

Percorsi di storia dell'architettura

Architettura del Novecento in Italia: progetto e città

Comune di Modena

Assessorato alla Cultura e Beni culturali

Biblioteca civica di storia dell'arte "Luigi Poletti"

Ordine degli Architetti della provincia di Modena



Comune di Modena
Assessorato alla Cultura
e Beni culturali

**Biblioteca civica
di storia dell'arte
"Luigi Poletti"**

**Ordine degli Architetti
della provincia di Modena**

A cura di:

Lorenza Bolelli, Ordine degli
Architetti della provincia di Modena;
Catia Mazzeri, Biblioteca civica
di storia dell'arte "Luigi Poletti"

Il ciclo "Architettura del Novecento
in Italia, progetto e città" ha avuto
luogo a Modena, presso la sala
Leonelli della Camera di Commer-
cio, nei mesi di marzo-aprile 1994.

I relatori delle conferenze sono stati:

Francesco Dal Co,
docente di storia dell'architettura
presso l'Istituto universitario di
architettura di Venezia;

Giorgio Ciucci,
docente di storia dell'architettura
presso l'Istituto universitario di
architettura di Venezia;

Claudia Conforti,
docente di storia dell'architettura
e delle tecnologie edilizie alla
Facoltà di Ingegneria dell'Università
di Roma Torvergata;

Manuela Morresi,
ricercatrice presso il Dipartimento
di storia dell'architettura dell'Istituto
universitario di architettura
di Venezia.

Il coordinamento e la presentazione
degli incontri sono stati curati da
Francesco Dal Co.

La sintesi delle conferenze è stata
stesa dai relatori.

Con la pubblicazione del fascicolo "Architettura del Novecento: progetto e città", si conclude il ciclo dei "Percorsi di storia dell'architettura", organizzati dalla Biblioteca civica di storia dell'arte "Luigi Poletti" e dall'Ordine degli architetti della provincia di Modena. Gli incontri, svoltisi periodicamente dal 1990 al 1994, si sono caratterizzati come efficace strumento di informazione sulla storia dell'architettura italiana ed europea, proponendo un panorama significativo della ricerca e degli studi condotti in Italia sia da docenti di affermato prestigio, sia da giovani ricercatori.

Decisivi, per la riuscita dell'iniziativa, sono stati l'interesse e l'impegno col quale gli storici ai quali ci siamo rivolti - Mario Manieri Elia, Luciano Patetta, Georges Teyssot e Francesco Dal Co - hanno coordinato gli appuntamenti annuali: "Il Barocco", 1990, "Tardogotico e Rinascimento", 1991, "Città e architettura, 1780-1840", 1992, "Maestri dell'architettura del Novecento in Italia", 1993, "Architettura del Novecento in Italia: progetto e città", 1994.

"I percorsi" hanno conseguito diversi risultati. Oltre ad ottenere un vasto e consolidato successo di pubblico, hanno rappresentato negli ultimi anni un punto di riferimento per le

analisi culturali centrate sulle questioni di architettura.

Le persone presenti alle conferenze-architetti, studenti, giovani, insegnanti, sono stati importante elemento di incoraggiamento a proseguire, non solo con l'assiduità della frequentazione, ma anche con suggerimenti e fecondi appunti critici. La ricerca e la scelta degli argomenti da affrontare, le relazioni costanti con esperti della disciplina, sono diventate officina di idee e occasioni di confronto.

Ed in particolare questa esperienza è stata uno stimolante esempio di collaborazione fra una biblioteca pubblica - e quindi aperta a tutti i cittadini - come la Poletti, specializzata nei settori dell'architettura, della storia della città e dell'arte, ed un Ordine degli architetti sensibile agli apporti culturali tesi a rinnovare gli strumenti della disciplina architettonica, che hanno lavorato insieme nel comune intento di rendere regolari e qualificati i rapporti fra Modena e centri nazionali di ricerca, puntando sulla lettura storica dell'architettura e della città, come primo, indispensabile strumento di approccio all'analisi e alla comprensione del periodo contemporaneo.

Il campo da indagare è ancora vasto e ampio: e la proposta di questo

fascicolo - che diventerà parte integrante della ricca documentazione della Biblioteca Poletti - non ha il significato di un congedo, ma di un invito a continuare a seguire le nuove e diverse iniziative, già in cantiere, sui temi del progetto, della storia dell'architettura e della città.

Cogliamo qui l'occasione per ringraziare i docenti che hanno tenuto le diverse conferenze; un ringraziamento particolare va a Francesco Dal Co, ideatore e coordinatore del ciclo del '94.

Gli enti organizzatori

1945 - 1985

L'architettura italiana tra innovazione e tradizione*

Francesco dal Co

**(Il testo è la sintesi delle due conferenze "L'architettura italiana del Novecento: problemi e prospettive" e "Carlo Scarpa, o della contemporaneità dell'inattuale".*

Tra i protagonisti dell'architettura italiana si è verificato, a partire dagli anni '60, un profondo ricambio generazionale. I vecchi maestri, nati per lo più negli anni a cavallo dell'inizio del secolo, hanno progressivamente ceduto il campo a una generazione di più giovani allievi. Personaggi quali Mario Ridolfi, Giuseppe Samonà, Ludovico Quaroni, Ignazio Gardella, Franco Albini, Adalberto Libera, Giovanni Michelucci, Giò Ponti, Pier Luigi Nervi e lo stesso eccentrico Carlo Scarpa iniziano ad operare negli anni '30. Essi, pertanto, avevano avuto la possibilità di partecipare alle vicende di uno dei periodi più vivaci conosciuti dall'architettura contemporanea italiana.

Un'epoca, quella compresa tra gli ultimi anni '20 e il 1940, che nonostante il non sempre favorevole clima culturale determinato dal fascismo è caratterizzata dalle opere di G. Terragni, di Figini e Pollini, di G. Pagano, di L. Baldessari, del gruppo B.P.R. di I. Gardella e di molti altri progettisti comunque impegnati a confrontarsi con le più avanzate esperienze internazionali.

Per questa generazione il crollo del regime fascista e i disastrosi esiti della seconda guerra mondiale costituiscono l'occasione per un generale ripensamento delle posizioni precedentemente assunte.

Ma tale revisione non si risolve in una rottura della continuità delle linee di sviluppo seguite dall'architettura italiana durante gli ultimi cinquant'anni. Per quanto profondi siano i traumi sopportati e nonostante il radicale mutamento di clima politico verificatosi dopo il 1945 con la costituzione della Repubblica Italiana, le inversioni di rotta in seno alla cultura architettonica risultano più apparenti - e meglio sarebbe dire, di carattere soprattutto ideologico - che sostanziali. Gli anni che vanno dal 1945 alla fine del decennio successivo segnano infatti una vasta mobilitazione dell'intero paese per l'opera di ricostruzione. Importante è il ruolo che in tale contesto viene ad assumere la cultura architettonica, certamente attiva nel dibattere le proprie intrinseche diversità, ma concorde nell'accogliere le pressanti richieste emergenti dalle drammatiche condizioni in cui il paese si dibatte.

L'atmosfera illustrata dalla cinematografia neorealista di registi quali Rossellini o De Sica, è la medesima che si avverte, nell'immediato dopoguerra, considerando le esperienze più significative che coinvolgono la migliore cultura architettonica. La rinascita nazionale viene così celebrata dall'architettura tramite la ricerca di valori genuini, che si ritengono radicati nella storia di un popolo immaginato compattamente unito nell'opera di ricostruzione dopo i disastri della guerra. Tutto ciò implica la rinuncia sia alle maniere magniloquenti che il fascismo aveva richiesto per illustrarsi in quanto regime, che alle sperimentazioni più radicali condotte negli anni '30

rie delle grandi città, l'attuazione di ambiziosi interventi per la rivitalizzazione delle aree depresse delle regioni più meridionali della penisola, o la costruzione di strutture pubbliche di servizio nel cuore delle principali concentrazioni urbane. Avvenimenti quali il concorso per la costruzione della nuova stazione di Roma (1947), la progettazione di quartieri periferici come il Tiburtino a Roma (1949-'54, architetti L. Quaroni e M. Ridolfi), o Falchera a Torino di G. Astengo (1950-'51) e di veri e propri insediamenti modello come il villaggio La Martella a Matera (1949 e ss. L. Quaroni e altri), impegnano gli architetti a rielaborare riferimenti culturali già

opzioni formali e tipologiche compiute dagli architetti.

L'ideologia si specchia così nelle forme, mentre le opzioni linguistiche si adeguano alle speranze anche di natura politica che accomunano la "classe dei colti", della quale gli architetti si ritengono esponenti di punta.

Pur contro ogni apparenza, anche in ciò si conferma come la rottura con le tensioni sperimentate negli anni '30 sia più formale che sostanziale. Infatti è possibile notare non secondarie analogie tra il populismo architettonico del dopoguerra e determinati aspetti della cultura corporativa degli anni '30 o del cosiddetto fascismo "di sinistra". E non è difficile cogliere come importanti tratti dell'ideologia riformatrice del dopoguerra fossero stati anticipati dalle esperienze promosse da Adriano Olivetti nel decennio precedente il 1940.

Proprio Adriano Olivetti, guidando con spirito illuminato l'omonima industria meccanica, aveva svolto durante il fascismo un ruolo determinante nel promuovere le ricerche della più avanzata cultura architettonica italiana. Per tacere del ruolo svolto dall'Olivetti nel favorire la nascita del moderno industriale design in Italia, il mecenatismo di Adriano, unito a una perspicace cultura imprenditoriale, fa sì che dagli anni '30, i principali esponenti dell'architettura razionalistica vengano chiamati a collaborare in varia maniera con l'impresa di Ivrea. Figini e Pollini, a partire dal 1934, realizzano gli edifici industriali della I.C.O., un centro culturale, complessi residenziali sempre a Ivrea (quartiere Castellamonte, 1938-56, con interventi di L. Piccinato, GM. Olivieri e M. Nizzoli). L. Belgiojoso, P. Bottoni, il gruppo B.P.R. (G. L. Banfi, E. Peressutti, E. N. Rogers); gli stessi Figini e Pollini redigono inoltre importanti piani urbanistici nelle regioni adiacenti l'area di Ivrea (ad es. cfr. il Piano Regolatore di Aosta del B. P. R., 1936) e C. Cattaneo progetta, nel '42, un centro alberghiero sempre ad Ivrea. Nel dopoguerra questo ruolo di Adriano Olivetti risulta ulteriormente confermato. L'imprenditore piemontese, mentre assume compiti istituzionali nella gestione dei provvedimenti governativi in favore delle aree sottosviluppate del meridione, continua la sua



Luigi Cosenza, Piero Porcinai, Marcello Nizzoli, stabilimento Olivetti, Pozzuoli, 1951 sgg.

