POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

Architettura del secondo Novecento in Piemonte. Una selezione necessaria anni Cinquanta-Sessanta

Original
Architettura del secondo Novecento in Piemonte. Una selezione necessaria anni Cinquanta-Sessanta / Canella, G., Villata, M.. - ELETTRONICO. - (2026), pp. 1-639.

Availability:
This version is available at: 11583/3013529 since: 2026-07-27T14:40:08Z

Publisher:
FrancoAngeli

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)

04 August 2026

ARCHITETTURA DEL SECONDO NOVECENTO IN PIEMONTE

UNA SELEZIONE NECESSARIA
ANNI CINQUANTA-SESSANTA

a cura di
Gentucca Canella e Maurizio Villata

Architetti italiani del Novecento
FRANCOANGELI



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (http://bit.ly/francoangeli-oa).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più: Pubblica con noi

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

ARCHITETTURA DEL SECONDO NOVECENTO IN PIEMONTE

UNA SELEZIONE NECESSARIA ANNI CINQUANTA-SESSANTA

a cura di
Gentucca Canella e Maurizio Villata

testi di
Carmen Andriani, Michele Bonino, Enrico Bordogna, Tommaso Brighenti, Gentucca Canella, Stefania Dassi, Marco Ferrari, Paolo Icaro, Tanja Marzi, Paolo Mellano, Maria Piccarreta, Enrico Prandi, Luciano Antonino Scuderi, Maurizio Villata

opere di
Massimo Amodei, BBPR, Guido Canella, Iginio Cappai, Ottavio Cascio, Paolo Ceresa, Giancarlo De Carlo, Wolfgang Frankl, Roberto Gabetti, Ignazio Gardella, Vittorio Gigliotti, Aimaro Isola, Gino Levi Montalcini, Pietro Mainardis, Lodovico Meneghetti, Carlo Mollino, Leonardo Mosso, Nicola Mosso, Marcello Nizzoli, Gian Mario Oliveri, Mario Passanti, Pietro Porcinai, Paolo Portoghesi, Ludovico Quaroni, Giorgio Raineri, Leonardo Ricci, Mario Ridolfi, Augusto Romano, Giotto Stoppino, Vittoriano Viganò, Eduardo Vittoria, Bruno Zevi

Architetti italiani del Novecento
FRANCOANGELI

Architetti italiani del Novecento

direzione
Gentucca Canella

comitato scientifico
Carmen Andriani
Enrico Bordogna
Tommaso Brighenti
Paolo Icaro
Paolo Mellano
Enrico Prandi
Franco Purini
Angelo Torricelli

progetto grafico
Mario Piazza

La collana *Architetti italiani del Novecento*, inaugurata nel 2018 con il volume *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, a cui sono seguiti, nel 2020, *Giorgio Raineri 1927-2012* e, nel 2025, *Monumento Memoriale. Figurazione e tensione plastica come istanza morale*, prosegue la serie promossa dalla Presidenza della Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano con le pubblicazioni dedicate a Ernesto Nathan Rogers (2012), Guido Canella (2014), Carlo De Carli (2016) e Roberto Gabetti (2017).
La collana intende valorizzare un indirizzo di ricerca che si è affermato in diversi ambiti disciplinari e che è basato sul confronto fra differenti generazioni, proponendo una riflessione monografica sulla figura e l'opera di singoli maestri dell'architettura italiana del Novecento.

Il pensiero e le opere di questi maestri, personalità riconosciute nel panorama internazionale, sono stati pubblicati sulle principali riviste e monografie italiane e straniere dell'epoca; i volumi della collana vogliono ricondurli al centro dell'attuale dibattito culturale sul rapporto tra modernità e tradizione.

Un ricco apparato iconografico su opere e progetti (finalizzato a una conoscenza più approfondita del lavoro progettuale al tavolo da disegno e nel contraddittorio del cantiere) completa i contributi scritti, facendo di questi volumi uno strumento prezioso per una comprensione critica dei principali protagonisti di queste generazioni, per non disperderne l'originale visione dell'architettura e la reinvenzione di un personale linguaggio figurativo, espressione d'impegno civile non solo nella ricerca architettonica ma in molti casi anche nella costruzione del progetto culturale delle Scuole di architettura.

La collana è sottoposta a un processo di peer review.

Il presente volume trae origine da una ricerca dipartimentale, svolta tra il 2018 e il 2020, dal titolo *L'architettura in Piemonte, ad esclusione del territorio di Torino, dal 1945 ad oggi. Selezione di opere di rilevante interesse storico-artistico* che ha visto la costruzione critica e la redazione di una schedatura di 150 architetture d'autore per la campagna di censimento promossa dagli anni Duemila dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura.
I singoli contributi allora redatti dal gruppo di ricerca e pubblicati sulla piattaforma ministeriale (https://censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it/), dopo un'ulteriore selezione contestuale, sono stati rielaborati e ampliati nei contenuti per questa pubblicazione.
L'invito a una riflessione su queste tematiche è stato esteso alle Istituzioni coinvolte, a giovani studiosi e al comitato scientifico della collana.

Questa pubblicazione segna inoltre la conclusione della proposta di ricerca *Opere e protagonisti del secondo Novecento piemontese. Per un'azione necessaria di formazione, valorizzazione e divulgazione*, finanziata nell'ambito del Bando di Terza Missione 2024 promosso dal Dipartimento di Architettura e Design (DAD) del Politecnico di Torino.
Componente essenziale del progetto è stata anche la selezione, riproduzione e promozione di alcune bellissime video-testimonianze (conferenze, lezioni, seminari), in parte inedite, di protagonisti dell'architettura italiana tenute al Politecnico di Torino negli anni Ottanta che concorrono a evidenziare – risalendo intenzionalmente al "messaggio originario" come momento di importante riflessione tanto più per garantire un'integrità di trasmissione del loro pensiero anche alle generazioni più giovani –, gli aspetti più significativi di una stagione di grande sperimentazione teorico-critica e di linguaggio.
I video (estratti e versione completa) sono consultabili sulla piattaforma *LIA. Lezioni italiane di architettura* (https://www.liaplatform.it/lezioni/).

Impaginazione e composizione grafica: Maurizio Villata

I curatori ringraziano i proprietari delle immagini riprodotte nel presente volume per la concessione dei diritti di riproduzione. Si scusano per eventuali omissioni o errori, e si dichiarano a disposizione degli aventi diritto laddove non sia stato possibile rintracciarli. Si ringraziane inoltre gli archivi e i centri di ricerca per la preziosa disponibilità.

Isbn e-book Open Access: 9788835192053

Copyright © 2026 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Pubblicato con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale* (CC-BY-NC-ND 4.0).
Sono riservati i diritti per Text and Data Mining (TDM), AI training e tutte le tecnologie simili.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it

Gli eventuali link attivi inseriti nel volume sono forniti dagli autori. L'editore non si assume alcuna responsabilità sui link attivi ivi contenuti che rimandano a siti non appartenenti a FrancoAngeli.

Gli autori dichiarano che, nella fase di stesura del presente volume, non hanno utilizzato strumenti di IA generativa.

INDICE

1. DALLE ISTITUZIONI

7 Il progetto difficile della tutela
Michele Bonino

8 Il "Censimento delle architetture italiane dal 1945 a oggi" strumento di conoscenza per l'architettura contemporanea italiana
Maria Piccarreta
Luciano Antonino Scuderi

11 Il riconoscimento dell'architettura del secondo Novecento tra Censimento e tutela: il caso dell'ex Manifattura Bossi di Cameri
Stefania Dassi

2. BILANCIO DI UNA RICERCA 2018-2026

15 Di cose accadute in Piemonte
Gentucca Canella

24 Fotografia d'autore e architettura, tra costruzione iconografica e derive autoriali
Maurizio Villata

34 Pietro Porcinai e il disegno del paesaggio piemontese nel secondo Novecento
Marco Ferrari

42 Secondo Novecento piemontese. Variabili e costanti nella campagna di Censimento
Gentucca Canella, Tanja Marzi

51 Difficoltà politiche del secondo Novecento in Italia 1950-1970
Gentucca Canella

3. DAL COMITATO SCIENTIFICO

61 Amaro di famiglia
Paolo Icaro

62 Una modernità concreta. Quando l'Architettura costruiva il Paese
Carmen Andriani

64 Due qualità: dell'azione e delle modalità di censimento e delle architetture censite. Brevi note di lettura
Enrico Bordogna

66 Per una conoscenza necessaria
Tommaso Brighenti

69 Il paesaggio interrotto: memoria e trasformazioni nel Piemonte del secondo dopoguerra
Paolo Mellano

74 Provinciale e cosmopolita. Il Piemonte nell'architettura italiana del secondo Novecento
Enrico Prandi

4. ARCHITETTURE ANNI CINQUANTA-SESSANTA

81 Centri comunitari
177 Scuole e tempo libero
237 Edifici per il culto
277 Industria e produzione
349 Ina-casa, case per operai e dipendenti dell'industria
441 Case unifamiliari e ville

630 Elenco delle opere

634 Indice dei nomi

1. DALLE ISTITUZIONI
2. BILANCIO DI UNA RICERCA 2018-2026
3. DAL COMITATO SCIENTIFICO
4. ARCHITETTURE ANNI CINQUANTA-SESSANTA

Il progetto difficile della tutela

Michele Bonino

Direttore Dipartimento di Architettura e Design, Politecnico di Torino

La ricerca universitaria non serve soltanto a incrementare il numero delle cose che conosciamo. Serve soprattutto a migliorare la capacità critica e la qualità delle nostre scelte. Il volume "Architettura del Secondo Novecento in Piemonte" condivide questa impostazione.

Il lavoro coordinato da Gentucca Canella e Maurizio Villata in molti anni di lavoro, e sviluppato presso il Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino, non ricostruisce soltanto una stagione dell'architettura piemontese del secondo Dopoguerra: mette a punto uno strumento di conoscenza. L'idea della ricerca come costruzione di strumenti, oltre che di interpretazioni, ha orientato diverse attività del nostro Dipartimento negli ultimi anni: archivi, piattaforme digitali, censimenti, ecc.

Il tema affrontato in questo volume riguarda, in particolare, una delle questioni più delicate dell'architettura contemporanea. Le opere del secondo Novecento sono ormai abbastanza lontane per essere guardate storicamente, ma ancora troppo vicine per essere univocamente riconosciute come patrimonio. È questa condizione a renderle più vulnerabili. Più spesso che l'abbandono o trasformazioni eclatanti, le minacciano trasformazioni lente, spesso considerate marginali dall'opinione pubblica, che finiscono per modificarne profondamente il significato.

Questa ricerca, pertanto, non si limita a documentare, ma seleziona ed evidenza i valori delle architetture: è un passaggio inevitabile, perché ogni scelta di tutela implica un giudizio. Il saggio di Gentucca Canella, *Difficoltà politiche del secondo Novecento in Italia 1950-1970*, lo ricorda con chiarezza: la questione non è soltanto tecnica, è culturale e politica. Decidere che cosa merita di essere tramandato significa esplicitare dei criteri e assumersene la responsabilità. Da questo punto di vista, il censimento non è un semplice repertorio di edifici. È un esercizio critico fondato sulla qualità delle fonti e sulla verifica diretta delle opere. È questo il contributo più interessante del volume: non solo i materiali raccolti, ma il metodo con cui sono stati costruiti.

Le pagine che seguono mostrano anche come la qualità dell'architettura non dipenda mai dal solo autore ma nasce dall'incontro tra progetto, committenza, istituzioni e contesto culturale. Rileggere oggi questa complessità significa capire le condizioni che hanno reso possibile una stagione particolarmente fertile dell'architettura italiana e chiedersi se, e come, sia possibile riproporle. La tutela non è antitetica rispetto al progetto: è una delle sue forme più difficili.

Il "Censimento delle architetture italiane dal 1945 a oggi" strumento di conoscenza per l'architettura contemporanea italiana

Maria Piccarreta

Luciano Antonino Scuderi

Direzione Generale Creatività Contemporanea, Ministero della Cultura

Nel quadro delle politiche promosse dal Ministero della Cultura per la conoscenza, la tutela e la valorizzazione dell'architettura contemporanea, il Censimento delle architetture italiane dal 1945 a oggi rappresenta uno degli strumenti più articolati e consolidati per la lettura sistematica del patrimonio costruito recente. Esso si configura come un dispositivo conoscitivo strutturato, capace di restituire, attraverso una metodologia condivisa e una pluralità di fonti, l'evoluzione dell'architettura nel secondo Novecento e nel nuovo millennio, contribuendo alla costruzione di un quadro interpretativo aggiornato e dinamico su scala nazionale.

Fin dalle sue origini, il Censimento si è distinto per l'attenzione alla dimensione territoriale e per il coinvolgimento di una rete ampia e diversificata di soggetti: amministrazioni centrali e periferiche del Ministero, università, centri di ricerca, studiosi e professionisti. Questa impostazione ha consentito di sviluppare un processo di ricognizione capillare, articolato in campagne di indagine su base regionale e locale, capaci di cogliere le specificità dei contesti e, al contempo, di contribuire a una lettura unitaria del fenomeno architettonico contemporaneo. In tale prospettiva, il Censimento non si limita a configurarsi come un repertorio di opere, ma assume il valore di uno spazio condiviso di elaborazione critica, nel quale si confrontano approcci disciplinari, strumenti analitici e competenze differenti.

Nel corso degli anni, l'evoluzione dello strumento ha portato a una progressiva definizione dei criteri di selezione delle opere, fondati su parametri che tengono conto della qualità architettonica, del grado di innovazione, della rilevanza nel contesto urbano e territoriale, della ricezione critica e del valore documentario. L'adozione di criteri condivisi ha rappresentato un passaggio fondamentale per garantire l'omogeneità e la confrontabilità dei dati raccolti, pur mantenendo aperto il confronto interpretativo che accompagna necessariamente le operazioni di selezione.

L'implementazione e il costante aggiornamento della piattaforma digitale del Censimento costituiscono un ulteriore elemento qualificante del progetto. La piattaforma, organizzata in un ampio insieme di schede descrittive, rappresenta oggi un archivio dinamico, in continua evoluzione, accessibile a una pluralità di utenti. La struttura delle schede, articolata in sezioni anagrafiche, cronologiche, descrittive

e documentarie, consente una lettura multilivello delle architetture censite, favorendo la consultazione sia da parte degli specialisti sia da parte di un pubblico più ampio.

Particolare rilevanza assume, in questo contesto, il recente processo di revisione e aggiornamento del sito internet, che ha interessato non soltanto l'interfaccia, ma soprattutto la struttura dei campi all'interno del tracciato schedografico e le modalità di organizzazione dei dati. L'introduzione di campi strutturati e di vocabolari controllati ha consentito di ridurre le ambiguità interpretative e di migliorare la sistematizzazione delle informazioni, rendendo possibile una più efficace interrogazione del database e una lettura più coerente dei contenuti. Allo stesso tempo, sono stati sviluppati strumenti di aggregazione e relazione tra le schede, che permettono di cogliere connessioni di natura tipologica, funzionale, cronologica e territoriale, restituendo la complessità dei processi insediativi e progettuali.

A questi dispositivi si affiancano le pagine descrittive regionali, concepite come sintesi interpretative capaci di restituire lo stato delle conoscenze per ciascun ambito territoriale. Esse rappresentano un elemento fondamentale per comprendere la distribuzione delle architetture censite, la composizione cronologica del patrimonio e le caratteristiche dei gruppi di ricerca che hanno operato nei diversi contesti, offrendo così una chiave di lettura indispensabile per l'interpretazione complessiva dei dati.

In questo quadro generale si inserisce il lavoro di censimento relativo al Piemonte, con esclusione della città di Torino, già affrontata all'interno di un progetto di ricerca del 2004, che costituisce uno degli ultimi ambiti territoriali ad essere indagati nel programma nazionale di Censimento. La scelta di considerare separatamente il territorio regionale rispetto al capoluogo, già sperimentato in altre regioni, risponde all'esigenza di mettere in evidenza la ricchezza e la complessità di un sistema diffuso di architetture che caratterizza in modo significativo il contesto piemontese.

Il Piemonte presenta infatti una molteplicità di situazioni insediative, che spaziano dai centri urbani di medie dimensioni ai contesti produttivi e infrastrutturali, fino ai territori rurali e montani. In questi ambiti si sono sviluppate, a partire dal secondo dopoguerra, esperienze progettuali diversificate, spesso legate alle trasformazioni economiche e sociali che hanno interessato la regione. Il Censimento consente di restituire tale varietà, mettendo in luce non soltanto le opere riconducibili a figure di rilievo nel panorama nazionale e internazionale, ma anche quelle architetture meno note che contribuiscono in modo significativo alla definizione dei paesaggi contemporanei.

Il lavoro di selezione e schedatura ha comportato, anche in questo caso, un confronto costante tra i diversi attori coinvolti, orientato alla costruzione di un quadro interpretativo condiviso. Tale processo ha richiesto una profonda conoscenza dei contesti locali e una attenta valutazione delle dinamiche che hanno determinato la realizzazione delle opere, favorendo un dialogo tra dimensione tecnico-scientifica e dimensione culturale.

La dimensione conoscitiva del Censimento trova un importante complemento nell'Atlante dell'architettura contemporanea italiana, promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea. L'Atlante si configura infatti come uno strumento di valorizzazione e divulgazione dei contenuti del Censimento, orientato a una più ampia diffusione della conoscenza attraverso modalità di presentazione accessibili e integrate. La relazione tra i due strumenti consente di coniugare rigore metodologico e capacità comunicativa, contribuendo a rafforzare la consapevolezza del valore dell'architettura contemporanea come componente essenziale del patrimonio culturale.

Il volume dedicato al Piemonte si pone, in questo contesto, come esito di un processo di ricerca articolato e condiviso, che ha coinvolto istituzioni, università e studiosi in un lavoro coordinato e progressivo. Esso non si limita a restituire i dati del censimento, ma si configura come uno strumento interpretativo, capace di mettere in relazione le singole architetture con i contesti territoriali, economici

e culturali nei quali esse si inseriscono.

Particolare attenzione è stata rivolta alla qualità e alla coerenza delle informazioni, attraverso l'adozione di criteri e modalità di schedatura in linea con gli standard nazionali, nonché alla valorizzazione delle competenze locali, che hanno contribuito in modo determinante alla costruzione del quadro conoscitivo. In questo senso, il lavoro rappresenta anche un'importante occasione di consolidamento delle reti di collaborazione tra istituzioni e centri di ricerca.

Nel loro insieme, i materiali raccolti restituiscono un'immagine complessa e articolata dell'architettura piemontese del secondo Novecento e dei primi decenni del XXI secolo, evidenziando la stratificazione di esperienze, linguaggi e modelli che hanno contribuito alla trasformazione del territorio.

Il volume si propone quindi come uno strumento di conoscenza e di lavoro, rivolto a studiosi, professionisti, amministratori e, più in generale, a tutti coloro che sono interessati a comprendere i processi attraverso i quali si costruisce il paesaggio contemporaneo.

In conclusione, l'esperienza del Censimento e il suo sviluppo attraverso strumenti come l'Atlante testimoniano il ruolo centrale che la conoscenza riveste nelle attività svolte dalla Direzione generale rispetto alla produzione contemporanea. La costruzione di un complesso condiviso di dati, interpretazioni e narrazioni rappresenta una condizione essenziale per promuovere una cultura dell'architettura consapevole e diffusa. In questa prospettiva, il presente volume contribuisce a rafforzare il riconoscimento dell'architettura contemporanea quale patrimonio collettivo e risorsa strategica, offrendo al contempo una base solida per future attività di ricerca, tutela e valorizzazione.

Il riconoscimento dell'architettura del secondo Novecento tra Censimento e tutela: il caso dell'ex Manifattura Bossi di Cameri

Stefania Dassi

Segretariato Regionale per il Piemonte, (2012-2020), Ministero della Cultura
Musei Reali di Torino

> «Le architetture non sono, divengono, il continuo cambiamento, mutamento, è il timbro della loro esistenza: il tempo è protagonista dell'architettura»[1].
> (Bruno Zevi, 1998)

Nel tempo, ciò che produce il patrimonio materiale, nella struttura urbana e territoriale, nelle architetture urbane e di tessuto, e immateriale, nei caratteri identitari della città e del territorio, pone interrogativi e sfide significative per la conservazione e per le strategie di sviluppo del costruito.

Il patrimonio culturale rappresenta, in ogni epoca, la società che lo produce, e ogni epoca genera il proprio patrimonio. Le opere, i monumenti e le architetture esprimono valori culturali che trascendono la provvisorietà dei tempi storici. È pertanto responsabilità della società preservarne la memoria attraverso adeguate misure di tutela.

Riconosciuti tali valori, la collettività è chiamata a considerare il patrimonio come un bene comune, assumendosi la responsabilità nei confronti delle generazioni future.

La cultura, intesa come lo spirito dell'attività creativa dell'uomo, è strettamente legata alla civiltà e all'organizzazione della vita umana nei suoi aspetti materiali e sociali, che ne costituiscono l'azione. La creazione, in questa prospettiva, è intesa come energia vitale, senza la quale lo spirito non può procedere.

Sul piano amministrativo, il processo di tutela del Ministero della Cultura si articola attraverso la *Dichiarazione di interesse culturale* (D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, art. 12) per i beni di proprietà pubblica, e la *Dichiarazione di interesse particolarmente importante* (*ivi*, art. 13) per quelli di proprietà privata. L'art. 10 del Codice vincola *ope legis* i beni pubblici, definendoli *beni culturali* e sottoponendoli a tutela fino all'esito della *Verifica dell'interesse culturale* (VIC), effettuata secondo criteri prestabiliti e formalizzati attraverso l'adozione di linee guida specifiche.

Tuttavia, prima di procedere con l'analisi dei criteri, è fondamentale riflettere sui presupposti normativi, a partire dall'elenco di ciò che può essere definito come *bene culturale*. Di fronte alle problematiche conservative è necessario tenere conto sia della complessità del concetto sia delle molteplici esigenze della società contemporanea e del significato che essa attribuisce alla storia e alla cultura.

I campi del sapere sono attraversati da approcci plurali e strumenti

differenziati; la produzione e la circolazione delle informazioni, insieme all'evoluzione accelerata delle tecnologie digitali, contribuiscono in modo determinante ad accorciare i tempi, comprimendo sempre di più la processualità storica. Ne deriva una complessità crescente nell'azione di riconoscimento dei valori e nella successiva fase di tutela.

In questo contesto si inserisce l'azione del Ministero della Cultura attraverso il "Censimento nazionale delle architetture del secondo Novecento", promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea.

Per il secondo ciclo, ho ricoperto il ruolo di responsabile scientifico per il Piemonte e di delegato del dirigente per il Segretariato regionale del MiC. Nel 2019 è stata stipulata una Convenzione di ricerca con il Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino per lo studio *L'architettura nel Piemonte (ad esclusione del territorio di Torino) dal 1945 ad oggi. Selezione di opere di rilevante interesse storico-artistico*, che ha condotto alla selezione di 150 opere sul territorio regionale.

Rispetto alla prima fase del 2004, si osserva un ritardo nella prosecuzione della ricognizione che, come sottolineato da Gentucca Canella in questo volume, si è rivelato «costruttivo anche per una ridefinizione dei metodi di indagine»[2]: un'opportunità che il gruppo di lavoro ha affrontato in modo sostanziale. Al netto della tendenza del Censimento ministeriale verso una «generalista "inclusività" per l'architettura d'autore del secondo Novecento», risulta significativa la scelta di un arco temporale circoscritto, che ha consentito una posizione scientifica non forzatamente storicistica.

Nonostante il riconoscimento formale, il MiC sembra assumere un ruolo sempre più marginale nel contesto dello sviluppo territoriale, caratterizzato da frequenti conflitti tra interessi economici e istanze conservative; tali conflitti si manifestano attraverso progetti inconsapevoli da una parte, e atteggiamenti di acritica salvaguardia, dall'altra.

Inoltre, il rapporto tra architettura e contesto dovrebbe essere assunto come riferimento per valutare l'interesse culturale di opere che esaltano o ignorano l'ambiente ricavando da tale relazione alcuni dei loro caratteri determinanti. Il paesaggio, l'architettura, le memorie, i modi e i ritmi d'uso e di trasformazione sono componenti strettamente connesse all'identità di un territorio. Una frammentazione concettuale e normativa può indebolire e rendere meno riconoscibile l'azione di tutela.

Un esempio emblematico in Piemonte è rappresentato dall'ex fabbrica tessile Bossi a Cameri, Novara, progettata nel 1968 dagli architetti Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino, selezionata come architettura di "eccellenza" nel Censimento ministeriale.

Nel maggio 2020, il Segretariato regionale per il Piemonte ha ricevuto dall'architetto Leo Guerra, portavoce di uno degli autori, Lodovico Meneghetti, una segnalazione di grave rischio di demolizione dell'edificio, minacciato da un Programma Integrato di Riqualificazione Urbanistica, Edilizia e Ambientale (PIRU) in variante strutturale al PRG vigente. Tale variante prevedeva la demolizione dell'ex fabbrica e la sostituzione con un nuovo edificio commerciale, inserendola in un lotto a destinazione mista.

L'opera è stata inclusa nella selezione della ricerca pubblicata sul portale istituzionale (scheda Censimento Piemonte DAD_NO_038 – *Nuova filatura per la Fabbrica tessile Bossi a Cameri*, Edificio industriale) in quanto soddisfa cinque dei criteri ministeriali e rappresenta una testimonianza significativa dell'attività degli autori in Piemonte, in particolare a Novara e Cameri.

Per quanto attiene alla consistenza, a luglio 2020, l'edificio appariva sostanzialmente integro nei caratteri percettivi e conservato nei volumi e nei materiali originali dell'involucro esterno. Peraltro, con riferimento al profilo storico e identitario, l'immobile è parte integrante dell'ex sito produttivo della Manifattura Bossi, un'azienda di rilevanza nazionale nel settore tessile.

Oltre al merito dell'architettura autoriale, quanto rimaneva del sito, seppur segnato dalla dismissione funzionale e dalla mancata manutenzione, esprimeva ancora i valori culturali di cui era portatore ed era testimonianza

materiale dell'importanza della storia ultracentenaria dell'impresa.

La manifattura Bossi venne fondata nel 1827 a Mortara (PV) per la tessitura di cotoni per abbigliamento; nel 1907 venne realizzata la sede storica di Cameri (NO), dove sviluppò un ciclo produttivo completo, che includeva filatura, tessitura, tintoria e finissaggio, raggiungendo un livello di qualità riconosciuto a livello nazionale. Inoltre, Bossi rappresenta un'icona significativa nella storia del design industriale italiano: l'eccellenza nella produzione dei tessuti, sia a telaio che stampati, porta a molti sodalizi con artisti, avvicinandosi al mondo delle arti applicate. Le radici di questo rapporto risalgono ai Futuristi che avevano sperimentato il rapporto tra arte, tessuto e produzione industriale, anticipando la figura del designer tracciata successivamente dal Bauhaus.

La collaborazione con gli artisti del Movimento Arte Concreta, tra cui Atanasio Soldati, Nino Di Salvatore e Bruno Munari, ha dato origine a tessuti che sono oggi esposti al MoMA di New York.

Cornice di queste attività furono gli uffici e la filatura progettati e realizzati da Vittorio Gregotti, anche socio dell'azienda; il nuovo edificio fu appositamente commissionato e realizzato in affiancamento alla vecchia fabbrica, in un momento di florida espansione. Esso, inoltre, è inserito in un contesto più ampio e integrato di altrettanto interesse, quel ''recinto di fabbrica'', evocato dallo stesso Vittorio Gregotti nel libro autobiografico del 1996, che fa dell'area produttiva ex Bossi una sorta di villaggio-fabbrica.

Nel luglio 2020, il Segretariato ha ritenuto sussistessero i presupposti per intraprendere un'azione di tutela basata su due distinte fattispecie: il riconoscimento del carattere artistico dell'opera ai sensi dell'art. 20 della Legge n. 633/1941, su proposta dell'architetto Lodovico Meneghetti, e la Dichiarazione di interesse storico particolarmente importante ai sensi degli artt. 10, comma 3 lett. d) e 13 del D. Lgs. n. 42/2004, in quanto testimonianza materiale della storia dell'impresa e della cultura architettonica italiana del secondo Novecento. Anche la Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura, con una nota datata 31 luglio 2020, espresse la necessità di proteggere l'edificio evitandone la demolizione.

Ad agosto 2020, il Segretariato ha inviato al Comune di Cameri una richiesta di revisione del Progetto Preliminare di variante, con l'obiettivo di preservare l'immobile in modo integrale, e ha invitato l'amministrazione a partecipare a un tavolo tecnico per l'elaborazione di una proposta alternativa condivisa compatibile con i profili di tutela delineati.

Gli esiti della vicenda, che non condivido, hanno visto prevalere una soluzione di compromesso: la demolizione di circa due terzi del fabbricato storico, con il mantenimento di una porzione come ''traccia'' dell'architettura d'autore e la realizzazione di un nuovo corpo di fabbrica addossato.

Note

1 Bruno Zevi, *Lectio magistralis*, Venezia 1998.
2 Cfr. Gentucca Canella, *Difficoltà politiche del secondo Novecento in Italia 1950-1970*, in questo volume.

1. DALLE ISTITUZIONI

2. BILANCIO DI UNA RICERCA 2018-2026

3. DAL COMITATO SCIENTIFICO

4. ARCHITETTURE ANNI CINQUANTA-SESSANTA

Di cose accadute in Piemonte*

Gentucca Canella

«Il contenitore è un punto di ragionamento bellissimo, e per gli storici quello che si dice una manna. Ma a una sola condizione: che dentro il contenitore si contengano fatti e modi e quindi "gusti" non solo non identici fra loro, ma neppure coordinati per essere tali. E, insomma, dire che le cadenze e gli appuntamenti (gli appuntamenti che prendono i critici con le loro schematizzazioni) della pittura e dell'architettura a Torino dal... siano o similari o speculari, e questo dice qualcosa di quello, non pare affermazione costituita e con fondamenti visibili. A meno che un esame paziente del "gusto" e, soprattutto dei gusti (del pittore, dell'architetto, dei pubblici e delle aree di offerta, delle varie occasioni, del mercato e delle idee – ricevute e emesse – delle istituzioni e della critica ecc. ecc.) permettesse di identificare aree comuni su cui le diverse produzioni battono contemporaneamente»[1].
(Paolo Fossati, 1991)

Da alcuni anni tendo ad orientare la mia ricerca su criteri di "selezione", assumendo una seppur complessa responsabilità di giudizio che ritengo ancor più necessaria in tempi di «grande rottura del sistema creativo e critico dell'architettura»[2] e che, al contrario, sembra riproporsi più operativa, come accennavo in un recente testo in pubblicazione[3], in particolare nella critica letteraria di questi ultimi anni anche grazie agli sforzi di una nuova generazione di allievi diretti. Convinta, inoltre, che questa "selezione" possa e debba aprirsi ad un confronto di interazione tra l'architettura e le arti, per via di pittura, scultura e figurazioni, morali o letterarie.

Per questo, forzando ulteriormente la fase temporale agli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento e la ragionata e forse un po' provocatoria "chiamata in scena" di poco più di cinquanta opere realizzate in Piemonte[4] – «stabilite le tavole delle presenze (quelle citate o altre, poco importa)», scrive Paolo Fossati nel 1993, «la questione dovrebbe essere non delle chiamate in scena di questo o quel personaggio a Torino... ma le possibili agnizioni, i congiungimenti, le copule»[5] –, il tentativo è stato di preservarne il più possibile integro il valore di testimonianza, attraverso estratti descrittivi e relazioni autoriali, disegni e immagini, dal progetto all'opera realizzata, tralasciando il tempo delle modifiche funzionali e delle alterazioni figurative. «Sono dei testimoni. Sono persone, magari

personaggi, e opere non conclusi nell'esattezza del percorso compiuto, della dimensione offerta, della particolarità dell'oggetto. Tutte cose che stanno per altre, che rivelano, o svelano altro»[6].

Così sono i *Centri comunitari* della prima sezione, su cui mi sono già dichiarata in altre occasioni[7]: dal Sacro Monte "riformato" di Agàpe a Prali di Leonardo Ricci, al Centro di Comunità a Palazzo Canavese di Eduardo Vittoria e alla biblioteca Einaudi a Dogliani di Bruno Zevi, entrambi prototipi sperimentali, anche per dimensione, di una cultura popolare fuori porta; fino al Centro ricreativo e sportivo Olivetti con mensa e dopomensa, a Ivrea, di Ignazio Gardella dove l'incompiuto cinema-teatro per 800 posti, semi ipogeo, presente in planimetria sulla «Casabella-Continuità»[8] di Rogers e, in fondazione, nelle immagini della monografia di Argan[9], resta la suggestione più contaminante: sovradimensionato, quasi in un meraviglioso eccesso rivoluzionario, è diventato tema didattico questo semestre a scuola, tra la ristrutturazone in corso del quattrocentesco complesso di San Bernardino, con chiesa e convento, la forza espressiva dello Spanzotti testoriano e il mandato olivettiano di trasformazione funzionale da casa di famiglia a dopolavoro-centro ricreativo per i dipendenti.

Chiude la prima parte delle schede l'Unità Residenziale Est a Ivrea di Iginio Cappai e Pietro Mainardis, che gli studenti di architettura e gli eporediesi ricordano come "la macchina da scrivere", in riferimento ad alcuni aspetti formali più indagati ma forse meno convincenti. Ma quale sostanza di intenti, al contrario, si legge nelle relazioni degli autori, nel rapporto tra il nuovo "centro civico" e la preesistenza medievale del nucleo cittadino – unico, aldiquà della Dora che lo separa dal novecentesco tessuto olivettiano sulla sponda opposta –, nel ridare vigore al suo contenuto sociale e ancora, al di fuori dei confini urbani, nel rimando alla Serra morenica del Canavese, anch'essa "ciclopica muraglia artificiale".

«Organismo di recupero», la definisce Francesco Tentori su «Casabella» del 1977: «Quando vivevo a Milano [...] cercavamo con difficoltà notizie sulla trasformazione socialista di Cuba [...]. Guido Canella diffondeva una nuova definizione disciplinare: quella di "organismo di recupero". Qualsiasi opera, in sostanza, deve essere progettata, sì, per le istituzioni attuali: ma come un organismo che – dopo la transizione alla società socialista – può essere recuperato dalla nuova società»[10].

Scorrendo nel volume, a seguire, la sezione *Scuole e tempo libero* è senza dubbio l'Asilo Olivetti di Canton Vesco a Ivrea a primeggiare per suggestione e incanto. «Ridolfi – scrive Zevi nel 1966 – ha bisogno di controllarne l'esecuzione, di inverare il disegno nella materia»[11], delineando alcune costanti ridolfiane che sembrano, azzardavo nel 2019[12], quasi anticipate nell'operare di un grande protagonista della scena torinese, Giorgio Raineri, sia nei caratteri straordinari della Cooperativa agricola a Montalenghe ma anche in singolari affondi in figura che stanno al passo e concorrono, pur nella differenza di scala, nella stessa sezione *Industria e produzione*, con le emozionanti soluzioni tecnico-figurative della "Torre bollitore" a Lanzo Torinese, di Gino Levi-Montalcini e Paolo Ceresa e del Colorificio Attiva a Pozzolo Formigaro, di Vittoriano Viganò.

Una sezione a parte, l'ultima, alla quale tengo in particolare, raccoglie *Case e ville unifamiliari* e comprende, tra gli altri, alcuni estratti, disegni e fotografie (con lungimiranti traduzioni in inglese, francese, tedesco e spagnolo) presenti nel bel volume *Ville italiane d'oggi*[13], del 1967, di Marco Dezzi Bardeschi che estende la disciplina del restauro a una questione di critica e ancora una volta di "chiamate in scena". Accompagna i preziosi materiali illustrativi una serie di domande rivolte ad ogni autore «con l'intento di mettere a fuoco alcuni problemi riguardanti la progettazione».

