POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

Esperienze, contaminazioni e emozioni nella modernità di Carlo Mollino

Original
Esperienze, contaminazioni e emozioni nella modernità di Carlo Mollino / Comba, M., Celenza, M.. - In: POLEMOS. - ISSN 2281-9517. - V:2(2024), pp. 65-83. [10.48247/P2024-2-005]

Availability:
This version is available at: 11583/3006332 since: 2026-01-19T12:22:58Z

Publisher:
Donzelli

Published
DOI:10.48247/P2024-2-005

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)

26 November 2026

Polemos 2024-2 imp.qxp_Layout 1 04/12/25 11:35 Pagina 65

Esperienze, contaminazioni e emozioni nella modernità di Carlo Mollino

Michela Comba con Marco Celenza[1]

1. *Tra ragione e sensazione: i cappelli di Erich Mendelsohn*

All'inizio degli anni cinquanta, Mollino chiosa queste parole di Erich Mendelsohn nella loro prima traduzione italiana, curata da Mario Federico Roggero: «dai vicendevoli rapporti tra funzione e dinamica, fra realtà e irrealtà, tra coscienza e incoscienza, tra ragione e sensazione, tra numero e pensiero tra limitazione e infinito, si genera il desiderio vitale della creazione, il desiderio spaziale dell'architetto» (E. Mendelsohn, *La coerenza internazionale del nuovo pensiero architettonico. Dinamica e funzione*, 1923)[2].

Il giovane architetto italiano conosceva da tempo le opere di Mendelsohn: ne aveva sperimentato le forme fin da studente e nella sua biblioteca custodiva *Das Gesamtschaffen des Architekten. Skizzen, Entwürfe, Bauten* (Mosse, Berlin 1930).

D'altra parte, la critica architettonica italiana, durante il Ventennio, non aveva assecondato la volontà dei militanti razionalisti più dogmatici di ignorare l'opera dell'architetto tedesco e più in generale la vicenda espressionista[3]. Mentre Giuseppe Pagano, alla direzione di «Casabella», nel 1934 esortava gli architetti ad allontanare i toni melodrammati-

[1] Il paragrafo 3. *A corpo a corpo nella meraviglia senza tempo* è di Marco Celenza (dottorando di ricerca presso il DASP del Politecnico di Torino); gli altri di Michela Comba (professore associato di Storia dell'architettura, Politecnico di Torino). Le immagini presenti in questo contributo sono state ottenute «per gentile concessione dell'Agenzia del Demanio, Fondo Carlo Mollino conservato al Politecnico di Torino, Sezione Archivi Biblioteca Gabetti».

[2] M.F. Roggero, *Il contributo di Mendelsohn alla evoluzione dell'architettura moderna*, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milano 1952.

[3] Si veda la presentazione di Pierluigi Giordani, alla edizione italiana del testo A. Whittick, *Eric Mendelsohn*, Faber & Faber, London 1940; trad. it. *Eric Mendelsohn architetto,* Calderini, Bologna 1960. Su Mendelsohn e la storiografia più recente si veda la recensione di R. Dulio al testo *Mendelsohn 1887-1953*, a cura di R. Stephen, Electa, Milano 2004, in *Domus,* 28 febbraio 2005, <https://www.domusweb.it/it/recensioni/2005/02/28/la-storia-di-mendelsohn.html> (15 dicembre 2024).

Polemos 2024-2 imp.qxp_Layout 1 04/12/25 11:35 Pagina 66

ci, a non "perdersi in stupidaggini accessorie", a ricercare piuttosto un linguaggio duro e onesto, ispirandosi alla "spavalda onestà strutturale" degli antichi romani (e alla tecnica muraria della loro architettura militare)[4], Edoardo Persico illustrava con entusiasmo i progetti dei magazzini Schocken e narrava ai lettori della stessa rivista il poetico «svolgimento del pensiero plastico» dello stile di Mendelsohn[5].

Accadeva assai prima che Bruno Zevi e Reyner Banham scrivessero della "potente sensibilità plastica" di Mendelsohn e che il professore, architetto e designer Mario Federico Roggero (1919-2012) discutesse proprio con Mollino (fino a dedicargli) i contenuti del suo testo, pubblicato nel 1952, che raccoglie progetti, schizzi e la traduzione di scritti e conferenze dell'architetto tedesco[6].

Il libro curato da Roggero, frutto di una fitta corrispondenza con Mendelsohn, venne recensito da C.L. Ragghianti nel 1953 (sulle pagine di «Selearte») e Mollino, in polemica e risposta a quest'ultimo, pubblicò l'articolo *Un libro su Mendelsohn*[7]. Qui sottolineava che la *modernità* di Mendelsohn emergeva dalla sua produzione complessiva: Mollino non utilizzava "modernismo" in termini ideologici né strettamente architettonici (come Movimento Moderno, per intenderci)[8]; aveva colto e coltivato la natura fenomenologica di una modernità, che peraltro coinvolgeva lui stesso – con un suo "svolgersi travagliato"[9] – ma soprattutto per lo sconfinamento epistemologico che ha interessato *in primis* l'architettura, intesa finalmente oltre i limiti fisici di edifici e di oggetti, sostituiti dall'esperienza: dalle relazioni spaziali e da una mobilità necessaria all'interno degli ambienti che era anche metaforica (perché alludeva e invocava processi di emancipazione e liberazione)[10]. E Mollino era pienamente coinvolto in questi processi innanzitutto so-

[4] G. Pagano, *Architettura polemica dell'epoca romana*, in «Casabella», n. 76, aprile 1934, pp. 34-35.

[5] E. Persico, *11 opere di Mendelsohn*, in «Casabella», n. 76, aprile 1934, pp. 8-17. I numeri della rivista delle annate 1932-1934 sono conservate nella biblioteca Mollino (ora fondo CM della Biblioteca Centrale di Architettura del Politecnico di Torino).

[6] Roggero, *Il contributo di Mendelsohn* cit.

[7] M. Comba (a cura di), *Carlo Mollino. Architettura di parole: scritti 1933-1965*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 392-396.

[8] Sui termini di Movimento Moderno e Modernismo si veda M. McLeod, *Modernism*, in «Histories of Post War Architecture», n. 0, 2017, pp. 1-10, < https://hpa.unibo.it/article/view/6726/6565> (15 dicembre 2024).

[9] «Un libro su E. Mendelsohn (1887-1953)» in *Carlo Mollino. Architettura di parole* cit., pp. 392-396. Nella medesima antologia è inserito anche *Vedere l'architettura* del 1946, p. 290.