in diretto confronto con le più avanzate esperienze internazionali, francesi e tedesche soprattutto. L'architettura degli anni '40 e '50 risulta così intimamente attraversata da venature populistiche, tesa com'è ad identificarsi con gli sforzi comunitariamente compiuti dalla popolazione per risollevarsi dai drammi della dittatura e della guerra. Le occasioni professionali offerte agli architetti, d'altro canto, sono del tutto congrue con tale inclinazione. I programmi edilizi varati dal governo prevedono per lo più la realizzazione di vasti quartieri per le classi sociali meno abbienti alle perife-

sperimentati ma ora sottoposti a una stringente verifica sia sul piano operativo che su quello linguistico-formale. Ed è proprio sul terreno linguistico che tali esperienze manifestano la loro originalità. Comun denominatore di simili ricerche diviene una sorta di celebrazione della dignità dell'indigenza, e quindi il rifiuto di ogni forma di ostentazione vuoi tecnologico-costruttiva vuoi di maniera rispetto ai canoni della tradizione moderna. Lo spirito della comunità che gli interventi residenziali dell'immediato dopoguerra intendono interpretare, trova puntuale riflesso anche nelle

opera privata di promozione dell'architettura moderna. Ridolfi (asilo ad Ivrea, 1955 e ss.), Quaroni e Piccinato (quartiere Bellavista a Ivrea, 1952 e ss.), ancora Nizzoli e L. Cosenza (fabbrica Olivetti a Pozzuoli, Napoli, 1954), M. Zanuso, ecc. lavorano per la realizzazione dei programmi olivettiani. Programmi, quest'ultimi, tesi a dimostrare il coinvolgimento della cultura imprenditoriale nei problemi sociali del paese e a configurare una peculiare immagine pubblica per le attività industriali dell'Olivetti. E che appunto questo attivismo sia destinato a risolversi in una intelligente politica d'immagine è confermato dalle scelte architettoniche che l'Olivetti compie a partire dai secondi anni '50. I negozi e le agenzie di vendita dell'Olivetti, progettate di volta in volta da C. Scarpa (Venezia, 1957-58), dai B.B.P.R. (New York, 1954 e Barcellona, 1960-64), da G. Aulenti (Parigi 1967 e Buenos Aires, 1968), nonché gli incarichi affidati a prestigiosi architetti, da Le Corbusier (laboratorio elettronico a Rho, Milano, 1962 e ss.) a Bakema, da Tange a Kahn, da Stirling a Meier a Hollein, confermano la politica

con l'inizio degli anni '60. A Venezia, per merito di Giuseppe Samonà, direttore della scuola sin dall'immediato dopoguerra, l'Istituto Universitario di Architettura diviene la più vivace istituzione accademica nazionale. Scarpa, Gardella, Albin, Astengo, B. Zevi, L. Benevolo e, in seguito, Aymonino, Tafuri, Rossi, Valle, Gregotti vengono chiamati per merito di Samonà e dei suoi successori a far parte della comunità accademica veneziana.

A partire dal 1953-54 la rivista "Casabella", diretta da Rogers, diviene al contempo un organo di elaborazione culturale e di orientamento imprescindibile per gli architetti più giovani. Una nuova generazione di progettisti muove i primi passi collaborando a sviluppare le raffinate e curiose problematiche agitate da Rogers. Nella redazione di "Casabella", o anche solo sulle pagine della rivista, compaiono così i nomi di Rossi, Gregotti, Gae Aulenti, Tentori, Semerani, Tintori, ecc. Sia le provocazioni culturali proposte da Samonà che le ricerche promosse da "Casabella" finiscono per accelerare il processo di revisione critica a cui l'architettura ita-

tempo avvertita, ad esempio, da esponenti della cultura romana quali Ridolfi, Quaroni o Libera, si precisa con accen- tuazioni originali anche in altre sedi. Ciò accade non solo sulle pagine di "Casabella", che rimane organo di ricerca privilegiato dagli architetti milanesi soprattutto, ma anche nei dibattiti organ- izzati ad esempio nelle sezioni estive dei CIAM che si tengono non a caso a Venezia. Affrontando i limiti dell'orto- dossia moderna vincolata alle sperimen- tazioni razionaliste, gli architetti italia- ni si trovano alla fine impegnati nel rimodellare il corpo stesso della tradi- zione storica di cui si sentono eredi.

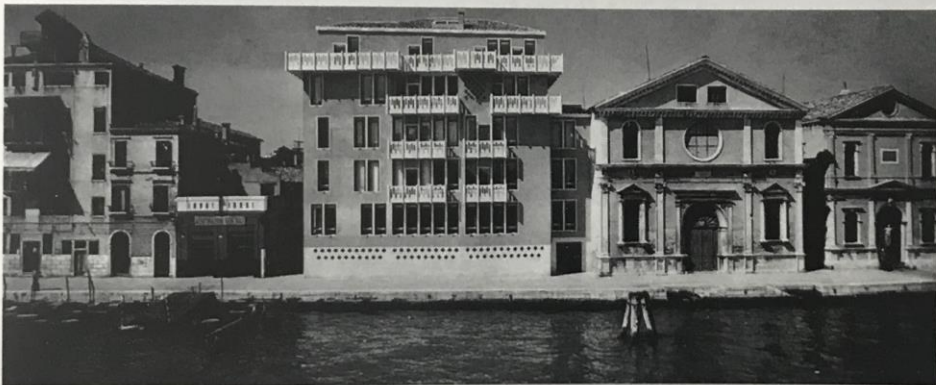
E che il confronto con la storia costitui- sca il tema centrale delle ricerche avvia- te con la fine degli anni '50, è conferma- to dagli sviluppi successivi del dibattito architettonico sino all'inizio del nostro decennio. La riscoperta di una diversa tradizione del moderno, ad esempio, anima, sulla fine degli anni '50, le opere di progettisti quali Gabetti e Isola o dello studio Gregotti - Meneghetti - Stoppino. La Bottega d'Erasmus (Torino, 1953 e ss.) dei primi, gli oggetti di desi- gn e le costruzioni dei secondi, negli

matologia può essere colta consideran- do diverse opere degli anni '50 e dei primi '60. La Torre Velasca a Milano (progettisti L. Belgiojoso, E. Peressutti, E. N. Rogers, 1950-58) è di tutto ciò l'e- sempio più significativo.

Facendosi interpreti con una tipologia eccezionale dell'ormai imminente supe- rammento degli anni travagliati della rico- struzione nazionale, i B.P.R. non trala- sciano di tentare una ricerca formale che coniuga la tradizione tipicamente italia- na dello sperimentalismo costruttivo con un evidente intento di evocazione storicistica. Riproponendo a scala gigantesca l'immagine di una torre medievale, il grattacielo milanese inten- de illustrare sia lo sforzo strutturale compiuto che l'attenzione verso artigia- nale prestata al dettaglio costruttivo.

La torre Velasca, all'atto stesso in cui si offre come proposta di innovazione lin- guistica, vuole così dimostrare come ogni progresso non possa non essere fondato sui valori rinnovati della storia e sulla volontà di realizzare tramite il pro- getto un controllo globale sul farsi della forma.

Un atteggiamento simile pare ispirare in questi anni le liriche sistemazioni museali (Museo di Palazzo Bianco e Tesoro di San Lorenzo, Genova, 1950- 51 e 1952-56) e i progetti (cfr. ad es. la sede de "La Rinascente", Roma 1957 e ss.) di F. Albin o opere come la casa sulle Zattere a Venezia (1954-58) di Gardella. La revisione della tradizione si accompagna inoltre alla registrazione del mutamento di clima verificatosi nel decennio trascorso dalla fine della guer- ra. Che a trarre le conseguenze di ciò non siano solo gli architetti della gene- razione più giovane lo dimostrano non solo le opere ora ricordate ma anche il coerente procedere di personaggi come Ridolfi, Michelucci o Quaroni. Ed è prop- rio Quaroni, inesausto agitatore di pro- blemi e acuto suscitatore di dubbi e incertezze, a cogliere alla fine degli anni '50 l'ormai dimostrabile inadeguatezza delle "piccole utopie", con le quali gli architetti avevano tentato di dar forma alle generose speranze legate all'epoca della ricostruzione nazionale. Allorché, guidando un folto gruppo di progettisti, egli elabora la proposta per un quartiere residenziale sul margine lagunare, di fronte a Venezia (quartiere CEP a San Giuliano, 1959) è chiara l'indicazione metodologica fornita. Forte della propria disponibilità allo sperimentalismo for- male, l'architettura intende ora confron- tarsi con nuove scale progettuali e affrontare quindi globalmente il proble- ma della ridefinizione della forma urba- na. Il progetto quaroniano inaugura così una nuova stagione di sperimentazioni che vedrà molti architetti impegnati ad elaborare progetti di grande scala, ani-



Ignazio Gardella, casa Cicogna alle Zattere, 1953-58.

iniziata da Adriano Olivetti a partire dagli anni '30.

Sotto il patronato dell'Olivetti si saldano così le differenze generazionali e regio- nali, mentre le fortune imprenditoriali della fabbrica d'Ivrea trovano puntuale conferma negli incarichi generosamente distribuiti tra i principali architetti con- temporanei.

L'opera di Adriano Olivetti presenta comunque carattere irripetibili pur nella sua emblematicità. Se intorno alla fab- brica di Ivrea si costituisce un fonda- mentale polo di aggregazione per la cul- tura architettonica italiana, non manca- no però altri episodi che contribuiscono in maniera decisiva a preparare il ricam- bio generazionale destinato ad avviarsi

liana sente di dover urgentemente sotto- porre le proprie precedenti elaborazioni. Pertanto, non sorprende notare come da questo intreccio di esperienze emerga un vivace dibattito teso a ridefinire in termini teorici sia le procedure culturali dell'operare progettuale che il ruolo sociale della figura dell'architetto. Ancor più accentuatamente che nel passato, argomento fondamentale di discussione diviene quello del rapporto con la storia e la tradizione. Ne consegue una sempre più esplicita volontà di porre in dubbio l'equità del patto di fedeltà stipulato dalla generazione dei vecchi maestri con la tradizione ortodossa dell'architettura moderna.

Tale insofferenza, peraltro da lungo

stessi anni, costituiscono gli esempi più significativi di un tentativo di revisione culturale e linguistica che ha trovato accettata definizione nel termine di "neoliberty". Le preoccupazioni intellet- tuali che in questo modo trovano espressione non sono però avvertite solo dagli architetti interpreti di tale recupero stilistico. Non a caso, Paolo Portoghesi, attivo nell'ambiente romano, si schiera nel 1959 in difesa dell'opera dei colleghi milanesi e torinesi, mentre sul piano progettuale egli stesso si avvia ad operare nel segno di arditi recuperi storicistici (cfr. la Chiesa della Santa Famiglia, Salerno, 1968 e ss.), per abbracciare in seguito senza esita- zioni gli esperimenti linguistici della sti- listica postmoderna.

L'esperienza neoliberalty, comunque, è la manifestazione più evidente di un malessere peraltro diffuso, la cui sinto-

mati dalla volontà di confrontarsi sia con l'assetto delle città storiche che con le implicazioni formali dei processi di pianificazione territoriale, dei quali si avverte l'urgenza per indirizzare razionalmente le tendenze di sviluppo della società italiana ormai uscita dall'emergenza postbellica.