Dell'ultima questione sollevata nelle domande, mirata al rapporto con la committenza e al contributo del "cliente privato" nelle differenti fasi di ideazione e di cantiere, interessa provare ad anticipare – in un confronto serrato e quindi non privo di certo schematismo –, quanto, in un quadro di protagonisti giovani e meno giovani operanti in quegli anni, le differenze sostanziali di approccio e di intenzione siano del tutto evidenti, ancor più come in questo caso, quando il tema

di progetto scende di scala, alle case unifamiliari e alle ville, fino agli interni e a certi elementi d'arredo.

Così, tra gli altri, se è in certo modo plausibile, nella risposta di Marco Zanuso, il rapporto consolidato e quasi "rassicurante" con il privato, «indubbiamente positivo tutte le volte che esiste una capacità di dialogo e di rispetto reciproco»[14], del tutto differente e sostanziale è la posizione di Ernesto Rogers che riconosce una doppia relazione: una più diffusa «dove il cliente compie una specie di continua sottrazione di valori e di energie ai danni dell'artista e dell'opera che questo prepara per lui», l'altra (sempre auspicabile) «rarissima», dice, «in cui il cliente critica l'opera dell'artista al fine di costringerlo a fare di più e sempre meglio»[15]. Un'intesa quasi totale, qui riferita da Rogers a Riccardo Jucker «appassionato all'arte quanto colto» e a Adriano Olivetti.

Su questa seconda traccia, per spinta morale, si muovono anche le risposte dei due autori torinesi citati da Dezzi Bardeschi. In fondo al testo per Casa Costamora a Belvedere Langhe – un'emozione, per me, averla visitata nel 2019 per il Censimento, ancora quasi del tutto integra negli interni e nel coronamento ligneo in copertura –, Roberto Gabetti ci lascia una dichiarazione d'affetto: «Ho fatto questa villetta con un impegno da novizio [...]. Se "ciascuno sta sol sul cuor della terra", noi abbiamo preferito lottare affiancati: sempre io con Isola (questa villa è forse l'ultima cosa che ho fatto da solo, anche se collaboravo già da tempo con lui) e molto anche con Raineri, e poi con Cavallari»[16].

Giorgio Raineri, forse il più integro nel suo impegno civile, conclude invece senza scorciatoie: «Il dialogo col cliente fu sempre laborioso ed a volte assolutamente estenuante (salvo le debite eccezioni). Ai fini della riuscita dell'opera sempre determinante in bene o in male, senza via di mezzo, in quanto, piuttosto di un compromesso, ho sempre preferito "lasciare andare"»[17].

Tornando agli intenti del nostro volume *Architettura del secondo Novecento in Piemonte. Una selezione necessaria anni Cinquanta-Sessanta* credo, infine, si possa accennare – in attesa di un più concreto approfondimento (già proposto per un prossimo numero "*Tra architettura e design*" della rivista «FAMagazine» e, forse, in parallelo, per una giornata di studi) – una deriva tra opera d'architettura e opera d'arredo, già rintracciabile, in particolare, in alcuni degli autori qui presenti. Una linea o tendenza che si voglia, che assume vie differenti e non del tutto corrispondenti a certe sperimentazioni sul progetto attribuite, a volte in modo generalista o divulgativo, quasi "similari o speculari", alla generazione di architetti nati tra gli anni Venti e Trenta nel Novecento.

La linea, per il Piemonte di quegli anni, è presto abbozzata. Si avvia, in ordine sparso, dalla grande chiesa "scoperta" del Centro ecumenico a Prali di Ricci, passando attraverso i fronti in u-glass e pietra di Luserna, della piccola "libreria" a Pollone di Leonardo Mosso e alle scaffalature scorrevoli che modulano lo spazio interno della Biblioteca a Dogliani di Zevi; riprende, poi, nelle messe in scena liturgiche, con i setti in sequenza e la via crucis di Giò Pomodoro nella Chiesa del Sacro Cuore a Ivrea, di Nizzoli e Oliveri, fino alle inquadrature di presbiterio e arredi sacri del Santuario a Montoso-Bagnolo, di Gabetti e Isola; continua nei frangisole regolabili a bilico e nelle viste interne di tramogge e bilance per il carbone, dipinte con colori Max Meyer della Centrale SIP a Chivasso, di Passanti, Levi-Montalcini e Ceresa; poi, negli sfalsamenti dei fronti e nelle sporgenze dei camini delle Ina-Casa a Felizzano, di Augusto Romano; per concludersi, forse, nelle case d'autore: tra i pilastri sagomati della Casa a Superga di Raineri, le soluzioni planimetriche e gli interni di Villa Zanetta a Solcio e di Villa Jucker a Roncaro di Baveno, dei BBPR, fino all'impianto semicircolare, in scavo, della Casa di famiglia a Meina di Guido Canella e, ancor più nel dettaglio, nella composizione di arredi di Casa Gabetti.

Annotavo nel 2017, nel volume *Roberto Gabetti 1925-2000*, che «pur convenendo con quanto Aldo Rossi scrive nel 1960 ancora sull'*Osservatore delle arti industriali*: "Se l'architettura oggi deve raggiungere una nuova espressione, e in parte questo si sta facendo, non credo che il processo potrà iniziare dai mobili, sarà caso mai il contrario", si potrebbe ugualmente provare a capire quanto dei caratteri del mobile-arredo e

dell'allestimento d'autore sia derivato nell'*opera prima* di alcuni protagonisti dell'architettura italiana del secondo Novecento, con il rischio o l'opportunità di praticare strade meno conosciute»[18].

E ancora, potrei aggiungere oggi, percorsi certamente più intensi di altri, battuti e ribattuti negli ultimi anni.

A proposito di questo in controtendenza, già nel 1979 Giovanni Testori anticipava alcuni segnali sul «Corriere della Sera»: «"È poi tutto qui? Perché se è così, allora lasciamo andare...", l'indimenticabile, strisciante, vellutata, albicocchica voce di Ornella Vanoni ci inseguiva, con il suo sottile, amichevole invito mentre uscivamo dal Padiglione d'arte contemporanea di via Palestro dopo aver visto (visto? Ma visto che?); insomma dopo aver tentato di vedere, quasi terminata, la Mostra di Gae Aulenti (*sino alla fine di dicembre*). Era tutto lì? Ma se era tutto lì, perché sforzarci di cavarne un "taglio" di terza e non tagliar su, una volta per tutte, tutto? L'impegno, dio mio, l'impegno assunto con vibrante core e con fermissima, alfieriana volontà! [...] Peccato, perché come allestitrice e vetrinista l'Aulenti possedeva una sua ingombrante chiarezza! Qui, invece, neanche più l'ingombro»[19].

*Il titolo riprende il bellissimo scritto di Paolo Fossati, *Di cose accadute a Torino. Lettera all'amico collezionista*, 1993

Note

1 Paolo Fossati, *Quadri, 1945 e seguenti. Questioni di gusto*, in Carlo Olmo e Luigi Mazza (a cura di), *Architettura e urbanistica a Torino 1945-1990*, Allemandi, Torino 1991, p. 148.

2 Ernesto Nathan Rogers, *Metodo e tipologia*, in «Casabella-Continuità», n. 291, settembre 1964, p. 1.

3 Gentucca Canella, *Dalle fonti originarie un possibile "ricominciamento", anche per l'azione di tutela*, intervento predisposto per il convegno promosso da Enrico Bordogna, Francesco Cellini, Angelo Torricelli, *Quale tutela per il patrimonio architettonico contemporaneo?*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 20 novembre 2024, di cui gli atti a cura di Francesco Cellini, Angelo Torricelli sono in corso di stampa.

4 La schedatura delle architetture piemontesi realizzata tra il 2018 e il 2020 per il Censimento ministeriale escludeva le opere della città di Torino (indagate in una fase precedente, nel 2004).

5 Paolo Fossati, *Di cose accadute a Torino. Lettera all'amico collezionista*, in *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, Castello di Rivoli, 5 febbraio-25 aprile 1993. Mostra a cura di Germano Celant, Paolo Fossati, Ida Gianelli, Catalogo a cura di Ida Gianelli, Charta, Firenze 1993, pp. 25-26.
Si veda anche Gianni Contessi, *Torino controcanto. Saggio sulla lettera di Paolo Fossati all'amico collezionista, 1993*, Celid, Torino 2020.

6 Cfr., Paolo Fossati, *Di cose accadute a Torino*, cit., pp. 28-29. «La passione e la cultura di Carluccio agivano con la precisa convinzione che pittori e pitture, ovvero scultori e sculture, sono dei testimoni. Sono persone, magari personaggi, e opere non conclusi nell'esattezza del percorso compiuto, della dimensione offerta, della particolarità dell'oggetto. Tutte cose che stanno per altre, che rivelano, o svelano altro. Non sono casuali, per Carluccio le opere, se sanno indicare la via, la fantasia, la moralità di altri orizzonti. Va da sé che per un Carluccio che vede testimoni e scopre simboli, l'oggetto artistico ha sempre una sua torsione, una esasperazione psicologica, è drammatico e patetico».

7 Cfr.: Gentucca Canella, *«Gli otto in permanente attesa di giudizio». Monumenti memoriali dell'architettura come invarianti per un nuovo impegno civile*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Monumento Memoriale. Figurazione e tensione plastica come istanza morale*, FrancoAngeli, Milano 2025, pp. 134-145; Gentucca Canella, *Architettura regionale piemontese. Censimento, autorialità, didattica e progetto*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2019, pp. 264-277.

8 Roberto Guiducci, *Appunti sulla progettazione di Gardella*, in «Casabella-Continuità», n. 235, gennaio 1960, p. 8.

9 Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959, p. 175.

10 Francesco Tentori, *Un "organismo da recuperare"*, in Francesco Tentori, Iginio Cappai e Pietro Mainardis, Gianfranco Eddone, Renzo Zorzi, Tullio Lembo, Ugo De Simoni, *Ivrea. Centro di servizi Olivetti*, in «Casabella», n. 422, febbraio 1977, p. 41. «Quando vivevo a Milano [...] cercavamo con difficoltà notizie sulla trasformazione socialista di Cuba e, soprattutto, sulla metamorfosi della città di La Habana: abbandonata dai "gusanos" e occupata dagli "hombres nuevos". Guido Canella diffondeva una nuova definizione disciplinare: quella di "organismo di recupero". Qualsiasi opera, in sostanza, deve essere progettata,

sì, per le istituzioni attuali: ma come un organismo che – dopo la transizione alla società socialista – può essere recuperato dalla nuova società. Mi pare che "organismo da recuperare" possa essere definito senz'altro il Centro servizi di Cappai e Mainardis: perché la sua attuale destinazione d'uso è causa di apprensione per i due autori e di fiere polemiche intellettuali».

11 Bruno Zevi, *Mario Ridolfi a Ivrea. Un palcoscenico verde per l'infanzia*, in «L'Espresso», n. 34, agosto 1966.

12 Gentucca Canella, *Giorgio Raineri, prime tracce di un mandato civile nell'architettura piemontese del secondo Novecento*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, FrancoAngeli, Milano 2020, pp. 226-231.

13 Marco Dezzi Bardeschi, con Giulio Segoloni, *Ville italiane d'oggi*, CELI, Bologna 1967.

14 Marco Zanuso, *Villa Leto di Priolo ad Arenzano*, in Marco Dezzi Bardeschi, cit., p. 230.

15 Studio BBPR, *Casa Jucker a Zoagli*, in Marco Dezzi Bardeschi, cit., p. 203.

16 Roberto Gabetti, *Casa a Belvedere Langhe*, in Marco Dezzi Bardeschi, cit., p. 115.

17 Giorgio Raineri, *Casa a Superga*, in Marco Dezzi Bardeschi, cit., p. 196.

18 Gentucca Canella, *Dal mobile agli allestimenti, per un eccesso di intuizione*, in Gentucca Canella e Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, FrancoAngeli, Milano 2017, pp. 277-278.

19 Giovanni Testori, *È poi tutto qui, architetto Gae Aulenti? In Mostra al Padiglione di Arte contemporanea di Milano le opere del famoso designer*, in «Corriere della Sera», sabato 1 dicembre 1979. «[...] Di sopra a un piano nerissimo che s'inclina sullo sparso terriccio (memoria, crediamo, della faticata, faticante, costosissima e scricchiolantissima scenografia para-tedesca pel «Wozzeck» scaligero) sono esposti progetti, alzati, spaccati, scenografie, fotografie, planimetrie, modelletti, teatrini. Vi s'alzan sopra in aggetto (si fa per dire) alcune lampade (*Pileo, Oracolo, King Sun, Giova, Rimorchiatore*); manca, a maggior disdoro (ma forse è stata vista e venduta a sufficienza) la lampada "Pipistrello" che pure fruttò all'Aulenti l'universale celebrità e l'universale mercato; tre poltroncine (*Sgarsul, Locus solus, April*) alcuni membri delle famiglie Kartel-Knoll e un tavolo, dicesi uno (*Jumbo*). Fine? Sì, fine. Avarissima, striminzita, come se ogni oggetto che presenta fosse un Piero della Francesca (e invece è solo un Francesca del Piero), la mostra offre assaissime difficoltà. [...] Peccato, perché come allestitrice e vetrinista l'Aulenti possedeva una sua ingombrante chiarezza! Qui, invece, neanche più l'ingombro».



In questa pagina,
Roberto Gabetti,
Aimaro Isola, specchio
a parete, 1959, con
poltrona e riflesso
cassettone a ribalta,
1956

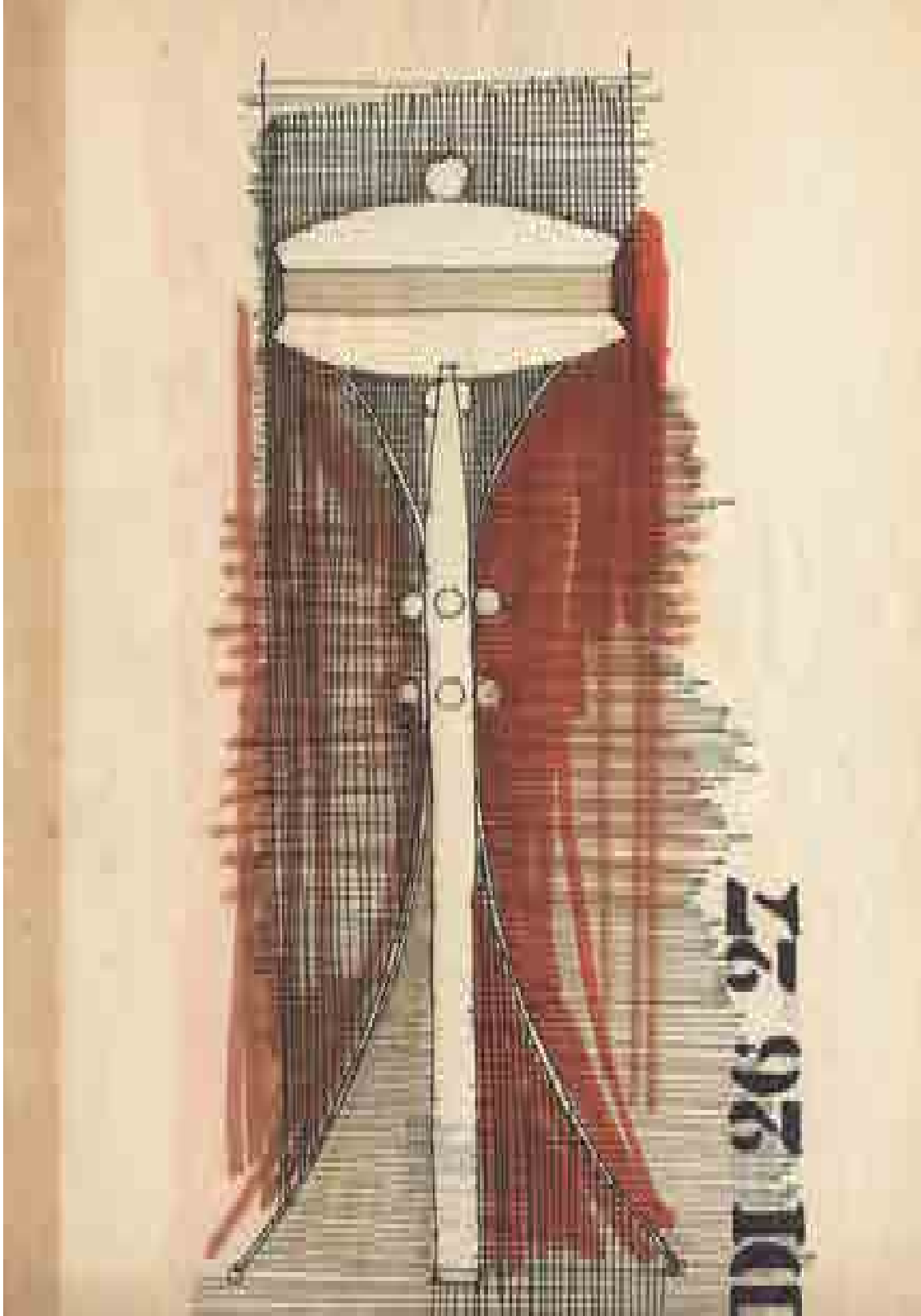
Nella pagina seguente,
Roberto Gabetti,
Aimaro Isola, arredi,
1959 (Casa Gabetti
a Moncalieri, foto
Roberto Gabetti,
Archivio Gabetti e
Isola)





Nella pagina precedente, Guido Canella, *Esposizione macchine*, schizzo preparatorio, 1957 (Archivio Guido Canella)

In questa pagina, Guido Canella, *Lampada da terra*, XII Triennale, schizzo preparatorio, 1960 (Archivio Guido Canella)



Fotografia d'autore e architettura, tra costruzione iconografica e derive autoriali

Maurizio Villata

> «L'importanza che hanno assunto i sistemi di rappresentazione dell'architettura è tale che paradossalmente, ma non troppo, il manufatto architettonico potrebbe scomparire rimanendo inalterata la sua fruizione culturale»[1].

Il volume, nel ripercorrere l'operazione di censimento – che attraverso la schedatura è stata rappresentativa di un «aggiornamento culturale e impegno politico»[2] –, assume come fondative questioni di selezione geografica, temporale, di protagonisti e di opere. Nel presentare questo florilegio di architetture piemontesi del secondo Novecento, emerge però l'esigenza di affiancare alla dimensione antologica – volta a restituire l'eccezionale qualità formale, la figuratività e l'attribuzione autoriale delle opere – la considerazione di quei sistemi di relazioni che contribuiscono a consolidarne il valore[3]: committenze, afferenze culturali, fortuna critica e ricezione editoriale attestata dalla pubblicazione sulle principali riviste di architettura dell'epoca.

Entro questa prospettiva, e in chiosa al predominante apparato iconografico costituito da fotografie e disegni originali che compone il volume, si intende soffermarsi sul ruolo che ricopre la cultura visiva, rivolgendo più specificatamente l'interesse verso quello spazio liminare individuabile tra l'intenzione autoriale del progetto architettonico e la sua traduzione fotografica "d'autore".

Nell'eco dei limiti denunciati da Ernesto Nathan Rogers – «fotografare l'architettura è quasi impossibile»[4] – e da Bruno Zevi – «né una né cento fotografie potranno esaurire la rappresentazione di un edificio»[5] –, è possibile tuttavia riconoscere, proprio perché oggetto di dibattito, il ruolo attivo della fotografia nella trasmissione delle opere. Pur non potendo restituire integralmente l'esperienza spaziale dell'architettura, essa partecipa alla costruzione di un'iconografia che diventa uno degli accessi privilegiati alla lettura, alla ricezione e alla memoria di questo patrimonio.

In particolare, la rappresentazione fotografica d'autore[6] – intesa come messa a servizio di uno sguardo critico che supera l'intenzione documentale che «con la sua impietosa aderenza alla realtà toglie al progetto tutte le attese non realizzate. Denuncia ciò che è stato davvero fatto e come»[7] – occupa questo spazio di mediazione, ponendosi come il mezzo attraverso cui l'opera costruita si traduce in immagine pubblica.

Assai dibattuto entro discorsi che afferiscono alle arti figurative[8], la riproducibilità-trasmissione dell'oggetto architettonico per mezzo della fotografia sembra[9] aver concesso la possibilità di identificare l'opera con la sua stessa rappresentazione, determinando conseguentemente la capacità di surrogarne l'esperienza percettiva spaziale diretta: «l'architettura si legge oggi più attraverso l'immagine sulla carta stampata che non per visione diretta e da ciò si possono dedurre le possibilità di influenza e di condizionamento a cui [...] sono sottoposte la critica e la progettazione architettonica»[10].

Al termine di questa dinamica, il bilancio risulta però positivo, la fotografia «prova l'esistenza di cose che la nostra stessa esistenza non ha colto»[11]. Ovvero, il fotografo-autore che produce e *sviluppa* le immagini – in rapporto diretto con l'architetto-autore che gli commissiona la ripresa della sua opera appena realizzata – è in grado di generare un *plusvalore*: «Se superiamo un puro raffronto fra architettura e "fotografia di architettura" [...] ritroviamo delle immagini che entrano nello spazio e nell'architettura ed escono portando con sé delle idee»[12].

In questo processo di produzione di un apporto figurativo complementare (o supplementare?) all'opera, i due soggetti, architetto e fotografo – pur rispondendo più ad un modello di accezione *vonthüneniana* in cui è al centro l'architetto e ai confini, talvolta neanche citato nei crediti, chi fotografa le architetture – mostrano un gradiente interessante in termini autoriali. Questo gradiente può collocarsi idealmente tra una rappresentazione in cui il carattere spaziale dell'architettura fisicamente realizzata ne riconferma l'immagine originaria del progetto, e, dall'altra, un protagonismo in grado di interpretarlo in una parziale o totale riscrittura e, quindi, deriva autoriale.

Ci si domanda quindi se dare spazio alla presenza e al ruolo dello sguardo del fotografo significhi poterne riconoscere anche l'estremo valore di co-autorialità dell'immagine pubblicata e diffusa. O se, al contrario, la "fotogenia" dell'architettura autoriale sia preferibile collocarla entro schemi che assolvano «ad una funzione di documentazione intesa come conferma delle intenzioni presenti nel progetto»[13]. Questi interrogativi evidenziano, come detto, la forza di uno tra i diversi sistemi di relazioni suggeriti dal volume, ovvero il rapporto tra i protagonisti dell'architettura del secondo Novecento in Piemonte e alcuni noti fotografi italiani attivi nelle loro ricerche individuali così come, conseguentemente, nella produzione dell'immaginario consolidato – o quello invece meno conosciuto – di queste opere.

Le pagine del volume accolgono fotografie dei torinesi Riccardo Moncalvo (1915-2008) e Paolo Mussat Sartor (1947), di Gianni Berengo Gardin (1930-2025), nato invece a Santa Margherita Ligure ma veneziano di formazione e milanese d'adozione, e dei milanesi Ugo Mulas (1928-1973) e Carla De Benedetti (1932-2013). A loro si aggiunge il torinese Roberto Gabetti (1925-2000), in questa analisi considerato in quanto figura ibrida di architetto-fotografo.

Entro questa pluralità di sguardi sull'architettura, Roberto Gabetti, Gianni Berengo Gardin e Riccardo Moncalvo si considerano qui come rappresentanti di tre possibili modi di intendere il rapporto tra fotografia e opera costruita. Si tratta di posizioni distinte rispetto alla costruzione dell'immagine architettonica: quella dell'architetto che fotografa come parte del proprio processo conoscitivo; quella del fotografo-autore che interpreta l'architettura entro un più ampio paesaggio umano e sociale; e quella del fotografo chiamato a prendere parte alla definizione pubblica e critica dell'opera costruita.

Il caso di Roberto Gabetti fotografo[14] introduce dunque una posizione specifica, poiché sposta la fotografia dal campo della sola rappresentazione esterna dell'opera a quello della pratica interna dell'architetto. Il mezzo fotografico, in questo caso, è strumento di conoscenza che è utilizzato differentemente per osservare, analizzare, raccogliere e ordinare. Le riprese fotografiche di Gabetti accompagnano infatti il suo formarsi come studioso e progettista, restituendo il suo sguardo su monumenti, città, cantieri, paesaggi, edifici storici e contemporanei, *maquettes* e opere finite. In questo senso, la sua ricerca assume il valore di una schedatura visiva che dispone i frammenti collezionati nei viaggi, nelle visite ai cantieri e nelle attività di studio entro un processo di conoscenza, come fosse «Un invito anche a pensare la fotografia entro quadri di relazione più vasti, a proporla in modo brusco, fresco, eccitante ad altre scienze, lasciando che

queste la fecondino a loro volta; un invito a ripensare entro orizzonti più aperti il problema dell'interpretazione»[15].

La sua posizione appare quindi diversa da quella del fotografo incaricato di produrre l'immagine compiuta dell'architettura. Gabetti fotografa prima ancora che per comunicare, senza che le immagini ricerchino una piena autonomia estetica, quasi in attesa di divenire dispositivo critico di relazioni tra immagini, ricordando, in potenza, il celebre *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg.

Proprio per questa loro apparente autonomia, esse risultano significative perché mostrano come la fotografia possa attivarsi a monte della trasmissione pubblica dell'architettura, agendo già nel processo di formazione dello sguardo progettuale. Si pensi a tal proposito all'esempio offerto dall'*Architettura dell'eclettismo. Un saggio su G.B. Schellino*, del 1973, e di come al suo interno le venticinque fotografie commissionate ad Ugo Mulas e dedicate all'opera di Schellino partecipino alla costruzione stessa del discorso critico sull'eclettismo, in analogia con quanto Paolo Portoghesi ha compiuto precedentemente con il suo fondamentale volume *Bernardo Vittone. Un architetto tra Illuminismo e Rococò* del 1966 nella verifica delle possibilità critiche della lettura fotografica[16] a servizio dell'indagine sul linguaggio architettonico.

Sono diversi i fotografi a cui Gabetti incarica di riprendere le opere realizzate con Aimaro Isola. Tra questi vi è Gianni Berengo Gardin.

La sua fotografia è pienamente autoriale e capace di coinvolgere l'architettura dentro una trama più ampia di presenze, usi e relazioni, pur non potendo lui affermare «di essere un fotografo di architettura in senso stretto, ma un fotoreporter che fotografa molta architettura», aggiungendo che: «appena mi è possibile, però, cerco di inserire nell'inquadratura la presenza dell'uomo, o la sua traccia, il suo segno»[17]. Il suo sguardo – sviluppato in particolare nella lunga collaborazione con l'Olivetti in un rapporto fecondo con quello specifico e illuminato contesto industriale italiano – non tende quindi a isolare l'edificio come oggetto concluso, né a ridurlo alla sola evidenza formale; al contrario, l'architettura appare spesso attraversata dalla vita, misurata dalla presenza delle persone, ricondotta alla dimensione urbana e sociale entro cui prende senso. «Il suo progetto fondamentale consiste nell'indagare l'uomo e il suo ambiente»[18] ed è in questa prospettiva che la sua fotografia si fa cartina di tornasole per verificare la tenuta del progetto nel mondo.

Nel suo lavoro diventa quindi particolarmente evidente l'apporto "supplementare" del fotografo-autore rispetto all'autore dell'opera architettonica. Questa, pur restando il soggetto della ripresa, non è mai del tutto separata dal contesto che la accoglie: la sua immagine pubblica si costruisce attraverso un equilibrio tra forma e ambiente, tra intenzione progettuale e uso quotidiano, tra presenza materiale e racconto visivo. Rispetto a una fotografia più strettamente documentaria, Berengo Gardin introduce una mediazione critica in cui l'architettura non viene soltanto mostrata, ma interpretata come parte di un paesaggio abitato. Si evidenzia quindi come la sua ricerca abbia saputo dialogare in armonia con l'intenzione autoriale originaria dell'opera, come evidente ad esempio nel caso dell'Unità Residenziale Ovest a Ivrea e di come i suoi scatti siano stati profondamente apprezzati da Gabetti e Isola che, così, riportano con ammirazione a Barengo Gardin: «Mai una nostra opera è stata interpretata in modo critico più puntuale e mai è stata letta in una maniera che va molto oltre la diretta ripresa dei soggetti. La ringraziamo per l'attenzione che lei ha dedicato a noi e al nostro edificio: siamo realmente "toccati" per questo splendido reportage»[19].

Riccardo Moncalvo, in ultimo, rappresenta – in modo sensibilmente differente da Berengo Gardin – una figura decisiva nel panorama italiano per la capacità di costruire una vera e propria iconografia dell'architettura piemontese del secondo Novecento. La sua presenza nel volume ricorre in più occasioni, dalle fotografie per la Cooperativa agricola a Montalenghe di Giorgio Raineri a quelle sviluppate per la Biblioteca Civica Luigi Einaudi a Dogliani. Qui, il suo lavoro assume un ruolo pienamente legato alla trasmissione pubblica dell'opera: selezionando punti di vista costruisce gerarchie visive per rendere l'edificio leggibile e riconoscibile entro il circuito della pubblicazione.

È proprio rispetto a questa apparente funzione documentaria che il

giudizio di Angelo Dragone su Moncalvo risulta particolarmente utile. Secondo Dragone, infatti, nella sua produzione può vedersi «la prova testimoniale di come la fotografia riesca a fare tutto, meno che "doppiare" [...] l'immagine di un luogo», poiché essa ne offre sì una raffigurazione, ma «rielaborata attraverso l'inconfondibile linguaggio che l'autore s'è formato», restituendo «una realtà "altra", qual è propria di ogni autentica creazione d'arte»[20]. La fotografia di Moncalvo, anche quando sembra più vicina alla registrazione dell'opera, introduce dunque una mediazione autoriale che offre un'immagine dotata di una propria autonomia visiva, trasformando l'architettura costruita in figura pubblica e contribuendo alla formazione di uno dei possibili immaginari condivisi.

Queste, le tre posizioni proposte che permettono di leggere il ruolo della fotografia autoriale come luogo di riflessione, traduzione e catalizzazione di un processo di trasmissione. Essa può precedere l'opera, accompagnando la formazione dello sguardo progettuale, oppure interpretarla nel suo rapporto con il contesto e con la vita quotidiana o, invece, fissarla in immagine pubblica entro il circuito critico ed editoriale. In tutti e tre i casi, la trascrizione fotografica supera la sola intenzione documentaria e concorre, in ultima istanza, al ri-conoscimento dell'opera.

In reazione a una dimensione contemporanea segnata dalla sovraesposizione alle immagini e da un investimento culturale – particolarmente evidente in alcuni contesti italiani – orientato ad alimentare uno *star system* che celebra un numero limitato di sguardi d'autore sull'architettura, il volume ha scelto di privilegiare ed eleggere l'immagine originaria dell'opera, validata dall'architetto-protagonista e spesso generata entro un rapporto fecondo con il fotografo. L'apparato iconografico restituisce, al contempo, un ecosistema plurale di sguardi maturati entro differenti ambiti della cultura fotografica italiana – Berengo Gardin, De Benedetti, Mulas – riservando particolare attenzione a quelli direttamente connessi e radicati nel territorio piemontese, come quelli di Moncalvo, Mussat Sartor e dello stesso Gabetti.

Note

1 Gaddo Morpurgo, *L'architettura fra le immagini di se stessa*, in Gabriele Basilico, Gaddo Morpurgo, Italo Zannier (a cura di), *Fotografia immagini dell'architettura*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna 1980, p. 11.

2 Si rimanda alle riflessioni di Pierluigi Cervellati su un'altra operazione di schedatura, ovvero la campagna fotografica realizzata da Paolo Monti per i centri storici dell'Emilia Romagna: Pierluigi Cervellati, *Paolo Monti e i centri storici dell'Emilia Romagna*, in «Rassegna», n. 20, dicembre 1984, p. 32.

3 In aggiunta a quanto brevemente richiamato nel testo, si evidenzia l'importanza della ricchezza del contesto piemontese considerato per sottrazione dall'ecosistema più autonomo che si manifesta nelle vicende architettoniche della città-capoluogo; della differente afferenza culturale e provenienza degli autori riflesse nel comune impegno civile espresso nei progetti realizzati; del ruolo validativo "dell'eccezionale" promosso da una critica militante attiva in Italia in una fortunata stagione del dibattito architettonico; del contributo – in un gradiente di risonanza o possibile interferenza con le intenzioni autoriali – della committenza, nel processo generativo, e del sistema mediatico delle riviste di architettura, relativamente alla trasmissione dell'opera.

4 Ernesto Nathan Rogers, *Architettura e fotografia. Nota in memoria di Werner Bischof*, in «Casabella-Continuità», n. 205, 1955, p. 156.

5 Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948, p. 47.

6 Per un compendio di rimandi autorevoli sulle questioni teoriche della fotografia ancora attuali, si richiama l'antologia di Claudio Marra: cfr. Claudio Marra, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni sessanta a oggi*, Mondadori, Milano 2001.

7 Carlo Bertelli, *La fotografia come critica visiva dell'architettura*, in «Rassegna», n. 20, dicembre 1984, p. 8.
8 Si veda il «valore espositivo» in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, così come richiamato nella trattazione dei temi relativi all'esperienza percettivo-fenomenologica dell'architettura e il suo sistema di rappresentazione e riproduzione da Gaddo Morpurgo: «Il valore culturale dell'architettura va riferito alla duplicità della sua fruizione nei confronti della quale la fotografia è uno strumento di interpretazione critica non riconducibile alla pura documentazione figurativa del manufatto architettonico», Gaddo Morpurgo, *L'architettura fra le immagini di se stessa*, in Gabriele Basilico, Gaddo Morpurgo, Italo Zannier (a cura di), cit., p. 15.
9 Il dibattito in merito alla riproduzione e documentazione dell'architettura è ampio e complesso; si suggerisce la sinossi ripercorsa in modo esaustivo in Gaddo Morpurgo, *Il gusto di rivedere. Immagini: scritture trascrizioni e progetto*, FrancoAngeli, Milano 1985, pp. 93 e sgg.
10 Gabriele Basilico, *Il fotografo come testimone e critico visivo dello spazio*, in Gabriele Basilico, Gaddo Morpurgo, Italo Zannier (a cura di), cit., p. 168.
11 Carlo Bertelli, *La fotografia come critica visiva dell'architettura*, in «Rassegna», n. 20, dicembre 1984, p. 6.
12 Gaddo Morpurgo, *Architettura e trascrizione fotografica dello spazio*, in «Rassegna», n. 20, dicembre 1984, p. 76.
13 Gaddo Morpurgo, *L'architettura fra le immagini di se stessa*, in Gabriele Basilico, Gaddo Morpurgo, Italo Zannier (a cura di), cit., p. 31.
14 Cfr. Daniele Regis, *Fotografare Gabetti*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, FrancoAngeli, Milano 2017, pp. 335-339; Sisto Giriodi, *Roberto Gabetti fotografo*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, FrancoAngeli, Milano 2017, pp. 169-173; Daniele Regis, *Roberto Gabetti: la fotografia come conoscenza*, in Sisto Giriodi, *Roberto Gabetti architetto e fotografo*, Il Quadrante, Torino 2020, pp. 9-20.
15 Daniele Regis, *L'atlante e gli atlanti, in Gabetti e Isola Architetture*, Allemandi Editore 1993, p. 106.
16 «L'importanza che le immagini fotografiche possono avere per lo studio del linguaggio architettonico, sia dal punto di vista documentario che dal punto di vista critico, ci ha spinto a creare un archivio di circa cinquemila negativi, riguardanti le opere di Bernardo Vittone» in Paolo Portoghesi, *Introduzione visiva a Vittone*, in Id., *Paolo Bernardo Vittone, un architetto tra illuminismo e rococò*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1966, p. 5.
17 Gianni Berengo Gardin, *Il monumento e l'architettura nell'immagine del Touring Club Italiano*, in Gabriele Basilico, Gaddo Morpurgo, Italo Zannier (a cura di), cit., p. 189.
18 Margherita Naim, *Gianni Berengo Gardin e la società Olivetti 1965-1990*, in Marcella Turchetti (a cura di), *Gianni Berengo Gardin e la Olivetti*, SilvanaEditoriale, Milano 2020, p. 28.
19 Roberto Gabetti, Aimaro Isola, *Da Roberto Gabetti e Aimaro Isola a Gianni Berengo Gardin*, lettera ds., Torino 7 dicembre 1971; estratto pubblicato in Margherita Naim, Marcella Turchetti (a cura di), cit., p. 26.
20 Angelo Dragone, *Introduzione*, in *La fotografia di Riccardo Moncalvo*, Tipografia Torinese Editrice, Torino, 1976, p. 10.

