

ARCHITETTI E DESIGNER: E ANCHE QUESTIONE DI FONTI. L'ARCHIVIO DELL'ISTITUTO ALVAR AALTO A PINO TORINESE

Original

ARCHITETTI E DESIGNER: E ANCHE QUESTIONE DI FONTI. L'ARCHIVIO DELL'ISTITUTO ALVAR AALTO A PINO TORINESE / Dellapiana, E., Marzi, T., Stella, F.M.P.. - In: AIS / DESIGN. - ISSN 2281-7603. - ELETTRONICO. - 10:(2017), pp. 1-14.

Availability:

This version is available at: 11583/2697186 since: 2018-01-11T23:01:02Z

Publisher:

AIS

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)

RICERCHE

ID: 1009

ARCHITETTI E DESIGNER: È ANCHE QUESTIONE DI FONTI. L'ARCHIVIO DELL'ISTITUTO ALVAR AALTO A PINO TORINESE

Elena Dellapiana, Tanja Marzi and Federica Stella

PAROLE CHIAVE

[analisi delle fonti](#), [Architect designs](#), [archives](#), [Archivi](#), [Design degli architetti](#), [digitalization](#), [digitalizzazione](#), [information transfer](#), [source analysis](#), [trasmissione delle informazioni](#)

La circolarità dei saperi e degli approcci progettuali che caratterizza architettura e design emerge chiaramente a patto che la ricerca interroghi e interpreti le fonti a partire dall'assunto che, in molte fasi storiche, non ci sia soluzione di continuità tra le due discipline. Il metodo della ricerca tipico della storia dell'architettura, sedimentato in secoli di pratica, che vede diacronicamente molte scuole storiografiche a scala sia nazionale sia internazionale e che ha tra le sue caratteristiche la contaminazione tra saperi limitrofi e l'analisi di fonti variegata, a partire da archivi di informazioni, può in questo senso essere messo a frutto per articolare e ampliare la ricerca sul design potenziando il metodo filologico per ottenere sintesi più efficaci, anche al fine di valorizzare giacimenti di informazioni/archivi per la presentazione e la fruizione di pubblici variegati: dagli studiosi ai non specialisti. L'archivio dell'Istituto Alvar Aalto a Torino (fondato nel 1979) costituisce un buon terreno di prova per simulare la suddivisione delle famiglie di fonti (design, architettura, arti visive, arti applicate) e per le ricongiunzioni/sovrapposizioni dei diversi momenti a partire da temi trasversali da rendere disponibili attraverso strumenti espositivi, archivi digitali interrogabili secondo *queries* multilivello. L'Istituto presenta infatti, nella molteplicità dei documenti conservati, almeno due consistenti *corpora*, uno relativo all'attività multifaccettata di Nicola Mosso e uno incentrato sui rapporti tra Leonardo Mosso e Alvar Aalto, permettendo di definire due ampi archi cronologici che abbracciano fasi cruciali per la storia del progetto: il periodo tra le due guerre e quello che va dal secondo dopoguerra agli anni ottanta.

1. Problemi di metodo e sperimentazione

Nella ormai abbondante produzione scientifica e accademica sulla metodologia della ricerca storica nel campo del design, che prende in esame anche tutte le trasformazioni degli strumenti di indagine, il rapporto con le fonti è relativamente poco trattato, rispetto ad altri problemi come l'allargamento e la contaminazione disciplinare o la definizione stessa del significato del termine "design", mutevole a seconda delle scelte cronologiche o del taglio interpretativo scelto (si veda Margolin, 2013) o, in alcuni casi localizzabili nelle scuole di progetto, condizionato dall'opzione maieutica dell'uso della storia come materia e fondamento per il progetto (Kubler, 1965). Il rapporto con le fonti, quello che nelle discipline della storia pura prende il nome di "esegesi delle fonti storiche", non sembra godere di particolare interesse se non, in tempi molto recenti, relativamente ai modi di interrogare banche dati e informazioni liquide, rivolgendosi al più generale – e liquido appunto – campo della storia digitale (Bird, 2014; Weller, 2013; Blevins, 2016).

Il contributo di Castelnuovo, Gubler e Matteoni, come postfazione alla monumentale *Storia del disegno industriale* (Castelnuovo, Gubler & Matteoni, 1991), aveva provato ad avviare una riflessione sulle fonti, sulla loro diversificazione e ricomposizione, ma, evidentemente, in tale testo si davano per scontati sia i metodi di esplorazione dei giacimenti sia il modo di affrontare e di costruire archivi. Questo per un motivo banale quanto poco visibile: i tre autori stavano mettendo a frutto, in un campo allora relativamente poco esplorato, le loro esperienze in discipline storiche ben precise e consolidate nel tempo. Storico dell'arte moderna il primo, con uno spiccato interesse per la storia sociale dell'arte (Donato & Ferretti 2012), dell'architettura contemporanea il secondo, dell'arte e dell'architettura il terzo, con un'intensa frequentazione di temi risalenti al XIX secolo: i tre autori portavano un bagaglio di pluriennali esperienze nello scavo d'archivio su argomenti di studio specialistici, dalle vetrare medievali ai concorsi di architettura, alla città ottocentesca. Quanto si sottolinea nel breve e denso saggio è la complessità del soggetto "disegno industriale" che aggiunge elementi a quelli propri delle modalità di indagine sorelle o ne varia le sfumature (forma, tecnica, significato, committenza, circolazione, ricaduta sociale, fortuna critica, militanza e così via) e, aspetto fondamentale, ne propone l'interrelazione con lo sfuggente concetto di "vita quotidiana", che riconduce evidentemente alla storia sociale dell'arte. Per chi voglia ripercorrere la sequenza che conduce Castelnuovo – in quanto storico dell'arte – e gli altri – storici dell'architettura – ad affrontare anche da un punto di vista metodologico il tema storia/storiografia del design, è utile forse risalire alle seminali disamine di Julius von Schlosser relativamente al trattamento delle fonti e alla ormai canonica divisione tra fonti primarie e secondarie (Schlosser, 1892),¹ divisione ampliata poi nell'ambito della storia dell'architettura dall'approccio proposto prima da Gustavo Giovannoni e, in seguito, dagli studi ospitati nei *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*, a partire dal 1953 e in cui, intorno alla figura di Guglielmo De Angelis D'Ossat, si formano competenze di storici-progettisti-didatti-funzionari, che, al di là delle rispettive militanze, consolidano un metodo di indagine storiografica che moltiplica la varietà delle fonti giungendo in qualche modo a sistematizzarne i modi di interrogazione. Le fonti primarie, vale a dire il manufatto o "monumento", si diramano in tutti i processi

che ne riguardano la costruzione (materiali, contratti, dinamiche d'impresa, adempimenti); quelle secondarie (letterarie) fanno discendere una miriade di possibilità relative alla ricezione, teoria, contaminazione con altri linguaggi.^[1] Nell'alveo della storia dell'arte, prima, e della storia dell'architettura (soprattutto di scuola romana), poi, si è individuato dunque un protocollo che, per quanto flessibile e perfezionabile, può essere utile terreno di riflessione, ricongiunto con le considerazioni di Castelnuovo, per rimanere in ambito italiano, o di altri che hanno richiamato l'approccio delle *Annales* e della storia della cultura materiale sulle specificità del design.^[2] Un ulteriore spunto critico è innescato dal naturale e biunivoco contatto tra storia e progetto rintracciabile nella storia dell'architettura e che si accentua divenendo via via più operativo in seno alle proposte nelle scuole di architettura italiane, appunto (Dellapiana, Prina & Sebregondi, 2010); al di là delle considerazioni in ordine alla didattica, è innegabile che il dialogo tra discipline di indagine scientifica e discipline operative produce oltre che un continuo e reciproco aggiornamento, anche la necessità da parte dei ricercatori-storici di attingere, confrontarsi e interrogare una quantità sempre maggiore e variamente declinata di fonti per seguire, anche a ritroso, gli strumenti della progettazione e proseguire il dialogo mediante un linguaggio condiviso. Si tratta di un progressivo ampliamento facilmente leggibile nelle storie dell'architettura che si stanno articolando sempre più anche contaminando i propri strumenti consolidati con altri propri del progetto, abbandonando la tentazione di preservare una presunta quanto sfuggente purezza disciplinare.^[3] In tal modo vengono assunti tra le fonti per la storia del progetto, oltre al progetto stesso e le sue ragioni culturali, sociali e formali – mutuandole anche da altri linguaggi –, anche gli aspetti fisici ed economici, la sua rappresentazione, il suo uso e la ricezione, le tecniche, i materiali e la loro obsolescenza, anche nelle consuetudini di utilizzo.

Il possibile bilancio a valle del breve percorso tracciato è che, da una parte, è necessario per la storia del design uno statuto disciplinare specifico a fronte di una grande frammentazione di approcci – le molte storie (Pasca & Trabucco, 1995; Fallan, 2010; Peruccio & Russo, 2015) –, dall'altra, che rientrare nel più ampio ambito della storia del progetto potrebbe fornire una soluzione a tale frammentazione e continua crescita di specialismi, a patto però che, senza andare incontro a derive di dogmatismi metodologici, la definizione del panorama delle possibili fonti per la costruzione delle diverse storie sia condiviso.

