anche in certi mobili che io, direi, quasi ani-

(*) Le conclusioni sono affidate a I. Gardella e R. Gabetti in quanto con P. Portoghesi e F. Burkhardt, essi costituiscono il Comitato Scientifico della Mostra «Carlo Mollino 1905-1973».

(**) Architetto, professore di Composizione architettonica, Istituto Universitario di Architettura, Venezia.

maleschi, come forme, dove si sente quasi lo slancio scattante di un levriere in corsa, non giunge quindi mai alla lacerazione: è sempre contenuta nei limiti della compatibilità, di una compatibilità esistenziale, di una compatibilità con il fatto di poter esistere come organismo — il che non vuol dire tecnicismo, cosa completamente diversa; e neanche organicismo, alla Wright —.

Io credo che, anche per questa sua compatibilità esistenziale, possiamo concludere che il passato di Mollino è ancora presente, è ancora attuale ed è ancora vivo nel dibattito architettonico dei nostri giorni.

Roberto Gabetti (*)

Poche parole voglio aggiungere: del resto la mia presenza, qui sul palco, penso sia dovuta soprattutto al fatto che ho svolto funzione di segreteria — come residente in seno al Comitato Scientifico: comitato formato da Ignazio Gardella, qui oggi presente, da Paolo Portoghesi, assente per impegni urgenti emersi all'ultimo alla Biennale di Venezia, e da me appunto.

Devo confessare ancora una volta la mia singolare, personale difficoltà ad affrontare l'opera di Mollino: non volendo indulgere alla biografia del personaggio, avvicinando con rispetto le sue opere — opere di persona amica — temo di ripetere quanto da altri è già stato detto. Non è facile, per nessuno di noi oggi, aggiungere qualcosa a quanto i *curatori* del Catalogo hanno scritto, a quanto Mario Federico Roggero ha detto oggi introducendo il tema; è infatti, la sua, una testimonianza vissuta di grande interesse critico, una chiave indispensabile, per meglio comprendere l'opera, le opere di Mollino. Ciò premesso devo riconoscere che le mie apprensioni iniziali si sono dissolte, letto quanto ciascuno ha scritto, ha detto. La mia posizione di testimone e di amico è rimasta finora sempre ambiguamente apprensiva: nel timore che il ritratto, che ciascuno andava delineando, anche solo con qualche tratto, non finisse per sostituire un ricordo autentico, conservato gelosamente nella mia memoria. Poi, ragionandoci su — e questo è stato fin dal primo momento in cui l'idea di commemorare Mollino affiorava a livelli di pubblici amministratori, di persone interessate a lui — ho incominciato a capire che io, come anche il più giovane fra gli storici, che non aveva mai conosciuto Mollino, avevamo proprio lo stesso titolo per parlarne.

Certo le testimonianze della sua vita sono rimaste incise in me; ma che si tratti poi proprio di testimonianze centrali, obiettive, fondamentali, è tutto da vedere: ridotte queste testimonianze a mere notizie biografiche, emergevano invece temi portanti: le indagini documentarie, l'osservazione e la comprensione delle opere (edifici eseguiti, disegni di massima, particolari costruttivi, schizzi, fotografie, scritti occasionali, contributi organizzati quasi a livello di trattato: e così via). Volendo che ritornasse là, ogni volta, l'attenzione degli esperti, la mia presenza memore, apprensiva, non doveva creare disturbo: ed è per questo che ho voluto soprattutto essere a disposizione dei diversi autori, in una posizione di servizio, laterale e forse anche schiva.

La serenità che provo oggi, superato questo primo comune appuntamento critico, deriva dal constatare come sia ormai dissolto un nodo che mi procurava ansietà: per me, in quanto amico di Mollino, sarebbe stato insopportabile che si tendesse ad un giudizio complessivo sull'uomo Mollino. Il mio timore non era infondato: si stanno infittendo le interviste a personaggi attivi, talora anche sopravviventi, per cogliere il nocciolo del loro pensiero, le intenzioni nascoste, il riflesso personale ad iniziative altrui, il recupero di esperienze passate, il riporto in luce di fatti ricreati a posteriori. Quasi un desiderio di rompere il guscio della noce di cocco, per succhiare quel poco di acquetta dolciastra che ne scende, nutriente e stucchevole; quasi un tentativo di vedere dentro al cervello, per carpirne i segreti con una macchina della verità, che riproduca a nostro privato vantaggio meccanismi reconditi. Si tratta di un costume esteso nelle facoltà di architettura italiane, voluto da allievi più animati di buona volontà che di senno (o suggerito da docenti?...).