Nella pagina seguente, copertine e progetti editoriali di alcune tra le principali riviste di Architettura (da Giovanni Anceschi, *Fotografia in pagina*, in Gabriele Basilico, Gaddo Morpurgo, Italo Zannier (a cura di), *Fotografia immagini dell'architettura*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna 1980, pp. 110-111)

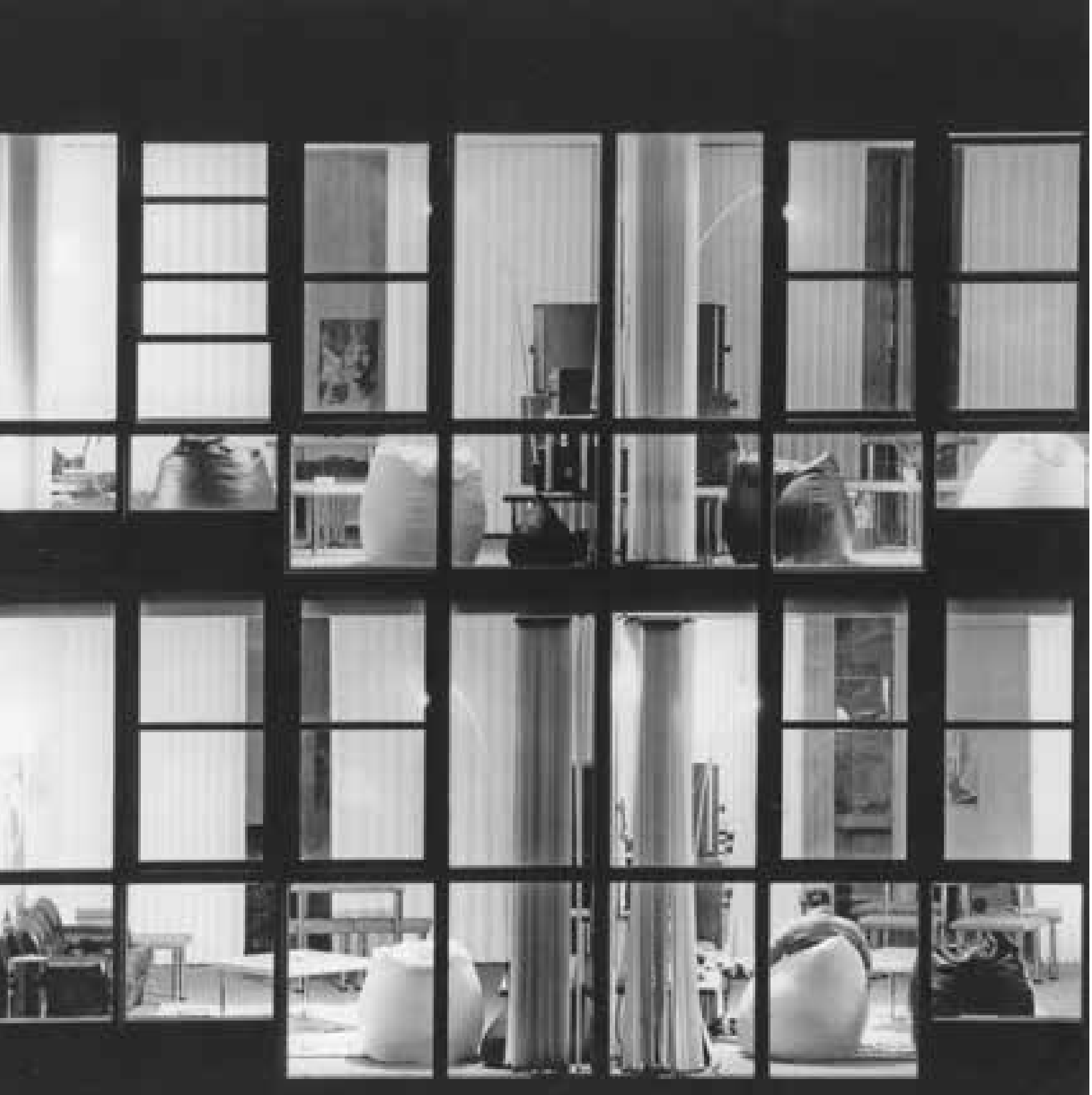

spazio
società
2
domus
Casabella 442
MODO
L'architettura
CONTROSPAZIO





Nella pagina precedente, Roberto Gabetti e Aimaro Isola, Società Ippica Torinese, Nichelino, 1961

In questa pagina, Roberto Gabetti e Aimaro Isola, Bottega d'Erasmo, Torino, 1956 (foto Roberto Gabetti, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, FrancoAngeli, Milano 2017, pp. 226, 106)





Nella pagina precedente, Roberto Gabetti, Aimaro Isola, Unità Residenziale Ovest Olivetti, Ivrea, 1971 (foto Gianni Berengo Gardin, in Margherita Naim, Marcella Turchetti (a cura di), *Gianni Berengo Gardin e la Olivetti*, SilvanaEditoriale, Milano 2020, pp. 55, 56)

In questa pagina, Mario Ridolfi, Wolfgang Frankl, asilo Olivetti a Canton Vesco, Ivrea, circa 1974 (foto Gianni Berengo Gardin, in Margherita Naim, Marcella Turchetti (a cura di), *Gianni Berengo Gardin e la Olivetti*, SilvanaEditoriale, Milano 2020, p. 41)

Pietro Porcinai e il disegno del paesaggio piemontese nel secondo Novecento

Marco Ferrari

Nell'ambito del censimento delle architetture del secondo Novecento in Piemonte[1] si è ritenuto fondamentale riservare particolare riguardo alle opere di progettazione del paesaggio – siano pertinenze di ville censite, sistemazioni di aree industriali o giardini d'inverno – la cui riconosciuta ed elevata qualità rispondesse ai criteri su cui è stata basata la ricognizione censuaria. Se da un lato il valore qualitativo dell'architettura all'interno del contesto in cui è realizzata costituisce uno dei criteri di valutazione all'interno del censimento, dall'altro l'autorialità nella progettazione paesaggistica di spazi ragionati, connettivi e complementari dell'architettura stessa si configura, attraverso la produzione di Pietro Porcinai in particolare, come ulteriore fattore di eccellenza nel panorama piemontese. La condizione effimera e mutevole del giardino, intrinseca alla sua componente floristico-vegetazionale, lo rende inoltre parte di un «patrimonio culturale fragile»[2] estremamente soggetto all'incedere del tempo, all'assenza di manutenzione e conservazione programmata, ai mutati scenari ambientali dettati dal cambiamento climatico, nonché all'alterazione e all'obliterazione a fini speculativi. Il censimento ha inteso dunque riconoscere i valori di unicità e di non replicabilità del patrimonio paesaggistico del secondo Novecento, considerato forse in maniera ancora troppo marginale nelle dichiarazioni di interesse e nella programmazione della tutela da parte degli istituti preposti.

In merito al paesaggista fiorentino Pietro Porcinai (Fiesole 1910 – Firenze 1986), per quanto la letteratura dedicata possa annoverare numerosi e autorevoli studi[3], emerge una significativa carenza rispetto alla sua attività in Piemonte, sebbene la regione si collochi al quarto posto nello scenario nazionale per numero di interventi del paesaggista, nonché per importanza, qualità e varietà. Gli inventari inerenti ai progetti e alle realizzazioni conosciute, pubblicati da Medoro[4] e conservati presso l'archivio fiesolano, restituiscono infatti – tra progetti e realizzazioni – 398 opere in Toscana, 145 in Lombardia, 120 in Lazio e 100 in Piemonte. Del centinaio di opere piemontesi, 54 sono dichiarate da Medoro come realizzate, sebbene le ricerche archivistiche, le verifiche e i sopralluoghi[5] abbiano svelato un maggior numero di progetti e di cantieri effettivamente portati a compimento. Le opere di Porcinai in Piemonte sono state concepite tra il 1935 e il 1983 e dunque distribuite lungo i «tre periodi» della produzione di Porcinai codificati

dalla critica[6], dall'iniziale storicismo – si pensi ai progetti per il parco pubblico in via della Cornice a Mondovì (1935) e per il giardino Negri a Vinzaglio (1936) – passando dalle sperimentazioni dell'età matura – tra cui spiccano Villa Riva ad Alpino (1951-1958), Villa Ottolenghi Wedekind ad Acqui Terme (1955-1962) e le prime soluzioni per Villa dei Laghi nella tenuta La Mandria alle porte di Torino (1962) – fino alle composizioni più essenziali degli ultimi anni, come Villa Broglia a Gavi Ligure (1972) e Cascina Moia a Biella (1976). L'operato di Porcinai in area piemontese si concentra in particolare nelle province di Torino e Biella, contraddistinte tra gli anni Cinquanta e Sessanta da quelle irripetibili circostanze che Latini e Frisa riconoscono in un «momento felice, non più ritrovato nella recente storia italiana, nel quale s'instaura un dialogo intenso tra figure importanti del mondo industriale e un paesaggista»[7] e che hanno portato a importanti realizzazioni a scala territoriale come l'Oasi Zegna e il parco della Burcina. Il fervente Piemonte industriale del dopoguerra è quindi terreno fertile per la creatività del paesaggista, sostenuta da una facoltosa e illuminata committenza rappresentata da famiglie quali Piacenza, Zegna, Olivetti, De Benedetti, Alessi, Maggia, Riva, Jucker, Ottolenghi, Bonomi Bolchini e Broglia.

La conoscenza dell'opera piemontese si configura, dunque, come un percorso inedito, potenzialmente fruttuoso e imprescindibile per una maggiore comprensione dell'attività e del *modus operandi* del più importante interprete del paesaggismo nel Novecento italiano.

Indiscusso protagonista nella progettazione dei giardini, Porcinai nasce a Settignano nei pressi di Villa Gamberaia, dove suo padre Martino era giardiniere per la principessa Ghyka. Compiuti gli studi all'Istituto Tecnico Agrario di Firenze, il giovane Pietro intraprende un periodo di formazione presso vivaisti tra Germania e Belgio. I contatti con l'Europa proseguiranno anche dopo il suo rientro in Italia, attraverso l'*International Federation of Landscape Architects* e i rapporti con i maggiori paesaggisti del tempo, da Geoffrey A. Jellicoe a Sylvia Crowe, da René Pechère a Carl Theodor Sørensen. Dai primi progetti negli anni Trenta in Puglia e ad Arezzo sino alle grandi realizzazioni tra gli anni Cinquanta e Settanta – come il capolavoro di Villa Ottolenghi ad Acqui Terme o le realizzazioni a Trivero per gli Zegna – Porcinai sviluppa uno stile inconfondibile che compendia forma e spazio attraverso un uso sapiente della vegetazione, affondando le radici nella tradizione italiana, sebbene interpretata in chiave moderna in base alle esigenze dei molteplici committenti.

All'interno della stringente selezione volta alla redazione di centocinquanta schede per il censimento, sono state riconosciute e inserite quattro opere di Porcinai rispondenti in ciascun caso alla maggioranza dei criteri di valutazione, dalla fortuna critica nella letteratura (coeva e postuma) all'autorialità, dall'innovazione nel carattere tipologico e nell'impiego di materiali o di tecniche costruttive al vincente inserimento nel contesto urbano o paesaggistico. Due opere costituiscono le pertinenze di edifici censiti, in uno straordinario connubio progettuale tra architettura minerale e architettura vegetale: la sistemazione delle aree esterne al Palazzo Uffici Olivetti a Ivrea (1955-1963) e il giardino di Villa Jucker a Baveno (1964); le altre due realizzazioni figurano invece in quanto composizioni autonome: il giardino d'inverno del lanificio Zegna a Trivero (1965-1975) e la straordinaria composizione per Villa Ottolenghi Wedekind ad Acqui Terme (1955-1962).

La sistemazione delle pertinenze esterne del Nuovo Palazzo Uffici Olivetti è compiuta da Porcinai tra il 1955 e il 1963 su un'area di otto ettari situata in prossimità degli stabilimenti principali e nelle immediate vicinanze dell'autostrada della Valle d'Aosta, principale asse di collegamento con Torino e con il comprensorio industriale di Scarmagno. Il Palazzo Uffici è progettato in sinergia tra Marcello Nizzoli, Gian Antonio Bernasconi, Annibale Fiocchi e Antonio Migliasso, a partire da una pianta a tre ali incernierate intorno a un nodo esagono regolare, che si irradia nello spazio con orientamenti verso nord, verso un'ansa della collina a sud est e in parallelo rispetto a via Castellamonte. La sistemazione dell'area esterna, curata da Porcinai, integra i parcheggi alla collina e alla città attraverso la modellazione del terreno e l'uso sapiente di alberi, tra cui spiccano i pioppi cipressini lungo via Jervis, ormai iconico *landmark* della città olivettiana.

La concezione dello spazio di Porcinai e Nizzoli, in continuità tra interno ed esterno, tra scale e balze in granito

grigio, non è del tutto portata a compimento. L'ingresso principale avrebbe dovuto essere arricchito da una seconda sala per riunioni sospesa su uno specchio d'acqua, mentre all'ultimo piano era stato inizialmente concepito un giardino pensile, poi non realizzato. Nel parco avrebbero dovuto trovare collocazione numerose sculture, tra cui il *Guerriero* di Marino Marini (1962) e un obelisco di granito, opera dello stesso Nizzoli, da sistemarsi in asse all'ingresso principale. Ancora oggi è possibile apprezzare il busto virile in marmo di Alberto Viani (1953) e una piccola opera di Andrea Cascella proveniente dall'architrave del negozio Olivetti di Düsseldorf, inserita in un basso muretto di fronte all'ingresso principale[8]. L'idea del parco d'arte, da incrementare grazie alla collezione aziendale, rientra nella visione innovativa di Camillo Olivetti rispetto all'inscindibile connubio tra produttività e cultura a beneficio dell'intera comunità.

In altro contesto industriale, nel biellese, Porcinai conduce un'esperienza ventennale per la famiglia Zegna, produttori tessili. Nell'ambito delle numerose commesse, il giardino d'inverno collocato al di sopra del lanificio di Trivero, tra la villa di famiglia e gli spazi produttivi, si configura come opera a sé stante in cui il paesaggio alpino si specchia sull'involucro vetrato di un paesaggio interno e artificiale, caloroso e accogliente. Da luogo di ricovero e acclimatazione di piante, la tipologia architettonica della serra diventa luogo abitato, avvolto dalla vegetazione e disseminato con gusto di arredi, alcuni dei quali disegnati dallo stesso Porcinai[9]. Pergole, pareti schermanti e siepi costituiscono i fondali di composizioni vegetali in forma non obbligata, in un dialogo tra rigore geometrico e natura libera.

Oggi spogliato dell'assortimento botanico composto dal paesaggista fiorentino, il giardino d'inverno è recentemente stato oggetto di un intervento di rifunzionalizzazione che ne ha in parte snaturato la concezione originaria, adibendolo a spazio espositivo in continuità con la villa. Con la serra del lanificio di Trivero, oltre alle realizzazioni per la Villa Al Roc di Aldo Zegna e a Villa Longinotti Buitoni nell'aretino, solo per citare le opere più note, Porcinai è stato in grado, tra gli anni Cinquanta e Settanta, di rinnovare la fortuna della tipologia architettonica delle serre, la cui età dell'oro che ne aveva fatto *status symbol* della modernizzazione culturale e sociale dell'Europa tra Ottocento e primo Novecento, in una ricerca di equilibrio tra natura, arte e tecnica, era stata bruscamente interrotta dai grandi conflitti del XX secolo[10].

La dialettica tra architettura, giardino e paesaggio si esprime in maniera emblematica in due ulteriori composizioni piemontesi di Porcinai.

A Baveno, sulle sponde del Lago Maggiore, il paesaggista fiorentino compone l'assetto delle pertinenze di Villa Jucker, opera del 1964 firmata dallo Studio BBPR di Milano, con cui Porcinai collabora anche per le vicine proprietà della famiglia Riva ad Alpino sopra Stresa[11], a Saronno e a Milano. Villa Jucker, costruita su due livelli, si sviluppa sulle variazioni e rotazioni del quadrato come matrice generativa degli spazi, in un gioco di compenetrazione tra interno ed esterno di muri di contenimento, terrazze, scalinate, solarium e «luoghi a stare» che Porcinai porta nel giardino, man mano abbandonando la geometria circostante l'architettura in favore di un disegno più naturale contraddistinto da macchie di vegetazione e un corso d'acqua naturaliforme, in un continuo contrappunto di espressioni. Nel giardino trova collocazione il *Guerriero* di Marino Marini, non impiegato nel parco eporediese[12].

A partire dal 1955 Pietro Porcinai è chiamato nella progettazione del giardino e del parco di Villa Ottolenghi, celebre «acropoli delle arti» di Monterosso presso Acqui Terme, risultato di una profonda sinergia tra una committenza illuminata e illustri artisti del panorama culturale del Novecento. Il disegno del giardino sulla vetta della collina, con il suo iconico *parterre* a scacchiera e l'elegante movimento di terra della grande «piazza» a prato, è noto per il suo ruolo di raccordo tra le architetture razionaliste di Giuseppe Vaccaro e di filtro tra dimensione privata e di rappresentanza, nonché per i significativi dialoghi instaurati con il paesaggio acquese. La composizione innovativa del giardino di Porcinai, rispondente a tutti i criteri di valutazione dell'opera all'interno del censimento e vincolato ai sensi dell'art. 10 del D. Lgs. 42/2004[13], ne ha valso la segnalazione quale opera d'eccellenza.

Meno conosciuti risultano invece gli interventi per la sistemazione del parco lungo il versante occidentale della

collina, dove Porcinai si confronta con ambiti frammentati e incompiuti della tenuta, elaborando una soluzione di raccordo permeata di profondi significati simbolici. Nella concezione dei coniugi Arturo Ottolenghi ed Herta Wedekind, il giardino dell'acropoli si configura quale paradiso terrestre, luogo dedicato alla celebrazione del lavoro dell'uomo che trova la sua nobile vocazione tanto nella produzione di opere d'arte quanto nella cura del paesaggio, valicando i confini della proprietà in vetta attraverso significative relazioni con il contesto di boschi e vigneti. Il parco lungo le pendici di Monterosso assume così il significato di un percorso simbolico di ascensione, in cui il progressivo rivelarsi delle opere artistiche nel paesaggio accompagna come stazioni devozionali il pellegrino al raggiungimento dell'Eden. Fin dagli anni Trenta committenti e artisti definiscono assi ed elementi cardine coinvolti nel tracciamento della collina: la piana con il mausoleo progettato da Marcello Piacentini e il gruppo scultoreo *Adamo ed Eva* di Arturo Martini. Quest'ultimo, in origine collocato sulla vera di un pozzo a culmine di una prospettiva percepibile dalla strada a valle della collina, sembra impersonare e presentare i due committenti, rimarcandone l'opera votata alla sacralizzazione del luogo per mezzo dell'arte: *Aedificamus fidenter* il loro motto, «costruiamo con devozione».

Mancati i genitori, il figlio Astolfo completa i lavori in vetta e nel 1958 invita Ernesto Rapisardi e Pietro Porcinai a ragionare sulla configurazione del versante. Le proposte di Rapisardi risolvono il collegamento tra quote ed elementi della composizione attraverso strutture architettoniche – anfiteatro, porticati ed esedre colonnate – e idrauliche – cascate d'acqua, fontane, vasche e ninfei – assegnando a una concezione anacronistica e articolata le connotazioni monumentali del luogo. Solo alcune idee trovano realizzazione, lasciando maggiore spazio alle soluzioni prospettate da Porcinai, il quale studia un disegno più essenziale e rispondente alla morfologia della collina, in cui il valore sacro è affidato alla natura, in una sorta di sacralizzazione del paesaggio che relaziona le opere d'arte con boschi e vigneti[14].

Nel maggio del 1968, presentando all'accademia Italiana delle Scienze Forestali una relazione dal titolo *Il bosco nel giardino e nel paesaggio*, Porcinai cita il *Paradise Lost* di John Milton per giustapporre la protezione del bosco alla cura dell'anima e rivelare una dimensione spirituale nella selvicoltura. *Summa* di armonia biologica, il bosco è, nelle parole del relatore, genesi di bellezza e monumento; come tale concorre al medesimo nobile scopo di elevazione per mezzo dell'arte, onorata e praticata nelle sue molteplici forme a Villa Ottolenghi, dove anche giardino, vigneti, bosco e paesaggio trovano grazie a Porcinai pari missione ed espressione massima.

Note

1 Convenzione di ricerca *L'architettura in Piemonte (ad esclusione del territorio di Torino) dal 1945 ad oggi*. Selezione di opere di rilevante interesse storico-artistico, sottoscritta nel 2018 – d'intesa con la Direzione Generale Arte e Architettura Contemporanee e Periferie urbane – tra il Segretariato regionale del MiBAC per il Piemonte (responsabile scientifico Stefania Dassi) e il Dipartimento di Architettura e Design (responsabili scientifici Maria Adriana Giusti e Gentucca Canella). Gruppo di ricerca: Gentucca Canella con Tanja Marzi, Monica Naretto, Maria Luisa Barelli, Giulia Beltramo, Carolina Crozzolin, Marco Ferrari, Bianca Guiso, Erica Meneghin, Guido Pavia, Elisa Piolatto, Manuel Ramello, Giulio Saponaro.

2 Franco Panzini, *Progettare la natura. Architetture del paesaggio e dei giardini dalle origini all'epoca contemporanea*, Zanichelli, Bologna 2005, pp. 340-341. Si veda inoltre Antonella Tarpino, *Il paesaggio fragile. L'Italia vista dai margini*, Einaudi, Torino 2016.

3 Tra le principali pubblicazioni: Milena Matteini, *Pietro Porcinai, architetto del giardino e del paesaggio*, Electa, Milano 1991; Mariachiara Pozzana (a cura di), *I giardini del XX secolo: l'opera di Pietro Porcinai*, Alinea, Firenze 1998; Gabriella Carapelli, Marta Donati, *Pietro Porcinai e l'arte del paesaggio. Gli esordi e i lavori nella provincia aretina*, Mandragora, Firenze 2005; Tiziana Grifoni, *L'eclettismo nell'opera di Pietro Porcinai*, Edizioni Polistampa, Firenze 2006; Ines Romitti (a cura di), *Pietro Porcinai. L'identità dei giardini fiesolani. Il paesaggio come "immenso giardino"*, Edizioni Polistampa, Firenze 2011; Luigi Latini, Mariapia Cunico (a cura di), *Pietro Porcinai. Il progetto del paesaggio nel XX secolo*, Marsilio, Venezia 2012; Marina Fresa,

Giulia Giacchè, Luciano Giacchè (a cura di), *I giardini di Pietro Porcinai in Umbria*, Regione Umbria, Perugia 2015; Federico Fontana, Luca Giacomini, Renata Lodari, *Villa Ottolenghi Wedekind. Una residenza del Novecento ad Acqui Terme*, Allemandi & C., Torino 2015; Marc Treib, Luigi Latini (a cura di), *Pietro Porcinai and the Landscape of Modern Italy*, Routledge, London 2016; Maria Luisa Frisa, Luigi Latini (a cura di), *Pietro Porcinai a Trivero. Giardini e paesaggio tra pubblico e privato*, Marsilio, Venezia 2016; Camilla Zanarotti, Paola Porcinai, *Porcinai e il paesaggio*, Libreria della Natura, Milano 2017; Claudio Cordoni, *Firenze, Lungarno Corsini 6. Lo studio Baroni, Tempestini, Porcinai*, Edifir, Firenze 2017; Marco Ferrari, Ester Germani, *Villa Ottolenghi Wedekind ad Acqui Terme. L'eredità culturale di un'«acropoli delle arti» negli archivi di progettisti e committenti*, in Chiara Devoti, Monica Naretto (a cura di), *Archivi e cantieri per interpretare il Patrimonio. Fonti, metodi, prospettive*, All'insegna del Giglio, Firenze 2021, pp. 123-128; Ester Germani, *Arte viticoltura e paesaggio: strumenti per una consapevole valorizzazione del parco di Villa Ottolenghi Wedekind ad Acqui Terme*, in Susanna Caccia Gherardini, Maria Adriana Giusti, Chiara Santini (a cura di), *1981/2021. Giardini storici. Esperienze, ricerca, prospettive a 40 anni dalle Carte di Firenze*, 2 voll., special issue «Restauro Archeologico», Firenze University Press, Firenze 2021, vol. II, pp. 28-33; Claudia Maria Bucelli, Lucia Fiaschi, Silvia Mantovani (a cura di), *Da monumento a Collodi a Parco di Pinocchio. Cronache di un'esperienza di arte ambientale in Toscana*, Edizioni dell'assemblea, Consiglio Regionale della Regione Toscana, 2023; Ester Germani, *Tra industria e natura. Il contributo di Pietro Porcinai al disegno del paesaggio biellese nei progetti per le famiglie Piacenza e Zegna*, in «Studi Piemontesi», vol. LIII, fasc. 2, dicembre 2024, pp. 377-390; Marco Ferrari, Ester Germani, *Paesaggi rivelati. Genesi e fortuna dell'opera di Pietro Porcinai negli scatti dell'architetto, del committente e del fotografo*, in Alessandro Ippoliti, Elena Svalduz (a cura di), *Oltre lo sguardo*, AISU International, Associazione Italiana di Storia Urbana, 2025, vol. 6, *La città rappresentata*, a cura di Giorgia Sala, pp. 393-406.

4 Gianni Medoro, *Regesto delle opere*, in Milena Matteini, *Pietro Porcinai, architetto del giardino e del paesaggio*, Electa, Milano 1991, pp. 293-317.

5 Le ricerche sono state condotte dallo scrivente nell'ambito dei seguenti progetti: *Atlante delle opere di Pietro Porcinai in Piemonte, 1931-1986*, assegno di ricerca post dottorale, Politecnico di Torino, Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, 2022; *L'eredità culturale di Pietro Porcinai in area subalpina. Note per un atlante delle opere dalla disamina dell'archivio del paesaggista fiorentino*, borsa Robert Klein, Institut National d'Histoire de l'art di Parigi in collaborazione con Villa Finaly di Firenze e Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck-Institut, 2022.

6 Milena Matteini, *Pietro Porcinai, architetto del giardino e del paesaggio*, Electa, Milano 1991.

7 Maria Luisa Frisa, Luigi Latini, *Pietro Porcinai a Trivero. Giardini e paesaggio tra pubblico e privato*, Marsilio, Venezia 2016, pp. 15-16.

8 Daniele Boltri, Giovanni Maggia, Enrico Papa, Pier Paride Vidari, *Architetture olivettiane a Ivrea. I luoghi del lavoro e i servizi socio-assistenziali di fabbrica*, Gangemi, Roma 1998, pp. 110-121; Pier Paride Vidari, *Ivrea, città d'industria, di ricerca e di progetto (appunti sulla forma della città)*, in Leila Cracco Ruggini *et al.* (a cura di), *Ivrea, ventun secoli di storia*, Priuli & Verlucca, Pavone Canavese 2001, pp. 308-325; Patrizia Bonifazio, Enrico Giacopelli (a cura di), *Il paesaggio futuro. Letture e norme per il patrimonio dell'architettura moderna di Ivrea*, Allemandi, Torino 2007, p. 75; Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 183-184.

9 Maria Luisa Frisa, Luigi Latini, *Pietro Porcinai a Trivero. Giardini e paesaggio tra pubblico e privato*, Marsilio, Venezia 2016, pp. 15-43.

10 Marco Ferrari, *l'arte di preservare dal clima: la febbre botanica e l'età dell'oro delle serre*, in *Dopo la tempesta. Resilienza al cambiamento climatico nell'arte e nel restauro dei giardini storici*, Il Mulino, Bologna 2025, pp. 131-144.

11 Marco Ferrari, *Monicelli a Villa Riva di Alpino: una testimonianza cinematografica del giardino di Porcinai*, in «Newsletter dell'associazione Porcinai», n. 8, dicembre 2022.

12 *Villa sul lago*, in «Casabella-Continuità», n. 291, settembre 1964, pp. 2-5; Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 346.

13 Dichiarazione di notevole interesse DDR n. 65 del 12.03.2014.

14 Marco Ferrari, Ester Germani, «*Tracciare tutta la collina riducendola a vigna, giardino e bosco in un insieme architettonico*»: *Porcinai, Ottolenghi e il Paradiso perduto di Monterosso*, in «Newsletter dell'associazione Porcinai», n. 5, aprile 2022.





Trivero, Fondazione Zegna. Il giardino d'inverno di Pietro Porcinai, oggi privato delle collezioni botaniche e adibito a spazio espositivo (foto Marco Ferrari, 2023)

Acqui Terme, Villa Ottolenghi Wedekind. Il giardino di Pietro Porcinai per l'«acropoli», con il suo iconico *parterre* a scacchiera inquadrato dalle architetture in una sorta di arco di proscenio e proiettato sul paesaggio vitivinicolo acquese (foto Marco Ferrari, 2019)



Acqui Terme, il giardino di Pietro Porcinai nella Villa Ottolenghi Wedekind, 1966 (Archivio Ottolenghi Wedekind)



Acqui Terme, Villa Ottolenghi Wedekind. La seduta girevole disegnata da Pietro Porcinai per il giardino. Sullo sfondo, gli studi d'artista progettati nel 1937 da Giuseppe Vaccaro (foto Ester Germani, 2020)

Secondo Novecento piemontese. Variabili e costanti nella campagna di Censimento

Gentucca Canella
Tanja Marzi

È sembrato utile riportare in questa sezione quanto già pubblicato nel volume Ereditare il presente. Conoscenza, tutela e valorizzazione dell'architettura italiana dal 1945 ad oggi*, a cura di Stefania De Notarpietro, Alessandra Ferrighi, Eliana Garofalo, Luciano Antonino Scuderi, Magonza Editore, Arezzo 2024, quasi come primo rapporto della ricerca consolidata negli anni 2018-2020 per il Censimento ministeriale.*

Questo primo contributo, indirizzato all'individuazione dei caratteri specifici della campagna di censimento, introduce un ragionamento più generale, ma a nostro avviso non secondario, sui criteri di selezione utilizzati per la schedatura di 150 architetture sul territorio piemontese, rimandando al secondo saggio *Difficoltà politiche del secondo Novecento in Italia 1950-1970*, perlustrazioni e digressioni non limitate al solo contesto piemontese.

Con finalità critico-operative, nella ricerca *L'architettura in Piemonte, ad esclusione del territorio di Torino, dal 1945 ad oggi. Selezione di opere di rilevante interesse storico-artistico*[1], in aggiunta ad un utilizzo contestuale della griglia di valutazione (ricorrenza e qualità bibliografiche; originalità e riconosciuto valore nazionale e internazionale; evoluzione tipologica con interpretazioni costruttive progressive o sperimentali) elaborata già nei primi anni 2000 dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea per stabilire l'appartenenza dell'opera architettonica al patrimonio culturale italiano, hanno assunto valore indiscusso per la selezione dei centocinquanta nuovi casi piemontesi[2], puntuali criteri condivisi:

1. La "qualità" dei dati come scelta critica

La scheda ministeriale, comune a tutte le regioni coinvolte nel censimento, per i casi piemontesi è stata suddivisa in due sezioni principali:

– una prima sezione con titolo "Descrizione Sintetica", intenzionalmente tratta dalle relazioni di progetto degli autori e da quanto pubblicato nelle fasi appena successive alla realizzazione materiale dell'opera. Questo ha consentito di inserire nelle schede del Censimento piemontese preziosi estratti citati testualmente – ricavati dalle relazioni di progetto e, in particolare, dalle riviste (tra le altre, «L'architettura. Cronache e storia» di Zevi, «Casabella-Continuità» di Rogers, «Domus» di Ponti, «L'architecture d'aujourd'hui» di André Bloc) – relativi quindi a una fase temporale in cui lo stesso autore aveva consapevolezza della corretta trasmissibilità dei dati riportati.

Questa "scelta di campo" ha portato, in molti casi, a un'estensione conoscitiva dell'opera e degli intenti dell'autore, anche in un confronto critico con altri protagonisti italiani, con particolare funzione formativa per i più giovani (studenti e dottorandi coinvolti nel gruppo di ricerca) evitando, in molti

casi, di incorrere in interpretazioni soggettive o in attribuzioni poco verificate così frequenti in questi ultimi anni.
I materiali raccolti restituiscono un corposo fondo di ricerca, dettagliato ed esauriente per la maggior parte dei casi studio (utilizzabile quindi anche per successivi e più esaustivi approfondimenti);

– una seconda sezione intitolata "Consistenza dell'opera al 2019/Stato attuale", con indicazione della condizione di conservazione del manufatto e delle eventuali trasformazioni subite nel tempo.

A completamento delle due sezioni di testo[3], una ricca sezione iconografica mette a confronto lo stato originario in tutte le sue fasi (dal disegno di studio fino al dettaglio costruttivo e alle immagini, quasi sempre d'autore, dell'opera realizzata) con lo stato di fatto al momento della stesura della scheda attraverso fotografie, espressamente a colori – che non comportino quindi una sorta di "mascheratura" di eventuali alterazioni – scattate durante la fase del sopralluogo. Quest'ultimo importante approfondimento, reso evidente dal confronto fotografico, risulta particolarmente significativo per indirizzare prioritariamente l'intervento di tutela.

2. Un arco temporale intenzionalmente contenuto: 1945-1970

Un secondo e importante criterio adottato nella complessa fase di individuazione delle architetture piemontesi (con prima selezione di 300 casi) è stata la definizione di un arco temporale contenuto tra il secondo dopoguerra e la fine degli anni Novanta, con priorità di scelta per le opere realizzate tra i primi anni Cinquanta e gli anni Settanta, riferite quindi al periodo forse più innovativo del Novecento italiano, anche per l'impegno civile di molti suoi protagonisti. Di queste preme segnalarne alcune in stato di avanzato degrado in quanto passibili di maggior rischio di alterazione e dunque bisognose di tempestive azioni di tutela[4]: le Ina-Casa (1950-1955) a Mazzè, di Roberto Gabetti e Giorgio Raineri; i Magazzini per il deposito del sale (1950-1951) a Tortona, di Pier Luigi Nervi; la Centrale termica Olivetti (1960-1962) a San Bernardo d'Ivrea, di Ottavio Cascio.

Appartengono a questa prima selezione anche architetture del tutto integre nei codici linguistici originari ma interessate da una cessazione d'uso relativamente recente (al 2018, anno del sopralluogo) che potrebbe, in un futuro quanto mai prossimo, consentire ingiustificate modifiche e alterazioni. Tra queste si vogliono segnalare anche per il particolare rapporto tra segno insediativo e originalità figurativa: il Colorificio Attiva (1965-1967) a Pozzolo Formigaro, di Vittoriano Viganò, il Convitto vescovile (1964-1968) a Mondovì e il successivo Palazzo di Giustizia (1981-1987) ad Alba, di Roberto Gabetti e Aimaro Isola (con Giuseppe Varaldo).

La ricerca ha anche evidenziato una serie di ingiustificati interventi di manutenzione ordinaria e ampliamento su opere di autori riconosciuti, con esiti disastrosi sui caratteri percettivi originari. Tra i casi più evidenti: le Ina-Casa (1954-1955) ad Orbassano, di Roberto Gabetti e Giorgio Raineri, irriconoscibili nelle proporzioni e nei fronti originariamente in mattoni faccia a vista e allo stato attuale alterate con cappotto termico e intonaco (in anticipo rispetto alle più recenti conseguenze del "Bonus Facciate"); l'Asilo comunale (1956-60) a Oglianico Canavese, di Roberto Gabetti e Aimaro Isola oggetto di un'impropria e sregolata addizione sul fronte principale che ha del tutto contraffatto i rapporti di scala tra i piani terreno, primo e copertura. Trattandosi di architetture di contenute dimensioni e in posizione esterna ai nuclei urbani, peraltro confermate nella funzione originaria, potrebbero costituire un utile precedente per mettere in pratica, anche in via sperimentale, la questione – assai poco consolidata nella giurisprudenza italiana – della cosiddetta "riduzione in pristino".