Ancora a valle di ricognizioni che hanno tentato di ricomporre storie del design, dell'architettura e dello spazio urbano (in una riproduzione dell'adagio rogersiano), come quelle operate da chi scrive (Bulegato & Dellapiana, 2014; Dellapiana & Montanari, 2015), si può ipotizzare dunque di assumere gli strumenti della storia dell'architettura – nella sua più ampia accezione di storia delle forme, delle funzioni, dei processi e delle ricadute sociali – come i maggiormente consolidati, sperimentati ed efficaci per l'analisi e l'interpretazione delle fonti per storia del design. Tali fonti sono oggi, per motivi di organizzazione e salvaguardia, quasi sempre frammentate: archivi dei progettisti o di impresa nei quali le proprietà e gli eredi hanno spesso ritenuto di conservare le sole testimonianze del lavoro creativo, mettendo da parte o eliminando documenti finanziari, commerciali, muti dal punto di vista grafico o apparentemente slegati dall'attività progettuale. Negli archivi pubblici – di stato, depositati presso le università, o di fondazioni – il sistema di archiviazione provoca ancora spezzettamento suddividendo il materiale, a seconda della modalità di inventariazione, in categorie separate e poco permeabili tra loro: per esempio, disgiungendo il materiale grafico relativo a prodotti o edifici dai documenti finanziari o burocratici, dall'informe patrimonio dell'"archivio personale" (appunti, corrispondenze a tema non professionale, carte sciolte) o da collezioni costruite *ex post* sulla base di operatori logici sovente imperscrutabili o che obbediscono a meri criteri estetici.^[4]

L'approccio con i modi di indagine adottati dagli storici dell'architettura e gli automatismi che spingono a interpellare diverse categorie di documenti rispondono a una proposta non solo e non tanto di circuito disciplinare – la necessità sentita di utilizzare la più generale categoria di storia del progetto –, quanto di considerazioni effettuabili a seguito dell'incontro con realtà archivistiche che per motivi non sempre virtuosi, sono sfuggite alla consueta categorizzazione e dunque allo smembramento di giacimenti altrimenti misti e multisfaccettati.

È il caso dell'Istituto Alvar Aalto di Pino Torinese, fondato nel 1979 e sede, oltre che del Centro Studi di Architettura Programmata di Cibernetica Ambientale (dal 1969), del Museo di Architettura Arti Applicate e Design (dal 1984) e dell'abitazione dei suoi fondatori/curatori, gli architetti torinesi Laura Castagno e Leonardo Mosso. Il paziente e appassionato lavoro di raccolta, studio e progetto che contraddistingue l'attività di entrambi sin dagli esordi, fortemente condizionato dall'eredità culturale lasciata da Nicola Mosso, padre di Leonardo, architetto vicino al gruppo del MIAR torinese (Pagano, Aloisio, Passanti, Sottsass sr., Cuzzi, Levi-Montalcini) (Viglino, 1974, 2010; Montanari, 1992), si è rivelato negli anni il collante e collettore per documenti di vario genere. Il centro infatti conserva una delle più complesse e articolate raccolte di elaborati progettuali, lettere, libri, riviste, opere pittoriche e scultoree, fotografie, manufatti, oggetti d'uso anonimi e d'autore, arredi, plastici, ritagli di giornale ed eterogenei materiali ascrivibili a molteplici collezioni di architettura, arte, design afferenti al Movimento Moderno e ai suoi esiti più o meno ortodossi degli anni cinquanta e sessanta del secolo scorso (figg. 1-2).



Fig. 1 – Immagine di parte degli eterogenei elaborati conservati presso l'Istituto di Pino Torinese che documentano la collaborazione tra Aalto e Mosso / fotografia F. Stella.

A/I/

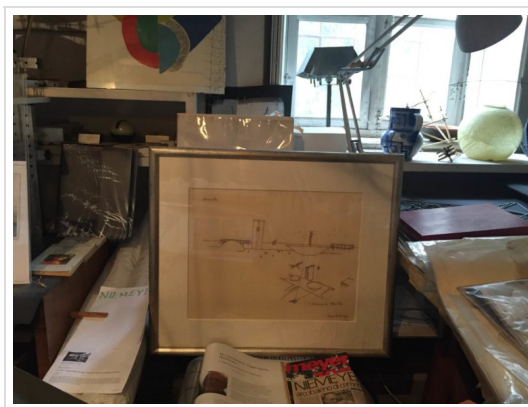
RIVISTA E SITO DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA STORICI DEL DESIGN

S/DESIGN



— Fig. 2 – Proto-macchina per scrivere Mignon e disegno di avio-pittura / fotografia E. Dellapiana.

Sebbene il *corpus* documentario più cospicuo sia riconducibile a Nicola Mosso, Leonardo Mosso e Laura Castagno, in un labirinto di ambienti disposti su più livelli – atelier, cortili interni e stanze espositive distribuiti i più sedi – l'Istituto conserva anche quadri di Luigi Colombo Fillia, elaborati documentali e originali di Umberto Cuzzi, Mario Dezzutti, Pippo Oriani, Luigi Chessa, Giuseppe Pagano, Gino Levi Montalcini, Alberto Sartoris, Ottorino Aloisio, Carlo Mollino, Mario Sturani, Nicolay Diulgheroff, Mies Van der Rohe, Alvar Aalto, Oscar Niemeyer (fig. 3), fotografie di Le Corbusier, oltre a oggetti e modelli afferenti la produzione di arredi, ceramiche, attrezzature tecniche. L'abbondantissima messe di documenti non è a oggi organicamente ordinata, né da un punto di vista archivistico – se non per piccole porzioni –, né da un punto di vista museografico/allestitivo, riflettendo piuttosto la naturale tensione accumulatrice dei Mosso, carattere suggestivo quanto sfumato che richiederebbe ulteriori riflessioni relativamente al tema della fruibilità.



— Fig. 3 – Disegni originali, scritti e fotografie di Oscar Niemeyer / fotografia F. Stella.

Tutte le testimonianze sono state raccolte infatti secondo una logica di contaminazione tra progetto, arte e oggetto d'uso tipica tanto dell'indole dei due, quanto della cultura progettuale in cui si formano e operano: entrambi architetti/artisti, Leonardo (1926) esordisce nell'insegnamento alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino nel 1961, con i corsi di Plastica Ornamentale (Annuari, 1961-1969), Laura (1938), laureata negli stessi anni, si dedica da subito all'attività nelle arti di ricerca. Partendo da questo presupposto e dall'assunto che già negli anni tra le due guerre, in particolare in area torinese, la circolazione tra i diversi linguaggi visivi e progettuali costituisce una *fil rouge* tipico e incontestabile (Lamberti, 2000), il giacimento conservato presso l'Istituto Alvar Aalto si dispone a una molteplicità di modi di indagine e offre varie chiavi interpretative amplificate dai suoi contenuti, ognuno da mettere ulteriormente in relazione con altri fondi archivistici e con fonti secondarie.

Un prima suddivisione del complesso – che fornisce una griglia primitiva ma indispensabile per successivi ordinamenti – è quella cronologica/tematica, vale a dire la suddivisione tra i documenti riconducibili all'attività di Leonardo e quelli relativi alle azioni del padre Nicola, suddivisione che, attraverso l'indispensabile sovrapposizione alle poco note informazioni biografiche, permette – circolarmente – di individuare chiavi di lettura consequenziali le une alle altre.

2. Il corpus Alvar Aalto

RIVISTA E SITO DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA STORICI DEL DESIGN

L'aspetto più sintomatico e rivelatore dell'entità del giacimento da restituire come luogo di osmosi tra arte e architettura è la natura stessa dell'attività professionale, scientifica e culturale di Leonardo Mosso, per la quale è dirimente l'influenza della collaborazione con Alvar Aalto.

“Maestro d'irregolarità e d'indipendenza” (Pastorin & Mandrello, 2014), attore di caratura internazionale del pensiero critico dell'architettura, dell'urbanistica, dell'arte e del design del Novecento e uno dei principali interlocutori e promotori dell'opera del maestro finlandese nel nostro paese, la figura di Mosso permette di comprendere appieno l'entità dell'archivio e le ragioni della sua denominazione. La complessità del materiale conservato al suo interno, infatti, è lo specchio fedele delle eterogenee dinamiche e circostanze che hanno contraddistinto la sua lunga esperienza professionale e l'attività didattica (oltre che presso il Politecnico di Torino, in diverse università europee: Berlino, Grenoble e Karlsruhe), così come i contatti e le collaborazioni con alcuni tra i pionieri dell'architettura contemporanea (Aalto, Le Corbusier, Neutra, Mollino, Colonnetti, Ponti, Rogers, Munari, Flusser).

Dall'esperienza acquisita nell'ambito dell'assistentato al corso di *Elementi di composizione architettonica* tenuto a Torino da Cesare Bairati e dalla formazione ricevuta tra le mura domestiche a contatto con alcuni dei più importanti esponenti del primo e del secondo movimento futurista torinese (Michele Frapollì, Luigi Colombo Fillia e Pippo Oriani), poco più che ventenne Mosso vanta un vasto bagaglio di esperienze. Noto a livello locale già all'indomani della conclusione del percorso universitario, grazie ai progetti elaborati col padre, primo fra tutti la Chiesa del SS. Redentore nel quartiere di Mirafiori,^[6] la svolta professionale avviene nella seconda metà degli anni cinquanta del Novecento, nel momento dell'incontro con l'opera di Aalto attraverso la lettura di *Spazio tempo e architettura* di Sigfried Giedion.^[7]

All'epoca, nel biennio 1953-1954, Leonardo Mosso sta sviluppando infatti una serie di ricerche sul rapporto architettura e industria e rimane colpito dall'analisi critica sviluppata da Giedion sulla fabbrica aaltiana di Sunila (1937-1939) sul mar Baltico e, in special modo, sulla capacità del suo autore di “trasformare una fabbrica da strumento puramente tecnico in un pezzo d'architettura, in cui l'ubicazione, l'impiego dei vari materiali e l'articolazione dei volumi nello spazio sono trattati con altrettanta cura della linea di produzione”, nella quale “nessun uomo è abbassato al rango di accessorio della macchina” (Giedion, 1941, pp. 587, 591).

