

ASPETTI DELLA SCUOLA TORINESE, TRA 1953 E 1983: SPUNTI PER UNA LETTURA

Original

ASPETTI DELLA SCUOLA TORINESE, TRA 1953 E 1983: SPUNTI PER UNA LETTURA / Moncalvo, Enrico; G., Drocco. - (1983).

Availability:

This version is available at: 11583/1464871 since: 2020-12-02T17:01:29Z

Publisher:

Published

DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

ASPETTI DELLA SCUOLA TORINESE, TRA 1953 E 1983

SPUNTI PER UNA LETTURA

ENRICO MONCALVO GUIDO DROCCO

TORINO 1983

ASPETTI DELLA SCUOLA TORINESE, TRA 1953 e 1983:
SPUNTI PER UNA LETTURA

Enrico Moncalvo, Guido Drocco

Torino, 1983



POLITECNICO DI TORINO

Dipartimento di Progettazione architettonica

Alla Prefettura di Torino

Ufficio Stampa

Oggetto: deposito pubblicazione

Il sottoscritto Enrico Moncalvo, residente in Torino, via Palmieri 19, in ottemperanza alle norme sul deposito degli stampati trasmette, in allegato alla presente, n. 4 copie delle seguenti pubblicazioni:

1) Autori:
Enrico Moncalvo, Guido Drocco

Titolo:
*Aspetti della Scuola Torinese, tra 1953 e 1983:
spunti per una lettura*

2) Autori:
Guido Drocco, Enrico Moncalvo

Titolo:
*"Concours international Opéra de la Bastille - dossier
illustrativo del progetto"*

Distinti saluti

Enrico Moncalvo

Torino, 8 ottobre 1992



8 OTT. 1992

SOMMARIO

- 1) CONSIDERAZIONI GENERALI
- 2) PROBLEMI E MATRICI COMUNI
- 3) ITINERARIO ARCHITETTONICO EDILIZIO
- 4) IL "NEOLIBERTY" e i "PIONIERI DEL MOVIMENTO MODERNO": SPUNTI PER UNA LETTURA FILOLOGICA
- 5) TENDENZE CULTURALI E FIGURATIVE: IPOTESI PER UNA LETTURA PARALLELA
- 6) LA "RITIRATA ITALIANA DAL MOVIMENTO MODERNO" VENTICINQUE ANNI DOPO: IPOTESI DI LETTURA DI ALCUNI ORIENTAMENTI PROGETTUALI
- 7) INTERVISTE
- 8) FREQUENZA CRITICA
CRONOLOGIA
BIBLIOGRAFIA

La ricerca si propone di analizzare il fenomeno di un linguaggio che si è sviluppato in Italia nel periodo del "Neoliberty" e di confrontarlo con quello dei "pionieri del movimento moderno".

La ricerca si propone di analizzare il fenomeno di un linguaggio che si è sviluppato in Italia nel periodo del "Neoliberty" e di confrontarlo con quello dei "pionieri del movimento moderno".

Analisi dell'evoluzione della morfologia progettuale dei (o di alcuni) "capiscuola" storici del periodo successivo al Neoliberty.

Analisi delle realizzazioni e delle ipotesi estetiche delle loro prime realizzazioni: (a) "capiscuola" come sua concezione storicamente definita - (b) "capiscuola" come ipotesi, concretamente ad una delle ipotesi di "capiscuola" del periodo successivo al Neoliberty.

PREMESSA/IPOTESI DI LAVORO

Questa ricerca si muove lungo due predominanti direzioni:

- Analisi del nascere del linguaggio "neoliberty", e della sua diffusione nell'ambito architettonico ed edilizio torinese (1953-68 circa).

Questa analisi vuole da un lato evidenziare le motivazioni del sorgere di una reazione al Movimento Moderno, con la riscoperta e la rivalutazione di esigenze che verranno portate avanti fino ad oggi; dall'altro, lo stabilirsi di una situazione paradossale rispetto ai presupposti della reazione stessa, cioè la diffusione ed il consumo di un linguaggio che voleva essere, esistenzialisticamente, unico ed irripetibile. Rispetto ai presupposti polemici iniziali, esso invece si stemperò in un edonistico fraintendimento nelle realizzazioni dell'edilizia "di prestigio" (e non) del periodo.

Fa da supporto a questo discorso un esame delle componenti del linguaggio stesso, ed un riferimento filologico alle possibili suggestioni storiche alla base delle componenti sopra citate.

- Analisi dell'evoluzione della filosofia progettuale dei (o di alcuni) "capiscuola" storici nel periodo successivo al Neoliberty.

Lasciata al consumo edilizio la veste esteriore delle loro prime realizzazioni (il "neoliberty" nella sua accezione storicamente definita - fino al '68-'70 circa), coerentemente ad una delle iniziali dichiarazioni ("non ci siamo mai proposti

-una tipologia, non ripetibile nemmeno da noi"), essi proseguono separatamente nel proprio cammino.

Per alcuni la ricerca progettuale ha portato ad affermare la validità della permanenza di un eclettismo, al di là della parentesi del Movimento Moderno.

Quanto delle originarie motivazioni della ribellione (rapporto con la storia, rapporto con l'ambiente...) è rimasto patrimonio comune di filosofia del progetto?

Qual è la posizione all'interno, o piuttosto nei confronti della reazione postmoderna al Movimento Moderno ed all'International Style?

Quest'analisi può essere attuata secondo due linee (una più circoscritta, l'altra più ambiziosa - più lunga):

linea 1: riferimento al percorso ideologico-progettuale dal '69 a oggi, di Roberto Gabetti ed Aimaro Isola, integrato da interviste a Giorgio Raineri, a Sergio Jaretti + Elio Luzi (mantenendosi insomma nell'ambito torinese).

linea 2: riferimento generale al percorso '69-oggi della "scuola torinese" (espressione lecita?): Gabetti e Isola, Raineri, Jaretti e Luzi. In questo caso le interviste - sempre con funzione propositiva - allargherebbero il campo al di fuori della realtà torinese, mantenendosi comunque nell'ambito dei "capiscuola" storici: Gae Aulenti, Guido Canella, Vittorio Gregotti.

- Fa da tramite al passaggio dal primo al secondo punto una panoramica sulla situazione dell'arte, e della critica d'arte, conseguente alla crisi ideologica del Sessantotto (arte ambientale, opera aperta, transavanguardia).

E' questo il terreno da cui prende a nostro avviso le mosse

il superamento della fase iniziale, più legata al recupero di forme e suggestioni; che però contiene già "in nuce" i presupposti per il proprio evolversi in una più ampia accezione.

- Riferendosi a concetti che emergeranno da queste pagine, esse vorrebbero avere, nel loro modesto apporto, un duplice aspetto. Essere aperte, in quanto stimolo per una lettura possibile delle direzioni assunte da una tendenza di architettura contemporanea (suscettibile di evoluzione, quindi - ancora - aperta), nel più ampio contesto di reazione al Movimento Moderno; questa caratteristica si evidenzia particolarmente nel settore "interviste" che intende lasciare al lettore una libera interpretazione di quanto - della realtà torinese che si è potuto analizzare - sia ancora patrimonio comune di una ipotizzabile "corrente"). Essere composite, in quanto utilizzano diversi contributi: analisi storico-filologica; esame dell'"Opera aperta" di Umberto Eco, della transanguardia, dell'eclettismo.

Le diverse fonti sono riportate in stesura ampia, esplicita, non come sincretico "collage" di opinioni, ma per un corretto, possibile raffronto di posizioni, tra loro differenti, nate comunque da un comune "milieu" culturale; che potrebbero - nelle nostre intenzioni - concorrere a delineare un ambito preciso di ideologia progettuale.

1) CONSIDERAZIONI GENERALI

"Molti architetti definiti moderni hanno lasciato aperte le porte della propria casa, sperando, sovente delusi, di vederne uscire opere anche non loro, ma proclamanti il loro "verbo". Non ci siamo mai proposti una tipologia, non ripetibile nemmeno da noi; ogni nostro atto vorremmo fosse in sé concluso, nato dalla fecondazione di ipotesi sue, formato a remote suggestioni". Così gli autori della Bottega d'Erasmus presentavano, nel 1957, la loro ormai quattrenne creatura, premettendo di dover "confessare un certo ritegno a far uscire, da una stretta via di Torino, le forme di una costruzione destinata a rimanere, forse segreto, se non ignorato esemplare".(1) Lo "stile" - forse meglio la filosofia progettuale - esPLICITATO nella Bottega d'Erasmus (come in altre architetture di Giorgio Raineri, Gae Aulenti, Vittorio Gregotti con Meneghetti e Stoppino, Guido Canella, di quello stesso periodo) (2), uscì invece dal "ritegno" di cui i progettisti stessi volevano circondarlo, con risonanze polemiche, che lasciarono le loro tracce su diversi numeri di Casabella tra il maggio e il luglio 1957.

Possiamo a questo punto rammentare qualcosa sugli anni immediatamente seguenti quelli della ricostruzione, cioè sul periodo che va dal 1951 al 1958. Tra le varie angolazioni critiche disponibili, ci siamo principalmente riferiti alle analisi condotte da Gregotti (3) e da Tafuri (4).

Secondo Gregotti ciò che caratterizza l'architettura degli anni 1951-58 è l'"aspirazione alla realtà". Gregotti ne individua tre aspetti: l'aspirazione alla realtà come aspetto del-

l'ideologia della sinistra politica, l'aspirazione alla realtà come storia e come tradizione, l'aspirazione alla realtà come connessione con la preesistenza ambientale. Appartengono al primo aspetto, ad esempio: il quartiere INA-Casa al Tiburtino, Roma 1950-54 (Quaroni e Ridolfi); le abitazioni di Viale Etiopia, Roma 1950-52 (Ridolfi); il quartiere "La Martella" presso Matera; il quartiere San Basilio, Roma 1956 (Mario Fiorentino); le case per i dipendenti della Borsalino, Alessandria 1953 (Ignazio Gardella); l'edificio per uffici dell'INA-Casa, Parma 1953 (Franco Albini) (5).

L'ambientamento "fu invece il veicolo culturale essenziale attraverso il quale gli architetti della prima generazione del razionalismo si mossero..." (6), con opere quali la chiesa di Collina e la Borsa Merci di Pistoia di Michelucci (1950); la casa alle Zattere a Venezia, di Gardella (1957); il tesoro di San Lorenzo di Albini (1956); la Torre Velasca dei BBPR (1958).

L'aspetto storicistico-filologico, invece, è quello da cui emerge appunto il "Neoliberty". Questo filone fa capo culturalmente a "Casabella" (diretta allora da Rogers), e si differenzia dal primo "per il rifiuto del folclore e della tradizione dialettale e spontanea a favore di una connessione colta con gli elementi progressivi della incompiuta costruzione di una cultura nazionale italiana" (7). Tra gli elementi di riferimento linguistico: l'Art Nouveau europea, il Neo-medievalismo boitiano, la tradizione neoclassica lombarda.

Del resto, varie erano le motivazioni che si offrivano ai

"giovani" di Casabella per una rilettura critica del Movimento Moderno. In primis, la pubblicazione di "Walter Gropius e la Bauhaus" di Argan, che analizza gli elementi formativi della cultura razionalista; poi, la critica che Adorno aveva operato sulla società del consumo; da non dimenticare, infine, la rilettura che Enzo Paci andava operando in quegli anni su Marx.

Il gruppo neoliberty si ripartisce in tre settori: torinese, di ispirazione prevalentemente cattolica, novarese, e milanese, di ispirazione marxista. (8)

Per riesaminare quelle che furono le premesse prima, e gli sviluppi - poi - di un atteggiamento progettuale, può essere utile aver presente la situazione della produzione edilizia predominante in Italia intorno alla metà degli anni Cinquanta. Il modello a cui gran parte di tale produzione si rifaceva era - si diceva - l'"International Style", derivazione ultima delle proposte degli architetti del "Movimento Moderno". L'"International Style" partiva da presupposti tardo-razionalisti seguendo le esigenze di una diffusa standardizzazione del linguaggio progettuale (una delle più ricorrenti utilizzazioni di questo orientamento è il "curtain wall" - applicato da Mies van der Rohe a New York, nel Seagram Building), indubbiamente adatti ad un utilizzo seriale a basso costo quale le esigenze della ricostruzione prima (si pensi al QT8 e, più in generale, al "manifesto" della ricostruzione del dopoguerra rappresentato dalla introduzione al catalogo dell'Ottava Triennale del 1948), e della speculazione edilizia poi, richiedevano. Secondo Gabetti ciò

che urtava dell'International Style era l'idea dello "stile definitivo" (idea evidente nell'affermazione di Giò Ponti: l'architettura è un cristallo).

In fondo, si può applicare a questo, come ad altri movimenti razionalisti, quanto Bonito Oliva espone a proposito della visione prospettica, cioè che essa "significa l'illusione di esaurire tutte le tensioni semantiche dell'uomo in una forma di scrittura univoca, di un codice fatto da leggi razionali" (9) ; la posizione di Giò Ponti era del resto motivata dalla critica strutturalista che riteneva di dover analizzare l'opera d'arte come un 'cristallo', pura struttura significativa" (10).

Con ciò non si vuole fare qui una analisi critica dell'International Style (11): semplicemente menzionare un fenomeno che fu tra le motivazioni del "ripensamento" progettuale operato dagli autori "neoliberty" (12) (etichetta rifiutata da molti, ma tenacemente rimasta ad indicare, nella memoria del grosso pubblico, un fenomeno che comunque andava al di là di una rivisitazione linguistica delle "radici" del Movimento Moderno). Come si è detto infatti, il Neoliberty, e più in generale la filosofia di molti autori del periodo '51-'58 in Italia, appartiene sostanzialmente ad una serie di manifestazioni della cultura architettonica italiana, che intendevano destabilizzare le "certezze" proclamate dalle poetiche tardo-razionaliste.

Forse, a distanza di più di vent'anni, è sufficiente oggi dire, che ad un primo periodo (1944-1950, secondo Gregotti) dominato dalle esigenze della ricostruzione, e dalla diffusione del linguaggio razionalista (che il fascismo aveva tenuto "sotto la cenere" per vent'anni - confinandone le manifesta-

zioni in esempi sporadici di pochi autori, subentra nel decennio successivo un momento di riflessione critica in cui il progettista può permettersi, sentita la "norma del giorno", di ascoltare "la passione della notte" (13); di più: può proclamare l'esigenza di ricercare una propria identità, anzi una identità locale; in questo - forse - sta il sottile collegamento che lo unisce, più spiritualmente che non stilisticamente, ai "pionieri del Movimento moderno" (14) (secondo la definizione di Pevsner): "Se cerchiamo sui banchetti i libri di un poetico passato, questo succede perché siamo stanchi di una dieta saggia. Ci interessano i 'pionieri' non perché annuncino il verbo prima dell'avvento, ma per quel tessuto di realizzazioni vive, che fu comune a loro e ad altri, in un passato non poi così lontano. La poesia che nasce dalla nostra tradizione europea e locale, non può farci trascurare nessun passaggio di una lunga narrazione: seguiamo questa integrazione storica dell'architettura attuale, per un necessario reinserimento nostro nel tempo..." (15).

La ricerca del "genius loci" è in effetti una costante di molti tra i "pionieri" del Movimento Moderno, particolarmente degli architetti dell'"Art Nouveau": si pensi ad opere di autori di diversa risonanza, ma legati dal filo comune della ricerca di una matrice locale, come il villino Basile a Palermo (16), le opere della Wiener Sezession (ed in particolare di Hoffmann e di Wagner - che nella "Moderne Architektur" richiama la necessità di recupero del "genius loci"), Berlage e il primo Oud, il "modernismo catalano" di Gaudì, e tutto l'itinerario inglese che da Morris, attraverso Voysey, giunge a Mackintosh.

Ritornando all'argomento di questa prima parte del nostro discorso, e cioè agli anni delle prime realizzazioni, non vogliamo esaminare nello specifico la polemica che impegnò la rivista "Casabella" nel 1957 (aspetto che è stato trattato in modo esaustivo, sotto al profilo critico e bibliografico, da Claudio d'Amato e Francesco Cellini su "Controspazio", ottobre-novembre 1977) (17).

Vorremmo invece percorrere una strada - più modesta, circoscritta - che analizzi l'edilizia torinese nel ventennio successivo appunto a quella polemica per cercare di documentare un particolare aspetto dell'esperienza neoliberty, certo contraddittorio rispetto alle intenzioni di partenza dei capiscuola: il "consumo" (per dirla con Portoghesi) del linguaggio che le prime, e più eclatanti realizzazioni, avevano loro malgrado creato. Vogliamo cioè vedere se è possibile dimostrare che esiste tutto un lessico architettonico composto da diversi "vocaboli" (particolari ed elementi costruttivi, o addirittura tipologie edilizie), che viene utilizzato, sia pure con molte reinterpretazioni personali, in tutta una serie di autori ed edifici che si proclamano così, senza ombra di dubbio, come appartenenti ad uno "stile". Va detto peraltro che in molti casi è presente più un atteggiamento di intenti comuni, nella rivalutazione della tradizione dei materiali locali -, nella ricerca di un linguaggio proprio e meditato, piuttosto che un immediato utilizzo di "vocaboli" riconoscibili, codificati. "Ci piace non avere precisi atteggiamenti verso il passato, o l'avvenire, ma vivere il presente come occasione isolata, per dare alla realtà un aspetto derivato dalla nostra ricerca". (18)

C'è forse in questa affermazione (come del resto nella citazione di Jaspers) un riferimento alla contemporanea filosofia dell'Esistenzialismo: per Sartre ("L'essere e il nulla") "l'uomo non è altro che quello che egli si fa". L'uomo ad ogni istante "è condannato a inventare l'uomo... non c'è realtà che nell'azione... l'uomo non è altro che il suo progetto, non esiste che nella misura in cui si realizza, non è dunque altro che l'insieme dei suoi atti, non è altro che la sua vita". (19)

Dall'Esistenzialismo deriva, secondo Portoghesi (20), l'esigenza dei giovani degli anni Cinquanta di cercarsi un proprio stile di vita, un proprio modello contrapposto a quello dei genitori. "Una delle forme di questo antagonismo è il "revival", la moda del recupero di comportamenti e di gusti che hanno già rispetto al presente una distanza storica. E' un modo per adoperare il "mondo dei nonni" contro quello dei genitori, di contrapporre al passato prossimo il passato remoto per criticarlo più a fondo e impietosamente, non solo di fronte ma anche alle spalle". "E' a metà degli anni Cinquanta che, in Italia, i giovani architetti inclinano alla rivalutazione dell'opera del Movimento Moderno e di quegli episodi di ricerca rimasti senza continuazione; è la moda del Neo-Liberty che costerà alla cultura italiana le pesanti scomuniche di Reyner Banham (21), ma che rivelerà una positiva influenza sul dibattito e contribuirà a definire una "linea italiana" nella ricerca progettuale.

Nonostante i presupposti, tuttavia, le varie realizzazioni architettoniche, volutamente individualistiche, finiscono invece per creare nuovi elementi di vocabolario, che verranno im-

mediatamente codificati e consumati dall'edilizia.

Un'analisi precisa di questo fenomeno (il "consumo" di un messaggio artistico - di arte visiva, di architettura o di letteratura) è stata condotta da Umberto Eco (22). Secondo Eco dunque lo stimolo estetico è un insieme di significati ambigui, di cui, a differenza di altri stimoli, è impossibile al fruitore scindere i componenti per individuarne il referente singolo.

In tal modo il significato dell'opera d'arte è multiforme e non univoco; in una prima tappa della sua comprensione il fruitore è nello stesso tempo appagato ed insoddisfatto per la varietà del messaggio che gli si propone. In una seconda tappa, il fruitore convoglia, per interpretare il messaggio, uno schema di significazioni complesse "che inevitabilmente hanno già tratto in gioco la memoria di passate esperienze; la seconda ricezione sarà quindi arricchita da una serie di ricordi convogliati che entrano a reagire con i significati colti nel secondo contatto. E quanto più la comprensione si complica, tanto più il messaggio originario anziché consumato appare rinnovato, pronto a più approfondite 'letture'. Si libera così una vera e propria reazione a catena, tipica di quell'organizzazione di stimoli che usiamo indicare come 'forma'".

Questo processo "a catena" di fruizione sempre più ricco (sempre più "carico" di stimoli), si arresta nella terza tappa, quella appunto del "consumo" del messaggio. Questo fenomeno è dovuto ad un rilassamento dell'attenzione conseguente ad una certa sazietà, all'abitudine allo stimolo: quello che ci accade ad esempio quando abbiamo ascoltato per troppo tempo uno stesso brano musicale.

A questo punto, Eco distingue tra due tipi di "consumo" di linguaggio. In un primo caso, una forma artistica (ad esempio il brano musicale di cui sopra) ritorna ad interessarci dopo un certo periodo di non-fruizione. Questo perché nel frattempo la nostra personalità è maturata, si è arricchita, o si è approfondita la nostra cultura: in questo caso lo "schema di significazioni complesse che hanno già tratto in gioco la memoria di passate esperienze" torna a suscitare quella serie di stimoli 'a catena' che dà luogo alla fruizione dell'opera d'arte.

In un secondo caso, però, ciò non avviene: bisogna allora dire che siamo partecipi di un più vasto fenomeno, il "consumo", cioè, del messaggio artistico non si è operato in noi individualmente, ma si riferisce al fatto che "l'opera come organizzazione di stimoli si rivolgeva ad un ricettore diverso da quello che noi siamo oggi; e con noi sono cambiati anche gli altri ricettori: segno dunque che la forma, nata in un ambito culturale, rimane di fatto inutile in un altro ambito, i suoi stimoli mantengono capacità di referenza e suggestione per gli uomini di un altro periodo e non più per noi".

Questo fenomeno - che, nel campo della nostra indagine - interessò il Neoliberty dopo il Sessantotto - segna una demarcazione precisa in due parti, di cui la prima si volse a sperimentare nuovi linguaggi, nuove espressioni (se pure collegate con i presupposti culturali precedenti), la seconda continuò nella ripetizione di moduli sperimentati (fenomeno che sarà oggetto di analisi nel terzo punto.

A proposito del "consumo" del messaggio artistico Eco (23)

dice ancora che per Wiener il pregio dei grandi artisti "sta nell'aver impostato certi modi di dire o di fare in modo inusitato, e vede il consumo delle loro opere come conseguenza del fatto che il pubblico si è abituato a considerare di patrimonio generale e quindi banale, ciò che in essi appariva invece per la prima volta a titolo di assoluta originalità".

NOTE

- (1) Gabetti, R. e Isola, A.: " L'impegno della tradizione", in: "Casabella", n. 215, luglio 1957.
- (2) Cfr. Savi, V.: "Gli anni di 'Casabella-Continuità': L'ambiente e il rapporto con la storia", in: "Casabella", n. 440-441, ottobre-novembre 1978, pag. 62.
- (3) Gregotti, V.: "Orientamenti nuovi nell'architettura italiana". Milano, Electa, 1969, pagg. 47-53.
- (4) Tafuri, M.: "Architettura italiana 1944-1981", in: "Storia dell'arte italiana", p. II, vol. III. Torino, Einaudi.
- (5) Secondo Gabetti, Franco Albini ha sempre lavorato in un alveo che potrebbe anche essere definito 'neoliberty' (definizione del resto 'appioppabile' a molte architetture, rifiutata da Albini che del resto è riconosciuto da Gabetti e Isola come maestro). L'edificio di Parma è un po' una contaminazione tra Perret e il Neoliberty. Dopo la polemica su Casabella qualche autore si nasconde, non pubblica le opere che possono apparire legate in qualche modo alla corrente: è il caso di Albini per questo edificio.
- (6) Gregotti, V.: "Orientamenti...", cit., pag. 58.
- (7) Ibidem, pag. 56.
- (8) Come si vedrà in seguito, è difficile sostenere una definizione di "movimento" neoliberalty. Anche le varie fonti critiche non sono concordi nel citare opere ed autori. De Fusco ("Storia dell'architettura contemporanea", Bari, Laterza, 1974, pagg. 403 sgg.) riporta come esempi:

V.Gregotti, L.Meneghetti, G.Stoppino (negoziò a Novara, 1955); BBPR (torre Velasca a Milano, 1958); I.Gardella (Casa alle Zattere a Venezia, 1951); e forse anche (il riferimento non è chiaro perché si tratta di illustrazioni al testo): G.Michelucci (chiesa dell'Autostrada a Firenze, 1962); P.Portoghesi (casa Baldi a Roma, 1962); F. Albini (magazzini "La Rinascente" a Roma, 1957 - 58); V.Viganò (Istituto Marchiondi a Milano, 1958-59); G. Valle (uffici Zanussi-Rex a Pordenone, 1959-61). Soprattutto i due ultimi esempi ci paiono forzati; si è visto comunque come Gregotti faccia un'analisi più dettagliata del fenomeno, restringendo l'ambito neoliberty solo ad alcuni di questi edifici e collocandone altri negli altri due filoni di "aspirazione alla realtà" da lui individuati (la distinzione tra Neorealismo e Neoliberty è rispettata comunque anche da De Fusco).

Volendo proporre dei nominativi 'storici', noi assumeremo le indicazioni di Savi ("Gli anni di 'Casabella-Continuità': L'ambiente e il rapporto con la storia", in "Casabella" n. 440-441, ottobre-novembre 1978), che considera: Roberto Gabetti e Aimaro Isola; Giorgio Raineri; Gae Aulenti; Vittorio Gregotti, Ludovico Meneghetti e Giotto Stoppino. Aggiungendo ancora Guido Canella che fa parte della generazione coinvolta nella ricerca di una "ritrovata" tradizione.

- (9) Bonito Oliva, A.: "L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo". Milano, Feltrinelli, 1976, pagg. 149.
- (10) Eco, U.: "Opera aperta". Milano, Bompiani, 1962 (rist. 1980), pag. 22.

(11) Una scanzonata - anche se opinabile - cronaca della diffusione dell'International Style in America è in "Maledetti architetti" di Tom Wolfe (Milano, Bompiani, 1982, pagg. 35-79).

Al di là di un ostentato, cinico qualunquismo, è possibile individuare alcuni utili ragguagli.

La base teorica del movimento fu come è noto il messaggio di Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson "Lo Stile Internazionale", uscito nel 1932 in occasione di una mostra newyorchese su Gropius. Gli autori partivano dall'analisi delle opere europee dei quattro grandi funzionalisti europei (Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier e Oud); secondo Wolfe e Hitchcock e Johnson lo "Stile Internazionale" non era "niente meno che il primo grande stile universale dopo i 'revivals' medievale e classico, e il primo stile realmente moderno dopo il rinascimento".

La diffusione in America del linguaggio razionalista elaborato in Europa si concretò però a partire dagli ultimi anni Trenta: nel 1937 giunse in America Walter Gropius, che aveva lasciato la Germania dopo l'ascesa dei nazisti al potere: più o meno nello stesso periodo seguì l'arrivo di altri bauhäusler: Breuer, Albers, Moholy-Nagy, Bayer e Mies van der Rohe, molti dei quali ebbero incarichi importanti in seno all'università. Gropius fu a capo della facoltà di Architettura di Harvard, dove andò ad insegnare pure Breuer. Moholy-Nagy aprì il Chicago Institute of Design. Mies divenne preside di architettura all'Armour Institute di Chicago.

L'insegnamento di queste personalità in un ambiente psicologicamente preparato ad accogliere il "verbo"

razionalista europeo (Wolfe accusa i propri concittadini di "complesso di colonia" nei riguardi della cultura europea), portò alla graduale diffusione dell'International Style che venne a sostituire sia la più vecchia tradizione architettonica americana (di stampo eclettico e beaux arts) sia il linguaggio organico di Wright ("Un'architettura interamente nuova e totalmente americana, in armonia con il paesaggio americano e con lo spirito del Middle West").

In realtà a Wolfe sfugge completamente l'aspetto economico del problema, e cioè che realizzazioni "totalmente americane" come quelle di Wright, per lo più edifici unifamiliari destinati ad una ben precisa clientela (più tardi anche tipologicamente assai diverse, come la Johnson Wax o il Guggenheim Museum, dovute però ad una committenza illuminata) non facevano certamente riscontro alle esigenze produttive dell'imprenditoria americana, cui poteva invece, poniamo, corrispondere, il "Curtain Wall" di Mies van der Rohe. Wolfe tende in sostanza ad enfatizzare l'aspetto sovrastrutturale del problema, trascurandone le motivazioni economiche di base.

Una tappa importante fu comunque, nel 1950, l'arrivo di Josef Albers all'università di Yale: qui egli istituì il Bauhaus Vorkurs. "Gradualmente, a Yale, gli studenti andavano accorgendosi che tutto quel che disegnavano, tutto quello che i docenti disegnavano, tutto quello che i critici disegnavano.... si somigliava. Ognuno disegnava alla medesima scatola... Lo stesso scatolone in acciaio, vetro e cemento, con qualche mattone beige a mo' di

alternativa occasionale. La chiamavano la Scatola di Yale...".

Anche le riviste, da *Domus* a *House & Garden*, contribuirono alla diffusione del nuovo linguaggio architettonico. Wolfe annota con stupore che, anche se "questo è il secolo in cui l'America... diviene la nazione più potente della terra, la più ricca della storia", a tale situazione storica non corrisponde una "forma" architettonica autonoma ed adeguata: "ci si aspetta un barbarico urlo sopra i tetti del mondo - si ode invece un colpetto di tosse al concerto... Lo stile architettonico predominante in questa ch'è la Babilonia del capitalismo è lo stile dell'edilizia popolare".

Quanto alle realizzazioni, Wolfe parte dall'ampliamento della neogotica Galleria d'Arte dell'Università di Yale, realizzato da Louis Kahn nel 1953, alla Lever House in Park Avenue, New York, di Gordon Bushaft, al Seagram Building di Mies, sempre a New York (1958).

(12) Il termine compare per la prima volta in un saggio di Paolo Portoghesi ("Dal Neorealismo al Neoliberty", uscito nel n. 65 della rivista "Comunità", 1958). La denominazione non fu molto gradita da alcuni dei "capiscuola" anche perché - come fino a qualche decennio prima era accaduto per il barocco - al termine "Liberty" si associava generalmente una stigmatizzazione negativa di quel periodo produttivo.

(13) Gabetti, R. e Isola, A.: "L'impegno...", cit.

(14) Cfr. il saggio di Giedion
sull'identità locale dell'architettura californiana.

- (15) Ibidem
- (16) Cfr. Pirrone, G.: "Villino Basile - Palermo", Roma, Officina, 1981, in particolare pagg. 29 e 32.
- (17) Cellini, F.: "La polemica sul neoliberty", in "Contro-spazio", ottobre-novembre 1977 e D'Amato, C.: "La 'ritirata' italiana dal movimento moderno: memoria, storia e questioni di stile nell'esperienza del neoliberty", ibidem.
- (18) Gabetti, R. e Isola, A.: "L'impegno...", cit.
- (19) Massobrio, G.-Portoghesi, P.: "Album degli anni Cinquanta". Bari, Laterza, 1977, pag. 12.
- (20) Ibid., pagg. 17-18.
- (21) "...il significato duraturo della rivoluzione iniziata nel 1907 è che ha dato all'architettura occidentale il coraggio di guardare avanti, non all'indietro, di smettere di far rivivere le forme di ogni tipo di passato, borghese o d'altro genere.
Le realizzazioni dei rivoluzionari possono non avere soddisfatto le aspettative, ma la promessa rimane ed è reale. E' la promessa di libertà, non di 'Liberty' o di 'Neoliberty', la promessa di non dover più indossare gli abiti smessi delle culture precedenti, anche se queste culture precedenti hanno l'aria di tempi felici. Voler ancora mettere addosso quegli abiti è come, seguendo quanto scrive Marinetti di Ruskin, un uomo che ha raggiunto la piena maturità fisica e ciononostante vuole dormire nella sua culla, essere allattato dalla balia

decrepita per poter riguadagnare la disinvoltura dell'infanzia. Persino per i modelli locali di Milano e Torino, quindi, il Neoliberty è regressione infantile". (Banham, R.: "Neoliberty", in: "The Architectural Review" 747, aprile 1959, pagg. 231,232,235.

(22) In "Opera aperta" (che avremo modo di esaminare in seguito), cit., pagg. 85-86 e pag. 108. Inoltre sul 'consumo' del messaggio artistico vedi Dorfles, G.: "Le oscillazioni del gusto", cap. XVIII-XIX; "Il divenire delle arti", cap. V.

(23) Eco, U.: "Opera aperta", cit., pag. 108.

2) PROBLEMI E MATRICI COMUNI

Ritornando a "L'impegno della tradizione", va rilevato come la filosofia progettuale, che traspare dalle due ormai citatissime pagine, sia nella sostanza un invito a riflettere su due possibilità: dal lato tecnologico, il recupero della manualità e della abilità esecutiva proprie delle maestranze edilizie piemontesi fin dall'Ottocento, con esplicito riferimento ad Antonelli ed alla Mole "acrobatica ed altissima rivela la sua bellezza nel cuore di sollecitazioni intensissime coperta con mattoni, intonaco, pietra"(1). Mattoni, intonaco, pietra: se aggiungiamo il ferro (nelle ringhiere, nelle inferriate e in molti altri elementi dalla duplice funzione strutturale e decorativa), abbiamo il vocabolario di materiali a vista statisticamente più frequente nelle opere che stiamo esaminando.

La seconda possibilità di riflessione, già menzionata in precedenza, è quella della ricerca, e della proposta, di un linguaggio progettuale meno "international" e più aderente alla realtà locale: va detto subito che questo riferimento non va inteso solo come recupero di "forme" strutturali o tipologiche (c'è anche questo beninteso), ma particolarmente come collegamento ideale con un atteggiamento del progettista nei riguardi della propria opera, del quale anche la scelta tecnologica costituisce parte integrante. E' importante ricordare (con buona pace di molte imprese esecutrici) che l'Italia della ricostruzione non era l'America di Mies van

der Rohe (cfr. più avanti, punto 6): l'organizzazione dell'industria edilizia, pur protesa nella ricerca di nuovi materiali, e nella serializzazione di certe componenti, era tale per cui era venuto a crearsi un divario tra progetto ed esecuzione, con risultati spesso non consoni alle esigenze dei progettisti (si pensi ad un esempio, banale, ma riconoscibile: quello dell'uso - soprattutto della limitata affidabilità - delle "tesserine" di mosaico nei rivestimenti esterni).

Il progettista neoliberty invece ritorna a fare i conti con i materiali locali, e con l'abitudine ad usarli propria non solo dei piemontesi addestrati da Juarra e Antonelli, ma anche, generalmente, della manodopera italiana abituata da sempre all'uso di materiali poveri, e "forzatamente locali" soprattutto per minimizzare i costi di trasporto. Un atteggiamento di questo tipo non era del resto una novità per i progettisti italiani. C'era stato, nella storia del razionalismo durante il ventennio fascista, un particolare momento di riflessione dopo il 1936, anno in cui si verifica anche in Italia una forte reazione antimoderna. E' allora che, come fa notare Gregotti (2), "avendo ormai rinunciato all'idea di poter vincere la battaglia pubblica ci si propone una sorta di razionalismo critico che coinvolge il problema del caratteristico, del rapporto con la realtà fisica e storica del circostante... Gardella ad Alessandria nel progetto del Dispensario Antitubercolare del 1938 impiega per la prima volta tecniche e materiali direttamente estratti dalla tradizione locale; i BBPR nella Colonia Elioterapica di Legnano, Mollino nella bellissima sede della Società Ippica Torinese avviano un discorso critico sulla 'bianca archi-

tettura degli anni Venti'...".

Del resto, l'uso dei materiali locali è proprio di tutti quei pionieri citati in precedenza, con effetti a volte sorprendenti: Basile usa, per la propria casa a Palermo, le decorazioni in maiolica di ascendenza arabo-normanna; Mackintosh impiega a Glasgow, la pietra (sandstone) propria dell'architettura locale, a Helensburgh il bianco intonaco degli edifici sulle rive del Loch Lomond; Berlage, Oud e de Klerk adoperano il mattone e via dicendo.

Va ricordato anche, che l'attenzione all'aspetto tecnologico del costruire si riattacca alla tradizione ingegneristica ottocentesca e particolarmente a tutta una manualistica (cfr. punto 6, "Architettura/Conoscenza") che, a parte i precedenti illustri da Villard de Honnecourt al Milizia, inizia nel periodo moderno con l'"Enciclopédie" di Diderot e D'Alembert protraendosi per tutto l'Ottocento, e nel nostro secolo giungendo alle analisi razionaliste del Neufert e del Manuale dell'Architetto.

Per quanto riguarda la riflessione sull'identità del progettista e dell'edificio ("ripensare in limiti strettamente accidentali il problema dell'architettura, liberi, ma istruiti, dalla teoria razionale...") (3) si può forse collocare in modo preciso la "ritirata italiana dal Movimento Moderno", come fu chiamata, nei confronti dell'"International Style": essa tutto sommato può apparire oggi come una presa di posizione analoga a quella che aveva condotto, nel 1928, alla nascita del Miar, che aveva iniziato lottando contro un altro establishment, quello dei gruppi accademici e dello "stile novecento" (a parte poi l'"equivoco rapporto tra fascismo e razionalismo per l'affermazione di questo come 'arte di Sta-

to'") (4).

Forse proprio questa presa di posizione contro un accademismo, tutto sommato di derivazione razionalista, può spiegare la reazione di "Casabella" nel 1957 (rivista che aveva, fin dal suo nascere, sostenuto gli ideali del razionalismo italiano, passando nel 1933 sotto alla direzione di Pagano). Su di essa, Gregotti rileva come sia necessario ritornare a quella "norma del giorno" che, unica, ci consente di condurre un discorso il quale ... sia fatto per essere letto e inteso dai più". E più oltre, si chiede "perché avete eletto a madre proprio l'architettura della fine del secolo?... Quali segrete speranze sono riposte là, che potentemente ci attraggono? ricordo della stagione felice della cultura europea in cui per miracoloso equilibrio i sentimenti nazionali si fondevano senza corrompersi; ... la fede in un progresso tecnico liberante che allora costruiva ponti, ferrovie e raccoglieva sotto le grandi coperture delle esposizioni la promessa di un domani migliore?... (5).