[10] In particolare per S. Giedion e il concetto di *Durchdringung* si veda H. Heynen, *What belongs to architecture*, in «The Journal of Architecture», n. 4, 1999, pp. 129-147.

Polemos 2024-2 imp.qxp_Layout 1 04/12/25 11:35 Pagina 67

ciali, pur non avendo mai condiviso alcuna lotta politica, anche quando – durante la lunga fine del fascismo – aveva frequentato personaggi (uomini e donne) anticonformisti, aperti all'Europa, che si legavano gli uni agli altri attraverso committenze esterne al fascismo[11].

La mobilità (il movimento), però, era soprattutto, per Mollino, la sensazione di un coinvolgimento fisico e la condizione *necessaria* per l'esperienza estetica. *Introduzione al discesismo. Tecnica, stili, agonismo, discesa e slalom, storia, didattica, equipaggiamento* (Mediterranea, Roma 1951), e la lunga fase preparatoria alla pubblicazione del testo e alle fotografie scattate da Mollino a Leo Gasperl per illustrare il *Manuale di sci* (Hoepli, Milano 1938) dello sciatore austriaco, provano quanto per l'architetto la centralità dell'azione sensomotoria, del coinvolgimento del corpo nella relazione tra azione e ambiente fossero il veicolo non solo di processi percettivi ed estetici ma anche cognitivi. Corpo e azione delineano un «paradigma corporeo»[12], non deterministico, che anima e conforma tutta la sua opera.

Mollino si è avvicinato a questo *modus operandi*, alla fine degli anni venti, contestualmente allo studio dell'approccio espressionista di Mendelsohn (e non solo il suo, se si confrontano alcuni schizzi di Mollino per il Teatro Regio di Torino con quelli di Hans Scharoun per la Philharmonie di Berlino). Questo approfondimento da parte di Mollino è avvenuto in modo empatico e assolutamente empirico, strumentale alla conquista di valori estetici sempre più lirici, compiuta attraverso l'utilizzo di espedienti compositivi che gli evitavano di assecondare «un approccio solo funzionale», meccanicista, e "una concezione stilisticamente castigatissima"[13]: il movimento delle masse costruite (eterogenee ma composte in forme chiuse) e i cromatismi dei piani.

La risonanza *empatica* e le assonanze formali di alcune opere dell'architetto torinese con quelle tedesche di Mendelsohn non sono però le uniche. Il modernismo infatti ha rappresentato un campo di sperimentazione e contaminazione progettuale tra diverse anime e correnti anche in apparente contraddizione[14].

[11] M. Comba, *The Enchanted Rooms of Carlo Mollino: Confrontations with Art in a Company Town*, European Architectural Network Third International Meeting, Book of Abstract, 2014, pp. 296-306.

[12] V. Gallese e U. Morelli, *Che cosa significa essere umani. Corpo, cervello e relazione per vivere nel presente,* Cortina Editore, Milano 2024, pp. 90-91.

[13] Pagano, *Architettura polemica* cit.

[14] «Ammesso che si accetti l'espressionismo come parte del Movimento Moderno e considerando che i leaders del razionalismo furono gli stessi del Novembergruppe» scriveva

Polemos 2024-2 imp.qxp_Layout 1 04/12/25 11:35 Pagina 68

Negli anni trenta, per esempio, i funzionalismi degli austriaci Lois Welzenbacher, Clemens Holzemeister e Richard Neutra hanno alimentato quello molliniano, contribuendo a definire un suo patrimonio linguistico che poi, negli anni cinquanta, l'architetto italiano ha modificato per accogliere altri spunti, in primis dalle opere americane di Eero Saarineen.

La matrice mendelsohniana però non si dissolve lungo gli anni cinquanta e sessanta; riappare cristallizzata, con una valenza ormai iconica, in entrambi i capolavori finali di Mollino. La sede della Camera di Commercio di Torino dal 1973 riflette (come i primi progetti) la leggerezza della struttura e l'immagine dei fronti curvi e bucati (resi con schermi di finestre ampie e scure, sostenuti da solai a sbalzo) dei Magazzini Schoken di Cheminitz e del Columbushaus; la copertura del Nuovo Teatro Regio invece (dove Mollino adatta una soluzione che aveva raggiunto progettando il Teatro dell'Opera di Cagliari) cita, quasi letteralmente, quella delle tintorie del cappellificio Steinberg,

Ludovico Quaroni nel saggio introduttivo alla prima traduzione italiana di *Die Stadtkrone*, Diederichs, Jena 1919, trad. it. B. Taut, *La corona della città*, Mazzotta Editore, Milano 1973, pp. I-XXVII.

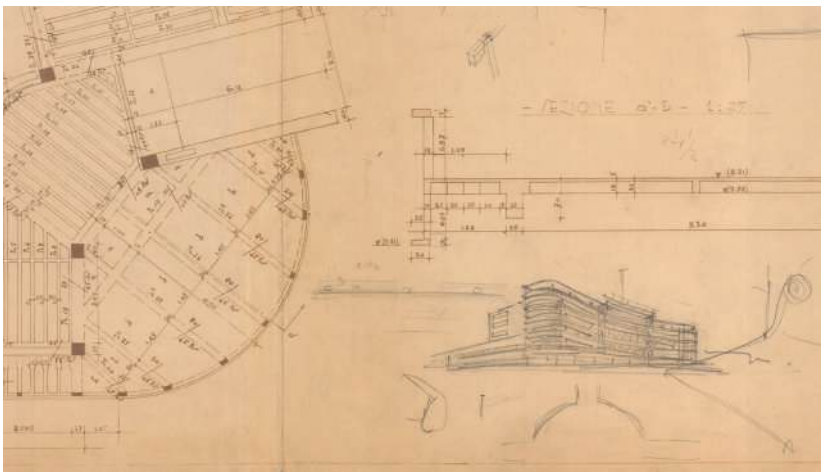


Figura 1: C. Mollino, progetto per la sede Federazione Agricoltori di Cuneo, 1933 (Archivio Mollino, Politecnico di Torino, P.10C.120.173).

Polemos 2024-2 imp.qxp_Layout 1 04/12/25 11:35 Pagina 69

Hermann & C di Luckenwalde, terminato nel 1923 a sud di Berlino[15]. La presenza di questi elementi, perfettamente inseriti nel contesto storico torinese – sebbene entrambi estranei per tradizioni costruttive utilizzate e immaginari architettonici evocati – sublima la percezione dello spazio urbano dei passanti, ancora oggi.