L'umanesimo di Aalto mutuato dalla lettura di Giedion, il personale modo di concepire il progetto – dando medesima importanza all'uomo e all'architettura – e l'assegnazione di una borsa di studio del governo finlandese sono i fattori determinati che spingono Mosso a partire alla volta della Finlandia. Nel 1955 desideroso di conoscere di persona l'opera di Aalto e di provare ad accedere al suo studio, grazie a una lettera di presentazione di Ernesto Nathan Rogers (all'epoca in contatto con Nicola Mosso), raccoglie i progetti elaborati col padre e parte in treno per Helsinki. Dopo mesi di attesa, trascorsi frequentando il Politecnico della città e studiando l'architettura finlandese antica, contemporanea e l'opera del maestro, entra come tirocinante nel suo atelier sino al 1959, anno in cui rientra in Italia per via di nuove commesse che lo vedono impegnato nella realizzazione della biblioteca di Pollone e nel restauro della Loggia dei Mercanti di Alba – tutti progetti documentati in archivio. Ha inizio a partire da questo momento una collaborazione destinata a durare per più di vent'anni, che condiziona indelebilmente la professione dell'architetto piemontese e che si articolerà principalmente secondo tre linee specifiche di attività: “una, storica, di decodifica dell'iter processuale di ogni sua opera; una teorica e pratica, di collaborazione progettuale con lui; e una terza, di rivelazione, di sistemazione e di ricostruzione dall'interno, e quindi dalla realtà stessa dei suoi lavori, dall'impianto complessivo della sua grande ricerca logica e costruttiva” (Mosso, 1964). Si deve difatti a Mosso la partecipazione di Aalto a una serie di documentate conferenze a Torino, Genova, Milano e Roma promosse nel 1956 dalle sorelle Antonette dell'Associazione Culturale Italiana (ACI) che consentono al maestro scandinavo di instaurare un primo proficuo contatto professionale con l'Italia (fig. 4).^[8]

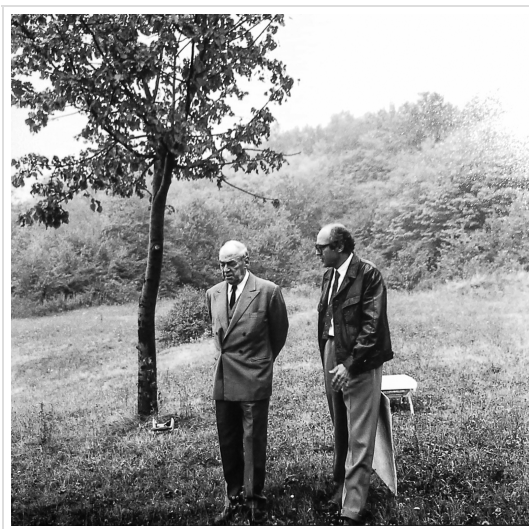


Fig. 4 – Aalto e Leonardo Mosso a Moncalieri durante un sopralluogo sul terreno di villa Erica (foto G. Cavaglià, Archivio Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese).

E ancora, è proprio Mosso, attraverso i numerosi articoli scritti nella seconda metà degli anni cinquanta, specie sulle pagine di *Zodiac*, *Parametro*, *Edizioni di Comunità*, *Casabella-Continuità*, uno dei principali attori del rinnovato interesse per l'architetto finlandese in Italia, promosso in precedenza da Persico e Zevi (Fiore & Stella, 2015) e che otterrà il definitivo riconoscimento con la mostra fiorentina del 1965. Nell'ambito di questo evento,

ampiamente documentato dal materiale conservato presso l'Istituto di Pino Torinese, che rettilizza il ruolo di Mosso quale tessitore della trama di relazioni, incontri e incarichi che vedono un sempre maggior coinvolgimento del maestro finnico all'interno del dibattito nazionale (fig. 5).



— Fig. 5 – Alcuni modelli di vasi “Aalto”, anche noti come “Savoy”, disegnati da Alvar Aalto nel 1936 per Karhula-Iittala; sullo sfondo strutture luminose opera di Leonardo Mosso nel giardino della Ca' Bianca a Pino Torinese / fotografia T. Marzi.

In particolare, è proprio il ruolo di congiunzione tra Finlandia e Italia acquisito dall'architetto italiano nel decennio compreso tra gli anni cinquanta e sessanta e le conoscenze instaurate da Mosso nell'ambito della collaborazione delle *Edizioni di Comunità*^[21] che nel 1965 inducono Carlo Ludovico Ragghianti a sceglierlo quale curatore della mostra sulla produzione aaltiana (1918-1970) organizzata a Palazzo Strozzi, a Firenze, e del catalogo *L'opera di Alvar Aalto* (Mosso, 1965). Questo episodio, al pari delle mostre dedicate a Wright (1950) e a Le Corbusier (1963), dalla metà del XX secolo riscuote un tale successo da condizionare le scelte progettuali e urbanistiche e innescare un rinnovato interesse per la sua opera e il moltiplicarsi di incarichi nazionali.^[22] Nonostante l'interesse suscitato, però, degli otto progetti italiani commissionati ad Aalto, ne verranno realizzati solamente due.^[23] Di questi progetti sono conservati materiali documentari di varia natura (schizzi, elaborati grafici, maquette, fotografie, etc.) presso l'Istituto Alvar Aalto, in particolare quelli concernenti il complesso residenziale pavese *Patrizia* e le esperienze incomplete di matrice piemontese, che risalgono al decennio compreso tra il 1964 e il 1972. Quest'ultime sono particolarmente significative, oltre che per la loro scarsa notorietà, per la rilevanza che rivestono per la completa comprensione tanto del rapporto tra Aalto, Mosso e l'*entourage* imprenditoriale locale quanto dell'influenza del maestro finnico sulla cultura progettuale italiana, aprendo così un ulteriore capitolo di indagine su ruolo e qualità della committenza. Si tratta precisamente di tre commesse: un complesso alberghiero a ricucitura di un brano del tessuto storico di Torino, un prototipo di filiale per uffici e amministrazione da collocarsi lungo i percorsi autostradali territoriali e internazionali e una villa in collina, rispettivamente commissionati da Agnelli, Ferrero e dalla nipote di Adriano Olivetti, Erica.

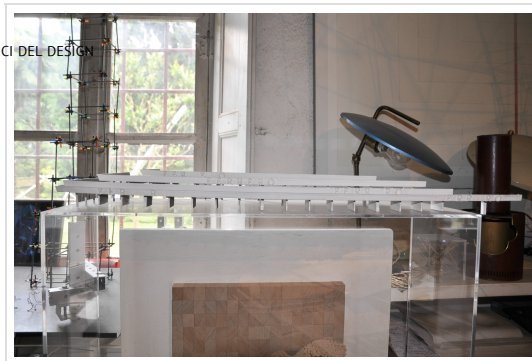
Il primo progetto, risalente al 1964-1965 e coincidente quindi con l'organizzazione della mostra a Palazzo Strozzi, scaturisce dall'interesse maturato da parte di Giovanni Agnelli per l'opera del maestro finnico. L'esito dell'incontro organizzato da Vittorino Chiusano, stretto collaboratore della famiglia Agnelli, e da Leonardo Mosso tra l'imprenditore piemontese e Alvar Aalto si rivela sin da subito fruttuoso: ne deriva difatti la commissione di un complesso alberghiero e centro congressi da realizzarsi nel cuore della città che segna perentoriamente l'interesse locale per l'opera del maestro e la sempre più stretta collaborazione tra i due architetti. La proposta progettuale integra funzioni diverse: “di centro alberghiero, di spettacolo, di congressi e di uffici oltre che di relazione pubblica, in un mega-organismo a stratificazioni verticali di grande e complessa originalità; in esso ritornava, riscoperta e quindi in chiave sudeuropea e di tutt'altra dimensione, la stessa matrice generativa e formale della piazza coperta del *Rautatalo* (Mosso, 1964, p. 40)”^[24]. Del progetto non restano oggi che alcuni schizzi, maquette e disegni preparatori che, sebbene consentano di individuare solamente gli spazi esterni e interni o la diversificazione dei percorsi pedonali e viari, rappresentano comunque una singolare testimonianza dell'attenzione riservata da Aalto alla “contaminazione polifunzionale e pubblico-privata a favore delle problematiche umanistiche, culturali, urbane e sociali della città”^[25].