In effetti, come si è visto, con il Neoliberty si tende a recuperare un "volto" locale anche attraverso esplicite citazioni dell'architettura "fine di secolo" o primo novecento, e non solo degli esempi torinesi che avevano segnato un'epoca particolarmente feconda (D'Aronco, Fenoglio, Vivarelli, Velati Bellini, Rigotti, Bonelli, Barberis, Gelati, Premoli, Benazzo, Vandone, Gribodo, Frapolli e Ballatore di Rosana) (6), ma anche di tutti quei "pionieri" che avevano creato quella "cultura europea" di cui parla Gregotti, e da cui i progettisti locali avevano attinto (si pensi del resto ad un fatto altamente significativo, come la presenza di Mackintosh all'esposizione torinese del 1902) (7). Sotto a un profilo

ancora più dettagliato, si può affermare che l'uso di certi elementi linguistici, come il paramano a vista con decorazioni ricavate dalla disposizione dei mattoni ("treillage" ecc.), si ritrova nell'edilizia torinese del primo dopoguerra. Questo aspetto sarà evidenziato meglio in seguito.

Ritornando alle problematiche del dopoguerra, occorre ripetere come in questo periodo gli operatori del settore architettonico-edilizio (committenza, progettisti ed imprese) fossero protesi nello sforzo di ricostruzione del patrimonio distrutto dalla guerra (altra esigenza, che si venne a creare a Torino ed in altri punti del triangolo industriale negli anni del miracolo italiano (dal '57-'58 al '61-'62) (8), fu quella di costruire alloggi per gli immigrati, richiamati dalla politica espansionistica dell'industria metalmeccanica ed automobilistica). La legislazione allora vigente dava ampie possibilità, come committenza, all'iniziativa privata (situazione che si protrasse fino agli anni Settanta, con l'entrata in vigore della legge 10); in una situazione di questo tipo, la maggioranza delle forze produttive si rivolge, ancora in pieni anni Cinquanta, alla sperimentazione di nuovi materiali e nuove tipologie, in un'ottica di riduzione dei costi di costruzione. Dopo le prime realizzazioni neoliberty, qualcuno tra i committenti più illuminati ripiega verso questo tipo di produzione che riqualifica la tradizione costruttiva ed usa tipologie più consone al clima locale. A questo punto il Neoliberty esce dal "ritegno" iniziale per diventare edilizia diffusa, e poi decisamente accademia.

Cosa vogliamo invece rilevare fin d'ora, è il filo sottile e talvolta ambiguo che si viene ad intessere tra progettista e clientela. Difatti, malgrado gli intenti palesi di rottura con

l'establishment del conformismo progettuale vigente, e malgrado certe componenti esoteriche che cercheremo di chiarire meglio, il Neoliberty, nella sua versione più "alla moda", finisce col proporre alla committenza un modello abitativo estremamente rassicurante, vuoi sotto l'aspetto della serietà costruttiva (materiali fatti per durare nel tempo, finiture "particolari", spunti "eleganti"), vuoi sotto l'aspetto di una implicita, ma evidente citazione (ma non "revival") di una tradizione architettonica, per non dire stilistica, abbastanza prossima, in cui essa poteva riconoscersi.

Giungendo ad un paradosso sicuramente irritante per alcuni dei "capiscuola" del periodo, si può arrivare a dire che è la clientela che sceglie l'architetto, ma forse vale anche il reciproco. Questa "corrispondenza d'amorosi sensi" finisce comunque col produrre esempi architettonici particolarmente significativi, e realizzazioni edilizie commercialmente ben collocabili.

Secondo Portoghesi (9), l'esperienza neoliberty "... per i torinesi, di estrazione prevalentemente cattolica, voleva dire tornare ad interessarsi dei superstiti valori della borghesia, riconoscere la responsabilità di questa classe nei confronti della trasformazione delle strutture, riproporsi una tematica di adeguamento della nuova composta compagine sociale ai modi di dignitoso autocontrollo della borghesia europea più progressista (...). Per i milanesi, prevalentemente di formazione marxista, il Neoliberty fu un gesto di protesta, una volontà di rispecchiamento di una situazione, giudicata già negativamente, una sorta di ironico ritratto della borghesia italiana, ancora frenata da pregiudizi precapitalistici, che cerca di consumare tutto d'un fiato il brodo ristretto di

cinquant'anni di esperienza europea".

L'affermazione di Portoghesi è del '58. Sotto al profilo politico (particolarmente per i torinesi), va detto che essa può essere presa per buona fino al Sessantotto, anno di svolta nella filosofia progettuale e - sia pure nei modi tipici del Sessantotto - anche di evoluzione politica. Si è visto comunque già in precedenza come anche Gregotti dia la medesima analisi dell'orientamento politico dei due gruppi.

Da parte dei torinesi c'era senz'altro l'elogio della borghesia: Gabetti afferma di non aver amato il QT8 (che allora era considerato "avanguardia di sinistra"); Dorfles o Eco potrebbero qui aprire tutta una questione di rapporto tra segno e significato.

NOTE

- (1) Gabetti, R. e Isola, A.: "L'impegno...", cit.
- (2) Gregotti, V.: "Orientamenti...", cit., pagg. 31 sgg.
- (3) Gabetti, R. e Isola, A.: "L'impegno...", cit.
- (4) "Casabella" n. 440-441, ottobre-novembre 1978.
- (5) Gregotti, V.: "L'impegno della tradizione", in "Casabella" n. 215, aprile-maggio 1957.
La presa di posizione di Gregotti, a distanza di tempo, appare curiosa, avendo egli progettato, con Meneghetti e Stoppino, opere decisamente neoliberty.
- (6) Leva Pistoì, M.: "Torino, mezzo secolo di architettura: 1865-1915". Torino, Tipografia Torinese Editrice, 1969.
- (7) Ibidem, pagg. 178-179.
- (8) Gregotti, V.: "Orientamenti...", cit., pag. 79.
- (9) Portoghesi, P.: "Dal neorealismo al neoliberty", in: "Comunità", dicembre 1958, n. 65.

3) ITINERARIO ARCHITETTONICO-EDILIZIO

Si è creduto di definire questa parte, che delinea una prima indagine su opere del periodo neoliberty a Torino (architettura ed edilizia), come "itinerario" conoscitivo. Questo perché l'approccio, soprattutto con le tipologie edilizie che si potrebbero definire "derivate" da spunti teorici, quando non addirittura da suggerimenti formali, di capiscuola storici, è stato essenzialmente visivo, là dove erano particolarmente evidenti i "segni" progettuali dell'orientamento che stiamo esaminando. Effettivamente a Torino molte zone sono fortemente connotate dalla presenza di manufatti neoliberty, a volte tipologie isolate specie quando si tratti di villini urbani o di edifici multipiano per abitazione medio-alto borghese, cui si volesse conferire un certo "tono" rispetto al tessuto circostante; spesso però sono intere zone di quartiere che prendono il colore rosso del paramano e le forme esili delle ringhierine a sporto o dei bow-windows variamente sagomati: sono zone di urbanizzazione anni '50-'60 (aree della 167), o di nuova costruzione in aree divenute centrali nel secondo dopoguerra, in precedenza semiperiferiche (San Salvatore, Santa Teresina, Cit Türin, ...).

Itinerario architettonico-edilizio, quindi, in quanto fase di indagine informativa e non ancora filologicamente definita; l'ipotesi che si vuole dimostrare è se si possa affermare che

si sia creata una "scuola" (tradendo così le mete esplicite che si era proposto il gruppo, proclamando dalle pagine di "Casabella" la necessità di una ricerca intimistica, personalissima, e comunque mai legata ad uno schema fisso).

Una netta, dura conferma a questa ipotesi trova riscontro in Gregotti: "le possibilità di realizzare direttamente nell'architettura questi principi (del Neoliberty) furono assai scarse: il numero delle opere limitatissimo, ma l'influenza molto grande anche se in genere essa ebbe pessime conseguenze sul piano della diffusione proprio perché, come opera di protesta, esse non si proponevano un comportamento pedagogico sul piano del metodo; così molto grande fu il fraintendimento edonistico di questa posizione" (1).

A questo scopo, si è voluto principalmente esaminare l'uso generalizzato di elementi semantici comuni cogliendone le eventuali evoluzioni e diversificazioni, e vedendo dove esse si irrigidiscono in soluzioni codificate e schemi fissi.

Secondo Eco (2) "ogni volta che nell'arte moderna si è dato un autentico moto di ribellione, di negazione di un mondo sclerotizzato, ... è immediatamente seguita l'accademia di coloro che assumevano le forme esteriori, le tecniche, gli atteggiamenti e gli stilemi della protesta originaria per costruire variazioni sul tema, innumerevoli, corrette, scandalosissime, ma ormai innocue, veramente conservatrici a ogni livello ... Ma la fecondità della situazione sta proprio in questa sua dialetticità. Le sue possibilità risiedono in quest'urto di proposte e regressioni, proteste e acquiescenze".

Una seconda fase di indagine si è preoccupata della puntualizzazione storica dei dati relativi ai singoli edifici (autore, anno di costruzione; quando possibile altri dati: anno di progettazione, impresa costruttrice ecc.), ciò che può rendere più agevole e definito il discorso di confronti ed eventuali derivazioni morfologiche.

I dati, sotto forma di elenco cronologico alfabetico, sono riportati nel cap. VII. La lettura, il confronto sono aperti. Il materiale disponibile rende in ogni caso possibili alcune considerazioni e suggerimenti di lettura. Esso è stato radunato secondo gruppi di argomenti, con questo schema:

- elementi compositivi: sporti, balconi, bow-windows, ecc.;
- verticalismi: paraste, pilastri variamente denunciati ed evidenziati, canne fumarie ecc.; forme della copertura; prospetti ciechi.
- elementi costruttivi: ringhiere; cancellate; mensoloni; comignoli; pluviali; travature in ferro (a vista).
- elementi decorativi: decorazioni ricavate dalla disposizione dei mattoni; orizzontalismi; altri elementi di decorazione.

In un certo senso si è quindi "anatomizzato" il materiale disponibile, proprio per sottolineare la ripetitività di certi elementi, soprattutto quando si tratti di edilizia. La lettura che si propone per il materiale raccolto è essenzialmente visiva e vuole essere uno spunto per ipotesi di lettura e di raffronto. Per ognuno degli argomenti sopraelencati sono stati fatti degli "schedoni" fotografici accostando, certo non sempre correttamente e talvolta in modo decisamente provocatorio, realizzazioni di diverso ambito culturale e progettuale ma apparentemente legate nella loro "forma" esteriore.

Gli "schedoni" sono anche la base iconografica per la lettura del punto successivo ("Il Neoliberty e i 'pionieri del Movimento Moderno': spunti per una lettura filologica"), in quanto agli elementi considerati è stato proposto, od accostato, l'insieme delle analogie supponibili od apparenti, comunque leggibili, con determinati autori ed edifici del periodo 1890-1920. Tali accostamenti, a volte molto scanzonati e forse filologicamente poco corretti, non vogliono istituire a tutti i costi dei modelli o dei prototipi cui i "capiscuola" prima, e l'edilizia di riflesso poi, si sarebbero ispirati: sarebbe una chiave di lettura del problema a nostro avviso riduttiva anche se sicuramente è una delle possibili, e forse più facili e suggestive, modalità di approccio.

Interessa piuttosto notare come dalle prime, a volte esplicite, suggestioni formali (ad esempio si accostino le case INA a Mazzè, del 1951, alla Hill House ad Helensburgh del 1902/03) si passi successivamente ad una "comunanza di intenti" con certi autori, liberandosi da certe schiavitù formali. Il rifiuto anche di questa seconda fase porta poi al superamento della fase "neoliberty", rimasta invece tenacemente come "moda" per diversi anni nell'edilizia, con le versioni più comode, ovvie e codificate.

Sul raffronto architettura-edilizia, Gabetti esprime questa ipotesi: "Si producono edifici. Essi vengono prodotti da sistemi organizzativi che hanno determinati parametri culturali, determinati riferimenti, tra cui entrano la forma dell'oggetto e la definizione dello spazio.

In una percentuale esigua, determinata più dall'occasione e

dalla cocciutaggine, un minimo ritaglio è luogo di ricerca sul modo di produrre, e di ricerca formale (il progetto come occasione di ricerca scientifica): in questo ristretto ambito si possono riconoscere dei punti unificanti e la definizione "Neoliberty" può essere accettata come sigla di comodo per un certo raggruppamento produttivo.

Una più ampia percentuale ha lavorato con gli stessi presupposti (formali), raggiungendo dei risultati che per emblematicità sono meno evidenti: su questi secondi però uno studio sarebbe più facile perché il loro linguaggio è più semplice, la loro coerenza più legata al luogo comune, l'anomalia e l'incoerenza di qualche proposta può essere vista come errore; mentre chi ha dedicato più tempo, più impegno, più rifacimenti ad una ricerca che vuole autoqualificarsi ai maggiori livelli "mischia le carte con più audacia" (4).

In termini più asettici e meno personali, sempre Gabetti aveva già rilevato che "la difficoltà spesso incontrata nella definizione di questa arte (l'architettura) deriva dal fatto che a differenza della scultura e della pittura, l'architettura si propone fini economici e pratici talora prevalenti. Il Croce ("Problemi di Estetica", IV, I) esaminando il carattere negativo di tale distinzione fra le arti, avverte come la presenza di motivi economici è riscontrabile, sia nelle arti figurative sia in quelle non figurative: il superamento di queste componenti pratiche, che isolavano in modo del tutto particolare le cosiddette unfreiende künste, è proprio quell'elemento che contraddistingue la creazione d'arte anche nel campo della attività costruttiva.

Questa differenziazione che in termini moderni chiameremo fra

architettura ed edilizia si può già rintracciare in Aristotele che dice essere "l'abilità di edificare una particolare arte" ("Etica a Nicomaco", parte seconda, IV, 2) (5).

Passiamo ora ad un rapido esame del materiale raccolto; sarà difficile evitare il riferimento ai "pionieri" presente in ogni schedone, anche se questo dovrebbe essere argomento del punto successivo: ci si perdoneranno quindi le eventuali ripetizioni.

Elementi compositivi:

- Il verticalismo è una delle componenti che spesso, anche se non sempre, si ritrovano nelle opere del periodo. Balconi, bow-windows e sporti di vario genere sono uno degli elementi usati per caratterizzare tale tendenza. Si veda come dalla freschezza inventiva della Bottega d'Erasmus si passi ad esempi come quello di Alba (piazza monsignor Grassi) dove le "bay-windows" paiono appiccate alla facciata senza più alcuna connessione con l'andamento dell'insieme che si sviluppa su due soli piani fuori terra. Altri bow-windows, come quelli di Derossi, sono più tradizionalisti e si accostano agevolmente a modelli cittadini primonovecento (Vivarelli, 1911; Frapolli, ecc.). (Cfr. anche "la Rinascente", Roma 1961, di Albini-Helg).

Tra i capiscuola, anche i BBPR usano la "bay-window" in piazza Statuto, riprendendola evidentemente dalla scuola d'arte di Glasgow, facciata sud (1907/09), per quanto in un contesto

assai diverso. Secondo la critica recente tale edificio, pur non potendosi definire "neoliberty" è un "omaggio alle ricerche locali torinesi" (6).

- Altri elementi di verticalismo sono ottenuti evidenziando determinate parti dell'edificio: portandole all'esterno, rendendole visibili senza soluzione di continuità. Jaretti e Luzi amano molto usare il pilastro cerchiato rendendolo base compositiva dell'intera costruzione: esempi evidenti sono l'edificio ad alloggi di corso Casale (in cui essi colgono la adiacente preesistenza razionalista di Alaisio) (7), con il piano terreno interamente a "pilotis" (pilastri cerchiati in cemento a vista, strutturali; "colonne" in paramano ospitanti le tubazioni e gli impianti), e gli edifici di corso Siracusa 158, di corso Grosseto e di via Ormea 146.

Le canne fumarie vengono utilizzate con effetti molto diversi, che vanno da quello vagamente "country" delle case INA a Mazzè a quello "espressionista" dell'edificio in corso Orbassano 264, di Jaretti e Luzi. Sovente sono usate in ristrutturazioni di edifici o su prospetti ciechi, come nel caso dell'edificio a quattro piani in via Pianezza.

Un argomento a sé, che andrebbe approfondito, è quello delle sopraelevazioni. Diffuse ed attuate con disinvoltura nell'immediato dopoguerra, vengono riproposte dai progettisti neoliberalty in tono più meditato ed attento. L'attenzione al "genius" espressivo dell'edificio preesistente rende molti di questi esempi particolarmente felici e non sbadati come altri realizzati nei decenni precedenti; tale attenzione del resto era insita nei propositi teorici del gruppo. Sono qui riportati due esempi poco noti di Gabetti e Isola (palazzo ad uffici

in corso Vittorio Emanuele 6 e palazzina UTET in corso Raffaello 28), due probabilmente di Becker (via Giolitti e corso Massimo d'Azeglio) ed uno in piazza Carducci, in cui è evidente l'identità di atteggiamento da parte dei progettisti delle due parti dell'edificio.

- Altro elemento frequentemente usato è la risoluzione dei prospetti ciechi (per esigenze distributive interne o per limitazioni imposte dal regolamento edilizio) interessandone con dei tagli verticali (le cosiddette "lacrime") il rivestimento in paramano. Tale soluzione, usata anche dai capiscuola, si diffonde moltissimo nella codificazione edilizia come maniera "comoda" e "nuova" per affrontare il problema (prima risolto con fascioni marcapiano o decorazioni di tesserine; in periodo post-sessantottesco saranno invece i "murales"). Normalmente il senso di "gioco" presente nelle prime realizzazioni tende a scomparire irrigidendosi in realizzazioni curate, con lastre rompigoccia e spigoli ben evidenziati.

- Per le coperture degli edifici, il discorso ci porterebbe a rilevarne le origini dall'arte orientale o da altri suggerimenti storici o locali, cosa che sarà esaminata al punto successivo; rileviamo invece per ora, come esse abbiano sovente un ruolo predominante nel discorso compositivo, sia che abbiano forme di una certa complessità (asilo di Oglianico), sia che riprendano la disposizione delle fornaci di campagna (Ippica). Un discorso a parte meritano la villa Vigliardi Paravia (1962) e la scuola media alle Vallette (1964), che paiono essere all'origine di tante tipologie costituite da elementi coperti da tetto a quattro falde, tra di loro collegate da elementi lineari (porticati o maniche semplici). Tra queste tipologie sono: edifici scolastici realizzati dagli

Uffici Tecnici dei comuni di Torino e cintura, distributori ACI (Hutter) e altre realizzazioni che seguono questa "poetica dell'elenco".

Un curioso esempio di irrigidimento formale è la copertura della sopraelevazione della "Società Ginnastica di Torino" in via Massena: la datazione ne potrebbe definire un'eventuale derivazione da quella della Borsa Valori (1952).

Le chiese, infine, offrono gli esempi più incredibili di complessità nelle coperture (anche se in questo caso il legame con la poetica del gruppo è tutta da definire! corso Moncalieri 492; via del Prete e via Giroli; chiesa della Madonna delle Rose in corso Unione Sovietica, di Dellepiane padre).

- Un accenno soltanto (data la mancanza di materiale disponibile) può essere fatto alle distribuzioni di pianta: i "capiscuola" seguono a volte la lezione di Morris e Voysey in quella che Zevi chiama "poetica dell'elenco", in edifici monofamiliari come villa Veglia, villa Merlini e la villa in strada ponte Isabella a S.Vito, di Ceretti e Derossi. Anche alcuni edifici plurifamiliari, come quelli realizzati da Jaretti e Luzi in corso Fiume e in corso Casale, paiono avere una disposizione interna che segue questa filosofia.

Per la produzione edilizia invece, il Neoliberty rimane sovente una "cosmesi" epidermica di facciata, mentre le piante, specie nei condomini multipiano, sembrano attenersi agli schemi consueti dell'edilizia residenziale.

Elementi costruttivi:

- Gli elementi in ferro lavorato in generale hanno un ruolo caratterizzante per l'aspetto esterno degli edifici del

periodo; come i tagli sui prospetti ciechi, furono uno dei temi più diffusi fino a irrigidirsi, specie per le ringhiere in soluzioni "poco pensate" e rapidamente eseguibili (cfr. edifici di via Saluzzo, via Silvio Pellico, via Verazzano). La corrente "decorativista" si permise anche, in edifici probabilmente ritenuti "di rappresentanza", soluzioni ibride di dubbio valore.

In alcuni casi, sono riproposte interpretazioni fortemente legate all'Art Nouveau (Fabbri e Peretti, Istituto Cabrini in via Artisti 4, 1968-70; edifici di corso Trapani 48, di via Cagliari 35 e di via Tarino 6; Ceresa, edificio in corso Montevicchio 52). In altri invece si sperimentano soluzioni nuove, anche se indubbiamente legate alle prime nello spirito (Ceresa, edificio di via Genovesi 19; Gabetti e Isola, casa di via Castagnevizza a Collegno, del 1962, con ripresa evidente - salvo datazione! - nell'edificio di via Madama Cristina angolo via Morgari).

- I comignoli partono dalle suggestioni Art Nouveau di quelli delle case INA a Mazzè (1951) o espressioniste di quello della Bottega d'Erasmus (1953), per arrivare a citazioni decisamente locali, come nel caso di villa Merlini (1952). L'edilizia offre invece un vasto repertorio dei più incredibili manierismi (largo Mentana 11, corso Govone 1).

- Un elemento usato con non troppa frequenza sono i mensoloni atti a riportare il carico dei pilastri di facciata dei piani superiori, sporgenti rispetto a quelli del piano terreno, su questi ultimi. La soluzione fu probabilmente utilizzata a Torino per la prima volta dai BBPR nell'edificio multipiano di

corso Francia 2/4 (piazza Statuto), riprendendo il suggerimento della torre Velasca (1958), sia pure in un contesto assai differente (8); ebbe discreta fortuna con ogni probabilità perché consentiva un aumento di cubatura ai piani superiori utilizzando la normativa del Regolamento Edilizio. Un utile parametro evolutivo si può rinvenire confrontando l'edificio dei BBPR appena menzionato, l'edificio di corso Montevecchio 52 e quello di corso Re Umberto 26, con un graduale passaggio verso forme sempre meno strutturali e sempre più decorative.

- I pluviali a vista sono usati molto sovente, con un certo compiacimento nel denunciarne la presenza. Una caratteristica costruttiva è quella di adottare, per il gomito di raccordo con il canale di gronda, un'angolazione di circa 30° rispetto alla verticale. Tale soluzione, probabilmente suggerita anche da praticità di manutenzione (poiché crea meno possibilità di intasamenti), si impose nei primi tempi per il suo immediato valore decorativo. In alcuni casi essa fa parte integrante della composizione d'insieme dell'edificio (casa-albergo E.C.A. alle Vallette, 1965; casa Veglia a Moncalieri, 1965). In altri casi sembra più soluzione di ripiego, dando persino la falsa impressione di "puntello" delle falde del tetto (padiglione Giovanni XXIII dell'ospedale Gradenigo in corso Regina Margherita 3).

Elementi decorativi:

- Una delle "costanti" del Neoliberty, come si è già accennato, è il recupero, specie nel primo periodo, del

mattone paramano per il rivestimento esterno dell'edificio; tale recupero rientra in un'ottica di ritrovata identità locale, ma si ricollega anche con alcune realizzazioni di Berlage e della scuola di Amsterdam (cfr. punto successivo "I pionieri..."). Tale materiale è spesso utilizzato in disposizioni costruttive che ne interessano la superficie con giochi decorativi di vario genere: "treillages", intrecci, scalette, bugnati ecc. La Bottega d'Erasmus presenta sia il treillage che la scalettatura in risalita, che saranno ripresi nella chiesa di Santa Teresina in corso Mediterraneo, di Varaldo, Zuccotti e Fasana.

Tali esempi aprono la strada ad un'ampia sperimentazione decorativa, che si avvale anche di forme particolari di laterizio, rimesse in produzione o di nuova realizzazione (tozzetti quadri ad "opus reticulatum", bugnati, mattoni forati di varie sagome specie per i parapetti dei balconi), con risultati assai differenti (9).

Il mattone paramano, pur essendo stato impiegato in tutto il periodo neoliberty, anche in opere assai tarde (anni Settanta), e preferito per l'aspetto di solida affidabilità, ha un momento di crisi nei secondi anni Sessanta quando vengono messi in produzione rivestimenti più economici ma abbastanza appariscenti (klinker e mattonelle di vario genere) che hanno un discreto successo (Jaretti e Luzi, casa di via Ormea 146; Francesco Dolza, casa di via Priocca angolo via Noè; anonimo, ristrutturazione in via Boccardo; Gabetti e Isola, casa a Collegno ed edificio in corso Traiano a Torino).

- Oltre ad elementi di serie, il filone decorativo utilizza volentieri anche elementi appositamente disegnati, di diverso genere e con risultati assai differenti: una tipologia

abbastanza ricca è quella dei parapetti, in cui si va da transenne traforate in cotto smaltato (Morelli e Bardelli, palazzina di corso Re Umberto 22) a ibridi abbinamenti ferro-lapidei (via Sant'Ottavio 19), a pannelli in altorilievo con grafica "d'autore" (palazzina di corso Tazzoni angolo via Talucchi).

Jaretti e Luzi, per la ricerca di nuovi effetti decorativi, sperimentano volentieri nuovi materiali, con animo abbastanza disincantato nelle opere più tarde (casa di via Ormea 146), e con aperte suggestioni liberty in quelle del primo periodo (corso Fiume 21, corso Principe Oddone angolo via San Donato), che saranno esaminate al punto successivo.

NOTE:

- (1) Gregotti, U.: "Orientamenti...", cit., pag. 58. Anche Portoghesi, nello stesso anno, rileva una "pesante influenza" esercitata dallo "stile" di Gabetti e Isola "nella produzione corrente in un'area molto vasta del Piemonte". (Portoghesi, P.: "Oggettività e contraddizione", in: "Controspazio", n. 4-5, ottobre 1969, pag. 35.
- (2) Eco, U.: "Opera aperta", cit., pag. 12.
- (3) Per "sporti" non intendiamo quelli, lineari "la linea sotto la facciata", del razionalismo.
- (4) colloquio degli Aa. con Roberto Gabetti, luglio 1982.
- (5) Gabetti, R.: voce "Architettura", in Grande Dizionario Enciclopedico UTET, Torino, 1954.
- (6) Gabetti, R., in Magnaghi, A., Monge, M., Re, L.: "Guida all'architettura moderna di Torino". Torino, Designers riuniti, 1982, pag. 360.
- (7) Gabetti, R., in ibid., pagg. 186-187.
- (8) Un significativo antecedente è il citato edificio per uffici dell'INA-casa di Albini, Parma 1953.
- (9) Per un esempio non torinese, cfr. Luigi Caccia Dominioni: orfanotrofio e convento, Milano 1955.

4) IL NEOLIBERTY E I "PIONIERI DEL MOVIMENTO MODERNO": SPUNTI
PER UNA LETTURA FILOLOGICA

Alcuni cenni a questo problema sono già comparsi qua e là nel testo, in particolare nel punto precedente. Si può dire in effetti che, nell'impostazione d'insieme dei lavori che stiamo esaminando, sono presenti "memorie visive" istintivamente riferibili ad un preciso ambito culturale, più evidente che non altri.

Si potrebbe - forse - invertire il ragionamento, affermando che non conta tanto cogliere certe a volte sorprendenti assonanze formali, che valsero al movimento la denominazione di "Neo-Liberty" (dizione, come si è visto, rifiutata come impropria dai capiscuola del movimento stesso - e si vedrà in seguito il perché), quanto rilevare una sostanziale analogia di atteggiamento nella filosofia d'uso dei materiali e nella volontà di ricerca di un'identità di linguaggio locale. Per molti progettisti dell'Art Nouveau, questo aveva significato lottare contro un gusto ottocentesco accademico e beaux-arts: aggiornati i termini della questione, diviene scopo determinante proporre una alternativa alla standardizzazione della produzione edilizia (del linguaggio).

Sono presenti in primo luogo matrici culturali "colte" e documentate che vengono assunte con disinvoltura dalle fonti più

disparate: riferimenti libreschi ed enciclopedici, come potrebbero essere quelli dei "pionieri" (Hoffmann, Mackintosh e il primo Wright, gli espressionisti, Berlage e la scuola di Amsterdam, eccetera) (1); l'architettura orientale, in particolare per i tetti (esempio cui avevano già guardato molti architetti dell'Art Nouveau, e questo potrebbe essere forse un ulteriore punto di contatto tra le due esperienze stilistiche). Alcuni autori, come Jaretti e Luzi, si riferiscono piuttosto al pre-espressionismo (quindi i "pastiche" di Gaudì, in particolare "la Pedrera" per la casa in piazza Crimea a Torino), od all'espressionismo vero e proprio (Höchster Farbwerke, Francoforte s.M., 1920 /24).

Un caso interessante di assonanza spirituale con un progettista (non propriamente liberty!) è quello con Aldo Andreani (particolarmente eclatante l'esempio del Palazzo Fidia, Milano 1930). La recente mostra "Precursors of Post Modernism - Milan 1920-1930s" (2) ne ha rilevato il collegamento con le matrici dell'Eclettismo europeo (anticipiamo qui un tema che sarà ripreso nella seconda parte di questo punto). Più dettagliatamente Gregotti (3) ha spiegato che Andreani comprende nei suoi progetti "quasi tutto: elementi plastici del futurismo, del costruttivismo, mescolati a frammenti di Liberty; il gusto del 'Novecento' ed i residui dell'eclettismo insieme con il linguaggio razionalista; ma l'invenzione riesce qualche volta a fondere miracolosamente quest'eterogeneo materiale in risultati sempre incompleti ma dotati di grande vivacità".

Spunti e suggerimenti giungono anche da fonti molto più vicine, seppure meno altisonanti. In primo luogo, come già notato, dai protagonisti del "Liberty" (4) nostrano (da

d'Aronco a Ballatore di Rosana), ma forse anche da esempi anonimi di edilizia sparsi per Torino, specie per i particolari (5). Ancora, sono da ricordare esempi di architetture "spontanee" fortemente legate al colore locale (in questo il Neoliberty riprende come si è già detto, oltre alle valenze liberty di ricerca di identità locale anche quelle - molto più vicine - del Neorealismo).

Tra questi elementi sono a nostro avviso: i tetti di paglia (presenti del resto anche nelle architetture nordiche: inglese e danese), le fornaci per la produzione di laterizi (cfr.: tetto dell'Ippica, villa Vigliardi Paravia, varie tipologie di scuole), la tipologia della cascina di pianura, e forse anche taluni villini medio-borghesi dell'inizio del secolo, che hanno nel tetto una struttura "a timpano" ospitante in genere una mansarda di servizio.

Un'ipotesi da verificare è vedere dove e quando la matrice storica avesse un reale significato di "citazione" o meglio di assonanza culturale ed interpretativa, e quando invece non fosse semplicemente pretesto per un "divertissement" progettuale. Questo potrebbe forse essere un ulteriore elemento discriminante tra architettura ed edilizia, tra superamento critico dell'International Style e compiacimento estetizzante (vedi per questo l'opinione di Gregotti, al precedente punto). Bisogna in effetti dire che il linguaggio neoliberty presentò il duplice e contraddittorio aspetto di citazione dotta e di divulgazione piacevole: da un lato cioè l'atteggiamento dei "capiscuola" fu quello di rimeditare in modo personale e non pedissequo la lezione dei "pionieri", pur creando un linguaggio per certi versi elitario e compiutamente leggibile nelle

sue valenze storico-culturali solo da un pubblico culturalmente informato; d'altro canto però le rielaborazioni più vistose, e spesso grossolane, di determinati temi da parte di certi progettisti raggiunsero un risultato d'insieme "gradevole" che li potè rendere bene accetti al committente medio purché minimamente provvisto di cultura od anche solo desideroso di risultati "qualificanti". In questo senso si può dire che l'edilizia conseguente sia stata una buona mediazione tra avanguardia progettuale (esauritasi nell'arco di alcuni anni) ed esigenze commerciali: scendendo a poco a poco dalle pagine di Casabella per diventare una moda bene accetta agli impresari ed alla clientela più avveduta; a volte, culturalmente illuminata.

Pare opportuno a questo punto riferirsi all'opinione di De Fusco (6): "Nel movimento moderno furono individuate alcune valenze ancora vive, si riconobbe che molti codici, sottocodici e lessici erano rimasti inoperanti ed incompiuti, perché offuscati da più pregnanti e fortunate tendenze coeve. Quello dell'Art Nouveau ne rappresenta il più tipico caso; infatti dopo pochi anni di elevata produzione tale corrente, rimasta anche criticamente indistinta nelle sue parti, venne arrestata dalla Prima Guerra Mondiale e si risolse in un lessico diffuso quanto frainteso solo nei centri di provincia. Peraltro, nella sua azione di recupero storico il Neoliberty italiano non s'è limitato al solo riesame dell'Art Nouveau; al centro della sua attenzione non è stata l'opera di Horta, bensì quella di Mackintosh e del primo Wright, ovvero la famiglia geometrico-morfologica che accompagnò quella tendenza, e con essa sono state rivedute le opere di Dudok e della scuola di

Amsterdam, molte delle quali accantonate dal successo di de Stijl" (7).

Vediamo ora quali ipotesi di lettura le tipologie finora esaminate suggeriscono, seguendo la suddivisione adottata nel precedente punto ("Itinerario architettonico-edilizio").

Tra gli elementi compositivi, il caso dei bow-windows e dei balconi è forse uno dei più eclatanti. Il raffronto tra gli sporti della scuola d'arte di Glasgow e quelli della Bottega d'Erasmus può essere utile anche perchè chiarisce il discorso di "uso dei materiali": nei due casi infatti le diverse possibilità di impiego del granito (Sandstone) a blocchi, e del gneiss lamellare (pietra di Luserna) in lastre di spacco accostate al mattone paramano, suggeriscono differenti soluzioni formali. Suggestivo è anche confrontare la facciata su cortile della Bottega d'Erasmus (coronamento della parte in paramano) con l'andamento di facciata del villino Basile a Palermo.

Dei "bovindi" nostrani e del loro accostamento con opere neoliberty si è già parlato al punto precedente. Una curiosa matrice storica è invece quella dei balconi della Willow Tea Room di Mackintosh a Glasgow (1904), che potrebbero essere uno dei prototipi per gli sporti "a punta in avanti" (balconi e bovindi) tanto usati dai progettisti neoliberty.

- In tema di verticalismi, il discorso delle canne fumarie esterne e le sue analogie con esempi storici sono già stati affrontati. Un'analogia interessante con l'opera di Jaretti e Luzi (caratterizzata come si è visto dall'uso frequente di

pilastri cerchiati in vista) si ha in un edificio ad appartamenti costruito da Hector Guimard in Rue Greuze, Parigi, tra il 1926 ed il 1929; il raffronto è probabilmente casuale ma significativo perché sottolinea una identità di atteggiamento dei progettisti di fronte ad un medesimo problema compositivo e strutturale.

Altre coincidenze "casuali" di questo tipo - a nostro avviso divertenti e stimolanti - sono tra certi "espressionismi" sempre di Jaretti e Luzi (case in corso Siracusa 158 a Torino) ed i lampadari della scuola d'arte di Glasgow (purché se ne capovolga l'orientamento!), oltre ad opere manifestamente espressioniste come quelle di van Epen o del Behrens anni '20. - Per le coperture, le radici vanno cercate in primo luogo nell'architettura orientale (Giappone e Cina), direttamente mediate o riprese dai "pionieri" (si confronti ad esempio la copertura della palazzina in corso Montevicchio (1964) con quelle di certe costruzioni rurali dell'India meridionale). Vincent Scully (8) accosta con molta evidenza la Ward Willitts House di Wright (1902) con il padiglione dell'Esposizione giapponese di Chicago, del 1893.

Un significativo raffronto può essere anche fatto tra alcune opere di Wright del 1901 e 1904, e la villa Vigliardi Paravia di Gabetti e Isola (Candiolo, 1962), pur rilevando in quest'ultima il forte influsso di architetture spontanee e locali.

Le forme composite di copertura, specie con inserimento di mansarde collegate alla volumetria del tetto, trovano riscontro anche nella tradizione nordica europea cui gli architetti dell'Art Nouveau (Inghilterra ed Olanda) avevano certamente guardato.

L'argomento dei prospetti ciechi, interessati da ridotte superfici finestrate o da lievi variazioni di livello del rivestimento, trova riscontro nel gusto prevalentemente bidimensionale degli olandesi (Berlage, Dudok e la scuola di Amsterdam) e di buona parte dell'architettura spontanea del Nord europeo (Olanda e Inghilterra in particolare).

Tra gli elementi costruttivi, le finiture in ferro (ringhiere e cancellate) sono uno dei casi più appariscenti; gli architetti dell'Art Nouveau avevano dedicato loro molta attenzione, proprio in quanto esse si prestavano bene a quel recupero della manualità artigiana, di ascendenza Arts & Crafts, che rientrava tra gli intenti teorici del periodo. Anche i progettisti neoliberty, con una filosofia inizialmente molto simile, sono attenti a questo elemento dell'edificio, con risultati a volte sorprendentemente analoghi a quelli dei loro predecessori storici. Evidenti identità di atteggiamento sono rinvenibili nell'ormai citatissimo Mackintosh (cancellate ed in generale ferri battuti o forgiati della Glasgow School of Art) come in molti progettisti del periodo in esame (Gabetti e Isola,

Ceresa, Fabbri e Peretti, Jaretti e Luzi). In alcuni casi, come quello dell'edificio di corso Montevecchio 52, l'accostamento con un modello "storico" è anche fisico (Ceresa e Vandone).

L'edilizia spesso riprende anche le forme del "Déco" un po' provinciale diffuso a Torino intorno al 1920 (casa di via Saluzzo 91); anche la predilezione per l'uso del quadrato si direbbe desunta da opere del periodo liberty.