I "camini" di Luckenwalde, peraltro citati anche dagli architetti Roberto Gabetti e Aimaro d'Isola (1958-59), con il progetto per la nuova sede post-bellica della Società Ippica Torinese, sembrano custodire un codice, un idioma che era divenuto per Mollino (e non solo) il segno di appartenenza a una particolare cultura moderna. Quest'ultima, proprio come il Mendelsohn del cappellificio, produceva forme fortemente simboliche, che generano processi di empatizzazione, anche per la loro ambiguità; forme simboliche, che offrivano comunque soluzioni a problemi funzionali, risolti con una ricerca sulle strutture

[15] F. Barkow, K. James e C. Tashima, *The Ruins of Modernity. Erich Mendelsohn's Hat Factory in Luckenwalde*, Architectural Association, London 1998.

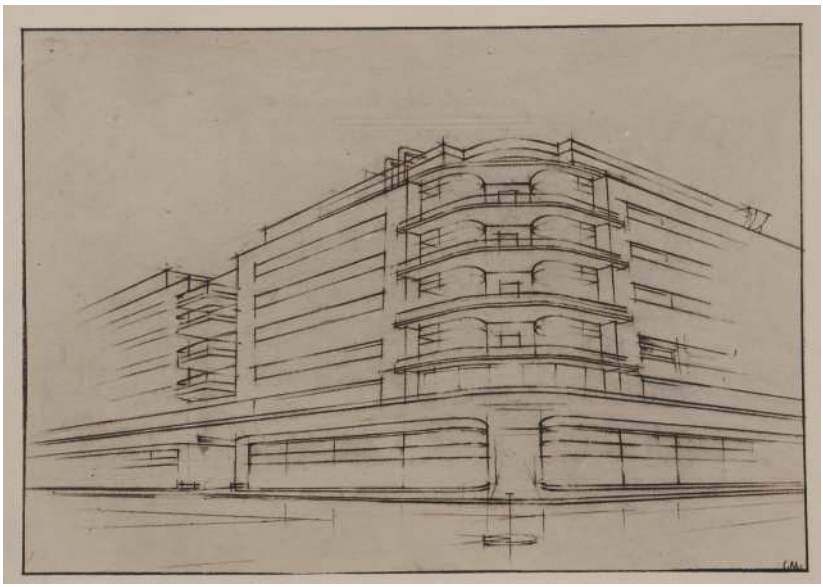


Figura 2: C. Mollino, progetto di tesi di laurea: sistemazione di un isolato nei pressi di via Palazzo di Città a negozi e uffici, 1931 (Archivio Mollino, Politecnico di Torino, P.10D.127.1).

Polemos 2024-2 imp.qxp_Layout 1 04/12/25 11:35 Pagina 70

e sulle tecniche costruttive: per la copertura delle sale delle tintorie l'architetto tedesco aveva inventato una struttura tettonica che assecondava il processo di evaporazione con un flusso d'aria continuo, reso possibile dalla copertura stessa[16].

D'altra parte anche alcuni caratteri morfologici della Società Ippica Torinese di Mollino, progettata con l'ingegnere Vittorio Baudi di Selve tra il 1937 e il 1940 e demolita nel 1960 (un'opera che lo stesso Pagano definì di «straordinaria modernità razionale»)[17], erano la soluzione architettonica del sistema di ventilazione naturale che l'architetto aveva previsto per escludere l'impiego di mezzi meccanici, grazie all'applicazione del sistema dell'aerazione differenziale orizzontale (*Knapen*)[18].

Ma chi era Mendelsohn per l'architetto torinese e che cosa rappresentavano le sue opere?

Sulla sua copia del libro di Roggero, Mollino annota: «simbolista», «psicologista», «espressionista» e «antiprogressista». Le chiose si ritrovano a margine di un articolo (*L'Acropoli e il Partenone*), pubblicato da Mendelsohn nel 1930 sul «Berliner Tageblatt», il quotidiano che

[16] T. Altenhof, *The House-as-Chimney. Erich Mendelsohn's Breathing Space at Luckenwalde,* Fondazione Bruno Zevi, Roma 2018.

[17] G. Pagano, *La nuova sede della Società Ippica torinese*, in «Costruzioni-Casabella», n. 157, 1941, pp. 15-17.

[18] *Progetto 1936*, copia dattiloscritta s.d., in *Società Ippica Torinese*, pdv 2, Archivio Mollino (ACM), Politecnico di Torino.

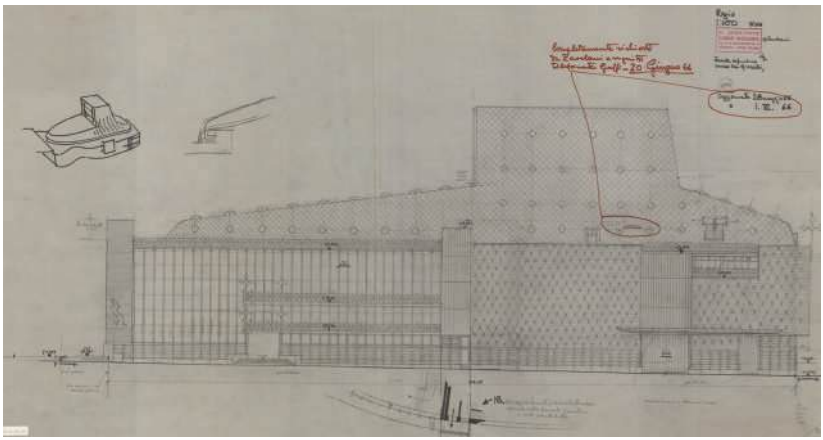


Figura 3: C. Mollino, progetto del Nuovo Teatro Regio di Torino: fronte sulla via Verdi, 1966 (Archivio Mollino, Politecnico di Torino, P.17A.382.30).

Polemos 2024-2 imp.qxp_Layout 1 04/12/25 11:35 Pagina 71

aveva sede, tra l'altro, nella Rudolf-Mosse-Haus, edificio ristrutturato proprio dall'architetto tedesco tra il 1921-1923. Ricostruito per la parte mendelsohniana nel secondo dopoguerra, isolato dal muro all'interno della "striscia della morte" tra il 1962 e il 1989, oggi parte del polo mediatico Mosse-Zentrum, quell'intervento di Mendelsohn rappresentò senza dubbio un modello importante per Mollino: fin dal progetto della sua tesi di laurea e – come si può notare, confrontando pianta e curve con quelle del corpo angolare dell'edificio berlinese – anche per la sua prima opera costruita, la sede della Federazione Agricoltori di Cuneo (1933-34). I disegni di questi primi progetti molliniani custodiscono infatti il passaggio e la sperimentazione di un linguaggio che, a partire da volumetrie rigide (senz'altro più astratte), approda a composizioni più morbide e coinvolgenti.