3. La rilevanza dell'autore anche nella continuità del suo operato

È sembrato necessario, in una terza fase della ricerca, anche in risposta al "criterio n. 6" presente nella scheda ministeriale, affrontare la questione della rilevanza e notorietà dell'autore – «figura di rilievo nel panorama dell'architettura regionale, nazionale o

internazionale» – in particolare nella continuità temporale del suo operato. Certe declinazioni di linguaggio infatti, tanto nel progetto quanto nella realizzazione – assai più riconoscibili ed evidenti attraverso lo studio e l'analisi di più opere di uno stesso autore – possono divenire rafforzative anche degli stessi intenti promossi dal Censimento. Si tratta di un cammino a ritroso, un passaggio biografico meno battuto – che riguarda il primo operare di alcuni protagonisti del secondo Novecento italiano, piemontesi o d'adozione, attraverso i lavori giovanili, progetti e realizzazioni dei primi anni Cinquanta –, che segue processi differenti da quelli facilmente rintracciabili nelle architetture realizzate successivamente, dagli anni Settanta in poi, più conosciute e apprezzate dalla critica. Esempio ne sono tra le altre: le Ina-Casa (1951-1953) a Baveno, di Giancarlo De Carlo; la Casa Costamora (1952-1954) a Belvedere Langhe, Cuneo, di Roberto Gabetti con Giuseppe Raineri; le Ina-Casa (1952-1953) a San Maurizio Canavese, di Roberto Gabetti, Giorgio Raineri e Massimo Amodei; il Centro di Comunità (1952-1954) a Palazzo Canavese, di Eduardo Vittoria.

La mappatura del territorio piemontese ha anche consentito – al di fuori di casi studio già riconosciuti, ritrovati nel sopralluogo del 2018 ancora in condizioni ottimali, come ad esempio le architetture realizzate a Novara e a Cameri da Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti e Giotto Stoppino e quelle più note del contesto di Ivrea – l'identificazione di opere meno pubblicate ma sempre di autore riconosciuto, per le quali l'azione di tutela dovrebbe accompagnarsi anche ad uno specifico approfondimento conoscitivo. In particolare, la Villa San Sisto (1950-1953) a Bardonecchia, di Paolo Ceresa, integralmente conservata dagli stessi proprietari; le Ina-Casa (1951-1952) a Barge, di Augusto Romano; le Palestre (1958) per l'Istituto Tecnico Arduino a Ivrea, di Giorgio Raineri. Così come la proposta di una nuova metodologia di ricerca per opere nelle quali l'elemento di arredo, peraltro quasi sempre ideato già nelle prime fasi di progetto, non può considerarsi accessorio ma importante completamento del processo architettonico. Esempi molto significativi in questo senso sono: la Chiesa di San Carlo Borromeo (1958-1975) a Pavignano-Biella, di Nicola Mosso che imprime indelebilmente nelle fasi dei getti dei pilastri in calcestruzzo armato, le stazioni della Via Crucis, scolpendo le raffigurazioni direttamente con gli stessi assi dei casseri delle armature in legno; il Santuario di Maria Vergine Assunta (1963-1967) a Montoso-Bagnolo Piemonte, di Roberto Gabetti e Aimaro Isola (con Giorgio De Ferrari e Luciano Re), autori anche degli arredi liturgici che contribuiscono dall'interno all'espressività dei fronti esterni. Al punto che la linea di sviluppo, dall'edificio al mobile, potrebbe trovare un nuovo valore di indagine nel suo rovesciamento, includendo anche un approfondimento sul rapporto fondamentale tra opera d'arte e architettura di appartenenza, rappresentato, per esempio, nella Biblioteca Civica Luigi Einaudi (1963-1964) a Dogliani, nel rapporto tra il fuori scala della scultura di Nino Franchina e le minute e incantevoli proporzioni del prototipo culturale zeviano.

I casi di Ivrea, Patrimonio Mondiale UNESCO, su specifica richiesta del Segretariato significativamente più numerosi rispetto ad altri contesti piemontesi, hanno comportato uno studio a volte reso incompleto dalla mancanza di materiali o dalla difficoltà di consultazione e accesso agli archivi e alle stesse architetture durante i sopralluoghi, come nel caso delle numerose case e ville di Emilio Aventino Tarpino con l'Ufficio Consulenza Case Dipendenti Olivetti (UCCD). Al contrario le Ina-Casa, le case per impiegati, i quartieri operai (Canton Vesco, Canton Vigna, Bellavista, Montemarino "La Sacca") offrono un panorama ricco ed eterogeneo sia dal punto di vista tipologico sia per i differenti stati di conservazione, difficilmente sintetizzabili in un'unica scheda. La pluralità di autori, tipologie, fasi di costruzione, stati di conservazione ha richiesto per esempio nel caso del Complesso industriale olivettiano di San Bernardo d'Ivrea una ripartizione della documentazione in otto schede distinte.

Si vuole infine concludere questo primo rapporto con due ulteriori considerazioni:

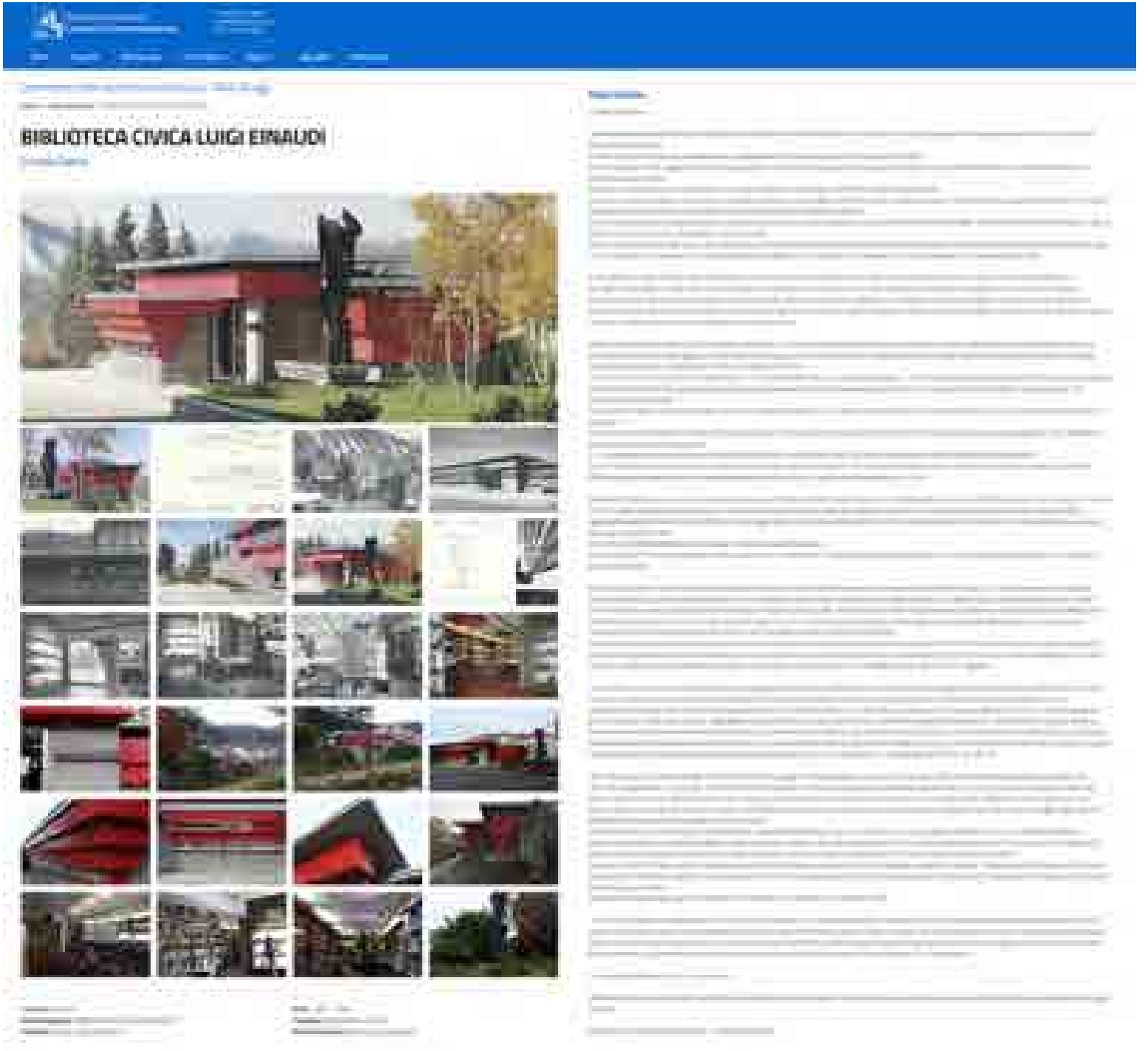
– la prima, riferita ai "Criteri di qualità" da indicare nella scheda ministeriale: «in parte di tipo bibliografico e in parte di tipo storico-critico» e in particolare alla voce "Categoria" che nel 2018 risultava ancora suddivisa in: "opera di eccellenza", "opera selezionata", "opera contemporanea".
Le 150 schede, nella prima consegna del 2019, presentavano intenzionalmente evidenziata la sola dicitura "opera selezionata" rimandando quindi a una condivisione collegiale (con la Direzione Generale Arte e Architettura Contemporanee e Periferie urbane, il Segretariato regionale del MiBAC per il Piemonte e le rispettive Soprintendenze) l'attribuzione per alcune opere del criterio ministeriale "di eccellenza" da considerarsi non solo come qualificante per l'opera in sé ma in stretta correlazione con l'azione di salvaguardia.
Nella fase di caricamento dei dati, il giudizio critico di "eccellenza" ha seguito un percorso non sempre condizionato dalla fortuna critica dell'opera e dalle relative pubblicazioni ma anche dall'effettivo rapporto tra poetica autoriale, in anni ancora di forte impegno teorico e ideale, originalità espressiva, innovazione tipologica e sperimentazione costruttiva;

– la seconda, riferita alla validità scientifica dei dati inseriti nel Censimento e a una loro necessaria e costante verifica, intesa in senso opposto alla tendenza di eccessivo "accrescimento" di autori e opere promosso in questi ultimi anni. In questo senso si è voluta inserire tra le 150 opere piemontesi anche una "rielaborazione" della scheda dell'Unità residenziale ovest (1968-1971) a Ivrea, di Roberto Gabetti e Aimaro Isola (con Luciano Re) – opera di riconosciuto valore e molto pubblicata –, correggendone alcune criticità presenti nelle precedenti campagne di Censimento.

Le stesse considerazioni potrebbero valere, auspicando una seconda fase anche di puro aggiornamento dei dati, per altre schedature e in particolare per una architettura di straordinario interesse: la Cooperativa agricola (1957-1958) a Montalenghe di Giorgio Raineri. Premio In/Arch Piemonte nel 1962: «Mimesi del "dolce paese" canavesano nella articolata serie delle falde dei tetti, sperimentazione del sogno sociologico di Adriano Olivetti»[5], in gran parte snaturata nel 2010 da un tentativo di trasformazione in residenza a schiera e ancora oggi, purtroppo, in stato di completo abbandono.

Note

1 Convenzione di ricerca *L'architettura in Piemonte (ad esclusione del territorio di Torino) dal 1945 ad oggi. Selezione di opere di rilevante interesse storico-artistico*, sottoscritta nel 2018 – d'intesa con la Direzione Generale Arte e Architettura Contemporanee e Periferie urbane – tra il Segretariato regionale del MiBAC per il Piemonte (responsabile scientifico, Stefania Dassi) e il Dipartimento di Architettura e Design (responsabili scientifici Maria Adriana Giusti e Gentucca Canella). Gruppo di ricerca: Gentucca Canella con Tanja Marzi, Monica Naretto, Maria Luisa Barelli, Giulia Beltramo, Carolina Crozzolin, Marco Ferrari, Bianca Guiso, Erica Meneghin, Guido Pavia, Elisa Piolatto, Manuel Ramello, Giulio Saponaro.
2 Selezione di 150 nuovi casi piemontesi situati nelle province di Asti, Alessandria, Biella, Cuneo, Novara, Torino, Vercelli, Verbano-Cusio-Ossola.
3 Nella campagna di Censimento piemontese per quasi la metà delle schede è stata proposta sperimentalmente anche una traduzione dei testi in lingua inglese.
4 Per un approfondimento sulle opere segnalate in questo testo si rimanda a: Gentucca Canella, *Architettura regionale piemontese: censimento, autorialità, didattica e progetto*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2019, pp. 264-277. Mostra-video *Riflessioni sul secondo Novecento italiano. Architetture a rischio*, a cura di Gentucca Canella con Tanja Marzi e Pietro Merlo, DAD, Politecnico di Torino, Torino 12-13 dicembre 2016.
5 Luciano Re, *Verso Mnemosine*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, FrancoAngeli, Milano 2020, pp. 22-27.

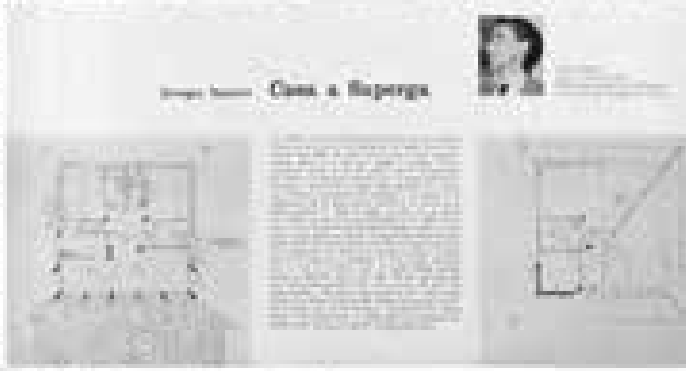

BIBLIOTECA CIVICA LUIGI EINAUDI

Nella pagina precedente, Censimento *L'architettura in Piemonte (ad esclusione del territorio di Torino) dal 1945 ad oggi.* Selezione di opere di rilevante interesse storico-artistico, 2018-2020. Esempio di scheda. https://censimentoarchitetturecontemporanee.cultura.gov.it/scheda-opera?id=4561

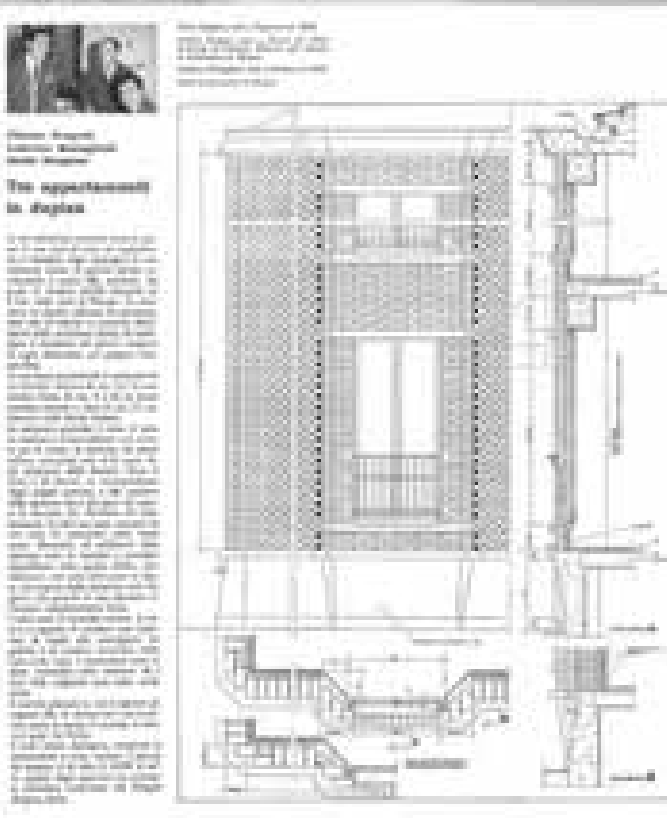
Estratto da: Aldo Rossi, *Il passato e il presente nella nuova architettura: Casa a Superga, dell'architetto Giorgio Raineri; Abitazione e scuderia a Milano, dell'architetto Gae Aulenti; Case in duplex a Cameri, degli architetti Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino*, in «Casabella-Continuità», n. 219, aprile-maggio 1958, pp. 16-19

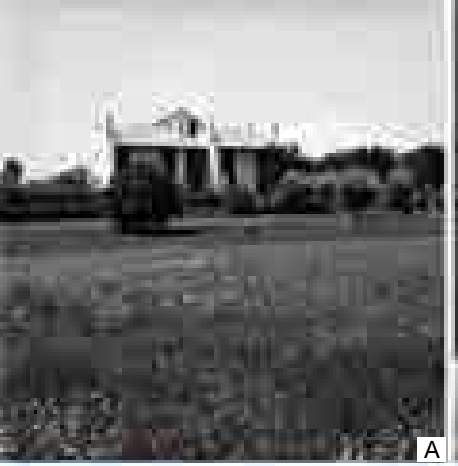

Il passato e il presente nella nuova architettura

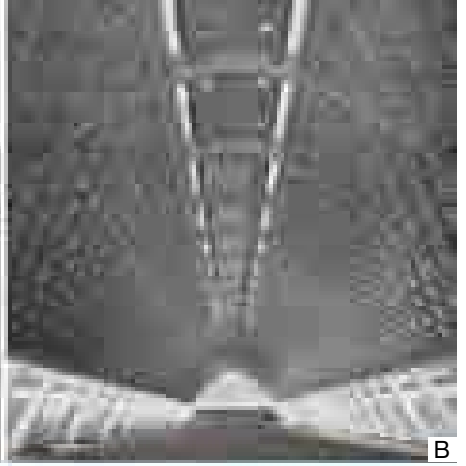



Casa a Superga


Abitazione e scuderia a Milano, S. Siro


Tre appartamenti in duplex


A


B


C


D


E


D

Dall'alto in basso:

A. Roberto Gabetti, Giorgio Raineri, Ina-Casa a Mazzè, 1950-1955 (Archivio Gabetti e Isola)

B. Pier Luigi Nervi, Magazzini per il deposito del sale a Tortona, 1950-1951 (da Pier Luigi Nervi, *Costruire Correttamente: caratteristiche e possibilità delle strutture cementizie armate*, Hoepli, Milano 1955, Tav. 34)

C. Ottavio Cascio, Stabilimento Olivetti di San Bernardo – Centrale termica a Ivrea, 1960-1962 (da Daniele Boltri, Giovanni Maggia, Enrico Papa, Pier Paride Vidari, *Architetture olivettiane a Ivrea. I luoghi del lavoro e i servizi socio-assistenziali di fabbrica*, Gangemi, Roma 1998)

D. Vittoriano Viganò, Colorificio Attiva a Pozzolo Formigaro, 1965-1970 dismesso dal 2016 (da «L'architettura. Cronache e storia», n. 166, 1969, foto Ugo Mulas)

E. Vista aerea del complesso (da Mostra-video *Riflessioni sul secondo Novecento italiano. Architetture a rischio*, a cura di Gentucca Canella con Tanja Marzi e Pietro Merlo, DAD, Politecnico di Torino, 12-13 dicembre 2016)

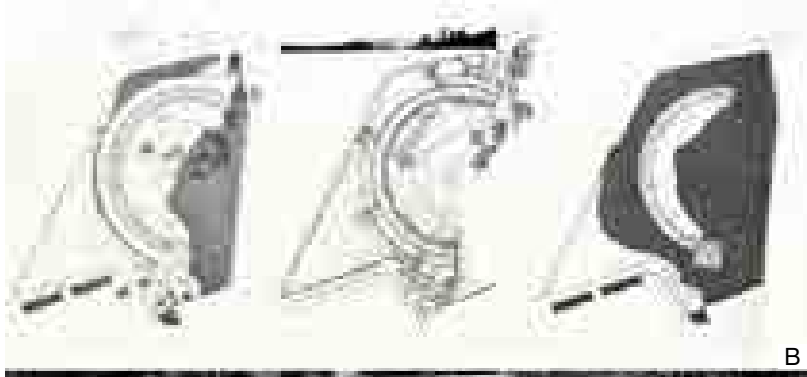


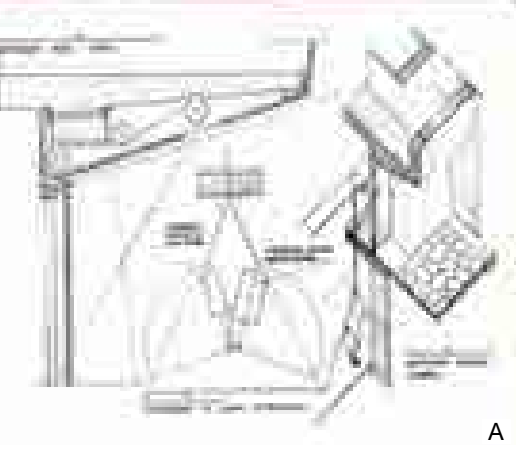
Dall'alto in basso:

Roberto Gabetti, Giorgio Raineri, Ina-Casa a Orbassano, 1950-1955. Stato di fatto al 2018; Roberto Gabetti e Aimaro Isola, Asilo comunale a Oglianico Canavese, 1956-1960. Stato di fatto al 2018 (foto Riccardo Moncalvo, Archivio Gabetti e Isola); Viste stato di fatto (da Mostra-video *Riflessioni sul secondo Novecento italiano. Architetture a rischio*, a cura di Gentucca Canella con Tanja Marzi e Pietro Merlo, DAD, Politecnico di Torino, 12-13 dicembre 2016)

















A. Paolo Ceresa, Villa San Sisto a Bardonecchia, 1950-1953 (Archivio Paolo Ceresa)

B. Roberto Gabetti e Aimaro Isola, con Luciano Re, Unità residenziale ovest Olivetti a Ivrea, 1968-1971 (foto Daniele Regis, Archivio Gabetti e Isola)

C. Giorgio Raineri, Cooperativa agricola a Montalenghe, 1957-1958 (foto Riccardo Moncalvo, Archivio Giorgio Raineri). Stato di fatto al 2018 (foto Gentucca Canella)

Difficoltà politiche del secondo Novecento in Italia 1950-1970*

Gentucca Canella

È sembrato utile riportare in questa sezione quanto già pubblicato nel volume Ereditare il presente. Conoscenza, tutela e valorizzazione dell'architettura italiana dal 1945 ad oggi*, a cura di Stefania De Notarpietro, Alessandra Ferrighi, Eliana Garofalo, Luciano Antonino Scuderi, Magonza Editore, Arezzo 2024, quasi come primo rapporto della ricerca consolidata negli anni 2018-2020 per il Censimento ministeriale.*

In questo secondo contributo vengono riprese alcune premesse – illustrate schematicamente per questioni di tempo nella seconda giornata di studi – ampliate anche per confronto con alcune sollecitazioni emerse dalle relazioni di accompagnamento ai censimenti regionali. Tuttavia preme sottolineare che punto di merito della ricerca sul territorio piemontese è stato indubbiamente il rapporto di stretta interlocuzione con il Segretariato e le Soprintendenze con cui si sono condivisi costruttivamente scelte e criteri auspicando, in futuro, un loro attivo coinvolgimento anche nelle relazioni collegiali di presentazione e analisi dei dati.

1. Un costruttivo ritardo di necessaria sedimentazione

In primo luogo crediamo occorra evidenziare l'importanza di questa corposa seconda fase del Censimento ministeriale esteso anche a regioni e a opere non ancora interessate dalle prime schedature e, nel nostro caso, di questa ulteriore convenzione avviata nel 2018[1] mirata al solo territorio piemontese, quindi esterna al nucleo urbano di Torino, e caratterizzata da un costruttivo ritardo ventennale di necessaria sedimentazione, utile anche per una ridefinizione dei metodi di indagine e in parte a completamento di alcune criticità delle precedenti ricerche regionali.

Così, riascoltando con interesse gli interventi delle Giornate di studio e, tra gli altri, la lettura del testo sulle architetture torinesi in particolare dove si dice: «[...] emerge una Torino non così scontata in cui il peso della fama di alcuni progettisti e la presenza inevitabile dei nomi più scontati non ha cancellato un panorama di professionisti e opere meno note e non firmate, ma non meno significative»[2], sembra opportuno sottolineare che gli interventi citati, senz'altro meno noti, ma forse non solo per dimensione – lo stabilimento meccanico di Corrado Levi a Beinasco, la Centrale del latte di Luigi Buffa e il Complesso scolastico di Brusasco, Lenti, Maggi, Torretta, Zuccotti, entrambi a Torino –, possono risultare in certo modo fuorvianti dall'intento originario del Censimento, così come acutamente ideato nei primi anni Duemila dall'ex DARC. Ossia di rendere evidente anche attraverso una esaustiva espressione architettonica – dal progetto, alle fonti bibliografiche, all'iconografia –, il valore di autori riconosciuti e opere esemplari da tutelare prioritariamente. Per questo i ricordati «Gabetti, Isola o Mollino...» crediamo, senza alcun indugio, siano sufficientemente rappresentativi di

quel centro di sperimentazione architettonica piemontese del tutto singolare e innovativo proprio nel suo radicamento alla straordinaria esperienza artistica precedente:

> «[...] Pertanto possiamo constatare come gli inizi della modernità torinese, anche per via dei temi affrontati, ma forse anche perché affidata alla mano di artisti più che di architetti, tendano a sfuggire alla necessità di esprimere direttamente la funzionalità, per affidare la propria espressività soprattutto alla scansione figurativa»[3].

2. In direzione opposta a una generalista "inclusività" per l'architettura d'autore del secondo Novecento

La nostra riserva rispetto a un continuo incremento delle opere nel Censimento ministeriale e ad un suo preteso e spesso eccessivo «maggiore carattere di inclusività» – ad oggi sono oltre 5.000 le architetture segnalate –, permane anche nei confronti della recente ideazione e diffusione di programmi di valorizzazione del "Moderno". Se in alcuni casi infatti la stessa selezione per accezione tipologica e funzionale, finisce per definire un patrimonio suddiviso per categorie di beni (archeologico-industriale/residenziale/paesaggistico, finanche "turistico", eccetera), con il rischio di sottovalutarne una indispensabile prerogativa autoriale, in altri si preferisce «rinunciare a comprendere opere maggiori per dare spazio ad interessanti realtà regionali» per una «più efficace percezione "in rete" del patrimonio architettonico italiano moderno e contemporaneo»[4]. È il caso, tra gli altri, dell'*Atlante dell'Architettura Contemporanea Italiana*, nuova piattaforma promossa dal MiBAC nel 2018.

Seppur articolata attraverso un suggestivo repertorio iconografico in parte proveniente dagli stessi archivi di architettura, questa dichiarata rinuncia nei confronti di opere "maggiori", già riconosciute nel loro complessivo valore e quindi da salvaguardare tanto più se in una condizione di rischio, risulta al contrario dispersiva dell'azione già complessa di tutela istituzionale.

3. Una posizione scientifica per non "storicizzare il presente"

Come dichiarato in precedenti occasioni[5], in accordo con Piero Ostilio Rossi sulla necessità di verifica della qualità dei dati e sulla difficoltà nell'esprimere un giudizio su opere realizzate negli ultimi anni[6], nel Censimento piemontese quest'ultima contraddizione non sussiste proprio per la scelta di un arco temporale contenuto, prioritariamente agli anni 1950-1970, che consente quindi una posizione scientifica, non forzatamente storicistica nei confronti di opere e ancor più di autori che rappresentano una fase eroica dell'architettura italiana.

Il loro impegno, che è in primo luogo impegno morale e civile, non ha avuto in molti casi un corrispondente riconoscimento in termini di tutela istituzionale, lasciando spazio soprattutto in questi ultimi anni a talune azioni di fraintendimento, "svalorizzazione" o strumentalizzazione delle stesse opere.

4. Autore e committenza illuminata

Nel suo intervento Claudia Conforti sostiene la necessità di costruire una storia della committenza interna al Censimento tenendo sempre conto della dualità esistente «tra arbitrio e dimensione apologetica»[7], in particolare negli archivi dei protagonisti dell'architettura del secondo Novecento. A questo proposito, sembra importante cogliere nel territorio piemontese una sorta di singolare successione di episodi fondativi[8] – di opere forse meno conosciute realizzate nei centri minori di Montalenghe, Palazzo Canavese, Dogliani – parte di un più ampio disegno comunitario di coordinamento intercomunale che lega, quasi a sistema, alcuni modelli costruttivo-tipologici. In questa successione l'intreccio tra poetica autoriale e committenza illuminata – Adriano Olivetti con Raineri e Vittoria; Giulio Einaudi con Bruno Zevi –, diviene componente decisiva di una determinazione distributiva e funzionale. La si ritrova ancora, in una dimensione socio-religiosa, nella disposizione planimetrica terrazzata a ventaglio dei dormitori affacciati sul tempio "scoperto" del Centro ecumenico Agàpe (1946-1951), ideato da Leonardo Ricci insieme a un committente d'eccezione, il pastore valdese Tullio Vinay. La loro collaborazione proseguirà nel tempo con la realizzazione di un secondo villaggio valdese Monte degli Ulivi (1962-1968) a Riesi, in Sicilia[9].

5. La complessa questione di Ivrea, patrimonio UNESCO

Il legame indissolubile tra la valutazione

di autori e opere e l'azione di tutela impone nel Censimento di stabilire, come sottolinea Pasquale Belfiore, un giudizio di valore e la definizione di una gerarchia interna in molti casi anche intenzionalmente indipendente dai criteri legati alla fortuna critica[10].

In questo senso è stato ancor più complesso decifrare le architetture olivettiane di "Ivrea città industriale del XX secolo", forse troppo condizionate dall'iscrizione nel 2018, nel loro insieme, alla Lista del Patrimonio Mondiale UNESCO.

Così, per esempio, durante il nostro Censimento piemontese, pur chiamati a schedare le numerose case e ville di Emilio Aventino Tarpino, interessanti forse più nel lavoro congiunto di progettazione con l'Ufficio Consulenza Case Dipendenti Olivetti (UCCD) che per originalità espressiva – ma sulle quali c'è già un'ampia nonché recente pubblicistica[11]–, abbiamo preferito addentrarci per vie già battute su opere e autori riconosciuti con l'intento di un più approfondito arricchimento conoscitivo. Tra queste, occorre citare l'asilo di Canton Vesco (1954-1963), di Mario Ridolfi e Wolfgang Frankl, *Un palcoscenico verde per l'infanzia*[12], scriveva Zevi su «L'Espresso» nel 1966, non così distante per carattere da certa espressività piemontese, anche di dettaglio (ritrovabile, per esempio, in certa architettura raineriana), che peraltro introduce anche alla complessa questione del "non finito" d'autore:

> «[...] Disegni su disegni. Disegni stupendi. Tutto è proporzionato alla misura del bambino; "gli elementi di fantasia", scrive Ridolfi, "hanno notevole importanza"... All'asilo, qui, manca il nido: ne soffre l'intero impianto planimetrico generale. È, riteniamo, speranza unanime della cultura architettonica italiana quella di vederlo presto realizzato»[13].

E ancora, tra i casi esemplari olivettiani, è da segnalare la Mensa (1954-1959) di Ignazio Gardella che «similmente a uno scultore», scrive Ernesto Rogers nel 1960, «percepisce nella materia grezza le possibilità dell'immagine, e arriva a poco a poco all'identificazione poetica tra soggetto e oggetto»[14]. Mensa e dopomensa, parte di un più ampio complesso ricreativo e sportivo distribuito nell'area ai piedi della collina retrostante la fabbrica, sono riunite in un unico edificio con pianta centrale, adattata al "movimento" del terreno. Intorno a una sorta di "perno", un nucleo centrale comprendente i servizi – tema questo che successivamente Gardella dichiarerà già accennato anche nella precedente Villa Baletti (1952-1953) a Lesa –, la Mensa Olivetti «si snoda così, con un movimento rotatorio, una successione di ambienti di vario uso, situati a livelli crescenti... di modo che ogni spazio interno sfocia direttamente nello spazio esterno corrispondente»[15].

Ma c'è di più, relazioni e pubblicazioni coeve all'opera realizzata evidenziano nel Censimento piemontese – oltre alla mensa, al magazzino-laboratorio, alla tribunetta-spogliatoio per i campi da tennis – un cinema-teatro da 800 posti, in quegli anni in corso di costruzione, che avrebbe delimitato, con gli altri corpi di fabbrica dell'ex-convento, una piazza raccolta, per rappresentazioni all'aperto: «La mensa, il dopomensa e il cinema-teatro sono allacciati da una galleria sotterranea allo stabilimento, dal quale proviene il maggior flusso di operai»[16]. Giulio Carlo Argan nella bella monografia del 1959[17] presenta il teatro gardelliano anche attraverso un'immagine che ne mostra il tracciato in fondazione. Il suo completamento avrebbe forse consolidato quell'antico rapporto tra cultura regionale e d'adozione dando più preciso significato anche alle quinte sceniche su più livelli rappresentate, all'esterno, dai fronti del Convento quattrocentesco e della Chiesa di San Bernardino (un tempo dimora degli Olivetti) e, internamente, dal ciclo di affreschi della Vita di Cristo di Martino Spanzotti, a cui Giovanni Testori intitola nel 1958 uno dei primi testi, dedicato a Roberto Longhi:

> «[...] Il Trittico di G.M. Spanzotti, l'unica opera firmata che del grande caposcuola piemontese ci sia pervenuta, quella su cui la critica ha potuto iniziare, con ferme prove di riferimento, la ricostruzione della sua persona poetica: l'immagine era ed è valligiana [...] ha finito per diventare nella storia delle mie meditazioni una chiave, tanto più in quanto via via cercavo di spiegarmi il senso e la parte che ogni protagonista ebbe nell'umana rivolta che l'Italia del Nord operò dentro il corpo del rinascimento, gli

studi non facevano che riprovarne l'esattezza»[18].

6. "Responsabilità" e "Disconoscimento" della paternità dell'opera

Si è proposto e condiviso di far rientrare nella catalogazione ministeriale del Censimento piemontese opere significative del secondo Novecento purtroppo demolite nel corso degli anni. Si tratta, in particolare, delle ville Ballarini e Marocco, entrambe del 1947, a Sauze d'Oulx e della Torre bollitore (1942-1943) per le Cartiere Giacomo Bosso a Lanzo Torinese, di Gino Levi Montalcini e Paolo Ceresa. Di quest'ultima ancora oggi sono addirittura esposte all'ingresso della fabbrica, quasi in tono autocelebrativo, le fasi dello smantellamento.

Sarebbe questa l'occasione istituzionale per conservarne la memoria segnalandole in una sezione a sé stante, forse comune per tutte le regioni, e di provare a ricostruirne le dinamiche di demolizione. Una testimonianza di motivazioni e scelte di campo, di risultati positivi e negativi ma anche del ruolo delle istituzioni preposte alla tutela, e soprattutto della committenza e dei singoli professionisti, per una consapevole attribuzione delle rispettive responsabilità. In quest'ottica, un precedente per il secondo Novecento piemontese lo si ritrova nell'appello di Leonardo Mosso per la Società Ippica a Torino, opera straordinaria del giovane Carlo Mollino, inaugurata nel 1940 ma purtroppo demolita, senza alcun ripensamento, negli anni Sessanta:

> «[...] Alla fine dello scorso inverno, eseguendo una serie di fotografie durante i successivi stati di demolizione, notavo con amarezza, e quasi attraverso una macabra *lectura mortis*, come questa architettura cadesse a fronte alta, regalmente, immagine bellissima spogliata della sua stessa pelle, di brani stessi del suo corpo: successivamente rivelando lungo il calvario della distruzione, particolari segreti, forme e spazi intimi ed imprevisti che apparivano attraverso le lacerazioni ed i crolli... Il mortificante episodio di Torino non dovrà ripetersi, né deve essere troppo presto dimenticato»[19].