Un esempio a sé sono le inferriate della casa dell'obelisco in piazza Crimea di Jaretti e Luzi: un accostamento molto facile

può essere fatto con quelle dell'Hôtel Guimard in Avenue Mozart a Parigi, di Hector Guimard (1909/12), ma forse in questo caso va anche considerato un retaggio non lontano (Carlo Mollino, scala del Lutrario Danze in via Stradella a Torino, 195..).

Per i pluviali va rilevato come la caratteristica sagomatura del raccordo al canale di gronda con una curva prossima ai trenta gradi sulla verticale, che rende l'elemento particolarmente evidente, si ritrova in opere del liberty torinese come la palazzina Kind in via Monti, di M. Frapolli (1904) (9); bisogna dire inoltre che la tradizione architettonica del Nord europeo (Olanda e Inghilterra) ha sovente adottato, anche per motivi climatici, soluzioni di pluviali esterni che in parecchi casi "fanno architettura", e sono sovente abbinati ad apposite vaschette in ghisa od in piombo per la raccolta dell'acqua, usati da: Voysey (cottage di New Place, Haslemere, del 1897), Greiner (Betondorp di Amsterdam, 1922).

Un caso di evidente ripresa di tema è a Torino nell'edificio di via Lombroso angolo corso Massimo d'Azeglio.

- Per le travature in ferro a vista, gli autori art nouveau forniscono esempi nella scuola d'arte di Glasgow e nella palazzina Colongo di via Catania 35 a Torino, realizzazione meno altisonante ma comunque di un certo interesse. La ripresa è evidente nella casa a Candiolo di Gabetti e Isola, del 1957, e nell'edificio ad abitazioni di corso Massimo d'Azeglio a Torino (19..).

Elementi decorativi: per quanto attiene alle decorazioni ricavate con la disposizione del mattone paramano di rivestimento, un antecedente illustre è nel citato edificio ad appartamenti

di Rue Greuze 36/38 a Parigi, di Guimard (1926/29) che offre una notevole varietà tipologica; anche la scuola olandese adotta volentieri questo tipo di decorazione (10).

A Torino esiste una vera e propria tradizione di edifici, di buona edilizia residenziale, costruiti prevalentemente intorno al 1920 (argomento che sarebbe interessante approfondire a parte), che sono decorati in questo modo, con soluzioni che vanno da quelle più geometrizzanti e "olandesi" se così si può dire (case di via Ticino 26, di via Morghen 8 e di via Governolo) ad altre di gusto più ibrido (via Massena 12, via Casalis 27); in ogni caso l'enorme frequenza di questo tipo di costruzioni, che indubbiamente volevano offrire alla clientela un aspetto di esteriore decoro e di affidabilità nel tempo, fa sì che per questo particolare aspetto linguistico si possa veramente parlare di "genius loci"; in effetti la maggior parte delle realizzazioni neoliberty è in mattone paramano: ancora in un'opera in prima approssimazione ormai al di là di questo tipo di poetica (residenziale ovest di Ivrea, 1969) ne sopravvive una fascia nel coronamento del "Curtain-wall" interno.

Analogie del tutto particolari si possono fare per due realizzazioni di Jaretti e Luzi: l'edificio di corso Fiume 21, oltre che alla casa Milà di Gaudì, del 1910, può essere accostato all'Hôtel Guimard in Avenue Mozart, Parigi 1909-12. Per la costruzione di via San Donato angolo corso Principe Oddone, colpisce la somiglianza di certi elementi prefabbricati di facciata, con quelli adottati da Ballatore in corso Fiume 5 (1911) (11).

A prima vista, sono quindi questi gli elementi che, utilizzan-

do un'ottica filologica forse un po' restrittiva, emergono in molti edifici del periodo neoliberty (nell'accezione corrente del termine, cioè all'ingrosso fino al 1970).

Comunque, anche soltanto un'autopsia di questo genere (semplicemente obiettiva) ci lascia confermare che, accanto a riferimenti art nouveau coesistono, come si era preannunciato, altri elementi, assunti da fonti eterogenee: Eclettismo inglese, Espressionismo, Déco, Wright, gli olandesi, il "Novecento" milanese, suggerimenti locali, evasioni esotiche. Acutamente Tafuri (12) osserva: "Certo il termine 'Neoliberty' non rende omaggio al fenomeno. Impalpabile è la storia cui i due torinesi si rivolgono...".

Gabetti utilizza più volentieri del termine "Neoliberty" (coniato, come si è visto, da Portoghesi), quello di "Eclettismo": suggerendo così, in primo luogo, una più elastica possibilità interpretativa del rapporto con la storia. In più, questo concetto fa intravedere, come sarà esposto, la possibilità - insita nella - di superare "gli abiti smessi delle culture precedenti" (13), maturando un più aperto codice espressivo.

Un'accezione corrente, (sostanzialmente negativa) del termine "Eclettismo", potrebbe essere: citazione di comodo di stili antichi a fini commerciali; oppure: incoerenza nella stessa opera di più stili; o ancora: movimento di anti-ragione.

Una controinterpretazione, invece, può essere (14): movimento legato alla industrializzazione ottocentesca, alla presenza di un mercato internazionale, dotato di una propria ricerca di coerenza e di logica combinatoria, pur con qualche concessione al capriccio che la ragione non consente.

Il legame con la rivoluzione industriale è particolarmente im-

portante (15) perché implica una delle caratteristiche fondamentali di questa tendenza, e cioè la volontà divulgatrice, favorita dalle nuove tecniche e richiesta dalla presenza di un pubblico non più aristocratico, ma borghese (16); tale atteggiamento ha del resto le sue radici già nell'Illuminismo settecentesco, come ha rilevato la Griseri (17).

Se consultiamo il Dizionario di Architettura, diretto da Portoghesi (Roma 1970), alla voce "Eclettismo" troviamo: "Aspetto determinante della cultura architettonica dell'800 europeo, rilevabile in un periodo compreso all'incirca fra il 1815 e il 1890, basato sulla sistematica tendenza ad accogliere consapevolmente - attraverso l'analisi di movimenti appartenenti a civiltà lontane nel tempo e nello spazio - elementi da ricomporre secondo coerenti principi storici (composizione stilistica), modi tipologici caratteristici della destinazione di ciascun edificio (religiosi, termali, ferroviari, eccetera) o ancora secondo accostamenti bizzarri e stimolanti (gusto dei kioskes, eccetera).

Scopo dell'operazione eclettica era la creazione di un soggetto nuovo rispetto ai precedenti, coerente nelle sue parti (considerate organi da riferire al completo organismo, scevro di errori e di difetti, inteso quindi come perfetto o almeno come perfezionabile, attraverso un processo evolutivo di tipo naturalistico" (18).

Effettivamente, un certo sincretismo culturale era stato proprio della civiltà occidentale a partire dal Rinascimento, ed è logico quindi che esso emergesse con l'affermarsi della classe borghese all'epoca della prima rivoluzione industriale. "La nascente critica romantica esigeva però che al processo di smontaggio non seguisse un montaggio di elementi accostati

(sincretismo), poiché l'unità interna dell'oggetto artistico doveva prevalere sulla validità di ciascun componente. Veniva così posto al di là della condizione delle arti nel tempo lo specifico fine dell'operare artistico" (19).

Risulta così evidente il concetto di unità dell'opera d'arte, come oggetto dotato di una propria nuova individualità, concetto che riprenderemo in seguito - al di là di questo excursus; ipotizzando allora la possibilità della permanenza di un eclettismo, oggi.

Altra caratteristica è quella di un certo pluralismo, conseguente la Restaurazione (20) (caduta o, quanto meno, indebolimento di un potere centrale dominante, e graduale formazione - o trasformazione - degli stati nazionali). Questa problematica socio-politica era strettamente connessa agli ideali della borghesia ottocentesca; tipicamente romantica, in quanto rivivificava i contenuti ed il patrimonio storico-legendario locali, fino alla creazione di vere e proprie espressioni architettoniche nazionali, in Francia, Germania, Inghilterra (21), Italia e America. L'analisi di queste ultime esula certamente dalle nostre finalità, però è proprio riferendosi ad esse che Hitchcock e Johnson nel 1932 affermavano, come si è visto, che "lo Stile internazionale non è niente meno che il primo grande stile universale dopo i revivals medievale e classico".

L'Eclettismo fu quindi manifestazione propria del Romanticismo, e come tale ne accolse la componente storicistica (22) (neogotico e neoclassico) ed i capricci esotizzanti: neogotico, classicismo ed esotismo trovano però le loro radici già nella cultura settecentesca.

Il gusto neogotico fa parte, come si è visto, delle radici

romantiche e nazionali della cultura eclettica (particolarmente in Inghilterra e in Francia). Il Neoclassicismo vero e proprio - nato come reazione antibarocca alla fine del '700 -, sostenuto da una cultura prevalentemente accademica (con una visione ancora imprecisa ed idealizzante dell'antichità classica) ed essenzialmente internazionale (23) fu sottoposto nell'Ottocento romantico ad una vera e propria verifica scientifica, sulla base degli scavi e degli studi archeologici, risultandone così una immagine nuova e più complessa, che fu inglobata nella nuova cultura: ciò può servire a spiegare differenze di atteggiamento di autori, pur volti verso ispirazioni e modelli classicistici, come il Promis o l'Antonelli, nei riguardi dei loro predecessori neoclassici.

Secondo la Griseri (24) "si trattava ormai di ricondurre in porto la cultura come cosa viva: già in pieno Settecento, il fatto di rivedere ogni stile, e perciò anche quello classico, alla luce del presente, aveva esautorato l'antichità come modello unico; per questo, ad un certo punto, le scelte erano approdate in direzioni molteplici e il repertorio delle forme sperimentate si era arricchito con nuova disponibilità: l'esperienza storicistica aveva attinto, con pari curiosità e entusiasmo, a molti stili, manipolandoli con estrema libertà, associandoli alle tipologie più disparate, su cui si eserciterà il neogotico e poi l'eclettismo per tutto l'Ottocento". E ancora: "Neogotico e neoclassico, subito dopo il 1830, erano due facce di un medesimo atteggiamento, all'apparenza ambivalente, in realtà fortemente univoco, in senso romantico".

La componente esotizzante, pure presente nell'eclettismo accanto a quelle storicistiche, deriva dall'"aspirazione scientifica e la passione per la conoscenza - che accomunava

il gusto per le esplorazioni in terre lontane a quello per le ricerche nel campo della natura". Esse associavano "la romantica inquietudine del borghese dell'800 alla sua stessa insoddisfazione verso i luoghi d'origine: ...Gli spunti tratti dai monumenti dell'antichità si ampliavano ad includere quelli dedotti dalla morfologia esotica" (25).

E' doveroso - per non rischiare di essere apologetici - un accenno almeno ai limiti ed alle contraddizioni dell'Eclettismo ottocentesco: "L'architettura poteva riguardare la costruzione di quel tipico monumento complesso, la città industriale, per il quale l'architetto pareva poter fornire ormai solo le facciate, dare cioè agli edifici privati il decoro della spesa pubblica e agli edifici pubblici il decoro di monumenti degni del passato. Lo storicismo nascente e la tradizione classicista insinuavano nella borghesia dell'800 un velo di dubbio sulla priorità, sulla dignità del secolo. A tale incertezza può riferirsi la tendenza a sovraccaricare gli edifici di spunti grandiosi, con una inclinazione torbida, che denuncia un senso di inferiorità (26)". "Inquiete ambizioni coinvolgevano architetti e committenti; solo quando l'attenzione era appuntata su di un soggetto preciso, uno scopo chiaro, un insieme di concordi tendenze, si manifestavano situazioni vivaci ed effetti di rilievo" (27).

Storicismo quindi come atteggiamento di inferiorità rispetto al passato, tendenza a sovraccaricare utilizzando un decorativismo eccessivo; non solo, ma storicismo vissuto talora come atteggiamento approssimato ed orecchiato verso la storia (in contrasto col rigorismo scientifico che fu proprio ad esempio, come si è visto, delle accademie archeologiche). Questo atteggiamento

giamento si rileva in particolare nell'ambito del melodramma, altra tipica manifestazione romantica (28).

Per effettuare un'analisi dettagliata del fenomeno "Eclettismo", bisognerebbe muoversi lungo due direzioni: i fenomeni nazionali (cui abbiamo già accennato), e le tipologie. Né l'una, né l'altra interessano sostanzialmente il discorso che stiamo conducendo qui. Interessa piuttosto rilevare, a proposito del discorso tipologico (Le serre e le esposizioni (29), "nuove cattedrali" queste ultime del progresso tecnologico, in cui si esplicano valenze esotiche e soluzioni ingegneristiche. Gli edifici termali, ampiamente influenzati dal gusto del melodramma. Le stazioni ferroviarie, simbolo funzionale del progresso, in cui convivevano contraddittoriamente nuove soluzioni ingegneristiche - per le strutture in ferro - accanto a componenti auliche e celebrative, assegnate alle parti in muratura - sovente di gusto accademico e reazionario), come in esso confluisse la passione classificatoria propria della attività scientifica del secolo, "orientata verso la formazione di tipi rigorosamente definiti, perfetti in ogni parte, privi di accidentalità o irregolarità rispetto alle norme" (30) (cfr. più avanti punto 6, a proposito della "conoscenza dei mestieri"). In questo quadro rientra anche la scelta di uno stile adatto alla destinazione del singolo edificio (ad esempio: il Gotico per i temi religiosi, il Rinascimento per le funzioni amministrative, l'Esotico per temi frivoli). Questa scelta veniva operata pescando nel ricco patrimonio che si veniva formando, costituito dal neogotico contaminato anche da spunti esotici, dal neoclassico - riverificato dalla scienza archeologica -, da tendenze all'esotico, al rustico, al pittoresco, da stili nazionali variamente interpretati, da

repertori rinascimentali, barocchi e rococò.

Queste, in grande sintesi, le caratteristiche e le problematiche.

Interessa in questa sede ipotizzare, allora, la possibilità dell'esistenza di un "filo rosso" dell'Eclettismo (nelle sue più interessanti caratteristiche di filosofia progettuale), che ne segnala - come sostiene Gabetti - la persistenza fino ad oggi (31).

"Si dice che l'Eclettismo sia morto con la nascita del gusto 'art nouveau': è però convissuto con esso per circa venti anni, per riaffiorare poi con tutta evidenza, subito dopo il primo decennio del Novecento. Eclettico è stato il gusto definito e diffuso dall'Académie des Beaux Arts lungo tutto l'Ottocento, fin quasi ad oggi: eclettico certamente il gusto 'art déco', che faceva capo a quella Esposizione di Parigi del 1925, dalla quale decollavano le opposte proposizioni di Le Corbusier (32).

Diffondendosi il razionalismo di Gropius e di Mies van der Rohe, negli Stati Uniti, cadevano le permanenze beaux-arts di quell'architettura, per riaffiorare poi di nuovo, da qualche anno a questa parte" (33).

"Credo sia interessante ritenere - almeno in linea di ipotesi - che l'eclettismo architettonico riguardi un periodo che arrivi fino ad oggi, partendo per l'Inghilterra dal 1770 circa... Se questo è vero,, sviluppo della rivoluzione industriale e nascita dell'Eclettismo architettonico, sono fenomeni strettamente interconnessi: l'Eclettismo sarebbe stato il veicolo di diffusione delle tecniche (e dei metodi scientifici relativi) nel campo dell'edilizia, dell'arredo,

degli oggetti di consumo... Il periodo eclettico ci riguarderebbe, per una fenomenologia costante, anche se con evidenti flessioni, pause, riprese, dalla Restaurazione ad oggi.

Torino può essere considerata un importante polo europeo di sperimentazione dell'Eclettismo architettonico. ... Si può considerare che l'Eclettismo rappresenti, per l'architettura dell'Ottocento e del Novecento, un momento di raccordo fra produzione industriale, edilizia, design, nel corso di una ricerca fortemente interrelata fra arte, tecnica, scienza: ciò a partire dal decollo della rivoluzione industriale...

...Torino può essere considerata città esponente di un'area produttiva con caratteristiche proprie e salienti, sia a livello di organizzazione della produzione sia a livello di storia della cultura architettonica" (34).

Nell'ambito dell'edilizia torinese, sono individuabili le tracce di un persistente eclettismo (nei modi e secondo le tematiche che abbiamo analizzato a proposito di quello europeo), a partire dal 1800 fino ad oggi (35), e questo nonostante l'esistenza innegabile di una fertile parentesi liberty e di una grande stagione razionalista. In particolare, persiste l'atteggiamento di una ricerca stilistica autonoma (basti pensare, in pieno periodo liberty, alle contaminazioni "mondane e sottili" col barocco ed il rococò, attuate da Annibale Rigotti nel villino Vitale di corso Cairoli), e di uno sperimentalismo tipicamente eclettico (in senso tecnologico-strutturale e distributivo), rilevabile in Antonelli come in Mattè-Trucco.

Venendo in particolare al periodo che va dal 1945 ai giorni nostri, esso vede inizialmente (come si è rilevato all'inizio del primo capitolo), l'affermazione dell'International Style;

si avvertono però già le prime dissonanze in alcune realizzazioni di Passanti e Bairati, nella Bottega d'Erasmus, seguita dalle opere di Jaretti e Luzi (iniziando dalla citata casa dell'Obelisco in piazza Crimea). In queste gli autori sperimentano "una polemica costante contro l'asestato modo corrente di concepire l'architettura, che non potendosi definire neoliberty, essendosi protratta fin quasi ad oggi, né post-modern, nel senso assunto dopo la Biennale di Venezia del 1980, potrebbe anche denunciare qualche componente eclettica, però tipicamente locale-torinese" (36).

Ancora "il complesso di Giorgio Raineri in via Monfalcone e via Caprera, costituisce ... uno dei più dosati saggi nella linea del nuovo eclettismo" (37).

Fanno seguito, a titolo esemplificativo, le realizzazioni di Varaldo e Zuccotti (S. Teresina), di Gino Becker (case-albergo di via Giolitti), di Francesco Golza (via Priocca), di Pietro Derossi (casa di corso Unione Sovietica), i quali "confermano l'indipendente ricerca degli architetti torinesi, rispetto al contesto italiano e internazionale. Negli stessi anni Passanti e Morelli continuano la ricerca iniziata negli anni Venti...(38).

La conclusione, perentoria, è che "tutte le architetture di Gabetti e Isola, di Jaretti e Luzi, costituiscono, anche in anni recenti, una conferma, con variazioni e aggiornamenti, di una impostazione di base" (39).

In sostanza quindi per Gabetti il Neoliberty è stato una forma di eclettismo; l'eclettismo, in senso positivo, è una creazione dell'Ottocento romantico, industriale e positivista; è apertura culturale alle fonti più disparate, gusto per la novità produttiva, fede nel valore positivo (positivistico)

della divulgazione.

Un'angolazione critica di questo tipo rivaluta nella sostanza un aspetto della cultura architettonica, che dal Razionalismo in poi era stato visto - come avevano premesso - in chiave sostanzialmente negativa; in modo analogo, a partire dagli inizi del nostro secolo, la critica aveva iniziato la rivalutazione del Barocco, dagli studi di Wölfflin, di Riegl, di Brinckmann, fino ai recenti contributi di Portoghesi: inseriti del resto questi pienamente in quella reazione al Movimento Moderno della quale stiamo esaminando uno degli aspetti.

Il fascino sottilmente provocatorio di tale presa di posizione costituisce uno stimolante apporto culturale che ci permette di fare diverse considerazioni. Ne emergono innanzitutto un'accezione filosofica ed una definizione storica ben precise, sia dell'Eclettismo ottocentesco, sia di una sua ipotizzabile permanenza nella cultura occidentale, che ci permettono di inserirvi il periodo "Neoliberty" e la sua successiva evoluzione sino ad oggi; in particolare vi si individuano valenze ben precise, che lasciano intendere, come si è più volte detto, come già nella fase propriamente "neoliberty", ancora legata ad esplicite suggestioni formali, fossero contenute "in nuce" le possibilità per il superamento appunto di questo primo stadio.

Osserviamo per inciso come la revisione critica dell'Eclettismo sia stata esplicitata e definita in tempi relativamente recenti (1970-1982), coincidenti all'incirca proprio con il periodo di superamento del primo momento espressivo.

Proprio per questo un'analisi corretta e completa dei suggerimenti ricavabili dall'assunzione cosciente di una filosofia progettuale potrà essere effettuata riferendosi ad opere

(all'incirca dalla Residenziale Ovest di Ivrea in poi) che del periodo "neoliberty" rappresentano l'evoluzione ed il superamento, tenendo presente oltre tutto le problematiche e gli apporti critici emersi attorno al '68 ed oltre (opera aperta, transavanguardia) che sono a nostro avviso fondamentali per la lettura di tali realizzazioni.

In questa parte, orientata verso l'esame del periodo ante-Sessantotto, la conoscenza dell'Eclettismo può aiutarci - al di là dell'analisi formale di rilevabili suggestioni storiche - precedentemente condotta - ad ampliarne la lettura, individuando in particolare quali tra le valenze emergenti da una Weltanschauung eclettica possano riconoscersi già in questa fase.

In primo luogo, il riferimento all'Ottocento tende a spostare all'indietro nel tempo il campo delle "remote suggestioni", discordando da Portoghesi, Banham e de Fusco, decisamente orientati sul riferimento all'Art Nouveau (non così Gregotti che - come si è visto - preferisce parlare di filone storicistico-filologico).

Una analisi formale pura e semplice tenderebbe a confermare la dizione "Neoliberty" coniata per definire un certo periodo creativo degli autori in esame. La filosofia progettuale però, maturata nel tempo, supera il riferimento ad un preciso - e ristretto - passato, inserendo in un più ampio contesto il significato della "ritirata italiana dal Movimento Moderno".

Interessa innanzitutto la definizione dell'oggetto artistico come entità nuova rispetto alle sue componenti, dotata di una propria individualità: atteggiamento mutuato del resto dalla filosofia progettuale ottocentesca che si proponeva - come si

è visto - la creazione di un soggetto nuovo rispetto ai precedenti, non il "collage" di più elementi.

Nella sostanza, esistono più memorie personali, più matrici ispiratrici; ma (come è già emerso trattando della distinzione tra architettura ed edilizia (40)), il progettista deve saper ordinare i propri retaggi culturali, le proprie memorie visive in un "unicum" nuovo in cui esse coesistono fondendosi in una nuova individualità (41).

Il campo delle suggestioni possibili diviene così infinito (indefinito) e nello stesso tempo intensamente personale, legato alla cultura, alla formazione del progettista, non necessariamente riferita ad un determinato ambito storico: comunque, sicuramente al di fuori di una "dieta saggia". I "maghi" certamente hanno saputo bene mescolare le loro carte, mentre altri, più monocordi, hanno un lessico meno ricco, un retroterra culturale più povero, un linguaggio più monotono, e più decifrabile.

Riprenderemo in seguito questa concezione dell'operare progettuale, particolarmente dopo l'esame del contributo di Eco, con la sua "opera aperta". Per ora, riteniamo pertinente l'osservazione, già riportata, della Griseri, che rileva nell'Eclettismo ottocentesco la visione della cultura "come cosa viva... per questo, ad un certo punto, le scelte erano approdate in direzioni molteplici e il repertorio delle forme sperimentate si era arricchito con nuova disponibilità".

Tale concezione può arricchire di significati più ampi anche la lettura filologica di raffronto con i "pionieri": in particolare spiega quanto avevamo osservato, e cioè come ancora nella fase tutta "neoliberty", le "citazioni" provenissero da fonti e suggerimenti assai differenti: basti pensare alle

matrici locali (la copertura dell'Ippica, la chiesa di Montoso...), alla prefabbricazione (case E.C.A.), all'esotismo (palazzina di corso Montevecchio) - tendenza tipica quest'ultima, come si è visto, dell'Eclettismo ottocentesco (rileveremo in seguito la presenza costante di un certo esotismo anche in opere molto recenti).

Un'ultima osservazione concerne l'attenzione al luogo: atteggiamento che, come si è più volte fatto notare, era stato proprio di diversi autori dell'Art Nouveau nazionale e internazionale, da Basile a Berlage a Oud e de Klerk. Possiamo ora precisare che tale attenzione era stata ereditata proprio dagli "stili nazionali" eclettici.

Oltre ad accogliere queste valenze, come ormai abbiamo a sufficienza sottolineato, il Neoliberty torinese afferma, forse in modo più sottile, una propria identità locale, inserendosi nella tradizione di uno sperimentalismo eclettico, come si è visto.

Questi concetti, in una più completa accezione, saranno riesaminati nel punto 6.

NOTE:

- (1) Cfr. Banham, R.,: "Neoliberty", cit., pagg. 231-232-235:
"...il contenuto liberty di questo stile è stato chiaro fin dall'inizio e sottolinea il fatto che non è semplicemente un pezzo isolato di opere giovanili (i "Neolibertarians" sono tutti giovani) ma qualche cosa di cui l'intero corpo del modernismo italiano deve dividere la colpa. Da più di tre anni (l'articolo è del 1959), le riviste di architettura più importanti sia a Milano che a Roma lavorano sui monumenti dell'Art Nouveau che ancora restano in un modo così dettagliato da lasciar adito al sospetto che si tratti di qualcosa di più di un interesse meramente storico. Le opere di Gaudì, Sullivan, d'Aronco, Horta e della scuola viennese in particolare, sono state descritte e illustrate persino con disegni originali e clichés a colori dei loro esterni, con aggiunta di testi che risultano essere molto più elogiativi e retorici che descrittivi o esplicativi".
- (2) "Precursors of Post-Modernism - Milan 1920-30s".
New York, The Architectural League, 1982 (catalogo della mostra).
- (3) Gregotti, V.: "Orientamenti...", cit., pag. 20.
- (4) A questo proposito si specifica per inciso, che si è coscientemente scelto di riferirsi al termine "Liberty" in quanto dizione italiana del fenomeno storico in esame (per quanto la Pistoì in "Torino, mezzo secolo di architettura", parli di "architetti torinesi dell'Art Nouveau"). Si parlerà quindi di Art Nouveau, Jugendstil, Sezession, Modernismo, solo nei casi in cui ci si riferi-

sca ad autori operanti in ambiti produttivi, per i quali il termine d'uso fosse quello; il termine "Liberty", per quanto riguarda la manifestazione italiana della poetica in esame, pare ormai entrato nell'uso corrente anche per altri settori (arti visive, antiquariato, arredamento, eccetera), e in questo caso più pertinente in quanto esplicitamente legato alla dizione "Neoliberty".

- (5) A proposito di un atteggiamento di questo tipo, cfr. Griseri, A. (in: Griseri, A. e Gabetti, R.: "Architettura dell'Eclettismo", Torino, Einaudi, 1973, pag. 73): "Era l'informazione aperta di un autodidatta che leggendo, commentando, aggiungendo di suo, divagò, fino a stranire i testi di partenza. Schellino aveva preso dappertutto, dai trattati eruditi (come il Milizia) e da quelli didascalici, divulgativi, popolari; dagli opuscoli e dalle storie locali, dalle cartoline postali-celebrative, dai pochi frontespizi e dalle didascalie dei libretti d'opera, dagli scenari, dalle litografie che accompagnavano le edizioni di viaggi; dagli albums delle esposizioni universali. Elemento base di una simile formazione era la curiosità propria dell'artista eclettico, non solo in quanto scettico rispetto a modelli unici e autorevoli, ma in quanto ricercatore scientifico, a suo modo".
- (6) De Fusco, R.: "Storia...", cit., pagg. 406 sgg.
- (7) Cfr. anche Griseri, A. in: Griseri, A. - Gabetti, R.: "Architettura...", cit., pag. 111: "a Torino, con evidenza ed emozione enorme, l'eclettismo continuava dunque a tener viva ... più che la memoria degli stili del passato e dei paesi lontani, la commozione che ad essi era connessa, e il tutto riportato alla luce dinamica del presente" (il ri-

ferimento è agli anni 1870-1890).

- (8) Scully, V. (jr.): "Frank Lloyd Wright". New York, George Braziller, 1960 (rist. 1969), pagg. 32 sgg.
- (9) Tale particolare disposizione era stata mutuata, per Gabetti e Isola, da un edificio del Ceppi (Torino, corso Re Umberto angolo via Assietta).
- (10) Cfr. anche (a proposito di Schellino), Griseri, A. - Gabetti, R.: "Architettura...", cit., pag. 261: "La costruzione in mattoni a paramano con elementi intonacati è una riduzione in termini locali dell'insegnamento antonelliano: può come tale essere confrontata alle coeve esperienze di Leandro e Crescentino Caselli".
- (11) Sul tema delle "memorie storiche" del periodo neoliberty di Gabetti e Isola, Gabetti delimita comunque molto il campo: Wright fino al periodo delle Prairie Houses; Haring; Cuiper; Berlage. In termini più strettamente locali: Ceppi per l'uso del paramano a giunto chiuso (cfr. nota 10) e, come si è già detto, per i pluviali inclinati a 30°; Brayda per certe neo-romaniche assonanze con la poetica di Berlage (casa Giaccone a Torino, 1890). Venendo ad autori più recenti, Gabetti e Isola ammirano moltissimo Gardella e Albini che riconoscono come maestri. Per quanto riguarda esperienze progettuali contemporanee al periodo neoliberty, Gabetti allarga molto il campo (in questo senso è meno analitico di Gregotti, in "Orientamenti...", cit.) affermando che il termine "Neoliberty" sarebbe ascrivibile a parecchie architetture, ad esempio la casa delle Zattere di Gardella, ed in generale l'opera di Albini che però in proprio, si è detto, ha sempre rifiutato questa etichetta.

Per quanto riguarda la casa a Novara di Gregotti-Meneghetti-Stoppino (1957), esiste un esplicito legame con l'eclettismo inglese (Voysey). (Colloquio di R.G. con gli Aa., luglio 1982).

(12) Tafuri, M.: "Architettura...", cit., pag. 475.

(13) Banham, R.: "Neoliberty", cit., pagg. 231-235.

(14) Per quanto riguarda in generale gli aspetti dell'eclettismo ottocentesco, sono utili gli apporti seguenti, da cui è stata tratta l'analisi compendiosa dell'eclettismo storico condotta in queste pagine:

- Gabetti, R.: voce "Eclettismo", in Dizionario di Architettura, diretto da P.Portoghesi, Roma 1970, vol. II.

- Griseri, A.-Gabetti, R.: "Architettura dell'Eclettismo - un saggio su G.B.Schellino", Torino, Einaudi, 1973.

- Gabetti, R.: "Eclettismo a Torino", in: Magnaghi, A.-Monge, M.-Re, L.: "Guida all'architettura moderna di Torino". Torino, Designers riuniti, 1982, pagg. 355-360.

(15) Cfr. Gabetti, R.: "Eclettismo a Torino", cit., pag. 355-356: "L'eclettismo sarebbe stato il veicolo di diffusione delle tecniche (e dei metodi scientifici relativi) nel campo dell'edilizia, dell'arredo, degli oggetti di consumo", "apertura di tutto il settore delle costruzioni, dell'arredo, degli oggetti d'uso, alle esigenze di una rivoluzione industriale sempre più aggressiva verso ogni aspetto della produzione e del consumo".

(16) Cfr. Griseri, A.-Gabetti, R.: "Architettura...", cit., pag. 56: "La tendenza non era ormai al pezzo unico, ma all'oggetto riproducibile in serie, dedicato non alla aristocrazia, ma alla borghesia, una classe non program-

maticamente chiusa, ma aperta a includere, almeno in alcuni modi di vita e su alcune basi culturali, operai e contadini: era in fondo il grande programma del secolo XIX".

(17) Cfr. Griseri, A.-Gabetti, R.: "Architettura...", cit., pag. 6: "il capitolo dell'Illuminismo non sarà mai smentito per tutto l'Ottocento, che rimarrà debitore al secolo precedente di una sostanziale ricerca di chiarezza, di verità, di basi razionali e universali, ..., mentre emergevano, come strumenti di riconosciuto valore, la diffusione della conoscenza e l'interesse per ogni attività umana".

(18) Gabetti, R.: voce "Eclettismo", cit., pag. 211.

Un'analisi dettagliata dell'evoluzione storica dell'Eclettismo, dagli inizi neoclassici e neogotici fino al 1890, è condotta da Andreina Griseri in "Architettura...", cit., pagg. 5-121. In particolare le origini di questo orientamento possono essere spostate indietro di una sessantina d'anni rispetto alla data proposta da Gabetti (1815), risalendo alle prime manifestazioni romantiche nell'Inghilterra della rivoluzione industriale. (Stawberry Hill di Horace Walpole, 1753 e Fonthill Abbey di James Wyatt, 1796).

(19) Gabetti, R.: voce "Eclettismo", cit., pag. 212.

(20) Ibid., pag. 215: "E' diffusa opinione che, con la morte di Canova, Roma avesse perso le sue funzioni di capitale delle arti; Parigi diveniva la nuova capitale culturale

del mondo occidentale, ma in modo più aperto, vario e cosmopolita: centro di aggiornamento del gusto, luogo di confronto fra vecchie e nuove proposte. Parigi non sostituì il prestigio aulico di Roma che con le sue accademie e le sue scuole, aveva dettato legge in tutta Europa e formato generazioni di artisti: in effetti il Romanticismo tendeva a sottolineare l'importanza dei contributi locali, a ricercare nei luoghi di origine le sorgenti autentiche; le antichità regionali, storiche, mitiche (Ossian), erano oggetto di una costante vivificazione; i motivi politici e religiosi erano introdotti come un aspetto intrinseco e fondamentale dell'arte".

(21) Tra queste espressioni nazionali rientrava lo "Scottish baronial style", da cui Mackintosh aveva tratto le basi per una poetica legata al recupero di una identità locale.

(22) Cfr. Griseri A.-Gabetti, R.: "Architettura...", cit., pag. 12: "La grande abitazione con la collezione di John Soane a Londra, unica nel suo genere, sarà emblematica per tutto l'Ottocento, per accostare, con sublime aderenza all'oggetto, le reliquie della civiltà del medioevo, del Rinascimento, del Settecento erudito, scegliendo calchi e frammenti autografi, consegnandoli quasi come memorie superstiti di altri pianeti".

(23) Cfr. Gabetti, R.: voce "Eclettismo", cit., pag. 212: "...il movimento antibarocco, aulico e classicista, (ebbe) vita breve e ..., proprio con la Restaurazione,

l'indebolimento di un potere centrale dominante su tutta Europa, la moltiplicazione dei centri di potere conseguente al Congresso di Vienna, la decadenza di Roma dal suo ruolo di capitale dell'arte (crearono) le condizioni di un pluralismo culturale nuovo, in qualche modo eclettico".

(24) Griseri, A.-Gabetti, R.: "Architettura...", cit., pag. 6 e pag. 56.

(25) Gabetti, R.: voce "Eclettismo", cit., pag. 214.

(26) Ibid., pag. 215; cfr. inoltre ibid., pag. 226: "L'orgia decorativa di scultori, frescantì, mosaicisti appare (nelle stazioni) delirante più che altrove e spesso commista ad una pesantezza monumentale che introduce il più reazionario gusto accademico, come quello che avrebbe fatto da contrasto all'Art Nouveau e ne avrebbe raccolto le scorie, fino al razionalismo".

(27) ibid., pag. 215.

(28) Ibid., pag. 215: "Lo storicismo nascente non era ancora in grado di dare precisi contorni alle immagini evocate: le vicende della drammaturgia ottocentesca si svolgevano in luoghi e tempi imprecisati; costumi e scenografie corrispondevano in modo ancor meno preciso agli eventi storici richiamati. L'insieme degli spunti era soltanto orecchiato: bene appropriato, del resto, alla provvisorietà della funzione scenica. Quando però la

prassi scenografica veniva introdotta nelle costruzioni e negli arredi, l'effetto era così sconcertante da giustificare, in qualche modo, l'arbitrario attributo di 'cattivo gusto'".

- (29) Per le esposizioni, strettamente connesse agli ideali positivistici e divulgatori dell'Ottocento borghese ed industriale, cfr. Griseri, A.-Gabetti, R.: "Architettura...", cit., pagg. 85-95.

In particolare sono da ricordare le esposizioni di: Londra, 1851 (ospitata nel Cristal Palace di Paxton), e 1862: da esse nacque l'idea dei musei d'arte industriale, il Victoria and Albert e il South Kensington (1852-62). Parigi, 1878 e 1889 (quella della Tour Eiffel); Milano, 1881 (Esposizione industriale italiana); infine, Torino, 1884 (quella che vide la costruzione del Borgo medievale).

- (30) Gabetti, R.: voce "Eclettismo", cit., pag. 224.

- (31) Cfr. anche Griseri, A. in: Griseri A.-Gabetti, R.:

"Architettura...", cit., pag. 105: "Non a caso in anni moderni, come reazione, dall'estetismo dell'Art Nouveau si passerà al gusto geometrico razionale, e poi all'eclettismo moderno, quello delle nuove generazioni, che ha tentato un recupero polemico, semplificante: una specie scarnificata, puntando non sulla specie abnorme, ma sul lato 'puro': rivedendo il linearismo di Horta, la stereometria composita di Antonelli, risalendo a Ledoux e

a Soufflot, ma sempre portando avanti, con ampia scelta, materiali ultrasemplici, umili; un risultato introverso e interiorizzato rispetto a quelli esibiti e vistosi dell'Ottocento ultimo".

(32) Cfr. Gabetti, R.: voce "Eclettismo", cit., pag. 211:

"Le espressioni del tardo Eclettismo, a cavallo tra '800 e '900, rivelano una conciliazione fra architettura eclettica ed architettura accademica, nella trionfale autoesaltazione del capitalismo, durante la cosiddetta "belle époque" ... Il razionalismo europeo, trovandosi in rapporto diretto con queste riesumazioni eclettiche di tempi remoti, era naturalmente portato a combatterle, riprendendo molti principi del purismo neoclassico".

(33) Gabetti, R.: "Eclettismo a Torino...", cit., pag. 355.

(34) Ibid., pagg. 355-356.

(35) Ibid., pagg. 356-359. Gabetti considera quattro grandi periodi.