Medesima sorte spetta al secondo dei progetti piemontesi, il prototipo di filiali per uffici, amministrazione e magazzini commissionato nel 1965 dall'industriale Ferrero (figg. 6-7). Gli architetti sono in questo caso chiamati a ideare un fabbricato fortemente sviluppato in orizzontale, da ubicare lungo le autostrade europee (Torino e Bruxelles). La forma, oltre a rispondere a esigenze funzionali e distributive, deve fungere da vero e proprio marchio aziendale, capace di generare un forte impatto di richiamo visivo. Il progetto è il frutto di una complessa ricerca di Aalto e Mosso sulla percezione visiva e sull'architettura in rapporto al movimento:^[26] il profilo dell'edificio è concepito in modo tale da essere percepibile anche a una velocità di 120 km/h, così da garantire una sicura efficacia pubblicitaria.

A/I/

RIVISTA E SITO DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA STORICI DEL DESIGN

S/DESIGN



— Fig. 6-7 – Particolari di uno dei modelli del prototipo di filiale e magazzini Ferrero Co. In primo piano saggi di sfibratura e piegatura del legno per le produzioni Artek, conservato negli ambienti dell'Istituto Alvar Aalto Museo dell'Architettura e delle Arti Applicate di Pino Torinese

In questo caso, sebbene il progetto rimanga sulla carta, i disegni e i modelli elaborati (in quattro varianti) raggiungono una definizione tale da consentire la chiara visualizzazione della concezione pratica e tecnica alla base della composizione architettonica. Il volume principale è dato da una struttura flessibile e componibile (grazie all'utilizzo di elementi costruttivi prefabbricati) il cui scheletro strutturale è originato dall'accostamento di una serie di portali doppi in calcestruzzo armato che sostengono le piastre di solai frangisole. La pianta invece è utilizzata come criterio ordinatore che compone lo spazio così da consentire la massima semplificazione delle operazioni connesse all'arrivo, all'immagazzinamento e al prelievo dei prodotti.^[1] L'ultimo incontro tra Aalto e la committenza piemontese avviene intorno al 1969 quando Erica Olivetti, nipote dell'industriale eporediese, e il marito Marino Bin chiedono al maestro, alla moglie Elissa e a Leonardo Mosso di misurarsi con un progetto di edilizia residenziale sul colle della Maddalena, tra Torino e Moncalieri (fig. 8).



— Fig. 8 – In primo piano uno dei modelli di villa Erica, immersa sul colle della Maddalena, conservato presso l'Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese, sullo sfondo lampade in metallo di Diulgheroff e Aalto / fotografia T. Marzi.

Il progetto si inserisce in un preciso filone di ricerca di Aalto, avviato a partire dalla villa Mairea (1938-1939) e perfezionato con la Maison Louis Carré (1958). Come le precedenti realizzazioni, l'incarico è quanto mai ambizioso: la villa, immersa nella natura e contraddistinta da un'articolazione spaziale terrazzata, deve assolvere alla duplice funzione di residenza e galleria d'arte. Al piano sotterraneo si trovano i locali di servizio, una palestra e la cantina, lungo la facciata prospiciente la valle, al piano terra, è collocato il soggiorno (comunicante, per mezzo di ampie finestre, con un giardino d'inverno e una piscina coperta) con il caratteristico camino finlandese, la biblioteca, la cucina e la sala da pranzo; infine, al piano superiore, al livello del giardino a monte, secondo una disposizione a raggiera convergente in corrispondenza della scala di collegamento e dell'accesso al parco, si

trovano le stanze e gli uffici. La collaborazione tra Aalto e Mosso si concretizza in una serie di studi ed elaborati che rappresentano una fonte preziosa tanto del rapporto tra i due professionisti quanto per la reale comprensione dell'ultima fase professionale dell'architetto finlandese e della sua effettiva eredità progettuale in Italia. A differenza dei precedenti fabbricati piemontesi, Villa Erica non solo è definita in tutti i dettagli strutturali ed esecutivi,^[16] ma nel 1972 si è già addirittura in fase di allestimento del cantiere quando la dissoluzione del matrimonio dei committenti impedisce il concretizzarsi del progetto.

La mancata esecuzione dei suoi progetti, al pari della superficialità e la limitatezza di vedute degli enti pubblici e privati, non riescono comunque a intaccare il profondo legame tra Aalto e l'Italia: come testimoniano i suoi frequenti viaggi (Mangone, 2002) e i continui rimandi alla sua architettura e cultura, l'Italia lo affascina a tal punto da divenire nel tempo "principio ed esigenza fondamentale di una permanente comunicazione culturale" (Mosso, 1964).

È proprio la "comunicazione" a essere riconosciuta da Mosso tra i paradigmi fondativi della complessa opera aaltiana e a indirizzarlo, pressoché contemporaneamente alla collaborazione professionale con Aalto nei progetti piemontesi, verso l'esperienza della docenza. In particolare, il corso di Plastica Ornamentale tenuto presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino negli anni sessanta^[17] è l'occasione di veicolare la lectio del maestro finlandese tra i giovani architetti e aprire al dibattito architettonico internazionale il sistema didattico torinese. Durante le lezioni teoriche, la rilettura critica dell'opera aaltiana "con l'ausilio di mezzi audiovisivi quali films, diapositive, registrazioni di conferenze nonché presentazione di modelli, schizzi e disegni originali del maestro finlandese, sotto forma di piccole esposizioni" (Bettinelli & Castagno, 1974, pp. 14-17) orienta gli allievi a un approccio progettuale libero da pregiudizi. Attraverso il lavoro sui moduli e i meccanismi compositivi^[18] si mette in moto il processo progettuale: "un lungo viaggio alla ricerca continua che si costruisce a ogni aggiunta di segno in modo sempre più complesso" (Bettinelli & Castagno, 1974, p. 110). Mosso riconosce uno dei cardini della lezione del Maestro finlandese nel significato di "segni architettonici" come "mediatori di altra natura, comportamentale, sociale e politica" (Mosso, 1964).

Nell'ambito dell'esperienza pedagogica svolta nelle aule politecniche e dell'attività svolta nello studio professionale prima e negli atelier dell'Istituto poi si concretizza così la convergenza culturale tra Italia e Finlandia, che determina in questi anni, in ambito torinese ma non solo, alcune significative occasioni di reciproca contaminazione culturale e stilistica e che confluiranno nel 1973 nella *Mostra nazionale dell'Architettura finlandese* organizzata dalla S.p.A. Torino Esposizioni, con la collaborazione delle autorità finlandesi in Italia e del Museo di Architettura Finlandese di Helsinki.

Al di là della necessaria ricostruzione della vicenda personale di Mosso, attraverso la moltitudine di documenti conservati all'Istituto, lo scavo archivistico permette una serie di processi abduktivivi che possono portare – pare di intuire – a una lettura maggiormente articolata delle vicende della cultura progettuale del secondo dopoguerra: dalla ricollocazione critica delle sedi "periferiche", al reale peso dei "maestri", alla scoperta di committenti presenti sulla scena dell'indagine sul prodotto industriale – Agnelli, Ferrero, Olivetti – che timidamente, tranne l'ultimo, tentano di affacciarsi anche al panorama dell'architettura di caratura internazionale, al rapporto, spesso presentato come conflittuale, con la scuola scandinava, fino agli strumenti di divulgazione e didattica.

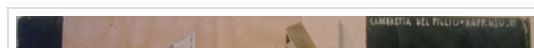
3. Il corpus Nicola Mosso

Se la sede principale dell'Istituto Alvar Aalto è Villa Nuytz Antonielli Mosso (Ca' Bianca), immersa nei boschi della collina di Pino Torinese, dove è conservata la maggior parte delle collezioni, la sede decentrata è invece la casa-studio di Nicola Mosso che costituisce stazione museale e rientra nelle attività che l'Istituto dedica, come istituzione privata, da quasi quaranta anni alla tutela, conservazione, studio e promozione culturale del patrimonio di architetture, arredi, archivi, fondi, biblioteche, opere d'arte, di design e d'arte applicata del Novecento. Anche in questo caso il luogo e il suo contenuto fotografano uno spaccato e una testimonianza unica della cultura artistico architettonica del Novecento, illustrando con i suoi spazi, arredi e opere, la figura del protagonista e tutti gli addentellati della sua attività e offrendo ulteriori appigli per approfondimenti e individuazione di reti.

L'abitazione e studio dell'architetto Nicola Mosso (1899-1986), conservata pressoché intatta dal figlio Leonardo è situata in via Grassi a Torino, all'interno di Casa Campra-Mosso, un edificio progettato dallo stesso Nicola Mosso in due tempi che rappresenta perfettamente l'evoluzione del suo lessico architettonico. La prima parte, del 1928, concepita come un'opera Art Nouveau spogliata però della decorazione, riflette la scuola di Michele Frapolli (architetto torinese degli inizi del Novecento nel cui atelier il giovane Mosso lavorò per alcuni anni dirigendone lo studio), mentre la seconda parte, del 1952, evidenzia l'influenza del lessico internazionale con un esempio originale di facciata con finestre a nastro con modulazione variabile di aperture (Lupo, 1996; Sistri, 2002).

Di origine biellese, Nicola Mosso si forma all'Accademia Albertina di Torino e nel 1927 partecipa, tra i pochi italiani, al concorso per la Società delle Nazioni di Ginevra. L'incontro con l'avanguardia razionalista internazionale e con Le Corbusier costituisce un evento fondamentale per la piena svolta stilistica che, nel 1930-1931, lo vede accostarsi al Secondo Futurismo (Godoli, 1983; Crispolti, 1984), legandosi con rapporti di amicizia e impegno artistico-culturale con Fillia (Luigi Colombo), Marinetti, Oriani, Rosso, Pozzo e Diulgheroff, pubblicando progetti su riviste come *La Città Nuova*, *Stile Futurista* e nel volume di Fillia *Gli ambienti della nuova architettura* edito da Utet nel 1935.