In tempi recenti, a seguito di alcuni infelici interventi parziali o integrali sui caratteri percettivi di alcune architetture d'autore del secondo Novecento anche con grave deformazione di una loro corretta trasmissibilità, ci siamo posti la domanda se alle ingiustificate e inaccettabili alterazioni non sia preferibile un'integrale demolizione, fino a presupporne paradossalmente il "disconoscimento della paternità".

Due opere realizzate negli anni Sessanta, entrambe premio In/Arch per l'architettura, presentate come casi di tutela "non virtuosa" nelle più recenti occasioni istituzionali sull'architettura del secondo Novecento, sembrano porre le basi per una recente e nuova letteratura: il Noviziato delle suore della Carità in Valsalice a Torino, di Giorgio Raineri, sventrato, camuffato e trasformato in condominio di lusso nel 2017; e il Centro civico di Segrate a Milano, di Guido Canella con Achilli, Brigidini e Lazzari, snaturato nei caratteri percettivi e compositivi negli anni 2011-2013.

In conclusione se è quindi forse possibile arrivare a legittimare Giulio de Luca[20], proprio in virtù del suo ruolo di autore, per l'intervento di demolizione e successivo rifacimento dell'arena Flegrea alla Mostra d'Oltremare di Napoli, ci sfugge il senso e la "scientificità" nell'inserire nelle schede del Censimento del secondo Novecento dell'Emila un'opera recente dello studio milanese Onsitestudio, il cui socio fondatore Angelo Lunati è autore dell'intero progetto esecutivo di ristrutturazione per il sopra citato Centro civico di Segrate (oggi Centro culturale Giuseppe Verdi), approvato con delibera comunale il 27 ottobre 2011 e del tutto contrastante con le intenzioni degli originari autori dell'opera[21].

*Il titolo riprende il famoso scritto di Giulia Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia 1920-1940*, Milano 1953

Note

1 Nella nuova piattaforma del Censimento ministeriale la ricerca intitolata: *L'architettura in Piemonte (ad esclusione del territorio di Torino) dal 1945 ad oggi. Selezione di opere di rilevante interesse storico-artistico* riporta la data del 2004 anziché quella effettiva del 2018.

2 Cfr. Carlo Olmo, Edoardo Piccoli, Michele Bonino per la città di Torino. Intervento registrato, Giornate di Studio *Ereditare il presente. Conoscenza, tutela e valorizzazione dell'architettura italiana dal 1945 ad oggi*, Direzione Generale Creatività Contemporanea e Fondazione Scuola Beni e Attività Culturali, Roma, 11-12 ottobre 2022.

3 Guido Canella, *Torino-Milano. Inizi e trasgressione dell'architettura moderna in Italia attraverso Edoardo Persico*, lezione tenuta al corso di Teorie e tecniche della progettazione, Facoltà di Architettura civile del Politecnico di Milano, 5 novembre 2003, ora in Guido Canella, *Architetti italiani nel Novecento*, Enrico Bordogna con Enrico Prandi, Elvio Manganaro (a cura di), Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010, pp. 212-213.

4 *Atlante dell'architettura Contemporanea Italiana*, progetto realizzato dalla Direzione Generale Arte e Architettura Contemporanee e Periferie Urbane, in collaborazione con DiAP – Dipartimento di Architettura e Progetto, Sapienza Università di Roma e con «Do.co.mo.mo. Italia Giornale» (http://www.atlantearchitetture.beniculturali.it/).

5 Gentucca Canella, *Architettura regionale piemontese: censimento, autorialità, didattica e progetto*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2019, pp. 264-277.

6 Cfr. Piero Ostilio Rossi e Manuela Raitano per la città di Roma. Intervento registrato, Giornate di Studio *Ereditare il presente*, cit.

7 Cfr. Claudia Conforti, *Nota sulle fonti storiografiche per il Contemporaneo*, intervento registrato, Giornate di Studio *Ereditare il presente*, cit.

8 Cfr. Gentucca Canella, *Giorgio Raineri, prime tracce di un mandato civile nell'architettura piemontese del secondo Novecento*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, FrancoAngeli, Milano 2020, pp. 226-231.

9 Cfr. Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 203.

10 Cfr. Pasquale Belfiore per la Campania. Intervento registrato, Giornate di Studio *Ereditare il presente*, cit.

11 Carlo Olmo, Patrizia Bonifazio, Luca Lazzarini, *Le case Olivetti a Ivrea. L'Ufficio Consulenza Case Dipendenti ed Emilio A. Tarpino*, il Mulino, Bologna 2018.

12 Bruno Zevi, *Mario Ridolfi a Ivrea. Un palcoscenico verde per l'infanzia*, in «L'Espresso», n. 34, 21 agosto 1966.

13 *Asilo Olivetti a Canton Vesco, Ivrea*, Presentazione di Renato Pedio, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 133, novembre 1966, pp. 426-439.

14 Ernesto Nathan Rogers, *La mensa Olivetti a Ivrea di Ignazio Gardella*, in «Casabella-Continuità», n. 235, gennaio 1960, p. 4.

15 *Razionalismo e rigenerazione figurativa. Incontro con Ignazio Gardella*, testo dell'incontro tenuto l'8 giugno 1976 all'Istituto di Composizione architettonica della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, in *Architettura italiana 1945-1960*, «Hinterland», n. 13-14, gennaio-giugno 1980, pp. 20-29.

16 Relazione, Roberto Guiducci, *Appunti sulla progettazione di Gardella*, in «Casabella-Continuità», n. 235, gennaio 1960, pp. 9-10.

17 Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959.

18 Giovanni Testori, *G. Martino Spanzotti. Gli affreschi di Ivrea*, Centro Culturale Olivetti, Ivrea 1958, s.p.

19 Leonardo Mosso, *Un'opera perduta: l'Ippica di Mollino*, in «Comunità», n. 80, giugno 1960, pp. 70-74.

20 Ugo Carughi, *L'architettura dal 1945 ad oggi: conoscere per tutelare*, intervento registrato, Giornate di Studio *Ereditare il presente*, cit.

21 Gentucca Canella, *Come può l'azione di tutela non contemplare il ripristino? Il Centro civico di Segrate: una testimonianza*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2019, pp. 54-71.


A


B


E


C


D


E

A. Giorgio Raineri, Cooperativa agricola a Montalenghe, 1957-1958 (foto Riccardo Moncalvo, Archivio Giorgio Raineri)

B. Eduardo Vittoria, Centro di Comunità a Palazzo Canavese, 1952-1954 (da Riccardo Musatti, *Centro di Comunità a Palazzo Canavese*, in «L'architettura. Cronache e storia» n. 5, gennaio-febbraio 1956, p. 681)

C. Bruno Zevi, Studio A/Z, Biblioteca Civica Luigi Einaudi a Dogliani, 1963-1964 (da «L'architettura. Cronache e storia», n. 100, febbraio 1964, p. 727, foto Riccardo Moncalvo)

D. Leonardo Ricci, Centro ecumenico Agàpe a Prali, 1946-1951 (da Antonio Nardi, a cura di, *Leonardo Ricci. Testi, opere, sette progetti recenti di Leonardo Ricci*, Edizioni del Comune di Pistoia, 1984, p. 19)

E. Mario Ridolfi e Wolfgang Frankl, Asilo Olivetti a Canton Vesco, Ivrea, 1954-1963. Dall'alto in basso. Vista dell'asilo con le altane in copertura (da «Edilizia Moderna», n. 82-83, 1963); vista del portico dell'asilo e dei grigliati in cotto (da «L'architettura. Cronache e storia», n. 133, novembre 1966)

Dall'alto in basso:

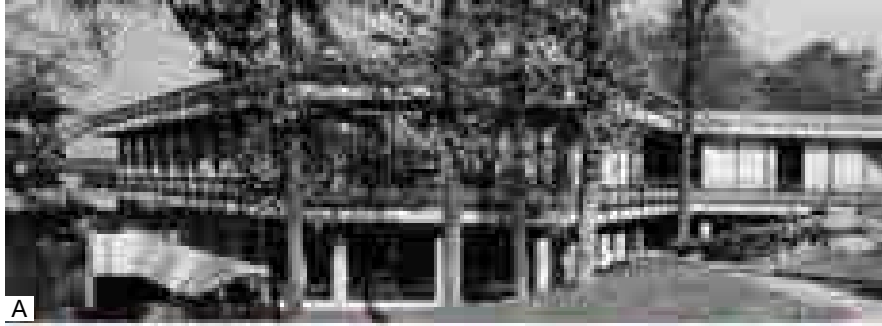
A. Ignazio Gardella, Mensa Olivetti a Ivrea, 1954-1959. Vista anni Sessanta. (da «Casabella-Continuità», n. 235, gennaio 1960, p. 2); vista della mensa dal giardino (foto Gianluca Giordano, 2017)

B. Ignazio Gardella, Centro ricreativo Olivetti a Ivrea, 1954-1959. Planimetria generale: 1. officina Olivetti; 2. mensa; 3. parcheggio; 4. tennis e tribuna; 5. cinema-teatro; 6. chiesa, ex convento; 7. centro studi; 8. ampliamento ICO (da «Casabella-Continuità», n. 235, gennaio 1960)

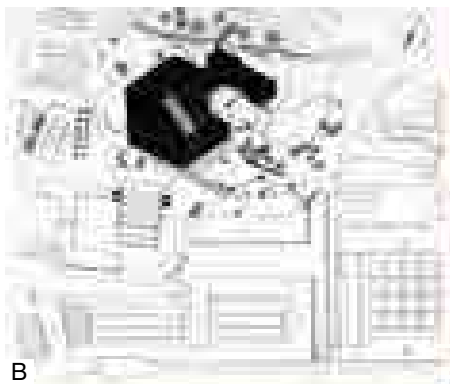
C. Vista del cantiere (da Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959)

D. Chiesa di San Bernardino a Ivrea, Veduta complessiva della parete con le Storie della Vita di Cristo, di G.M. Spanzotti

E. Giovanni Testori, *G. Martino Spanzotti. Gli affreschi di Ivrea*, Centro Culturale Olivetti a Ivrea, 1958. Copertina del volume

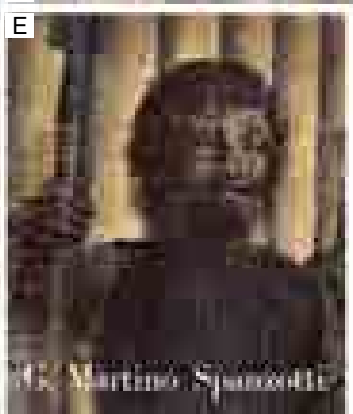

A

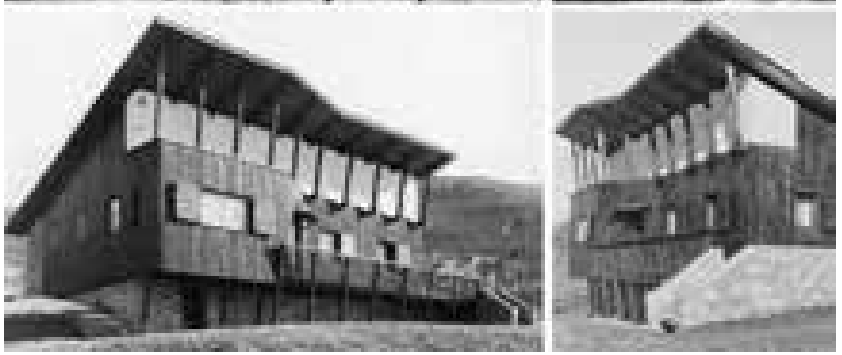

A


B


C


D


E



Gino Levi Montalcini, Paolo Ceresa, Villa Marocco e Villa Ballarini a Sauze d'Oulx, 1947 (demolite) (da Mario Cereghini, *Costruire in montagna. Architettura e storia*, 1956)

Carlo Mollino, Nuova Sede della Società Ippica Torinese a Torino, 1937-1940, demolita nel 1960 (da «Costruzioni-Casabella», n. 157, gennaio 1941). Due immagini dell'edificio ormai quasi completamente abbattuto nonostante la vibrata protesta di artisti, di scrittori, di uomini di cultura torinese (da Leonardo Mosso, *Un'opera perduta: l'Ippica di Mollino*, in «Comunità», n. 80, giugno 1960, pp. 70-77)







A sinistra e al centro, Giorgio Raineri, Noviziato delle suore di Carità in Valsalice, 1962-1965, Torino (foto Sergio Cavallo, Archivio Giorgio Raineri). Premio nazionale In/Arch 1966, Commissione giudicatrice: Casalegno, Renacco, Roggero (da «L'architettura. Cronache e storia», n. 157, 1968)

A destra, «Corriere della Sera», *L'Economia del Nord Ovest*, 27 giugno 2022. Estratto. Trasformazione dell'ex Noviziato delle suore di Carità in Valsalice, Torino in residenze private. Stato di fatto al 2019

1. DALLE ISTITUZIONI
2. BILANCIO DI UNA RICERCA 2018-2026
3. DAL COMITATO SCIENTIFICO
4. ARCHITETTURE ANNI CINQUANTA-SESSANTA

Amaro di famiglia

Paolo Icaro

Considerazioni di uno scultore dopo una (frettolosa?) lettura di "Architettura del secondo Novecento in Piemonte negli anni 1950-1960" di Gentucca Canella e Maurizio Villata.

Premessa
Non avendo la preparazione necessaria per potere scrivere e tanto meno valutare artefatti di architettura che nascono da complessi e intrecciati pensieri di varia natura, estetica, economica, sociale e tanto altro, mi limiterò a fare un elenco di ciò che mi è venuto in mente nell'attraversare il vasto campo di questa pubblicazione.
In tutto l'apparato fotografico noto una sola presenza di scultura, la Stele Einaudi di Nino Franchina all'esterno, di fianco alla Biblioteca Civica a Dogliani di Bruno Zevi...
(la scultura mi pare "vecchia" e nera, rispetto all'architettura ludico rosso... via un sassolino...).

Architettura
L'orizzontalità delle vetrate e la loro trasparenza lasciano vedere i libri all'interno.
Interno e esterno dialogano, senso di apertura e libertà.
La scultura tutta convulsa e chiusa, confusa, è verticale ma pesante, stenta a salire...
non pare capace di elevarsi e fumare alle altezze del simbolo...
(altrove un cipresso sghignazza... via un bel sasso...).

L'invidia delle dimensioni
L'architettura non le invidia: le usa, le calcola e le raggiunge...
a volte Richard Serra, che pure è un grande, tenta la gara, ma col muro di ferro non si va oltre l'invidia...
(una foglia ruggine di platano vola corteggiando il corten... scosto un masso...)

Una considerazione poco rassicurante per la scultura contemporanea
Non pare che l'architettura qui considerata e descritta comprenda la presenza, il concorso, la complicità del linguaggio plastico della scultura. Non si sente la necessità di dialogare con lo scultore per integrare ai valori della costruzione architettonica i valori del linguaggio proprio della scultura...
(il disegno non animato, un peccato, detto nel mio dialetto piemontese *al'è an darmagi!*).

Ultimi passi
Quando vedo presenze di scultura (per esempio a Villa Ottolenghi), è evidente che la sua funzione è puramente decorativa, il bronzetto per arredare o un non-Penone ai funghi per catturare la bellezza della natura... ma dire questo all'architetto che ha fatto bene il suo compito, non porta avanti un gran che...
(lo scultore ha perso il treno oppure non è previsto il suo biglietto... questo fa male...)
Finalmente insieme, l'architetto e lo scultore condividono, se non il momento creativo, quello della conservazione, cura e integrità delle loro opere.
Si sa che nel tempo diverse forze attaccano e trasformano i materiali.
Occorre difendere le opere prima che siano compromesse nella forma e nell'identità.
Quando si lascia deperire un'opera dell'ingegno, sia un edificio sia una fontana, significa che non si rispetta e non si stima più il valore dell'opera.
Curare e restaurare significa mantenere in vita l'opera nella sua sembianza e nella sua sostanza, ripararne il corpo fisico e ascoltare la sua voce e il suo messaggio.

In tutto ciò, con tutte le differenze tra un caso e l'altro, tra un edificio e una scultura, l'architetto e lo scultore condividono le stesse apprensioni e spesso le comuni sofferenze, in attesa di migliori amministrazioni e illuminati governi (clof, clop, cloch, cloffete, cloppete... la fontana malata... ahiahi!).

Una modernità concreta. Quando l'Architettura costruiva il Paese

Carmen Andriani

La selezione operata con grande accuratezza scientifica da Gentucca Canella e Maurizio Villata documenta più di cinquanta notevolissime architetture progettate e costruite in Piemonte nei due decenni successivi alla Seconda guerra mondiale. È il risultato di un lavoro di censimento e valutazione che, partendo da circa centocinquanta opere, ha individuato un nucleo esemplare di edifici capaci di restituire la qualità e l'ampiezza di una stagione straordinaria dell'architettura italiana. Sono coinvolti trentatré progettisti – ed è significativo, oltre che motivo di riflessione, che non compaia neppure una donna architetto – a testimonianza della vitalità culturale e professionale che caratterizzò gli anni Cinquanta e Sessanta. Il volume restituisce l'immagine di una qualità diffusa, distribuita in modo sorprendentemente equilibrato tra città e provincia, e soprattutto testimonia un rapporto allora particolarmente fecondo tra architettura e interesse pubblico. Gli anni della ricostruzione e del successivo boom economico sono infatti contrassegnati da una forte tensione civile, teorica e ideale che coinvolge l'intero territorio nazionale. La ricostruzione non riguarda soltanto edifici e infrastrutture distrutti dalla guerra, ma investe l'identità stessa del Paese e il suo assetto democratico. Architetti, ingegneri, imprese e una committenza prevalentemente pubblica accompagnano il profondo cambiamento di una società segnata dal conflitto e insieme proiettata verso una nuova modernizzazione. La domanda di abitazioni, scuole, servizi e infrastrutture è altissima; consistenti flussi migratori si spostano dalle campagne alle città e dal Sud verso il Nord industriale, mentre migliaia di piccole e medie imprese si diffondono sul territorio.

In questo contesto l'architettura è investita di una responsabilità che travalica la dimensione professionale. La disciplina è chiamata a ridefinire il proprio ruolo all'interno della nuova società democratica, confrontandosi con i temi dell'abitazione, della crescita urbana, dell'industrializzazione edilizia e della costruzione di una nuova coscienza civile. Si avvia così una profonda revisione dell'eredità del Movimento Moderno. Non si tratta di abbandonarne i principi, ma di sottrarli al rischio di una loro applicazione astratta e indifferente ai contesti. In Italia, e particolarmente nel Nord del Paese, si afferma l'esigenza di una modernità più concreta, attenta alle condizioni reali della costruzione, alla storia dei luoghi, alla complessità della città e del paesaggio.

È la stagione felice dell'architettura e dell'ingegneria italiana. Una comunità di progettisti lavora in sintonia con imprese

ancora in gran parte a carattere familiare e con una committenza pubblica che riconosce all'architettura una funzione di interesse collettivo. La collaborazione tra progettista, impresa e committente produce un equilibrio difficilmente replicabile, nel quale ricerca formale, sperimentazione tecnica e responsabilità sociale procedono insieme. Molti dei protagonisti di questa stagione si erano formati negli anni Venti e Trenta; il sapere scientifico, la cultura costruttiva e la tensione sperimentale maturati prima della guerra trovano finalmente l'occasione di esprimersi pienamente nel dopoguerra.

In questi due decenni si verificano alcuni passaggi decisivi per comprendere la portata della trasformazione in atto. Nel 1951 viene costituita la Società Autostrade; nel 1953 nasce l'ENI di Enrico Mattei; nel 1954 iniziano le trasmissioni della RAI; nel 1955 Olivetti avvia le proprie attività nel settore informatico. Sono tasselli di un più ampio progetto di modernizzazione che coinvolge l'intera società italiana. La via italiana alla ricostruzione si alimenta dell'ingegno dei suoi protagonisti, della capacità di coniugare artigianalità e industria, creatività e rigore scientifico, pur in condizioni di ritardo tecnologico rispetto ad altri Paesi europei già orientati verso una più avanzata industrializzazione dei processi edilizi. Emblematico è il caso del Piano INA-Casa, promosso da Amintore Fanfani nel 1949 e attivo per quattordici anni. Il programma affronta simultaneamente il problema della casa e quello dell'occupazione, imponendo un modello produttivo ad alta intensità di manodopera e a bassa meccanizzazione. Vengono privilegiate tecniche costruttive consolidate – strutture in cemento armato e murature tradizionali – e una diffusa cultura del dettaglio artigianale. Se da un lato ciò rallenta l'innovazione tecnologica e la diffusione della prefabbricazione, già ampiamente sperimentata in altri Paesi europei, dall'altro favorisce la crescita di un vasto indotto produttivo legato a cave, cementifici, fornaci e lavorazioni specializzate. I numeri del Piano restano impressionanti: 350.000 abitazioni costruite, oltre ventimila cantieri attivati, il coinvolgimento del 62% dei comuni italiani e milioni di giornate lavorative garantite.

L'astrazione linguistica del Moderno si confronta così con il realismo costruttivo della tradizione, dando origine a una delle esperienze più originali dell'architettura italiana del Novecento. Il rapporto tra modernità e continuità storica, tra innovazione e permanenza, tra tecnica e contesto diviene il tema centrale del dibattito disciplinare. L'architettura non è più considerata una pratica autonoma, ma parte integrante di un ambiente fisico, culturale e sociale più ampio. Il confronto con la città storica, con il paesaggio e con le forme sedimentate dell'abitare rappresenta uno dei caratteri distintivi di questa esperienza.

La rassegna piemontese raccolta in questo volume costituisce una testimonianza esemplare di tale stagione. Vi compaiono alcune delle figure più significative dell'architettura italiana del secondo dopoguerra: da Carlo Mollino a Roberto Gabetti e Aimaro Isola, da Ignazio Gardella a Ridolfi e Frankl, da Nicola Mosso a Leonardo Ricci, dai giovani Gregotti, Meneghetti, Stoppino, a Gino Levi Montalcini e Paolo Ceresa. Sono architetti-autori, certamente, ma la loro opera nasce sempre, nella maggior parte dei casi, dall'intreccio tra ricerca teorica, impegno civile, innovazione tipologica e sperimentazione costruttiva. La qualità delle architetture censite risiede proprio nella capacità di tenere insieme queste diverse dimensioni.

Colpisce inoltre la straordinaria varietà tipologica delle opere documentate. Abitazioni collettive e quartieri INA-Casa, scuole, edifici religiosi, centrali idroelettriche e termoelettriche, case per operai, servizi per i dipendenti dell'industria, edifici pubblici e complessi produttivi testimoniano una concezione dell'architettura profondamente legata all'utilità sociale. Sullo sfondo emerge anche l'esperienza irripetibile di Ivrea e della cultura industriale promossa da Adriano Olivetti, uno dei laboratori più avanzati del rapporto tra impresa, territorio e progetto.

Le oltre cinquanta opere qui raccolte non rappresentano dunque soltanto un repertorio di architetture eccellenti. Esse restituiscono il ritratto di una stagione nella quale l'architettura partecipò attivamente alla costruzione materiale e civile del Paese, contribuendo a dare forma a un'idea condivisa di modernità. È questa, forse, la lezione più attuale che il volume di Canella e Villata consegna al lettore.

Due qualità: dell'azione e delle modalità di censimento e delle architetture censite. Brevi note di lettura

Enrico Bordogna

Al termine della lettura del volume curato da Gentucca Canella e Maurizio Villata vengono spontanee due brevi considerazioni: una riguardante i caratteri, le scelte redazionali, la qualità di contenuto critico e documentario del volume stesso; l'altra riguardante i caratteri e il "valore medio" delle opere architettoniche censite.

1. Per quanto riguarda il primo punto, il saggio introduttivo, a firma di Gentucca Canella e Tania Marzi, enuncia con chiarezza un criterio di fondo dell'opera di censimento: quello di restituire autenticità alle singole opere censite, in primo luogo attraverso la documentazione originaria prodotta dai loro autori consistente in un'ampia selezione degli elaborati e della relazione di progetto e un'ampia documentazione fotografica dell'epoca (spesso anch'essa d'autore), e parallelamente attraverso una selezione dei più importanti pronunciamenti critici sia coevi alla epoca di realizzazione dell'opera che prodotti in epoca successiva. Mentre il successivo saggio a firma della sola Gentucca Canella, sottolinea alcuni caratteri ritenuti necessari all'opera di censimento: una sufficiente distanza temporale, una motivata selezione critica fondata su espliciti "giudizi di valore" (sempre soggettivamente opinabili naturalmente, ma pur sempre indispensabili ad evitare una indiscriminata inclusione catalogatoria), una conseguente ricchezza documentaria delle singole schede, in questo volume efficacemente articolate in sei sezioni di natura funzionale-tipologica: centri comunitari; scuole e tempo libero; edifici per il culto; industria e produzione; Ina-Casa, case per operai e dipendenti dell'industria; case unifamiliari e ville. Ogni scheda è infine corredata da una efficace bibliografia, sia di testi e autori già noti, sia di testi e autori di meno consueta consultazione.

Così, coerentemente a questi presupposti, nell'arco temporale del ventennio Cinquanta-Sessanta del secolo scorso, le opere censite e le relative schede restituiscono un quadro d'insieme di grande qualità, con prevedibili differenze tra capolavori ormai riconosciuti ed opere meno ricorrenti e considerate, ma anch'esse di non comune qualità e per le quali l'apparato documentario delle schede (testi, immagini, bibliografia) risulta ancor più utile e prezioso.

Gli esempi possono essere molti, sostanzialmente quasi tutte le schede. Qui basti citare: l'Asilo nido e Scuola materna Olivetti a Canton Vesco di Ridolfi e Frankl; il Centro ecumenico Agàpe a Prali di Leonardo Ricci; la

Cooperativa agricola a Montalenghe di Giorgio Raineri; la mensa Olivetti a Ivrea di Ignazio Gardella; la Biblioteca Luigi Einaudi a Dogliani di Bruno Zevi e Studio A/Z; il Santuario a Montoso di Bagnolo Piemonte di Gabetti e Isola; le case per operai della Tessitura Bossi a Cameri di Gregotti, Meneghetti, Stoppino; il Colorificio Attiva a Pozzolo Formigaro di Vittoriano Viganò; la casa d'affitto a Nichelino di Giorgio Raineri; Villa Zanetta a Solcio di Lesa dei BBPR; la Villa Vigliardi Paravia a Candiolo di Gabetti e Isola; Casa Testori a Meina di Guido Canella.

Ma si potrebbe continuare a lungo. Di alcune opere, inoltre, si documentano le trasformazioni (in alcuni casi vere e proprie deformazioni fino a palesi oltraggi) avvenute nel corso del tempo, come nel caso del Noviziato delle suore di Carità in Valsalice di Giorgio Raineri, 1962-1965, trasformato alla fine degli anni Dieci di questo secolo in residenze private, o la Cooperativa agricola a Montalenghe, sempre di Giorgio Raineri, del 1957-1958, o la casa a Orbassano di Roberto Gabetti e Giorgio Raineri, 1950-1955, chiamando in causa questioni che riguardano il tema della Tutela dell'architettura contemporanea di cui Gentucca Canella si è occupata a fondo in altre occasioni (cfr. Gentucca Canella, Paolo Mellano, a cura di, *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2019).

Tutte opere che, pur conosciutissime alcune e di differenti, a volte opposte, tendenze espressive, colpiscono ancora allo sguardo odierno per la straordinaria qualità di linguaggio e scelte stilistiche, per la sensibilità allora meno diffusa del rapporto col paesaggio, per le posizioni teoriche che le sovrintendono, per la coinvolgente caratura poetica. Tutte qualità e caratteri che le schede aiutano a restituire e valorizzare concepite, così come risulta da un'attenta lettura, con rigore filologico e documentario, con ricchezza di immagini, con preziosi apparati bibliografici, producendo un risultato che non è solo un'opera di censimento, ma anche un approfondito contributo storico-critico.

2. Per quanto riguarda il secondo punto i commenti possono essere molto più stringati. La qualità in sé delle opere censite, pur di valore differente e di diverse tendenze espressive, risalta in modo evidente. Quello che può colpire (sperando di evitare ogni vena nostalgica o, peggio, campanilistica) è la "qualità media" di quelle opere, la capacità di rappresentare una cultura progettuale diffusa e "dominante", di non comune livello poetico e teorico, una realtà e una consapevolezza che dopo i primi decenni del dopoguerra, si potrebbe dire dopo gli anni Settanta-Novanta del secolo scorso, è venuta assottigliandosi fino a diventare negli anni Duemila più difficile da percepire. In una serie di studi di Jean-Louis Cohen degli anni Settanta del secolo scorso, poi pubblicati come primo volume della collana *In extenso* della École d'architecture Paris-Villemin nel 1984, e infine da Mardaga, Bruxelles, nel 2015, lo storico francese parlava di *Coupure entre architectes et intellectuels*, aggiungendo come sottotitolo *Ou les enseignements de l'Italophilie*. Cioè una cultura corale che ha guadagnato all'architettura italiana dei primi decenni del dopoguerra quel prestigio a livello internazionale, quasi un primato, definito da Cohen *Italophilie*.

Oggi purtroppo, salvo isolate e meritorie eccezioni, sembra prevalere un'ansia di originalità, di sperimentalismo, di realizzare ogni volta un'opera in qualche modo ancor più stupefacente e mirabolante di quelle realizzate, con la medesima ansia di originalità, solo poco tempo prima.

E questo induce a condividere la scelta dei curatori del volume di circoscrivere l'arco temporale ai decenni Cinquanta-Sessanta del secolo scorso, con l'auspicio, da parte di chi scrive queste brevi note di lettura, che venga realizzato a breve un volume di analogo rigore critico e ricchezza documentaria esteso fino all'ultimo decennio del Novecento.

Per una conoscenza necessaria

Tommaso Brighenti

Una società non vive grazie a tutto ciò che conserva, ma grazie a ciò che sceglie di ricordare. Ricordare significa scegliere, attribuire valore critico, riconoscere in determinate opere e figure una capacità di continuare a parlare al presente. Non è mai un esercizio nostalgico, ma una forma di responsabilità culturale.

«La memoria-archivio può essere considerata un deposito per la memoria funzionale a venire. È non solo la precondizione di ogni fenomeno culturale definibile come "rinascita", ma anche la risorsa fondamentale per il rinnovamento della cultura ed una delle condizioni della possibilità di cambiamenti culturali»[1]. La memoria funzionale (Funktionsgedächtnis) citata da Aleida Assamann, è quella parte della memoria che una comunità decide di mantenere attiva perché ritenuta significativa per la propria identità, per i propri valori e per il proprio orientamento nel presente. Una memoria che non conserva tutto, ma seleziona, produce significato, viene discussa.

L'architettura occupa una posizione particolare all'interno di questo processo: diversamente da altre forme di espressione, non si limita a rappresentare una determinata epoca, ma continua ad abitare il presente e, il tentativo di preservare certe esperienze che appartengono a un tempo trascorso, significa costruire un riferimento per comprendere il nostro rapporto con il mondo.

Le architetture attraversano le generazioni, accompagnano le trasformazioni sociali, si confrontano quotidianamente con nuovi usi e significati ma il loro valore rischia di essere sottovalutato. Ciò che continua a essere utilizzato tende a essere percepito come ordinario, fino a quando un intervento improprio, una trasformazione irreversibile, una demolizione ne rendono evidente la perdita.

Le architetture del secondo Novecento vivono oggi una condizione precaria[2]: non appartengono più all'attualità che le ha generate, ma non sono ancora entrate pienamente nella sfera del patrimonio storicamente riconosciuto.

Questa posizione incerta le espone a una condizione di sospensione culturale, troppo recenti per essere considerate patrimonio acquisito e troppo lontane per essere riconosciute come parte attiva del presente, queste opere architettoniche rischiano di essere giudicate esclusivamente sulla base della loro efficienza funzionale o convenienza economica, dimenticando il significato culturale che custodiscono.

In questa prospettiva fare un censimento assume un ruolo sostanziale poiché costruisce le condizioni del loro riconoscimento pubblico e della loro intelligibilità culturale, serve a contrastare la perdita di significato, sottrae l'architettura alla dimensione dell'abitudine per restituirla a quella della conoscenza.

Le architetture raccolte in questo volume documentano una stagione di singolare intensità culturale e di responsabilità civile del progetto che oggi appare particolarmente significativa e il caso del Piemonte assume un valore peculiare. In pochi decenni e in un territorio circoscritto, si concentra una costellazione di opere e di autori che ha contribuito in modo decisivo alla definizione dell'architettura italiana.

Gardella, Ridolfi, De Carlo, BBPR, Gregotti, Gabetti e Isola, Viganò, Raineri, Canella e molti altri trovano in questo territorio occasioni di sperimentazione capaci di produrre opere ancora oggi esemplari per qualità architettonica, rigore costruttivo e capacità di interpretazione del contesto. La loro presenza non può essere considerata casuale, ma testimonianza dell'esistenza di condizioni culturali particolari nelle quali il progetto architettonico occupava una posizione centrale all'interno della società nel rapporto tra individuo e collettività. La qualità che queste architetture esprimono non riguarda esclusivamente la loro configurazione linguistica e formale ma risiede nella capacità di tenere insieme aspetti che spesso la cultura contemporanea tende a separare: costruzione e significato, tecnica e rappresentazione, ricerca disciplinare e vita collettiva, "idea e conoscenza"[3]. I centri comunitari, le biblioteche, le scuole, le architetture religiose, le residenze e gli edifici produttivi mostrano come il progetto fosse allora concepito come uno strumento di interpretazione della realtà e non soltanto come risposta a un programma funzionale.

Da queste considerazioni emerge inevitabilmente una domanda che riguarda il presente. Come è stato possibile che in un arco temporale relativamente limitato e in un territorio localizzato si producesse una tale concentrazione di opere di qualità?

La risposta non può essere ricercata esclusivamente nel talento individuale dei progettisti ma individuata nell'esistenza di un contesto culturale e sociale nel quale autori, committenze e istituzioni condividevano la convinzione che l'architettura fosse un fatto di interesse pubblico.

Oggi, la frammentazione delle committenze, la riduzione del ruolo collettivo del progetto, la crescente subordinazione delle trasformazioni territoriali a logiche puramente economiche e speculative, la velocità dei processi decisionali e costruttivi hanno modificato profondamente il contesto entro il quale l'architettura opera. Di conseguenza, ciò che nel nostro tempo sembra più raro non è la presenza di singole opere di valore, ma l'esistenza di una diffusa cultura della qualità del progetto capace di coinvolgere autori e società all'interno di una visione comune. In questo senso il Censimento assume una posizione critica nei confronti del presente in antitesi a una certa amnesia della contemporaneità.

Jean-Louis Cohen definiva, riferendosi alla cultura architettonica francese, la "nevrosi dell'oblio" che «si estende a quei numerosi comparti della macchina statale che si occupano di architettura, come l'insegnamento o la politica di valorizzazione [...] uno dei più gravi sintomi della crisi dell'architettura in quanto disciplina e in quanto cultura»[4]. È proprio contro questa forma di oblio che si colloca il lavoro di selezione critica qui raccolto. Una "selezione necessaria", come recita il sottotitolo del volume che, attraverso il riconoscimento di queste opere, rende visibili non soltanto gli edifici, ma le condizioni culturali, i modelli di relazione e le forme di responsabilità che possono ancora costituire un riferimento per il progetto contemporaneo.

Ricordare significa comprendere, comprendere significa poter giudicare. In un "tempo senza storia"[5] conservare la memoria di queste opere significa conservare la memoria di una possibilità: la possibilità che l'architettura continui a svolgere un ruolo culturale nella costruzione della città e del territorio ripartendo da quelle testimonianze nelle quali il progetto aspirava a essere insieme costruzione, ricerca e impegno civile all'interno di una visione del mondo riconoscibile. È questa memoria della qualità, prima ancora dei singoli edifici, che un censimento è chiamato a documentare e trasmettere, non come repertorio chiuso del passato, ma come archivio vivo che, per riprendere Jacques Derrida[6], non custodisce semplicemente ciò che è stato, ma rende possibile ciò che potrà ancora essere interpretato e trasmesso.