Fanno parte del primo periodo (1800-1900) le ricerche strutturali-costruttive di Carlo Mosca; le piazze del Frizzi; la ricerca stilistico-distributiva di Talucchi; la sperimentazione stilistico-strutturale di Porta Nuova; la creazione del Parco del Valentino (legato alla concezione del parco all'inglese); le realizzazioni urbanistiche di Carlo Promis; l'opera di Alessandro Antonelli, che partendo da una formazione classicista muove alla ricerca di nuove soluzioni distributive e strutturali, con un

atteggiamento fondamentalmente romantico - e del suo allievo Crescentino Caselli; l'ampia serie delle chiese, prevalentemente neogotiche, che giunge alle commistioni guariniane-liberty del Ceppi; il neogotico "scientifico" di d'Andrade e Brayda al Borgo Medievale.

Il secondo periodo (1900-1915) vede uno dei vertici dell'Art Nouveau europeo, l'esposizione del 1902, e la presenza di autori come Raimondo d'Aronco e Annibale Rigotti. Questi però muoverà verso posizioni di autonoma ricerca stilistica; si afferma inoltre, nell'edilizia corrente, un neoromanico "razionalista" mutuato dalle ricerche di Caselli.

Il periodo 1915-1940 vede la realizzazione del Lingotto ("Mattè-Trucco ha sperimentato progettando: la sua esperienza si è appoggiata tutta sulla libera combinazione delle funzioni e delle strutture al di fuori di ogni canone prefissato: grande realizzazione di un tardo illuminismo"), e l'Esposizione del 1928 che dà 'l'avvio alla grande stagione razionalista (Pagano e Levi-Montalcini). Anche in questo periodo però sussiste l'autonomia di alcuni tecnici intellettuali: Busiri Vici, Muzio, Passanti e Perona, Morelli, Grassi, Mollino padre.

Il periodo 1945-1980 è analizzato direttamente nel testo.

(36) *ibid.*, pag. 360

(37) *Ibid.*, pag. 360.

(38) Ibid., pag. 360.

(39) Ibid., pag. 360.

(40) Cfr. "Itinerario architettonico edilizio".

(41) Cfr. anche Gabetti, R.: voce "Architettura...", cit., pag. 796, che rileva nei trattatisti la presenza di una particolare confusione "fra lo scopo pratico e l'eccellenza tecnica dell'opera, la cultura storico-stilistica e il carattere essenziale dell'architettura come arte, che è l'assorbimento di queste nell'unità della creazione personale".

5) TENDENZE CULTURALI E FIGURATIVE: IPOTESI PER UNA LETTURA PARALLELA

E' facile rilevare un processo di evoluzione - lento e continuo, di progressiva liberazione dalle "scorie ideologiche" - nel linguaggio di alcuni progettisti partecipi dell'esperienza neoliberty. Tale processo si accentua con evidenza (sancito in particolare dal ritorno di G. & I. agli onori della critica, dopo la realizzazione della Residenziale Ovest di Ivrea) in opere realizzate dopo il '68-'70; opere che vorremmo continuare a vedere sotto una luce unitaria.

Secondo noi può essere utile, per la comprensione di questo processo evolutivo, uno sguardo a determinati atteggiamenti dell'ideologia critica (eventualmente alle manifestazioni di arte visiva) nel periodo '68-'78, nella convinzione di un nesso tra le categorie: critica - arti visive - architettura, come espressione di una medesima Weltanschauung culturale; probabilmente, come sbocco di una serie di esigenze (di contraddizioni) maturate nella sensibilità di quegli anni, specie dopo la crisi della facoltà di Architettura.

Gregotti (1) situa nel 1959 il momento di crisi verso l'atteggiamento progettuale da lui denominato, come si è visto, di "aspirazione alla realtà". I motivi, sostanzialmente, sarebbero:

- rovesciamento del rapporto tra ideologia e linguaggio, seguendo un atteggiamento "sensibile ad un rinnovato

- interesse per gli studi della linguistica, le teorie dell'informazione e della comunicazione di massa, fortemente volto ad un atteggiamento di avanguardia sperimentale";
- diversa concezione della dimensione urbanistica;
 - stimolo al rinnovamento tecnologico - determinato dal successo del design -, e all'interesse verso nuovi sistemi di esecuzione (progettazione integrale, prefabbricazione, razionalizzazione del cantiere).

Un altro punto fermo dell'evoluzione ideologica di quegli anni è rappresentato dalla XIII Triennale (1964) (2).

Essa "ha costituito uno dei momenti più avanzati del linguaggio architettonico non solo italiano degli esperimenti intorno al rapporto architettura-comunicazione, architettura-ambiente fisico, una vera anticipazione della tesi sull'"environmental sculpture'" (3).

Lo stesso Gregotti infine, parlando della "rivolta" della facoltà di Architettura, spiega come uno degli atteggiamenti emergenti dal dibattito nella facoltà fosse l'interesse ad indagare la nozione di ambiente fisico.

Tale atteggiamento "sembra proporre una posizione di preminenza alle idee di mobilità e di ambiguità di significato; di interesse per la complessità dei materiali offerti alla strutturazione dell'architettura. Esso sembra essere particolarmente sensibile alle estetiche della comunicazione, alle esperienze più recenti nel mondo sperimentale delle figure ed in generale alle connessioni con gli altri generi espressivi, senza per questo dover rinunciare alla costruzione specifica della cosa architettonica.

Questo atteggiamento non pone in primo piano il problema della

città, ma piuttosto tende a convergere gli sforzi verso la creazione di sistemi ambientali (senza distinzione tra naturale ed artificiale), sia come luoghi spaziali da rivelare sia come insieme o collezione. Tagliando per così dire verticalmente le varie scale di intervento porta interessi per l'architettura dal punto di vista del circostante e della nozione di luogo piuttosto che di spazio, tende a questo livello ad utilizzare talvolta i processi della mimesi e del collage, ad attribuire preminenza alla nozione di creatività, al pensiero induttivo, all'ordine complesso e stratificato" (4).

In questi atteggiamenti troviamo più di uno spunto (l'ambiguità di significato, la nozione di ambiente fisico, la non-distinzione tra naturale e artificiale) che può ritrovarsi in realizzazioni, come la Residenziale Ovest di Ivrea, il progetto per il Mediterraneo a Sestrièrre, il complesso "Concaneve" sempre a Sestrièrre.

L'interesse per le idee di mobilità e di ambiguità di significato rientra di per sé in una più ampia formulazione ideologica della critica. Ce ne occuperemo principalmente sotto due aspetti: l'"Ideologia del traditore" di Bonito Oliva e l'"Opera aperta" di Umberto Eco.

"L'Ideologia del traditore" esce nel 1976 (5), appieno dunque in quella crisi ideologica conseguente il Sessantotto di cui ci stiamo, in senso lato, interessando.

La cultura manierista, oggetto dell'analisi di Bonito Oliva, è stata nel nostro secolo riletta con un taglio che ne ha evidenziato i caratteri comuni con la nostra epoca: lo sradicamento dell'intellettuale, lo smarrimento dei valori sociali, la crisi politica, la crisi religiosa. Partendo da ciò l'autore descrive il comportamento manierista, su cui pesa in modo determinante la necessità delle norme che assicurano al cortigiano lo spazio della corte, all'intellettuale e all'artista la difesa di una cultura eccentrica, sebbene aristocratica.

L'ideologia del traditore è quindi l'ideologia del manierista; intesa come coscienza della "lateralità" dell'uomo rispetto alla storia, e dell'artista rispetto al linguaggio. "Traditore" in quanto egli pensa di tradire, di modificare un mondo che non può accettare. Il Manierismo vive perciò sotto la caratteristica dell'inadempimento, conscio della difficoltà che trova la cultura nel trasformare la realtà.

Apredo il proprio discorso - e con un evidente collegamento, come si vedrà, con Eco - Bonito Oliva afferma che "a epoche storicamente risolte e di stabilità politica corrispondono forme culturali penetranti, autoorganizzate, mentre ad epoche d'instabilità e di crisi fanno da contraltare fenomeni sovrastrutturali aperti" (6).

L'Umanesimo ed il Rinascimento, sviluppatasi su di una economia di scambio e di commercio (e attorno ad una politica attiva), erano imperniati su una visione antropocentrica del cosmo; lo strumento, con cui l'arte aveva rappresentato questa concezione era stato la prospettiva. In particolare, nel contenuto delle loro opere gli artisti tendevano ad esplici-

tare un preciso significato (antropocentrico) (7).

Col secondo Cinquecento, invece, mutano il modo di produzione dell'artista ed il suo rapporto con la realtà circostante: crollano molte, se non tutte le certezze che avevano sorretto la visione rinascimentale del mondo.

Mutazione dovuta come è noto a motivazioni diverse: ideologiche (religiose, scientifiche, filosofiche), come ad esempio la Controriforma; la sostituzione del sistema copernicano (eliocentrico) a quello tolemaico (antropocentrico); il passaggio da una impostazione culturale di tipo scolastico-aristotelico (l'arte come rappresentazione della realtà) ad una neoplatonica (l'arte come rappresentazione del mondo delle idee).

Motivazioni economiche e politiche: con lo spostamento delle grandi rotte commerciali verso i nuovi territori d'oltre Atlantico, l'Italia si rinchiude in se stessa. L'inflazione (conseguente alla massiccia importazione di metalli preziosi dai territori di conquista) suggerisce l'investimento nella proprietà piuttosto che il commercio, venendosi così a creare una situazione economica, statica, ben diversa da quella, dinamica, propria della civiltà rinascimentale (8).

In questo dissestato ed incerto quadro, si colloca l'artista del Manierismo: egli prende atto che la sola ragione non è più sufficiente ad analizzare la mutata realtà. La sua risposta a questo stato di cose è quella che Bonito Oliva definisce come "ideologia del traditore".

L'artista cioè "perde di frontalità col mondo e assume una velenosa posizione di lateralità, da cui osservare la realtà che gli sfugge..." (9). Traditore, quindi, come colui che vive in una posizione di lateralità rispetto al mondo, pensa di "tradirlo", ma non può agire (se esprimesse apertamente il pro-

prio dissenso sarebbe in effetti un rivoluzionario).

L'artista, l'intellettuale "traditori" manieristi lavorano sulla citazione, non sulla realtà (arte, neoplatonicamente intesa come rappresentazione del mondo delle idee).

Il segno "tende a spostarsi più dalla parte del significante (il linguaggio) che da quella del significato (il contenuto).

Tutto si concettualizza ed assume connotazioni profondamente simboliche... Allora la nozione di progetto assume due diverse

connotazioni: il Rinascimento crede ancora che la mente possa corrispondere alla realtà, il Manierismo, invece, rinuncia a

questa certezza e la trasforma, tutt'al più, in fantasma o ironia" (10). "Il secondo Cinquecento rappresenta, rispetto ai

modelli rinascimentali, all'esser dentro della ragione rispetto alla realtà, l'esser fuori di un linguaggio che sa, con

coscienza infelice, di non poter parlare altro che se stesso. Un linguaggio che si pone come doppio e specchio della realtà,

già di per sé dissestata, ambigua" (11). "Il Manierismo risiede soprattutto in questa posizione rispetto

al linguaggio, in questo spostamento dai significati ai significanti, nella coscienza ultima che ciò che vale è quel

che si dice più che quello che effettivamente (si) è" (12).

In un recente intervento a Torino (13), Bonito Oliva ha esplicitato il sottinteso collegamento tra arte manierista ed arte

contemporanea - particolarmente quella della Transavanguardia (14).

Si parla di Transavanguardia a partire dagli anni Settanta, che per l'autore rappresentano un vero e proprio crollo dei

dogmi, un azzeramento di valori su tutti i fronti. Con la

messa in discussione (ad esempio dopo avvenimenti quali la primavera di Praga) delle categorie del marxismo tradizionale ottocentesco. Con la nascita di una nuova "aristocrazia operaia", che ha creato una classe sociale esulante dall'analisi classica. Con le teorie lacaniane, che scardinano i dogmi della psicanalisi classica. Politicamente (economicamente) con la guerra del Kippur (1973), che coincide con una presa di coscienza, da parte dei paesi arabi, sul potere detenuto grazie alla risorsa del petrolio. La levitazione di prezzo di quest'ultimo determina una forte crisi dell'economia occidentale e del suo ottimismo produttivo.

La Transavanguardia nasce e si sviluppa proprio in questo clima di incertezze, di caduta di valori: troppo facile accostarlo a quello contemporaneo al nascere del Manierismo cinquecentesco. La Transavanguardia ha un esplicito collegamento con le Neo-Avanguardie, e con le Avanguardie Storiche, in quanto queste vengono citate (senza dogmatismi): in un eclettismo stilistico, conseguente ad una visione "orizzontale" (quasi come reperto) della storia dell'arte. Posizione spiritualmente affine, in certo senso come si è visto, a quelle dell'Eclettismo ottocentesco.

Le opere della Transavanguardia non tendono più ad una visione unitaria dell'artista. Egli non è più eroico, unitario, pieno di speranze; ma domestico, soggettivo, frammentario (15). L'artista è tale non perché abbia dei referenti esterni (ideologie), ma solo perché pratica un linguaggio (altro parallelo col Manierismo).

C'è inoltre un recupero della professionalità (della soggettiva identità dell'artista), che era stata messa in ombra dal collettivismo sessantottesco.

Le argomentazioni qui sommariamente esposte ci possono interessare, "tout compte fait", come una delle possibilità di interpretare il fenomeno di trasformazione della filosofia progettuale - che stiamo analizzando - dagli anni Cinquanta-Sessanta agli anni Settanta-Ottanta.

Sarebbe suggestivo (sebbene approssimativo) istituire un parallelo, nell'ambito architettonico degli ultimi cinquant'anni, accostando all'antitesi bonitoliviana "Umanesimo-Manierismo" quella "Movimento Moderno - Reazione al Movimento Moderno", in generale. In effetti il Movimento Moderno - ed in particolare il Razionalismo - nasce, si sviluppa in un periodo che crede (ed obiettivamente utilizza), nelle valenze della nuova civiltà della macchina (industrializzazione del processo produttivo (16), fordismo, automazione) (17). Il Razionalismo può quindi dirsi un periodo di "classicismo" ideologico e produttivo, che crede nelle possibilità degli ideali che propugna, e che sviluppa un linguaggio atto a significare un ben definito contenuto.

Sotto ad un certo profilo, in Italia all'epoca del "boom" economico corrispose un'espressione di "classicismo" architettonico: gli anni della ricostruzione furono infatti dominati da poetiche tardo razionaliste, dall'International Style. Arrivando ai Neorealismi, ed in particolare al Neoliberty, si può riconoscere che essi in fondo esprimevano ancora quella società opulenta ed ottimista, manifestandone però già le prime contraddizioni.

La caduta delle certezze è rappresentata in primo luogo - come si è accennato all'inizio - dal Sessantotto. Si è visto del resto come gli anni Settanta rappresentino - per Bonito Oliva - un vero e proprio crollo dei dogmi, un azzeramento di valori

in campo politico e culturale. A questo calo di certezze la "scuola" (i progettisti che avevano partecipato all'esperienza del Neoliberty) reagisce scegliendo altre vie, altri linguaggi atti ad esprimere questa crisi e prendendo coscienza che "quel" linguaggio non serve più, non rappresenta ormai un significato in cui si crede: in un certo senso allora agli autori della produzione neoliberalty (e post-neoliberalty: per intenderci, dalla Residenziale Ovest in poi - che vedi caso è del '69 e quindi può essere utilmente assunta come spartiacque tra Neoliberalty e nuove proposte), può essere appioppata con tranquilla coscienza l'ideologia del "traditore" manierista, in quanto espressione di una struttura di base fin dall'inizio contraddittoria. (Il 'credo' del boom economico non era evidentemente condiviso da tutta la realtà sociale e politica italiana, anche se le contraddizioni sarebbero venute fuori nel '68: "Il Sessantotto anticipa a livello culturale e nelle rivendicazioni sindacali quanto i fenomeni strutturali rivelano negli anni immediatamente successivi: i limiti della crescita della città, il suo sovraffollamento, la mancanza di servizi, il declino della qualità della vita, la disgregazione sociale" (18)). Fin dall'inizio quindi l'atteggiamento dei progettisti era basato sull'ironia, la metafora, la citazione, strumenti tutti di un linguaggio manierista.

Un riscontro con la realtà progettuale - torinese - di quel periodo ci viene da Giorgio Raineri (19): "Cade immediatamente il necessario triangolo committente-architetto-imprenditore. Il professionista è quasi sempre solo ed esautorato di fronte al committente-speculatore-imprenditore. La cultura ed il denaro si separano insanabilmente. La storia dell'architettura torinese diviene allora, riduttivamente, storia di edifici singoli,

di vie di scampo personali.

Chiusi nei loro studi gli architetti tentano ancora di afferrare l'architettura; su di una urbanistica impossibile, committenze incerte e sospettose vengono forzate con armi odisseiche: ogni realizzazione pregevole è in genere dovuta a una distrazione del 'sistema!'. Ciò che conferma, in termini di minuta realtà, la nostra ipotesi.

Dopo il '68 si ha insomma un'accentuazione dell'atteggiamento di "lateralità" dell'autore e comunque il coerente rifiuto di quella parte di linguaggio che rifletteva l'opulenza di una società produttiva. Al paramano, ai ferri battuti e forgiati, alla citazione di una favolosa "Belle Epoque", si sostituiscono il prefabbricato, l'intonaco, la terra, la mimesi naturalistica. Il linguaggio riflette i tempi, diventa "opera aperta", esprime contraddizioni. Cita - e non solo i "pionieri", ma ormai una infinità di memorie (eclettismo, proprio, si è visto, anche della Transavanguardia). Restano l'ironia, la metafora...

Nel restauro del castello della Bizzarria, la simmetria dell'edificio ottocentesco è contraddetta dal caleidoscopio specchiante all'interno, che ne moltiplica le possibili visuali. Nella Residenziale Ovest di Ivrea, il segno netto sul terreno accetta la mutevolezza delle stagioni nel variare del prato e del bosco.

Il Sessantotto può allora anche essere bivio tra architettura ed edilizia: quest'ultima continua a costruire edifici utilizzando un linguaggio che non "significa" più concetti vitali, attivi (perché non ci sono più): scivola sul terreno dell'esercitazione stilistica, del comportamento linguistico (e forse semplicemente dell'opportunismo produttivo).

Rispetto a "L'ideologia del traditore", "Opera aperta" di Umberto Eco costituisce cronologicamente un piccolo salto indietro - di qualche anno. Ognuna delle tre edizioni (1962, 1967, 1971 - quella a cui ci riferiamo) registra degli adeguamenti al mutato clima culturale del momento in cui si colloca. In sostanza, mentre "L'Ideologia del traditore" e "Le avanguardie diverse", entrambi del 1976, sono come si è visto da collocarsi nel clima della Transavanguardia, "Opera aperta" può essere in fondo considerato come la "summa" teorica della precedente Neo-avanguardia.

Dopo aver avvertito (20) che il concetto di "opera aperta" rappresenta un modello ipotetico, utile per analizzare una direzione dell'arte contemporanea, l'autore precisa innanzitutto la distinzione tra forma e struttura.

Forma è "un tutto organico che nasce dalla fusione di diversi livelli di esperienza precedente (idee, emozioni, disposizioni a operare, materie, moduli d'organizzazione, temi, argomenti, stilemi prefissati e atti d'invenzione). Una forma è un'opera riuscita, il punto di arrivo di una produzione e il punto di partenza di una consumazione che - articolandosi - torna a dar vita sempre e di nuovo, da prospettive diverse, alla forma iniziale" (21). Problema cui si è accennato già in cap. I, a proposito del "consumo" di un messaggio artistico.

Struttura è "una forma non in quanto oggetto concreto bensì in quanto sistema di relazioni ... tra i suoi diversi livelli (semantico, sintattico, fisico, emotivo ...). Si parlerà così di struttura anziché di forma quando si vorrà mettere in luce, dell'oggetto, non la sua consistenza fisica individuale, bensì la sua analizzabilità, il suo poter essere scomposto in

esecuzione, poiché in ogni fruizione l'opera rivive in una prospettiva originale" (24).

Il concetto si chiarisce introducendo le nozioni di significato e di informazione. "Il significato di un messaggio si stabilisce in proporzione all'ordine, alla convenzionalità e quindi alla 'ridondanza' della struttura (25). Tanto più il significato è chiaro ed inequivocabile quanto più mi attengo a regole di probabilità, a leggi organizzative prefissate - e reiterate attraverso la ripetizione degli elementi prevedibili. Di converso, quanto più la struttura si fa improbabile, ambigua, imprevedibile, disordinata, tanto più aumenta l'informazione ...

In certe condizioni di comunicazione va perseguito il significato, l'ordine, l'ovvietà: è il caso della comunicazione a uso pratico, dalla lettera al simbolo visivo di segnalazione stradale, che mirano ad essere compresi univocamente senza possibilità di fraintendimenti e interpretazioni personali. In altri casi invece è da perseguirsi il valore informazione, la ricchezza non ridotta dei significati possibili. E' questo il caso della comunicazione artistica e dell'effetto estetico" (26).

Eco fa un efficace esempio della differenza tra significato ed informazione ricorrendo ad un paragone letterario, cioè confrontando una poesia del "Canzoniere" petrarchesco - e le sensazioni che essa provoca in noi lettori - con una "versione in prosa" piena di ovvietà e scevra di ogni possibile sfumatura (27).

Alla luce di quanto finora esposto, una prima considerazione può riguardare una sostanziale differenza tra le formulazioni di Bonito Oliva e di Eco: cioè che, mentre per il primo sono aperti, come visto, solo i fenomeni sovrastrutturali (artistici) corrispondenti ad epoche di instabilità e di crisi (da cui il parallelo tra Manierismo e Transavanguardia, come manifestazione di due periodi storicamente critici), per Eco è "opera aperta" ogni manifestazione estetica (28), per quanto egli riconosca in quelle contemporanee un valore assai alto di questa caratteristica: "l'apertura... è garanzia di un tipo di fruizione particolarmente ricca e sorprendente che la nostra civiltà va perseguendo come un valore tra i più preziosi, perché tutti i dati della nostra cultura ci inducono a concepire, sentire e quindi vedere il mondo secondo la categoria della possibilità" (29). Concorda del resto in modo quasi univoco con Bonito Oliva, quando afferma che si può trovare un palese aspetto di apertura nella "forma aperta" barocca; in particolare che la spiritualità barocca viene vista come la prima chiara manifestazione della cultura, della sensibilità moderna (30).

Dicevamo che per Eco sono aperte tutte le manifestazioni estetiche: esistono però due aperture. Ancora con un esempio letterario, viene accostato un brano della Divina Commedia ad uno del *Finnegans Wake* di Joyce: entrambe le forme sono aperte "in quanto stimolo a una fruizione sempre rinnovata e sempre più profonda. Tuttavia nel caso di Dante si fruisce in modo sempre nuovo di un messaggio univoco; nel caso di Joyce l'autore vuole che si fruisca in modo sempre vario di un

messaggio che di per sé (e grazie alla forma che ha realizzato) è plurivoco. Si aggiunge qui alla ricchezza tipica della fruizione estetica una nuova forma di ricchezza che l'autore moderno si propone come valore da realizzare".

In termini più rigorosi "Interpretato in termini psicologici, il piacere estetico - quale si realizza di fronte ad ogni opera d'arte - si basa sugli stessi meccanismi di integrazione e completamento che sono apparsi tipici di ogni processo conoscitivo. Questo tipo di attività è essenziale al godimento estetico di una forma: si tratta / dell' / apertura di primo grado.

Il problema delle poetiche contemporanee è quello di enfatizzare questi meccanismi e di far consistere il godimento estetico non tanto nel riconoscimento finale della forma quanto nel riconoscimento di quel processo continuamente aperto che permette di individuare sempre nuovi profili e nuove possibilità di una forma. Si tratta / dell' / apertura di secondo grado" (32).

I primi esempi di poetica consapevole di "apertura" sono, secondo Eco, nel Simbolismo del secondo Ottocento (la citazione di Verlaine è assai esplicita al proposito (33)). Ma noi aggiungeremo anche (pur se forse in modo meno consapevole): Turner, gli Impressionisti, il Pointisme ... (34).

Di Eco interessa pure - perché può forse permetterci un riallacciamento con certi atteggiamenti, vagamente esistenzialistici, manifestati dal Neoliberty (cfr. punto 1) - la citazione di Sartre ("L'Essere e il Nulla"), secondo cui "l'oggetto, per essere definito, deve essere trasceso verso la

serie totale di cui esso, in quanto una delle apparizioni possibili, è membro ... Questo tipo di 'apertura' è alla base stessa di ogni atto percettivo ...: ogni fenomeno apparirebbe così 'abitato' da una certa potenza, 'la potenza di essere svolto in una serie di apparizioni reali o possibili'. Il problema del rapporto del fenomeno al suo fondamento ontologico si nutre, in una prospettiva di apertura percettiva, nel problema del rapporto del fenomeno alla plurivalenza delle percezioni che possiamo averne" (35).

Naturalmente, nella poetica dell'opera aperta, trova posto l'"opera in movimento", che "è possibilità di una molteplicità di interventi personali ma non è invito amorfo all'intervento indiscriminato: è l'invito non necessario né univoco all'intervento orientato, ad inserirci liberamente in un mondo che tuttavia è sempre quello voluto dall'autore" (36).

Un'ultima precisazione riguarda la distinzione tra la concezione estetica dell'"opera aperta" e quelle di Croce e di Dewey (37).

Come è noto, secondo l'estetica crociana l'opera d'arte rivestirebbe un carattere di "totalità" (38).

Questa coincidenza tra forma artistica e totalità si verifica anche per Dewey, la caratteristica dell'arte essendo "questa qualità di essere un tutto e di appartenere a un tutto più grande, che tutto include e che è l'universo nel quale viviamo (39).

La poetica dell'opera aperta non rifiuta questo concetto di universalità: visto che è peculiare dell'opera d'arte l'essere fonte continua di esperienze che, nel susseguirsi delle singole "fruizioni", ne traggono sempre nuove prospettive. Va però

oltre alla semplice constatazione di fatto e la spiega (come si è visto in punto 1), analizzando i meccanismi che regolano lo stimolo estetico, dalla prima fase del processo comprensivo al consumo della forma artistica, concludendo che "l'impressione di profondità sempre nuova, di totalità inclusiva, di 'apertura', che ci pare di riconoscere sempre in ogni opera d'arte, si fonda sulla duplice natura dell'organizzazione comunicativa di una forma estetica e sulla tipica natura transattiva del processo di comprensione. L'impressione di apertura e totalità non è nello stimolo oggettivo, che di per sé è materialmente determinato; e non è nel soggetto che di per sé è disposto a tutte le aperture e a nessuna: ma nel rapporto conoscitivo nel corso del quale si attuano aperture suscitate e dirette dagli stimoli organizzati secondo intenzione estetica" (40).

Passando dalle angolazioni della critica alle manifestazioni "ufficiali" della produzione artistica di quegli anni, interessa in modo particolare la Biennale di Venezia del 1978 ("Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura"), che raccoglie praticamente come una conferma i risultati delle espressioni artistiche del decennio precedente.

NOTE

- (1) Gregotti, V.: "Orientamenti...", cit., pag. 79.
- (2) "Il tempo libero e le sue numerose ed importanti interferenze con il mondo dell'architettura, delle arti, della tecnica e della produzione".
- (3) Gregotti, V.: "Orientamenti...", cit., pag. 92.
- (4) Ibid., pagg. 106 e 113.
- (5) Dello stesso anno: "Le avanguardie diverse: Europa/America".
- (6) Bonito Oliva, A.: "L'ideologia...", cit., pag. 9.
- (7) Cfr. ibidem, pag. 150: "Il Rinascimento accetta di star tutto dentro la realtà con una sorta di coscienza felice, perché l'intelletto si volge sul versante della conoscenza e della prassi risolta. Il valore della formulazione delle regole prospettiche non sta tanto nella possibilità della loro applicazione, quanto nell'atteggiamento di base che la sottende, cioè nella fiducia che il linguaggio possa parlare effettivamente d'altro e non solo di se stesso".
- (8) Cfr. Carpeggiani, P.: "Sabbioneta". Sabbioneta, La Sabbionetana, 1982 (rist.), pag. 18: "le grandi scoperte geografiche avevano rovesciato sul Vecchio Continente una massiccia quantità di metalli pregiati: ciò che portò come conseguenza, nei vari stati europei, un repentino crollo della moneta. Tuttavia, se paesi come la Spagna, la Francia, l'Inghilterra avevano dischiusa la via per il superamento della crisi economica tramite la possibilità di uno sbocco marittimo e commerciale verso l'Atlantico,

ciò non accadde per l'Italia. Gli stati italiani, piuttosto che entrare in lizza con altre potenze europee nello sfruttamento dei nuovi territori, si rinchiusero in se stessi. L'inflazione inevitabile "determina - secondo L. Puppi - uno spaventoso impoverimento delle classi meno abbienti, mentre gli strati più potenti della borghesia artigianale reagiscono investendo il denaro (che non era più possibile commerciare) nell'acquisto di proprietà". Ad un'economia dinamica, di scambio, si sostituisce l'investimento in proprietà immobili".

(9) Bonito Oliva, A.: "L'ideologia...", cit., pag. 15.

(10) Ibidem, pag. 15.

(11) Ibidem, pag. 160.

(12) Ibidem, pag. 25. Cfr. anche ibid., pag. 38: "Finalmente l'artista, l'uomo, ha voltato le spalle al pubblico, al proprio futuro, anzi a tutto il futuro ... segno della sua divisione dal mondo".

In un'altra accezione e con tono decisamente ironico, cfr. comunque Wolfe, T.: "Maledetti...", cit., pag. 136: "All'interno del convento, ci si poteva rilassare un poco. Johnson era un apostata, forse, ma loro (la committenza) non l'avevano ancora spuntata. Avevano solo pagato il conto. Il mondo esterno restava fuori, come prima".

(13) Conferenza all'A.C.I. (Associazione Culturale Italiana), Torino, 10 dicembre 1982.

(14) Per collocare correttamente la Transavanguardia, è utile rammentare quanto lo stesso Bonito Oliva esponeva a proposito di Avanguardie Storiche e Neo-Avanguardie.

Avanguardie Storiche, si dissero quei movimenti artistici (Espressionismo, Surrealismo, Dadaismo, Metafisica...) - sorti dopo la nascita delle teorie freudiane (quindi in particolare già con la visione dell'arte come "sublimazione" delle forze incontrollabili del subconscio) - in cui gli artisti avevano sperimentato nuovi linguaggi, nell'ottica di costruire una nuova realtà della cultura. Questo tipo di arte era, utopisticamente, destinato ad una "nuova società", in sintonia con le aspirazioni delle avanguardie politiche: l'artista, coscientemente, utilizzava il proprio prodotto (arte), come linguaggio per sostenere i propri ideali.

Le Neo-Avanguardie (che dichiaravano un ideale collegamento con le Avanguardie Storiche), si svilupparono in particolare negli anni Cinquanta e Sessanta, dopo il termine dei regimi autoritari avvenuto con la seconda guerra mondiale.

(15) cfr. "ante litteram" (e comunque, piuttosto, in un contesto esistenzialistico) Gabetti, R.-Isola, A.: "L'impegno...", cit.: "ogni nostro atto vorremmo fosse in sé concluso, nato dalla fecondazione di ipotesi sue, formato a remote suggestioni".

(16) Iniziata, ovviamente, sul finire del Settecento con la prima rivoluzione industriale (coincidente, come si è visto, con una delle possibili date di inizio dell'Eclettismo).

(17) Emblematici al proposito gli atteggiamenti del Futurismo prima, e di Le Corbusier poi, nei confronti della macchina.

- (18) Magnaghi, A.-Monge, M.-Re, L.: "Guida...", cit., pag. 191.
- (19) Ibidem, pag. 293.
- (20) Eco, U., "Opera aperta", cit., pag. 19.
- (21) ibid., pag. 21
- (22) ibid., pag. 22.
- (23) ibid., pag. 34.
- (24) Ibid., pag. 34. Cfr. inoltre ibid., pag. 138: "l'arte di tutti i tempi (appare) come una provocazione di esperienze volutamente incomplete, improvvisamente interrotte al fine di suscitare, grazie a una aspettativa frustrata, la nostra naturale tendenza al completamento".
- (25) Secondo la teoria dell'informazione la ridondanza nasce dalla necessità di far sì che un messaggio - nell'atto della sua ricezione - abbia la più alta probabilità di essere compreso in modo integrale e inalterato - in un sistema linguistico - "dall'insieme di regole sintattiche, ortografiche e grammaticali che entrano a costituire i punti di passaggio obbligati di una lingua". Come conseguenza però "quell'ordine che regola la comprensibilità di un messaggio ne fonda anche l'assoluta prevedibilità, in altre parole, la banalità" (Eco, U.: "Opera aperta", cit., pagg. 105-107).
- (26) Eco, U.: "Opera aperta", cit., pag. 168.
- (27) ibid., pagg. 109-110: "Chiare, fresche, e dolci acque - dove le belle membra, pose colei che sola a me par donna": lo stesso concetto, espresso in termini comuni, secondo tutte le leggi della banalità e della ridondanza,

sarebbe immediatamente intelligibile senza possibilità di equivoci e perfettamente definito ma forse - dopo qualche tempo - non lascerebbe più traccia nell'animo del fruitore del messaggio. La parola poetica invece è quella che "ponendo in un rapporto assolutamente nuovo suono e concetto, suoni e parole tra di loro, unendo frasi in modo non comune, comunica, insieme con un dato significato, una emozione inusitata; a tal punto che l'emozione sorge anche quando il significato non si fa immediatamente chiaro". Ancora: "(Il Petrarca) così facendo, in non più di sedici parole, riesce persino a dirci che da un lato egli ricorda e dall'altro ama ancora, e ci dice con quanta intensità ami col movimento stesso vivacissimo di questo ricordo che si esprime in un grido, con l'immediatezza di una visione presente. Mai come in questo caso noi tocchiamo con mano la violenza e la dolcezza di un amore, la qualità struggente di un ricordo. Ricevuta questa comunicazione abbiamo tesaurizzato un tasso di informazione enorme circa l'amore di Petrarca e l'essenza dell'amore in genere ... L'originalità di organizzazione, l'imprevedibilità rispetto a un sistema di probabilità, la disorganizzazione introdotta in esso è l'unico elemento che ha determinato una crescita di informazione".

(28) Nell'introduzione alla I^a edizione, però, egli specifica che sono assolute e dogmatiche: sia la conclusione (basata sull'equazione: opera aperta = libertà interpretativa) che "un'arte che dia allo spettatore la persuasione di un universo di cui non è succubo ma responsa-

bile" abbia "un valore positivo che supera il campo dell'esperienza estetica pura"; sia quella (basata sul concetto che "le tecniche dell'opera aperta riproducano in fondo nelle strutture dell'arte la crisi stessa della nostra visione del mondo") che "le forme che riflettono quella ambiguità dell'universo che la cultura occidentale ci propone, sarebbero esse stesse un prodotto di questa ambiguità, un epifenomeno della crisi, a tal punto legato ad essa da non avere nessun potere liberatorio nei suoi confronti, ma da apparire anzi per il consumatore occasione di alienazione intellettuale" (Eco, U.: "Opera aperta", cit., pagg. 8-9).

(29) ibid., pag. 184.

(30) ibid., pagg. 38-39. Cfr. inoltre ibid., pag. 162: "la poetica del Barocco reagisce a una nuova visione del cosmo introdotta dalla rivoluzione copernicana... scoperta che pone in crisi la posizione privilegiata del cerchio come simbolo classico di perfezione cosmica. E così come la poliprospeccività dell'edificio barocco risente di questa concezione - non più geocentrica, e quindi non più antropocentrica ... ecco che anche oggi ... è in teoria possibile stabilire dei paralleli tra l'avvento delle nuove geometrie non euclidee e l'abbandono delle forme geometriche classiche operato dai Fauves e dal Cubismo; tra l'apparizione sulla scena matematica dei numeri immaginari e transfiniti e della teoria degli insiemi e la comparsa della pittura astratta; tra i tentativi di assiomatizzazione della geometria di Hilbert e i primi tentativi del Neoplasticismo e del Costruttivismo".

(31) Eco, U.: "Opera aperta", cit., pag. 92.

(32) Ibid., pag. 137.

(33) Ibid., pagg. 40-41.

(34) cfr. ibid., pagg. 44-45: in campo letterario, i drammi di Brecht finiscono in una situazione di ambiguità "salvo che qui non è più l'ambiguità morbida di un infinito intravisto o di un mistero sofferto nell'angoscia, ma è la stessa concreta ambiguità dell'esistenza sociale come urto di problemi irrisolti ai quali occorre trarre una soluzione ... La soluzione è attesa e auspicata, ma deve venire dal concorso cosciente del pubblico. L'apertura si fa strumento di pedagogia rivoluzionaria".

(35) ibid., pag. 54-55.

(36) ibid., pag. 58. Tra gli esempi citati sono i "mobiles" di Calder (ovviamente!), la nuova facoltà di architettura di Caracas ("Una scuola da inventare ogni giorno" - secondo Zevi), e le pitture in movimento di Munari; composizioni musicali come "Scambi" di Pousseur; opere letterarie come il "Livre" di Mallarmé. Abbiamo già citato l'esempio del restauro del castello della Bizzarria alla Mandria, presso Torino, in cui gli autori inseriscono una serie di specchi all'interno, come parapetto della galleria ottagonale nella sala, ottenendo un grande caleidoscopio dalle infinite, possibili visuali.

(37) ibid., pagg. 66 sgg.

(38) ibid., pagg. 66 sgg. e cfr. Croce, B.: "Breviario di

Estetica", Bari, Laterza, 1947 (IX edizione), pag. 134:
"(nell'opera d'arte) il singolo palpita della vita del
tutto e il tutto è nella vita del singolo; ed ogni
schietta rappresentazione artistica è se stessa e
l'universo, l'universo in quella forma individuale, e
quella forma individuale come l'universo. In ogni accento
di poeta, in ogni creatura della sua fantasia, c'è tutto
l'umano destino, tutte le speranze, tutte le illusioni, i
dolori e le gioie, le grandezze e le miserie umane, il
dramma intero del reale, che diviene e cresce in perpetuo
su se stesso, soffrendo e gioendo".