Mollino oggi rimane qui, davanti a noi, integro nella sua personalità, circondato dalla realtà e dalla memoria delle sue opere: questo mi pare il vero risultato di questo Convegno, che viene in un certo modo a concludere le iniziative programmate dagli Assessorati della Provincia e del Comune.

L'attenzione di ogni studioso è risultata essere, sempre, ogni volta, indirizzata alle sue opere;

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

il lavoro di ricerca, quindi, è stato imponente, proprio per la vastità della sua produzione, svolta su di un larghissimo spettro di interessi, di interventi.

Nessun giudizio definitivo e apodittico è stato pronunciato, nulla di tremendo è stato detto, nel bene e nel male.

Ecco quindi, evidente ed esemplare, l'indirizzo del lavoro critico tracciato: una indagine storica non volta ad un giudizio complessivo sulla persona, ma all'osservazione, all'esame critico delle sue opere. E ancora nulla di esclusivo, di escludente; anzi un insieme aperto a nuovi contributi, a letture anche diverse, a ricerche anche alternative. Un primo passo è però fatto.

Questa mia nascosta preoccupazione, ora svanita per l'eloquenza dei fatti, era legata alla singolare personalità di Mollino: egli ha voluto vivere così come è vissuto, senza essere giudicato dagli altri: del resto lui stesso giudicava poco gli altri, essendo molto caritatevole, anche quando non era molto amico; e ancora egli esigeva per sé un rispetto che voleva gli fosse riconosciuto ad ogni costo, anche con qualche sotterfugio, pur di salvaguardare quei suoi modi di essere, di vivere, di sentire. Il timore di venire sbrigativamente liquidato, dagli altri, Mollino lo estendeva anche alle sue opere, di cui era un po' geloso, come chioccia assidua ed amorevole, almeno fino a quando durava il periodo della cova; dopo di ché se ne scordava — fingeva di scordarsene? —.

Fulvio Irace ci ha richiamato acutamente i modi che Mollino percorse — nel progetto di case e specialmente di mobili —, per arrivare attraverso mezzi tecnici oltre le forme dell'utile: ha anche sottolineato questi segni del suo coraggio, del suo anticonformismo.

Daniele Vitale ha suggerito che il Regio può persino essere inteso come un grande cinema: un supercinema, direi io, come tendenzialmente era a Torino il Rex, l'Astor, il Corso, le sale che Mollino frequentava più volentieri. Lì aveva passato gran parte del suo tempo: entrando magari all'ora di apertura per uscire poi verso sera, quando fuori era buio. Da giovane aveva più di frequente preferito — forse solo per mancanza di denaro — le sale di seconda o terza visione: quelle al centro della città — il cinema Po, l'Alpi, l'Asti —, più che non quelle di periferia.

A teatro, che io sappia, non c'era proprio mai andato, né per la prosa, né per il concerto, né per l'opera. C'erano in questo, per lui, alcuni ostacoli obiettivi: essere lì puntuale ad una certa ora, frequentare la stessa gente, resistere senza chiacchierare, senza lasciarsi andare a moti di sdegno, di stupore. Amava il cinema specie d'estate, quando poteva fumare in quelle sale semideserte.

Bruno Reichlin ci ha detto: «alcune volte si raccontano le cose in un modo un po' diverso, per capirle meglio»; è una frase che non posso dimenticare: c'è qui il segno di una prossimità critica, che non vuole stupire, ma vuole chiarire, che non cerca di definire schemi, ma tende a presentare vicende e osservazioni diverse, servendosi di scenari inconsueti. Reichlin ha riconosciuto a Mollino il merito, che egli certamente ha condiviso con pochi altri, di rendere relativi i grandi movimenti dell'architettura moderna: lui che ne aveva biograficamente vissuto gli inizi in Italia, che ne aveva osservato dal vero, attraverso le riviste, attraverso le minuziose letture critiche, le prime e ulteriori vicende, senza portare un contributo al «movimento moderno» nel senso della stabilità di metodi e di fenomenologie. Assumendo il ruolo dell'*enfant terrible* — ruolo in cui si ritrovava a perfezione, anche in anni maturi —, aveva puntato soprattutto verso la destabilizzazione dei canoni, dei risultati raggiunti come definitivi; ponendo le sue opere come oggetto ardimentosamente esposto all'altrui osservazione critica, quasi cartine di tornasole, adatte a segnalare nelle opere altrui fragilità, errori, orecchiamenti. In fondo le sue cose le riteneva, lui stesso, cose fragili: le presentava come tali, rendendo però anche fragili le cose di altri. Finiva così per cozzare contro realtà anche molto più forti e più marcate, che non fossero quelle nelle quali lui operava: lasciando qualche traccia talora impercettibile, che rendeva *fêlé* ogni intatto cristallo. La sua presenza diventava così (quasi a lato di qualche enunciata chiarezza, rintracciabile in qualche scritto programmatico), soprattutto anti-divinatoria, nel senso che, in pratica, non aveva riconosciuto a nessun movimento — espressionista, razionalista, organico — una forza esclusiva, tale da far credere ad assetti definitivi (quali quelli ad esempio vantati dall'*international style*).