L'arredamento della casa-studio risale perlomeno al periodo razional-futurista dei primi anni trenta, quando Nicola Mosso svolgeva la sua attività accanto a Sartoris, Pagano, Levi Montalcini, Diulgheroff, Fiorini, collaborando in particolare con gli esponenti torinesi del Secondo Futurismo. Qui Mosso progetta alcuni ambienti totali, ideando strutture scomponibili, con elementi sovrapponibili e incastrabili, utilizzando diversi materiali e rivelando un'attenzione particolare per i colori utilizzati per i dettagli dei mobili, pareti, pavimenti (Dragone, 1970; Marzi, 2006). La visione dell'architetto e la poetica dell'epoca si riflettono nell'arredo della casa-studio, concepito come "struttura", come sistema modulare, come elemento destinato ad assumere posizioni e relazioni diverse, anche in ambienti differenti da quelli per cui è stato pensato, che costituisce una vera e propria "unità interna di architettura" *ante litteram* (Castagno, 2008). Tra gli ambienti più interessanti troviamo gli arredi del 1935 per la stanza del figlio Leonardo (fig. 9) con mobili laccati in tonalità pastello nei colori verde, grigio, giallo, marrone e la stoffa del divano-letto tessuta a mano con gli stessi colori dei mobili. Degli stessi anni è l'arredo della camera da pranzo-salotto trasformabile, in radica di rosa con elementi mobili e aggregabili in diverse soluzioni (tavolo allungabile, sedie, mobile polivalente, credenza, cristalliera, radiogrammofono).



A/I/

RIVISTA E SITO DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA STORICI DEL DESIGN



S/DESIGN

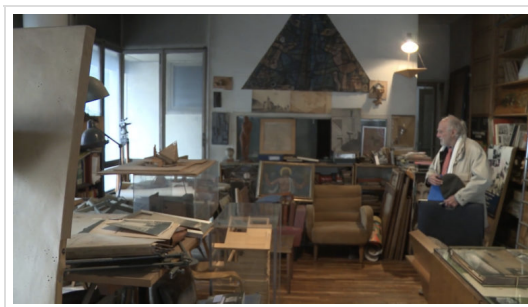
— Fig. 9 – Nicola Mosso, *Cameretta del figlio*, 1936, bozzetto a matita e gouache su carta. Collezione Nicola Mosso, in deposito presso Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese.

Vi è poi l'ampio studio con una grande biblioteca, un'intera parete-scacchiera di lastre di marmi diversi, finestre angolari continue, l'insieme di mobili da ufficio realizzati per il *Concorso per una scrivania e relativa sedia o poltrona* della Triennale di Milano del 1936. In questa stanza emerge l'impegno scientifico in campi progettuali poco esplorati: dalla matematica, all'astronomia, al soleggiamento degli edifici (Mosso, 1961). Nello stesso ambiente si trova l'attrezzatura tecnica, gli archivi dei disegni, delle fotografie, delle pratiche e dei materiali, la biblioteca scientifica e personale e un *corpus* di disegni di Michele Frapolli. Qui è conservato l'archivio integrale di Nicola Mosso (60.000 disegni di architettura), in cui lo stesso architetto archiviò cronologicamente tutti i progetti, come i più noti per Casa Barberis ad Asti (1925), la stazione ferroviaria di Cossato (1932) – una delle più interessanti architetture italiane prebelliche purtroppo andata distrutta, che venne esposta a Londra alla mostra internazionale di architettura del Royal Institute of British Architects del 1934 –, il Piccolo Albergo di mezza montagna, medaglia d'oro alla V Triennale di Milano del 1933, Casa Cervo a Biella (1934), e la sede dell'Unione Industriale Biellese del 1937.

Nicola Mosso dedicò grande attenzione all'arredamento e alla decorazione dei suoi edifici, utilizzando materiali quali linoleum e buxus e molti prototipi di mobili da lui progettati si trovano conservati nella casa-studio di via Grassi.

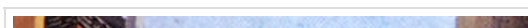
Nello studio si trovano anche varie testimonianze dell'attenzione ai particolari tecnologici e costruttivi, fra cui i modelli strutturali delle chiese di San Pietro in Vincoli a Moncalieri (1956-1965) e del SS. Redentore a Torino (1947-1957). Quest'ultima, progettata con il figlio Leonardo e con Livio Norzi, costituisce un'opera di notevole interesse, riconducibile all'ascendenza espressionista per via della struttura a forma di "cristallo" che consente alla luce di penetrare all'interno delle sfaccettature vetrate della copertura, una struttura reticolare resistente per forma che crea uno spazio mistico, con possibili riferimenti guariniani (Sistri, 2002).

Il complesso della casa-studio (fig. 10) è arricchito da quadri, sculture, disegni, corrispondenza, grafiche e documenti di artisti, architetti e designer del periodo Futurista e successivi (tra cui opere pittoriche e scultoree di Diulgheroff, Fillia, Pozzo, Terracini, Zucconi, Pistarino), fotografie di Ernie, l'archivio fotografico di Giulia Veronesi, numerosi oggetti di design internazionale quali vetri finlandesi (disegnati tra gli altri da Tapio Wirkkala, Timo Sapaneva, Kaj Franck, Alvar Aalto, Nanny Still) e ceramiche danesi degli anni cinquanta, che testimoniano i rapporti di amicizia e di collaborazione di Mosso con gli artisti del suo tempo.



— Fig. 10 – Studio della Casa-Studio di Nicola Mosso in via Grassi a Torino, sede decentrata dell'Istituto Alvar Aalto. Tavolo-scrivania progettato da Nicola Mosso per la Triennale di Milano del 1936, prototipi di poltrone, opere e sculture del periodo Futurista. Fotogramma tratto dal film documentario *Leonardo Mosso. Un secolo in un giorno* realizzato dall'Ordine degli architetti di Biella, 2016.

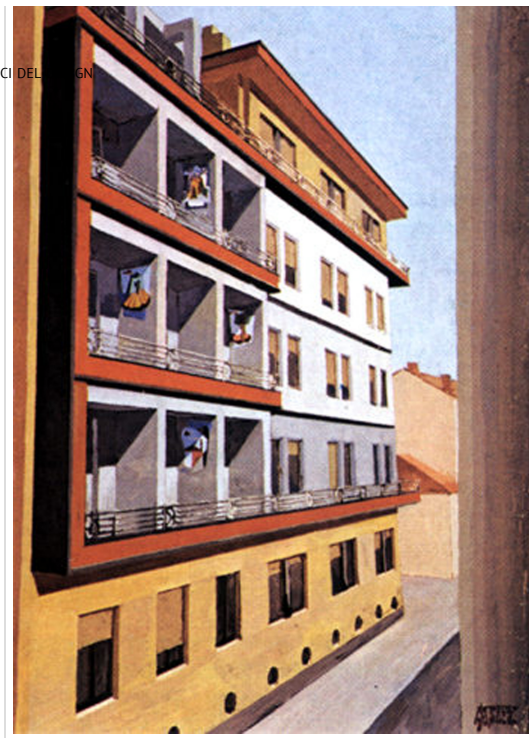
I rapporti di fraterna amicizia di Nicola Mosso con Fillia hanno creato anche stretti rapporti di lavoro con lui e con altri pittori futuristi torinesi. Un esempio è costituito dai bozzetti futuristi di Fillia, Filippo Oriani e Mino Rosso per le plastiche murali da realizzarsi sui muri laterali delle loggette della Casa Cervo di Biella (1934), architettura cubo-futurista progettata da Nicola Mosso (fig. 11), perfetto esempio di integrazione delle arti. Si conserva il *corpus* integrale dei bozzetti futuristi su temi legati ai simboli del territorio biellese, alla natura, alle fabbriche, e un prototipo – modello al vero di plastica murale – raro esempio di opera polidisciplinare e polimerica che non venne mai realizzato sull'edificio (fig. 12).^[9] Tali disegni, realizzati "a fresco" nelle logge degli appartamenti di Casa Cervo e visibili dalla strada, risultano fruibili sia dai residenti sia dai cittadini, assumendo un certo valore pedagogico, perfetta sintesi di arte domestica e pubblica (Mosso, 2008).



A/I/

RIVISTA E SITO DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA STORICI DEL DESIGN

S/DESIGN



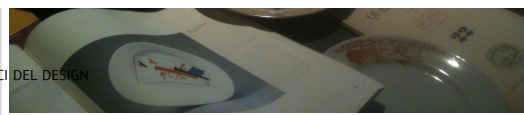
— Fig. 11 – Nicola Mosso, *Progetto per Casa Cervo a Biella*, Veduta prospettica con inserimento delle plastiche murali nelle logge, 1934. Collezione Nicola Mosso, in deposito presso Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese.



— Fig. 12 – Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso, *Bozzetti di plastiche murali per Casa Cervo*, 1934, gouache su carta. Collezione Nicola Mosso, in deposito presso Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese (fotogramma tratto dal film documentario *Leonardo Mosso. Un secolo in un giorno* realizzato dall'Ordine degli architetti di Biella, 2016).