Sull'estetica espressionista Mollino rifletterà esplicitamente solo nel 1946, in un testo da lui curato per l'editrice L'Orma (accolto in una collana diretta da Ettore Sottsass junior e Vladi Orengo), *36 disegni di Grosz*: «espressionismo è una reazione romantica e suggestiva alla mummificazione accademica e formale»: una reazione «contenutista»,

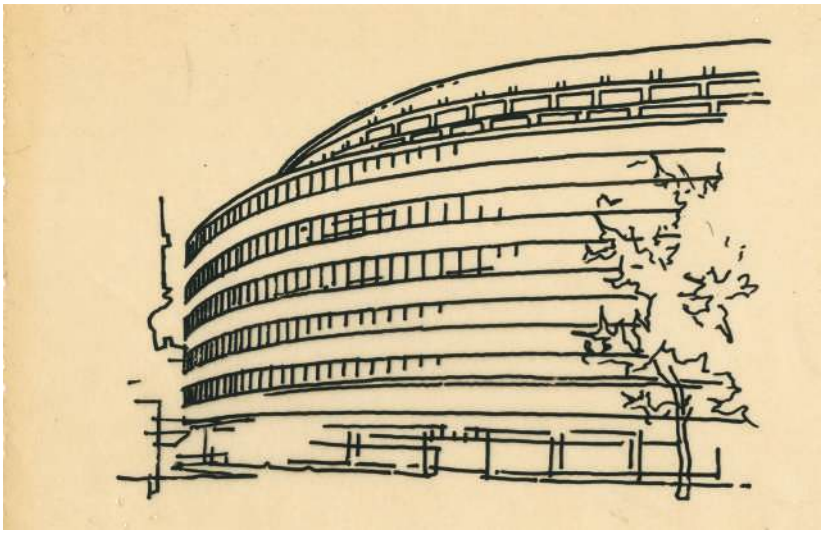


Figura 4: C. Mollino schizzo da fotografia dei Magazzini Schocken di Chemnitz (Archivio Mollino, Politecnico di Torino, fasc. 53).

Polemos 2024-2 imp.qxp_Layout 1 04/12/25 11:35 Pagina 72

scrive Mollino («con buona pace di coloro che vorrebbero l'espressione artistica esclusiva dei valori diretti e non associativi»)[19].

Presentando la raccolta dei disegni di Grosz, passati nelle mani dell'architetto attraverso il pittore Mino Maccari frequentato negli anni trenta, Mollino compie una ricostruzione biografica accurata e definisce l'artista tedesco espressionista ma anche dadaista, «antimilitarista, antiborghese e anticlericale»; sottolinea soprattutto l'espressività incisiva del suo segno («ironica, violenta e delicata») e l'accosta alla linea dei grandi artisti giapponesi (Kitagawa Utamaro, Toshusai Sharaku, Torii Kiyomasu)[20].

Mollino ha sperimentato una linea altrettanto incisiva e a suo dire «inconscia» (fino a trovare la propria), attraverso gli schizzi, i progetti, le riflessioni e le architetture di Mendelsohn: se rileggessimo le chiose di Mollino accanto alle parole dell'architetto tedesco e considerassimo

[19] «Le rose di Grosz» in *Carlo Mollino. Architettura di parole* cit., pp. 251-257.
[20] *Ibid*.

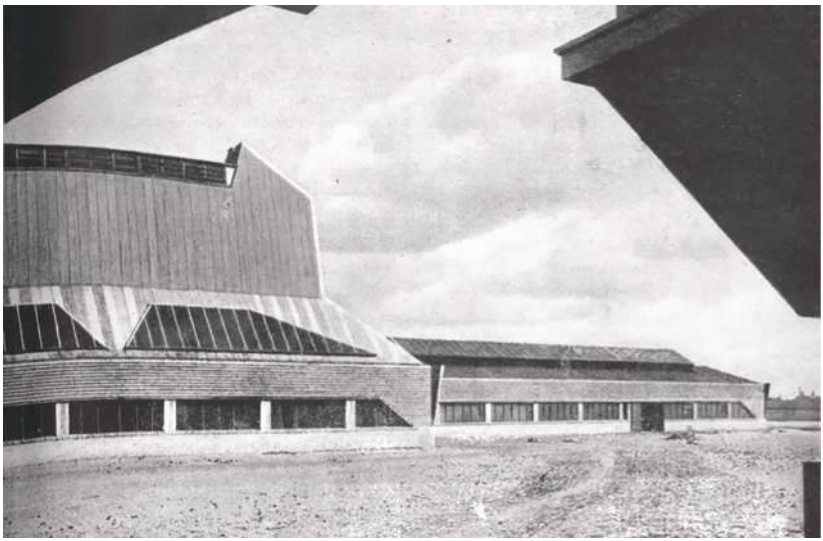


Figura 5: La tintoria della fabbrica di cappelli di Luckenwalde: fotografia del 1921, pubblicata nel testo di M.F. Roggero *Il contributo di Mendelsohn alla evoluzione dell'architettura moderna* (Politecnica Tamburini, Milano 1952), tratta dalla copia appartenuta a C. Mollino, conservata nella Biblioteca Centrale di Architettura del Politecnico di Torino.

Polemos 2024-2 imp.qxp_Layout 1 04/12/25 11:35 Pagina 73

quanto essi condividevano (la critica profonda verso un concetto di "dinamismo" meccanicista e razionalista e verso la metafora lecorbusieriana dell'automobile; l'accento sul progetto inteso come prova di assoluta libertà dell'individuo anche nei confronti delle insidie della tecnica), potremmo deviare la trappola della critica all'estetica crociana, tesa dallo stesso Mollino[21]. Potremmo rileggere gli effetti della lezione di Mendelsohn sulla sua opera, addirittura come *embodiement ante-litteram* e rivalutare il suo atto progettuale come processo cognitivo, percettivo ed esperenziale, come luogo d'incontro di dinamiche emozionali e situazioni esistenziali[22].

Il movimento, il corpo, lo specchio, nell'opera di Carlo Mollino non hanno un ruolo soltanto simbolico. Se gli studi di Vittorio Galle-

[21] «Classicismo e Romanticismo nell'architettura attuale» in *Carlo Mollino. Architettura di parole* cit., pp. 402-425.