(39) ibid., pagg. 66 sgg.

(40) ibid., pag. 89.

6) LA "RITIRATA ITALIANA DAL MOVIMENTO MODERNO" VENTICINQUE
ANNI DOPO. IPOTESI DI LETTURA DI ALCUNI ORIENTAMENTI
PROGETTUALI

Il "superamento del Neoliberty muove dunque in parallelo ad una evoluzione del contesto socio-culturale entro cui la realtà del progettista si trova ad operare, servendosi dell'apporto di contributi che la cultura di quegli stessi anni andava formulando. Connessioni e collegamenti fra tali apporti e la formulazione ideologica di una ipotesi di permanenza dell'Eclettismo, inteso come apertura ad un ampio contributo delle memorie storico-culturali del progettista, del recupero di una identità dei luoghi (suggerimenti che l'ambiente offre sia come presenza fisica che come presenza storica), sono a nostro avviso logici, sebbene non univoci né deterministici, perché la maturazione di questa tendenza progettuale - sia esplicitata in concrete formulazioni teoriche, sia dichiarata, con un certo sperimentalismo operativo, nelle realizzazioni, si era verificata nello stesso "milieu" culturale che tali apporti critici aveva espresso.

Si è già rilevato in abbondanza che, al di là del consumo edilizio di una forma esteriore, tenacemente radicatosi fino oltre il Settanta, il linguaggio neoliberty ebbe vita relativamente breve; intendendosi come tale quello legato all'utilizzo di componenti espressive ben precise (cfr. punti 3 e 4).

Pasquale Lovero (1) a proposito di Gabetti e Isola rileva come "svolgere l'attività professionale... in una città come Torino che nel periodo a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta era stata teatro di rivolgimenti contestuali cospicui ... si era risolto in un progressivo distanziamento critico da certe forme 'ideologiche' in fusione, consumato nella continuità di un lavorare discreto ...

I tempi della storicizzazione polemica giocata sulla surdeterminazione ideologica di certe 'figure' erano lontani... Il lavoro professionale, liberato dalle residue scorie ideologiche... si era venuto definendo sempre più nitidamente come produzione intellettuale - materiale radicata geograficamente e storicamente".

In effetti, prima della realizzazione della Residenziale Ovest (1969), altri lavori, altri progetti segnano gradualmente l'evoluzione verso una poetica che trascende i limiti della "poetica della memoria".

Per Gabetti e Isola, realizzazioni che vanno dalla chiesa di Montoso alla parrocchiale di Piossasco possono essere - si vedrà in seguito - un utile punto di riferimento.

Jaretti e Luzi, dopo la realizzazione della Casa dell'Obelisco (1958) così legata alle suggestioni dell'Art Nouveau, assumono ben presto un atteggiamento decisamente più "aperto" e sperimentale, ad esempio nell'edificio per abitazioni di via Curtatone 1 (1965-66), fino ad arrivare a suggestioni post-moderne nell'edificio di via Breglio e via Bibiana (1962-72) (2).

Per Raineri, la critica ha individuato ad esempio come il noviziato delle suore di Carità (1962) si avvalga, oltre che di suggestioni da Albini, Gardella, Rogers, anche di interessi

verso la contemporanea esperienza artistica di Giò Pomodoro; fino a giungere a realizzazioni "tipicamente eclettiche" come l'edificio per abitazioni di viale Thovez (1970) (3) o la scuola materna a Collegno (1975-77). Va inoltre rilevato, come l'empirismo scandinavo (in particolare l'architettura danese) e gli esempi olandesi siano per lui spesso fonte di interessanti sollecitazioni - di verifiche e confronti.

La domanda che ci si pone è allora nella sostanza questa: esistono ancora degli aspetti unificanti tra i vari autori che hanno vissuto l'esperienza del Neoliberty e quali? Quelli che avevamo precedentemente individuato (e sommariamente descritto) come "elementi di linguaggio", sono evidentemente gli aspetti più caduchi, legati ad un'esperienza storicamente definita e delimitata. Ciò che rimase - che ebbe un seguito - non furono comunque gli elementi semantici con cui quel linguaggio si era espresso: piuttosto, una filosofia progettuale - tuttora in divenire.

Resta da vedere se sia ancora rinvenibile una matrice unificante, anche attraverso l'apporto di altre esperienze ed interessi.

Vorremmo quindi a questo punto, riassumere ed esplicitare i suggerimenti che si possono trarre dalla lettura del punto precedente, per proporci una ipotesi interpretativa che ci consenta di esaminare le opere di alcuni progettisti.

E' arduo sostenere una definizione di "movimento"; la critica, a questo proposito, non ci soccorre - essendo sempre stata

ambigua e reticente nel citare in modo definito dei nomi (cfr. nota 8 al punto 1): fedele del resto in questo all'esistenzialistica ricerca di unicità affermata dagli autori fin nelle prime opere.

A livello nazionale si potrebbero assumere forse i nominativi "storici" forniti da Vittorio Savi (4): Aulenti, Gabetti e Isola, Gregotti-Meneghetti-Stoppino, Raineri, aggiungendo Cannella che fa parte della generazione dei "giovani" ed è coinvolto nell'interesse di una ritrovata tradizione.

Per quanto riguarda la realtà torinese, si è visto come Gabetti (5) abbia incluso nei "dissidenti" (almeno per alcune realizzazioni) Becker, Derossi, Dolza, Raineri, Varaldo e Zuccotti, suggerendo così l'ipotesi di una "corrente" che del resto non è individuabile in modo univoco.

In ogni caso non rientra nelle nostre possibilità un'indagine monografica sul lavoro di determinati progettisti (ne esistono - e ne esisteranno - peraltro di specificamente qualificate (6)); la nostra angolazione non è analitica: solo, vorrebbe esemplificare con la lettura di alcune opere una possibile interpretazione di orientamento progettuale.

(LINEA 1) La nostra attenzione essendo puntata su una realtà locale-torinese, crediamo interessante riferirci al percorso progettuale (dal '69 ad oggi) di Roberto Gabetti e Aimaro Isola; una serie di "interviste" (domande-tipo) a Giorgio Raineri, a Sergio Jaretti ed Elio Luzi potrà utilmente integrare questa indagine, verificando la permanenza (o meno) di una comune impostazione di base.

(LINEA 2) Una seconda ipotesi potrebbe invece fare riferimento ad un'indagine esplicita sulla "scuola torinese", sempre dal '69 ad oggi: Roberto Gabetti ed Aimaro Isola,

Sergio Jaretti ed Elio Luzi, Giorgio Raineri. Volendo integrare il discorso a scala più ampia (fuori dell'ambito torinese) il problema - complesso - andrebbe collocato in una accezione completamente diversa - non più locale, ma legata a fenomeni, e ad ambiti produttivi, la cui analisi esula dalle possibilità di queste pagine. Una verifica di posizioni su ben definite tematiche (quelle che ci riguardano) potrebbe però essere stimolante e fatta, anche in questa seconda ipotesi di lavoro sotto forma di domande-tipo ("interviste"), nell'ambito di "capiscuola" storici non torinesi: Gae Aulenti, Guido Canella, Vittorio Gregotti; anche in questo caso sarebbe lasciata al lettore la facoltà di formulare collegamenti e deduzioni.

Delineate queste due ipotesi, chiariamo a questo punto che - in questa stesura - ci siamo attenuti alla linea 1: proponendo insomma una lettura del "superamento" attraverso alcune realizzazioni di Gabetti e Isola; il discorso, come si è detto, potrebbe comunque essere ampliato con le verifiche opportune.

Le basi di evoluzione del linguaggio progettuale possono, come si è ormai detto a sufficienza, essere ricercate nelle formulazioni teoriche che abbiamo sinora esaminato: non in modo univoco, ma come apporto interpretabile, propositivo.

Della filosofia progettuale dell'Eclettismo viene in sostanza riproposto un certo atteggiamento di sincretismo culturale, vissuto come espressione di cultura europea, occidentale, cui fa però riscontro l'esigenza precisa della creazione di un

soggetto nuovo ed indipendente rispetto alle suggestioni ed ai "percorsi soggettivi" che formano il substrato culturale (creativo) del progettista. La concezione della cultura vissuta come "cosa viva" fa sì che questo substrato esca ben presto da un ambito strettamente "storico" (storicistico?) (7) per aprirsi a molteplici suggestioni ambientali e tecnologiche (e tra le matrici storiche verrà accolto senza complessi anche il razionalismo stesso, ad esempio adottando per la Residenziale Ovest di Ivrea il "curtain wall").

L'esotismo è una componente che si potrebbe far rientrare tra le infinite suggestioni possibili "a monte" del linguaggio: riscontrabile anche in opere recenti (Concaneve, via Sant'Agostino). Altro contributo maturato in un "milieu" culturale eclettico, la rivalutazione dei contributi locali (cfr. in seguito il problema del rapporto con l'ambiente). Ancora: lo sperimentalismo, in senso lato (formale, tecnologico, distributivo).

L'"imprecisato storicismo", rilevato per l'800 nell'ambito del melodramma, diviene qui in un'accezione diversa - ed in alcuni casi - spunto divertito per un disinvolto utilizzo di certi elementi (8). E' anzi evidente, ritornando alle premesse, che se ci si avvale dei contributi critici di Umberto Eco anche la lettura dei riferimenti storici si arricchisce di nuove, possibili interpretazioni.

Fin dal '68, si è detto, era emersa nelle università l'attenzione alle idee di mobilità ed ambiguità di significato. Un raffronto con gli stessi principi dell'Eclettismo è realizzabile rivedendo in particolare il già citato concetto di "forma": "un tutto organico che nasce dalla fusione di

diversi livelli di esperienza precedente (idee, emozioni, disposizioni ad operare, materie, moduli d'organizzazione, temi, argomenti, stilemi prefissati e atti di invenzione)" (9). Di più, viene assunto il principio di lettura dell'opera compiuta secondo una prospettiva individuale, arricchita (costituita) dal bagaglio delle proprie esperienze: la forma è conseguentemente valida in quanto può essere vista e compresa secondo molteplici aspetti e prospettive (10), consistendo il piacere estetico nel riconoscere quel processo sempre "aperto" che consente di individuare, per un'opera, sempre nuovi profili e nuove possibilità.

Un riscontro di questi concetti può venire dalla lettura dell'operare eclettico (11) "i caratteri essenziali dell'architettura ... non possono essere ridotti nei termini di una rappresentazione statica, fruibile in una osservazione fissa ma ... devono essere percepiti attraverso il meccanismo della memoria: e non solo otticamente, ma con tutti i nostri strumenti sensoriali e mnemonici. In questi termini l'osservazione diventa esperienza ed incide profondamente nella nostra cultura, nel nostro diverso rapporto con i luoghi (località, edifici) e con la storia.

La sovrapposizione delle immagini, delle percezioni della nostra memoria, si confonde con i ricordi più diretti di sensazioni raffrontabili: con quelli più distanti, nel tempo e nello spazio, forniti dalla storia, dall'architettura".

Le considerazioni di Bonito Oliva propongono un parallelismo tra le condizioni storiche - ideologiche - vissute dall'artista manierista e contemporaneo (transavanguardia).

Interprete di una società in crisi, l'artista manierista assume una posizione di lateralità rispetto alla realtà che deve rappresentare e lavora sulla citazione della stessa. La citazione nasce in effetti proprio allora (12), tuttavia "non è vero che chi cita non abbia niente da dire, anzi, e la cultura contemporanea lo conferma, il luogo della citazione è quasi sempre quello dell'onnipotenza, anche se si tratta di una onnipotenza rinviata all'impotenza "effettuale", del linguaggio" (13). E ancora: "Il linguaggio poetico del secondo Cinquecento lavora più su quello che è taciuto, interdetto, che su ciò che è svelato e palese (14). La metafora è sempre una forma di rimando più che una presa concreta sulle cose del mondo.

Il rimando significa sempre rovesciamento e amplificazione ... L'amplificazione comprende il recupero dei labirinti soggettivi e dei percorsi verticali, sui quali si arrampica la memoria soggettiva con tutto il peso delle proprie stratificazioni temporali" (15).

L'ultima affermazione in particolare ci riporta ancora una volta a posizioni ideologicamente affini a quelle emergenti da "Opera aperta" e dall'Eclettismo.

Metafora, sottinteso, citazione, connotazioni simboliche sono quindi gli strumenti del "traditore". Il crollo dei dogmi ed il clima di incertezze verificatosi negli anni Settanta coincide col sorgere della transavanguardia e, per quanto ci riguarda, con il superamento del Neoliberty i cui protagonisti - come si è detto - reagiscono maturando altri linguaggi - altre vie - che rispecchiano la crisi dei tempi. Fin dall'inizio comunque il Neoliberty aveva riflesso una realtà sociale contraddittoria, sotto certi aspetti, ed aveva accolto

nel proprio linguaggio la metafora, la citazione.

Tale posizione si definisce negli anni Settanta in concomitanza con la contemporanea crisi economica ed ideologica: un'accentuazione dell'atteggiamento di "lateralità" che si accompagna al progressivo abbandono di un lessico che ancora rifletteva, nel periodo precedente, le ambizioni di una società in espansione. Utile - ad esempio - il confronto fra la Bottega d'Erasmus e l'edificio di via Sant'Agostino a Torino (1980).

Il linguaggio riflettendo i tempi diviene "opera aperta", accoglie in sé le contraddizioni storiche e personali del progettista (16), amplia il campo delle possibili citazioni per definirsi in un vero e proprio Eclettismo: atteggiamento che per la Transavanguardia - si è visto - significa vedere la storia dell'arte "orizzontalmente" (come reperto).

Alla "condizione dell'architetto" - alle sue contraddizioni - si è peraltro accennato in precedenza (a proposito di Raineri, punto 5): laddove la confessata "lateralità del progettista è dovuta, nello specifico, alla coscienza di una condizione "a margine" del sistema produttivo. Ci sembra scontato, a questo punto, il riferimento all'allegoria del "drago" (in "Controspazio" n. 4-5, 1977) (17) - e rimandando ancora alle considerazioni di Portoghesi a proposito della casa Pero (cfr. più avanti).

"Abbiamo lavorato quasi sempre a Torino o in Piemonte: habitat, luogo di caccia, tana, di un grosso drago, che lascia tracce, segni dei suoi pasti e dei suoi sonni, su tutto il territorio: la schiena è fatta a sheds; per la tana si addossa palazzi di vetro, costruzioni alte e basse; ha molte antenne e lunghe code autostradali. Ignorarlo è impossibile: vivere

lavorare qui, significa sentire sempre la sua presenza, vuol dire coabitare, misurarsi con le leggi del drago. Qualcuno ha cercato di addomesticarlo, altri di legarlo alla catena; altri ancora lo hanno adottato come 'mamma'. Molta gente poi si è convinta di 'essere' il drago: chi il cervello chi i denti, chi... Alcuni con lunghe picche lo punzecchiano: per risvegliarlo? per ferirlo? Ci chiederete: che cosa facciamo, che cosa abbiamo fatto noi, con le nostre matitine? Ci è difficile rispondere: due piccole matite, anche se disegnano, sul grande muro, immense montagne e valli oppure, sulla schiena del drago, alberi prati laghetti, il drago non lo avverte nemmeno. Questa non è certo oggi la via maestra per trattare il drago (ora bisogna conoscerlo, trasformarlo; ora è lui che usa gli altri: tutti invece debbono usarlo). Forse questi nostri segni un po' inconsueti, con un gesto assonnato, il drago può scrol-larseli di dosso".

L'ipotesi della "permanenza di un eclettismo" - arricchita nella lettura delle sue valenze dagli apporti emergenti da "Opera aperta" e dalla transavanguardia, è interessante perché legittima in modo inequivocabile un atteggiamento culturale e le sue radici: accettare oggi come progettisti locali questa filosofia può significare coscienza/conoscenza delle proprie radici, apertura a diversi apporti culturali e creativi, atteggiamento di relatività nella valutazione del contributo che questi possono dare alla concezione di una intrinsecamente nuova ed unitaria realizzazione. Significa pure riconoscere la propria appartenenza ad un'area produttiva - europea -, carica ormai di non cancellabili valenze ambientali, storiche, culturali, formatesi nell'arco di una

evoluzione che dal Cinquecento arriva fino ad oggi. Significa accogliere le memorie e le suggestioni della storia accettando criticamente il fatto di essere - comunque - partecipi di una cultura che tende ormai a "storicizzare" anche l'altro ieri. Questo atteggiamento si esplica in due direzioni: una, volta all'interno verso la ricerca di "memorie" e di "percorsi soggettivi", l'altra, proiettata all'esterno verso la creazione di quell'insieme nuovo ed unitario che è l'opera architettonica: il progettista utilizza la propria cultura (che, si è visto, riflette in sé le contraddizioni sociali - e di rimando personali - di una realtà contemporanea dissestata, complessa) e le proprie soggettive esperienze in modo non univoco - monocorde - ma giungendo ad un insieme complesso (leggibile secondo molteplici aspetti e prospettive), e "non svelato" (metafora, simbolismo), però unitario e nuovo nel suo significato: le citazioni, i rimandi sono tra loro fortemente compenetrati a formare un'entità nuova e - in qualche modo - simbolica.

L'opera compiuta è quindi sempre qualcosa di indefinito, di aperto. Il "fascino discreto" di molte realizzazioni sta probabilmente anche qui, in questo non emergere con violenza, senza però chiudersi in una fredda perfezione (come ad esempio le realizzazioni dei "Whites" americani o dei neo-razionalisti europei). "'Come la prima regola è parlare con verità' - rileva Accasto, citando Pascal - la seconda è parlare con discrezione'. La modestia, il tono 'ironicamente' dimesso, che è d'uso vedere in alcune opere ... sono coscienza, e volontà che per le affermazioni veramente importanti non si può alzare la

voce, non deve essere necessario". (18)

Guardiamo ancora - ad esempio - la "Bizzarria" (1978) - una cosa che viene in mente subito anche se non tra le più importanti. Di fuori è rimasta ciò che era, solo un po' più ordinata, un po' più pulita: via le erbacce, via l'intonaco scrostato. Ma poi dentro c'è quell'idea - semplice e ricca allo stesso tempo - del caleidoscopio di specchi (in fondo, l'effetto - sorpresa del Barocco, ma anche l'opera in movimento di Calder).

Il discorso si può ripetere in molti altri casi: c'è, alla base di queste opere, un'idea portante (una "fusione di contributi soggettivi") che si esplicita in un'idea, e poi si sviluppa, senza però definirsi e svelarsi troppo: ancora metafora, sottinteso, rimando, "opera aperta" (19). È lasciata al lettore, alla sua immaginazione - alla sua cultura - la possibilità di scoprirla in una prospettiva individuale, come se fosse il cuore dell'edificio, e questo lo rende umano, anzi un po' magico, e gli attribuisce un fascino ambiguo e sottile. Molto recentemente Cellini (in una diversa angolazione) ha rilevato la presenza costante di questa "idea-base" del progetto: definendone però l'essenza come contrapposizione e rinuncia ad un atteggiamento tecnologico-risolutivo del progettare. "Basta ripercorrere la loro (di Gabetti e Isola) opera recente per accorgersi che il suo fascino non risiede mai nel come è condotto un dettaglio ma in qualche cosa di precedente, di più generale ed ambizioso: l'idea del progetto" (19b).

Lo stesso atteggiamento "aperto" è percepibile anche nella veste grafica dei lavori fin dal 1960 (disegni per la società Ippica Torinese), dal concorso per il teatro "Paganini" a

Parma (1965) a quello per il Centro direzionale Fiat a Candiolino (1973), alle ultime realizzazioni, con delle scelte di indeterminatezza nel tratto e nella colorazione che lasciano spazio di possibile completamento all'immaginazione del lettore, coinvolgendolo in prima persona.

Per quanto riguarda il rapporto con l'ambiente, va osservato come esso sia una costante che permane al di là dell'esperienza neoliberty, sia pure su basi diverse; si è visto come l'identità locale fosse perseguita dall'Ottocento e poi dall'Art Nouveau, ma occorre tenere presente anche le fondamentali conquiste dell'architettura organica e dell'empirismo scandinavo.

In ogni modo edifici tra loro assai differenti già nel periodo Neoliberty sembrano essere a loro agio nel contesto che li circonda (Bottega d'Erasmus, Villa Vigliardi Paravia, forse anche il tanto discusso Palazzo dell'Obelisco di Jaretti e Luzi in piazza Crimea - per cui la critica parlò di "ridicola commestione con un vago sapore di fantascienza"). (20)

L'esperienza di Gabetti e Isola, vista sotto questa luce, mostra come per essi il periodo neoliberty sia stato una fase, in cui la ricerca del carattere locale passava attraverso il recupero di alcuni stilemi di linguaggi storici. Con le realizzazioni ed i progetti degli anni Settanta questo tema si evolve in un accezione più ampia, quella della fusione con l'ambiente e la natura (21). Cfr. per questo aspetto "Sulla schiena del drago", cit. : "Il rapporto innovazione-presistenza, costruzione-natura, è stato sempre da noi affrontato con grande serenità, senza schemi prefissi (nei primi tempi con un linguaggio rivolto soprattutto ai 'chierici': ora le risposte che ascoltiamo vengono soprattutto dai 'laici':

animati dalla fiducia di poter 'far meglio della natura' perfezionarla e completarla, abbiamo sperato di volta in volta di poterci riuscire. Come l'agricoltura anche l'edilizia può e deve mutare la natura. Il rapporto innovazione-tipologia non lo abbiamo inteso come perfezionamento evoluzione predeterminazione, ma piuttosto come base di partenza alla quale confrontare e l'uso specifico e la situazione di "ambiente" (22).

C'è dunque la "fiducia antica" di poter far meglio della natura (l'architettura come incremento del paesaggio, tema antico della tradizione italiana); l'affermazione del diritto di esistere dell'architettura dopo l'alienazione ambientale prodotta dalla realtà urbana proposta nel secondo dopoguerra e la "perdita di luogo" lamentata da Norberg-Schulz (23). Ogni lavoro cerca di inserirsi in un ambiente (in un contesto storico o ambientale), tenendo conto che la nozione di ambiente ha due volti: ambiente come natura e ambiente come storia (ambito culturale).

In prima approssimazione quindi questo rapporto viene risolto in due modi: fusione col paesaggio come mimesi naturalistica (Ivrea, Candiolo, Museo di Antichità); fusione col paesaggio inteso come ambiente storico ed umano predeterminato (recupero di una tradizione storica, costruttiva o di una connotazione edilizia recente (banale): casa Pero, case ECA, chiesa di Piovascico, municipio di Bagnolo, casa Paire, isolato di via Sant'Agostino, "Tomina").

Casi come il convitto vescovile di Mondovì, i due progetti per Sestrièrè, quello per Volterraio, il palazzo per uffici giudiziari di Alba, potrebbero essere compresi tra questi due estremi.

Note per una lettura esemplificativa di alcuni lavori di Gabetti e Isola

Al di là di questi appunti - che vorrebbero fondere un "passepartout" di lettura mescolando apporti culturali diversi - bisognerebbe verificarne la validità sul concreto: vale a dire (secondo la nostra linea 1 di lavoro...) particolarmente sulle proposte e sulle realizzazioni di G. & I. da Ivrea in qua; lasciando ad un confronto diretto (su temi specifici) con altri progettisti torinesi la verifica di punti comuni e divergenti.

Quelli che seguono sono comunque solo spunti di lettura, (che non seguono peraltro un ordine cronologico, ma tendono a raggrupparsi intorno a punti comuni); impressioni utili a chiarire un discorso iniziato, ma non chiuso: altrove, si è detto, si sta affrontando il problema con un taglio monografico assai più preciso, che non rientra nelle nostre possibilità.

Ci interessa forse la ricerca di ciò che Cellini chiama - si è visto - "l'idea del progetto" (ci sfiora il dubbio che questa idea sia un po' come l'araba fenice mozartiana: "che ci sia ciascun lo dice - dove sia nessun lo sa"; celata - costituita? - com'è in una "complessa rete" di memorie ed esperienze (se poi diamo retta a Umberto Eco, si aggiungono anche le "memorie personali del fruitore" a complicare la faccenda...)).

Il risultato dei nostri tentativi si rivelerà perciò, con ogni

probabilità, una banale autopsia. In più ci accorgiamo - rivedendolo - di esserci occupati assai poco di una lettura in senso funzionale o strutturale: per seguire piuttosto una verifica curiosa di ipotesi abbozzate (forse, abbiamo prestato esclusiva attenzione a quelle premesse di analisi che Zevi chiamava "astratto-figurative" (24): genesi dell'evoluzione architettonica come risultato di nuove teorie della visione estetica).

Nel '77 Gianni Accasto era del parere che la Residenziale Ovest di Ivrea fosse "un punto d'arrivo. Tanto più in quanto realizzata, condotta sino al definirsi estremo di rapporti che può spiegarsi solo nella costruzione; punto di compimento, quindi punto di partenza. Il seguito è però rimasto sulla carta" (25).

E' caratteristico di buona parte della critica su Gabetti e Isola questo fare riferimento ad Ivrea come punto di superamento della prima fase: a ciò, si vede, non siamo sfuggiti neanche noi.

Però basta scorrere il regesto dei progetti per vedere che, mentre ancora venivano realizzati lavori in misura maggiore o minore segnati dagli stilemi del primo periodo (1963: casa per uffici ed alloggi di via Montevecchio, Torino; 1964: scuola media alle Vallette e palazzina corso Montevecchio, Torino; 1965: casa Veglia, Moncalieri e casa Pero, Pino Torinese - vedi oltre), iniziava parallelamente a concretarsi un filo conduttore di successivo sviluppo.

Ne segnano la trama tra il '63 e il '68 altre realizzazioni o progetti, come: le case ECA a Torino, la chiesa parrocchiale a

Montoso; il monumento della resistenza a Prarostino; il convitto vescovile a Mondovì; il concorso per il teatro Paganini a Parma; l'oratorio Farina a Cortanze e la chiesa parrocchiale di Piossasco.

Già nella casa Pero (1965) (26) - ancora fitta di connotati "segni" del primo periodo (treillage, pluviali, comignoli...), Portoghesi (27) ne rilevava in sostanza temi analoghi a quelli che abbiamo appena proposto per una rilettura del cammino progettuale di G. & I.

Portoghesi li individua nelle categorie di "Oggettività" e di "Contraddizione"; con riferimento al significato venturiano di quest'ultimo termine, dato che Portoghesi è convinto post-moderno (etichetta che peraltro non si addice ai nostri, pur esprimendo una medesima esigenza di ritrovare le "radici" rifiutate dagli sviluppi del Movimento Moderno, un riallacciamento al passato: nati però in un "milieu" personale e culturale sotto molti aspetti differente) (28).

Per Portoghesi dunque "ognuna delle opere della équipe torinese tende a porsi chiaramente come risoluzione di un problema ottenuta attraverso un procedimento di tipo logico, basato cioè sulla applicazione rigorosa di una serie di leggi e di principi che si evidenziano coerentemente dalla scala del particolare a quella dell'organismo. Il carattere risolutivo della operazione compositiva sta di solito nel portare a collimare le esigenze distributive con una struttura formale ben definita e vincolante derivante dalla scelta intellettuale".

Nel rigore di questa 'oggettività' tesa alla ricerca di un oggetto unitario non è difficile scorgere le caratteristiche -

di unità interna dell'oggetto artistico, di aspirazione alla creazione di "tipi" perfetti - proprie delle aspirazioni dell'Eclettismo.

La "contraddizione" - ottenuta nella casa Pero attraverso la sovrapposizione di due "patterns" - ne permette una duplice lettura "sia come gioco ritmico che come allusione figurativa... Nel secondo caso si può pensare a delle vele tese o a un volo di gabbiani: in genere a una struttura levitante i cui riferimenti metaforici sono plurimi e ambigui": plurivalenza "aperta" di lettura, non disgiunta da un gusto per la metafora tutto "laterale"; così come è agevole riconoscere la "condizione dell'architetto" individuata da Portoghesi (che rispecchia peraltro le contraddizioni espresse, metaforicamente, "sulla schiena del drago"): "Relegato ai margini delle grandi decisioni che pesano sulla condizione urbana l'architetto-critico resta diviso tra la tentazione di 'servire', rispecchiare, interpretare, e quella di vendicarsi verso la committenza mitizzando il tema residenziale, sovvertendo le radici tipologiche, sfogando nella piccola occasione la fantasia repressa che aspira ai grandi cimenti".

La casa Pero costituisce però "una meditazione in cui amarezza e ironia non diventano sfiducia e sarcasmo e il mestiere, la disciplina conservano intatto un valore di conoscenza". (In questo saper riflettere serenamente - risolvendolo nella sintesi progettuale - le contraddizioni della propria epoca può stare forse il motivo dell'attuale "fortuna critica", di G. & I. - Gabetti dice: "siamo di moda..."; quasi un'empatia con un proprio pubblico, "lontana, per indole, da un'architettura più predicata che fatta").

Il rapporto con l'ambiente viene visto attraverso l'eredità

ancora vicina del Neoliberty; nella scelta dei materiali, ma soprattutto nella scelta dei "segni" connotanti del cascinale piemontese: il gran tetto a coppi che risolve con segno unitario le "contraddizioni" portoghesiane dell'edificio; il solaio - schermato da un raffinato "treillage" bidirezionale - immagine ricorrente di tanti fienili aerati; la teoria delle grandi volte bianche (forma riproposta nel concorso CECA del 1966), memoria forse "strutturale" delle "volterrane" su putrelle in ferro - frequenti nelle soluzioni edilizie dell'Ottocento; memoria, anche, delle grandi volte a sbalzo verso cortile della Bottega d'Erasmus; memoria, infine, delle coperture "banali" dei capannoni industriali.

Le case ECA (1963) (29) e la chiesa di Piovascasso introducono invece l'argomento della "mimesi" nell'insieme modesto e degradato di una periferia urbana. Tema che ricorre - si vedrà - in altre realizzazioni (municipio di Bagnolo (1975), isolato di via Sant'Agostino a Torino (1980)). Già nell'edificio di corso Traiano a Torino (1962), G. & I. avevano del resto abbandonato il paramano (come Dolza nella casa di via Priocca) per porre attenzione a suggerimenti materiali derivanti dal contesto edilizio circostante, risolvendoli peraltro in una "forma" qualificante, ancora ricca però di elementi semantici molto connotati.

In questo caso la mimesi nel contesto porta ad utilizzare elementi "banali": qui in particolar modo il prefabbricato, il materiale di serie, seguendo uno sperimentalismo che fa abbandonare i materiali suggeriti da una realtà regionale o

storica, scegliendo piuttosto quelli del contesto microurbano, della cronaca recente: non della storia (se non nel senso morantiano del termine).

Nelle case ECA è disinvoltamente usata la pensilina ondulata ("la stessa - nota Accasto - che sconcia le case vecchie del centro e del suburbio (30"), precorrendo realizzazioni come la scuola materna di Derossi-Ceretti a Torino (1980) o la casa ad alloggi di Bresso (Milano), di Vogliazzo-Treu (1980-82).

Il tema del prefabbricato è anche nella chiesa parrocchiale di Piovasasco (1968) (31), che utilizza elementi da "capannone industriale" (altra mimesi ambientale con le caratteristiche dell'"hinterland" torinese): elementi di serie, su cui Gino Valle e Angelo Mangiarotti avevano formulato - in anni immediatamente precedenti - eleganti sperimentazioni.

Il richiamo alla realtà microurbana è comunque ricondotto alla misura di un manufatto compositivamente equilibrato, quasi - è stato acutamente notato - (32) un "remake banlieusard" del padiglione di Barcellona.

Il capannone, l'Expo di Barcellona, e, in fondo, l'immagine "classica" del tempo greco concorrono alla determinazione di un oggetto, che non emerge dal contesto se non in virtù della propria chiarezza di sintesi.

La scelta della forma (il capannone) per una realizzazione di tipo religioso è di per sé ambigua. Non si sa in questo caso se i progettisti abbiano vissuto un problema di adeguamento a dettami post-conciliari (con riferimento a una "desacralizzazione" dell'ambiente-chiesa, luogo - si diceva allora - dell'"assemblea" dei credenti, o ad una realtà sociale difficile, ad una ipotetica presenza di preti - operai), o più

semplicemente abbiano constatato che, finita l'epoca delle "bianche cattedrali", non si dà più nell'edilizia di culto una tensione mistica (presente ancora nella Chiesa dell'Autostrada, et similia). Il tema viene comunque risolto - in modo antiaccademico - utilizzando elementi dell'edilizia industrializzata. (A questo specchio di crisi tutta montiniana verrebbe peraltro la tentazione di contrapporre una realtà, più quotidiana, di dissenso ideologico tra le due metà del binomio progettuale, risolto nella sintesi creativa...).

Il convitto vescovile di Mondovì (1965) (33) inaugura la serie di realizzazioni che tendono ad una mimesi naturalistica: dalla Residenziale Ovest agli uffici giudiziari di Alba. In ambito più specifico, la tematica dell'edificio, accordato non solo alle condizioni del terreno circostante ("ipogeo", come dice Cellini) (34), ma anche in sintonia con una vicina preesistenza, sarà ripreso nell'oratorio Farina e nell'asilo di Moncalieri.

In realtà una prima suddivisione delle realizzazioni di Gabetti e Isola in opere "aventi una particolare declinazione naturalistica" ed altre prevalentemente ambientate con l'uso di forme - di materiali - locali, come ha proposto recentemente la critica (in sostanza, come si era detto: ambiente come natura e ambiente come storia) (35), è precisa, ma sintetica: sintetizzando non spiega una realtà complessa, le cui carte sono quasi sempre mescolate, le componenti difficilmente schematizzabili in modo assoluto - univoco. I suggerimenti di lettura (a volte banali, come si vedrà) - sono peraltro propositivi, legati alla personale esperienza visiva e culturale.

Qui, oltre all'accostamento con un preesistente blocco settecentesco - del quale le nuove, secche bastionature riprendono l'uso del mattone a vista (e questa non è una gran novità: forse piuttosto un tenace attaccamento al colore epidermico del Neoliberty, come le ringhierine bianche che occhieggiano qua e là), si potrebbe leggere l'attenzione ai suggerimenti di un ambiente tutto terrazzato e bastionato, dalla cittadella soprastante ai sottostanti resti di mura in prossimità della porta di Vasco.

La stessa "memoria" di ambiente terrazzato è - come già notava Accasto (36) nel progettato (1975) complesso residenziale a Volterraio (37): memoria - in questo caso - di una strutturazione agricola del territorio -, che si fonde con quella - un po' di maniera - della casa mediterranea: cubica, con terrazzini e "pompeiane". Un interessante antecedente potrebbe però essere rilevato nell'architettura scandinava, in particolare nel complesso residenziale a Kauttua di Alvar Aalto (1937).

Il progetto per gli Uffici giudiziari di Alba (38) ripropone (39), nel 1982, il linguaggio costruttivo della chiesa parrocchiale di Montoso, del municipio e della casa Paire di Bagnolo. Eco ne potrebbe forse fare una descrizione ironicamente composita, gremita di simbologie, come fa per l'"Edificio" de il nome della rosa".

La modulazione latente nella pianta, a maglia quadrata, dà un senso di tranquilla stabilità, di equilibrio (forse allude, con metaforico ottimismo, ad una costituzionale visione della prassi giudiziaria: così nel riutilizzo delle quadrate finestre a larga cornice bianca, quadripartita).

La presenta di questa "torta" scalettata, un po' ziggurat -

alle porte della vecchia "urbs turrata" ci dà, piuttosto che la sensazione di "Isola Bella" (così per Croset (40), l'idea - come a Mondovì - di avamposto murario, il ricordo dei vecchi bastioni piantati ad alberi (a Lucca come a Novara). Ancora Croset (41), parlando (peraltro con diverso riferimento) di "modo di inventare nuove frasi con parole vecchie", fa una involontaria allusione ad una direzione, tutta eclettica, di ricerca progettuale.

L'idea della fortezza, oltre a riproporre un ideale "genius loci" (di periferia urbana prossima ai vecchi "ripari": ideale perché la piazza Medford è attualmente un informe triangolo di risulta tra il Tanaro, la ferrovia, la città), suggerisce forse una metafora - maliziosamente sottesa all'intero organismo: ancora, quella dell'amministrazione della giustizia, vista e vissuta in un momento storico "caldo". Conseguentemente se ne concepisce il luogo come una cittadella, con i bastioni, i fossati, magari anche le torrette. L'accesso limitatissimo solo dai due lati estremi sottende un segno netto, quello del percorso continuo porticato che divide salomonicamente in due l'intero complesso, dando forza ad un'immagine zoomorfa ed organica che ne evidenzia i collegamenti funzionali. L'organismo vive anche di questa contraddizione tra lo schema rigido (anche se libero) dei terrazzamenti e quello più capriccioso del porticato mille-zampe, che si inarca seguendo i molli dislivelli del cortile verde interno.

Ci verrebbe voglia di eludere l'argomento Ivrea (di conseguenza Candiolo), intimoriti dall'averne fatto - la critica - concorde riferimento come punto nodale dell'evoluzione progettuale; confusi da una certa mole di opinioni. Iniziamo a

"snocciolare" ciò che abbiamo sottomano - molti scritti, qualche disegno, fotografie - cercando di annotare qualcosa. Si è più o meno unanimi nell'osservare come, dopo lo "scandalo" del Neoliberty, la critica - con esclusione di Zevi su "l'Architettura" e su "L'Espresso" - abbia trascurato con imbarazzata reticenza l'opera di G. & I., peraltro tenacemente continui in un loro "lavorare discreto". Il Centro Residenziale Olivetti Ivrea (1969) (42) segna il loro ritorno alla ribalta, con un gesto sicuro che sintetizza una poetica maturata attraverso anni di "tranquillo cammino".