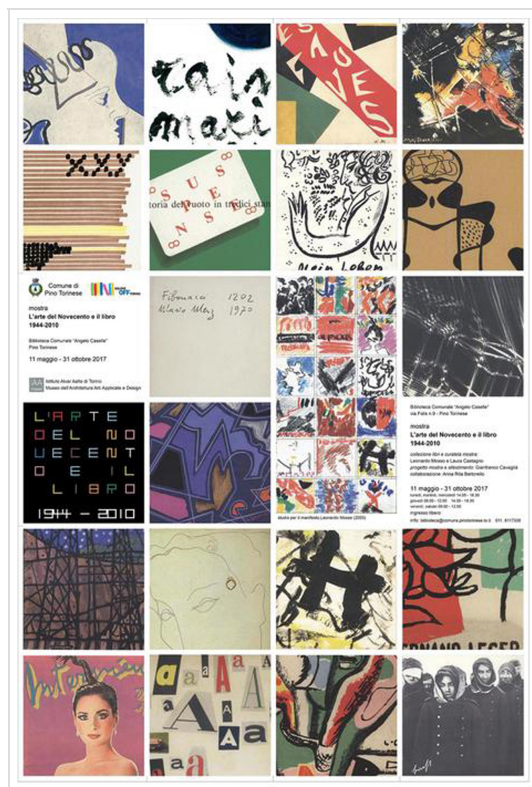
Di Fillia è conservato anche il bozzetto di una grande Maternità da realizzarsi all'interno della cupola della chiesa di San Giovanni Evangelista di Vaglio Chiavazza (1931) e il bozzetto di una veduta del golfo di Lerici, da realizzarsi a Torino nel Palazzo Nasi Agnelli (1936), ancora edifici progettati da Nicola Mosso. A completare la mole di materiali una consistente quantità di manufatti raccolti nelle diverse fasi di composizione intorno ai *corpora* principali, testimonianze di interessi culturali, estetici e occasioni di vita e conservati, come in una serie di Wunderkammer, nella sede di Pino Torinese: ceramiche (molte di provenienza sovietica (fig. 13), oltre ad alcuni pezzi futuristi prodotti da Mazzotti, Albissola), arredi, sia prime edizioni aaltiane, sia prodotti industriali di ambito piemontese e di origine prebellica (tutti ancora da definire in termini di reti), libri e riviste, questi ultimi materiale di riflessione e elaborazione progettuale per Mosso e Castagno. L'Istituto pubblica infatti dal 1988 il semestrale d'artista *Lettera*, rivista europea intorno alle arti. Sono inoltre attive, a intermittenza, le *Edizioni di Lettera* per la pubblicazione di volumi monografici.





- Fig. 13 – Collezione di ceramiche d'uso russe e italiane, anni Venti, conservato negli ambienti dell'Istituto Alvar Aalto Museo dell'Architettura e delle Arti Applicate di Pino Torinese / fotografia E. Dellapiana.

La biblioteca dell'Istituto, infine, conta più di 20.000 volumi e numerose raccolte. Si distinguono al suo interno la sezione della “biblioteca finnica”, una delle più complete esistenti fuori dalla Finlandia, la sezione sull'architettura popolare, sul costruttivismo internazionale e sulle copertine d'autore e d'artista. Proprio legata a questo ultimo settore ha avuto luogo la mostra *L'arte del Novecento e il libro* (Castagno & Cavaglià, 2004)^[20] (fig. 14) dedicata al lavoro che pittori, scultori, architetti del Novecento, hanno destinato alle copertine di libri, riviste e pubblicazioni. Sono presenti copertine firmate da molti dei protagonisti dei movimenti artistici che hanno segnato le arti del Novecento, dalle avanguardie storiche fino agli sviluppi più attuali dell'arte contemporanea, tra i quali Fausto Melotti, Fernand Léger, Le Corbusier, Max Ernst, Henri Matisse, Carlo Mollino, Alvar Aalto, Gino Severini, Sonia Delaunay, Andy Warhol, Giulio Paolini, Tapio Wirkkala, Reima Pietilä, Bruno Munari, Felice Casorati, Arrigo Lora Totino, Sandro De Alexandris, Nicola Mosso, Leonardo Mosso, Laura Castagno. L'esplicito obiettivo è proporre la realizzazione di una pinacoteca in piccolo formato che copre tutto l'arco del secolo, in una logica di democraticizzazione dell'arte “alta”.



- Fig. 14 – Manifesto della mostra *L'arte del Novecento e il libro 1944-2010*, Pino Torinese, 11 maggio – 31 ottobre 2017. Collezione e curatela L. Mosso e L. Castagno; progetto mostra e allestimento G. Cavaglià, A.R. Bertorello.

Tornando al tema delle fonti e rimandando a un auspicabile riordino e valorizzazione dell'archivio dell'Istituto Alvar Aalto, fino a ora trascurato, quest'ultimo spunto proposto, ricorrente nelle occasioni puntuali di presentazioni di parti dell'archivio e del complesso, offre un'ulteriore occasione di riflessione sulle fonti per la storia della cultura di progetto e per la sua condivisione. Non si tratta soltanto di utilizzare correttamente tutta la possibile varietà di fonti offerte dall'Istituto o da altre situazioni analoghe o simili, catalogandole, ordinandole e interpretandole, per ottenere esiti corretti dal punto di vista della storiografia e per rendere il giacimento di fonti disponibile agli studiosi, quanto di affrontarne l'analisi fin da subito nella logica della Public History, “storia pubblica” (Noiret, 2009), di cui archivi e musei sono il naturale terreno di sperimentazione e applicazione. Interrogare le fonti a partire dai presupposti di una storia “per il pubblico”, adatta non solo alla diffusione di informazioni a più livelli, ma anche come strumento metaprogettuale nel senso più ampio del termine – progetto vero e proprio, valorizzazione, creazione e rafforzamento di identità comunitarie, senso di appartenenza e condivisione-, comporta un metodo di ricerca, di confronto e di interpretazione del materiale documentario che necessita di alcuni correttivi.

A Pino Torinese, a un primo e complessivo ordinamento, cronologicamente sistematizzato in sequenze e distinto solo per fondi di provenienza e settore “operativo” (architettura, design, arti applicate, arti visive, materiale bibliografico, manoscritti), può fare seguito, sull'esempio delle mostre sulle copertine dei libri, la proposta di una serie di *queries* implementabile per parole chiave che metta in grado gli studiosi e gli interessati, di “costruire” un

proprio archivio tematico, che può essere facilmente messo in relazione con il **S/D/DESIGN** testo culturale e progettuale e a farne discendere una circolazione di informazioni sotto forma tanto di storia accademica quanto di "storia viva".^[21]

Gli strumenti e gli indirizzi per attuare tali approcci culturali sono oggetto di dibattito e di prime definizioni anche normative da almeno un decennio (Caldesi Valeri, 2016) e coinvolgono i temi della *computer ethic*, del patrimonio e della storia digitale. La situazione ancora relativamente liquida della disciplina della storia del design si presta bene – e bene si prestano i giacimenti di fonti ad essa connesse – a una sperimentazione più avanzata rispetto ad altri settori maggiormente sedimentati e richiede, da una parte, un estremo rigore nel trattamento dei documenti – seguendo la lezione della storia dell'architettura – dall'altra una grande sensibilità all'apertura a campi di indagine solo apparentemente liminari, nella logica del progetto.

Il saggio è frutto di un continuo confronto tra le autrici; più in particolare si devono a E. Dellapiana il primo paragrafo e le conclusioni, a F. Stella il secondo paragrafo e a T. Marzi il terzo.

Riferimenti bibliografici

Aalto, A. (1956). Problemi d'architettura. *Quaderni ACI*, 22, 5-14.

Annuari del Politecnico di Torino, A.A. 1961/62-1968/69 (1961-1985). Torino: Bona.

Baccaglioni, L., Del Canto, E., & Mosso, L. (a cura di). (1981). *Leonardo Mosso: Architettura e pensiero logico*. Catalogo della mostra, aprile – maggio 1981. Mantova: Provincia di Mantova, Casa del Mantegna.

Bettinelli, E., & Mosso Castagno, L. (1974). *Ricerca, struttura e scelta. 1991-1967 Storia e critica dell'esperienza didattica del corso di Plastica ornamentale tenuto da Leonardo Mosso alla facoltà di Architettura di Torino*. Torino: Centro studi di cibernetica ambientale.

Bird, M. (2014). Design History Research in the Digital Age. *Design and Culture*, 6(2), 243-249.

Blevins, C. (2016). Digital History's Perpetual Future Tense. In M. K. Gold & L. F. Klein (a cura di), *Debates in the Digital Humanities 2016* (pp. 308-324), Minneapolis: Minnesota University Press.

Bruschi, A. (2009). *Introduzione alla storia dell'architettura. Considerazioni sul metodo e sulla storia degli studi*. Milano-Roma: Mondadori-Sapienza .

Bulegato, F., & Dellapiana, E. (2014). *Il design degli architetti italiani 1920-2000*. Milano: Electa.

Caldesi Valeri, C. (2016). *Beni Culturali e infosfera. Processi, metodi, mediazione*. Tesi di Dottorato in Beni Culturali, Politecnico di Torino, tutor E. Dellapiana.

Castagno, L. (2008). Masserizie avanguardiste. *AfterVille*, 3, 3.