Oggi qui è stato letto un brano di Mollino, sulla sua penetrazione, attraverso il ragionamento letterario, all'interno dei fatti poetici: si tratta di una testimonianza importante, e che appare tale nonostante la difficoltà e forse anche l'irritazione — lo devo personalmente confessare — che provoca in noi — in me — un simile enunciato di chiara impostazione crociana: questa necessaria, ardua, laboriosa penetrazione dei testi, cui Mollino ci invita, è però essenziale. A volte egli la percorre attraverso suggestioni mutuate da Heinrich Wölfflin — quasi coetaneo rispetto a Benedetto Croce, ma su posizioni ben diverse —: suggestioni intese da Mollino come utili strumenti di avvicinamento e di lettura dell'opera d'arte. Si tratta anche qui di richiami ad apporti critici del primo Novecento, che vorrei poter riconsiderare con attenzione, proprio perché c'è in questi pensieri di Mollino una fittezza di citazioni implicite (rarissime quelle da lui formalizzate), di suggestioni singolari. Di questa densa meditata coerenza interna, Gianni König ha testimoniato, quale osservatore che può dirsi straniero, rispetto a noi torinesi: stra-

niero, ma non esterno, talmente è stata aderente e puntuale la sua vicinanza critica ai temi molliniani.

Del resto io non vorrei fosse dato singolare peso alla prevalenza numerica di torinesi (prevalenza oggettiva, specie riferita al pubblico). Dichiarare *hic et nunc* una appartenenza di Mollino alla cultura torinese, riferendo direttamente la sua esperienza a quella di ciascuno di noi, pare a me riduttivo: tanti altri sono stati i torinesi con biografie simili alla sua, ma con pensieri orientati altrove: Mollino forse più a Parigi, a qualche città centroeuropea, all'Oriente; Soldati all'America; e ancora così Pavese. L'essere torinese per Mollino è stata una possibilità concreta, serenamente accettata; circostanze diverse lo hanno portato molto lontano, dandogli modo di vivere molto spesso distante, altrove, con il pensiero, o di arrivare in fretta in paesi sconosciuti, attraverso qualche breve puntata: sicuro sempre di poter rientrare nella sua tana.

Questo suo può essere quindi proprio un modo, più diffuso di quanto non si pensi, di essere torinesi di nascita, residenza, lavoro. C'era latente, in Mollino, uno spiccato interesse ad essere in altri luoghi: evocati attraverso fitte frequentazioni letterarie — penso a Proust e penso a Conrad — e quindi ubiqui e non certi, ma reali e quasi toccati con mano nel momento della lettura diretta, attraverso le pagine di un libro, rivissute nel susseguirsi dei giorni, ampliate e coltivate nella memoria. Alle cose tipicamente torinesi, ai fenomeni della produzione di grande serie, all'organizzazione del lavoro, guardava con occhi stupiti e distanti: quella stessa ironia, con la quale lui costantemente trattava questioni economiche, sociali, politiche, lo poneva in situazioni disincantate e lontane. Agiva in questo senso la formazione anticonformista — Maccari e Longanesi —, ma anche la scarsa speranza di ricevere e di dare. Sapeva che realtà dure esistevano: lui preferiva configurarsi altre realtà, nelle quali la sua immaginazione attenta ed accesa prevalesse sulle concretezze presenti.

Ricordo le lunghissime conversazioni che ho avuto con lui: schizzi repentini, immagini evocate, situazioni possibili, piuttosto che non condizioni reali (avendo dichiarato di voler rifuggire da citazioni biografiche, ho finito per farne: si tratta solo di indicazioni, che possono avere qualche importanza o non averne nessuna, come le cose che sentiamo e che crediamo vere).

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.

Direttore responsabile: **ROBERTO GABETTI** 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