In tale mutata situazione, nuove occasioni si aprono anche per gli architetti formati nel solco delle esperienze ora ricordate. L'opera di un progettista come G. De Carlo è da questo punto di vista sintomatica. Influenzato dal clima culturale instauratosi con le ultime riunioni dei CIAM e attivo nel promuovere il dibattito interno al "Team Ten", De Carlo ha l'occasione irripetibile di sperimentare nella città universitaria di Urbino, a partire dal 1960, la realizzazione di una serie di opere aperte al confronto con le esperienze internazionali più attuali. Vivace animatore del dibattito degli anni '60, De Carlo si fa inoltre interprete della volontà variamente espressa di stabilire una saldatura teorica tra le diverse scale della progettazione urbanistica e architettonica, impostando in maniera originale le questioni legate al "town design" prima e all' "advocacy planning" successivamente (cfr. ad es. la realizzazione del complesso residenziale del Villaggio Matteotti a Terni, 1970-75).

Il revisionismo linguistico adottato da De Carlo ad Urbino d'altro canto viene interpretato in maniere diverse da altri progettisti, proprio mentre si va estendendo la ricerca teorica intorno al significato della progettazione a scala urbana come dimostrano le proposte del gruppo guidato da G. Samonà per l'area del Vajont (1964) o le diverse sperimentazioni attuate con la progettazione dei nuovi centri direzionali (cfr. i progetti per il Centro Direzionale di Torino, 1962, del gruppo guidato da G. Samonà e da G. Polesello e A. Rossi, e il progetto dello studio Asse per il sistema direzionale di Roma, 1967-70).

In questa prospettiva, significative appaiono le opere di un architetto come Gino Valle. Con il blocco di uffici costruito a Porcia (Udine, 1959-61) per le industrie Zanussi egli si dimostra capace di confrontarsi con i fermenti che animano le sperimentazioni del "New Brutalism" a livello internazionale. Se le opere immediatamente successive di Valle ne attestano l'efficienza professionale e la solida pratica costruttiva, i progetti elaborati tra gli anni '70 e '80 perdono di incisività, esprimendosi in frusti stilemi e risultano a volte animati da un "brutalismo" puramente gestuale. Alla coerente pratica professionale interpretata dalle prime opere di Valle possono però essere accostate qualificate esperienze che, tra gli anni '60 e '70, hanno modo di realizzarsi nell'ambiente

milanese. Ne sono interpreti eleganti personaggi come Gae Aulenti, V. Magistretti, V. Viganò e soprattutto M. Zanuso, impegnato, come altri progettisti milanesi, anche nell'elaborazione di significative proposte di industrial design. Sebbene non possa essere questa la sede per illustrare il notevole contributo dato da questa generazione di architetti italiani alla crescita del design, non si può tacere come la vera e propria "scuola" che in questo campo si viene a formare esprima al meglio l'eredità ricevuta dalle ricerche avviate sin dagli anni '30. Designers come E. Sottsass, M. Bellini, A. Castiglioni, Gae Aulenti, M. Zanuso, G. Colombo, T. Scarpa sviluppano le proprie ricerche durante la seconda metà degli anni '60, avendo modo di confrontarsi con le concomitanti provocazioni avanzate dagli esponenti dei gruppi di ricerca più radicali, come i fiorentini Archizoom e Superstudio, in seguito sviluppate da originali personaggi quali A. Mendini, R. Dalisi o A. Branzi.

Lo scambio che si instaura tra questi diversi tipi di esperienze si rivela comunque produttivo. Può esserne una

dimostrazione il lavoro di Tobia Scarpa, autore di alcune delle più fortunate proposte di design degli anni '70, ma capace anche di realizzare opere architettoniche originali, come testimonia un edificio quale il magazzino robotizzato costruito per la Società Benetton a Treviso (1980-84).

Ma ciò detto, si impongono ancora alcune considerazioni intorno alle vicende degli anni '60. Molte problematiche maturate nel corso del decennio, infatti, sono destinate a subire una radicale verifica tra il 1968 e il 1970. Le travagliate trasformazioni sociali che prendono avvio con il 1968 sono destinate ad influenzare sia la vita delle istituzioni accademiche che il futuro delle pratiche professionali.

Risulta da tutto ciò sollecitata la tendenza revisionistica che già si era venuta manifestando, nel campo dell'architettura, durante gli anni '60, le cui incertezze e tensioni hanno modo di venir puntualmente registrate in occasione di una delle più significative opportunità di cui gli architetti possono godere durante il secondo scorcio del decennio. Allorché viene bandito il concorso per la proget-

tazione della nuova sede degli uffici della Camera dei Deputati di Roma (1967), risulta evidente l'importanza dell'appuntamento. Ma i progetti elaborati, da Quaroni piuttosto che da de Feo, da Aymonino piuttosto che da Scripanti o Polesello, sono espressioni di un comune ripiegamento sul terreno dell'intimità linguistica più che atti di fede nel potere propositivo e di trasformazione dell'architettura. E del fatto che tale ripiegamento si debba risolvere nella ricerca di un rapporto più libero con la tradizione dell'architettura moderna, ne è una dimostrazione il più significativo dei progetti elaborati in tale occasione, quello di G. Samonà.

Nel rendere un ultimo omaggio ai modelli lecorbusieriani, egli ne svuota, operando per citazioni e riduzioni formali, le implicazioni ideologiche.

Pur con motivazioni diverse, in questa stessa direzione paiono muoversi due opere coeve, quali il complesso residenziale realizzato al quartiere Gallarate a Milano (1967 e ss.) da C. Aymonino e la scuola tecnica a Terni (1969) di V. de Feo. La complessa narrazione aymoniana, che si avvale anche del contributo di Aldo Rossi, costituisce un ultimo omaggio alla tradizione neorealista, e tenta di mimare, con risultati a volte sorprendenti, in un gioco dinamico di incastri volumetrici, la realizzazione di una metafora urbana, il cui programmatico disordine non può che venir riscattato dalla continua evocazione della norma e della tradizione. Ai concitati montaggi di Aymonino fanno riscontro i giochi di sottrazione e gli apparati di citazioni utilizzati da de Feo nella sua opera ternana, la quale costituisce il preludio necessario alla ricerca progressivamente riduttiva sul piano linguistico perseguita dall'architetto romano con i suoi originali progetti degli anni '70 e '80.

Molto diverse tra loro sono anche le strade battute dagli architetti formati nell'entourage di "Casabella". Il "brutto programmatico" che G. Canella persegue polemicamente con le prime opere, pare portare alle estreme conseguenze alcune intuizioni di Rogers. Gravidie di valenze storicistiche, come d'altro canto si nota nelle opere coeve di G. Michelucci (cfr. chiesa di San Giovanni Battista presso Firenze, 1960-64) e, seppur diversamente nelle realizzazioni matericamente corpose degli architetti fiorentini L. Ricci e L. Savioli, le costruzioni di Canella con il passare degli anni, giungono a liberarsi dagli accessi dell'originale poetica antigraziosa, per approdare ad un più composto e meditato monumentalismo (cfr. quartiere residenziale a Bollate, Milano, 1974 e ss., e Municipio di Pioltello, Milano, 1976, e ss.).



Studio BBPR, torre Velasca, Milano, 1950-58

Diversa ma non meno caratteristica l'evoluzione dell'opera di V. Gregotti. Allorchè ormai consumata risulta l'esperienza compiuta dallo studio Gregotti - Meneghetti - Stoppino, l'architetto milanese si impegna a rinnovare radicalmente le basi della propria pratica professionale. Il nuovo studio che egli forma sotto la sigla di Gregotti e Associati si impone negli anni '70 come una delle più vivaci formazioni professionali italiane. E non di poco conto è la svolta che Gregotti, utilizzando validi collaboratori, è in grado di imprimere alla propria ricerca. Ne sono testimonianza alcuni ambiziosi progetti degli anni '70, a cominciare da quello per il quartiere Zen a Palermo (1969 e ss.) per proseguire con gli insediamenti universitari concepiti per le città di Firenze (1971) e di Cosenza (1975 e ss.). Tali opere, alle quali collabora tra gli altri un giovane e dotato progettista quale F. Purini, costituiscono la premessa per una delle più originali proposte formulate da Gregotti qual'è quella per un insediamento residenziale a Cefalù del 1976. Quest'ultima opera focalizza l'interesse preminente che Gregotti accorda

alla verifica dei rapporti tra opera e contesto, tra specifiche opzioni formali e assetti geografico-territoriali. I temi della relazione, dello scarto formale e, quindi, della modificazione divengono così costanti delle elaborazioni gregottiane, tese a confrontarsi con situazioni sempre più complesse. La vastità e le implicazioni delle occasioni professionali che Gregotti sembra voler privilegiare, comportano l'utilizzazione di apporti disciplinari compositi rispetto ai quali l'architetto si pone come coordinatore formale. Se ciò può andare a volte a scapito della precisione e puntualità delle definizioni architettoniche, non vi è però dubbio che la pratica professionale che in tal modo Gregotti persegue gli permetta di cogliere tempestivamente problematiche e opportunità progettuali di notevole interesse e attualità. Più che dalla solitudine delle forme, Gregotti pare attratto dal problema del loro relazionarsi. Più che alla definizione di un linguaggio specifico, egli sembra interessato a cogliere le possibili interazioni di linguaggi diversi, dovendo in tal modo scontare il rischio di privilegiare la dichiarazione programmatica rispetto

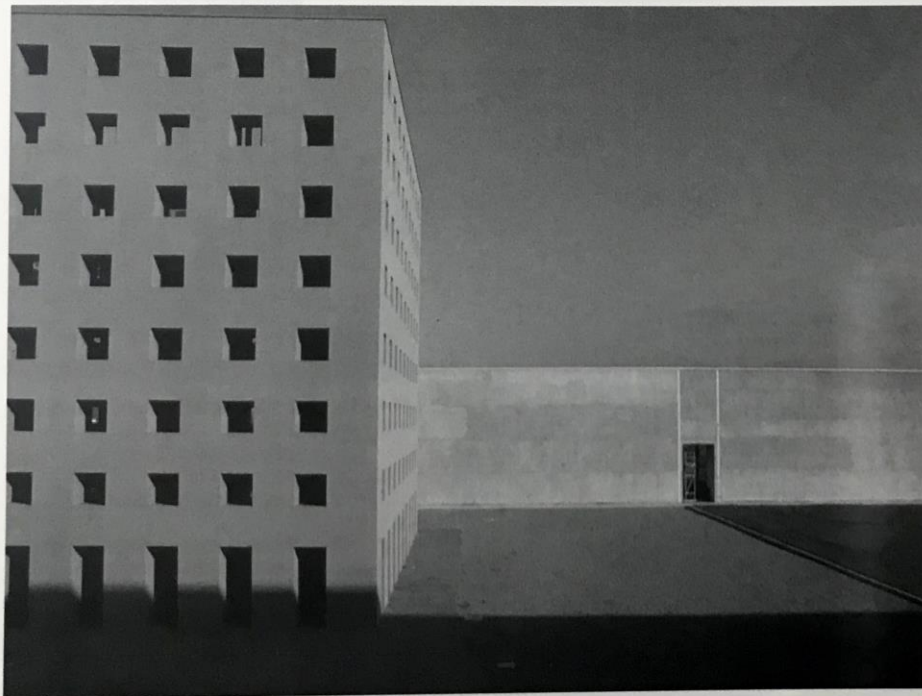
maggiore coerenza si è impegnato nella revisione teorica dei fondamenti della tradizione architettonica moderna. Interessandosi intelligentemente all'opera di Loos piuttosto che dell'architettura dell'Illuminismo, del neoclassicismo piuttosto che delle città venete, egli ha affidato a scritti significativi, negli anni '60 e '70, un sincero bisogno di rifondazione teorica.