Castagno, L. & Mosso, L. (2015). Una vicenda internazionale. *Lettera. Rivista dell'Istituto Alvar Aalto/maaad*, 48.

Castagno, L., Mosso, L. & Signorelli, B. (a cura di). (1985). *Dispensa quadro e generale introduttiva. Nicola Mosso*. Pino Torinese: Istituto Alvar Aalto.

Castagno, L. & Cavaglià G. (a cura di). (2004). *L'arte del Novecento e il libro*. Catalogo della mostra 25 marzo – 30 aprile 2004. Milano: Lybra.

Castelnuovo, E., Gubler, J. & Matteoni, D. (1991). L'oggetto misterioso. Note sulla storiografia del design. In E. Castelnuovo (a cura di), *Storia del disegno industriale* (pp. 404-413). Milano: Electa.

Colonna, F. & Costantini S. (a cura di). (1992). *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana"*. Roma: Ateneo.

Crispoliti, E. (1984). *Attraverso l'architettura futurista*. Modena: Galleria Fonte D'Abisso.

D'Amico, F., & Carbone, B. (a cura di). (2013). *Eureka! L'invenzione e il modello*. Mottola (Ta): Stampa Sud.

Dellapiana, E. & Montanari, G. (2015). *Una storia dell'architettura contemporanea*. Torino: Utet

Dellapiana, E., Prina, D. & Sebgondi, G. (2010). Explorations. Architectural History in Italian Schools of Architecture. *EAHN Newsletter*, 2, 26-35.

Donato, M. M. & Ferretti, M. (a cura di). (2012). «CONOSCO UN OTTIMO STORICO DELL'ARTE...» *Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*. Pisa: Edizioni della Normale.

Dragone, A. (1970). A Torino nella casa di un architetto razionalista. *Interni. La rivista dell'arredamento*, 38, 42-44.

Fallan K. (2010). *Design History: Understanding Theory and Method*. Oxford: Berg.

Fillia (Colombo, L.) (1935). *Gli ambienti della nuova architettura*. Torino: Utet.

Fiore, I., & Stella, F. (2015). Istituto Alvar Aalto. A connection between Italy and Finland through the work of Leonardo Mosso. In S. Micheli & E. Laaksonen (a cura di), *Aalto beyond Finland. Architecture and design* (pp. 81-90). Helsinki: Alvar Aalto Foundation.

Giedion, S. (1941). *Space, Time and Architecture*. Cambridge Mass.: Harvard University Press. Tr. it. *Spazio*,

Godoli, F. (1983). *Il Futurismo*, Roma-Bari: Laterza.

Kubler, G. (1965). What can Historians do for Architects. *Perspecta*, 9/10, 299-303.

Lamberti, M.M. (a cura di). (2000). *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*. Torino: CRT.

Leonardo Mosso. *Strutture e paesaggi di luce* (2008). Atti del convegno, 13 – 15 novembre 2008. Genova: Dipartimento pianificazione territoriale.

Lupo, G.M. (a cura di). (1996). *Gli architetti dell'Accademia Albertina. L'insegnamento e la professione dell'architettura fra Ottocento e Novecento*. Torino: Allemandi.

Mangone, F. (2002). *Viaggi a sud. Gli architetti nordici e l'Italia 1850-1925*. Napoli: Electa.

Margolin, V. (2015). Introduction. In Id. (a cura di), *World History of Design* (pp. 5-7). London: Bloomsbury.

Margolin, V. (2013). Il Design nella storia. *A/I/S/design storia e ricerche 1*. <http://www.aisdesign.org/aisd/il-design-nella-storia>.

Marzi, T. (2006). Casa-Studio di Nicola Mosso a Torino. *Do.Co.Mo.Mo. Italia Giornale* 19, 13.

Red. (1977). Moncalieri (Turin). Italie. Villa Erica – 1969/1972. *L'Architecture d'aujourd'hui*, 191, 82-84.

Montanari, G. (1992). *Interventi urbani e architetture pubbliche negli anni Trenta. Il caso del Piemonte*. Milano: CLUT

Mosso, L. (1964). Alvar Aalto e l'Italia. In Id. (a cura di), *Alvar Aalto ja Italia*. Roma: 2RC.

Mosso, L. (a cura di). (1965). *L'opera di Alvar Aalto*. Catalogo della mostra, 14 novembre 1965 – 9 gennaio 1966. Milano: Edizioni di Comunità.

Mosso, L. (2008). Una svolta futurista. *AfterVille*, 3, 2.

Mosso, N. (1961). Teorie e procedimenti per il calcolo rapido del soleggiamento. *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino*, Classe di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali, 95, 437-454.

Noiret, S., (2009). “Public History” e “Storia pubblica” nella rete. *Ricerche storiche*, 2-3, 275-326.

Pasca V. & Trabucco F. (a cura di). (1995). *Design: storia e storiografia*. Bologna: Progetto Leonardo.

Pelkonen, E. L. (2013). *In search of Aalto. A review of Alvar Aalto: the mark of the hand*. New Haven: Yale University.

Peruccio P. P. & Russo D. (a cura di). (2015). *Storia hic et nunc. La formazione dello storico del design in Italia e all'estero*. Torino: Allemandi.

Raimondi, L., Apollonio, U., & Pietila, R. (1977). *Leonardo Mosso, parole e strutture 1961-1977*. Catalogo della mostra, 13 – 31 ottobre 1977. Jyväskylä: Alvar Aalto Museo.

Santini, P. C. (1967). Alvar Aalto in Italia. *Ottagono*, 7, 91-95.

Schlosser, von J. (1892). Die Betendung der Quellen für die neue Kustgeschishte [Il significato delle fonti per la storia dell'arte dell'epoca moderna]. Supplemento all'*Allgemeine Zeitung*, 261.

Signorelli, B. (2012), Mosso Nicola. In *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 77.

Sistri, A. (2002). Nicola Mosso. In Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Torino (a cura di). *Albo d'Onore del Novecento. Architetti a Torino*. Torino: Celid, pp.104-107.

Tentori, F. (1959). Nicola e Leonardo Mosso e Livio Norzi. Chiesa del quartiere Mirafiori a Torino. *Casabella-Continuità*, 229, 30-37.

Vigliano Davico, M. (1974). *Note per una storia del Miar torinese. Ottorino Aloisio e l'architettura gestuale*. Torino: RapiRapida.

Vigliano Davico, M. (2010). L'altro MIAR torinese. In M. Docci, M.G. Turco (a cura di), *L'architettura dell'altra modernità* (pp. 149-157). Roma: Gangemi.

Weller, T. (a cura di). (2013). *History in the digital age*. London – New York : Routledge.

Film documentario *Leonardo Mosso, maestro di indipendenza* realizzato dall'Ordine degli architetti di Torino e curato da Liana Pastorin e da Riccardo Mandrello (2014). <https://www.youtube.com/watch?v=Jakg5QUncsk>

Film documentario *Leonardo Mosso. Un secolo in un giorno* realizzato dall'Ordine degli architetti di Biella (2016). <https://vimeo.com/162213302>

NOTE (↩ returns to text)

1. Schlosser 1892; lo spunto è poi ovviamente sviluppato nella *Die Kunstliteratur, ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, pubblicato a Vienna nel 1924 e tradotto per la prima volta in Italia nel 1935.