Note

1 Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 156 (testo originale: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 1999).
2 Cfr. Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2019.
3 Cfr. Guido Canella, *Idea e Conoscenza*, in Roberto Gabetti, Aimaro Isola, *Architettura/Conoscenza*, Alinari, Firenze 1981, pp. 8-14.
4 Jean-Louis Cohen, *La frattura tra architetti e intellettuali, ovvero gli insegnamenti dell'italofilia*, Quodlibet, Macerata 2024, pp. 34-35 (testo originale: *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'italophilie*, 1984).
5 Cfr. Adriano Prosperi, *Un tempo senza storia. La distruzione del passato*, Einaudi, Torino 2021.
6 Cfr. Jacques Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 2005 (testo originale: *Mal d'archive: une impression freudienne*, 1995).

Il paesaggio interrotto: memoria e trasformazioni nel Piemonte del secondo dopoguerra

Paolo Mellano

C'era una volta il paesaggio italiano, quello descritto da Emilio Sereni[1], ma soprattutto quello celebrato dai viaggiatori del Grand Tour, e successivamente rappresentato dalle Guide del Touring Club e riconosciuto dall'opinione pubblica internazionale, che aveva già nominato la penisola italiana il Bel Paese, ben prima dell'Unesco Heritage List e di qualsiasi altro riconoscimento pubblico.

Di quel paesaggio facevano parte le campagne, le città, le coste e le valli alpine che, ciascuna con le proprie peculiarità e caratteristiche, componevano un insieme di aree, più o meno antropizzate, nelle quali si viveva prevalentemente sfruttando le risorse del territorio, sul palinsesto del quale gli insediamenti costruiti erano stati realizzati in base alle necessità del vivere quotidiano: case, cascine, stalle, fienili e depositi, forni e mulini, ecc. Un costruito "a corredo" di ogni zona più o meno abitata: pensiamo ad esempio ai paesaggi alpini piemontesi, e in particolare alle valli del cuneese, dove il costruito diffuso non rappresenta una componente marginale, ma la struttura stessa del territorio. Le architetture delle Terre Alte[2]– dalle baite in pietra e legno con i tetti in lose, fino alle *trüne* dei margari – costituiscono un sistema coerente, sviluppatosi nel tempo attraverso pratiche costruttive non codificate, ma profondamente radicate nelle condizioni ambientali e culturali del luogo.

Si tratta di un'Architettura (e lo scrivo con la A maiuscola) priva di autorialità riconosciuta, ma non per questo priva di qualità: al contrario, essa manifesta una straordinaria capacità di adattamento al contesto, sia dal punto di vista materiale che tipologico. L'uso della pietra locale, l'inserimento nel pendio, la relazione con i cicli produttivi e stagionali definiscono un equilibrio tra costruito e paesaggio che appare oggi difficilmente replicabile. In questo senso, tali architetture sembrano appartenere al territorio da sempre, come se fossero nate insieme alla morfologia delle montagne e alla struttura dei boschi.

È proprio a partire da queste forme di architettura senza architetti che si può comprendere come l'identità dei paesaggi italiani, e in particolare di quelli alpini piemontesi, non risieda in singoli episodi eccellenti, ma nella continuità di un sistema diffuso, in cui ogni elemento contribuisce alla definizione di un equilibrio complessivo.

In questa continuità tra costruito e territorio si manifesta il senso più profondo dell'abitare alpino, fondato su un rapporto diretto con i materiali, il lavoro e le condizioni ambientali. Le architetture delle Terre Alte piemontesi non sono

infatti il risultato di un progetto astratto, ma l'esito di un "lavorare con fatica"[3], in cui ogni elemento costruttivo risponde a una necessità concreta.

La pietra, il legno, la terra cruda e l'intonaco non sono semplici materiali, ma espressioni di una relazione diretta con il luogo: la loro disponibilità, la loro lavorabilità e le loro qualità determinano le forme dell'abitare, contribuiscono a un'integrazione visiva tra costruito e paesaggio. In questo senso, il benessere dell'abitare non deriva da una ricerca formale o tecnologica, ma dalla capacità di stabilire un equilibrio tra l'uomo, l'ambiente e la costruzione.

Una condizione che appare, oggi, distante dalle pratiche del costruire messe in opera negli anni della ricostruzione (e usate e abusate fino a oggi), spesso (per non dire quasi sempre) orientate alla velocità e alla standardizzazione, e consente di comprendere come la perdita di qualità del paesaggio non sia solo una questione estetica, ma il risultato di una trasformazione più profonda del rapporto tra lavoro, materiali e territorio. Nella stagione del boom edilizio, la costruzione del paesaggio non è più il risultato di una sedimentazione lenta e condivisa, ma diventa l'esito di processi accelerati, guidati da esigenze economiche e produttive.

Nel secondo dopoguerra, in Piemonte come nel resto d'Italia, il paesaggio, infatti, si trova a essere insieme ferito e carico di potenzialità. Alla necessità immediata di ricostruire ciò che la guerra aveva distrutto si affianca una più ampia tensione collettiva verso il futuro: un impegno civile diffuso, che attraversa istituzioni, comunità e pratiche del costruire, orientato a trasformare le macerie in una nuova energia sociale e produttiva; a ciò si accosta una diffusa etica della ricostruzione, per di più sostenuta da strumenti straordinari di intervento pubblico, come i piani di ricostruzione avviati già a partire dal 1945 e i programmi edilizi dell'INA-Casa, che contribuiscono a ridefinire profondamente l'assetto del paesaggio costruito.

Gli anni Cinquanta, e soprattutto Sessanta del Novecento possono essere letti, in questo senso, come una fase di rifondazione, in cui il territorio diventa il luogo privilegiato di una rinnovata fiducia nel progresso e nella capacità dell'uomo di intervenire sul proprio ambiente. Come spesso accade, tuttavia, le facce della medaglia sono due: se da un lato le risorse umane e finanziarie consentono di intraprendere un'azione politica e sociale straordinaria per la ricostruzione di un Paese profondamente segnato dalla distruzione bellica, dall'altro l'abbondanza delle risorse e l'ottimismo verso un futuro che potrà solo essere migliore, producono una massa di costruzioni, spesso incontrollata e irragionevole, che consuma una quantità di suolo senza precedenti.

Il cosiddetto boom edilizio, sviluppatosi tra la fine degli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Settanta, si inserisce nel più ampio quadro del miracolo economico italiano, alimentato dalla crescita industriale, dalle migrazioni interne e dalla diffusione di nuove tecniche costruttive. Tuttavia, la rapidità e l'intensità di tali trasformazioni hanno spesso prodotto un'espansione urbana priva di qualità, contribuendo alla progressiva perdita di continuità tra costruito e territorio.

Nel contesto piemontese, e in particolare torinese, l'espansione della città, alimentata dalla domanda abitativa generata dallo sviluppo della Fiat e del suo indotto, si traduce in una rapida costruzione di nuovi quartieri periferici e in una progressiva occupazione del territorio. Interventi come quelli promossi nell'ambito dell'edilizia pubblica e popolare non rappresentano soltanto una risposta quantitativa all'emergenza abitativa, ma introducono nuovi modelli insediativi, nuove tipologie e un diverso rapporto tra spazio costruito e territorio. Se nella fase iniziale tali processi sono ancora accompagnati da una certa qualità progettuale, con il consolidarsi del boom prevale una logica quantitativa e speculativa, che contribuisce a rompere la continuità tra costruito e paesaggio.

Parallelamente alla crescita delle aree urbane, le zone montane piemontesi, in particolare le valli meno ricche, conoscono un processo di progressivo abbandono. Il boom edilizio, concentrandosi nei poli industriali, contribuisce a ridefinire in modo squilibrato il rapporto tra città e territorio, accentuando la marginalizzazione delle aree alpine.

È proprio questa dimensione di nuovo inizio, tanto necessaria quanto inevitabile, a segnare profondamente le trasformazioni del paesaggio piemontese nel secondo Novecento. In questa prospettiva, esso deve essere interpretato non come una successione di episodi architettonici, alcuni certamente di qualità, ma come un sistema territoriale complesso, in cui il costruito diffuso rivela, più delle architetture eccellenti, le logiche profonde della trasformazione, in una fase di rifondazione che, per riprendere Tafuri[4], si configura come tentativo di dare forma a un nuovo ordine dopo la crisi.

Nel contesto regionale, tale costruzione assume una particolare densità per la compresenza di sistemi territoriali differenti – la pianura agricola, il sistema urbano torinese e l'arco alpino – che, nel secondo dopoguerra, vengono investiti da processi di modernizzazione accelerata. Come osserva Vittorio Gregotti[5], il territorio non è mai uno sfondo neutro, ma una struttura attiva del progetto, e il progetto stesso costituisce una forma di interpretazione delle permanenze e delle regole implicite del luogo.

È proprio in questa tensione tra memoria e trasformazione che si colloca la vicenda del paesaggio piemontese nel secondo dopoguerra: una vicenda in cui la continuità del costruito diffuso viene progressivamente messa in crisi da processi di sviluppo che privilegiano la velocità e l'economia rispetto alla qualità e alla relazione con il contesto.

L'introduzione di tecniche costruttive industrializzate, in particolare l'uso diffuso del cemento armato, consente di costruire rapidamente e su larga scala, ma al tempo stesso determina una progressiva perdita di relazione con il contesto. I materiali non derivano più dal luogo, le forme non rispondono più alle condizioni ambientali, e il progetto non nasce più da una conoscenza diretta del territorio.

Il risultato è la diffusione di un'edilizia spesso indifferente al paesaggio, in cui la qualità dell'abitare viene subordinata alla rapidità di esecuzione e al contenimento dei costi. Gli ''orrori'' del boom edilizio non devono essere intesi semplicemente come esiti estetici discutibili, ma come manifestazione di una più profonda crisi culturale: la rottura del rapporto tra progetto e territorio, tra costruzione e memoria.

In questo scenario, l'architettura si configura come campo privilegiato di osservazione delle tensioni tra permanenza e mutamento: da un lato, la persistenza di saperi costruttivi tradizionali; dall'altro, l'irruzione di tecniche e linguaggi moderni, spesso svincolati dal contesto locale.

Apro una parentesi: diversi anni fa, in occasione della mostra *Paesaggi Piemontesi*[6], si sviluppò un interessante dibattito, attorno alla lettura del territorio. L'accostamento tra architetture d'autore (quelle di Gabetti e Isola e poi di Isolarchitetti) e nove architetture cosiddette ''minori'' suggeriva infatti che il valore del paesaggio non risieda tanto nell'eccezione quanto nella continuità materiale e culturale del costruito.

Sono stato coinvolto in prima persona in questo dibattito, e penso che l'operazione culturale proposta dalla mostra abbia offerto un'interpretazione del paesaggio piemontese non come immagine da conservare nostalgicamente, ma come sistema di relazioni tra architettura, memoria e territorio.

La distinzione tra architetture ''maggiori'' e ''minori'', in questo senso, appare più come una costruzione critica che come una reale differenza di valore. Applicata al contesto piemontese, essa finisce per privilegiare l'eccezione a scapito della continuità, restituendo un'immagine parziale del territorio. Le opere dei cosiddetti autori ''minori'' (fra cui quelle di chi scrive), penso, dimostrano invece come sia proprio nel costruito diffuso, e non nelle architetture isolate (per quanto capolavori indiscussi e giustamente gratificati dalla Storia e dalla critica) che si costruisce il rapporto tra progetto e paesaggio.

Dall'acceso dibattito che si è sviluppato dopo l'inaugurazione di quella mostra, è emerso che, al di là dell'ovvia gerarchia fra maestri e allievi, non ha senso trascurare (o sottovalutare) il ruolo del costruito diffuso nella formazione del paesaggio. In questo quadro, le opere di Bruna & Mellano (come quelle degli altri otto autori catalogati come ''minori''[7]) non risultano affatto marginali rispetto a quelle dei loro maestri Gabetti e Isola, ma si collocano piuttosto su una scala diversa, più direttamente connessa alle logiche territoriali.

Una lettura centrata sulle eccellenze (peraltro ovvie e scontate, se il rapporto si fa tra maestri e allievi) rischia infatti di restituire un'immagine parziale del territorio, mentre è proprio nella continuità materiale e culturale delle architetture ordinarie che si riconoscono le strutture profonde del paesaggio. Anzi, le opere dei cosiddetti autori minori dimostrano che nel rapporto tra progetto e territorio si definisce l'identità di una terra, di un luogo, di un paesaggio.

E le architetture di Gabetti e Isola confermano indubbiamente questa lettura: il loro lavoro non si fonda sull'eccezionalità, bensì su una reinterpretazione critica della tradizione. Anche Mollino, pur nella sua unicità, non può essere compreso senza il riferimento al contesto alpino e urbano in cui opera. E lo stesso vale per altri autori ''maggiori'' o ''minori'' che hanno segnato il secondo Novecento piemontese.

Chiusa la parentesi, torniamo alla questione della depauperazione del paesaggio piemontese dovuta al boom edilizio del secondo dopoguerra: la diffusione delle tecnologie industriali segna il

passaggio da una costruzione del territorio come processo culturale a una produzione edilizia come processo tecnico. In questo senso, la tecnica non è neutrale: ogni scelta costruttiva implica una presa di posizione rispetto all'ambiente costruito.

Come evidenziato da Tafuri[8] nella sua analisi del rapporto tra architettura e sviluppo capitalistico, il progetto del secondo Novecento tende progressivamente a perdere la propria autonomia critica, riducendosi a componente dei processi economici che ne condizionano le forme e le modalità. Questa perdita di consapevolezza nel rapporto tra tecnica e territorio rende oggi particolarmente fragile[9] il patrimonio costruito del secondo Novecento, ponendo con urgenza il problema della sua tutela e del suo riconoscimento. A differenza delle architetture tradizionali, che, nonostante l'abbandono, appaiono ancora oggi profondamente integrate nel territorio, molte opere di questo periodo si collocano in una condizione più incerta, sospesa tra riconoscimento e oblio.

La fragilità di tali architetture non dipende soltanto da fattori materiali o costruttivi, ma soprattutto da una difficoltà culturale nel riconoscerne il valore. Le opere di Carlo Mollino, di Giorgio Raineri, di Gabetti e Isola e degli altri Maestri dell'architettura italiana contemporanea (fra cui Gardella, Jaretti e Luzi, Albini, Ridolfi, ecc.) testimoniano una stagione progettuale in cui era ancora possibile stabilire un rapporto significativo tra architettura e territorio. Tuttavia, i volumi che Gentucca Canella ha prodotto in questi anni[10] sono la prova che non tutto è andato bene: molte architetture di questo periodo non hanno ricevuto il riconoscimento che avrebbero meritato; anzi, molte di esse sono rimaste, e ancora restano, escluse dai processi di tutela e, pertanto, esposte ai rischi di trasformazioni irreversibili o, peggio, di demolizione.

È il caso, ad esempio, del Noviziato di Giorgio Raineri[11], emblematico non tanto per essere stato stravolto da una ristrutturazione che ne ha sconvolto l'essenza, quanto per ciò che questa azione sconsiderata rivela: l'incapacità di riconoscere il valore di un patrimonio recente, percepito come troppo vicino per essere storico e troppo distante per essere contemporaneo. È una condizione, questa, che rende particolarmente vulnerabili le architetture dell'ultima metà del secolo scorso, che rischiano di essere cancellate prima ancora di essere comprese.

Allo stesso tempo, esperienze più recenti, come la riqualificazione della Società Ippica Torinese a Nichelino[12] ad opera di Isolarchitetti, dimostrano invece come sia possibile intervenire sul patrimonio esistente attraverso una pratica progettuale consapevole, capace di reinterpretare le strutture preesistenti senza negarne l'identità. In questi casi, la tutela non si configura come semplice conservazione, bensì come continuità critica, in cui il progetto diventa uno strumento di mediazione tra memoria e trasformazione.

Il problema della tutela del paesaggio piemontese non può, dunque, essere ridotto a una questione normativa o tecnica, ma deve essere affrontato come questione culturale. Riconoscere il valore del costruito significa, infatti, riconoscere il senso del rapporto tra architettura e territorio. In assenza di tale consapevolezza, il rischio non è solo la perdita di singole opere, ma l'erosione progressiva dell'identità stessa del paesaggio.

In questo senso, la tutela non può essere intesa come semplice conservazione di singole emergenze, né come difesa nostalgica di forme del passato, ma deve configurarsi come una pratica critica, capace di riconoscere il valore delle permanenze e di operare in continuità con esse. Riconoscere il paesaggio come costruzione implica, infatti, assumere una responsabilità progettuale che investe non solo l'oggetto architettonico, ma anche il sistema di relazioni di cui esso fa parte.

La possibilità di un riscatto del paesaggio piemontese non risiede nella produzione di nuove eccellenze: queste non si possono programmare; se qualcuno sarà in grado di produrle, come sempre sarà la Storia a determinarlo. È importante però ricostruire, re-inventare una continuità tra progetto e territorio, tra memoria e trasformazione.

Un paesaggio non si perde quando mancano le architetture eccellenti, ma quando si interrompe la continuità tra progetto e territorio.

Note

1 Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Roma-Bari 1961.
2 Cfr. *Atlanti dell'edilizia nelle alte valli del cuneese*. Sono usciti finora 7 volumi, tutti editi dal Politecnico di Torino: *Le valli Monregalesi* (a cura di Lorenzo Mamino, 2001), *La valle Varaita* (a cura di Paolo Mellano, 2003), *La valle Tanaro* (a cura di L. Mamino, 2004), *La valle Pesio* (a cura di L. Mamino, 2006), *La valle Maira* (a cura di Claudia Bonardi, 2009), *Le valli Vermenagna, Gesso e altre valli confluenti* (a cura di L. Mamino, 2011), *La valle Stura e le altre valli confluenti* (a cura di L. Mamino e Roberto Olivero, 2013).
3 «[...] ho voluto sottolineare (il verso di Hölderlin] "pieno di merito, ma poeticamente, abita l'uomo su questa terra" non per ostentare calvinisticamente il peso di questo coltivare-costruire ma, al contrario, per rilevare come questo necessario nostro lavoro (lavourer in piemontese arare, aprire la terra, diverso da travail), questo nostro imparare ad abitare ed a far abitare non ha senso, non produce realtà, verità, se non è anche e contemporaneamente un aprire, uno sfondamento anche faticoso della "durezza dell'esistente"». Tratto da: Aimaro Isola, *Il brutto e la periferia*, in Liliana Bazzanella, Carlo Giammarco (a cura di), *Progettare le periferie*, Celid, Torino 1986.
4 Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma-Bari 1973; dello stesso autore cfr. anche la *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986.
5 Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 1991; dello stesso autore si veda anche *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966.
6 Mostra organizzata da agend_aa (agenzia internazionale d'architettura per l'ambiente) presso Cittadellarte – Fondazione Michelangelo Pistoletto, Biella, 25 maggio-6 luglio 2008. Catalogo: Cesare Piva (a cura di), *Paesaggi Piemontesi. Gabetti & Isola + Isolarchitetti + 9 architetture minori*, (Biella 2008, New York 2009), Aión, Firenze 2008.
7 Oltre a Bruna & Mellano architetti associati, esponevano in mostra: Studio Elasticospa, Negozio Blu architetti associati, Studio Archicura, LSB architetti associati, Guido Boroli, Francesco Campidonico, Luca Moretto, Giovanni Durbiano e Luca Reinerio.
8 Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980.
9 Paolo Mellano, *Il secolo fragile dell'architettura*, in P. Mellano, *Lezioni sudamericane*, Aión, Firenze 2024.
10 Oltre al presente volume, si vedano: Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2019 e Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Monumento Memoriale. Figurazione e tensione plastica come istanza morale*, FrancoAngeli, Milano 2025.
11 Giorgio Raineri, *Noviziato delle Suore della Carità in Valsalice*, Torino 1962-65.
12 Gabetti e Isola con Giuseppe Raineri, *Società ippica torinese* a Nichelino (TO), 1958-59, poi ristrutturata e ampliata da Isolarchitetti, Centro commerciale *I viali* per conto di Carrefour Italia, 2016-17.

Provinciale e cosmopolita. Il Piemonte nell'architettura italiana del secondo Novecento

Enrico Prandi

Pur nella brevità di questo scritto, pur nella parzialità geografica del lavoro di censimento promosso dal Ministero che esclude in questa rassegna le opere della città di Torino, non per volontà di Gentucca Canella e Maurizio Villata, vorrei provare a ipotizzare alcune considerazioni critiche. Il lavoro contenuto nel volume è di indubbio interesse collettivo se si considera che sono presenti autentici capolavori riconosciuti come la mensa Olivetti di Gardella o l'Unità residenziale di Gabetti e Isola entrambe ad Ivrea ed altrettanti autentici capolavori meno conosciuti o non del tutto ri-conosciuti dalla critica come il Centro ecumenico Agàpe a Prali di Leonardo Ricci oppure la Cooperativa agricola a Montalenghe di Giorgio Raineri. Quindi uno dei meriti del lavoro dei curatori sta nell'aver individuato e portato all'attenzione queste opere misconosciute.

Una prima osservazione riguarda la geografia degli autori. Scorrendo le schede, si constata che circa un terzo degli architetti censiti appartiene per formazione o per pratica professionale alla realtà torinese. Per la maggior parte si tratta di torinesi di nascita o formazione in senso stretto come Mollino, Levi-Montalcini, Gabetti e Isola, i Raineri. Figure che portano nel territorio extra-torinese una cultura architettonica maturata quasi interamente nel capoluogo, al Politecnico o negli studi professionali torinesi; figure che nel territorio provinciale operano non solo come naturale irradiazione centrifuga di un centro, per le quali la provincia è sì campo di applicazione ma anche contesto generativo. Un discorso a parte meritano le figure di Nicola e Leonardo Mosso e Augusto Romano che pur operando in provincia rimangono un po' eccentriche rispetto alle precedenti.

Il quadro che ne emerge è quello di una provincia architettonica che non si autorappresenta ma semplicemente accoglie, ricevendo prevalentemente da un unico centro, Torino, che irradia verso la periferia regionale con la stessa naturalezza con cui, a scala nazionale, Milano e Roma irradiano verso il resto d'Italia. Così che il Piemonte extra-torinese si trova in una condizione di doppia perifericità: periferia rispetto al capoluogo regionale, e periferia rispetto ai grandi centri nazionali della cultura architettonica.

Una seconda, e forse più rivelatrice, osservazione riguarda il ruolo di Ivrea. La stragrande maggioranza degli architetti "esterni" – romani come Ridolfi e Quaroni, milanesi come Gardella, veneziani come Cappai e Mainardis, napoletani come Vittoria – confluisce nel

Canavese per una ragione sola: la committenza illuminata di Adriano Olivetti. Senza Ivrea, il volume sarebbe quasi interamente torinese; non è il territorio piemontese ad attrarre cultura architettonica nazionale e internazionale, ma un singolo mecenate industriale che trasforma una città media in laboratorio collettivo. Tafuri, nella sua ricostruzione della vicenda architettonica italiana del dopoguerra, aveva intuito con precisione il carattere strutturalmente eccezionale di questa operazione: paragonandola all'esperienza della Scuola veneziana di Samonà, quella di Ivrea è stata una "carcere dorata"[1], un luogo in cui la qualità architettonica si accumulava per effetto di una volontà esterna e non per maturazione interna del contesto; un'eccezione che, proprio nella sua eccezionalità, non genera scuola e non contamina il territorio regionale circostante. Da notare che gli unici torinesi che Olivetti coinvolge ad Ivrea sono Gabetti e Isola e Raineri, preferendo di gran lunga una rappresentanza progettuale extralocale.

Una terza considerazione riguarda l'unico caso in cui una cultura architettonica periferica sembra affrancarsi sia dalla gravitazione torinese che dalla parentesi olivettiana: lo Studio Gregotti, Meneghetti, Stoppino. Tafuri li colloca significativamente in una posizione intermedia, «fra Milano e Novara»[2], a metà strada tra due poli, né provincia né metropoli; e lo fa in un contesto rivelatore, descrivendo una generazione che sceglie di disegnare per la borghesia – riconoscendola vittoriosa su ogni utopia illuminista – «poltrone per piangere»[3], come la celebre poltrona Cavour del 1959, richiamandosi a fluenze timidamente memori del *coup de fouet* vandeveldiano. La traiettoria successiva è essa stessa eloquente in quanto Gregotti diventerà figura nazionale operando da Milano, non da Novara. La fuga dal contesto regionale, anche in questo caso, è la condizione stessa del riconoscimento. Significativo è anche il fatto che Tafuri ricordi come lo stesso studio, nella sua stagione novarese, avesse eletto Perret a riferimento d'occasione per leggere nelle «brumose atmosfere della "triste Torino"»[4] una propria alternativa critica alla lettura canonica rogersiana: una posizione di periferia consapevole, dunque, che però non riesce a tradursi in sistema.

Una quarta ed ultima considerazione riguarda la partecipazione per lo più sporadica ma non meno significativa di autori esterni provenienti soprattutto dalla vicina Milano come Portoghesi, Nizzoli, Viganò, i BBPR, De Carlo e Canella, legata a variegate occasioni di committenza industriale, residenziale pubblica o privata, religiosa e così via.

Un caso ulteriore, apparentemente marginale per dimensioni ma denso di implicazioni, è quello della Biblioteca Civica Luigi Einaudi a Dogliani, nella provincia di Cuneo, progettata da Bruno Zevi (con lo Studio A/Z) tra il 1963 e il 1964. Zevi in Piemonte compare in realtà due volte, e la distanza tra le due presenze è essa stessa un documento storico. La prima è quella del ponte-diga sulla Dora a Ivrea, progettato nel 1958 insieme a Quaroni, De Carlo e Musmeci: Tafuri descrive quest'opera come una «"macchina" dalle funzioni complesse»[5], ricca di implicazioni urbane e concepita all'interno del piano olivettiano come gesto ambizioso, quasi monumentale. È lo Zevi che partecipa al grande laboratorio collettivo di Ivrea, che si misura con la città e con il territorio nella stagione più alta dell'utopia comunitaria; ed è lo stesso Zevi che Tafuri aveva letto come promotore di una formula – l'equazione tra architettura organica e architettura della democrazia – utile per riconoscersi, ma non necessariamente per costruire. Tra le due opere piemontesi passano cinque anni e la disillusione fondamentale della morte di Adriano Olivetti avvenuta nel 1960, il tramonto del sogno comunitario, la fine di Ivrea come modello alternativo allo sviluppo metropolitano. In questo senso Dogliani sembra essere la risposta di Zevi a quel fallimento: in altre parole, se la grande scala non funziona, se il laboratorio collettivo si è dissolto, si ricomincia dal piccolo comune e da una piccola opera. Anche qui, come a Ivrea, un intellettuale piemontese illuminato – questa volta Giulio Einaudi – chiama da fuori un protagonista della cultura architettonica nazionale per portare modernità nel territorio; la struttura del fenomeno è identica a quella olivettiana, anche se la scala è quella del borgo rurale piuttosto che della città-fabbrica: non è il Piemonte che si modernizza dall'interno, è il Piemonte che ospita la modernità altrui grazie a singole figure eccezionali.

L'edificio di Dogliani – strutture metalliche prefabbricate, pareti sostituite da scaffalature e ampie superfici vetrate che rendono i libri visibili dall'esterno come in una trasparente vetrina cultu-

rale – è esplicitamente un manifesto: Zevi lo concepisce come prototipo replicabile nei piccoli comuni italiani, l'architettura organica come strumento di democrazia diffusa, la "buona forma" come educazione civile. È, in miniatura, la stessa equazione che Tafuri smonta con precisione nel ricostruire le ambizioni e i limiti del movimento zeviano. Ciò che rende il caso di Dogliani particolarmente eloquente è poi il confronto fisico che l'edificio intrattiene con l'imponente Ospedale ottocentesco di Giovanni Battista Schellino, architetto piemontese di provincia per eccellenza, radicato nel territorio cuneese e studiato da Roberto Gabetti[6], che si affaccia sullo stesso slargo: la leggerezza prefabbricata e la trasparenza zeviana si misurano con il peso murario e la sedimentazione storica locale, restituendo in piccolo il confronto tra centro e periferia, tra utopia progressista importata e tradizione costruttiva autoctona. Tra il ponte sulla Dora e la biblioteca di Dogliani, Zevi percorre in Piemonte, inconsapevolmente, l'intera parabola di un'illusione.

Queste considerazioni rimandano a un problema storiografico più vasto, quello del rapporto tra centro e periferia, che la storia dell'arte italiana ha affrontato con strumenti via via più raffinati – basti pensare ai contributi raccolti nei volumi della *Storia dell'arte italiana* di Einaudi – la stessa che ha accolto la prima *Architettura italiana 1944-1981* di Manfredo Tafuri, divenuta in seguito libro autonomo con l'estensione al 1985. È in quei volumi, e in particolare nel saggio fondativo di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg[7], che si è mostrato come la periferia non sia semplicemente luogo di ricezione ritardata dei modelli centrali, ma possa costituire un campo di resistenza, di elaborazione autonoma, talvolta di anticipazione. Categorie che successivamente Giovanni Romano ha declinato specificamente sul caso piemontese, individuando nelle aree di confine non semplici periferie ma vere e proprie aree-cerniera, luogo d'incontro di culture diverse e punto di partenza di esperienze originalmente declinate[8]. Il Piemonte conosce bene questa condizione: regione di confine, storicamente orientata verso la Francia e l'area mitteleuropea più che verso Roma, ha prodotto soprattutto nel Barocco – con Guarini, Juvarra, Vittone – una delle esperienze architettoniche più originali d'Europa proprio a partire dalla sua eccentricità geografica e culturale; e tuttavia, nel secondo Novecento, quella stessa eccentricità sembra non generare più anticorpi creativi autonomi. La periferia piemontese non elabora una propria risposta alla modernità ma pare delegarla a Torino, o affidarla a committenti eccezionali come Olivetti ed Einaudi, o importarla da Milano e Roma. La domanda che il volume pone implicitamente è proprio questa: perché una regione capace di tale autonomia nella storia lunga non ha saputo (o voluto) costruire una tradizione architettonica riconoscibile nel Novecento al di fuori del suo capoluogo?

Ne emerge un quadro che Tafuri aveva intuito senza tematizzare esplicitamente: il Piemonte del secondo Novecento non produce una scuola architettonica riconoscibile come sistema, ma una costellazione di eccezioni. La formula con cui Tafuri descrive Gabetti e Isola – «provinciale e cosmopolita»[9] – è la più acuta disponibile, e vale, a ben guardare, per l'intera regione; un territorio che non si dà come tradizione, ma come somma di singolarità: l'utopia olivettiana, l'eccentricità molliniana, il radicamento artigiano di Gabetti e Isola nelle campagne e nei centri storici minori, il transito novarese verso Milano, la parabola zeviana da Ivrea a Dogliani. Il volume ha il merito, non piccolo, di rendere visibile questa costellazione; resta aperta la domanda se essa costituisca un limite storiografico da colmare o, al contrario, la cifra autentica di una regione che ha sempre preferito l'eccellenza isolata alla tradizione condivisa.

Al termine di questa breve serie di riflessioni è lecito chiedersi chi, tra tutte le figure che compaiono nel volume, interpreta meglio i caratteri del contesto piemontese; e la risposta, a ben guardare, è già implicita in quanto si è detto.

Il candidato più convincente è Gabetti e Isola: sono gli unici che fanno del radicamento piemontese non un limite ma un metodo, e che traducono il "provinciale e cosmopolita" tafuriano non in contraddizione da risolvere ma in tensione produttiva da abitare. Le loro opere nel territorio extra-torinese – la chiesa di Montoso a Cuneo, il monumento alla Resistenza a Prarostino, le case nelle campagne piemontesi – non portano semplicemente Torino in provincia ma dialogano con il luogo, con la tradizione costruttiva padana e rurale, con la memoria stratificata dei

centri storici minori; così che in loro la periferia non è condizione da superare ma materia stessa del progetto.

Vi è però un secondo candidato, meno ovvio e forse più rivelatore: Leonardo Mosso. Le origini biellesi, la formazione con Aalto a Helsinki tra il 1955 e il 1958, il ritorno in Piemonte ne fanno forse l'unico caso di figura che porta il cosmopolita dentro il provinciale senza che nessuno dei due prevalga sull'altro; in Mosso, la periferia piemontese si apre verso il Nord Europa, non verso Roma o Milano, lungo un asse culturale alternativo coerente con quella vocazione mitteleuropea che il Piemonte ha storicamente coltivato e che nel secondo Novecento fatica a ritrovare.

E, tuttavia, una risposta inattesa, quasi paradossale, si affaccia alla fine di questa riflessione. Tra tutte le figure che compaiono nel volume, forse è proprio Guido Canella – il milanese che arriva in Piemonte non per commissione ma per amore, che costruisce nella valle della Tiasca sulle rive del lago Maggiore la casa della famiglia Testori per molti anni suo rifugio lontano da Milano, dal Politecnico, dalle battaglie disciplinari – quello che ascolta il territorio con maggiore libertà. Non è un caso: Canella aveva fatto del paesaggio montano prealpino piemontese una categoria progettuale e spirituale, più volte inseguita dapprima alla XVI Triennale e successivamente attraverso la rivista «Zodiac» e la riflessione sulla tradizione dei Sacri Monti piemontesi e lombardi (in particolare il completamento di quello ad Arona insieme agli amici di sempre ed altri illustri colleghi)[10], quelle architetture devozionali e popolari che Giovanni Testori aveva definito con formula folgorante "gran teatro montano" a proposito delle cappelle di Varallo. Così che la val Tiasca, paesaggio fratello della Valsesia, non è per Canella uno sfondo neutro ma bensì il luogo in cui una categoria intellettuale si fa esperienza vissuta, in cui il "gran teatro montano" smette di essere tema di ricerca e diventa teatro della vita privata. Proprio perché non ha nulla da dimostrare, nessuna tesi da sostenere, nessun committente illuminato da soddisfare, Canella produce nella Casa Testori un'opera domestica e felice che il paesaggio lacustre e montano sembra aver dettato; un'architettura che non porta la modernità in Piemonte, ma che il Piemonte – inteso come natura, come tradizione, come affetto – ha reso possibile. "Una Casa come una Cappella"[11] verrebbe da scrivere data la somiglianza formale tra Casa Testori e il progetto della *IX Cappella. La vigilanza e cura nella peste di Milano* che Guido Canella propone per il completamento del Sacro Monte di Arona. In un continuo gioco di significativi rimandi tra Milano e il Piemonte, che fornisce la materia prima per la costruzione delle fabbriche milanesi, e che cura, a sua volta, le ferite di chi quelle fabbriche ha costruito, progettato, abitato, offrendo il proprio paesaggio come luogo di rifugio e di guarigione, non diversamente da come la cappella aronese offriva, nella pittura e nell'architettura, vigilanza e cura agli appestati di Milano.

Allora forse è questa la forma più autentica di interpretazione di un contesto: non quella di chi vi arriva con un progetto, ma quella di chi vi arriva con un affetto.