A partire da tali premesse, Rossi ha codificato un approccio originale al problema della progettazione e un'ipotesi linguistica estremamente individuale. Ostinatamente, egli ha condotto le proprie indagini limitandosi programmaticamente ad una gamma ristretta di situazioni e di elementi formali, tradotti in un linguaggio contenuto ma non per questo limitato. Instaurando un dialogo intrecciato con la storia e le memorie private, Rossi è riuscito a definire una poetica che ha finito per meritargli ampi riconoscimenti. Indifferente al proprio destino contingente, le forme rossiane possiedono l'accattivante qualità della semplificazione, senza che ciò ne intacchi la vocazione all'astrazione. Tale vocazione si rivela nella voluta noncu-

ricerca rossiana. Esempio di ostinazione applicata all'indagine di un vocabolario di forme primarie e di dedizione al lavoro di astrazione operato sulle figure linguistiche, il cimitero si pone però anche come problematico punto di passaggio, se visto alla luce delle più recenti proposte progettuali di Rossi (cfr., in particolare, i progetti del teatro Carlo Felice a Genova, con I. Gardella, 1984, e per un edificio terziario a Buenos Aires, 1984). Dopo le prove di perseveranza che Rossi ha fornito durante gli anni '70, si viene quindi profilando il pericolo di una caduta in pratica manierista, mentre all'ostinazione rischia di sostituirsi la ripetizione, anche se non si può escludere che ciò possa preludere all'individuazione di nuove ipotesi sperimentali.

Il panorama che sino ad ora si è tentato di definire mostra quanto frastagliati siano i confini dei riferimenti dei quali attualmente gli architetti italiani possono avvalersi. A conferma di ciò possono essere invocati molteplici e contraddistinti esempi. Per chiarezza, a tal fine, è opportuno qui considerare il lavoro di personaggi tra loro così diversi come A. Cantafora o M. Scolari e R. Piano. Liquidare il lavoro di Scolari o Cantafora come manifestazione di un'esperienza artistica irriducibile alla problematica architettonica non sarebbe un'operazione produttiva. Riducendo nominalisticamente la complessità dei fenomeni si rischia di smarrirne il senso. I quadri di Cantafora e Scolari sono in realtà espressione vuoi delle incertezze, vuoi della crisi che hanno caratterizzato, pur nel generale processo di maturazione, gli sviluppi dell'architettura italiana nell'ultimo decennio. La vena metafisico surreale degli acquarelli di Scolari come le accurate costruzioni prospettiche degli olii di Cantafora traggono comune origine dalla mediazione intorno alla natura e allo stato dell'operare architettonico. La continua rappresentazione del rappresentare che Cantafora indaga è un richiamo a significati tipici del progetto che oggi rischiano di venir smarriti. Vi è infatti nei quadri di Cantafora la volontà di ricordare come l'architettura sia sempre intreccio di esperienze, a volte incommunicabili, a volte indicibili ma comunque destinate ad interferire con la configurazione di ciascuno spazio, di ogni luogo e forma.

Non vi è rinuncia, in tal senso, di queste modalità di espressione. Semmai i quadri di Cantafora esprimono il tentativo di adeguare i mezzi della rappresentazione al bisogno di alludere a tutti i significati che l'architettura deve saper esprimere. In tal senso le architetture dipinte di Scolari e Cantafora tracciano il confine opposto di una concezione che l'opera



Aldo Rossi, Gianni Braghieri, cimitero di San Cataldo, Modena, 1971 sgg.

alla verifica costruttiva. Se Gregotti, chiusa l'esperienza giovanile, pare intenzionato a sperimentare nella complessità della realtà data la verifica di ogni propria ricerca, complementariamente opposto risulta l'atteggiamento di A. Rossi. Egli è stato uno tra gli architetti che con

ranza con cui Rossi tratta le implicazioni del rapporto tra le proprie definizioni progettuali e il tempo storico, da un lato, e l'accidentalità della realtà, dall'altro. Da questo punto di vista il cimitero costruito a Modena (1971 e ss.) è l'opera che riassume le peculiarità della

di un costruttore come R. Piano può illustrare compiutamente. Abbandonata l'enfasi avanguardistica che aveva fatto del Centre Pompidou a Parigi (1971-77) un clamoroso ma ritardato manifesto, Piano con i suoi recenti progetti, dal museo per la Menil Collection di Houston (1981-83) alle svariate proposte urbanistiche e di riuso urbano degli anni '70, pare intenzionato a sperimentare efficientisticamente un uso ragionevole della tecnologia abbandonando ogni enfasi formale. "Macchine" prive di ostentazione, le realizzazioni di Piano hanno il pregio di attenersi ad un'estrema funzionalità anche quando le occasioni progettuali potrebbero stimolare narcisistiche esibizioni, come nel caso dell'allestimento della mostra di Calder realizzato a Torino nel 1983 o dell'aprontamento dello spazio scenico per l'opera *Prometeo* di L. Nono rappresentata a Venezia nel 1984.

Tra gli opposti appena ricordati, alcuni giovani progettisti sono venuti maturando esperienze estremamente personali che sarebbe errato non ricordare. Si è già fatto cenno, ad esempio, al lavoro svolto da F. Purini a fianco di V. Gregotti. Sebbene dopo le esperienze progettuali compiute in collaborazione con il più anziano architetto milanese Purini non abbia avuto modo di vedere realizzate in maniera adeguata le proprie proposte, alcuni suoi progetti (cfr. ad es. il complesso residenziale concepito per Napoli nel 1984) debbono essere accolti come una promessa in attesa di augurabili verifiche costruttive. Un discorso in parte simile potrebbe essere fatto per altri architetti romani e in particolare per quelli che, negli anni '70, hanno dato vita alle stimolanti elaborazioni del gruppo del GRAU. E tra le diverse personalità formatesi in seno ai compositi gruppi d'avanguardia che si sono costruiti tra la fine degli anni '60 e i primi '70, emerge oggi quella del fiorentino A. Natalini. In opere quali l'edificio bancario costruito ad Alzate Brianza (Como, 1978 e ss.) o nel progetto per il Museo della Tecnica a Mannheim (1982) egli dimostra di aver superato le velleità avanguardistiche condivise durante la sua militanza in una formazione quale il Superstudio e di aver decisamente abbracciato una pratica progettuale che si avvale di coerenti ed eleganti semplificazioni linguistiche. Tale inclinazione traspare con ancor maggiore chiarezza nelle ben caratterizzate ricerche di un progettista quale Francesco Venezia. Formatosi in un ambiente particolare come quello napoletano, con realizzazioni quali il Museo di Gibellina in Sicilia (1980 e ss.) o la proposta elaborata per la sistemazione di San Leucio a Caserta (1984), Venezia ha saputo definire un linguaggio scarno

ma originale, capace però di fondere una sincera vena lirica con un sicuro senso tettonico.

Il quadro che dopo queste ultime digressioni risulta abbozzato non dovrebbe lasciar dubbi circa l'impossibilità di ricondurre il panorama dell'architettura italiana degli anni '80 a denominatori comuni.

La scomparsa dei maestri che avevano iniziato la propria attività negli anni '30 ha aperto definitivamente le porte al processo di revisione dei legami con la tradizione del moderno. Tale processo appare oggi definitivamente consumato; non può quindi sorprendere che dopo gli sbandamenti e le incertezze che hanno caratterizzato gli anni '70 i migliori progettisti italiani sembrino oggi interessati a recuperare una dimensione specifica del fare architettonico, meno condizionata da opzioni di ordine ideologico rispetto al passato e comunque caratterizzata dalla tendenza a ripristinare il ruolo della pratica costruttiva quale termine finale di verifica di ogni astratta indagine formale o sperimentazione linguistica.

In questo spazio segnato dalla coerenza

costruttive, nel trarre vita nuova da antiche costruzioni, l'intelligenza di cui ha dato prova con la sua cultura curiosa e raffinata, con la sua capacità di guardare le cose e comprenderle, hanno reso irripetibile il suo metodo di lavoro. Ne è derivata una pratica del mestiere intesa a rinnovare senza nostalgie i segreti di cui l'architetto deve continuare ad essere custode, e gli enismi che è chiamato a rinnovare o a sciogliere. A partire dagli anni '30 e poi con i gioielli quasi manieristici concepiti negli anni '50 (cfr. progetto per villa Zoppas a Conegliano, 1953, o a villa Veritti a Udine, 1956 e ss.) Scarpa pone le premesse per la sua vivacissima per quanto tarda giovinezza conosciuta con l'avanzare degli anni. I miracolosi restauri di Castelvecchio a Verona (1956 e ss.) o della Fondazione Querini Stampalia a Venezia (1961-63), gli allestimenti più famosi realizzati a partire dall'immediato dopoguerra rappresentano altrettante tappe nella storia dell'architettura italiana contemporanea. Ma sono proprio gli ultimi progetti e le ultime realizzazioni, quelli cioè della sua tarda giovinezza, quello per Piazza della Loggia a Brescia (1974 e ss.) per una

origini e ai suoi più profondi significati. Se la storia dell'architettura italiana dal dopoguerra ad oggi è segnata da tentativi più o meno riusciti, più o meno rigorosi e generosi di rinnovare continuamente il rapporto del progetto con il tempo e, quindi, con la tradizione e la storia, è nell'opera di Scarpa che il tempo, la tradizione e la storia vengono plasmati come i materiali sui quali costruire il divenire del mestiere antico dell'architetto.