2. Una sintesi storica e una proposta metodologica è in Bruschi 2009.

3. Per esempio l'introduzione di Margolin (2015, pp. 5-7).

4. Un ottimo esempio di un simile processo di "evoluzione metodologica" è fornito proprio dalla pur paludata "Scuola romana", dalla quale, non casualmente, traggono la loro formazione autori che si sono fruttuosamente occupati anche di design, come Argan o Casciato (Colonna & Costantini, 1992).
5. Un curioso esempio, del tutto puntuale, è la prima scrematura dell'archivio di Alfredo d'Andrade, architetto e artista attivo tra XIX e XX secolo, versato all'Archivio di Stato di Torino negli anni Novanta del secolo scorso, in cui manufatti e documentazione relativi a lavori di ricamo sono stati relegati in una voce a nome della moglie, solo in quanto lavori femminili, mentre costituivano un'importante parte della ricerca e delle esercitazioni svolte dall'architetto lusitano con gli allievi del corso di Arti applicate all'industria presso l'Accademia Linguistica di Genova negli anni 1868-1875.
6. Il progetto di Nicola e Leonardo Mosso e Livio Norzi per la Chiesa torinese del SS. Redentore (1953-1957) corrisponde a uno spazio fortemente espressivo e nel contempo mistico. Contraddistinto da una struttura reticolare resistente per forma, frutto della sapienza matematica di Nicola Mosso e Livio Norzi, l'edificio in laterizio e cemento è una citazione all'architettura guariniana, all'architettura futurista e a quella nordica (Tentori, 1959).
7. Il capitolo dedicato alla figura di Aalto è significativo in quanto l'autore riserva 39 pagine all'architetto, annoverandolo tra i maestri dell'architettura moderna: Gropius, Le Corbusier, Wright e Mies van der Rohe (cui Giedion dedica rispettivamente 35, 31, 27 e 23 pagine) (Pelkonen, 2013, p. 1).
8. Tali incontri avvengono presso il teatro Carignano di Torino, il Circolo Tunnel nel palazzo Doria Spinola di Genova, il teatro di via Manzoni di Milano e il teatro Eliseo di Roma. La prima conferenza tenuta da Aalto a Torino, il 23 novembre 1956, dal titolo Problemi di architettura, oltre a consentire di rintracciare l'entità del rapporto tra Mosso e Aalto, fornisce altresì una peculiare testimonianza del carattere e del pensiero progettuale di Aalto.
9. I rapporti di Mosso con Ragghianti (autore di diversi articoli di Edizioni di Comunità) e Pier Carlo Santini (direttore della medesima) rappresentano un fattore decisivo nella scelta da parte di Ragghianti, nell'autunno del 1963 (anno in cui prende avvio la gestazione della mostra fiorentina), quale curatore della manifestazione e del catalogo critico delle opere di Aalto realizzate tra il 1918 e il 1970.
10. Se è in concomitanza e dopo la mostra fiorentina che si assiste a un rinnovato interesse per la sua opera, la mole di articoli, scritti critici e studi risalenti ai mesi precedenti alla mostra e conservati in una serie di volumi conservati presso l'Istituto Alvar Aalto di Pino Torinese mette in luce la caratura effettiva dell'evento e rivela come il suo successo sia fortemente determinato dalle strategie di promozione mediatica attuate nei mesi precedenti la mostra.
11. Degli otto progetti italiani solo due vengono realizzati: il padiglione finlandese della Biennale di Venezia (1956) e la chiesa di Riola di Vergato (1966-1994). I progetti rimasti incompiuti corrispondono invece ai progetti di una casa-studio per Roberto Sambonet sul lago di Como (1954), di un complesso alberghiero, centro congressi e uffici nel centro di Torino (1964-1965), di un prototipo di filiale per uffici e amministrazione per la società Ferrero (1965-70), di un centro culturale all'interno della fortezza di Siena (1966), del complesso residenziale Patrizia, presso Pavia (1966-68) e di una villa per Erica Olivetti a Moncalieri (1969-1972).
12. La conformazione del lotto in cui è previsto l'inserimento del complesso induce Aalto a optare per un edificio a cratere, che si sviluppa su tre lati dell'odierna piazza Valdo Fusi. Lungo il perimetro è prevista la collocazione di uffici, verso la corte interna le 150 camere/appartamenti dell'albergo (disposti lungo terrazze digradanti) e sul quarto lato il centro congressi e le sale spettacolo. Il progetto è arricchito di giardini, piazzette, percorsi pedonali su più livelli, i quali fungono da elementi separatori e unificanti tra il complesso e il contesto urbano. Infine, l'area è collegata agli isolati adiacenti attraverso un percorso diagonale al lotto che connette l'edificio al parco adiacente (Santini, 1967, pp. 91-92).
13. Notezie tratte dalla testimonianza diretta di Leonardo Mosso (giugno 2013) e dalla documentazione conservata presso l'Istituto Alvar Aalto di Torino/Museo dell'architettura arti applicate e design, s.c.
14. "In questa "architettura per la velocità" [...] si evidenzia chiaramente non soltanto la linea aaltiana di tipologia ripetitiva, ma anche un concetto di Landmerkmal [...] che, per la sua stessa forma e configurazione si identifica come logo di una azienda a livello mondiale: architettura-segno visivamente coglibile, per la persistenza dell'immagine, anche durante il transito veloce lungo le autostrade"; L. Mosso, 1965-70 Filiali Ferrero, 19989 (documentazione conservata presso l'Istituto Alvar Aalto di Torino/Museo dell'architettura arti applicate e design) s.c.].
15. Notezie tratte dalla testimonianza diretta di Leonardo Mosso (giugno 2013) e dal materiale personale dell'architetto conservato presso l'Istituto Alvar Aalto di Torino/Museo dell'architettura e delle arti applicate, s.c.
16. Il progetto esecutivo della villa è elaborato nei minimi dettagli. La struttura portante è in cemento armato, rivestita da uno zoccolo in pietra in corrispondenza del piano terra e da una pelle in muratura al primo piano; la piscina invece è contraddistinta da una struttura vetrata, al fine di consentire la compenetrazione tra spazio interno ed esterno (Moncalieri, 1977).
17. Mosso è incaricato del corso di Plastica Ornamentale della Facoltà di Architettura di Torino dall'a.a. 1961-1962 all'a.a. 1967-1968. Dal 1971 insegna Architettura sociale, e dal 1975 Composizione Architettonica A di cui Mosso mantiene la docenza sino al 1984. L'ultimo incarico didattico presso il Politecnico di Torino è per il corso di Progettazione Architettonica nell'a.a. 1984-1985; cfr. Annuari del Politecnico di Torino (dall'a.a. 1961-1962 all'a.a. 1984-1985).
18. I programmi didattici prevedono un ciclo di esercitazioni pratiche, quali "l'organizzazione nello spazio di elementi identici per crescita direzionata e modulata" attraverso l'uso di legno in listelli o, in altri casi, "l'organizzazione nello spazio di elementi ottenuti con operazioni di taglio, piegatura e foratura, da un foglio di cartoncino bianco cm. 30*30*0,05" (Bettinelli & Castagno, 1974, p. 65).
19. I disegni dei bozzetti vennero realizzati "a fresco" nelle logge ma non vennero realizzati con la tecnica della plastica murale, bassorilievo cromatico polimerico che prevedeva l'impiego di diversi strati di intonaco cementizio colorato. Altri inserimenti di plastiche murali

verranno in quegli anni proposti da Nicola Mosso per diversi lavori, come per esempio il progetto **S/DESIGN** delle Ferrovie Elettriche di Orbassano (1936) e il Palazzo Nasi Agnelli (1936) di Piazza Carlina a Torino ma non avranno esecuzione (Mosso, 2008).

RIVISTA E SITO DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA STORICI DEL DESIGN

20. Una variante, concentrata su una selezione di copertine a partire dal secondo dopoguerra, è costituita dalla mostra curata da Laura Castagno e Leonardo Mosso, *L'arte del Novecento e il libro 1944-2010*, Biblioteca Comunale di Pino Torinese, 11 maggio – 31 ottobre 2017.
21. Un buon esempio di tale tipo di approccio è il Museo Archivio Alessi, (Crusinallo), che sotto la guida di Francesca Appiani offre materiale documentario tanto agli studiosi quanto ai progettisti in termini di modelli formali, processi produttivi e relazioni culturali.

Questo articolo è stato pubblicato in [AIS/Design Storia e Ricerche, numero 10 dicembre 2017](#)

ELENA DELLAPIANA

Elena Dellapiana, architetto, PhD, professore associato di storia dell'architettura e del design presso il Dipartimento di architettura e design del Politecnico di Torino. Svolge attività di ricerca e ha pubblicato saggi e monografie sulla storia dell'architettura della città e del design del XIX e XX secolo, sulla formazione degli architetti e sul rapporto tra le arti applicate e il "sistema delle arti" in volumi collettanei e riviste nazionali e internazionali. La monografia Giuseppe Talucchi architetto (Celid, 1999) ha ottenuto il premio de Angelis D'Ossat per giovani ricercatori nel 2001. Nel 2013 ha collaborato al volume Made in Italy. Rethinking a Century of Italian Design, a cura di K. Fallan e G. Lees Maffey (Bloomsbury). Per i tipi Electa ha collaborato alla realizzazione del volume Storia dell'architettura italiana: L'Ottocento (a cura di A. Restucci, Milano, Electa, 2005), ha firmato la monografia Il design della ceramica in Italia 1850-2000 (Milano, Electa, 2010) e, con F. Bulegato, Il design degli architetti in Italia 1920-2000 (Milano, Electa, 2014). Con G. Montanari, Una storia dell'architettura contemporanea (Torino, Utet, 2015).

TANJA MARZI

Tanja Marzi, Architetto, è dottore di ricerca in "Innovazione tecnologica per l'ambiente costruito" presso il Politecnico di Torino, dove svolge attività di ricerca e didattica nel Dipartimento di Architettura e Design. Partecipa a numerosi progetti di ricerca a livello nazionale e internazionale sui temi del recupero e della valorizzazione dei Beni Culturali appartenenti al patrimonio storico, alle strutture lignee e all'architettura moderna. Ha svolto, presso l'Istituto Alvar Aalto – Museo dell'Architettura Arti Applicate e Design di Pino Torinese, attività di ricerca, studio e catalogazione del patrimonio dell'architettura moderna. In particolare si è occupata della schedatura dei disegni originali di Alvar Aalto; della casa/studio dell'architetto razional-futurista Nicola Mosso; dell'archivio Umberto Cuzzi/Gigi Chessa; di mobili e oggetti di design scandinavo e finnico.

FEDERICA STELLA

Federica Stella, Dottore di ricerca in Beni Culturali (Politecnico di Torino, XXVI ciclo), è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino. Nell'Albo degli studiosi ed esperti esterni qualificati allo svolgimento di attività didattica (SD ICAR/18, Storia dell'architettura), dal 2010 collabora ed è cultore della materia dei corsi di Storia dell'architettura e della città, Storia dell'architettura e della città del Novecento e Storia dell'architettura contemporanea.

Dal 2007 svolge attività di ricerca nel campo dei Beni Culturali, della Storia delle tecniche architettoniche e costruttive, della Storia della città in età moderna e contemporanea, con particolare interesse per lo sviluppo dell'ingegneria strutturale a cavallo tra Ottocento e Novecento e per la produzione architettonica di Pier Luigi Nervi.

I commenti sono chiusi.