Il "segno" circolare, netto eppure discreto, quasi contrappunto all'ambiente, è forse una delle più felici sintesi di Gabetti e Isola. È un segno classico nella storia dell'architettura (teatri, esedre, piazze, porticati, giardini...): si è molto parlato di riferimento ai "crescents" di Bath ("crescent" vuol dire luna crescente, mezzaluna), particolarmente per una stessa capacità di creare un "rapporto di confidenza con la natura, ottenuto attraverso una assoluta artificialità" (il riferimento è al successivo Concaneve, cfr. nota (61)). Altri (43) hanno visto "il rapporto affascinante, forse irripetibile, che il teatro greco istituiva con il pendio del terreno": l'immagine è qui ribaltata, la cavea guarda il pendio - la scena - dove si svolge lento e continuo lo spettacolo del mutamento di stagione (curiosamente emerge dalla pianta dei piani-alloggio il "segno" del sotto-cavea). Tutta inglese e "paesaggistica" quest'attenzione al bosco da cui sbucano ipotetici daini. Come osserva Vitale (44), non c'è la volontà di mutare la geografia del terreno - che viene lasciato come è: un bosco, uno stagno, ma di integrarvisi con

un commento sottile; atteggiamento che ci riporta alla "land-art", come suggeriva l'architettura (45), ai "sistemi ambientali senza distinzione tra naturale e artificiale" - ricordati da Gregotti -, alle tendenze che emergeranno dalla Biennale '78. "Estrema conseguenza del 'rapporto con la storia'" (quindi, con il luogo) che aveva caratterizzato fin dall'inizio la ricerca dei progettisti (46).

Il consenso della critica è questa volta unanime: Zevi parla di "immagine ambigua, autenticamente poetica" (47); "L'Architettura" - ortodossa - constata (forse con sollievo) come "anche quella trascorsa e in fondo polemica fase (il Neoliberalty) rechi qui in pieno i suoi frutti" (48).

Tafuri ha sintetizzato acutamente questa tappa, osservando: (per Gabetti e Isola) "l'incontro con il paesaggio è inserimento in una storia in fieri, da leggere con gli stessi occhi che erano stati capaci di cogliere i valori intimi dei centri di Torino o di Pinerolo. E' l'intimismo, piuttosto, che con questi progetti ha compiuto un salto di scala, dimostrando la propria capacità di tradurre la memoria in forme che travalicano i limiti del semplice oggetto" (49). Un salto di scala meno rivolto, forse, ad una propria "storia" (alla propria cultura, alle proprie memorie), e più attento alla "storia" del luogo del progetto.

Il progetto nasce da una scelta elementare: un arco di cerchio aperto verso il colle. Verso la città, una galleria coperta percorribile in automobile; verso il declivio, una serie di alloggi minimi (simplex e duplex). Il gesto sicuro viene attenuato dalla mimesi naturalistica, ricoprendo di terra la parte esterna: fuori, solo la memoria discreta di un vecchio pergolato e le bolle dei lucernari, che inducono ad avvicinarsi per "scoprire cosa c'è sotto". Sintesi estrema fra il

paesaggio - la sua storia (il bosco, la vigna), e la "presenza" che si avverte laggiù.

L'edificio vive proprio di questa poetica contraddittorietà. Lo rileva Accasto (50), osservando "il rapporto di estranità e di confidenza dell'attacco alla terra senza mediazioni, del contrasto dei materiali" / il curtain wall e il prato /, "le due superfici ortogonali costruite che si collocano tra le ondulazioni dell'esistente come elementi equivalenti": "estranità e confidenza, distacco e commistione, coinvolgono, unificano gli abituali poli del 'naturale' e del 'costruito'". L'ambiguità (contraddizione) dell'oggetto nasce dalla variabilità dei punti di vista: esterno/interno; sotto/sopra, che ci danno: prato/curtain wall; collina/strada pedonale.

La parete interna è un "banale" curtain wall, ripreso dall'International Style (in questo avvalersi di un vocabolo, mutuato proprio da un linguaggio contestato, c'è tutta la sicurezza di aver ormai superato "le secche dell'Interbau". Non è più necessario riproporre delle "forme": il linguaggio è ormai limpido, spoglio di riferimenti per i "chierici"). Nel curtain-wall sopravvive come un "segnale" tenue - nascosto, la nota cromatica del bordo in paramano; la balconata in alto sfuma leggera contro il cielo come le conclusioni barocche dei palazzi di Juvarra, o come le antenne che sugli anfiteatri reggevano i grandi tendoni - quasi a coprire lo spettacolo che ci viene proposto all'interno.

L'idea di mutevolezza - di ambiguità - è implicita in tutto l'insieme; "l'Architettura" (51) parla di funzioni "che funzioni non sono più affatto, perché ciascuna è ambigua e molteplice"; aspetto evidente ad esempio nella copertura

anulare che è insieme passeggiata e luogo di giochi affacciato verso lo spazio interno.

Come il curtain-wall, anche le cellule abitative sono mutate dal razionalismo, schematiche (50) (c'è una certa ironia nel presentarle come una scatola di sardine che si apre...). Lo spazio (l'arredo) però è mobile, polifunzionale: "tutto è pronto, ma può essere spostato in tanti altri modi: aggiunto, tolto, sostituito, annullato": questa mobilità interna sottintende la mutevolezza esterna, continua, della natura: "uno dei pochi spettacoli che gli uomini siano capaci, seppure raramente, di offrirsi alla contemplazione: le mutazioni di un bosco al variare delle stagioni. E' uno spettacolo che va curato, come ogni altro, da sapienti registi, il palcoscenico va recintato; abbiamo proposto dei palchi, alloggi-palchi; la gente anche quando usa elettrodomestici e televisione sente che dietro i vetri lo spettacolo continua, dietro i vetri perché il ritorno alla natura è impossibile, ma esiste". Un espediente geniale, meno evidente - ma più "assoluto" del caleidoscopio di specchi; con la stessa intenzione comunque: inserire la variabilità, il movimento. Ancora una volta, la storia; in questo caso quella - sempre varia e sempre uguale - del susseguirsi delle stagioni nell'ambiente antistante: ad essa, anche materialmente, i progettisti hanno orientato la loro realizzazione.

Il concorso per il centro direzionale Fiat a Candiolo (1973) (53) ripropone il tema di Ivrea in una scala più ambiziosa (più ampia e più ricca di infrastrutture), raddoppiandone l'immagine in una doppia scarpata circolare e rovesciando su uno stesso fronte (mai a sud) le pareti vetrate. E' così

evitato lo scoglio della simmetria, con una grande forma organica - le strade di collegamento quasi arterie di un sistema (analogia ripresa - si è visto - ad Alba, in un differente contesto). Anche l'idea degli specchi d'acqua, che raddoppiano l'immagine delle vetrate, non è poi tanto diversa - per maliziosa allusione ad una realtà contingente - alla "fortificazione" di Alba: è lo stagno naturalistico della Residenziale Ovest, più definito - "meno soft" - , in un "artificio naturale" in assonanza col gusto del "pittoresco" del primo Ottocento).

In effetti, rispetto ad Ivrea, si rileva forse una perdita di immediatezza: nella grande scala, nel chiudersi del cerchio su se stesso - come ha rilevato la critica (54) (il teatro greco diventa anfiteatro romano, con le contraddizioni del caso).

C'è forse però un guadagno di propositività nel "non realizzato" (un'utopia? ciò che gli autori hanno sempre voluto evitare) nei disegni che propongono in uno stemperato "pointisme" la visione di una città futuribile: una di quelle città nei crateri lunari - sotto a bolle di vetro (e la grande canalizzazione trasparente di collegamento accentua questa caratteristica con un richiamo zoomorto); ma anche la memoria - ironica? - delle città ideali (Palmanova) o degli insediamenti produttivi settecenteschi (Chaux).

All'interno viene riproposta l'immagine rassicurante della campagna piemontese: il terreno - come a Ivrea - viene lasciato com'è. Dal punto di vista delle ideali prospettive, la costruzione diventa così più familiare, "come un argine, si avverte la presenza di filari di pioppi", nota Controspazio (55).

Davanti alla coesistenza di tante possibili immagini, Eco direbbe forse che questa è un'"apertura di secondo grado"; con riferimento ad una volontà esplicita nei progettisti di "evidenziare il processo di arricchimento delle possibilità interpretative". Coesistenza che è anche fusione di naturale e di artificiale: "Gli elementi 'naturali' e 'artificiali' si confondono: non sono più equivalenti, mantengono la loro estraneità vengono deliberatamente scambiati, in uno stato ambiguo... già così descritto da Rilke: "A volte umano e paesaggio vengono posti l'uno accanto all'altro in un ricco, fecondo contrasto... la natura sembra a volte avvicinarsi, conferendo persino alle città apparenza di paesaggio; mentre con centauri, naiadi, tritoni di discendenza böckliniana l'umanità si accosta alla natura". Il centauro, il tritone, uomo e fiera insieme, fusione mai intieramente pacificata, danno la misura precaria, sottile, con cui le parti di Candiolo si combinano, senza prevalenza, fondendosi e confondendosi nell'estremo della chiarezza" (56).

E ancora: "Nel lavoro di Gabetti e Isola si trovano raccolte una somma di acquisizioni su un legame di tipo nuovo, critico e dialettico tra architettura e "luogo", inteso non come scena o paesaggio che inquadra l'opera, ma come un insieme di condizioni storicamente determinate, ambiente fisico e ambiente umano connessi in modo da non consentire scissioni analitiche" (57).

Quest'ultima affermazione porta ancora a considerare il rapporto con l'ambiente - con la storia: rispetto ad Ivrea infatti il caso di Candiolo propone più esplicitamente la duplice visione del problema, nella fusione col paesaggio

circostante in cui il "segno" circolare è maliziosamente accostato alle geometrie juvarriane di Stupinigi (58). Peraltro, non era già orientata in tal senso, a Ivrea, la ripresa di temi razionalisti (alloggi, tetto piano, curtain wall), nella città connotata dalla tradizione olivettiana della "gute Form", da Figini e Pollini? (59).

Il filone delle "architetture ipogee", che si conclude attualmente con Alba e con il progetto per il museo di antichità (1983), comprende ancora due lavori per Sestrièrè: il concorso per l'albergo "Mediterranée" (60) (1974) ed il complesso residenziale "Concaneve" (1976); rimasto il primo allo stadio progettuale, realizzato il secondo.

In entrambi viene riproposta, come è stato notato, l'immagine del "crescent" georgiano. Segno evocatore di un raffinato Settecento Europeo, emerge netto soprattutto nel progetto per il club Mediterranée: contrapposto all'ambiente di alta montagna nudo ed aspro (così sul disegno) ad evocare la presenza di un "luogo di delizie" civile, raffinato (ci è comunque consentito immaginarvi, piuttosto che incipriate dame di Ems o di Spa, abbronzatissime G.O. in doposci Fiorucci...).

In questo lavoro è grande l'attenzione posta nell'accostamento all'immagine d'ambiente - connotante per il luogo - delle due torri, a cui il nuovo inserimento farebbe come da base. Sempre da valle, avvertiamo ancora la sensazione di una diga (manufatto peraltro frequente nelle valli alpine), come notava Controspazio; forse anche quella di una nave - una specie di arca di Noè che riemerge dai ghiacci di un nostrano monte

Ararat - come sembrano volerci dire i fumaioli che occhieggiano dal piano di copertura: il progetto vive, anche, in questa contraddittoria, duplice lettura tra pianta ed alzato.

Il residence Concanave, che riprende la proposta di uno studio per un complesso residenziale in Valle d'Aosta (1975), ci introduce ad un altro aspetto sottile della poetica progettuale: dopo il simbolismo, la metafora, ecco il gusto per il ribaltamento, l'inaspettato, il rovesciamento. A chi arriva al complesso dalla via soprastante appaiono poche cose, come ad Ivrea: solo uno spiazzo - un po' prato, un po' parcheggio - da cui emergono invitanti i "berceaux" degli ingressi. Il percorso di accesso viene così capovolto (sopra-sotto, rispetto al tradizionale sotto-sopra), scoprendo man mano i patios (con negozi) dell'ultimo piano, gli alloggi dei piani intermedi, fino al vero e proprio spazio di relazione (il Club con ristorante, piscina e palestra) al piano terreno.

Questo procedimento è in tanti altri lavori di G. & I.: un "divertissement" quasi costante. A Piossasco (chi direbbe che quella è una chiesa?); ad Ivrea (la scoperta della vita sotto alle bolle in plexiglas; nella Bizzarria (la "maraviglia" celata all'interno), in via Sant'Agostino (la vita del complesso gravita sul cortile-piazza interno e non - come d'uso - sulla via).

Concanave va "vissuto" per almeno mezza giornata di buon sole primaverile perché possa comunicare tutto se stesso: allora anche la neve che si scioglie collabora a darci un senso di sorpresa, rimbalzando via via sulle pensiline in metacrilato (con qualche preoccupazione, forse, per i condomini...). Nella piscina scoperta, l'acqua calda fuma a contatto con la gelida

atmosfera esterna: si fa il bagno e poi si prende il sole sotto alla veranda, con i piedi nudi - volendo - nella neve. Alla sera lo specchio d'acqua è un lago montano increspato dalla brezza di valle. Esili si profilano le strutture dei porticati contro alle montagne bianche.

L'allusione ai "crescents", oltre al "rapporto di confidenza con la natura, ottenuto attraverso una assoluta "artificialità" (62), è - come accennavamo - nel comune riferimento ad un modo di abitare estremamente evoluto, i cui antecedenti sono i "clubs" inglesi, le "villes d'eaux" del Settecento e dell'Ottocento, con i loro "pavillons", i loro "jardins d'hiver", le loro comodità da "dépendances" di vita metropolitana. Da non trascurare oltretutto, mediando attraverso una propensione tutta eclettica per l'esotico (che ci riporta a certe predilezioni "giapponesi" dei nostri), il riferimento alle grandi serre inglesi (Cristal Palace, Kew Gardens) ed in generale all'architettura in ferro dell'Ottocento: in effetti, dai "kyoskes" d'ingresso (azalee fiorite, gerani, sole e caldo) alle verande porticate, tutto l'edificio è una grande serra calda, accogliente, contrapposta all'esterno innevato e freddo. La veranda "coloniale" della villa Furlotti (vedi oltre) è qui sviluppata nella tematica più torinese del porticato, del gusto per il "flâner" al riparo dei colonnati.

Abbiamo individuato un duplice atteggiamento di fronte all'ambiente: fusione col paesaggio come mimesi naturalistica; fusione col paesaggio come ambiente storico ed umano predeterminato. Cellini (62b), più dettagliatamente, individua un atteggiamento contraddistinto da una "peculiare declinazione

naturalistica (ipogea): è il caso di Ivrea, Candiolo, Sestriè-re, Alba; un secondo, di edilizia 'minore' (cappella di Montoso, casa Paire a Bagnolo, monumento di Prarostino, la "Tomina", municipio di Bagnolo...) in cui l'ambientamento è affidato prevalentemente all'uso di forme e di materiali locali" (più legato quindi - aggiungiamo - agli orientamenti delle premesse neoliberty).

Il municipio di Bagnolo (63) (1975) riprende effettivamente, come già a Montoso, a Prarostino, suggerimenti locali, specie per l'uso dei materiali: la copertura a lose, il paramento murario in pietra, le finestre in grandi riquadri di intonaco bianco (come sarà poi ad Alba) che hanno fatto parlare di "simpatie gotiche" (64) (individuate peraltro già da Portoghesi nella Borsa Valori, nella casa Pero (65).

L'interesse di questa architettura "artigianale" risiede però principalmente, per noi, nel suo essere "ironico e garbato commento alla discontinua qualità dell'ambiente", come ha notato Irace (66).

Questa capacità di adattarsi con discrezione ad un ambiente, colto anche nelle sue stratificazioni edilizie banali, in ogni caso ormai connotanti, era già - come si è visto - nelle case ECA e nella chiesa di Piovasasco.

Dell'anonima e sparsa edilizia circostante il municipio di Bagnolo arieggia in particolare la caratteristica, abusata sagoma di tetto a falde staccate, sintetizzandola però in un "elemento di forte caratterizzazione strutturale: quasi la suggestione di una forma zoomorfa, l'immagine ad ali convergenti di una grossa farfalla posata - che carica ed enfatizza, pur nella sua piccola dimensione, il carattere pubblico dell'edificio" (67): ancora una volta suggestioni di

varie origini, desunte dalla storia e dalla cronaca dei luoghi, e dall'esperienza dei progettisti (la simpatia per il "gran tetto" parte da lontano: l'ippica, villa Paravia, Chieti, casa Pero...) concorrono alla determinazione di un oggetto, che un'"idea portante" (principalmente l'immagine zoomorfa) contribuisce a rendere unitario.

A dispetto di un dichiarato anti-mimetismo, che emerge dalle presentazioni dell'edificio (68), - noi vorremmo accomunare per certi aspetti l'isolato N. 13 del centro storico di Torino, via Sant'Agostino (1980) (69) con il municipio di Bagnolo.

A ben vedere infatti l'idea della piramide (che fa abbandonare una prima scelta di mimesi tradizionale con le tipologie circostanti) nasce sempre da un"lasciarsi condizionare" da ciò che sta intorno: in questo caso, le ridotte confrontanze su via che avrebbero impedito, costruendo una manica a tutta altezza, un corretto soleggiamento del nuovo edificio così come di quelli preesistenti.

La presenza del basso fabbricato, ed il consueto gusto per il ribaltamento (libero, questo, da suggestioni ambientali) suggeriscono il colpo di scena finale: il taglio e rovesciamento all'interno della piramide (70), facendo gravitare la vita dell'intero complesso su un cortile-piazza sopraelevato (l'urbanistica medievale torinese utilizzava peraltro spesso cortili e passaggi interni come percorsi pedonali e commerciali semi-pubblici).

Di nuovo insomma un atteggiamento realistico nei confronti del luogo e delle sue valenze (anche delle caratteristiche negative) di fronte a cui ci si vuole inserire con discrezione (71) ma senza rinunciare ad una sintesi di immagine connotante (ancora il tetto "rovesciato" di Bagnolo).

L'ambientamento è affidato in primo luogo all'utilizzo di materiali poveri, tradizionali (ciò che si nota con immediatezza), ma sfrutta anche in modo sottile le "simpatie gotiche" personali per un divertito inserimento dei vertici della piramide nello skyline del vecchio centro torinese. (Ancora, lasciandosi condizionare dal perimetro irregolare del lotto fino ad accettare soluzioni di pianta del tutto prive di angoli retti....

Anche il problema di soleggiamento, data la ridotta confrontanza su via, diviene pretesto per ospitare le porte-finestre entro strombature "gotiche" (neoliberty?).

Oltre alle simpatie gotiche, affiorano anche qui predilezioni esotiche, molto evidenti negli spazi coperti agli angoli delle logge, vere "pagode" - memori peraltro delle soluzioni adottate per il Sestrièrre.

Un'ultima considerazione può riguardare l'aspetto "neoliberty" dell'insieme: Gabetti lo dice volentieri, e ricorda esplicitamente tra le "memorie" Oglianico (per le cuspidi), la Bottega d'Erasmus (per i bow-windows verso il cortile); e noi potremmo ancora rifarci all'esempio della Santa Teresina di Fasana, Varaldo e Zuccotti, sia per un rispetto della preesistenza - là una cripta, qua un capannone, sia per un esotismo "guariniano" - là nella cupola, qui nei loggiati verso cortile).

Totalmente diverso comunque dalle premesse l'utilizzo e la scelta dei materiali: sempre "locali" ma più poveri, sempre "artigianali" ma spogli del particolare ricco, della citazione dotta, conformemente a quanto si era detto in punto 5 (pag.).

Con riferimento a concetti già espressi ("significato/ridondanza" e "informazione"), si può dire che nelle ultime opere - più essenziali, meno ricche di "segni" di dettaglio a vantaggio di una maggior ricchezza di riferimenti sottili, allusioni, diminuisce la "ridondanza" e aumenta l'"informazione": evidente nel confronto proprio tra la Bottega d'Erasmus, tutta intessuta di citazioni "storiche", e via Sant'Agostino (il confronto può esser fatto tra gli esecutivi stessi: precisissimi quelli della Bottega, molto più "aperti", - "come prima traccia" - e quelli di via Sant'Agostino: cfr. più avanti, a proposito dell'aspetto tecnologico-realizzativo).

Parlando di via Sant'Agostino abbiamo fatto - in osservanza ad un'analogia di atteggiamento nei confronti dell'ambiente - un'evasione dal tema dell'edilizia "minore" che volevamo trattare. Di questa vorremmo invece esaminare ancora qualche cosa.

La casa Paire a Bagnolo (1975) e la "Tomina" (caseificio a Bagnolo, 1980) (72) hanno - come è stato rilevato (72b) - due comuni ricorrenze: quella di una - già notata - "simpatia gotica", e quella di una contraddittoria ambivalenza spaziale.

La casa Paire riprende, effettivamente - nelle tessiture murarie, nel verticalismo dei pilastri portati all'esterno, nella terrazza/torretta - punti "neogotici", ma anche la sagoma edilizia "banale" del tetto a falde staccate (come nel municipio) e il tema dell'"altana" (torretta-belvedere) del villino borghese di fine Ottocento.

L'ambivalenza spaziale nasce dalla duplice possibilità di lettura: volume compatto - quasi bidimensionalmente "de Stijl" - per due fronti, volume fortemente scomposto per gli altri due; ancora la "contraddizione" della casa Pero.

Nella Tominera la contrapposizione è tra il muro (mediazione tra strada e campagna: ruolo radicato nella tradizione piemontese, presente anche nei portali aperti verso i campi delle cascine di Stupinigi) e il portico (mediazione tra muro e piazzale d'arrivo); fra la compattezza quasi di argine - come è stato detto - della facciata verso campagna, e il concitato profilo del porticato - veranda - torretta verso strada.

Ancora una volta, il gusto di indurci ad indovinare la "sorpresa" che sta dietro, e di nasconderla: sapientemente utilizzato - nel caso - come malizioso accorgimento di richiamo (si tratta in fondo di una struttura con funzione - anche - commerciale: l'idea del fortino a lato della strada può incuriosire, attirare...).

Come emerge chiaro dalla relazione dei progettisti (73), la Tominera nasce dall'esigenza di far convivere tre tipi edilizi diversi (produzione, vendita, abitazione) in un unico organismo. La soluzione ci riporta un po' alla "poetica dell'elenco" di Morris (un confronto con la Red House di Webb non sarebbe forse fuori luogo), in cui il tetto con il suo skyline "medioevale" puntualizza le diverse funzioni. Ci riporta dunque alle "Arts & Crafts": più vicino a noi, ad una poetica già sperimentata - in scala diversa e con un connotato vocabolario espressivo - nella villa Vigliardi Paravia a Candiolo; ma soprattutto alla "conoscenza dei mestieri" della sedicesima triennale (vedi oltre) - uno stesso gusto di recupero del mestiere che è ad esempio nella costruzione "self help" della struttura del portico da parte del committente (già sperimentata a Montoso, a Prarostino); nell'attenzione al dettaglio dei mobili eseguiti dall'artigiano Airaudo con legni

locali.

A ben vedere saremmo tentati di dire che l'edificio rappresenti, nella produzione di Gabetti e Isola, un caso a sé: in cui i progettisti si divertono - una volta tanto - a giocare con le proprie reminiscenze senza la preoccupazione di una possibile "mimesi". Certo, c'è l'uso dei materiali locali (che non cade nel vernacolare, "nella misura in cui" accetta la realtà produttiva: basti notare l'uso dei serramenti in alluminio); la suggestione del lotto longitudinale, e del piano orizzonte retrostante, studiatissima. C'è tutto questo certamente. A ben vedere però non è mica poi così "locale" questa "Tomina", che sbucca dal bosco come un fortino western in una radura, mossa come un villaggio inglese dei Cotswolds (così come le strutture lignee del porticato ci ricordano piuttosto le vie di Chester o un "ranch" nordamericano che non - come è stato detto - la cascina piemontese).

Ancora una volta la capacità dei progettisti sta dunque nel riassumere tutto questo (e l'idea del castello, della torretta, spesso affiorante dalle loro memorie) in un'immagine convincentemente unitaria, studiatissima; effettivamente filtro tra strada e campagna, articolato commento al lungo orizzonte che si rialza solo nella "rocca di Cavour" (emergenza cara ai subalpini, che la scorgono da molti punti delle loro gite nelle vicine Prealpi), come fa il tetto in corrispondenza della veranda. Immagine accattivante - al punto da invitare magari anche noi ad entrare per immaginare ciò che vogliamo ("margheria", fortino, villaggio...), come forse i bambini che passeggiano sotto al portico mangiando i gelati che vengono prodotti all'interno.

Sotto un certo aspetto anche nella villa Furlotti a Cavoretto

(1973) (74) i progettisti sembrano essersi divertiti a "progettare nel deserto", giocando con reminiscenze di vario tipo: l'architettura danese, i tetti a coppi del Piemonte (ancora l'ippica, la casa Pero...), il tema - ribaltato all'esterno - del peristilio romano (la "casa romana" che occhieggiava in colorate, improbabili ricostruzioni dai libri delle medie).

E' in questa casa dalla larga veranda un po' coloniale che Gabetti e Isola sperimentano per la prima volta il tema del porticato sostenuto da una esile struttura metallica, che abbiamo visto ripreso a Sestiere, in via Sant'Agostino, ad Alba.

Venendo alle ultime proposte, il Progetto per il riuso della fabbrica del Lingotto (1983) (75) dichiara di partire da un'idea di conservazione del manufatto di Mattè-Trucco. In effetti, demoliti alcuni elementi aggiunti (sostituiti da una "architettura di verde"); la struttura appare pressoché libera e nettamente contrapposta agli elementi tecnologici inseritivi per consentire una nuova funzione: un centro universitario a carattere politecnico (ospitato nelle officine ed integrato da aule sotterranee), che vorrebbe porre fine all'attuale dicotomia tra Ingegneria ed Architettura.

Gli ambienti dipartimentali sono raggruppati in contenitori prefabbricati, "gerarchicamente" raggruppati a piramide (la pianta tipo dà un po' la sensazione di alveare operoso). I collegamenti passanti sono costituiti da corridoi tubolari (memori della canalizzazione trasparente di Candiolo) che si

avvolgono su se stessi come serpentini di grandi alambicchi in una grande "fabbrica della cultura".

All'asse nord-sud dell'edificio si contrappone una "macrostruttura a ponte" (un po' Ponte Vecchio un po' "drago" - quello dei tempi di Candiolo?), che rafforza il collegamento viario est-ovest come "struttura portante del terziario superiore": un "by-pass", come nota König (76) sottintendendo da parte dei progettisti un obiettivo realismo di fronte al problema urbanistico, senza ambizioni utopiche.

Fa da raccordo un corpo museale, ricavato nel "centro presse": parte della copertura è smontata, cosicché l'insieme sembra percorso da una grossa crepa (un salone in alto sul ponte permetterebbe di contemplare l'"immane ruina"). Una gran frana verde terrazzata (ancora il bosco di Ivrea, lo ziggurat di Alba) scivola all'interno del museo: è evidente il sottinteso di questa metaforica archeologizzazione; sottinteso non disgiunto da romantiche inquietudini (ci viene in mente il quadro di Joseph Gandy - "la banca d'Inghilterra concepita come rovina" - al sir John Soane's Museum di Londra), avvertite anche da Stirling con i suoi piloni emergenti dall'acqua, da Piano con gli "abissi verdi" dei cortili.

Come notava Gabetti stesso, il progetto esiste quando esiste una volontà realizzativa: il segno riflette, in questo caso, la decisione. Il "non segno" (le elaborazioni grafiche per il Lingotto sono tenui come vetrofanie) riflette qui l'arresto ad un certo punto: quello delle suggestioni, delle idee. La scelta di una funzione possibile (ancora una volta: aperta, secondo le interpretate richieste della committenza) avviene

relazioni, in modo da poter isolare tra queste il tipo di rapporto fruitivo esemplificato nel modello astratto di un'opera aperta".

Prima di definirne il concetto, viene precisato che il modello di un'opera aperta "non riproduce una presunta struttura oggettiva delle opere, ma la struttura di un rapporto fruitivo; una forma è descrivibile solo in quanto genera l'ordine delle proprie interpretazioni" (22).

E veniamo alla definizione di opera aperta.

Secondo Eco "un'opera d'arte è un oggetto prodotto da un autore che organizza una trama di effetti comunicativi in modo che ogni possibile fruitore possa ricomprendere l'opera stessa... In tal senso l'autore produce una forma in sé conclusa nel desiderio che tale forma venga compresa e fruita, così come egli l'ha prodotta; tuttavia nell'atto di reazione alla trama degli stimoli e di comprensione della loro relazione, ogni fruitore porta una concreta situazione esistenziale, una sensibilità particolarmente condizionata, una determinata cultura, gusti, propensioni, pregiudizi personali, in modo che la comprensione della forma originaria avviene secondo una determinata prospettiva individuale. In fondo, la forma è esteticamente valida nella misura in cui può essere vista e compresa secondo molteplici prospettive, manifestando una ricchezza di aspetti e di risonanze senza mai cessare di essere se stessa" (23).

Concludendo: "un'opera d'arte, forma compiuta e chiusa nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì aperta, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata. Ogni fruizione è così una interpretazione ed una

quindi - come nota "l'Architettura" (77) - per "riverberazione delle attività funzionalmente compatibili" e per "compatibilità storico-culturale": la suggestione del luogo - della preesistenza - che è in questo caso il relitto di una struttura organizzata (e, come nota König (78), l'humus torinese di una "cultura politecnica che vive del contatto diretto con le industrie e che non si può trapiantare"); memorie emergenti dei progettisti: un ideale collegamento specie nell'abbinamento scuola - museo, al Conservatoire des Arts et Metiers od al Victoria and Albert Museum, fondamentali per la storia dell'Eclettismo nelle sue aspirazioni ad un miglioramento della qualità produttiva.

Gabetti ed Isola non lo dicono, ma sono forse consci del fatto che la loro proposta, pure oggettiva, può essere sottilmente maliziosa (non quanto le sfingi-automobili di Stirling!), se si considera che a Torino Fiat e Politecnico sono legati da un rapporto molto stretto, al di là dell'"humus culturale" di König...

Se cerchiamo le premesse per la scelta di destinazione d'uso proposta per il Lingotto, le troviamo esposte nella presentazione della mostra "Architettura-conoscenza" alla sedicesima triennale di Milano (1982) (79) (contrapposta alla aldorossiana "Architettura - Idea"). "La conoscenza dei mestieri - osserva Gabetti - (80) attraverso la ricerca dell'Eclettismo, non è approdata a chiarezza". Risalendo alla dicotomia tra opere di ingegneria ed opere di architettura, si rileva che

questa era stata "sostanzialmente strumentale ad un mutamento dei ruoli... Da un lato ingegneri sempre più specializzati, sempre più slegati dalla politica, dai problemi posti dalla società complessiva e dalla stessa organizzazione del lavoro; dall'altro lato, architetti mediatori di forme, più che di metodi e di contenuti". "Si è un po' troppo insistito solo su quegli aspetti stilistici della ricerca eclettica in quanto forse più appariscenti: alla base sta invece ben altro: la formazione di un nuovo dizionario semplice per l'architettura, adatto a consentire un uso delle innovazioni tecniche...

Che all'interno della ricerca eclettica vi sia l'ambizione di portare l'architettura a livello di scienza, è innegabile: che in tale affinamento di strumenti vi sia un filone tendente a definire stili autentici e privi di errori... è anche vero. Ma all'interno della definizione generale di questi "tipi" stava una minuta ricerca di "elementi-tipo" (il pilastro, l'arco, la volta, ecc.). "Lo stesso segno dello stile, agli inizi così marcato, lasciava a poco a poco il campo al singolo elemento valido in quanto tipico, e quindi anche non più stilistico... Sono questi i presupposti di una penetrazione all'interno della cultura architettonica di elementi singoli ritenuti autentici...".

"Lo storicismo, che è stato alla base della ricerca eclettica, ha portato, attraverso quella stessa ricerca, ad eliminare dal contesto stilistico una serie di elementi-tipo...formati dalle varie tecnologie industriali - i nodi concreti in cui i mestieri si andavano radicando nella produzione di serie".

L'intento didascalico dell'allestimento è commentato da un'ironia discreta, di chi non ritiene di proporre delle "verità", ma solo di trasmettere un'esperienza, facendo

intendere di nascondersi dietro "gli assi e le quinte di un cantiere", se non "tra le quinte di una commedia in allestimento" (80b). Le sezioni di edifici che vengono proposte (da Musso e Copperi - già nella biblioteca di Schellino - a via Sant'Agostino, senza soluzione di continuità) illustrano un percorso accidentato, casuale; non sono "le sezioni dei Grandi, degli Eccezionali...", ma quelle correnti dei manuali; non la grande ossatura o la Struttura" (81). (Ci viene ancora in mente l'artista della Transavanguardia, non più eroico, unitario, ma domestico, soggettivo, frammentario (così per Bonito Oliva); accomunato inoltre ai nostri progettisti - interessati da sempre a questa "conoscenza del mestiere" - da un'esigenza di recupero della professionalità, dopo il "collettivismo" sessantottesco (82).

Le radici della proposta per il Lingotto sono dunque - ancora una volta - nella ricerca di un convinto presupposto culturale, motivato con un esplicito riferimento alle aspirazioni dell'Eclettismo. L'attenzione alle condizioni produttive, al "mestiere" (all'aspetto tecnologico, realizzativo della prassi progettuale) è un tema che ci accorgiamo di avere più volte toccato ma sostanzialmente trascurato; vorremmo ora fissare qualche punto su cui riflettere.

Il problema era già implicito (cfr. 2) ne "L'impegno della tradizione"; come presupposto operativo espresso - allora - come un invito a riflettere su una attualità di recupero della manualità esecutiva locale, piuttosto che non sulle potenzia-

lità di standardizzazione tecnologica nazionale (83). Con la stessa coerenza che faceva preferire - allora - modi e materiali delle produzioni "locali", vengono utilizzati poi manufatti "banali" della industrializzazione corrente; tenendo insomma conto delle possibilità evolutive della tecnologia edilizia, anche in assonanza ad una coerenza espressiva nei confronti - si è visto - di una mutata realtà storico sociale (tra gli esempi potremmo annoverare alla spicciolata il prefabbricato delle case ECA e di Piossasco, il curtain-wall di Ivrea, i serramenti della Tominera, il tunnel prefabbricato della conoscenza).

La critica (83b) è sempre stata attenta a questo aspetto (attenzione alle condizioni del ciclo produttivo) della prassi progettuale di Gabetti e Isola, su cui i progettisti sembrano farsi più espliciti negli ultimi tempi; ad esempio nella "conoscenza", nelle presentazioni della Tominera (84) e di via Sant'Agostino. A proposito di via Sant'Agostino confessano: "Gli esecutivi degli architetti servono come prima traccia: vengono ridisegnati molte volte seguendo gli incrementi proposti dai tecnici e dagli esperti esecutori. Il mestiere, nelle sue articolazioni antiche e nuove, dà una traccia collaudata e chiara; chiara negli esiti raggiunti attraverso alternative difficili, decise da congruenze, assonanze, allusioni".

Un atteggiamento non dissimile dal "copione ben preciso" adottato per la Bottega d'Erasmus: "Una specie di rito attorno ad un pensiero. Vi prendevano parte a poco a poco proprietario, costruttori, fornitori ed operai. Nessuno di loro era legato all'obbedienza di regole scontate o di principi:

eccitato e non limitato dalle spaventosamente precise indicazioni di progetto, ognuno ha utilizzato di volta in volta la materia e l'idea, libera d'intervenire su noi come protagonista" (86).

Dietro a questo "lasciarsi guidare dalle cose" c'è in realtà la consapevolezza di tenere le redini con gesto sicuro: a Ivrea si è ben consci che "le mutazioni di un bosco al variare delle stagioni... è uno spettacolo che deve essere curato, come ogni altro, con regia sapiente, il palcoscenico deve essere recintato..." (87). Solo che nelle opere recenti questa sicurezza si esplica più in particolare nell'idea portante sottesa al progetto, che non nella regia del dettaglio.

Molto esplicito a questo riguardo è Cellini (88): "Proviamo ad affrontare con una qualche attenzione i disegni e gli edifici costruiti, ed a confrontarli. Ci accorgiamo subito che nella determinazione dei dettagli non c'è alcuna traccia di quella complessità, che testimonia ... del tentativo dell'architetto di entrare nel processo produttivo per orientarlo; anzi il particolare dimostra in genere l'accettazione di modi produttivi vigenti. C'è persino, nella voluta semplicità del disegno, ... una sorprendente disponibilità alla variazione, uno spazio libero per l'interpretazione del costruttore, anche nella direzione della banalità costruttiva, della soluzione facile.

Quello che conta è che il progetto sia congeniato per ammettere, tollerare la banalità: e questo basta... Ma in questo è implicita una evidente contraddizione tra l'exasperata coerenza nella delimitazione del proprio ruolo e la

contemporanea enfasi dei suoi aspetti creativi, estranianti. Ancora una volta, quindi, troviamo una prova del rispetto degli architetti per il ciclo produttivo ed insieme, paradossalmente, la loro difficoltà ad introiettarlo.

La verità è che mentre alcuni ... vivono talmente dentro il mondo della produzione, accettando prima di tutto la propria dimensione artigianale ..., gli architetti torinesi, disperando di dominarlo, lo accettano per eluderlo...".

Emerge dunque, come abbiamo spesso anticipato, l'"idea del progetto", tra una disponibile apertura alle variabili del processo produttivo e la coscienza di una contraddizione storica del proprio ruolo. Anche noi peraltro saremmo tentati di individuare in questa "enfasi degli aspetti creativi" il retroscena di una denunciata flessibilità (laissez-faire?) di fronte a modi produttivi correnti, congeniale del resto ai progettisti per consentirsi di portare avanti (indisturbati) un'"idea di fondo".