Bibliografia

- M. Fabbrì, *Le ideologie degli urbanisti nel dopoguerra*, Bari, 1985
- A. Belluzzi, C. Conforti, *Architettura italiana 1944 - 1985*, Roma - Bari, 1985
- F. Brunetti, *L'architettura in Italia negli anni della ricostruzione*, Firenze, 1986
- M. Tafari, *Storia dell'architettura italiana 1944 - 1985*, Torino, 1986
- G. Ciucci, F. Dal Co, *Architettura italiana del '900. Atlante*, Milano, 1992
- Carlo Scarpa: *Frammenti 1926 - 1978*, numero monografico di "Rassegna", 7, luglio 1981, a cura di A. Rudi
- Carlo Scarpa, *Opera completa*, a cura di F. Dal Co, G. Mazzariol, Milano, 1984
- Carlo Scarpa, a cura di F. Marciano, Bologna, 1984
- B. Albertini, S. Bagnoli, Scarpa, *L'architettura in dettaglio*, Milano, 1988



Carlo Scarpa, museo di Castelvecchio, Verona, 1957 sgg.

a regole consolidate ma non immutabili del progetto architettonico, d'altro canto, si è mosso con irripetibile contegno sin dagli anni '30 il più geniale tra gli architetti italiani di questo secolo. Carlo Scarpa, lavorando isolatamente, non disdegnando occasioni spesso marginali e realizzando nella sua cinquantennale carriera un numero sostanzialmente limitato di opere, è stato portatore di una lezione che merita di essere ancora rimeditata. La maestria che Scarpa ha dimostrato con le sue invenzioni tettoniche, nell'usare sapientemente i materiali più diversi, nel reinventare tradizioni

villa a Ryadh (1978), o la costruzione della Banca Popolare di Verona (1973 e ss.) che danno misura della statura di progettista di Carlo Scarpa. Una statura di cui egli dà definitiva dimostrazione distillando nella tomba monumentale Brion realizzata nel cimitero di San Vito d'Altivole (Treviso 1969 e ss.) tutti i complessi significati della propria ricerca. Quest'opera scarpiana ha il merito e il coraggio, nel dare per scontata la propria apparente inattualità, di riproporre allo sguardo e al pensiero della cultura contemporanea figure allusive ai valori perenni dell'architettura, alle sue mitiche

Adalberto Libera, dal "Gruppo 7" alla "ricostruzione"

Giorgio Ciucci

Il progetto presentato da Adalberto Libera al concorso per il Palazzo delle feste e dei ricevimenti all'E42 (1937) era stato, nelle fasi conclusive del giudizio della giuria che lo dichiarerà vincitore, attaccato duramente da Giuseppe Terragni; la critica di questi non si appuntava solo sugli aspetti formali (Libera aveva pensato a un edificio dall'impianto simmetrico che si richiamava al Pantheon) ma implicava anche una censura al comportamento di Libera, autore di un progetto che, per ottenere il primo premio, sembrava concedere molto, troppo, alle nuove direttive per un'architettura "classicista". Scriveva Terragni in quell'occasione: "Il progetto di Libera è [...] un ibrido risultato di compromesso fra il neoclassicismo e il razionale; un vero pasticcio [...] il pericolo è che Libera stia rifacendo il progetto o quanto meno modificandolo per migliorarlo e portarlo su di una più schietta modernità: questo rappresenterebbe semplicemente una truffa [...]".

La condanna di Terragni coinvolgeva, più in generale, gli architetti moderni pronti a derogare dai principi della razionalità pur di realizzare un'opera, compromettendosi così con quelle direttive ufficiali che chiedevano una nuova "classicità" rappresentativa dell'Impero fondato nel maggio del 1936. L'Italia monarchica e fascista, ora imperiale, si presentava come l'erede dell'Impero romano, con Mussolini moderno Augusto e l'E42 l'ultimo dei Fori imperiali.

Questo "bisogno" di classicismo imperiale costituiva il punto d'arrivo di dieci anni di scontri, polemiche, prese di posizione, dibattiti sull'arte e l'architettura "di stato" che avevano contrapposto i "modernisti" ai "tradizionalisti": da un lato i razionalisti, che assumevano l'antichità, la classicità, la mediterraneità quali valori ideali svincolati da ogni diretto riferimento a forme del passato (colonne o archi che fossero): quei valori erano tanto più tali, quanto più assunti nella loro assoluta astrazione; dall'altro i fautori di un moderno classicismo, fondato sugli elementi formali dell'antica Roma - l'arco e la colonna - intesi come figure rappresentative di valori assoluti e resi "moderni" attraverso la depurazione da ogni aspetto decorativo e ornamentale. Arco e colonna divenivano simboli del legame fra la grandezza dell'impero romano e quella

del regime imperiale fascista.

Fra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta, Libera era stato uno dei rappresentanti più in vista dei razionalisti italiani, insieme con Terragni. Ora, alla fine degli anni Trenta, quel primo razionalismo intransigente si andava consumando nella pratica dell'architettura. Le iniziali dichiarazioni di principio del Gruppo 7 (fondato nel 1926 da sette giovani architetti laureati al Politecnico di Milano, fra cui Terragni, e al quale aveva aderito Libera) riferite alla "perfezione indefinibile e astratta del puro ritmo", così come la di poco successiva affermazione di Alberto Sartoris: "l'architettura razionale tende verso un nuovo classicismo", o quella di Edoardo Persico: "raggiungere, attraverso una rigorosa ricerca del moderno, una bellezza e una solennità classiche", queste affermazioni erano venute a scontrarsi con la più concreta e pratica idea, espressa da esperti architetti professionisti, della tradizione costruttiva fondata sulle forme del passato.

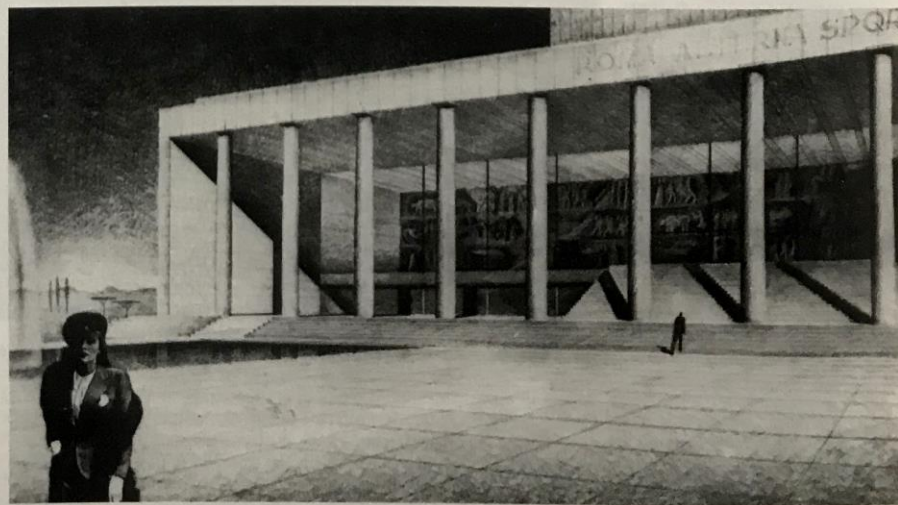
Insomma, i razionalisti credevano nel moderno come vero classico, nel senso che lo spirito classico risiedeva nelle forme indipendentemente dal loro uso ripetitivo (che le rendeva vuote) e si rinnovava e riviveva di continuo nel pre-

sente; mentre per i "neoclassicisti" le forme classiche erano il frutto di una ragione costruttiva giunta a perfezione formale, pregne di un'armonia dell'insieme, espressione di una immutabile logica degli elementi; pena la perdita di valore dell'architettura stessa e quindi l'impossibilità di raffigurare valori eterni. Lo scontro aveva assunto un valore politico, non a favore o contro il fascismo ma relativo a quale dei due volti del fascismo, che si presentava come regime rivoluzionario e moderno ma fondava il proprio destino sui valori del passato, dovesse essere rappresentato negli edifici dello Stato: se il volto rivoluzionario di un regime che si auto-proclamava anticapitalista e anticomunista, oppure quello classicista di una nazione che si ispirava alla grandezza romana e aspirava a un posto accanto alle potenze "imperialiste".

La vicenda di Libera architetto attraverso, fra gli anni Venti e la guerra, quel dilemma, offrendo una risposta personale e unica, fondata sulle apparenti certezze di un linguaggio ancorato a forme architettoniche di forte valenza figurativa e rappresentativa, governate da un ricorrente simmetria.

Queste "figure" le possiamo esemplificare nell'elemento verticale - obelisco,

torre, colonna o fascio che fosse - presente in molti suoi progetti: se prendiamo i fasci, si pensi a quelli presenti nella facciata della Mostra della rivoluzione fascista a Roma (1932), nel progetto per il Palazzo del Littorio (1934), nei padiglioni italiani a Chicago (1933) e a Bruxelles (1935); ma le possiamo ricondurre, quelle figure, anche alle ricorrenti serie di diagonali incrociate presenti nel progetto per un Organismo di rapido sfollamento per un cinema (1927-28), negli accessi alle sale di riunione del progetto per il primo concorso del Palazzo del Littorio (1934), nell'Auditorium (1935), nel Palazzo dei congressi (1937-42): diagonali che divengono vere e proprie figure all'esterno di uno dei corpi scala della Scuola elementare a Trento (1931-34) e nella facciata del Palazzo postale a Roma (1933-35); figure ricorrenti sono anche la pensilina-portico: la troviamo davanti al volume della Mostra della rivoluzione fascista, del Palazzo postale, dell'Auditorium, fino a divenire portale nel Palazzo dei congressi; altra immagine è la superficie traforata inserita sul retro del Palazzo postale, che si ripete anche nel Padiglione di Bruxelles; o ancora il volume a pianta rettangolare con gli angoli stondati del progetto per il Padiglione della FIL, per l'Alberghetto



Adalberto Libera, palazzo dei ricevimenti e dei congressi all'E42, Roma, concorso 1937, realizzazione 1942. Prospettiva esterna

di montagna, per la Palazzata a Messina (tutti fra il 1926 e il 1928), volume ripreso nel corpo dei bagni all'interno del cortile della Scuola di Trento, nella copertura del salone del Palazzo postale a Roma, ancora nel padiglione per Chicago; figura determinata è il blocco con pianta a U del Palazzo postale e del progetto per il secondo concorso (1937) del Palazzo del Littorio; in quest'ultimo, le ali della U sono aperte, dando luogo a una pianta in cui le divisioni interne convergono verso un punto, in modo non dissimile da quanto ideato nella pianta ricurva, a forma di boomerang, del primo progetto per il Palazzo del Littorio; e ancora una figura è lo spazio circolare, a forma di *tholos*, del sacrario della Mostra della rivoluzione fascista, di quello per il primo Palazzo del Littorio, del progetto per il Mausoleo di Ataturk ad Ankara (1942).

Si potrebbe continuare con la serie delle figure, ricordando i volumi cubici per la Mostra del 1932 o per Aprilia (1936) o per il Palazzo dei Congressi, come anche i volumi cilindrici su basamento quadrato dell'Organismo a pianta centrale (1926-28) o della sistemazione del Mausoleo di Augusto a Roma (1934-38). Ma forse è più utile e interessante soffermarci sulle colonne che compaiono nella seconda versione, quella che Terragni giudicava "una truffa", del Palazzo dei congressi; queste colonne, inserite da Libera nel portale della facciata principale, saranno giudicate scandalose e gli verranno rimproverate come una caduta verso un classicismo deterioro e falso, impuro e disonesto.

Forse le possiamo leggere anch'esse, più che un cedimento alle richieste ufficiali che imponevano la colonna come elemento unificante i diversi edifici dell'E42, come una delle "figure" assunte da Libera, come un'immagine espressiva, della stessa famiglia dei quattro fasci posti in facciata alla Mostra della rivoluzione fascista: qui i fasci riprendevano le quattro colonne degli archi trionfali romani, là, all'E42, le colonne stabilivano un'originale confronto con la gigantesca vetrata sostenuta da tralicci metallici a forma di fuso.