[22] Si veda P. Gregory, *Per un'architettura empatica. Prospettive, concetti, questioni*, Carocci Editore, Roma 2023. In particolare il capitolo «Empatia e neuroscienze», pp. 61-79.



Figura 6: La Società Ippica Torinese di Nichelino progettata da R. Gabetti e A. d'Isola con G. Raineri (1958-59). Foto di D. Regis.

Polemos 2024-2 imp.qxp_Layout 1 04/12/25 11:35 Pagina 74

se ci spiegano che «prima c'è il movimento» (il ruolo del sistema motorio nella percezione-cognizione), perché il movimento sarebbe la condizione necessaria del meccanismo di rispecchiamento, per la comprensione e la sperimentazione del comportamento altrui[23], attraverso la simulazione, nell'opera di Mollino pensiero – pensiero progettuale – e movimento coincidono. Il ruolo del movimento per l'architetto è pre-linguistico (nella fase della sua formazione, durante l'acquisizione di consapevolezza rispetto alla centralità del corpo e all'esperienza dinamica); centrale e coincidente con l'atto progettuale, praticato come atto cognitivo; scopo ultimo delle sue architetture. Il caso della sala da ballo progettata alla fine degli anni cinquanta è particolarmente emblematico di quel "paradigma corporeo" che anima un'architettura non determinista di dinamiche intersoggettive e relazionali.

2. *L'incantevole sala da ballo*

Nella Torino post-industriale, dove molte aree dismesse sono ancora solcate dai segni delle infrastrutture fordiste – antichi assi ferroviari (alcuni abbandonati e soffocati dai rovi, altri riconfigurati da nuove strade a intenso scorrimento automobilistico) – ai margini dei corsi d'acqua, che, dismessa la loro utilità industriale, hanno ritrovato l'eterna valenza naturalistica, attraversando nuovi giardini e parchi, pensati come *horti conclusi* contemporanei, destinati all'*otium*, all'interno del tessuto irregolare delle antiche barriere operaie, proprio ai margini della più grande riconversione italiana post-industriale a uso residenziale (più di un milione di metri quadrati)[24], appena di fronte all'antica stazione Dora, sopravvive con la sua originale destinazione il Dancing Le Roi[25].

Gli interni di questa sala da ballo furono progettati da Carlo Mollino tra il 1958 e il 1960, per Attilio Lutrario (imprenditore, ex ballerino

[23] V. Gallese *Embodied simulation: From neurons to phenomenal experience* in «Phenomenology and the Cognitive Sciences», vol. 4, 2005, pp. 23-48; su neuroni premotori e intenzioni motorie Gallese e Morelli, *Che cosa significa essere umani* cit.

[24] C. Bianchetti, «Spina 3 e i paradossi della politica urbana» in *Torino 011 biografia di una città,* a cura di A. Bagnasco e C. Olmo, Electa, Milano 2008, pp. 47-53.

[25] M. Comba, «Spazi di sospensione. Luoghi invisibili intorno alle aree dismesse» in *The Affective City*, vol. 3. *Il contesto emotivo di due siti deindustrializzati a Torino: Officine Grandi Motori e ThyssenKrupp,* a cura di P. Gregory e R. Belibani LetteraVentidue, Roma 2022, pp. 79-88.

Polemos 2024-2 imp.qxp_Layout 1 04/12/25 11:35 Pagina 75

rientrato dagli Stati Uniti), che aveva deciso di ampliare un dancing preesistente, posizionato al centro della piazza elissoidale che, dalla seconda metà dell'Ottocento, segnava l'ingresso alla città da nord, attraverso la cinta daziaria. Il primo dancing – tra il casello daziario e la stazione Dora – era sorto all'interno di un dopolavoro ferroviario che negli anni trenta del Novecento aveva ospitato un *Giardino Futurista* (progettato da Nicolaj Diulgheroff). L'importanza funzionale e sociale di questa parte della città era dunque già stata segnata nel periodo tra le due guerre anche dall'estetica del secondo Futurismo[26].

La sala da ballo progettata da Mollino è inserita in un edificio che allora era appena stato costruito dall'architetto Alberto Bordogna per ospitare un cinema, in un lotto tangente l'elissoide della piazza (e confinante con un fabbricato industriale, sorto al posto di un antico mulino).

Concepito per il tempo libero ma collocato nel cuore del settore produttivo di Torino, il Dancing Lutrario, oggi appare nel traffico disordinato, che circonda la rotonda stradale, con un'"aura" ineffabile[27]: per la sua insegna storica, sopra un ingresso stretto – tra il cinema da tempo abbandonato e un centro commerciale – e soprattutto per i suoi frequentatori, per lo più di lunga data. Oggi rappresenta l'unica testimonianza ancora vivente (forse non solo in questa parte della città) di un tratto di socialità tipico degli anni sessanta del Novecento.

La critica architettonica considera quest'opera di Carlo Mollino come emblematica per due aspetti: l'approccio sinestetico e la sperimentazione del *continuum spaziale* del progettista, abilissimo a calcolare attraverso il disegno la più corretta traiettoria di un corpo nello spazio[28]. Il tracciamento del pavimento della sala principale del Dancing Le Roi (come i suoi studi per cristiania a sci paralleli e gli schizzi delle rotte di avvicinamento in aereo alla pista dell'Aeroclub di Torino) rientrano in quella ricerca paziente che, a partire dal movimento del segno delle curve formalmente più soddisfacenti – condotto inizialmente dall'architetto a mano libera sul progetto – si è tradotto in linee geometricamente descrivibili e infine si è trasformato in spazio, attraverso una fase ossessiva di tracciamento (e ri-tracciamento) *in situ*, che ha comportato correzioni continue.

[26] M. Comba e R. D'Attorre, *Torino 1914-1976. La costruzione della città dalla prima guerra mondiale alla guerra fredda,* Silvana Editoriale, Milano 2020, pp. 30-47.

[27] Si veda il capitolo «Atmosfere: per un'estetica situazionale» e i riferimenti a W. Benjamin (1936), in Gregory, *Per un'architettura empatica* cit., p. 87.

[28] M. Bonino e B. Pedretti, «Lo spazio e l'esperienza: interni, allestimenti, ambientazioni di Carlo Mollino» in *Carlo Mollino architetto,* a cura di S. Pace, Electa, Milano 2006, pp. 125-136.