Note

1 Scrive Tafuri: «La collezione architettonica radunata a Ivrea ha, negli anni cinquanta, un significato simile a quello assunto dall'Istituto universitario di architettura di Venezia diretto da Samonà. Due "carceri dorate" da cui l'evasione è difficile». Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1985, p. 50.
2 *Ivi*, p. 74.
3 *Ibidem.*, p. 74.
4 *Ivi*, p. 75.
5 *Ivi*, p. 48.
6 Andreina Griseri, Roberto Gabetti, *Architettura dell'eclettismo. Saggio su Giovanni Schellino*, Einaudi, Torino 1973.
7 Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg, *Centro e periferia*, in Giovanni Previtali (a cura di), *Storia dell'arte italiana. Parte prima: Materiali e problemi. I. Questioni e metodi*, Einaudi, Torino 1979, pp. 285-352.
8 Si veda di Giovanni Romano, *Studi sul paesaggio*, Einaudi, Torino 1978, che applica concretamente il principio concettuale centro/periferia al territorio piemontese, oppure il successivo *Gotico in Piemonte*, Cassa di Risparmio di Torino, 1992, in cui il caso del Piemonte alpino nel primo Quattrocento viene letto come "baluardo del gotico internazionale", un esempio di "doppia periferia" che diventa "area-cerniera" creativa.
9 Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, op. cit., p. 160.
10 *Per il completamento del Sacro Monte di San Carlo ad Arona*, con testimonianze e progetti di Giovanni Testori, Carlo Aymonino, Guido Canella, Ignazio Gardella, Philips Johnson, Gianugo Polesello, Aldo Rossi, Luciano Semerani. In «Zodiac», n. 9, 1993, pp. 62-133.
11 Dal punto di vista formale è possibile notare come la Casa Testori sia debitrice del progetto per il Completamento del Sacro Monte di Arona (Zodiac, n. 9, 1993). Entrambe insistono su una forma semicircolare e presentano un identico principio di risalita verso un belvedere panoramico, una medesima tensione tra interno raccolto ed esterno aperto al paesaggio, come se il tipo del "teatro" – sacro ad Arona, domestico a Meina – fosse per Canella un'unica matrice generativa. Nonostante la casa venga cronologicamente prima, mi piace invertire la debitura – perché nella mente di Canella quella "chimera", come egli stesso la chiama nella relazione per Arona, era già presente da decenni: la frequentazione del Verbano e dei suoi Sacri Monti risale, per sua stessa ammissione, a "più di trent'anni" prima della relazione del 1993, dunque a un tempo anteriore – o quanto meno coincidente – alla progettazione della Casa Testori. Il progetto per Arona non nasce dunque dopo Meina e non ne è semplicemente lo sviluppo tardivo: ne è, piuttosto, la matrice sommersa, l'idea-paesaggio che covava da tempo e che la casa aveva già, inconsapevolmente, anticipato. La cappella è insieme prima e dopo la casa: prima come "chimera" interiore, dopo come sua compiuta formulazione progettuale.



Guido Canella,
Per il completamento del Sacro Monte di San Carlo ad Arona, disegno di studio, 1993
(Archivio Guido Canella)

1. DALLE ISTITUZIONI
2. BILANCIO DI UNA RICERCA 2018-2026
3. DAL COMITATO SCIENTIFICO
4. ARCHITETTURE ANNI CINQUANTA-SESSANTA

CENTRI COMUNITARI

» **Centro ecumenico Agàpe a Prali, Torino, 1946-51**
Leonardo Ricci
» **Centro di Comunità a Palazzo Canavese, Torino, 1952-54**
Eduardo Vittoria
» **Centro ricreativo e sportivo Olivetti, mensa e dopomensa, cinema-teatro, magazzini a Ivrea, Torino, 1953-59**
Ignazio Gardella
» **Biblioteca Benedetto Croce a Pollone, Biella, 1958-60**
Leonardo Mosso
» **Biblioteca Civica Luigi Einaudi a Dogliani, Cuneo, 1963-64**
Bruno Zevi e Studio A/Z
» **Centro di servizi sociali e residenziali (Unità Residenziale Est) a Ivrea, Torino, 1967-75**
Iginio Cappai, Pietro Mainardis



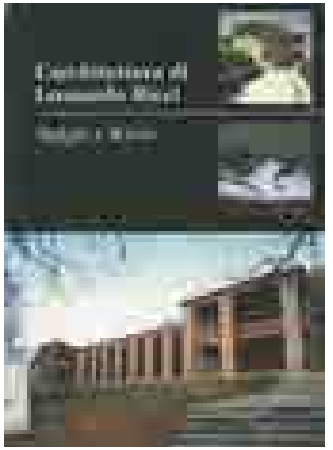
Il padiglione centrale e le terrazze (da M. Loik, G. Rostan e C. Gavinelli, a cura di, *L'architettura di Leonardo Ricci. Agàpe e Riesi*, Claudiana Editrice, Torino 2001, p. 38, foto Corrado Gavinelli, 1995)

Centro ecumenico Agàpe a Prali, Torino, 1946-51

Leonardo Ricci

«[...] "Il villaggio alpino Agàpe rappresenterà un centro d'Ecumenismo", e sarà il luogo di incontro religioso e culturale (ed anche di villeggiatura) delle nuove generazioni evangeliche. [...] Sebbene risultino pochi gli elaborati grafici originali tracciati da Ricci per Agàpe (essi raccolgono il progetto di impianto generale, firmato "arch. Leo Ricci. 1947", ed una serie di quattro schizzi illustrativi... nei suoi disegni rimasti si ritrovano sufficienti elementi descrittivi per comprendere la piena concezione progettuale che l'architetto ha voluto definire negli aspetti autentici della sua iniziale stesura propositiva, poi anche contingentemente variata da pratici interventi di esecuzione (tuttavia non di radicale trasformazione). [...] nell'annata del 1948 [...] erano state soltanto concluse le opere delle parti centrali, chiuse e coperte e dotate di serramenti, ma non le "agapine" (come venivano chiamate dai lavoratori-residenti "le stanze per dormire", che cominciarono a venire edificate dall'anno dopo. Nel 1949 [...] l'insediamento comunitario si dotava di uno dei caseggiati-dormitorio (mentre del secondo venivano gettate solo le fondazioni), erigeva la scalinata che univa i terrazzamenti, attuava il completamento interno del salone, e compiva la parziale costruzione muraria del tempio all'aperto, cominciando anche la Strada degli Appiotti di collegamento al paese. Durante il 1950 [...] sono completate le tre case-dormitorio; ma è col 1951 che Agàpe si dà il suo definitivo assetto conclusivo, nella finitura di tutti gli interni con il relativo mobilio (anch'esso disegnato da Ricci), terminando quindi la strada carrozzabile [...]».

Mirella Loik, Gianni Rostan e Corrado Gavinelli (a cura di), *L'architettura di Leonardo Ricci. Agàpe e Riesi*, Claudiana Editrice, Torino 2001



M. Loik, G. Rostan e C. Gavinelli (a cura di), *L'architettura di Leonardo Ricci. Agàpe e Riesi*, 2001

«Prima opera di risonanza internazionale del fiorentino Leonardo Ricci, il Centro ecumenico al sommo dell'alta val Germanasca, ai piedi delle Alpi Cozie, in un contesto di notevole pregio ambientale, viene realizzato a partire dal 1947 su commissione della Chiesa Valdese nella persona del pastore Tullio Vinay, sostenuto dal movimento ecumenico internazionale. Luogo di incontro fra credenti di diverse fedi e confessioni religiose (ma aperto ad atei, agnostici e credenti), è un articolato complesso di corpi di fabbrica e spazi aperti, sintesi della tradizione



M.A. Giusti, R. Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, 2008



M. Costanzo, *Leonardo Ricci e l'idea di spazio comunitario*, 2010

vernacolare con il modello conventuale. "Utopia realizzata", grazie anche all'impiego di oltre mille volontari in processi di autocostruzione, coniuga un evidente ed esibito simbolismo (dalla chiesa scoperta al salone polifunzionale fino alle camere-celle, dette "agapine", passando attraverso le terrazze e l'anfiteatro) con l'adozione dei semplici materiali del luogo (pietra e legno di larice). Sarà lo stesso padre Vinay, a conferma di un rapporto proseguito nel tempo, a richiedere a Ricci un secondo villaggio valdese a Riesi in Sicilia ("Monte degli Ulivi", 1962-68)».
Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 203

«L'impegno per la realizzazione del centro comunitario di Agàpe rappresenta, rispetto a quanto detto, un'importante sperimentazione nel campo dell'architettura sociale, facente parte dell'iniziale processo di trasformazione spaziale-esistenziale della ricostruzione post-bellica.
[...] l'aspetto, umano e creativo insieme, sarà per Vinay l'elemento assolutamente decisivo per affidare nelle mani dell'architetto romano-fiorentino la costruzione materiale di un'idea, dall'alto contenuto sociale e spirituale. Così tra il 1947 e il 1951, Ricci si lascerà coinvolgere nella realizzazione di un nuovo spazio comunitario per il Centro Evangelico di Agàpe a Prali, in Piemonte. Un piccolo insediamento sulle Alpi Cozie, una struttura che intendeva porsi come punto di riferimento per la ricostruzione di una società drammaticamente colpita dalla guerra; e che Ricci affronterà, ispirandosi in qualche modo alla contemporanea esperienza michelucciana della Chiesa di Collina, a Pontelungo (1946-1953), per l'uso della pietra del posto, per la sua ricerca della "non forma" che, come nota Manfredo Tafuri, rappresenta "l'accettazione transeunte e provvisoria, quasi suo malgrado, di forme dettate dal genius loci". [...] Il progetto di Agàpe si compone di un edificio principale, utilizzato come aula per riunioni e attività della comunità ed altri quattro corpi (ma ne saranno costruiti solo tre), destinati a dormitori. I blocchi, severi per la semplicità della forma e scabri per l'impiego di materiale in pietra a vista, si adagiano lungo il costone della montagna, seguendo le curve di livello e disponendosi a ventaglio in maniera libera. A tale dislocazione naturale, assunta dai valori architettonici, è importante notare, non fa riscontro il disegno uniforme delle fronti, tutto basato sull'iterazione dell'immagine di un finestrone verticale a tutta altezza come unico motivo formale e che quasi sembra voler contraddire il principio del disegno insediativo. Tale schema, volutamente rigido e ripetitivo, è rotto dal doppio livello dei due loggiati disposti, alle estremità del corpo principale, in posizione avanzata per meglio godere della vista della vallata. Dopo questo primo periodo in cui Ricci è presente e partecipa materialmente con Vinay al lavoro costruttivo, la prosecuzione dell'insieme delle opere andrà avanti con interventi di completamento ed anche di ampliamento, condotti da Giovanni Klaus Koenig, amico e collaboratore di Ricci, che si sforzerà di mantenere lo spi-

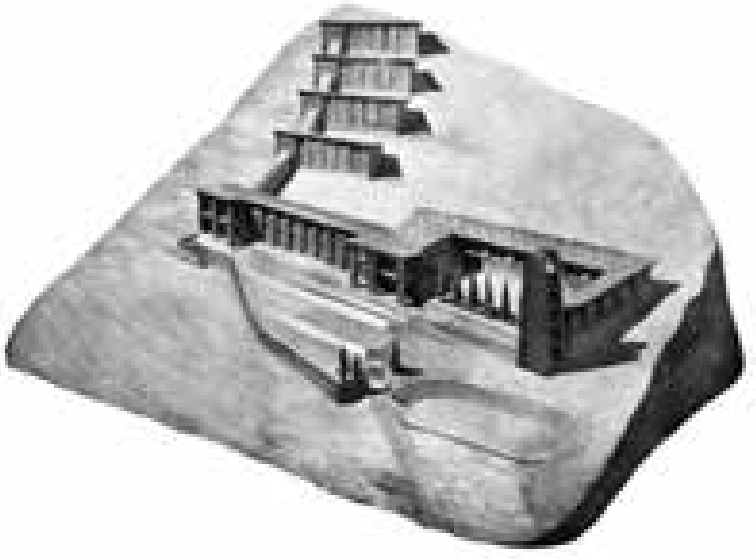
rito del progetto, realizzando: gli uffici (1954-1956), il campanile (1957-1962) e la sistemazione delle cucine (1985-1987)».
Michele Costanzo, *Leonardo Ricci e l'idea di spazio comunitario*, Quodlibet, Macerata 2010, pp. 21-25

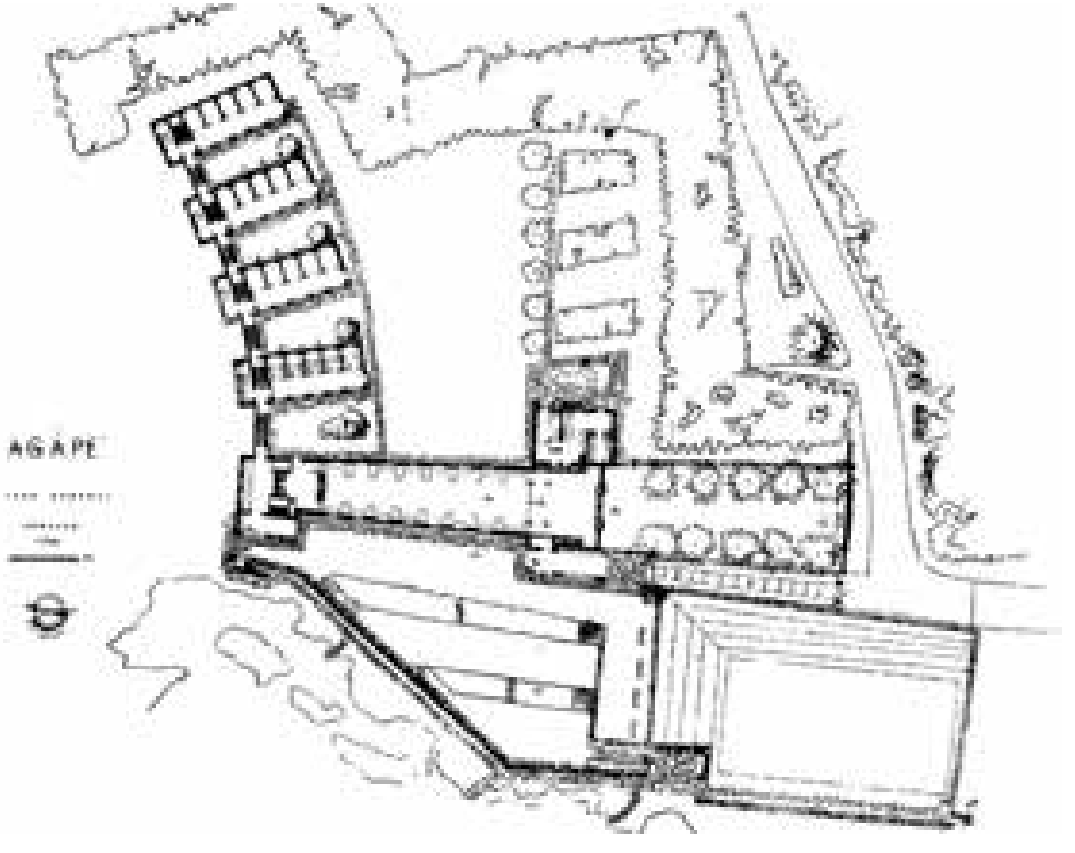
«Il Centro Agàpe, voluto dalla comunità valdese in Val Germanasca e realizzato tra il 1946 e il 1951 da Leonardo Ricci, si presenta come un edificio fortemente radicato al suolo. Ricci dà vita ad una manipolazione formale che reinventa sia l'uso dei materiali tradizionali – si pensi ai colonnati e ai setti realizzati in pietra – sia il rapporto tra costruito e morfologia del sito con la disposizione dei corpi dell'edificio in relazione al pendio».
IAM, Istituto di Architettura Montana, Centro di ricerca Dipartimento di Architettura e Design Politecnico di Torino (https://i-am.polito.it/)

«*Un luogo "ameno", una cultura di frontiera. Prali, Opicina, Pieve Emanuele.*
Un primo confronto identifica nei tre "villaggi" comunitari di Prali, Opicina e Pieve Emanuele [di Leonardo Ricci, Marcello d'Olivo, Guido Canella, N.d.C.], fin dalle prime fasi del progetto, la ricerca, per nuclei rifondativi, del compito istituzionale dell'architettura nella sua vocazione riformatrice e, quindi, del tutto politica. Ma anche il riconoscimento e la riappropriazione di tipi e forme di una «cultura di frontiera» per riconnettere, forzandoli in uno scontro quasi corporeo di passaggio e di conflitto, il luogo e la destinazione. [...] nel Centro ecumenico di Agàpe di Leonardo Ricci, il legame con il pastore teologo Tullio Vinay e le comunità valdesi distribuite nelle Alpi Piemontesi, tra le valli Pellice, Chisone e Germanasca, trova nella piccola località di Ghigo – intenzionalmente tra tutte "la più amena e assolata" – il riconoscimento universale di quella vocazione protestante, dalla seconda metà del Cinquecento in parte legittimata ma circoscritta, non solo territorialmente, in un recinto seppur di fede riformata [...].
In questo senso, il centro di Agàpe, sorta di Sacro Monte "riformato" del dopoguerra, sembra riprendere del gran teatro quattrocentesco di Varallo, quasi trasfigurandoli in una nuova funzione di accoglienza, "di orientamento laico e democratico", non solo la scelta di esteriorizzare il culto – la grande chiesa scoperta, che si fa piazza partecipe con l'aula-refettorio e l'atrio che ne consentono, dall'interno, l'intera visuale ad una innovativa e originale condizione di "templarità comunitaria" –, ma anche il percorso ascensionale, che nei coperti porticati delle "agapine", le celle-dormitorio, conclude l'impianto sulla via degli indritti, cioè, in dialetto locale, la "via verso il sole"».
Gentucca Canella, *«Gli otto in permanente attesa di giudizio». Monumenti memoriali dell'architettura come invarianti per un nuovo impegno civile*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Monumento memoriale. Figurazione e tensione plastica come istanza morale*, FrancoAngeli, Milano 2025, pp. 136-138



Ge. Canella, P. Mellano (a cura di), *Monumento memoriale. Figurazione e tensione plastica come istanza morale*, 2025





Veduta generale del plastico, 1946. Progetto realizzato (da A. Nardi, a cura di, *Leonardo Ricci. Testi, opere, sette progetti recenti di Leonardo Ricci*, Edizioni del Comune di Pistoia, 1984, p. 19)

Il piano generale di Agàpe disegnato da Ricci nel 1947 (da M. Loik, G. Rostan e C. Gavinelli, a cura di, *L'architettura di Leonardo Ricci. Agàpe e Riesi*, Claudiana Editrice, Torino 2001, p. 37)

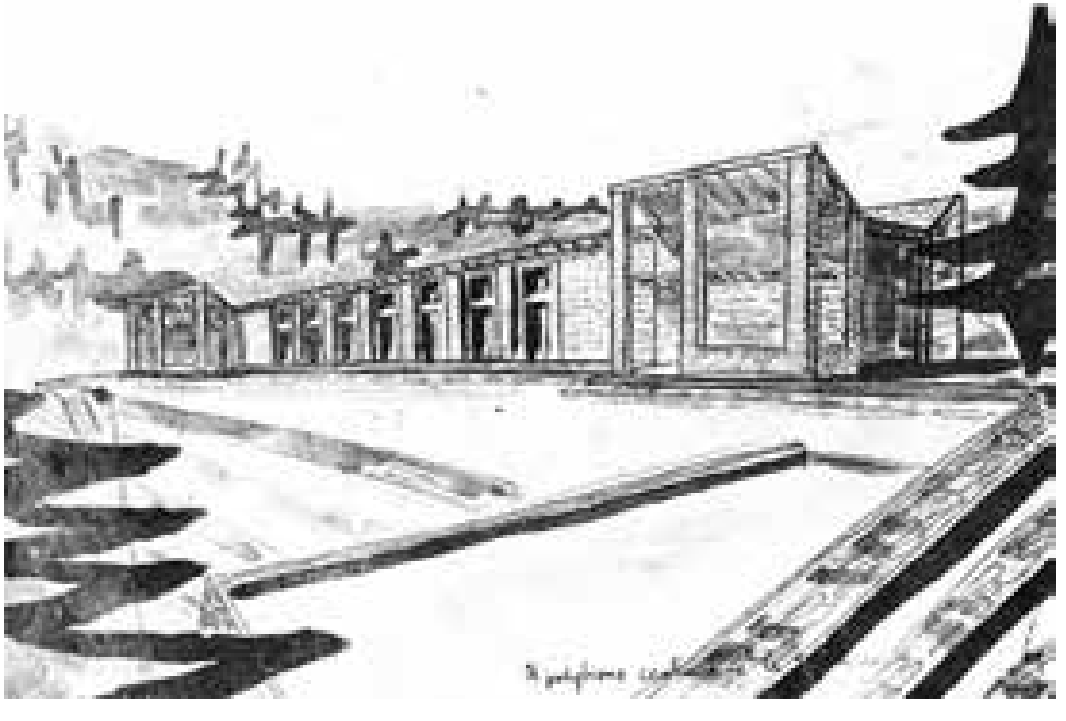




Immagine d'epoca del fronte principale (da IAM, Istituto di Architettura Montana, Centro di ricerca Dipartimento di Architettura e Design Politecnico di Torino, https://i-am.polito.it/)

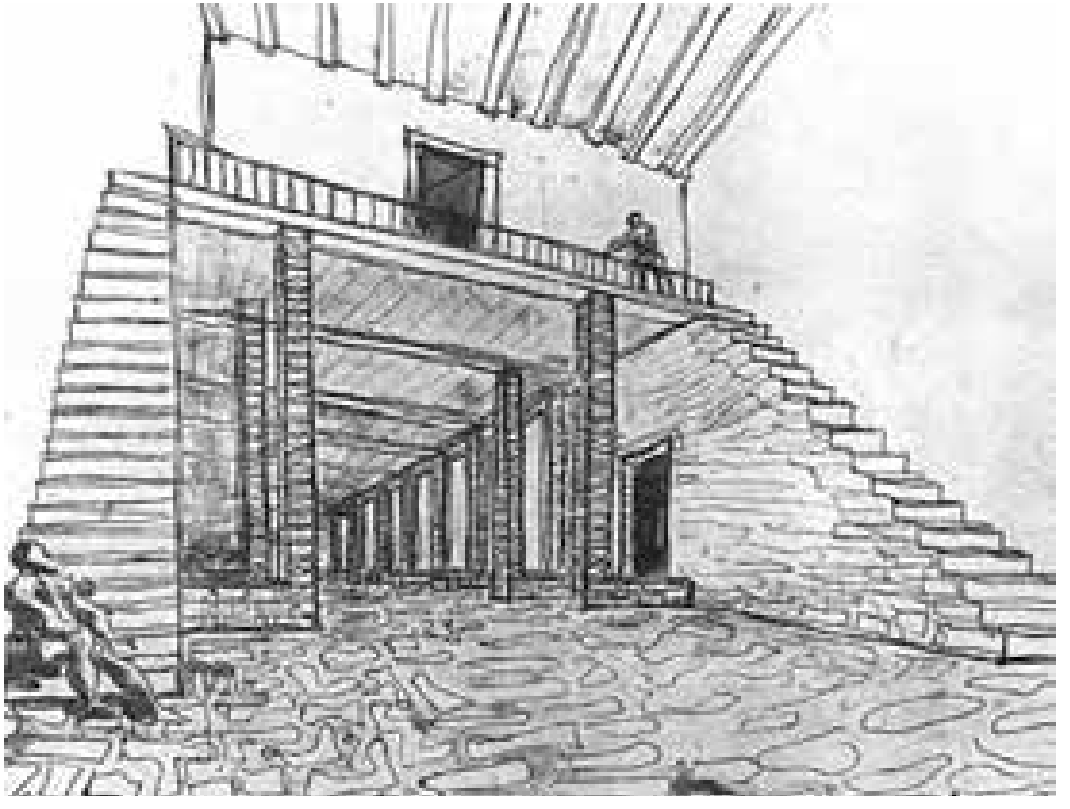
In basso, la grande sala multiuso (per riunioni, culti, dibattiti, incontri, studio, soggiorno, refettorio) nella sua esecuzione reale e definitiva, ad aula unica senza pilastri interni e con tetto a capriate di legno (da M. Loik, G. Rostan e C. Gavinelli, a cura di, *L'architettura di Leonardo Ricci. Agàpe e Riesi*, Claudiana Editrice, Torino 2001, p. 39)

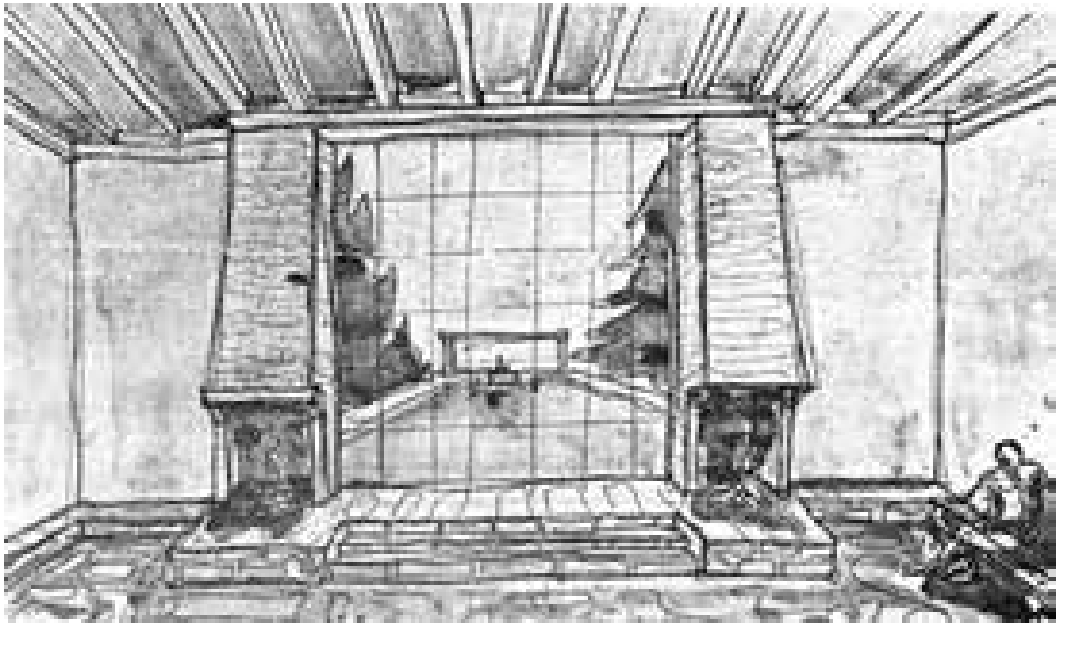




Leonardo Ricci, Studio per le celle, 1946 (da A. Nardi, a cura di, *Leonardo Ricci. Testi, opere, sette progetti recenti di Leonardo Ricci*, Edizioni del Comune di Pistoia, 1984, p. 17)

Progetto per il padiglione centrale e le terrazze, 1947





Interno del salone, 1947. Si tratta dell'atrio rivolto verso la chiesa all'aperto

Veduta della chiesa all'aperto dall'interno del salone, 1947. In primo piano l'immensa vetrata che si può aprire sul tempio esterno, fiancheggiata dai grandi camini abbinati (da M. Loik, G. Rostan e C. Gavinelli, a cura di, *L'architettura di Leonardo Ricci. Agàpe e Riesi*, Claudiana Editrice, Torino 2001, pp. 38-40)







Nella pagina precedente, vista dei tre dormitori dietro l'edificio maggiore

In questa pagina, vista del fronte nord-est del salone e di una fase del cantiere, (da Agàpe, Tipografia B. Coppini & C., Firenze, anni Cinquanta, s.p.)





In questa pagina, chiesa all'aperto; retro del padiglione centrale

Nella pagina seguente, interno del salone; dormitorio (da M. Costanzo, *Leonardo Ricci e l'idea di spazio comunitario*, Quodlibet, Macerata 2010, p. 50)





BIBLIOGRAFIA

Antonio Nardi (a cura di), *Leonardo Ricci. Testi, opere, sette progetti recenti di Leonardo Ricci*, Edizioni del Comune di Pistoia, 1984.

Mirella Loik, Gianni Rostan e Corrado Gavinelli (a cura di), *L'architettura di Leonardo Ricci. Agàpe e Riesi*, Claudiana Editrice, Torino 2001.

Giovanni Bartolozzi, *Leonardo Ricci. Lo spazio inseguito*, Universale di Architettura, Roma 2004.

Michele Costanzo, *Leonardo Ricci e l'idea di spazio comunitario*, Quodlibet, Macerata 2010.

Paolo Montesanto, *Un'ipotesi di rifunzionalizzazione del Moderno: Agàpe di Leonardo Ricci*, Politecnico di Torino, Corso di laurea in Architettura, Relatore Liliana Bazzanella, 2011.

IAM, Istituto di Architettura Montana, Centro di ricerca Dipartimento di Architettura e Design Politecnico di Torino, https://i-am.polito.it/.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Monumento memoriale. Figurazione e tensione plastica come istanza morale*, FrancoAngeli, Milano 2025.

«[...] *"The Alpine village of Agàpe will represent a center of Ecumenism", and it will be the place of religious and cultural encounter (and also a place of retreat) for the new evangelical generations.* [...] *Although few original graphic works drawn by Ricci for Agàpe have survived (they include the general layout project, signed "arch. Leo Ricci. 1947", and a series of four illustrative sketches* [...] *his remaining drawings contain sufficient descriptive elements to understand the full design conception that the architect sought to express in the essential features of his initial proposal, which was then also subsequently modified by practical requirements during construction (though not by radical transformation)*».
Mirella Loik, Gianni Rostan e Corrado Gavinelli, eds., *L'architettura di Leonardo Ricci. Agàpe e Riesi*, Claudiana Editrice, Turin 2001

«*The first work of international renown by the Florentine Leonardo Ricci, the Ecumenical Center at the summit of the upper Germanasca Valley, at the foot of the Cottian Alps, in a context of remarkable environmental value, was built begun in 1947 on a commission from the Waldensian Church in represented by pastor Tullio Vinay, supported by the international ecumenical movement.* [...] *it is an articulated complex of buildings and open spaces, a synthesis of vernacular tradition with the monastic model. A "realized utopia", thanks also to the involvement of more than a thousand volunteers in self-construction processes, it combines evident and displayed symbolism (from the roofless church to the multipurpose hall to the cell-rooms, called "agapine", passing through the terraces and amphitheater) with the adoption of simple local materials (stone and larch wood). It would be father Vinay himself, confirming a relationship continued over time, who would request from Ricci a second Waldensian village in Riesi in Sicily, "Monte degli Ulivi" 1962-68*».
Maria Adriana Giusti and Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Turin 2008, p. 203

«A "pleasant" place, a frontier culture. Prali, Opicina, Pieve Emanuele.
A first comparison identifies in the three communal "villages" of Prali, Opicina and Pieve Emanuele, from the earliest phases of the project, the search, as foundational units, of the institutional task of architecture in its reforming vocation and, therefore, entirely political. [...] *in Leonardo Ricci's Ecumenical Center of Agàpe, the bond with the theologian pastor Tullio Vinay and the Waldensian communities distributed in the Piedmont Alps, among the Pellice, Chisone and Germanasca valleys, finds in the small locality of Ghigo – intentionally among all "the most pleasant and sunny" – the universal recognition of that Protestant vocation, from the second half of the sixteenth century partly legitimized but circumscribed, not only territorially, within an enclosure albeit of reformed faith* [...]. *In this sense, the center of Agàpe, a sort of "reformed" Sacro Monte of the postwar period, seems to take up from the great fifteenth-century theater of Varallo, almost transfiguring them into a new function of hospitality, "of secular and democratic orientation", not only the choice to externalize worship – the large roofless church, which becomes a participatory piazza with the hall-refectory and the atrium that allow, from the inside, the entire view to an innovative and original condition of "communal templarity" –, but also the ascensional path, which in the covered porticoes of the "agapine", the cell-dormitories, concludes the layout on the via degli indritti, that is, in local dialect, the "way toward the sun"*».
Gentucca Canella, *«Gli otto in permanente attesa di giudizio». Monumenti memoriali dell'architettura come invarianti per un nuovo impegno civile*, in Gentucca Canella and Paolo Mellano, eds., *Monumento memoriale. Figurazione e tensione plastica come istanza morale*, FrancoAngeli, Milan 2025, pp. 136-138

Nella pagina seguente, vista del fronte principale (da Agàpe, Tipografia B. Coppini & C., Firenze, anni Cinquanta, s.p.)



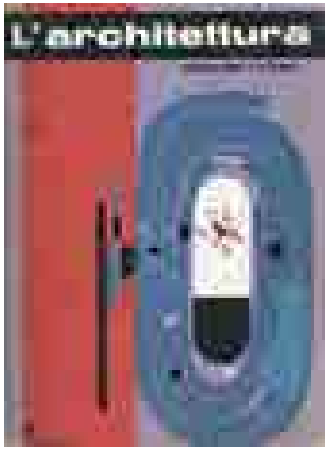


Vista dell'ingresso al Centro di Comunità dalla piazza (da Riccardo Musatti, *Centro di Comunità a Palazzo Canavese*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 5, gennaio-febbraio 1956, p. 681)

Centro di Comunità a Palazzo Canavese, Torino, 1952-54

Eduardo Vittoria

«Palazzo Canavese giace seminascosto ai piedi della Serra, laddove le ultime concrezioni moreniche si aprono nelle conche cerulee dei laghi e il verde cupo dei colli si indora di vigneti. La strada Ivrea-Milano corre seguendo la costa in lunghi rettilinei; all'ottavo chilometro, una breve deviazione porta al paese. È difficile sentire voci sonore, vedere crocchi di gente nelle vie selciate di ciottoli. Muri continui racchiudono le corti su cui si affacciano le case contadine: le solite, bellissime case canavesane ombreggiate dal gran tetto a spioventi, traforate di logge e balconi prolungate nelle fonde tettoie che coprono il fieno e gli attrezzi. Tutto il paese è come un agglomerato di cascine e ripete per questo la serenità distesa dell'edilizia rurale, non avara di spazio, proiettata verso l'apertura della campagna e insieme gelosa dell'intimità dei suoi abitatori.
Residenza di contadini e di operai – e da queste parti anche chi va in fabbrica non abbandona quasi mai il suo campo – Palazzo non ha i luoghi porticati dove, nella provincia piemontese, si addensa la vita mercantile e traffica in tutte le ore un ceto ormai urbanizzato. La esiguità dell'abitato, la vicinanza del capoluogo, gli spostamenti giornalieri cui il lavoro costringe i suoi abitanti hanno conservato a Palazzo uno schietto carattere agreste, un'atmosfera limpida e quieta, non toccata dai rumori e dalle insegne di un'epoca meccanizzata. Così anche le poche piazze non sono accerchiate da fabbriche compatte, popolose e solenni, non convogliano traffico e fervore; sono semplicemente spazi più vasti e liberi, di forma aperta, che spesso sboccano direttamente sull'orizzonte dei campi.
Uno di questi campi, un orto contiguo al primo largo che s'incontra risalendo dalla "nazionale", possedeva Genesio Berghino, un vecchio operaio animatore della Comunità di Palazzo. Fra i contadini e gli operai di Palazzo il Movimento di Comunità conta uno dei suoi nuclei più antichi e fidi, cementato da una compatta identità di sentimenti e di ideali; Berghino pensò dunque di offrire al Movimento quel suo terreno perché su di esso, con il lavoro volontario di tutti, potesse sorgere, in una sede adeguata, il Centro Comunitario del paese.
All'architetto chiamato a disegnare il progetto si prospettava un compito di eccezionale complessità: in primo luogo si trattava di inserire un edificio moderno in una cornice di vetusta edilizia rurale, poi bisognava adempiere a due opposte esigenze, una di ordine materiale – quella di usare sistemi costruttivi economici e adatti a una manodopera non specializzata – e l'altra di valore spirituale, quasi



«L'architettura. Cronache e storia», n. 5, gennaio-febbraio 1956

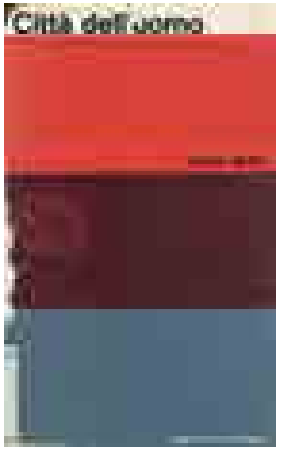
emblematico – quella di corrispondere all'aspirazione esemplare di Berghino e dei suoi semplici amici, all'aspirazione dei comunitari di Palazzo di avere nel "Centro" una casa sociale, fatta a misura della loro vita schietta e solidale. L'edificio si eleva su due piani ed è disposto intorno a una corte, non cintata, bensì aperta verso la piazza. Un portico leggerissimo, formato da una soletta di cemento sorretta da tubi in ferro, ne segna il limite esterno, raccordando le due facciatelle: l'una a parete continua, su cui campeggia in maiolica policroma la grande campana di "Comunità", e l'altra, tagliata a mezza altezza da un finestrone a nastro che dà luce alla sala principale. Il terrazzo sul portico è praticabile, cintato da una ringhiera in ferro battuto.