Negli anni Cinquanta le forme e le figure architettoniche assunte da Libera per i propri edifici appariranno svincolate dai significati di un tempo, sembreranno prive delle consolidate certezze di cui erano state caricate, risulteranno a volte sconnesse fra di loro. Sarà privilegiato invece il contrasto fra forma e struttura, ricorrendo nelle soluzioni strutturali a un'entasi prima sconosciuta. Il Palazzo della Regione Trentino Alto-Adige, del 1953-1962, esprime la tensione di questo nuovo assetto configurativo. Compagno quei tre corpi formalmente distinti ma funzionalmente collegati fra

di loro: il basso, lungo blocco con l'ingresso principale e gli uffici degli assessori, caratterizzato al piano terra da giganteschi pilastri a forma di iperboloidi che sostengono due soli piani coperti a tetto e rivestiti con motivi che richiamano l'architettura alpina; il corpo degli uffici, disposto ad angolo (acuto) col precedente e caratterizzato all'esterno da un rivestimento in vetro e metallo e all'interno da una struttura in cemento armato ad albero; infine il volume circolare della sala consiliare, la cui struttura si confonde con l'idea formale di un corpo circolare e si risolve nell'immagine di un basso cilindro sollevato dal suolo, sorta di disco volante capitato lì fra i due corpi rettilinei.

La precedente unità sintetica dell'idea

formale, verificata dalla funzione, lascia qui il posto all'accentuata disorganicità dei riferimenti formali. Non si danno più certezze.

Bibliografia

-G. Carlo Argan, *Libera*, Roma, 1974

-V. Quilici, *Adalberto Libera*.

L'architettura come ideale, Roma, 1981

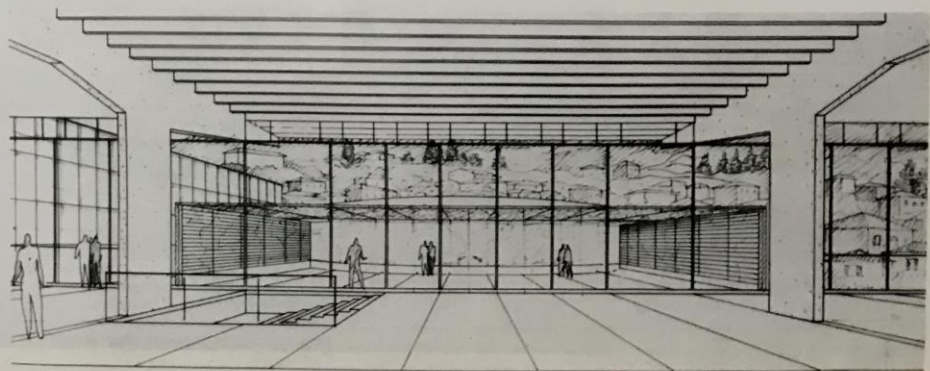
-Adalberto Libera, *Opera completa*,

Milano, 1989

-Adalberto Libera, Bologna, 1989

**Adalberto Libera,
Palazzo dei ricevimenti
e dei congressi all'E42, Roma,
il vestibolo colonnato**

**Adalberto Libera,
Palazzo della regione, Trento,
(1953-62), prospettiva interna**



Giovanni Michelucci, l'architettura per la "nuova città"

Claudia Conforti

La città per Michelucci è il luogo d'incontro per definizione, e la casa, la chiesa, la scuola, il mercato, la banca, - cioè l'architettura - non sono altro che metafore della città. "L'uomo valorizza se stesso soltanto al contatto degli altri uomini; costruisce la sua personalità soltanto quando mette in rapporto i suoi pensieri e il suo modo di vita con i pensieri e il modo di vita degli altri" afferma Michelucci sulle pagine del primo numero di "Panorami della Nuova Città", la rivista che fonda e dirige a partire dal 1950.

L'idea di città, anzi di una "nuova città", è la filigrana di ogni suo progetto. Da essa deriva la priorità compositiva attribuita da Michelucci ai percorsi: percorsi possibili e percorsi impossibili - passeggiate sui tetti, nei cortili e nei giardini dei palazzi, camminamenti poetici - che rompono la banalità del marciapiede stradale e restituiscono agli uomini la spazialità urbana come momento totale e collettivo. Michelucci non elabora una personale *forma urbis* da sovrapporre o contrapporre alla città antica. La sua idea di città è spaziale non formale, si definisce volta per volta, in rapporto al luogo e al progetto; la nuova città di Michelucci è un insieme di luoghi di scambio, di spazi collettivi d'incontro. Un luogo denso di architetture forti e rappresentative contornate da una fitta edilizia civile, dove ci si muove senza ansie né timori; un luogo che si progetta e si crea empiricamente, caso per caso, indifferenti ai problemi di gusto e agli obblighi linguistici del Moderno. Michelucci, come molti maestri della sua generazione cresciuta insieme al Movimento Moderno, sperimenta continuamente e contemporaneamente soluzioni espressive diverse, che solo una forzata sistematizzazione critica tenta di costringere in fasi successive. Di questa forzatura si ha un tipico esempio nella lettura che viene comunemente fornita dei suoi edifici alla Città Universitaria di Roma: essi sono indicati come architetture incerte, dal linguaggio spurio, prodotti di transizione dall'adesione piena e felice al Moderno - rappresentata dalla stazione di Firenze - alla ricaduta accademica e storicista del Palazzo del Governo di Arezzo. Questa catena critica così apparente-

mente logica e consequenziale si frantuma di fronte all'evidenza cronologica: i progetti romani per le facoltà di Mineralogia e Biologia sono infatti redatti da Michelucci nella primavera del 1932 e consegnati prima del 31 agosto dello stesso anno; il bando di concorso per l'edificio viaggiatori della stazione di Firenze è pubblicato il 20 agosto del 1932: di conseguenza il progetto della stazione segue - non precede - quelli dell'università. Questa breve digressione filologica ha lo scopo di dimostrare che per Michelucci non esistono linguaggi alternativi: tutti i linguaggi possono essere parlati contemporaneamente, essi infatti sono per il toscano privi di carica ideologica. In ogni progetto conta soltanto l'obiettivo: cioè il significato che quella particolare

architettura deve esprimere in rapporto al suo ruolo e al suo contesto. Un tale atteggiamento sconcerta la critica, che tende alla ricostruzione di processi lineari, soprattutto quando si tratta di un consacrato maestro-padre del Moderno. Pertanto le censure ideologiche e moralistiche che condannano come accademici gli edifici romani, al pari della Palazzina reale aggregata alla stazione di Firenze o del Palazzo di Arezzo, negano in realtà la sostanza dell'opera di Michelucci, che trova il suo compimento nei valori spaziali e prospettici di un'architettura strutturata sui percorsi. Oltre a ciò, Michelucci, profondamente consapevole dell'autonomia del linguaggio, lo è, di conseguenza, altrettanto della sua piena fungibilità.

Se infatti si analizzano con questa ottica

i due vituperati edifici universitari romani, essi risultano non dissimili dalla celebratissima stazione fiorentina. In tutti questi progetti gli impianti seguono logiche svincolate dall'euritmia grafica che caratterizza le planimetrie razionaliste: al contrario le piante sono asimmetriche, sgraziate e perfino disarticolate, ma è sufficiente un'occhiata agli schizzi delle sezioni per rendersi conto che Michelucci si è mosso seguendo i suggerimenti prospettici derivati dal terreno in leggero declivio (facoltà di Biologia); dai rapporti volumetrici con gli edifici che affacciano sul piazzale principale (Mineralogia); dalla fluidità dei percorsi che dagli ingressi spaziosi e accoglienti si spandono nelle aule e nei laboratori per aprirsi sui cortili e i giardini. Le simmetrie di facciata, i portali, gli archi,



le statue, sono per Michelucci archetipi sedimentati da una millenaria convenzione architettonica che ne rende immediatamente riconoscibili i messaggi funzionali e simbolici. Strade certe e abbreviate della simbolizzazione che è per Michelucci attributo strutturale dell'architettura.

Indifferenza linguistica, priorità dei percorsi nell'articolazione degli spazi, senso del luogo, centralità simbolica, dialogo incessante tra tecnologia e forma sono le costanti di una produzione architettonica che copre quasi un secolo - dal 1916, data della cappella di guerra di Casale Ladra ai progetti per l'area Garibaldi a Fiesole della seconda metà degli anni ottanta - e che contraddice ogni ufficializzazione del Moderno. In essa entrano e si giustificano opere diversissime: la "neoclassica" villa Vittoria a Forte dei Marmi (1937-39) che, a una pianta accentuatamente asimmetrica, fa corrispondere un alzato dall'apparente regolarità classicista; la chiesa di Larderello, in cui il ricorso espressivo alla schietta tecnologia del cemento armato si associa alla pirotecnica fioritura delle vetrate e della luce; la tenda - Golgota materializzata al bordo dell'autostrada dalla chiesa di San Giovanni Battista; l'infelice chiesa-teatro di Longarone o la serenità civica e religiosa che impronta la chiesa di San Giovanni ad Arzignano. Metodo e coerenza - che non nascono per Michelucci dalla meccanica ripetizione di formule stilistiche o di trovate figurative -, legano opere tanto diverse e apparentemente contraddittorie in una catena ideale che comprende anche le idee incompiute o che non hanno saputo tradursi in una costruzione convincente. Poiché Michelucci è stato un grande artista che ha saputo creare capolavori, imparando anche dai propri, riconosciuti, grandi errori.

Nella pagina a fronte
Giovanni Michelucci,
chiesa di San Giovanni Battista,
Autostrada del Sole, area direzionale
di Firenze Nord, 1960-64

Bibliografia

-A. Belluzzi, C. Conforti,
Giovanni Michelucci, Catalogo delle opere, Milano, 1986
 -V. Fontana, *Giovanni Michelucci*,
 Catalogo della mostra di Ravenna,
 Ravenna, 1986

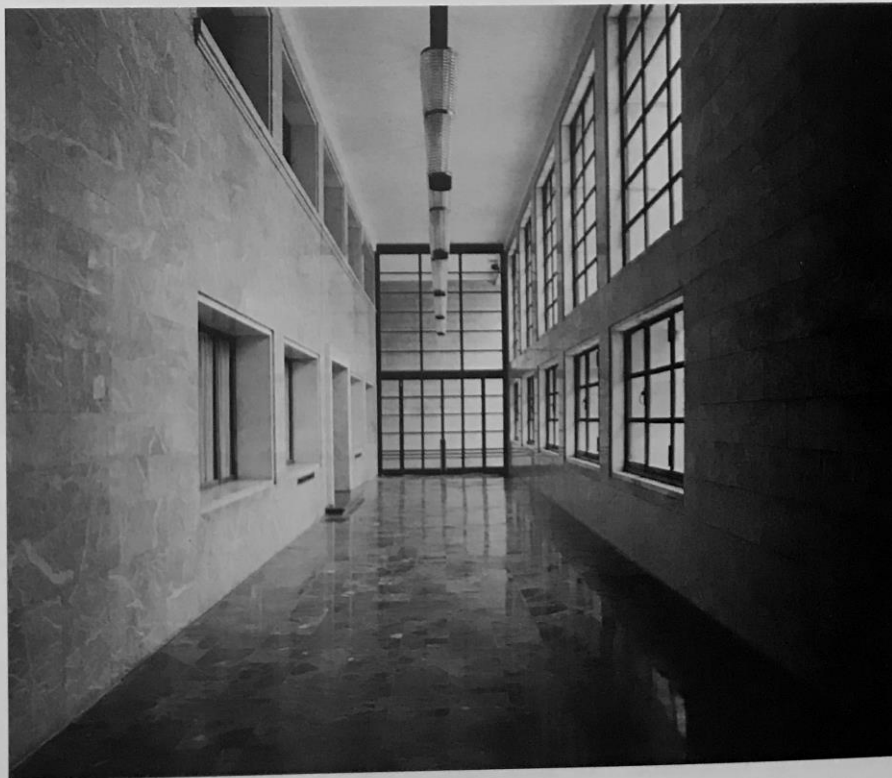
-A. Belluzzi, C. Conforti,
Lo spazio sacro nell'architettura di Giovanni Michelucci, catalogo della mostra di Siena, Torino 1987
 -Giovanni Michelucci, a cura di F. Brunetti, Poggibonsi, 1988