Polemos 2024-2 imp.qxp_Layout 1 04/12/25 11:35 Pagina 76

Tuttavia, come rivelano una serie d'interviste condotte ai suoi attuali frequentatori, questo luogo sopravvive anche ai tumultuosi cambiamenti della città soprattutto per l'incantevole atmosfera, voluta e ottenuta dall'architetto. Immaginato inizialmente con una pista da ballo principale e due minori (una al piano terra – da intravvedersi oltre una scala elicoidale – e l'altra collocata su un sinuoso soppalco che affaccia su quella principale), introdotte da un corridoio e accessibili attraverso tre scale, il dancing (soprattutto nelle ore pomeridiane) appare come la radura di un bosco in pieno giorno: la luce filtra dalle finestre del livello superiore e raggiunge la penombra della grande pista, riflessa attraverso le superfici specchianti e quelle colorate. Affascinati dalla luce e dall'eleganza delle forme, avvolti dallo spazio principale, i ballerini si sentono liberi di muoversi e di agire come in un sogno: la dimensione irreale generata dalle caratteristiche geometriche e dai dettagli rende evanescenti anche gli sguardi di chi osserva la pista.

Sui disegni del 1959 si legge il nome che l'architetto e il committente (in un dialogo continuo e spesso ferocemente conflittuale) avevano scelto per il dancing: *Lutrario Stardust*; la sala appare punteggiata a terra di fiori e stelle argento e oro, di «arabeschi di neon multicolori», «colonne cilindriche, rivestite di tessere di specchio»[29]; su un lato della pista l'architetto ha posizionato il palco dell'orchestra, immaginandolo come «una conchiglia riflettente il suono in colori iridescenti», protetta verso la parete di fondo da «tende in fustagno blu o azzurro, con stelle digra-

[29] Archivio Mollino P.9A.78.13 (Politecnico di Torino).

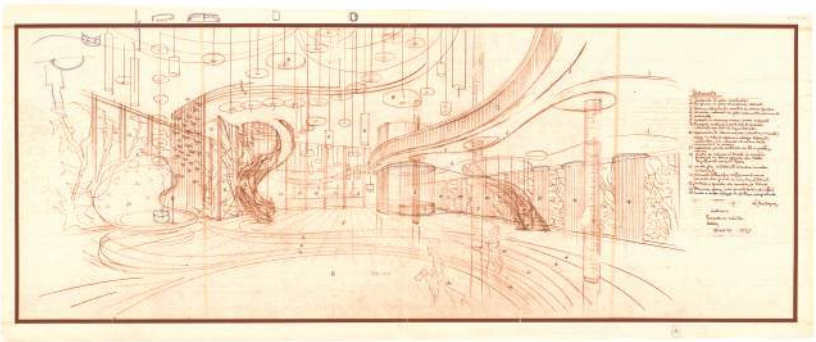


Figura 7: C. Mollino, prospettiva per la sala da ballo Lutrario, 1959 (Archivio Mollino, Politecnico di Torino, P. 9A.78.13).

Polemos 2024-2 imp.qxp_Layout 1 04/12/25 11:35 Pagina 77

danti verso il basso»; nei disegni tre tende curve separano invece la sala principale dalla saletta e dalla scala curva che raggiunge il soppalco. Gli apparecchi d'illuminazione sono «appesi in ordine sparso e altezza differente, multicolori»; lo spazio principale è delimitato da tre pareti, pensate da Mollino come prospetti di un'architettura evanescente, dati dall'alternanza di «tende a tutta altezza in fustagno pieghettato», «strisce verticali di specchio, alternate con liste di legno dorato», «pannelli fotografici raffiguranti una foresta, con giunti a montanti dorati»[30].

L'atmosfera ricercata dall'architetto riguarda uno spazio artificiale, che non sembra troppo distante dal Bosco delle Fate del *Sogno di una notte di mezza estate*: regno di fate, misteri, insidie, storie e di Oberon (peraltro già evocato da Mollino nel suo primo romanzo a puntate, pubblicato dalla rivista *Casabella*, tra il 1933 e il 1936: *Vita di Oberon*); ma non è metaforica, né decodificabile da parte dei visitatori: chi ne risulta rapito, difficilmente distingue e memorizza i tanti dettagli con cui Mollino ha costruito quest'ambientazione. Tema praticato da Mollino con continuità, dagli anni trenta, anche in opposizione al concetto post-bellico di design[31], l'ambientazione, nel significato attribuitogli dall'architetto, è assai vicino a quello di *atmosfera* della nuova fenomenologia e dell'estetica della ricezione (Böhme, Schmitz)[32]. Nel caso del Dancing Lutrario, l'ambientazione sfugge a qualsiasi controllo analitico: appare eterea e sfumata, come un paesaggio sonoro, sorprende e avvolge intensamente soprattutto i visitatori abituali, rapiti da "memorie involontarie".

3. *Corpo a corpo nella meraviglia senza tempo*

Lo storico dell'arte Heinrich Wölfflin (1864-1945) in *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*[33], spiegando come le forme archi-

[30] Archivio Mollino P.9A.78.7 (Politecnico di Torino).

[31] M. Comba, *Carlo Mollino prima della scuola milanese*, in «Domus», n. 1016, 2017, pp. 33-37.

[32] H. Schmitz, *Atmosphären*, Verlag Karl Alber, Freiburg-München 2014; trad. ingl. di L. Marinucci, a cura di T. Griffero, *Atmospheres*, Mimesis International, Sesto S. Giovanni 2023; G. Böhme, *Aisthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, Fink, München 2001; trad. it. di T. Griffero, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria della percezione,* Marinotti, Milano 2010.

[33] H. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Wolf & Sohn, München 1886; trad. it. di L. Scarpa e D. Fornari, *Psicologia dell'architettura*, et al. Edizioni, Milano 2010. Su Mollino e l'estetica idealista e purovisibilista si veda M. Comba, *Carlo*

Polemos 2024-2 imp.qxp_Layout 1 04/12/25 11:35 Pagina 78

tettoniche possano esprimere «qualcosa di spirituale»[34] come le emozioni, definiva queste ultime «impressioni concepite come espressioni di un oggetto»[35] riportando quindi l'architettura alla manifestazione di stati d'animo espressivi che deriverebbero dalla condizione corporea umana[36]. Partendo anche da questo assunto, nel tentativo di individuare come la configurazione spaziale e architettonica della sala da ballo molliniana imprima una risposta emotiva sui frequentatori – nonostante delineare la vastità di percezioni umane, anche su un singolo oggetto, richiederebbe una vasta ricerca empirica e sarebbe probabilmente impossibile raggiungere qualsiasi tipo di esaustività – sono state condotte una serie di interviste di tipo qualitativo e su base volontaria, che hanno riguardato un campione rappresentativo di 30 partecipanti (21 donne e 9 uomini). Le interviste sono state realizzate in due momenti differenti per tipologia di frequentatori, atmosfera, occupazione degli spazi: l'evento serale del venerdì (10 intervistati – 7 donne e 3 uomini), caratterizzato da un'atmosfera vibrante e caotica con un'intensa concentrazione di persone; e quello pomeridiano del sabato (20 intervistati – 14 donne e 6 uomini), in un ambiente più tranquillo, rilassato, conviviale dove l'attenzione è riservata principalmente al ballo. Per permettere agli intervistati di esprimersi liberamente, sono state poste domande aperte, incentrate esclusivamente sulle sensazioni provate nella sala da ballo, su particolari emozioni provate in determinati spazi o attraverso oggetti d'arredo, sul tempo di frequentazione e sul grado di familiarità con il luogo, in maniera tale da offrire una panoramica delle esperienze, preferenze e opinioni dei frequentatori.