La loro risposta, puntuale, ci viene ancora dalla "schiena del drago" (89): "Ci ha fatto sempre un po' ridere il progettista creatore, triste perché la sua opera era stata eseguita male: ogni nostro progetto è pensato inizialmente e poi ricondotto ogni volta alle specifiche condizioni produttive: dalla Bottega d'Erasmo (quella squadra di paramanisti, quell'artigiano di Luserna), alla Residenziale Ovest (quei setti con casseri in ferro, quel curtain-wall un poco pilotato da noi, quando il fornitore era stato scelto). Ma poi ci sono le opere appaltate a forfait (come la scuola delle Vallette), quelle realizzate in self-help (il monumento ai partigiani, fatto

scegliendo le pietre, commisurando l'ardimento alle capacità tecniche dei pochi volontari). E' tutta qui la base della nostra ricerca, libera e poi articolata lungo le linee di una fattibilità ricercata con aperta fiducia, con divertimento. Utopia, visione sintetica, apriorismo, volontà, programma, schema, metodologia: grossi scogli evitati: nient'altro".

Ancora qualche considerazione ci può venire dalle presentazioni della "Tominera" e di via Sant'Agostino. Viene in entrambi i casi confermato un metodo progettuale "empirico", sempre un (apparente) lasciarsi guidare dalle cose. Nel caso di via Sant'Agostino ci viene spiegato come si parta da un'idea (quella della piramide scomposta e rovesciata), per snocciolare via via i termini compositivi e distributivi del problema (la croce del cortile, le logge, le scale, gli alloggi): solo in seguito i progettisti "si accorgono" del fluire delle memorie personali. Analogo discorso viene riproposto, rovesciato, nella relazione di progetto per la "Tominera" (91) (siamo comunque avvertiti che non c'è "una ricetta univoca per condurre a termine un progetto e per la conseguente direzione delle opere"; qui, ci viene spiegato, si parte da un'esigenza di assemblaggio di tipologie edilizie differenti, lasciandosi poi suggestionare dai luoghi (il lotto, i materiali costruttivi...) per definire solo alla fine un'idea riassuntiva (la contrapposizione muro-porticato) che individualizza nella sintesi l'oggetto costruito.

I due discorsi (dall'idea al progetto e dal progetto all'idea) non sono in realtà così differenti tra di loro,

rivelando entrambi un modo di procedere "in parallelo" (apparentemente a tentoni) sui vari fronti del progetto: come il cammino della Conoscenza "poco congruente, più ricco di puntelli che di fondamenti. L'Ordine non è più presupposto, forse non è più nemmeno sperato: la difficoltà sta nel far coincidere la cultura tecnica, la cultura architettonica, la cultura letteraria, la poesia eccetera con le pratiche e le procedure dell'edilizia" (92). Ritroviamo ancora in queste ammissioni, mescolati, i concetti di idea base del progetto, di unità nella sintesi progettuale, di coscienza delle oggettive contraddizioni nella prassi realizzativa. Al proposito Portoghesi specifica (93): "La consapevole distanza tra il progettista e tra la "cosa" che ha contribuito a costruire, il rispetto con cui la considera come "altro da sé", estraneo ormai alla privatezza della sua nascita in laboratorio; è infatti prima di tutto, un richiamo alla sua materialità, al suo far parte di un ciclo produttivo eterogeneo e contraddittorio, al suo carattere sperimentale, alla possibilità che essa offre, studiandone l'esito nel contesto ambientale, di indagare, attraverso la singolarità dell'opera, le possibilità dell'architettura, che nessuno potrà mai dare per scontate in astratto, senza la facoltà di prova dell'esperimento compiuto".

Ritroviamo concetti familiari anche nella definizione del cantiere: una professione di "apertura", tra l'attenzione al mestiere e propensioni romantiche, in cui sono evidenti tra l'altro i riferimenti alla "rovinizzazione" proposta per il

Lingotto ed all'allestimento "cantieristico" della conoscenza: "il cantiere ci appare così immagine speculare, rovesciata ma altrettanto piena di tensioni ideologiche della "rovina"... Ancora oggi, vedendo vecchie immagini di edifici in costruzione - grandi fabbriche, antiche cattedrali... -, si sente lo stupore della storia (il principio e la fine), della natura, del lavoro (fare, disfare): "rovina" e "cantiere" confrontano il già compiuto con il non ancora giudicabile: momenti - sovente anche banali - del sublime.

Ma così come per la "rovina"... è difficile segnare il tempo..., anche per il cantiere è difficile darne l'epoca. Diviene modo di lettura, atteggiamento, metafora di un modo di essere, dell'esistere, quindi del possibile, del non definitivo; il luogo dove gli autori (tutti grandi e piccoli) vengono inghiottiti nell'opera... dice Gianni Vattimo: "tutte le procedure dell'arte, almeno quelle che tendono a fare qualche cosa di perfetto e di definito, non sono altro che procedure di monumentalizzazione: l'opera è bensì aere perennis, ma solo in virtù (in forza) della sua debolezza artificialmente esagerata, non invece in forza della sua splendida perfezione;..." (94) .

Sintetizzando molto, possiamo dire in sostanza che l'esigenza di "conoscenza del mestiere" è una preoccupazione che accompagna i progettisti fin dalle prime loro realizzazioni: in queste - apparentemente - come esigenza di recupero di una "manualità" realizzativa: nel profondo, intendendo il progetto come verifica empirica delle condizioni del ciclo produttivo. Questo può spiegare il passaggio da una prima posizione - più applicativa, con attenzioni "artigianali" a particolari del

manufatto edilizio (quelle rilevate nel punto 3) - ad una seconda (95), che pur non rinunciando a connotazioni locali, (specie nella piccola scala, più legata a quella dei primi progetti) le lascia disinvoltamente coesistere, come espressioni di uno stesso vocabolario, con elementi "di serie"(96) (municipio di Bagnolo, "Tominaera"), quando non si avvalga unicamente di questi ultimi elementi (Piossasco, Ivrea).

A questa "promenade" architettonica, che non voleva essere esegetica: solo fornire degli spunti di lettura - ci piacerebbe posporre alcune considerazioni di Renzo Dubbini (a proposito del libro "Prospettive della mente", di Baltrušaitis), recentemente uscito in traduzione italiana) (97).

"La vita delle forme dipende non soltanto dal luogo in cui esse esistono, ma anche da quello in cui vengono viste e si ricreano. Per l'uomo moderno \int è \int importante innanzitutto la volontà di vedere oltre le cose, al di là dei paradigmi interpretativi acquisiti, e non tanto la possibilità effettiva di raggiungere nuove verità: il lavoro scientifico viene sempre condotto ai limiti del proprio sapere.

Oltre le possibilità logiche della ragione, l'uomo ricerca delle verità che possano legittimare il suo operato nel mondo, che costituiscano una guida ai suoi progetti.

Alcuni studiosi, come Canguilhem Foucault e altri, hanno cercato di dimostrare recentemente che lo spazio della conoscenza dall' inizio del XVI secolo si frantuma sciogliendo i vincoli segreti che legavano le cose e le loro

rappresentazioni. La ragione, nello sforzo di superare i limiti di un sapere scientifico troppo strutturato nelle categorie della similitudine, si avventura spesso per sentire i segreti, dove le visioni, le seduzioni sono frequenti. Baltrušaitis definisce questa aberrazione dell'intelletto come "uno smarrimento, una deviazione, un fenomeno ottico il cui effetto consiste nel far vedere i corpi celesti in luoghi e direzioni in cui non si trovano". L'aberrazione, comunemente definita nelle nostre società come uno scarto dalle norme, in senso negativo, può assumere allora una connotazione positiva. Questo impulso a trasgredire le regole può dunque trasformarsi in azione feconda: convincerci a viaggiare verso altre regioni del sapere, dove natura e fantasia producono organismi stranamente proliferanti ma che ci illuminano nella conoscenza del mondo reale. Allora le cose, nel quadro deformato delle nostre rappresentazioni, si intrecciano in figure misteriose e perfettamente tangibili: pietre che contengono immagini del mondo costruito dagli uomini, cattedrali sorte dalle leggendarie foreste dei Druidi, giardini nei tracciati dei quali si iscrivono tutti i miti e le illusioni. Le aberrazioni, contro ogni arroganza della norma, esprimono un nuovo modo di guardare le cose... Rivelano nuove strutture della natura e del pensiero; divengono esercizi dello sguardo per penetrare in profondità nello spazio segreto delle nostre culture".

NOTE:

- (1) Lovero, P.: "E non facciamo storie...!", in "Hinterland", anno VI, n. 27, pag. 57.
- (2) A proposito di Jaretti e Luzi, va rilevato come la loro disponibilità sperimentale li abbia portati a realizzazioni aperte anche a suggestioni post-moderne (edificio di via S. Donato 3; edificio di via Breglio), usando in differenti contesti il pilastro cerchiato che, come si è visto, è quasi una costante delle loro realizzazioni.
- (3) Cfr. Magnaghi, A.-Monge, M.-Re, L.: "Guida...", cit., pagg. 187 e 205 e ibid., pagg. 186-187 e 208.
- (4) Savi, V.: "Gli anni...", cit., pag. 62.
- (5) Gabetti, R.: "Eclettismo a Torino...", cit., pag. 360.
- (6)
- (7) Cfr. Pedio, R., in "L'Architettura" 322/323, 1982, pag. 556: "La chiave intrinseca della cultura vissuta e della qualità impedirà sempre, ... a questi architetti di ricadere nelle tentazioni post-moderniste. Il culto dei morti è loro estraneo. Proprio perché furono tra i primissimi a riproporre la lezione storica, dando spessore e ricchezza psicologica alle forme, nessuna equivoca sterilità può legittimamente avocarli a sé".

- (8) Cfr. Griseri, A.- Gabetti, R.: "Architettura...", cit., pag. 161 (a proposito delle opere di Schellino, sia pure in un diverso contesto): "non c'è quindi nessun motivo, che autorizzi a dimostrare la corrispondenza di opere di natura eclettica... ai canoni valutativi di molta critica fra Otto e Novecento: occorre indubbiamente rifarsi ai termini di un'analisi dei fenomeni aperta, il più possibile assente dalle misure fisse di un giudizio preconstituito".
- (9) Eco, U.: "Opera aperta", cit., pag. 21.
- (10) cfr. ibid., pag. 119: "Questa poetica ̄ tende a una multipolarità dell'opera e ha tutte le caratteristiche di una creatura del proprio tempo, di un tempo in cui certe discipline matematiche si interessano alla ricerca dei contenuti possibili in messaggi dalla struttura ambigua, aperti multidirezionalmente".
- (11) Griseri, A.-Gabetti, R.: "Architettura...", cit., pag. 191.
- (12) Occorre distinguere tra citazione del passato e riferimento al passato. Quest'ultimo era stato proprio della cultura umanistica ma per essa "scoprire l'antico come tale fu commisurare se ad esso, e staccarsene, e porsi in rapporto con esso. Significò tempo e memoria, e senso della creazione umana e della responsabilità". (Garin, E.: "L'Umanesimo italiano", Bari 1952, pag. 22).

- (13) Bonito Oliva, A.: "L'ideologia...", cit., pag. 25.
- (14) Un manieristico "non svelarsi" è rilevato anche da Cellini, F.: "Note su Gabetti e Isola", in "Lotus", 40, 1984: "Piuttosto che la dichiarata disponibilità progettuale verso l'accettazione di modelli e procedure determinanti, finiamo per percepire la sottile inquietudine di un'emozione, celata ma dominante: nel nostro caso la nostalgia dell'ambiente, del proprio ambiente, delle proprie origini. Val la pena di osservare che questo dato sentimentale e nostalgico e lo stesso gusto di celarlo, sono un aspetto caratteristico di tutta la produzione di Gabetti e Isola".
- (15) Bonito Oliva, A.: "L'ideologia...", cit., pagg. 70-71.
Cfr. ancora ibid., pagg. 189-190: "La cultura manierista è essenzialmente cultura riflessa, intellettualizzata, discorso di citazioni e di struttura fortemente formalizzata, nei meccanismi di un linguaggio che adopera le immagini, non solo per ciò che esse sono ma anche per ciò che in esse viene deviato e trasposto.
Il Manierismo è per eccellenza il luogo della metafora, ... dell'analogia e dell'emblematico più che della logica e dell'esplicito...".
- (16) Contraddizioni che riflettono anche quelle del mondo produttivo edilizio: "La nostra architettura può e deve essere contraddittoria, proprio perché la realtà edilizia è contraddittoria (almeno per quel tanto di distanza che c'è, ad esempio, tra un cavapietre che ottiene lastre di

Luserna col magistero del martello e una ditta che produce curtain-wall)". (Cellini, F.: "Note...", cit.)

- (17) Gabetti, R.-Isola, A.: "Sulla schiena del drago", in "Controspazio", n. 415, 1977.
- (18) Accasto, G.: "La complessità dell'essenziale: note sugli ultimi progetti di Gabetti e Isola", in "Controspazio", n. 45, ottobre-novembre 1977, pag. 34.
- (19) "Dalla lettura dei sintomi risulta chiaro il discorso che la cultura manierista è essenzialmente cultura riflessa, intellettualizzata, discorso di citazioni e di struttura fortemente formalizzata, nei meccanismi di un linguaggio che adopera le immagini, non solo per ciò che esse sono ma anche per ciò che in esse viene deviato e trasposto. Il Manierismo è per eccellenza il luogo della metafora, del trasferimento e della trasgressione, dell'analogia e dell'emblematico, più che della logica e dell'esplicito".
- (19b) Cellini, F.: "Note...", cit. Cfr. ancora ibid. (sempre a proposito di Gabetti e Isola: "così la straordinaria trovata dell'architettura seppellita dalla terrazza e la tensione dell'invaso circolare annullano la necessità di una speciale elaborazione del curtain-wall ad Ivrea o Candiolo; così nella tuminera la vitalità della contrapposizione fra le complicate ed eleganti ossature lignee del portico e la sorda massa muraria del retro esclude ogni necessità di particolare finezza esecutiva. Anche quando l'accento del progetto è posto, in apparen-

za, su un dato costruttivo, ci accorgiamo che è proprio l'anticonvenzionalità delle scelte iniziali, l'idea e non l'esecuzione, ad essere sufficiente garanzia del risultato...

Si può quindi arrivare a concludere che la rinuncia ad un campo di azione... conduce gli architetti ad una esasperata necessità di invenzione. E tutta l'opera di Gabetti e Isola è in realtà un funambolico succedersi di invenzioni..."

(20) Cfr. "Se ne parla", in: "Casa Vogue", n. 139, maggio 1982, pag. 297.

(21) Circa un atteggiamento eclettico (forse ingenuo di rispetto del "genius loci", cfr. Griseri, A.-Gabetti, R.: "Architettura...", cit., pag. 168: "I suoi edifici / di Schelling / richiamano discorsi architettonici svolti con materiali poveri e saldi; fatti di terra, di terra un poco più dura, perché cotta e resa rupestre, e come le rupi destinata a durare sempre, non "soggetta a manutenzione". Gli elementi più esposti al deperimento del tempo (gli aggetti orizzontali delle cimase, i timpani, ecc.) spesso muffiti e colaticci, emergono dai muri come gli strati orizzontali di roccia dura, inseriti fra letti di roccia tenera, adatti a proteggerla dalla corrosione: sgretolati, sbecchettati nel tempo, come sui fianchi del torrente, come sui costoni naturali del Rea e del Belbo, sopra Dogliani".

(22) Cfr. Griseri, A.-Gabetti, R.: "Architettura...", cit., pag. 191: "Schellino non immaginava nemmeno possibile quella interpretazione degli inserimenti ambientali, che umilia ulteriormente la moderna edilizia: in quanto nasce dalla certezza che ogni nuova opera non può che danneggiare l'ambiente. Tutt'al più una tenda o una tuta mimetica... può sedare oggi la suscettibilità di quelli che, per abitudine, rimirano un certo panorama, e lo vorrebbero il più possibile immutato nel tempo. Schellino aveva ancora la fiducia antica che la sua opera potesse incidere in modo determinante sulla bellezza dei luoghi, esaltandone le caratteristiche emergenti".

Manca in questa commossa affermazione, l'aspetto strutturale (economico) del problema, e cioè che ciò che dava a Schellino, ed agli eclettici Ottocenteschi in genere, la "fiducia antica" di poter incidere in modo determinante sulla bellezza dei luoghi, era sì la presenza di una struttura industriale che assicurava - come si è visto nel precedente capitolo - la possibilità di diffusione e di divulgazione del linguaggio architettonico; a tale struttura però non si accompagnavano, come avvenne dagli anni Cinquanta in poi, le esigenze della speculazione fondiaria, particolarmente nel settore residenziale e turistico.

(23) Norberg-Schulz, C.: "Genius loci". Milano, Electa, 1979, pag. 190.

(24) Zevi, B.: "Storia...", cit., pag. 3.

- (25) Accasto, G.: "La complessità...", cit., pag. 36.
- (26) Roberto Gabetti, Aimaro Isola, Luciano Re: Casa Pero, Pino Torinese (Torino), 1965.
- (27) Portoghesi, P.: "Oggettività...", cit., pagg. 30-35.
- (28) Portoghesi (in "Oggettività...", cit.), è comunque attento ad individuare le peculiarità dell'itinerario progettuale di G. & I.: "Ricostruendo l'itinerario della loro 'ricerca paziente'.. si ha netta l'impressione che essa travalichi nettamente i limiti dell'intimismo e della 'poetica della memoria' per proiettarsi nel vivo di una serie di problemi attuali di universale interesse...". Un'indagine attenta su G.&I. non dovrebbe effettivamente tralasciare il problema antitesi/collegamento con il "post-modern". La critica recente ha affrontato questo argomento con interventi di vario tipo (ad esempio: Paolo Portoghesi su "L'Europeo", 4 maggio 1981; Ennio Innaurato su "Il settimanale", 14 febbraio 1980; Claudio d'Amato in "Ritorno a Itaca, teletrasmesso il 1982; Bruno Zevi e Paolo Portoghesi su "Il settimanale", cit.). Abbastanza esplicita al proposito è la posizione di Roberto Gabetti in "Architettura-Conoscenza" (Firenze, Alinari, 1981, pag. 20): di due aspetti della prassi progettuale ottocentesca - conoscenza del mestiere e valutazione della "facciata" viene riproposto il primo, mentre, a proposito del secondo, si rileva che la "parata dell'architettura" che alla fine dell'Ottocento Daly

raffigurava come seguito di facciate poste lungo gli itinerari di una città, ... che era stata negata tra le due guerre dagli architetti "razionalisti", ... è stata ora ripresa, alla Biennale di Venezia del 1980 per iniziativa di Paolo Portoghesi: e il discorso è aperto".

Un'analisi corretta della nascita e della diffusione del linguaggio post-moderno si potrebbe comunque basare sulla lettura di due fondamentali saggi:

Robert Venturi: "Complexity and Contradiction in Architecture"; New York, The Museum of Modern Art, 1966.
Charles Jencks, "The Language of Post-Modern Architecture", London, Academy Edition, 1977 (rist. 1981).

Tom Wolfe in "Maledetti architetti" (cit., pag. 83-136), fa invece un'irriverente carrellata sull'evoluzione dell'architettura americana, partendo dalle prime reazioni all'International Style fino alla "codificazione" del Post-Modern (termine coniato nel 1977 da Jencks nel suo saggio sull'argomento) e dalla "conversione" al linguaggio post-moderno di un miiesiano come Philip Johnson (Progetto della sede centrale della AT & T a New York, 1978).

La lettura di Wolfe è interessante perché - al di là un tono pettegolo-polemico tipico del "New Journalism" - usato nei confronti di una realtà cultural-mondana, le cui sfumature, possono anche sfuggire - e al di là un certo qualunque ideologico, esprime la perplessità nei confronti di un fenomeno che a suo avviso non è riuscito

a colmare il distacco fra architetto e fruitore, a superare i limiti di un manierismo d'accademia sulle tematiche proposte dal Movimento Moderno.

Questo manierismo non è - come per Bonito Oliva - analizzato nel profondo come logica conseguenza (sovrastrutturale) di una realtà politica ed economica che porta ad un (doloroso) distacco dell'artista dal mondo, quanto entro i limiti di una polemica "di conventicola" (clerisy) sui modi di superamento dei limiti, e della standardizzazione imposti dall'International Style (restando fuori, come astro luminoso "veramente americano" l'opera di Frank Lloyd Wright, che del resto termina nel 1959; ed in antitesi - come espressione dell'opulenta società del benessere americana post-bellica - l'operato di progettisti quali Lapidus e Portman (a questo proposito, si veda quanto già detto in punto 1, nota 11). In realtà Wolfe è convinto che - al di là delle intenzioni - non ci sia stato un reale avvicinamento dell'architetto alle (supposte) esigenze del pubblico - americano in questo caso. L'idea affiorante è che la polemica ideologica, pur avvertendo la necessità di nuovi valori, nuove aperture, sia rimasta all'interno di ciò che Wolfe definisce "il convento", e cioè una certa élite intellettuale-universitaria o comunque colta (critici, docenti, studenti, una parte dei professionisti).

Le prime reazioni, sostanzialmente individualistiche, al linguaggio progettuale dominante sarebbero state quelle di Edward Durrell Stone (tra il 1954 e il 1964), con edifici in cui egli usciva dai presupposti precedenti (International Style) per usare un linguaggio ricco e

ornamentale; e di Eero Saarinen (esplicito zoomorfismo della aerostazione TVA a New York, 1956). Altro caso è quello di Lapidus e Portman, rappresentanti di un'America del dopoguerra ostentante esuberanza, ricchezza e "glamour". Comunque secondo Wolfe tanto Stone, come Saarinen, Lapidus e Portman, sono rimasti al di fuori delle polemiche teoriche sul superamento dell'International Style, sono cioè in sostanza stati degli individualisti e degli "apostati".

La base teorica della reazione al Movimento Moderno fu comunque il libro di Robert Venturi, "Complexity and Contradiction...", cit., uscito nel 1966. In esso l'autore afferma: "Amo la complessità e la contraddizione in architettura. Non mi piace invece l'incoerenza e l'arbitrarietà dell'architettura incompetente, né mi piacciono le preziose intricatezze del pittoresco e dell'espressionismo", e ancora: "Parlo, invece, di una architettura complessa e contraddittoria che si fondi sulla ricchezza e ambiguità dell'esperienza moderna, inclusa quella esperienza ch'è inerente all'arte".

Sono evidenti in questa affermazione (quanto meno negli assunti teorici, assonanze con la poetica dell'opera aperta, dell'Eclettismo, anche se diversi possono essere gli strumenti utilizzati per concretarlo. Resta comunque l'espressione comune di un'esigenza liberatoria rispetto ad un linguaggio cristallizzato, codificato, il riconoscimento della complessità e della ricchezza dell'esperienza artistica.

Per Venturi inoltre l'aforisma di Mies "less is more"

(il meno è più) è da capovolgersi: "Less is a bore" (il meno è una noia), dice. Invoca la "vitalità pasticciona" (messy vitality) al posto della "ovvia unità" o uniformità del modernismo, auspica elementi "ibridi" al posto di quelli "puri" tanto cari al Modernismo, preferisce il distorto al lineare, l'ambiguo all'articolato, l'inconsistente e l'equivoco al diretto e al chiaro, "sia - sia" a "o-o" , "bianco e nero e un po' di grigio" a "bianco o nero", "ricchezza di significato" a "chiarezza di significato".

Secondo Wolfe comunque Venturi non esce dai limiti imposti dai seguaci dell'Internation Style: rileva che se "le teorie di Venturi sembravano ribelli, le sue opere non sembravano altro che timide" (il riferimento è alla Guild House di Filadelfia, 1963, dove egli fa uso dei "referenti ironici" propri della sua architettura). In sostanza per il nostro "la strategia di Venturi consiste nel violare il tabù senza violarlo". E per questo egli lo definisce uno scolastico (intendendosi in questo caso, per scolastica "un'architettura atta a mettere alla prova l'acume di altri architetti").

Robert Venturi, Charles Moore, Hugh Hardy, William Turnbull e Robert Stern diedero l'avvio a un movimento "pop architettonico".

Nel 1972 si costituì invece un nuovo gruppo, conosciuto come "The Whites" (I Bianchi), oppure "i cinque di New York": Peter Eisenmann, Michael Graves, John Heyduk,

Richard Meier e Charles Gwathmey. Secondo questi, la ricerca di una nuova via per l'architettura doveva puntare ad una riscoperta dei primi principi del Movimento Moderno.

Nel 1973, comparve su Architectural Forum un servizio intitolato "Five on Five", in cui cinque architetti seguaci di Venturi recensivano i Whites. Nella polemica che seguì, costoro (Moore, Stern, Robertson, Greenberg e Giurgola) furono denominati - di contrapposto ai bianchi - "The Grays" (i Grigi).

In quel periodo in Europa nacquero i razionalisti: Aldo Rossi, Riccardo Bofil, Leon e Robert Krier; anche questi, come già "The Whites", propugnavano un ritorno ai primi principi dell'architettura, spingendosi fino al Rinascimento.

Nel 1977 uscì a Londra "The Language of Post-Modern...", cit., di Charles Jencks. Oltre a coniare il termine "post-modern", che designerebbe tutti gli sviluppi successivi all'esaurimento del modernismo stesso, questo testo cataloga ed analizza tutte le nuove correnti.

(29) Roberto Gabetti, Aimaro Isola, Giorgio Raineri, Teresa Rossi: Case prefabbricate ECA, Torino, 1963.

(30) Accasto, G.: "La complessità...", cit., pag. 35.

(31) Roberto Gabetti, Aimaro Isola, Luciano Re: Chiesa parrocchiale, Piossasco (Torino), 1968.

(32) Accasto, G.: "La complessità...", cit., pag. 35.

- (33) Roberto Gabetti, Aimaro Isola, Franco Corsico. Convitto Vescovile, Mondovì (Cuneo), 1965.
- (34) Cellini, F.: "Note...", cit.
- (35) Ibid.
- (36) Accasto, G.: "La complessità", cit., pag. 36.
- (37) Roberto Gabetti, Aimaro Isola. Progetto per complesso residenziale, Volterraio, Isola d'Elba (Livorno), 1975.
- (38) Roberto Gabetti, Aimaro Isola, Giuseppe Varaldo. Uffici giudiziari di Alba. 1982.
- (39) Croset, P.A.: "Gabetti e Isola. Due architetture in Piemonte", in "Casabella" 485, 1982, pag. 3.
- (40) Ibid.
- (41) Ibid.
- (42) Roberto Gabetti, Aimaro Isola, coll. Luciano Re. Centro Residenziale Olivetti Ivrea (Torino). 1969
- (43) Vitale, D.: "Torino, un mobile, una casa. Omaggio a Gabetti e Isola". Torino, 1984.
- (44) Ibid.
- (45) Pedio, R.: "Residenziale Ovest a Ivrea", in "L'Architettura" 212-213, 1973, pag. 85. Una stessa sensibilità faceva modellare alla Aulenti, negli stessi anni,

astratte, quasi pittoriche figurazioni - memori del "giardino all'italiana", nella villa giardino di Emilio Pucci.

- (46) cfr. d'Amato, C. in "Controspazio", 4-5, 1977, pag. 3.
- (47) Zevi, B. in "Cronache", n. 933, 1972.
- (48) Pedio, R.: "Residenziale....", cit., pag. 85.
- (49) Tafuri, M.: "Architettura...", cit., pag. 537.
- (50) Accasto, G.: "La complessità...", cit., pag. 34.
- (51) Pedio, R.: "Residenziale...", cit., pag. 85.
- (52) Vitale, V.: "Torino...", cit.
- (53) Roberto Gabetti, Aimaro Isola, Luciano Re, Guido Drocco.
Concorso per il centro direzionale Fiat a Candiolo
(Torino). 1973.
- (54) Accasto, G.: "La complessità...", cit., pag. 35.
- (55) Ibid.
- (56) Ibid.
- (57) Portoghesi, P.: "Dentro la storia e fuori delle 'storie'", in: "Controspazio", n. 4-5, 1977, pag. 19.
- (58) Cfr. Tafuri, M.: "Architettura...", cit., pag. 539.

(59) Cfr. Pedio, R.: "Residenziale...", cit., pag. 81.

"Il disegno della collina, conclusa dal terrazzo (il che non guasta) a quota ricorrente con le coperture piane delle vicine case di Figini e Pollini, commenta e sottolinea la formazione di un paesaggio urbano di continuità fisica e storica".

(60) Roberto Gabetti, Aimaro Isola, Luciano Re, Guido Drocco. Concorso per l'albergo "Mediterranée" Sestrière (Torino). 1974; Roberto Gabetti, Aimaro Isola, Guido Drocco. Complesso Residenziale, Sestrière (Torino). 1976.

(61) In primo luogo da Paolo Portoghesi ("Due artisti in cerca di Liberty", in "L'Europeo", n. 18, 4 maggio 1981, pag. 105; "La passione della notte", in "Domus" 625, 1982, pag. 20). Acutamente su Domus Portoghesi osserva: "Non che vi siano immediate somiglianze... ma c'è un pensiero comune, un uguale ed esaltante rapporto di confidenza con la natura, ottenuto attraverso una assoluta "artificialità", vi è il segno contraddittorio (e così profondamente radicato nel "luogo" Torino) della fiducia nella ragione e della "passione della notte" inestricabilmente intrecciato".

E' anche leggibile, specie in Concaneve (ma anche a Mondovì, a Ivrea), il tema del grande, lungo terrazzo, di derivazione razionalista e forse aaltiana (sanatorio di Paimio).

(62) Portoghesi, P.: "La passione...", cit., pag. 20.

(62b) Cellini, F. in "Note", cit. In sostanza per Cellini la questione del rapporto con l'ambiente è sintetizzabile "in una onnipresente tendenza al mascheramento dell'edificio. Da quest'ultimo punto di vista c'è solo una lieve differenza tra i grandi progetti come Ivrea o Candiolo, ed i piccoli interventi rustici...; i primi si nascondono, risolti in una specie di diluizione nella natura, sotto la terra, i secondi tendono a mimetizzarsi garbatamente nell'ambiente costruito".

Per una ulteriore suddivisione per tematiche, cfr. anche d'Amato, C. in "Controspazio", n. 45, ottobre-novembre 1977.

(63) Roberto Gabetti, Aimaro Isola, Guido Drocco. Municipio di Bagnolo (Cuneo). 1975.

(64) Irace, F.: "Minima architettonica", in "Domus", 634, 1982, pag. 3.

(65) Portoghesi, P.: "Oggettività...", cit., pag. 30.

(66) Irace, F.: "Minima...", cit., pag. 3.

(67) Ibid.

(68) Cfr. Gabetti R.-Isola, A.: "Il canovaccio di un progetto", in "Casabella", 498/9, 1984, pag. 60-65; ibid., "Il tempo...", cit., pag. 10: "in una seconda ipotesi ci si poteva basare su di una ricerca totalmente condotta ex novo sul luogo, senza alcuna mimesi, né a livello urbani-

stico, né a livello edilizio".

- (69) Roberto Gabetti, Aimaro Isola, Guido Drocco: Isolato n. 13 del centro storico di Torino, via Sant'Agostino. 1980.
- (70) Il ribaltamento, tra l'altro, fa sì che la sezione divenga facciata - con il consueto gusto per lo scambio dei ruoli: tema che sarà ripreso, in senso didattico, nell'allestimento della "Conoscenza".
- (71) Cfr. Gabetti, R.-Isola, A.: "Il canovaccio...", cit.: "Intervenire con un progetto nuovo, che rispetti i valori di quello che sta intorno, però sotto a un profilo non mimetico, con un progetto carico anche di tutti i guai dei vantaggi, dei problemi che ci sono oggi...". Analogo atteggiamento può rilevarsi in Raineri (Scuola materna e asilo nido a Collegno, 1975-77) o in Derossi-Ceretti (Scuola materna in corso Emilia, 1980), dove emerge ancora la volontà di recuperare un ambiente snaturato e degradato (nel caso, periferia urbana o borgo operaio primonovecento, con inserimenti della speculazione nel secondo dopoguerra), utilizzando in modo "nuovo", assorbito in una sintesi d'immagine connotante, materiali e forme "locali" (in senso microurbano): sagoma del tetto "a capannone", pensiline in ondolux...
- (72) Roberto Gabetti, Aimaro Isola: Casa Paire, Bagnolo (Cuneo). 1975; Roberto Gabetti, Aimaro Isola, Guido Drocco: Caseificio a Bagnolo Piemonte. 1980.

- (72b) Per la case Paire cfr. Irace, F.: "Minima...", cit., pag. 3; per la "Tominera" cfr. ibid. e Gabetti, R.-Isola, A.: "La Tominera...", cit., pagg. 142-149.
- (73) Cfr. Gabetti, R.-Isola, A.: "La Tominera...", cit.
- (74) Roberto Gabetti, Aimaro Isola. Villa Furlotti, Cavoretto (Torino). 1973.
- (75) Roberto Gabetti, Aimaro Isola. Progetto per il riuso della fabbrica del Lingotto (Torino). 1983.
- (76) König, G.K.: "Architettura delle proposte: analogie, differenze, finalit ", in "Venti progetti per il futuro del Lingotto", Milano, Etas, 1984, pag. 223.
- (77) "L'Architettura", n. 5, maggio 1984, pag. 349.
- (78) König, G.K.: "Prolegomena, parerga e paralipomena", in "Domus" 652, 1984, pag. 27.
- (79) Roberto Gabetti, Aimaro Isola. Mostra "Architettura-Conoscenza" alla XVI Triennale di Milano. 1982.
- (80) Gabetti, R.-Isola, A.: "Architettura/Conoscenza", cit., pagg. 17-27.
- (80b) Gabetti, R.-Isola, A.: "Il tempo del cantiere", in "Hinterland", n. 27, 1983, pagg. 8-10.
- (81) Gabetti, R.-Isola, A.: "Architettura/Conoscenza", cit., pag. 34.

(82) Ibidem.

(83) Cfr. ibid., pag. 27: "Lo scontro sul cantiere avveniva tra qualifiche e mestieri diversi, all'interno di una organizzazione del lavoro lacunosa e discontinua tra settore e settore; ciò anche per l'intrinseca difficoltà di tradurre, in luoghi di lavoro decentrati, processi e metodi concepiti e generalizzati per grandi stabilimenti meccanici, destinati alla produzione di serie di veicoli come di armi: non alla costruzione di case, più complessa, più articolata tecnicamente, più carica di esigenze, di requisiti".

(83b) Ad esempio cfr. d'Amato, C. (in "Controspazio", n. 45, 1977, pag. 3), che individua "alcuni progetti in cui la dimensione prevalente di lavoro è relativa alla saldatura fra qualità dell'espressione e collocazione del mestiere dell'architetto rispetto al "ciclo edilizio", a fronte di determinate ipotesi tecnologiche, prevalentemente basate sull'impiego del ferro, con i suoi tipici "segni" (leggerezza e sottigliezza delle strutture)".

(84) Gabetti, R.-Isola, A.: "La Tominera, casa dei formaggi", in "Casa Vogue", 140, 1983.

(85) Gabetti, R.-Isola, A.: "Il tempo...", cit.

(86) Gabetti, R.-Isola, A.: "L'impegno...", cit., in "Controspazio", n. 45, 1977, pag. 84.

- (87) Pedio, R.: "Residenziale...", cit., pag. 85.
- (88) Cellini, F.: in "Note...", cit.
- (89) Gabetti, R.-Isola, A.: "Sulla schiena del drago", cit.
- (90) Gabetti, R.-Isola, A.: "Il tempo...", cit.
- (91) Gabetti, R.-Isola, A.: "La Tominera", cit., pagg. 144-147.
- (92) Gabetti, R.-Isola, A.: "Architettura/Conoscenza", cit., pag. 34.
- (93) Portoghesi, P.: "Dentro la storia...", cit., pag. 19.
- (94) Gabetti, R.-Isola, A.: "Il tempo...", cit., pag. 8.
Cfr. anche Accasto, G.: "La complessità...", cit., pag. 35: "Gli artisti tra di loro più che come artisti si intendono come artigiani. Nel tempio dell'arte l'esterno del portale reca i segni mistici della creazione e del fervore, l'interno il compasso, le lenti, il cerchio e la squadra. Gli artisti non amano le opere compiute quanto i frammenti, gli schizzi, gli abbozzi e gli studi, perché soprattutto da questi possono imparare il loro mestiere".
- (95) Cfr. Lovero, P.: "E non facciamo...", cit., pag. 57, che rileva in questa seconda posizione come "corollario importante, la reinterpretazione della Tecnica, ancora al centro del mestiere ma ora con diverse finalità, nella

prospettiva di una concezione meno nostalgica dell'artigianalità. Confermando controcorrente il ruolo professionale tradizionale, confermava anche l'apparato organizzativo da esso contemplato. Al riguardo, il filone dei temi di grande scala, avviato nel 1971, fornisce una prova di coerenza, laddove l'artificialità oggettiva di essi avrebbe potuto consentire (sollecitare) svolgimenti di sicura routine o di incontrollata stravaganza".

(96) Cfr. Accasto, G.: "La complessità...", cit., pag. 35:

"Il rapporto, il lavoro coi materiali, assunti tutti come ugualmente estranei... permette anche di intervenire sui più accettati bilanci dell'esperienza neoliberty. Quella ricerca non recuperava, è vero, la storia ... ma la sua problematica non era tanto legata a questo recupero, quanto alla comprensione che l'architettura sono le architetture, che i materiali del fare architettura preesistono al lavoro che si viene facendo, e che questo si riferisce, si confronta, a tutte le architetture che lo hanno preceduto, non alla loro storia: ... tutto quanto preesiste (tecniche, oggetti "fisici", anche le forme) è altro da quest'opera; anche '...le soluzioni precedenti divengono le ipotesi di un problema che si pone sempre come per la prima volta'. La posizione eclettica volgare, l'assunzione del segno come significato compiuto e riutilizzabile, come soluzione, è cosa ben diversa; richiude il segno su se stesso, lo esclude dalla trama dell'opera, dalla sua capacità di conoscenza; "il

segno diviene allora ostentazione e vanità, esibizione imbarazzante; diviene indecente".

(97) Dubbini, R.: "Prospettive della mente", in "Casabella", 503, 1984.

7) INTERVISTE

Alcune domande a **Giorgio Raineri**,

a **Sergio Jaretti** e **Elio Luzi**

8) FREQUENZA CRITICA

CRONOLOGIA: ALCUNE REALIZZAZIONI TORINESI

DAL 1953 AL 1973

BIBLIOGRAFIA

FREQUENZA CRITICA

Quest'indagine, intesa come verifica dell'attenzione che la critica - attraverso le pubblicazioni - ha dedicato ad un fenomeno specifico - è partita da una duplice ipotesi:

- verifica del "consenso" - o delle reticenze - della critica nei confronti dell'argomento. Un confronto tra la cronologia di alcune realizzazioni e le relative date di pubblicazione può suggerire alcune considerazioni.