-Giovanni Michelucci *Architetto*, in "P. A. Professione Architetto", pubblicazione dell'Ordine della provincia di Pescara, 1992
 -C. Conforti, *La Chiesa di S. Giovanni Battista ad Arzignano*, Arzignano, 1992



Giovanni Michelucci,
Palazzo del Governo di Arezzo,
1936-39

Giovanni Michelucci,
Stazione di Firenze, galleria
della Palazzina, 1932-35



Ignazio Gardella, dall'impegno discreto alla discrezione della professione

Manuela Morresi

Nel percorso professionale di Ignazio Gardella ricorrono una serie di tematiche costanti, coerentemente sviluppate e approfondite; allo stesso tempo dagli esordi sino alle opere della maturità - la sua personalità di progettista non si presenta univocamente definita. Ambiguità, prese di posizione sfuggenti e talvolta contraddittorie inducono a riconoscere nella sua opera polarità antitetiche, tra le quali Gardella si muove alla ricerca di un inedito, e difficilmente raggiungibile, equilibrio. E se l'analisi dei suoi esiti progettuali consente di ripercorrere un arco temporalmente molto esteso della storia dell'architettura italiana di questo secolo - dagli anni del fascismo sino al tramonto del cosiddetto postmoderno - è necessario avvertire come la sua figura si presenti eccentrica rispetto al panorama architettonico nazionale. Defilato, ma silenziosamente determinato nella sua critica alle interferenze del regime sull'attività degli architetti negli anni che precedono la guerra, Gardella resta sostanzialmente isolato anche nel dopoguerra, quando sceglie di mantenersi ai margini del dibattito che si accende tra scuola milanese e scuola romana sulla valutazione del ruolo dell'architetto e dell'intellettuale nell'Italia liberata. Anche le tematiche proprie della ricostruzione, dalle quali si lasciano travolgere sia gli aderenti all'A.P.A.O. che i membri del M.S.A. - a cui Gardella, peraltro, si avvicina - sembrano sfiorare solo tangenzialmente l'evoluzione di un linguaggio che individua nella rinuncia a qualsiasi eccesso una elegante soluzione di garanzia per la propria duplicità. Per precisare i confini degli ondeggiamenti linguistici di Gardella, i progetti per il Dispensario antitubercolare di Alessandria - con il quale egli assume, dopo la morte del padre Arnaldo, la direzione dello studio di famiglia - possono essere assunti come una sorta di prologo, nel quale si trovano depositate "cifre" che diverranno ricorrenti. La versione del progetto pubblicata su "Casabella" nel 1935 - con un giudizio estremamente positivo della redazione sull'*opera prima* del giovane architetto - fa emergere il tema della dialettica tra pieni e vuoti: la struttura su piloni, esibita sul fronte di accesso, consente

infatti l'arretramento della parete e provoca, allo stesso tempo, una consistente riduzione della superficie effettivamente utilizzabile. Nello spazio svuotato del portico, l'elegante silhouette della scala sospesa anticipa i segni rarefatti che riappariranno costantemente nelle sue realizzazioni. La svolta impressa al progetto finale è ugualmente significativa. Il volume si ripresenta integro e compatto, se pure reso trasparente dalle ampie superfici vetrate della sala di aspetto del piano terreno; ma solo apparentemente si può penetrare, con lo sguardo, attraverso la superficie di mattoni a griglia che costituisce lo schermo della terrazza-solarium del primo piano.

altri iter progettuali: i poli di uno dei tipici dualismi di Gardella sono già preannunciati.

I termini dell'assunto iniziale si chiariscono sottoponendo a esame comparativo due realizzazioni dei primi anni '50, analoghe per destinazione d'uso ma indirizzate a differenti tipi di utenza: si tratta del condominio in via Marchiondi a Milano (1949-1954) e dell'edificio residenziale per gli impiegati della ditta Borsalino ad Alessandria (1950-52). La casa milanese è destinata all'alta borghesia: in essa, a lungo, abiterà e lavorerà lo stesso Gardella, stabilendovi il proprio studio professionale. Eppure, il problema che si pone non è quello di un

ai serramenti a scorrimento, alle esili e eleganti pensiline che protendono verso la strada in corrispondenza degli accessi. Alcuni dei motivi dell'edificio di Alessandria ritornano nel condominio milanese. La parete nord è rivestita in klinker e i fronti principali, quasi interamente vetrati, si presentano privi di assi di simmetria. Ciò che muta, in realtà, è la sostanza del tema progettuale. Ciascuno dei quindici appartamenti della casa in via Marchiondi è diverso dagli altri, sia da un punto di vista planimetrico sia nelle soluzioni di prospetto. Il telaio di pilastri portanti assicura infatti assoluta libertà nella disposizione dei setti murari, consentendo di interpretare, in ciascun alloggio, le particolari esigenze abitative e di lavoro dei suoi futuri abitanti. La robinia che penetra attraverso i solai di alcune delle terrazze costituisce il suggello dell'operazione. Se gli appartamenti sono interpretabili come una sorta di abito tagliato su misura l'immissione nell'architettura costruita di un elemento arboreo - sotto specie della proposizione di un rinnovato rapporto tra natura e artificio - denuncia il *limite* dell'esito progettuale. In nessun modo la casa in via Marchiondi costituisce un modello: le scelte compositive sono infatti irripetibili, come non riconducibile a un *tipo* è la sorte cui è destinato l'albero, preesistente all'apertura del cantiere. Appare dunque chiara la divaricazione del tema: nella casa di Alessandria, il fine è quello di stabilire un precedente, che mostri come si possa garantire una alta qualità di vita a un ceto sociale trascurato dai grandi studi di architettura: e si vedano, al proposito, gli esiti raggiunti da Gardella negli stessi anni e in collaborazione con Albin, nel quartiere IACP Mangiagalli, a Milano. Nell'edificio di via Marchiondi, al contrario, l'apparente *understatement* del condominio assicura la discrezione nei confronti dello *status* dei suoi abitanti, senza rinunciare, tuttavia, a un - forse - ironico segno di distinzione: ma si evita, volutamente, di affrontare il tema della definizione del "tipo" edilizio della residenza alto borghese. Se l'approccio al problema residenziale appare ambivalente, anche di fronte al rapporto con il contesto storico del tessuto architettonico preesistente



Ignazio Gardella, casa per impiegati della Borsalino, Alessandria, 1952

La mancata osservanza delle norme stabilite dal regime per la progettazione dei dispensari, e lo scandaloso - per gli ispettori ministeriali - uso dei mattoni a griglia, evocatori dei tipici fabbricati agricoli padani, provocherà, com'è noto, l'allontanamento di Gardella dal cantiere e la trasformazione parziale dell'edificio. Ma è nel confronto tra le due versioni del progetto che si può individuare un primo, determinante elemento di contraddizione. L'opzione finale va infatti nel senso della riduzione della durezza compositiva, ottenuta attraverso il rivestimento dello scheletro strutturale. È, questo, un processo che si ripeterà in

minore impegno progettuale per la definizione del complesso di Alessandria, destinato a un ceto sociale meno abbiente. Al contrario: nelle case per gli impiegati, Gardella studia l'orientamento ottimale per ciascun alloggio, giungendo - al fine di garantire ai soggiorni un doppio affaccio - a frangere il volume dell'edificio, trasformato in una lama sottoposta a molteplici torsioni; si origina, in tal modo, una struttura priva di assi di simmetria. In essa, la perizia nell'uso dei materiali e la raffinatezza delle soluzioni di dettaglio si manifestano senza incertezze: dal rivestimento dell'intera superficie esterna in klinker,

Gardella non fornisce una sola, univoca risposta. Affrontando il tema - inedito per lo studio, nel 1950 - della ristrutturazione del complesso termale ottocentesco Regina Isabella, a Lacco Ameno (Ischia), è la definizione del "valore" dell'edificio storico che viene a porsi come elemento determinante del progetto: in base ad esso si studia infatti il "calibro" dell'intervento.

Il mantenimento del colonnato neoclassico anteposto al complesso preesistente è condizione imposta dalla locale Soprintendenza: e in ciascuna delle versioni del progetto - da quella di minima, quando la committenza è costituita da un gruppo di medici milanesi, a quella maggiormente estesa, quando interviene Angelo Rizzoli, a quella definitiva, dopo l'uscita di Rizzoli dall'affare, nel 1954 - Gardella sembra prendere con sempre maggior determinazione le distanze dall'ingombrante lacerto ottocentesco. Il quale, nel progetto finale, è fisicamente allontanato dal nuovo edificio - arretrato rispetto al filo del colonnato - cui si collega attraverso tiranti a vista. Il ritmo imposto al fronte si presenta del tutto alternativo: il fuori asse

zione dei limiti di tale rapporto. Ma gli esiti conseguiti a Ischia sembrano capovolgersi quando è il "contesto" a imporre la propria legge, quando il "valore" è già stato, irrevocabilmente, stabilito. Il doppio approdo professionale di Gardella a Venezia - chiamato da Giuseppe Samonà a insegnare all'Istituto Universitario di Architettura nel 1949, e successivamente responsabile della progettazione della cosiddetta "Casa alle Zattere", nel 1954 - lascia un profondo segno sugli sviluppi successivi della sua attività di docente e di architetto. Venezia, per Gardella, rappresenta un vero e proprio punto di svolta; ma la città lagunare si impone, con il proprio "incanto", attraverso un processo graduale. Con il primo progetto per la casa alle Zattere (Condominio Cicogna), Gardella reagisce violentemente, con un rigore quasi imbarazzante, alla sottomissione alle leggi dettate dal "contesto"; ed è opportuno ricordare che questo atteggiamento si manifesta quando non si era ancora spenta in Venezia l'eco delle polemiche suscitate dal progetto di Frank Lloyd Wright per il Masieri's Memorial del 1953, rimasto

essi riappare lo scheletro strutturale, denudato e ridotto al minimo della consistenza, come fantasmatica memoria di un antico vocabolario non più pronunciabile. Nessuna volontà di comunicazione con l'edilizia tradizionale lagunare, ma, piuttosto, un volontario rifiuto a stabilire un contatto, ad accettare il confronto. Il primo passo verso un cedimento progressivo, ma inarrestabile, alle leggi costruttive e stilistiche della Venezia storica è determinato da ragioni di carattere strutturale.