Considerando che «i caratteri di un oggetto condizionano la nostra vita sentimentale»[37] e che «gli oggetti, gli ambienti, le situazioni, gli eventi […] presentano sempre qualità diverse»[38], il Dancing Le Roi, chiamato ancora oggi con il suo nome originario ("Il Lutrario") dall'80% degli intervistati, rappresenta un microcosmo di esperienze e un luogo di grande intensità emotiva. Più della metà degli intervistati

Mollino.2 Letture e glossario di un architetto tra il 1933 e il 1947, in «Annali di Critica d'Arte», vol. VIII, 2012, pp. 95-117.

[34] Scarpa e Fornari, *Psicologia dell'architettura* cit., p. 13.

[35] Ivi, p. 14.

[36] H.F. Mallgrave, *The Architect's Brain. Neuroscience, Creativity and Architecture*, Wiley-Blackwell, New York 2010, pp. 77-79.

[37] S. Besoli, M. Manotta e R. Martinelli (a cura di), *Una "scienza pura della coscienza": l'ideale della psicologia in Theodor Lipps*, in «Discipline filosofiche», vol. XII, n. 2, 2002 (fascicolo monografico), p. 183.

[38] Gregory, *Per un'architettura empatica* cit., p. 35.

Polemos 2024-2 imp.qxp_Layout 1 04/12/25 11:35 Pagina 79

(16 su 30 – 53,3%), afferma che le loro emozioni provengono dalla pista da ballo, dove la combinazione di musica, luci e forme sinuose del palco suscita gioia e felicità (7 su 16 – 43,8%), leggerezza e svago (9 su 16 – 56,2%), seppur con accezioni differenti: «[v]arcato l'ingresso e attraversato il corridoio, quando arrivo sulla pista da ballo mi pervade un senso di leggerezza e felicità che mi spinge solo a ballare, a divertirmi e a non pensare più a nulla»[39]; «[f]requento occasionalmente la sala solo il sabato pomeriggio. Porto mia figlia e mia sorella, entrambe con disabilità psicomotorie, a svagarsi un po' e insieme a loro mi svago anche io. Io non ho mai ballato in vita mia e loro purtroppo non possono ballare, quindi restiamo sedute in prossimità della pista e vedendo gli altri ballare ci divertiamo»[40].

Secondo il 13,3% degli intervistati (4 su 30) lo spazio destinato al bar, grazie alla sua luminosità, è il luogo privilegiato dell'osservazione (2 su 4 – 50%), della calma e del riposo dopo le "fatiche" del ballo (2 su 4 – 50%): «[s]ulla pista da ballo è troppo buio, preferisco il bar così ne approfitto anche per vedere facce nuove»[41]; «[a]l bar riesco a tranquillizzarmi e a placare l'euforia dovuta dal ballo»[42].

Per 8 intervistati su 30 (26,7%) il corridoio d'ingresso, con le fotografie dei divi che dagli anni Sessanta hanno calcato quel palco, alimenta una vena nostalgica (2 su 8 – 25%) mentre la ricca varietà di disegni e colori delle ceramiche che rivestono a tratti le pareti stimolano il movimento (6 su 8 – 75%): «[l]'ingresso è il punto della sala che più mi emoziona: ogni volta guardando le fotografie mi ricordo dei mitici concerti di Patty Pravo e per un attimo ritorno alla gioventù»[43]; «[l]e pareti del corridoio ricoperte di queste piastrelle dai mille colori, mi invogliano a ballare. Molto spesso ballo anche nel corridoio con il mio compagno!»[44].

[39] Intervista effettuata durante l'evento serale del venerdì a una signora di circa 65 anni che frequenta la sala da ballo da quarant'anni.

[40] Intervista effettuata durante l'evento pomeridiano del sabato a una signora di circa 75 anni, che insieme alla figlia cinquantenne e alla sorella settantenne, frequenta occasionalmente la sala da ballo.

[41] Intervista effettuata purante l'evento serale del venerdì a un signore di circa 70 anni che frequenta la sala da ballo da più di trent'anni.

[42] Intervista effettuata durante l'evento serale del venerdì a una signora di circa 65 anni che frequenta la sala da ballo da circa 10 anni.

[43] Intervista effettuata durante l'evento pomeridiano del sabato a una signora di circa 75 anni che frequenta la sala dal 1969.

[44] Intervista effettuata durante l'evento pomeridiano del sabato a una signora di circa 65 anni che frequenta la sala da qualche anno insieme al suo compagno che invece frequenta il locale dagli anni Sessanta.

Polemos 2024-2 imp.qxp_Layout 1 04/12/25 11:35 Pagina 80





Figure 8, 9: L'ingresso e la sala del Dancing Le Roi oggi. Foto di P. Gregory.

Polemos 2024-2 imp.qxp_Layout 1 04/12/25 11:35 Pagina 81

I restanti 2 intervistati su 30 (6,7%) invece, hanno espresso opinioni contrastanti in riferimento alle sensazioni derivanti dalle sedute presenti nella sala, seppur accomunate dall'elemento evocativo del ricordo. Nel primo caso trasmettono trasgressione: «[f]requento questa sala dal 1964 e sin dal primo giorno ci sono venuto senza dire niente a mia moglie. Mi sedevo qui…. in buona compagnia»[45]; nel secondo invece malinconia: «[f]requento questo locale da 40 anni, ci venivo a ballare con mia moglie e un gruppo di amici. Quando è venuta a mancare qualche anno fa, ho perso la voglia di ballare ma mai quella di ricordare i bei momenti trascorsi insieme: vengo qui ogni sabato pomeriggio, per sedermi sempre sullo stesso divanetto dove mi sedevo con lei e, vedendo gli altri ballare, immaginare di farlo ancora con lei»[46].