- verifica della funzione della critica - in particolare attraverso le riviste - come veicolo di diffusione di alcuni elementi semantici. Anche qui un confronto attento tra date di pubblicazione (non di realizzazione) di certe opere e data di esecuzione di altre, può suggerire deduzioni e confronti.

L'indagine riguarda il periodo 1953-1972, grosso modo dalla Bottega d'Erasmus alla Residenziale Ovest, assunti ancora una volta come riferimento di comodo. Essa comprende: recensioni su realizzazioni o progetti degli autori in esame; recensione o scritti critici degli stessi su determinati argomenti od autori (che non abbiano escluso, considerandoli possibile documentazione di un substrato di interessi connesso alla formazione ideologica dei singoli progettisti).

Occorrerebbe ancora verificare quali delle voci riportate siano realmente collocabili nell'ambito in esame.

Conformemente a quanto detto in punto VI (pag. 104), abbiamo inoltre considerato i seguenti autori ed argomenti: Aulenti, Canella, Derossi-Ceretti, Dolza, Gregotti-Meneghetti-Stoppi-

no, Jaretti-Luzi, Neoliberty, Raineri per i quali sono stati consultati gli "Avery Index"; più precisamente:

- Columbia University: Catalogue of the Avery Memorial Architectural Library. Boston, G.K.Hall & Co., 1968

- Columbia University: Avery Index to architectural periodicals. Boston, G.K. Hall & Co., 1973

per il periodo 'campione' 1953-1972.

Per Gabetti e Isola ci si è attenuti al regesto delle opere pubblicato su "Controspazio", n. 4-5, 1977.

Il caso di Albini, interessante come premessa e per alcune realizzazioni, è complesso e non collocabile - a nostro avviso - in questa indagine.

- Avuto riguardo alle premesse, dobbiamo avvertire che le modalità seguite importano alcuni limiti.

Innanzitutto, il regesto pubblicato da "Controspazio" è molto più esauriente, per le realizzazioni di Gabetti e Isola (e collaboratori) di quanto non lo siano gli "Avery Index" per gli altri (un "pareggio" si potrebbe effettuare consultando monografie relative ai singoli).

Va rilevato inoltre che, mentre "Controspazio" riporta una cronologia per opere, gli "Avery Index" sono per autori, con disparità di confronto nella frequenza di citazione (un solo articolo - citato negli 'Avery' - relativo ad un autore può riguardare più opere).

In ultimo il regesto di 'Controspazio' non riporta gli scritti critici di G. & I., cosa che invece fanno gli 'Avery' relativamente ad ogni singolo autore.

1953

- Buzzi Ceriani, F.; Gregotti, V.; Meneghetti, L.; Stoppino, G.: "Padiglioni in un parco alla terza Fiera-Mercato di Novara"
in "Domus", n. 289, dic. 1953.
- Gabetti, R.; Amodei, M.; Raineri, G.: Case INA, S.Mauro Torinese.
"Domus" n. 283, giugno 1953.
- Gabetti, R.; Isola, A.; Roggero, M.: Concorso per la galleria d'Arte Moderna a Torino.
"Prospettive", giugno 1953.
- Raineri, G.: "Casa lungo il Po"
in "Domus", n. 283, giugno 1953.
- Gregotti, V.: "Stanza per uno studente"
in "Domus", n. 278, gen. 1953.
- Gregotti, V.: "Negozio chiuso"
in "Domus", n. 280, marzo 1953.

1954

- Gabetti, R.; Amodei, M.; Raineri, G.: case INA, S.Maurizio Canavese.

"Domus", n. 291, febbraio 1954.

- Gabetti, R.; Amodei, M.; Raineri, G.: Quartiere INA, Leini.

"Domus", n. 291, febbraio 1954.

- Gregotti, Vittorio: "Stanza per una ragazza"

in "Domus", n. 293, aprile 1954.

1955



1956

- Gregotti, V.; Meneghetti, L.; Stoppino, G.: "Un soffitto a padiglioni"
in "Domus" n. 325, dicembre 1956.

- Gregotti, V.; Meneghetti, L.; Stoppino, G.: "Due uffici
pianta e arredamento"
in "Domus", n. 319, giugno 1956.

- Gregotti, V.: "Alcune recenti opere di Mario Ridolfi"
in "Casabella", n. 210, 1956.

1957

- Canella, G.: "Il caso Dudok riferito anche ad alcune esperienze italiane"
in "Casabella", n. 216, 1957.
- Gabetti, R.; Isola, A.; Raineri, G.; Raineri, G.:
Borsa Valori, Torino.
"L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 53, set. 1957.
"Domus", n. 331, giugno 1957.
"Casabella", n. 215, apr.-mag. 1957.
- Gabetti, R.; Isola, A.: Bottega d'Erasmus, Torino.
"Casabella", n. 215, apr.-mag. 1957.
- Gabetti, R.; Isola, A.: Casa ad appartamenti, Torino.
"Casabella", n. 215, apr.-mag. 1957.
- Gabetti, R.; Isola, A.; Raineri, G.: case INA, Orbassano.
"Casabella" n. 212, sett.-ott. 1957.
- Gabetti, R.; Isola, A.: Progetto per fabbrica di televisori, Napoli
"Casabella" n. 215, apr.-mag. 1957.
- Gabetti, R.; Isola, A.: Tintoria, Rivoli.
"Casabella" n. 215, apr.-mag. 1957.
- Gregotti, V.: "Marco Zanuso, un architetto della seconda generazione"
in "Casabella", n. 216, 1957.

1958

- Gabetti, R.; Isola, A: Borsa Valori, Torino.
"Informes de la Costruccion", apr. 1958.
- Gabetti, R.; Isola, A.: Casa ad appartamenti, corso Monte Grappa, Torino.
"L'architettura", n. 37, nov. 1958.
- Portoghesi, P.: "Dal neorealismo al neoliberty",
in "Comunità", n. 65, dic. 1958.

- (aa.vv.): "Neoliberty: the debate"
in "The Architectural review", dic. 1959.
- Banham, R.: "Neoliberty, the Italian retreat from modern architecture"
in "The architectural review", apr. 1959.
- Dolza, F.: "Due officine meccaniche a Torino"
in "Casabella", n. 228, giu. 1959.
- Dorfles, G.: "Neobarocco, ma non neoliberty"
in "Domus", n. 358, set. 1959.
- Gabetti, R.; Isola, A.; Morandi, R.: Concorso per il Palazzo del Lavoro, Torino.
"Cronache", n. 288, nov. 1959.
- Gabetti, R.; Isola, A.: sede Omega, via Massena, Torino.
"L'Architettura", n. 43, mag. 1959.
- Gabetti, R.; Isola, A.: Stand Omega, Salone della Tecnica, Torino.
"L'Architettura", n. 43, mag. 1959.
- Zevi, B.: "L'andropausa degli architetti moderni italiani"
in "L'Architettura", n. 46, agosto 1959.
- Gregotti, V.: "Classicità e razionalismo di Auguste Perret"
in "Casabella", n. 229, lug. 1959

- Gregotti, V.: "Complessità di Max Bill"
in "Casabella", n. 228, giugno 1959.

1960

- Aulenti, G.: "Due arredamenti sullo stesso principio"
in "Domus", n. 357, giu. 1960.

- Aulenti, G.; Castiglioni, ?: "Casa per 'week-end' in Brianza, 1959".
"Casabella", n. 241, lug. 1960.

- Gabetti, R.; Isola, A.: Mostra "Nuovi disegni per il mobile italiano", Milano.
"Cronache", n. 309, aprile 1960.

- Gregotti, V.; Meneghetti, L.; Stoppino, G.: "Case d'affitto a Novara, 1958-59".
in "Casabella", n. 241, lug. 1960.

- Gregotti, V.: La nuova sede dell'INAIL a Venezia di Giuseppe Samonà"
in "Casabella", n. 244, ottobre 1960.

1961

- Gabetti, R.; Isola, A.: Asilo, Oglianico Canavese.
"L'Architettura", n. 63, gen. 1961.
- Gabetti, R.; Isola, A.: Casa unifamiliare a Città Giardino,
Torino.
"L'Architettura", n. 63, gen. 1961.
- Gabetti, R.; Isola, A.; Cavallari Murat, A.; Raineri, G.;
Garelli, F.: Mostra "Moda-Stile-Costume", Torino.
"L'Architettura", n. 70, ag. 1961.
"Cronache", n. 376, lug. 1961.
- Gregotti, V.: "L'architettura dell'Espressionismo"
in "Casabella", n. 254, agosto 1961.

1962

- Derossi, P.: "Una 'boite' piemontese"
in "Domus", n. 390, mag. 1962.

- Gabetti, R.; Isola, A.: Edificio per uffici ed abitazioni,
piazza Statuto, Torino
"L'Architettura", n. 77, mar. 1962.

- Gabetti, R.; Isola, A.; Garelli, F.; Raineri, G. (strut-
ture): Concorso per il Monumento della Resistenza, Cuneo.
"Cronache", n. 451, dic. 1962.

- Gabetti, R.; Isola, A.; Raineri, G.: Sede della Società
Ippica Torinese, Nichelino.
"L'Architettura", n. 77, mar. 1962.

- Teutori, F.: "Nel clima italiano: lo Studio Architetti
Associati di Novara"
in "Casabella", n. 259, gen. 1962.

- Aulenti, G.: "Centro di vacanze al Tonale"
in "Casabella", n. 276, 1963.
- Gabetti, R.; Isola, A.; Cavallari Murat, A.; Raineri, G.;
Garelli, F.: Progetto per la 167 nell'area di via Sansovino,
Torino.
"Urbanistica", n. 39, 1963.
- Gabetti, R.; Isola, A.; Garelli, F.; Raineri, G. (strutture):
Concorso per il Monumento della Resistenza, Cuneo.
"L'Architettura", n. 90, apr. 1963.
"Cronache", n. 481, lug. 1963.
- Gregotti, V.: "Appartamento a Milano"
in "Abitare", n. 20, ott. 1963.
- s.a.: "Il gioco delle memorie nelle opere dell'architetto
Nicola Pagliara"
in "L'Architettura", n. 90, aprile 1963.
- Gregotti, V.; Meneghetti, L.; Stoppino, G.: "Due case di
Portofino, 1962".
in "Casabella", n. 276, 1963.
- Gregotti, V.; Meneghetti, L.; Stoppino, G.: "Progetti per
residenze unifamiliari".
in "Casabella", n. 276, 1963.
- Gregotti, V.; Meneghetti, L.; Stoppino, G.: "Studio per un
dentista".
in "Abitare", n. 15, apr. 1963.

1964

- Aulenti, G.: "Progetto per una casa in un bosco"
in "Casabella", 1964.
- Derossi, P.: "Architettura italiana 1963"
in "Edilizia Moderna", n. 82-83, 1964.
- Derossi, P.: "La casa di montagna"
in "Abitare", n. 31, dic. 1964.
- Gregotti, V.: "Architettura italiana 1963"
in "Edilizia Moderna", n. 82-83, 1964.
- Raineri, G.: "Architettura italiana 1963"
in "Edilizia Moderna", n. 82-83, 1964.

1965

- Aulenti, G.: "Spazi continui, varietà di livelli in una grande sala sotterranea"
in "Domus", n. 431, ottobre 1965.
- Gabetti, R.; Isola, A.: Progetto per convento a Chieti
in: Vagnetti, L.: "Il linguaggio grafico dell'architetto oggi". Genova, 1965.
- Derossi, P.: "Due edifici in Torino (c.so Unione Sovietica e villa sulla collina torinese)"
in "L'Architettura", n. 118, agosto 1965.
- Gregotti, V.; Meneghetti, L.; Stoppino, G.: "La casa abitata. Trasformazione spaziale della zona dei servizi"
in "Domus", n. 426, mag. 1965.
- Gregotti, V.: "La ricerca storica in architettura"
in "Edilizia Moderna", n. 86, 1965.

1966

- Canella G.: "Il sistema teatrale a Milano. Con la collaborazione di Maurizio Calzanera e con un contributo di Lucio Stellavio d'Angiolini: struttura del sistema dei trasporti e tendenza insediativa". Bari, Dedalo libri, 1966.

- Gabetti, R.; Isola, A.; Re, L.: Casa d'abitazione, corso Traiano, Torino.
"L'Architettura", n. 126, apr. 1966.

- Gabetti, R.; Isola, A.; De Ferrari, G.: Casa d'abitazione, via Castagnevizza, Torino.
"L'Architettura", n. 126, apr. 1966.

- Gabetti, R.; Isola, A.; Re, L.: Concorso per il teatro "Paganini", Parma.
"L'Architettura", n. 129, lug. 1966.
"Cronache", n. 610, gen. 1966.

- Gabetti, R.; Isola, A.; Cavallari Murat, A.; Raineri, G.: Scuola media alle Vallette, Torino.
"L'Architettura", n. 126, apr. 1966.
"L'Architettura", n. 127, mag. 1966.

- Gabetti, R.; Isola, A.: Tomba al Cimitero Generale, Torino.
"L'Architettura", n. 126, apr. 1966.

- Gabetti, R.; Isola, A.: Villa Merlini, Cavoretto.
"L'Architettura", n. 126, apr. 1966.

- Gabetti, R.; Isola, A.: Villa Vigliardi Paravia, Candiolo.
"L'Architettura", n. 126, apr. 1966.
"Edilizia Moderna", n. 82-83, 1966.
"Abitare", n. 49, ott. 1966.

- Gregotti, V.; Meneghetti, L.; Stoppino, G.: "In un condomi-
nio a Novara: l'abitazione-studio di un professionista"
in "Abitare", n. 43, mar. 1966.

- Jaretti, S.; Luzi, E.: "Le torri Pitagora a Torino"
in "L'Architettura", n. 131, sett. 1966.

1967

- Ceretti, G.; Derossi, P.: "Progettare per il mondo beat: il Piper di Torino".
in "L'Architettura", n. 5, set.67.
- Gabetti, R.; Isola, A.; Re, L.; Raineri, G.; Rossi, T.: Concorso ISES, Secondigliano.
"Casabella", n. 317, agosto 1967.
- Gregotti, V.: "Poche modifiche alle strutture e molte invenzioni di raffinata attualità per un alloggio del Settecento".
in "Abitare", n. 54, apr. 1967.
- Jaretti, S.; Luzi, E.: "Turmhäuser in Turin"
in "Baumeister", mag. 1967.

1968

- Aulenti, Gae: "Mausolees contre computers".
in "L'Architecture d'Aujourd'hui", sett. 1968.
- Aulenti, Gae: "Passé et avenir de l'anti-ville universitaire"
in "L'Architecture d'Aujourd'hui", apr. 1968.
- Aulenti, Gae: "Per la moda"
in "Domus", n. 465, agosto 1968.
- Derossi, P.; Ceretti, G.: "Divertimentifici" ("Piper Pluriclub", Torino e "L'Altro Mondo Club", Rimini)
in "Domus", n. 458, gen. 1968.
- Gregotti, V.: "Apartment in Milan"
in "House and Garden", mar. 1968.
- Raineri, G.: "Documenti architettonici di Giorgio Raineri"
in "L'Architettura", giu. 1968.
- Jaretti, S.; Luzi, E.: "Edifici residenziali"
in "L'Architettura", n. 154, agosto 1968
(1 Casa Jaretti a Sassi, Torino; 2 Casa Luzi a Sassi, Torino; 3 Villa a Reaglie, Torino; Palazzina sul lungo Po a Torino).
- Gregotti, V.: "Les nouvelles tendances de l'architecture italienne"
in "L'Architecture d'Aujourd'hui", set. 1968.

- Gregotti, V.; Meneghetti, L.; Stoppino, G.: "Milano" (un edificio in cooperativa)
in "Domus", n. 468, aprile 1968.

- Gregotti, V.; Meneghetti, L.; Stoppino, G.: "Una casa lunga e stretta quasi a picco sul lago"
in "Abitare", n. 64, aprile 1968.

- Aulenti, G.: "Il segno dei templi"
in "Casabella", n. 337, giu. 1969.

- Gabetti, R.; Isola, A.; Re, L.: "Casa Pero, Pino Torinese."
"Controspazio", n. 4-5, sett.-ott. 1969.

- Gabetti, R.; Isola, A.; Garelli, F.; Raineri, G. (strutture): Concorso per il monumento della Resistenza, Cuneo.
"Cronache", n. 780, sett. 1969.

- Gregotti, V.; Meneghini (sic); Stoppino, G.; Vercelloni, V.:
"Le cento città d'Italia: Milano/2. In attesa della città dei servizi: alla ricerca del manufatto credibile"
in "Controspazio", n. 4-5, sett.-ott. 1969.

- Raineri, G.: "Intimismo: in questi ultimi dieci anni, dieci nuove opere di Giorgio Raineri"
(1: Torino, capannone per magazzinaggio allo scalo Vanchiglia; 2: Ivrea, palestre abbinata per la scuola media; 3: Nichelino, Torino, casa d'affitto; 4: La Cassa, Torino, Stabilimento meccanico; 5: Torino, Noviziato delle suore di carità; 6: Torino, mostra di Arti Domestiche, Stand della Società Commerciale Idraulici; 7: San Remo, ampliamento di una villa-pensionato (con T.Rossi); 8: Torino, edicola nel cimitero; 9: Torino, Corso Unione Sovietica: casa d'abitazione e scuola materna; 10: Piazzette di Usseglio, Valle di Lanzo, casa unifamiliare).

- Aulenti, G.: "Il luogo di una collezione"
in "Domus", n. 482, gen. 1970.

- Canella, G.: "Critica di alcune correnti ideologiche:
delimitazione di un'esperienza"
in "Controspazio", n. 1-2, genn.-febb. 1970

- Canella, G.: "Un'architettura di Architetture"
(1: Progetto per il concorso per il nuovo municipio di
Novara, 1964 - Achilli, Brigidini, Canella, D'Angiolini,
Lazzari; 2: Progetto di ampliamento dell'ospedale di
Broni, 1967-69 - Achilli, Brigidini, Canella; 3: Progetto
del centro del quartiere Ineis a Pieve Emanuele, 1968-69 -
Achilli, Brigidini, Canella)
in "Lotus: an international review of Contemporary
Architecture", v. 7, f. 42-61, 1970.

- Dolza, F.: "Esempi di architettura torinese: opere
recenti di Francesco Dolza"
in "Casabella", n. 348, mag. 1970.

1971

- Aulenti, G.: "Altana a Firenze"
in "Domus", n. 499, giu. 1971.
- Aulenti, G.: "Nuovo giardino all'italiana"
in "Domus", n. 499, giu. 1971.
- Aulenti, G.: "The very personal garden of the Emilio Puccis:
Land art, a garden carved into the earth like an abstract
painting"
in "House & Garden", n. 4, oct. 1971.
- Ceretti, G.; Derossi, P.: "Residenze in collina e in monta-
gna"
in "L'Architettura", n. 10, feb. 1971.
- Derossi, Ceretti, Rosso: "Stazione di Sports invernali, con-
corso di idee"
in "Domus", n. 498, mag. 1971.
- Gabetti, R.; Isola, A.; Raineri, G.; Re, L.: Oratorio "Fari-
na", Cortanze
"Moebius", n. 4-5, 1971-72.
- Gabetti, R.; Isola, A.; Raineri, G.; Verneti, T.: Piano
167. Moncalieri
"Moebius", n. 4-5, 1971-72.
- Gregotti, Vittorio: "L'architettura interrotta: tre progetti
di Vittorio Gregotti"
in "Controspazio", n. 3, marzo 1971.
- Gregotti, Pamini, Paulis: "Supergrafica per supermercato"
in "Domus", n. 505, dic. 1971.

- Aulenti, G.: "Costruire nel costruito"
in "Domus", n. 507, feb. 1972.
- Derossi, Ceretti, Rosso: "Casa sulla collina lucchese"
in "Domus", n. 513, agosto 1972.
- Gregotti, V.; Meneghetti, L.; Stoppino, G.: "Civile abitazione: complessità di linguaggio per il recupero dell'unità architettonica alla periferia di Milano"
in "Casabella", n. 364, aprile 1972.
- Gregotti, V.; Meneghetti, L.; Stoppino, G.: "Nuove esperienze" (1: edificio polifunzionale, Bergamo - Gambirasio, Barbero, Ciagà, Zenoni; 2: stabilimento di filatura - Gregotti, Meneghetti, Stoppino; 3: negozio di arredamento presso Milano - Casati e Ponzio)
in "Domus", n. 513, agosto 1972.
- Gregotti, Parmiani, Paulis: "Bauten für die Industrie"
in "Werk", giugno, 1972.
- Gabetti, R.; Isola, A.; coll. Re, L.: Centro residenziale Olivetti Ivrea
"Cronache", n. 933, agosto 1972.

CRONOLOGIA: ALCUNE REALIZZAZIONI TORINESI DAL 1953 al 1983

La cronologia segue l'ipotesi I: analisi della diffusione del Neoliberty nell'ambito torinese: in particolare essa si pone come approfondimento e completamento dei punti 3) e 4).

In quest'area un esame 'a tappeto' sarebbe possibile esaminando le pratiche dell'archivio edilizio del comune di Torino espletate nel periodo in esame e verificandone la pertinenza con l'argomento trattato.

La nostra scelta è stata, invece, più empirica percorrendo la città sulla scorta di memorie e di impressioni personali; l'elenco che proponiamo comprende edifici più o meno connotati scelti per delineare una prima trama di definizione e di confronto.

Per la datazione ci siamo attenuti allo schedario dell'archivio edilizio; accanto ad ogni edificio è riportata la collocazione della relativa licenza di costruzione, per un possibile approfondimento monografico.

Riferimento importante è stato anche la "Guida all'architettura moderna di Torino", di Magnaghi-Monge-Re (cit.), che per diversi casi ha utilmente integrato i dati a disposizione.

La cronologia non comprende le realizzazioni torinesi di Gabetti e Isola, e di Raineri, per le quali rimandiamo rispettivamente a 'Controspazio' 4/5, 1977 e a 'Controspazio' 3, 1979 e 3, 1983.

Per ogni edificio, oltre all'ubicazione: sono riportati: la

data di richiesta della licenza di costruzione e dell'eventuale variante o rinnovo, per i dati desunti dall'Archivio Edilizio); la tipologia; il progettista se individuato; la collocazione archivistica della licenza di costruzione (riportata in parentesi) e/o il riferimento bibliografico a "Guida...", cit. (abbreviato in MMR) e relativa pagina di riferimento.

Gli edifici riportati in parentesi quadra appartengono ad autori che interessano il nostro discorso per una fase successiva al primo momento espressivo.

La classificazione tipologica si avvale delle seguenti abbreviazioni:

C edificio per il culto

I fabbricato industriale

M edificio multipiano per abitazione, uffici,
negozi

P edificio d'abitazione a schiera; palazzina, villa isolata

R ristrutturazione

S scuola, palestra

Se sopraelevazione

Un primo esame iconografico degli esempi riportati (nei quali predominano gli edifici multipiano) rivela in molti casi una grande ricchezza e varietà di esperienze progettuali, attente alle contemporanee esperienze italiane ed estere, aperte a molteplici suggestioni. A metà degli anni Settanta - particolarmente subito dopo l'emanazione della legge 765 - si riscontra inoltre un'esplosione produttiva, in cui compare un fitto gruppo di edifici molto legati a ben definite ricorrenze espressive.

UBICAZIONE	ANNO	Tipo- logia	Progettisti	Fonti archivistiche Fonti bibliografiche
- <u>∫</u> p.za Adriano <u>5_7</u>	1972	M	G.Becker, F.Berlanda	MMR, 207
- via Artisti 4,6 e c.so S.Maurizio (Istituto Suore Missio- narie del Sacro Cuore)	1963-70	S	P.Fabbri, C.Peretti	MMR, 202
- v. Baretto 46 e c.so M. d'Azeglio	1958	Se	G.Becker	MMR, 155
- v.Boccardo 29	1975-77	R		(prot.2125)
- <u>∫</u> v.Breglio <u>61_e</u> via Bibiana <u>65,67/</u>	1962-72	M	S.Jaretti, E.Luzi	MMR, 208
- v. Bricherasio, 5		P		
- v. Cagliari 35	1972	I		(II cat. 1138/4
- p.za Carducci 61	1963	Se		(817 I)
- c.so Cincinnato 205/9/13/17/19/29 e c.so Grosseto 349.../67	1970	M		(4090)
- p.za Crimea, 2	1958	M	S.Jaretti,E.Luzi	MMR, 158
- v. Curtatone 1 e c.so Casale	1965-66	M	S.Jaretti,E.Luzi	MMR,186
- v. d'Arborea 8	1966	M		
- c.so d'Azeglio 30/32				
- v. da Verrazzano 31	1968	M		(2019)
- v. de Canal 44	1969	M		(2009,prot.65)
- <u>∫</u> c.so Emilia <u>8/</u>	1980	S	G.Ceretti,P.Derossi	MMR, 221
- v. Foscolo 10		M		
- c.so Francia 2/4	1959	M	BBPR;coll.G.F.Fa- sana	MMR,160
- v.Genovesi 19	1968	M		(860)
- v.Giaglione 7	1963	M		(prot.687)
- v. Giaveno 39 (Chiesa della Madonna delle lacrime)	1959	C	G.Abbate, G.F. Fasana	MMR,162
- p.za Giovanni XXIII (Chiesa del S.S.Redentore)	1957	C	N.e L.Mosso,L.Norzi	MMR,150

UBICAZIONE	ANNO	Tipo- logia	Progettisti	Fonti archivistiche Fonti bibliografiche
- v.G.di Barolo 6		M		
- v.Giolitti 18/20	1960	M	G.Becker	MMR, 167
- c.so Govone 1	1957	P		(3587,prot.509)
-c.so Grosseto 373	1973	M		(1912,prot.9)
- v.Lamarmora 6	1966	M		(II cat. 143 C)
- v.Lamarmora 7 e c.so Stati Uniti	1967(var.)	M		(3142,II cat.319C)
- v.Lombroso 6 e c.so d'Azeglio 22	1961	M		(II cat. 1426 S)
- v.Magenta 11		Se		
- v.Magenta 22A e c.so V.Emanuele II, 87	1959-63	P		(Prot.218D)
- c.so Marconi 15	1957	M	D.Morelli,F.Bardelli	MMR,152
- c.so Marconi 31		M		
- v.Massena 4 e e via Magenta 12	1968	M		(2232,prot.1237)
- l.go Mentana 11	1967	P		(II cat.294 M)
- v.Mentana 14		S		
- c.so Mediterraneo e v.Caboto (complesso parr. S.Teresa di Gesù Bambino)	1958	C	G.F.Fasana,G.Varaldo M.L.,G.P.,G.M.Zuc- cotti; strutt. G.Raineri	MMR 161
- c.so Montevecchio 52	1960	M		(prot. 43B)
- c.so Moncalieri 450	1972	M		(1008)
- c.so Moncalieri 492		C		
- v Morgari 17 e v.Madama Cristina 50	1968	M		(1885)
- v.Morgari 27 e via Ormea 54	1968	M		(1905)

UBICAZIONE	ANNO	Tipo- logia	Progettisti	Fonti archivistiche Fonti bibliografiche
- v. Napione 18 e c.so Orbassano 254/66/68	1959-61	M		(43T)
- v.Ormea 164		M	S.Jaretti,E.Luzi	MMR,187
- v. Pellico 26	1965	M		(2429)
- v.Pianezza 60		R		
- v.Pigafetta 16	1968	M		(2760,prot.123)
- v.Pigafetta 34-36	1968	M		(2258,prot.749)
- v.Priocca 13	1967	M	F.Dolza	MMR ,179
- p.za Rebaudengo 19 e v.Veronese	1966-68	M		(4202,II cat. 125M 2650,II cat.807M)
e c.so R.Margherita 3 (Ospedale Gradenigo)	1968	O		(1166)
- c.so R.Umberto 22	1955	P		(I cat. 601)
e c.so R.Umberto 26	1968	M		(1838)
- v. Saluzzo 88		M		
- v. Saluzzo 91 e c.so S.Uniti 140	1968	M P		(2229,142 R)
- v. Saluzzo 97	1968	M		(2034)
- v. S.Donato 3 e c.so P.Oddone 24		M		
- v. S.Fermo 3	1960	M	P.Perona	MMR,169
- c.so Sicilia 40		S		
- c.so Siracusa 158	1964-65	M	S.Jaretti, E.Luzi	MMR, 185
- v.S.Ottavio 15/19	1961-64	M		(214 M; 29M)
- v. S.Pio V 35	1963-65	M	D.Morelli	MMR, 184
- Str.S.Vincenzo (urbanizzazione 'S.Giacomo')	1967	P	M.Oreglia	MMR,186
- str.S.Vito 6	1966	P	G.Ceretti, p.Derossi	MMR,200
- v. S.Pio V 34	1971-72	M	R.Piramide	MMR,210
- c.so Tassoni 6 e v.Talucchi 45	1959-65	P		(119C)
- v. Tarino 6	1968			(1644)
- v. Torricelli 64		M		

UBICAZIONE	ANNO	Tipo- logia	Progettisti	Fonti archivistiche Fonti bibliografiche
- v. Torricelli 68		M		
- c.so Trapani 48	1967	M		(254,prot.16)
- c.so U.Sovietica 43	1962	M	P.Derossi	MMR,178
- v.Valeggio 4				
- via Vela 1	1959	P		(II cat. 162 G)
- v. Ventimiglia 108				
- v. Ventimiglia 112		S		
- c.so Vercelli 66	1968	M		(1676,prot.56)
- c.so Vercelli 85	1968	M		(1393,prot.714P)
- v. Vespucci 69	1968	M		(1735,II cat.737P)
- v. Vitozzi 11	1968	P	F.D'Agnolo Vallan	MMR,201

BIBLIOGRAFIA

- Aa.Vv.: "Charles Rennie Mackintosh and Glasgow School of Art". Glasgow, The Glasgow School of Art, 1978 (rist.).
- Aa.Vv.: "Charles Rennie Mackintosh furniture", Glasgow, The Glasgow School of Art, 1978 (rist.).
- Aa.Vv.: "Charles Rennie Mackintosh ironwork and metalwork". Glasgow, The Glasgow School of Art, 1978 (rist.).
- Aa.Vv.: "Hector Guimard". London, Academy editions, 1978.
- Aa.Vv.: "Precursors of Post-Modernism - Milan 1920-30s". New York, The Architectural League, 1982.
- Aa.Vv.: "Turiner Bauten: eine Auswahl", in "Werk, Bauen + Wohnen", n. 11, novembre 1980.
- ACCASTO, G.: "La complessità dell'essenziale: note sugli ultimi progetti di Gabetti e Isola", in "Controspazio", n. 4-5, ottobre-novembre 1977.
- BANHAM, R.: "Neoliberty", in "The Architectural Review" 747, aprile 1959.

- BERNI, L.: "Municipio di Bagnolo Piemonte", in "Panorama" 849, 1982.
- BONITO OLIVA, A.: "L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo". Milano, Feltrinelli, 1976.
- CARPEGGIANI, P.: "Sabbioneta". Sabbioneta, La Sabbionetana, 1982 (rist.).
- "CASABELLA" n. 440-441, ottobre-novembre 1978.
- CASCIATO, M. - PANZINI, F. - POLANO, S.: "Funzione e senso Architettura - Casa - Città. Olanda 1870-1940". Milano, Electa, 1979.
- CELLINI, F.: "La polemica sul neoliberty", in "Controspazio", n. 4-5, ottobre-novembre 1977.
- CELLINI, F.: "Note su Gabetti e Isola", in "Lotus" 40, 1984.
- CROCE, B.: "Breviario di Estetica". Bari, Laterza, 1947 (IX edizione).
- CROSET, P.A.: "Gabetti e Isola. Due architetture in Piemonte", in "Casabella" 485, 1982.
- D'AMATO, C.: "La 'ritirata' italiana dal Movimento Moderno: memoria, storia e questioni di stile nell'esperienza del neoliberty", ibidem.
- DE FUSCO, R.: "Storia dell'architettura contemporanea", Bari, Laterza, 1974.

- DEWEY, J.: "Arte come esperienza". Firenze, La Nuova Italia, 1951.
- DUBBINI, R.: "Prospettive della mente", in "Casabella" 503, 1984.
- DUNSTER, D.-BERNARD, B.: "Mackintosh architecture". London, Academy editions, 1978.
- ECO, U.: "Opera aperta". Milano, Bompiani, 1962 (rist. 1980).
- GABETTI, R.- ISOLA, A.: "Architettura/Conoscenza". Firenze, Alinari, 1981.
- GABETTI, R.-ISOLA,A.: "1965-1976: Dodici anni di attività di Roberto Gabetti e Aimaro Isola", in "Controspazio", ottobre-novembre 1977.
- GABETTI, R.-ISOLA,A.: "Eclettismo a Torino", in: MAGNAGHI, A.-MONGE, M.-RE,L.: "Guida...", cit.
- GABETTI, R.-ISOLA, A.:"Il tempo del cantiere", in "Hinterland" 27, 1983.
- GABETTI, R.-ISOLA, A.: "Il canovaccio di un progetto", in "Casabella" 498-499, 1984.
- GABETTI, R.-ISOLA, A.- "La Tominera, casa dei formaggi", in "Casa Vogue" 140, 1983.
- GABETTI,R.-ISOLA,A.: "Lettere al direttore", in "Casabella", n. 217, luglio 1957.
- GABETTI, R.-ISOLA, A.: "Sulla schiena del drago", in "Controspazio", n. 4-5, 1977.

- GABETTI, R.-ISOLA, A.: "L'impegno della tradizione", in "Casabella", n. 215, aprile-maggio 1957.
- GABETTI, R.: voce "Architettura", in "Grande Dizionario Enciclopedico UTET", Torino, 1954.
- GABETTI, R.: voce "Eclettismo", in "Dizionario di Architettura", diretto da P. Portoghesi, Roma, 1970, vol. II.
- GEBHARD, D.: "Charles F.A. Voysey architect", Los Angeles, Henessy & Ingalls, 1975.
- GREGOTTI, V.: "L'impegno della tradizione", in "Casabella", n. 215, aprile-maggio 1957.
- GREGOTTI, V.: "Orientamenti nuovi nell'architettura italiana", Milano, Electa, 1969.
- GRISERI, A.- GABETTI, R.: "Architettura dell'Eclettismo: un saggio su G.B. Schellino". Torino, Einaudi, 1973.
- IRACE, F.: "Minima architectonica", in "Domus", 634, 1982.
- KÖNIG, G.K.: "Architettura delle proposte: analogie, differenze, finalità", in "Venti progetti per il futuro del Lingotto". Milano, Etas, 1984.
- KÖNIG, G.K.: "Prolegomena, parerga e paralipomena", in "Domus", 632, 1984.
- "L'ARCHITETTURA", n. 5, maggio 1984.
- LEVA PISTOI, M.: "Torino, mezzo secolo di architettura. 1865-1915". Torino, Tipografia Torinese Editrice, 1969.

- LOVERO, P.: "E non facciamo storie...", in "Hinterland", anno 6, n. 27.
- MAGNAGHI, A.; MONGE, M.; RE, L.: "Guida all'architettura moderna di Torino". Torino, Designers riuniti, 1982.
- HASSOBRIO, G.; PORTOGHESI, P.: "Album degli anni Cinquanta". Bari, Laterza, 1977.
- NORBERG-SCHULZ, C.: "Genius loci. Paesaggio ambiente architettura". Milano, Electa, 1979.
- PEDIO, R. in: "L'Architettura", 322/323, 1982.
- PEVSNER, N.: "Pioneers of the modern movement". London, Faber & Faber, 1936 (rist. Harmondsworth, Penguin, 1949).
- PIRRONE, G.: "Villino Basile. Palermo". Roma, Officina, 1981.
- PORTOGHESI, P.: "Dal Neorealismo al Neoliberty", in "Comunità", dicembre 1958, n. 65.
- PORTOGHESI, P.: "Dentro la storia e fuori della storia", in "Controspazio", n. 4-5, ottobre-novembre 1977.
- PORTOGHESI, P.: "Due artisti in cerca di Liberty", in "Europeo", n. 18, maggio 1981.
- PORTOGHESI, P.: "La passione della notte", in "Domus", n. 25, 1982.
- PORTOGHESI, P.: "Oggettività e contraddizione", in "Controspazio", n. 4-5, ott. 1969.

- ROGERS, E.N.: "Continuità o crisi", in "Casabella", n. 215, aprile-maggio 1957.
- ROGERS, E.N.: "Risposte ai giovani", in "Casabella", n. 217, luglio 1957.
- (s.a.): "Gabetti Isola Raineri". Torino, s.e., 1971.
- (s.a.): "Gaudi". Barcelona, Ediciones Poligrafa s.u., 1967.
- (s.a.): "Se ne parla", in "Casa Vogue", n. 130, maggio 1982.
- SAVI, V.: "Gli anni di 'Casabella-Continuità': l'ambiente e il rapporto con la storia", in "Casabella", n. 440-441, ottobre-novembre 1978.
- SCULLY, V.(jr.): "Frank Lloyd Wright". New York, George Braziller, 1960 (rist. 1969).
- SIMPSON, D.: "C.F. A. Voysey, an architect of individuality". London, Lund Humphries, 1979.
- TAFURI, M.: "'Architettura italiana 1944-1981", in: "Storia dell'arte italiana", p. II, vol. III. Torino, Einaudi.
- VITALE, D.: "Torino, un mobile, una casa. Omaggio a Gabetti e Isola". Torino, 1984.
- WOLFE, T.: "Maledetti architetti". Milano, Bompiani, 1982.
- ZEVI, B. in: "Cronache", n. 933, 1972.
- ZEVI, B.: "Spazi dell'architettura moderna". Torino, Einaudi, 1973.
- ZEVI, B.: "Storia dell'architettura moderna". Torino, Einaudi, 1950 (rist. 1975).