Necessitato a costruire sulle fondazioni preesistenti già consolidate, Gardella è indotto a flettere il fronte principale e a posizionare i muri di spina secondo le direttrici oblique appartenenti ai due edifici precedentemente insediati sull'area destinata al nuovo condominio. A partire da un simile "gesto", quasi impercettibile, le superfici destinate a specchiarsi nella laguna fioriscono, popolandosi di segni cordiali: dalla decorazione a rombi del basamento, alla danza dei parapetti traforati delle terrazze, al ritmo spettinato delle aperture. Il contatto è stato stabilito, e la ricerca del dialogo, tenacemente perseguita, si tra-

sempre più ricorrente tendenza alla "concessione" nei confronti di differenti "idiomi" locali, a un gusto che scivola nell'opzione verso un sempre più accentuato formalismo.

A partire dalla mensa Olivetti a Ivrea, nella quale l'incontro con il mecenatismo illuminato e paternalista di Adriano Olivetti è l'occasione per sperimentare una disarticolazione spaziale che appare funzionale al recupero "naturalistico" del sito. Il blocco esagonale che contiene su due livelli, i servizi di mensa e dopo mensa per gli operai e gli impiegati della fabbrica, è definito sin dai primi schizzi. Ma si infrange poi progressivamente, fino a deformarsi, acquisendo una sorta di braccio sporgente che avvolge una escrescenza rocciosa del giardino; e attraverso le ampie superfici vetrate solcate da elementi strutturali estremamente ridotti - memorie della "fabbrica di vetro" realizzata per lo stesso Olivetti da Figini e Pollini alla fine degli anni '40 - la natura circostante è resa partecipe dell'artificio architettonico. Non a caso, la Mensa Olivetti sarà oggetto di aspra polemica all'ultimo congresso dei CIAM a Otterlo nel 1959,



Ignazio Gardella, mensa per i dipendenti Olivetti, Ivrea, 1955-59

dell'accesso, l'indipendenza dagli intercolumni delle lunghe finestre con serramenti a scorrimento, le sottili, enigmatiche aperture a T disposte alla sommità del blocco che protende a sud-est, al di là delle colonne, sono gli strumenti di tale presa di distanza. Con essa, è l'architetto a stabilire il "valore" della testimonianza del passato, cui è negata la possibilità di colloquio con il nuovo. La rivendicazione dell'assoluta autonomia del fare architettonico si congiunge, nelle terme Regina Isabella, con una riflessione sul rapporto con la storia, e sul ruolo dell'architetto nella determina-

irrealizzato. L'edificio residenziale che si sarebbe elevato sul canale della Giudecca, di fronte alla chiesa palladiana del Redentore, parla infatti lo stesso scabro linguaggio del progetto di concorso per la Torre Littoria a Milano del 1934 e del primo progetto per il Dispensario di Alessandria. Il tema ritorna a essere quello della dialettica tra i pieni - il basamento su cui si innalzano i primi tre piani, solcati da limitate aperture - e i vuoti - gli ultimi due piani, arretrati rispetto al filo di facciata. In

sforma nell'esplicito tentativo di una sempre maggiore aderenza al *contesto*: affidata alle acque, la "Casa alle Zattere", così come i palazzi storici, sarà da quelle resa evanescente; i suoi limiti fisici - così violentemente affermati nel primo progetto - sottoposti alla loro opera corrosiva.

L'esito del progetto veneziano è profetico per il successivo sviluppo linguistico di Gardella, il quale, in evidente contraddizione con i rigorosi assunti iniziali, si andrà configurando secondo una

nel corso del quale gli architetti italiani sono indistintamente accusati di "storicismo", peccato capitale di tradimento nei confronti dei fondamenti comuni del Movimento Moderno. Eppure, l'edificio che fa scandalo in un confronto internazionale è forse l'ultima delle grandi opere di Gardella. In esso, l'eleganza del dettaglio, la cura quasi eccessiva dei materiali e dei particolari esecutivi, la sempre presente attenzione nei confronti delle necessità dei fruitori possono ancora, compiutamente, manifestarsi. La battuta "debole" dell'ultima balconata di coronamento, con i suoi esili elementi

velocemente accostati può essere considerata la cifra della "misura" del progetto. Ma sulla strada aperta dalla casa veneziana, si incontrano, nell'ulteriore percorso di Gardella, oggetti privi di altrettanta proporzione.

È il caso del complesso turistico della pineta di Arenzano, dei primi anni '60, in cui la "qualità" architettonica è posta al servizio della rievocazione di una improbabile atmosfera di paese raccolto intorno ad una piccola piazza, che non nasconde, tuttavia, la propria assoluta artificiosità. O, ancora, del poco distante complesso di edifici per abitazione e negozi realizzati in prossimità della stazione ferroviaria di Arenzano (1975-83), in cui la citazione degli elementi propri dell'architettura ligure - quali la coloritura delle facciate a fasce bianche e rosa e il ricorrente uso della lavagna per tetti e davanzali - si sposa con ricerche formali eccessivamente espressive, che danno origine alle incurvature dei parapetti dei balconi e alla ridondante inquadratura dei portali. Un analogo uso insistito del colore e dell'eccesso formale ricorre nel centro polifunzionale Agorà, ad Alessandria (con Jacopo Gardella e Fabio Nonis, 1987), posto di fronte alle rigorose e straordinariamente bene "invecchiate" case per gli impiegati Borsalino degli anni '50.

Ma già nel 1980, in occasione dell'apertura delle tre mostre personali dedicate a Philip Johnson, a Mario Ridolfi e a Ignazio Gardella nell'ambito della prima mostra internazionale di Architettura organizzata dalla Biennale di Venezia diretta da Paolo Portoghesi - la "Strada Nuovissima" - i tre architetti erano stati proclamati "padri" del postmoderno. Ascrivendo loro il merito di avere aperto la strada alla conquista della libertà architettonica - la "fine del proibizionismo" è il noto slogan della mostra - Portoghesi cala una pietra tombale su vent'anni di problematica e spesso dolorosa riflessione sui rapporti tra architettura, storia e tradizione, che aveva impegnato gli architetti, italiani e non, a partire dall'immediato dopoguerra: primo fra tutti, e principalmente dagli editoriali di "Casabella - Continuità", Ernesto Nathan Rogers. Allo stesso tempo, con la "Strada Nuovissima" prende corpo e appare vincente la tendenza contro la quale si era scagliato il congresso CIAM di Otterlo del 1959: le accuse agli italiani, lanciate in quel contesto da Reyner Banham suonano, a vent'anni di distanza, come sinistra profezia.

L'ultima fase della produzione di Gardella sembra confermare un tale assunto. Si può prendere ad esempio il progetto per la sistemazione di Piazza Duomo a Milano, del 1989 (con J. Gardella, F. Nonis e G. Peia). Il "monu-

mento a cascata d'acqua" fronteggia la facciata del simbolo architettonico milanese per eccellenza: con il suo basamento in marmo chiaro, solcato da una teoria di archi che nascondono volte a botte, e il suo coronamento di pilastri in metallo dorato, esso appare, in vero, come un oggetto del quale non si avverte la necessità, un troppo grazioso soprammobile che interpreta il discutibile gusto milanese tipico degli anni '80.

L'ambiguità della funzione del "monumento" viene del resto confermata dal fatto che al suo interno si collocano sale per esposizione non meglio precisate.

Può non essere inutile riflettere sul fatto che, in quel medesimo luogo, nel 1934, Ignazio Gardella aveva progettato una Torre Littoria, in occasione di un concorso indetto dal Comune di Milano. Il progetto, che risultò non classificato, consisteva in una griglia strutturale svuotata di qualsiasi elemento di tamponamento; al suo interno una scala a vista a doppia rampa era destinata a ospitare la popolazione che accorreva alle manifestazioni di piazza. La soluzione proposta da Gardella - accompagnata da una relazione di progetto nella quale il ricorso alla terminologia propria dell'architettura classica appare come una sorta di *excusatio non petita* - non è per nulla innocente. Al contrario: con essa si capovolgono, attraverso l'assoluta prevalenza dei vuoti sui pieni, i dettami contenuti nel bando di concorso, che richiedeva esplicitamente un edificio monumentale, tale da interpretare la dignità e l'elevatezza delle istituzioni di regime. La Torre Littoria del '34 non è, dunque, architettura "neutrale". Essa prende posizione attraverso l'uso di quel linguaggio "non gridato", ma coerentemente definito, che caratterizza la prima produzione di Gardella. Un evidente filo rosso lega infatti quest'opera al primo progetto per il Dispensario di Alessandria, e, ancora, al primo progetto per la Casa alle Zattere a Venezia. Ma insieme, nell'esibizione dello scheletro strutturale della Torre, privo di alcun "commento", trova espressione l'afasia dell'intellettuale, turbato e distante - allo stesso tempo - dallo spettacolo che le istituzioni offrono di sé. La "parola vuota" della torre è dunque l'alternativa alla retorica di regime: un'alternativa governata dal rigore di un impegno morale mai esibito, eppure discretamente e costantemente maturato.

Il confronto tra i due progetti di Gardella per Piazza Duomo a Milano, a cinquant'anni di distanza l'uno dall'altro, può apparire ingeneroso. Eppure, in questi due opposti esiti è possibile riassumere - con buona approssimazione - non soltanto un percorso personale, ma anche la parabola compiuta dall'archi-

tettura italiana della seconda metà del secolo.

L'ingombrante assunzione di paternità attribuita a Gardella e Ridolfi con la Biennale del 1980 - da entrambi com'è noto, scherzosamente, ma non senza imbarazzo, commentata - costituisce forse l'unico momento in cui Gardella esce da quel voluto isolamento nel quale si era mantenuto sin dall'inizio della sua attività. Un isolamento aristocratico, che gli consente tuttavia di dipanare il filo del proprio discorso senza cedere alle lusinghe del "pettego-lezzo architettonico". E l'uscita da tale isolamento non sembra essere una scelta volontaria. Piuttosto, una sorta di riappropriazione, da parte degli "stilisti" della moda architettonica italiana, di un personaggio sino allora sfuggente alle troppo facili classificazioni di tendenza. Da un tale clima, Gardella sembra essere assorbito, senza tuttavia perdere - e lo dimostrano gli esiti del progetto per la stazione ferroviaria di Lambrate a Milano (dal 1983, con J. Gardella), in cui una loosiana copertura a botte mima la forma dei vagoni ferroviari - la sottile ironia e il disincanto che sin dall'inizio caratterizzano la sua produzione architettonica.

Bibliografia

- A. Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Roma 1981
- L'Architettura di Ignazio Gardella*, a cura di M. Porta, Milano 1985.
- Ignazio Gardella*, Exhibition and Catalogue curated by F. Nonis and S. Boidi, Harvard University, Graduate School of Design, Cambridge (Mass.) 1987.
- Ignazio Gardella. Progetti e architetture 1933-1990*. Venezia 1992.