Gli stati d'animo, le sensazioni e le emozioni emerse da queste interviste sembrerebbero confermare gli studi e le ricerche che, a partire dagli anni ottanta e novanta, hanno riguardato gli sviluppi delle scienze cognitive e delle neuroscienze e la rivalutazione dell'empatia nelle relazioni tra il sé e l'alterità, includendo il campo dell'architettura. Come

[45] Intervista effettuata durante l'evento serale del venerdì a un signore di circa 80 anni che frequenta la sala dal 1964.

[46] Intervista effettuata durante l'evento pomeridiano del sabato a un signore di circa 75 anni che frequenta la sala da più di quarant'anni.

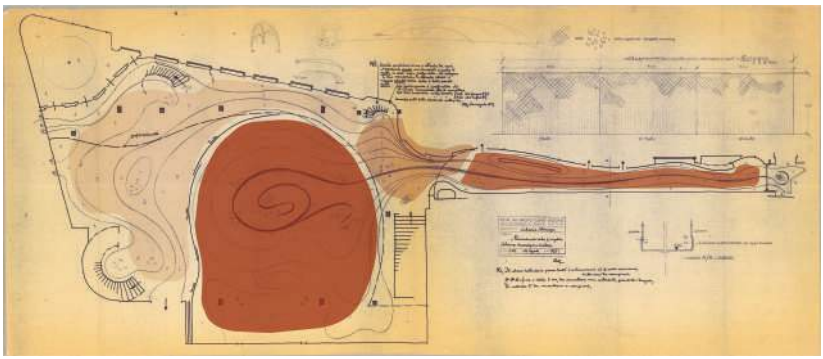


Figura 10: C. Mollino, studio del pavimento della sala da ballo Lutrario, 1959 (Archivio Mollino, Politecnico di Torino, P. 9A.30.18). La rielaborazione grafica, effettuata attraverso l'utilizzo di gradazioni di colore rosso, intende visualizzare gli spazi della sala da ballo che trasmettono più emozioni secondo gli intervistati. La pista da ballo risulta lo spazio più percepito (gradazione più scura), seguito dal corridoio, dal bar e infine dallo spazio destinato alle sedute (gradazione più chiara).

Polemos 2024-2 imp.qxp_Layout 1 04/12/25 11:35 Pagina 82

già intuito da Wölfflin con grande acume, la configurazione architettonica di un determinato spazio imprime sul nostro corpo una risposta emotiva. Una tesi questa, avvalorata dalla scoperta dei *mirrors neurons* nei primi anni novanta[47]. Nel processo di "simulazione" che Vittorio Gallese ha definito «incarnata» (*embodied simulation*)[48], risulterebbe quindi possibile spiegare la relazione tra percezione e azione, tra corpo e ambiente. Nell'incontro tra organismo e ambiente, quest'ultimo può «invitarci o meno a rispondere in modo creativo, non solo attraverso riscontri corporei […] ma anche stimolando l'immaginazione e la memoria […] accogliendo i nostri corpi non come oggetti passivi bensì come soggetti attivi, "spett-attori" o agenti che nell'esplorazione riescono a forgiare il proprio destino immediato»[49]. L'architettura quindi, può (e deve) essere in grado di catturare emozioni, sentimenti e stati d'animo, di innescare la partecipazione motoria ed emotiva in chi le percepisce: in questo Carlo Mollino potrebbe essere definito un precursore, un caso esemplare di come il progetto architettonico, oltre che la ricerca formale, debba radicarsi nell'esperienza umana.

Abstract

L'architetto Carlo Mollino (1905-1973) citava spesso il concetto di *Einfühlung* e l'estetica purovisibilista, in particolare in *Vedere l'architettura* del 1946: «l'elemento fondamentale di tutte queste e simili teorie è l'affermazione che i nostri sensi possiedono innate preferenze verso determinati stimoli esterni». Una risonanza per così dire empatica – rispetto alle opere di alcuni suoi contemporanei e praticata attraverso le proprie – è stata ricercata e sperimentata da Mollino in tanti e diversi modi e ambiti, rispetto ai quali, la neuroestetica, la nuova filosofia e l'approccio estetico trattato da Paola Gregory nel suo ultimo libro (fondato sulle neuroscienze e la riscoperta dell'empatia), offrono utili spunti di riflessione. Il saggio fissa l'origine dell'interesse di questo architetto italiano per la ricerca dell'emozione estetica, attraverso alcuni riferimenti che ancora non sono emersi dalla storiografia a lui

[47] Gregory, *Per un'architettura empatica* cit., p. 73.

[48] V. Gallese e A. Gattara, «Embodied simulation, aesthetics and architecture: an experimental aesthetic approach» in *Mind in architecture. Neuroscience, embodiment, and the future of design*, a cura di S. Robinson e J. Pallasmaa, MIT Press, Cambridge (MA) 2017, pp. 161-179.

[49] Gregory, *Per un'architettura empatica* cit., p. 40.

Polemos 2024-2 imp.qxp_Layout 1 04/12/25 11:35 Pagina 83

dedicata (in particolare i testi e le opere di Erich Mendelsohn), e attraverso il progetto del Dancing Lutrario di Torino. Quest'opera – come rivelano una serie d'interviste proposte agli attuali frequentatori – genera ancora oggi un coinvolgimento e un forte impatto emotivo.

The architect Carlo Mollino (1905-1973) often alluded to the concept of Einfühlung [empathy] and the aesthetics of pure visibility, especially in Vedere l'architettura *[*Seeing architecture*, 1946]. As he wrote, «the fundamental element of all these theories and those like them is the assertion that our senses are endowed with innate preferences towards certain external stimuli». As it were, this is resonance, something he put into practice in his works, something that is empathic compared to the works of some of his contemporaries. Resonance is what he looked for, what he tried out in various ways and contexts. To understand these, neo-aesthetics, new philosophy, and the aesthetic approach discussed in Paola Gregory's latest book (based on the neurosciences and the rediscovery of empathy) can help us find our way. This essay sheds light on the origin of Mollino's desire to seek out aesthetic emotions through several references that have not yet emerged in the historiography dedicated to him – the texts and works of Erich Mendelsohn as well as his project for Dancing Lutrario in Turin. Even now, this nightclub keeps on touching people's feelings, as a series of interviews with some of its present-day habitués reveals.*

Parole chiave: empatia, emozioni, espressionismo, atmosfera, incanto

Keywords: empathy, emotions, expressionism, atmosphere, charm