La corte può servire anche per riunioni all'aperto e introduce senza soluzioni di continuità dalla piazza agli ambienti del Centro. Sulla sinistra si accede direttamente all'ambulatorio, del tutto disimpegnato dagli altri servizi. In fondo un vestibolo, aperto anch'esso, dà adito sulla sinistra alla scala e alla stanza terrena riservata al gruppo sportivo; a destra si prolunga in un corridoio che poi immette, con un ampio varco, alla sala principale. Questa ha pianta pentagonale; un'estesa vetrata la divide dalla corte mentre, dal lato opposto, una pedana adombra senza retorica un palcoscenico. Lungo le pareti sono fissati banchi di legno foderati in linoleum; pure in legno è il controsoffitto che nasconde le classiche capriate sorreggenti il tetto a spioventi. La sala è destinata ad usi diversi: può servire per lezioni e convegni, per il cinema, la musica e il ballo. Una luminosità nitida, ma non aggressiva, la isola dalla corte e dal corridoio aperto, mentre i larghi squarci nelle pareti invitano a un accesso senza convenevoli.

La pianta pentagonale, l'arredamento di tavoli geometrici componibili, la mobilità delle sedie consentono di creare, con rapidi spostamenti, un ambiente dimensionato e raccolto, adatto ai pochi e ai molti. Al piano superiore una serie di salette ospita la biblioteca, la segreteria, la sede di eventuali raggruppamenti a carattere specializzato. Un terrazzo prospetta verso la campagna consentendo di ammirare il lontano profilo delle Prealpi o di assistere alle appassionate partite di bocce nella pista sottostante. Nello stesso breve giardino un piccolo edificio indipendente accoglie un impianto di docce pubbliche, e vi si accede da una via laterale. Le terrazze, i corridoi, i passaggi porticati creano una fluenza continua tra gli ambienti, così come la corte prolunga la piazza. La vita del paese converge spontaneamente verso il Centro Comunitario per riconoscere in esso, nella sua architettura articolata e libera, adattabile ai più diversi bisogni della vita associata, la sua sede naturale. Il Centro Comunitario, palestra e fucina della democrazia di base, ha qui trovato una sistemazione perfetta nella sua scala, che quindi riveste un alto valore di esempio. L'innesto della moderna architettura nel tessuto urbanistico del vecchio paese è felicemente riuscito: promessa concreta e strumento visibile del rinnovato ritmo di vita che un'idea può suscitare in un corpo sociale

stanco seppure sano, avviandolo a nuove forme di "humana civilitas"».
Riccardo Musatti, *Centro di Comunità a Palazzo Canavese*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 5, gennaio-febbraio 1956, pp. 681, 683, 685

«[...] Per i nostri operai e contadini Comunità è simbolo sociale nuovo di un ideale di giustizia, e da noi il movimento Comunità ha ovunque preso il posto del vecchio movimento socialista. I nostri primi Centri nacquero così per la fede, la simpatia, il sacrificio dei primi amici. [...] Ora che il Movimento, dopo anni di lavoro ordinato e paziente, volge verso nuove vie di più ampio respiro, non posso dunque dimenticare che a dar vita alla prima Comunità del Canavese furono dei semplici e modesti operai. Primo fra tutti Genesio Berghino di Palazzo Canavese, piccolo, ridente paese di 700 abitanti, disteso fra faticati vigneti nelle colline della Serra. Il suo Centro Comunitario è un centro modello, costruito in mezzo al paese, senza fasti retorici, in uno stile modesto e accogliente che si accompagna alle case di ognuno. Palazzo diventa nella storia del nostro Movimento un episodio significativo e importante. Primo, perché è nato da un sacrificio individuale: Genesio Berghino ha preso tutti i suoi risparmi e ha donato alla sua Comunità denari e terreno. Secondo, i comunitari di Palazzo hanno lavorato tutti i giorni di festa per due interi anni, per costruirlo pietra su pietra, mattone su mattone. Esso è quindi sorto per la loro libera volontà ed è stato edificato con la loro fatica. [...] a Palazzo si è formato in maniera inequivocabile un potere comunitario; la Chiesa, il Comune, il nostro Centro formano insieme una vera Comunità perché in essi si esprimono le forme organizzate di una autentica civiltà. [...] Ma nei Centri Comunitari c'è anche presente la solidarietà dell'intera Comunità del Canavese che porta nel funzionamento del Centro l'influsso della sua organizzazione, a soccorso delle incertezze primitive dei Centri isolati e poveri che da soli non potrebbero trovare le fonti del proprio elevamento culturale e sociale [...]».
Adriano Olivetti, *Città dell'uomo*, Edizioni di Comunità, Milano 1959

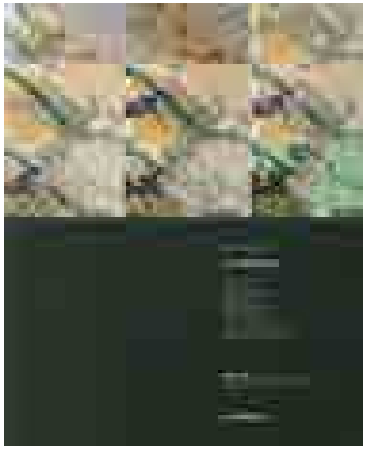


A. Olivetti, *Città dell'uomo*, 1959

«Questo edificio che evoca ancora temi figurativi di matrice neo-realista è interessante e per il modo in cui una piccolissima attrezzatura socio-ricreativa riesce a trasformarsi, da semplice edificio, in evento urbano e per la misura del suo inserimento nel contesto preesistente».
Giovanni Guazzo (a cura di), *Il punto su... Eduardo Vittoria. L'utopia come laboratorio sperimentale*, Gangemi Editore, Roma 1995, p. 36


G. Guazzo (a cura di), *Il punto su... Eduardo Vittoria. L'utopia come laboratorio sperimentale*, 1995

«Il centro comunitario doveva essere per Adriano Olivetti l'edificio più significativo nei quartieri urbani o nei borghi rurali: un centro culturale e sociale, un centro politico dove coordinare e dirigere la vita pubblica della comunità, uno dei nuclei del nuovo assetto federale della società. Nel 1958 sono attivi nel Canavese 72



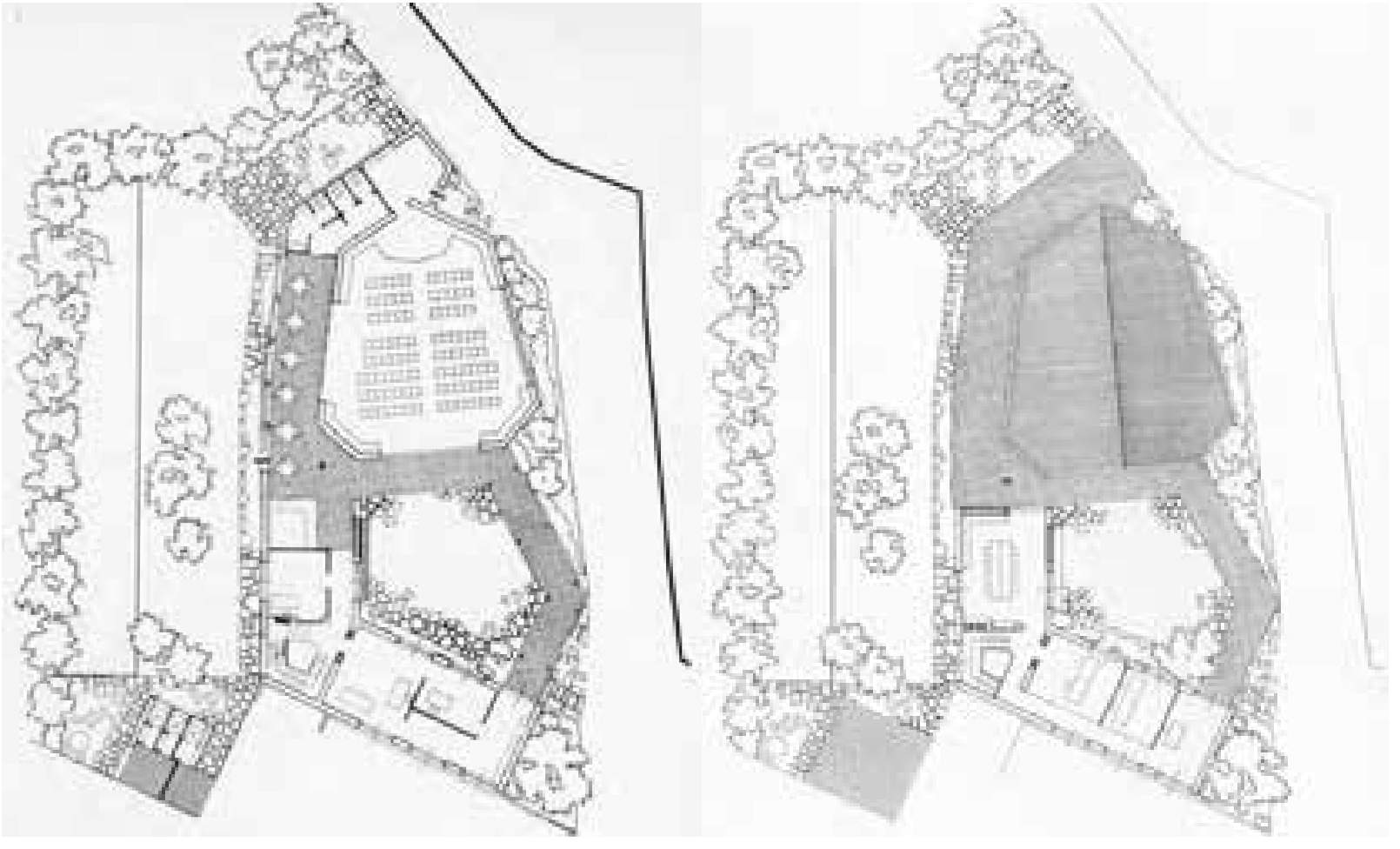
M. Meriggi, *La "Città Verde"*, 2009

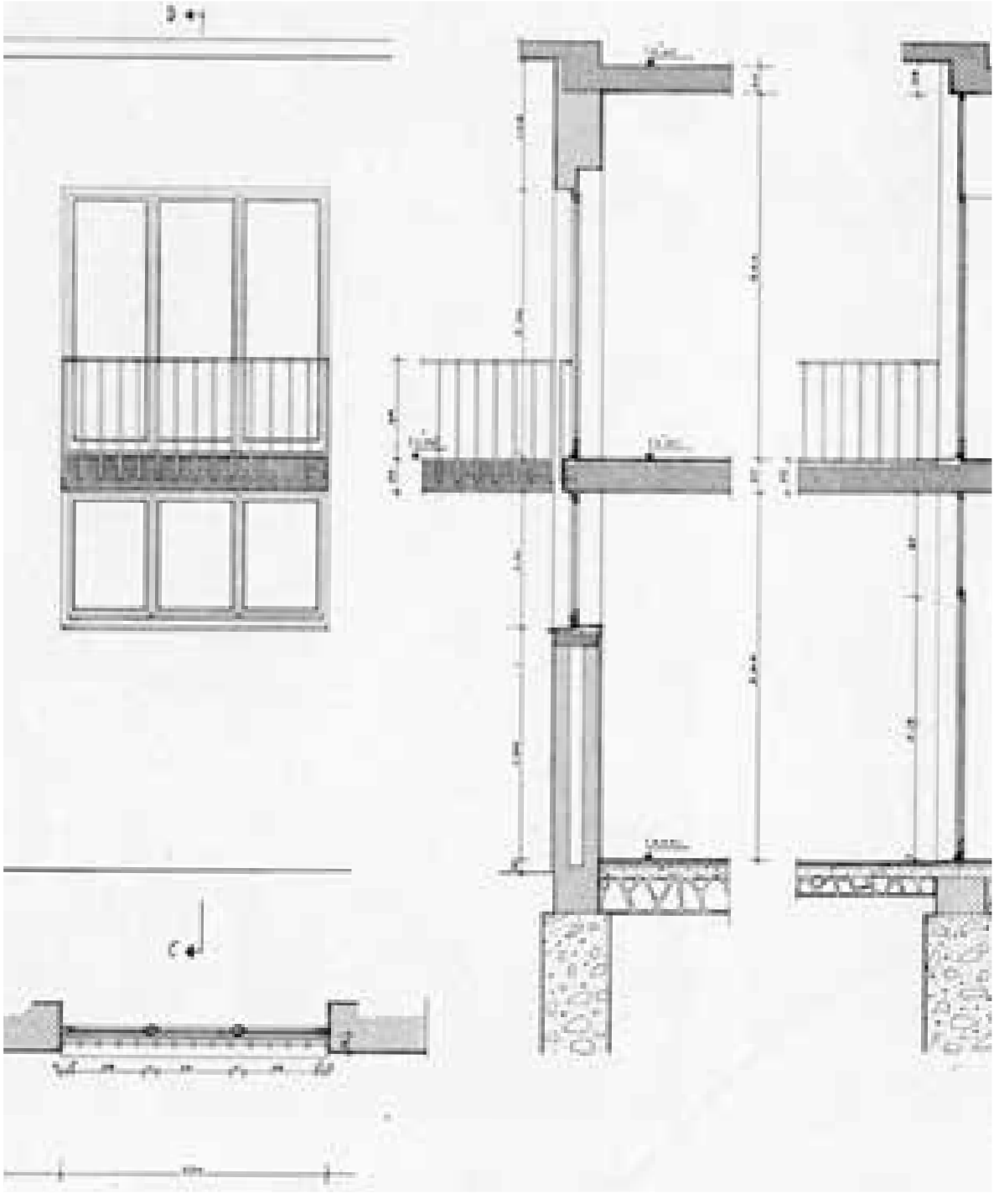
Centri comunitari, ma quello di Palazzo rimane un prototipo unico dal punto di vista dell'architettura.
Il terreno su cui sorge il Centro comunitario di Palazzo viene ceduto gratuitamente dall'operaio della Olivetti Genesio Berghino, uno dei pochi elementi di base, operai e contadini, membro degli organi dirigenti della "Comunità del Canavese" fondata da Adriano nel 1947. L'edificio, che sorge su un orto contiguo al primo largo che s'incontra risalendo dalla strada "nazionale", si eleva su due piani ed è disposto intorno a uno spiazzo aperto verso la piazzetta a forma triangolare, dovuta dall'essere alla confluenza di un trivio; due lati sono costruiti da edifici adibiti a residenza e produzione, il terzo dal Centro comunitario.
Un esile portico, reinterpretando certi caratteri della casa canavesana, raccorda i due piccoli edifici costituenti il centro. Essi sono leggermente ruotati a formare un angolo aperto verso la piazzetta, uno spazio minore rispetto a quello totale. La corte può servire anche per riunioni all'aperto e introduce senza soluzioni di continuità dalla piazza agli ambienti del Centro. Sulla sinistra si accede all'ambulatorio; in fondo un vestibolo introduce a sinistra alla scala e alla stanza riservata al gruppo sportivo; a destra si prolunga in un corridoio ed immette alla sala principale a pianta pentagonale. Al piano superiore una serie di salette ospita la biblioteca, la segreteria, la sede di eventuali raggruppamenti a carattere specializzato. Un terrazzo guarda verso la campagna e verso la pista di bocce sottostante; nello stesso piccolo giardino un edificio indipendente accoglie un impianto di docce pubbliche, a cui si accede da una via laterale. Il terrazzo praticabile posto sul portico, l'ampia vetrata della sala principale, tutti i percorsi creano un contatto continuo tra gli ambienti e la piazza. Nell'affrontare il progetto Eduardo Vittoria si trova di fronte a tre questioni principali: inserire un edificio moderno in un borgo rurale; impiegare sistemi costruttivi economici e adatti a una manodopera non specializzata, ossia gli stessi contadini di Palazzo; rappresentare nell'edificio la vita del Movimento di Comunità. Impianto e linguaggio – che non cerca la mimesi con il luogo – fanno sì che la vita del borgo sembri convergere verso il centro comunitario, "palestra e fucina della democrazia di base"».

Francesca Bonfante, *Ivrea: un cantiere per la "comunità" di Olivetti*, in Maurizio Meriggi, *La "Città Verde"*, Araba Fenice, Boves 2009, pp. 132-134



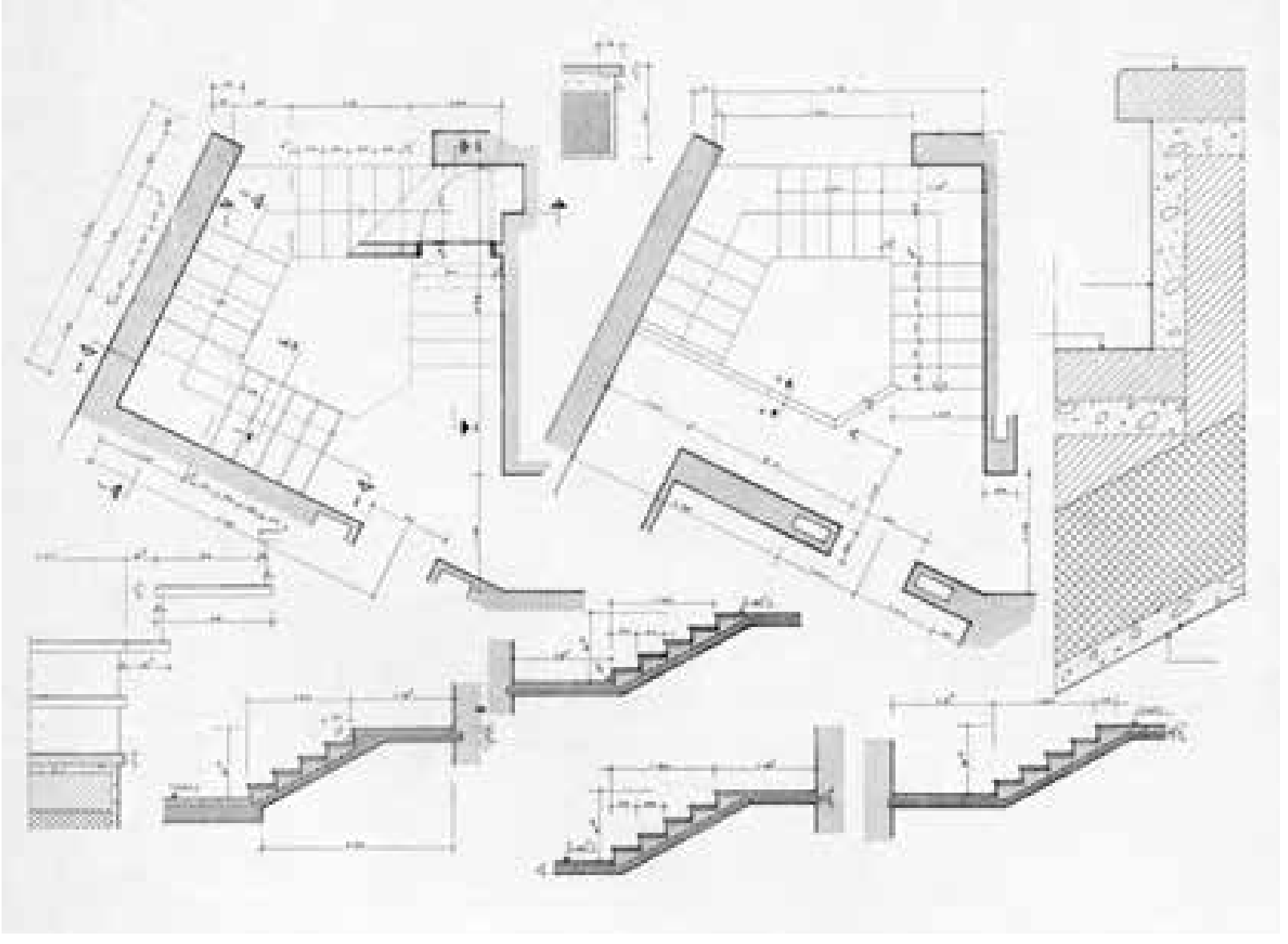
Veduta del paese con il Centro di Comunità sullo sfondo (da Riccardo Musatti, *Centro di Comunità a Palazzo Canavese*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 5, gennaio-febbraio 1956, p. 680)





A sinistra, pianta del piano terreno e del primo livello

Dettaglio del solaio (da Riccardo Musatti, *Centro di Comunità a Palazzo Canavese*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 5, gennaio-febbraio 1956, pp. 682, 684)



A sinistra, dettaglio costruttivo della scala interna

A destra in alto, vista della passerella esterna e, in basso, veduta della terrazza del Centro di Comunità dall'esterno del complesso (da Riccardo Musatti, *Centro di Comunità a Palazzo Canavese*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 5, gennaio-febbraio 1956, pp. 684, 682)











A sinistra, vista esterna del Centro di Comunità

Ambiente interno e vista della sala comune (da Riccardo Musatti, *Centro di Comunità a Palazzo Canavese*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 5, gennaio-febbraio 1956, pp. 684-685)







In alto a sinistra, particolare: parapetto della scala interna

In alto a destra, dettaglio del soffitto in legno

In basso, vista verso il cortile (da Riccardo Musatti, *Centro di Comunità a Palazzo Canavese*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 5, gennaio-febbraio 1956, pp. 686, 687)

BIBLIOGRAFIA

Riccardo Musatti, *Centro di Comunità a Palazzo Canavese, architetto Eduardo Vittoria. Presentazione di Riccardo Musatti*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 5, gennaio-febbraio 1956, pp. 680-685.

Eduardo Vittoria Architetto, *Progetti e costruzioni 1948-1957*, Torino 1957.

Francesco Tentori, *Profili di architetti: Eduardo Vittoria*, in «Comunità», n. 69, aprile 1959, pp. 50-61.

Adriano Olivetti, *Città dell'uomo*, Edizioni di Comunità, Milano 1959.

Marcello Fabbri, Antonella Greco, *La comunità concreta. Progetto e immagine. Il pensiero e le iniziative di Adriano Olivetti nella formazione della cultura urbanistica e architettonica italiana*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma 1988, p. 221.

Giovanni Guazzo (a cura di), *Il punto su... Eduardo Vittoria. L'utopia come laboratorio sperimentale*, Gangemi Editore, Roma 1995, p. 36.

Patrizia Bonifazio, Paolo Scrivano, *Olivetti costruisce. Architettura moderna a Ivrea*, Skira, Milano 2001, pp. 30-32.

Patrizia Bonifazio, *Attraversare i luoghi. Alcune riflessioni su studi e interpretazioni della committenza Olivetti a Ivrea*, in «Parametro», n. 262, marzo-aprile 2006, p. 71.

Francesca Bonfante, *Ivrea: un cantiere per la "comunità" di Olivetti*, in Maurizio Meriggi, *La "Città Verde"*, Araba Fenice, Boves 2009, pp. 132-134.

Adriano Olivetti, *Il cammino della Comunità*, Edizioni di Comunità, 1959, ripubblicato con prefazione di Salvatore Settis, collana Humanitas Civilitas 3, Edizioni di Comunità, Roma-Ivrea 2013.

Umberto Serafini, *Adriano Olivetti e il Movimento Comunità*, Edizioni di Comunità, Roma-Ivrea 2015.

Sara Conte, *Il colore nella cittadella razionalista di Ivrea: l'opera di Eduardo Vittoria,* in Veronica Marchiafava, Lia Luzzatto (a cura di), *Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari*, Associazione Italiana Colore, Milano 2018.

Pietro Nunziante, Massimo Perriccioli (a cura di), *Eduardo Vittoria, Studi Ricerche Progetti*, CLEAN, Napoli 2018.

«[...] *The building rises on two floors and is arranged around a courtyard, not enclosed, but rather open toward the square. A very light portico, formed by a concrete slab supported by iron tubes, marks its outer limit, connecting the two small facades: one with a continuous wall, on which the large "Comunità" bell in polychrome majolica stands out, and the other, cut at mid-height by a ribbon window that gives light to the main hall. The terrace above the portico is accessible, bordered by a wrought iron railing. The courtyard can also serve for outdoor meetings and introduces without breaks in continuity from the square to the Center's spaces. On the left there is direct access to the medical clinic, completely separated from the other services. At the back a vestibule, also open, gives access on the left to the staircase and to the ground-floor room reserved for the sports group; on the right it extends into a corridor that then leads, through a wide opening, to the main hall. This has a pentagonal plan; an extensive glass wall separates it from the courtyard while, on the opposite side, a platform suggests without rhetoric a stage. Along the walls are fixed wooden benches covered in linoleum; also in wood is the false ceiling that hides the traditional trusses supporting the pitched roof. The hall is intended for various uses: it can serve for lessons and conferences, for cinema, music and dancing. A clear but not aggressive luminosity isolates it from the courtyard and the open corridor, while the wide openings in the walls invite access without formalities. The pentagonal plan, the furnishing of modular geometric tables, the mobility of the chairs allow for the creation, with rapid movements, of a dimensional and intimate environment, suitable for the few and the many. On the upper floor a series of small rooms houses the library, the secretariat, the headquarters of possible specialized groupings.*

A terrace faces toward the countryside allowing one to admire the distant profile of the Prealps or to watch the passionate bocce matches on the court below. In the same small garden an independent small building houses a public shower facility, accessible from a side street.

The terraces, corridors, covered passages create a continuous flow between the spaces, just as the courtyard extends the piazza. The life of the village converges spontaneously toward the Community Center, recognizing in its articulated and free architecture, adaptable to the most diverse needs of associative life, its natural home. The Community Center, gymnasium and forge of grassroots democracy, has here found a perfect arrangement in its scale, thereby acquiring a high exemplary value. The grafting of modern architecture into the urban fabric of the old village has succeeded felicitously: a concrete promise and visible instrument of the renewed rhythm of life that an idea can arouse in a tired yet healthy social body, setting it on the path toward new forms of "humana civilitas"».

Riccardo Musatti, *Centro di Comunità a Palazzo Canavese*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 5, gennaio-febbraio 1956

Nella pagina seguente, veduta del Centro Comunitario di Palazzo (da Riccardo Musatti, *Centro di Comunità a Palazzo Canavese*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 5, gennaio-febbraio 1956, p. 683)





Scala di accesso al piano della mensa, circondato da un terrazzo continuo a sbalzo (da Roberto Guiducci, *Appunti sulla progettazione di Gardella*, in «Casabella-Continuità», n. 235, gennaio 1960, p. 10)

Centro ricreativo e sportivo Olivetti, mensa e dopomensa, cinema-teatro, magazzini a Ivrea, Torino, 1953-59

Ignazio Gardella

«I nuovi edifici della mensa e dopomensa e del cinema-teatro si inseriscono nel complesso ricreativo e sportivo della Olivetti, che occupa lo spazio ai piedi della collina retrostante la fabbrica. Si è cercata un'unità di composizione in cui i nuovi edifici, i vecchi fabbricati (ex-convento e chiesa) e le attrezzature sportive determinassero nel paesaggio naturale spazi, oltre che interni, anche esterni a scala umana. La mensa e il dopomensa sono riuniti in un unico edificio, che ha una pianta centrale con un perimetro che si adatta al movimento del terreno. Esso costituisce una specie di perno, attorno a cui le zone sportive (campi di tennis e di bocce) da un lato, e le zone di riposo dall'altro, si articolano in spazi diversi e contigui, la cui continuità è favorita dall'andamento stesso delle pareti dell'edificio. La costruzione è molto bassa, e non essendo addossata alla bella collina di sfondo, non la "rompe" e non ne preclude la vista, ma la riconduce a far parte di tutto il complesso ambientale, che è chiuso a ovest dal rettangolo vetrato dello stabilimento. Il cinema-teatro per 800 posti (in corso di costruzione) limita il centro di vita compreso tra il lato nord-est della mensa e la fronte sud-est dell'ex-convento, separandolo dallo slargo di arrivo e parcheggio, e definisce con gli altri corpi di fabbrica dell'ex-convento una piazza raccolta, adatta per cinema e rappresentazioni all'aperto. [...] La mensa, il dopomensa e il cinema-teatro sono allacciati da una galleria sotterranea allo stabilimento, dal quale proviene il maggior flusso di operai. Arrivando al centro del piano della mensa a mezzo della scala principale e delle scale mobili, coloro che sono diretti alla "mensa servita" sfociano subito lateralmente, gli altri passano attraverso le otto linee radiali di distribuzione, servite da montavivande in diretta comunicazione con la cucina. I percorsi tra l'uscita delle linee di distribuzione e i tavoli più lontani sono evidentemente molto minori di quelli che si avrebbero in uno schema a pianta rettangolare, e la forma stessa crea una continua varietà di visuali, che rompe la monotonia altrimenti inevitabile in un ambiente così vasto. Lo spazio potrà essere sezionato in spazi minori di valore diverso con pareti fisse e mobili. Un braccio della mensa si protende verso sud e costituisce un angolo più tranquillo per chi vuol sostare più a lungo dopo il pasto. La mensa rapida è prevista per 1800 posti, la mensa servita per circa 500 posti, ma i confini tra le due mense possono essere facilmente variati. Intorno a tutto il perimetro della mensa gira un terrazzo che serve da pensilina per gli ambienti del dopomensa, e dal quale con scalette interne si può scendere



«Casabella-Continuità», n. 235, gennaio 1960

direttamente al giardino e ai campi sportivi. Al piano sottostante, del dopomensa, il nucleo centrale è occupato dai servizi (w.c., lavabo, guardaroba, depositi) usufruibili anche da chi va alla mensa, e da due locali per televisione o conferenze. Tutt'intorno si svolgono gli altri ambienti che, seguendo in parte l'andamento del terreno, sono a diverso livello e di differente altezza. Lungo l'arco nord si trovano prima gli ambienti di maggior altezza: caffè, bar, spazio per danze, accessibili facilmente, data anche la vicinanza dei campi da gioco, poi le sale per il biliardo, ping-pong e giochi vari; lungo l'arco sud, dove il perimetro si incava seguendo l'andamento del terreno, in una specie di patio, gli ambienti di minor altezza destinati al riposo, alla siesta, alla lettura e scrittura. Si è seguito cioè il criterio di aver una zona più rumorosa e di maggior movimento in corrispondenza dei campi sportivi, cinema, eccetera, e una zona più tranquilla, che corrisponde ad una zona esterna di riposo. Da ognuno degli ambienti si esce direttamente a livello dei terrazzamenti che raccordano l'edificio al terreno. Il lato dell'esagono in cui è iscritto il corpo principale è di m 37,50. L'ossatura è in calcestruzzo armato con solai di altezza variabile (da cm 22 a cm 65) su travi in spessore (luci massime di m 17, normali m 13; interassi pilastri di facciata m 3,75). I pavimenti sono in grès bruno. Nelle zone di maggior passaggio le pareti interne hanno zoccolature dell'altezza di m 1,80, in lastre d'ardesia con coprigiunti di marmo bianco. L'intonaco del soffitto è termoacustico (amianto "Limpet"). La controsoffittatura che contiene l'impianto di condizionamento forma un disegno in rilievo sul soffitto, che, partendo dal nucleo centrale continuo, si ramifica verso l'esterno, seguendo l'andamento delle canalizzazioni. Il riscaldamento integrativo nei locali di soggiorno è ottenuto con termoconvettori "Runtal" sotto le finestre. L'illuminazione è a fluorescenza. L'inizio dei lavori risale al novembre 1954; con una sospensione di due anni l'edificio è stato ultimato nell'agosto 1959.
I lavori sono stati diretti, per la parte tecnica, dagli ingegneri Roberto Guiducci e Antonio Migliasso».

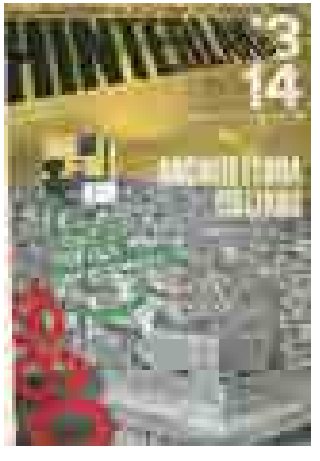
***Relazione*, in Roberto Guiducci, *Appunti sulla progettazione di Gardella*, in «Casabella-Continuità», n. 235, gennaio 1960, pp. 9-10**

«[...] Qui le ampie vetrate, l'inserimento nel paesaggio di natura da un lato e degli edifici industriali dall'altro – più consueto alla normale esperienza architettonica contemporanea – li hanno [i partecipanti al Convegno di Otterlo] tratti in inganno e le loro rimostranze si sono un po' acquetate.
Essi non hanno inteso quale profonda elaborazione dei motivi passivamente assorbiti dai manieristi, vi sia in quest'opera e come il risultato acquisti validità, non per il fatto che vi siano nella composizione gli elementi della "modernità" ma per il modo raffinatamente critico con il quale l'artista ha saputo farne uso
Partendo da un'impostazione metodologica che deduce le forma dai dati obiettivi del tema (uno specifico organismo da inserire in un determinato luogo), si raggiunge l'unità in breve spazio con l'abile contrazione dei volumi, che risolve i pro-

blemi pratici e ne fraziona e ne vivifica l'espressione, traverso una successione di sorprese. Gardella agisce similmente a uno scultore che percepisce nella materia grezza le possibilità dell'immagine, e arriva a poco a poco all'identificazione poetica tra soggetto e oggetto. Senza cadere in un incontrollato empirismo, che soggiace alle leggi precostituite nella materia, egli ne tiene conto, ma le domina fino a portarle, di là dalla loro inerzia, nel mondo creato da lui. Con estrema semplicità – che in fondo è ridotta alle variazioni di gruppi di moduli corrispondenti al sintetico involucro della complessa distribuzione degli organi interni – è raggiunta la totalità unitaria di questa architettura nelle sue caratterizzazioni estetico-pratiche. Importano meno certe preziosità eccessive nei partiti decorativi dell'interno; l'unico appunto che farei semmai a quest'opera è che i piani sovrapposti uno sull'altro non si conchiudono al sommo con una frase finale (di cui è esempio sublime il cornicione posto dal genio di Michelangelo al termine di Palazzo Farnese). Ma anche questo, seppure qui avrebbe potuto avere la sua espressione inedita in una più esplicita affermazione, corrisponde al sentimento di Gardella e al suo pensiero, preoccupati di lasciare libero valore all'interpretazione della nostra vita contemporanea, sempre aperta a nuovi sviluppi».

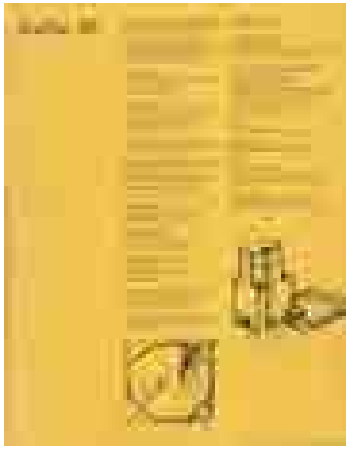
Ernesto Nathan Rogers, *La mensa Olivetti a Ivrea di Ignazio Gardella*, in «Casabella-Continuità», gennaio 1960, n. 235, p. 4

«[...] La Mensa Olivetti è stata costruita a Ivrea tra il 1953 e il 1954. Il tema non era solo quello di una mensa aziendale, ma di un complesso contenente anche molte altre attività complementari (biblioteca, sale di lettura e di scrittura, sale da gioco, sale di ritrovo, eccetera) per i dipendenti della Fabbrica Olivetti, allora condotta da Adriano Olivetti uno degli industriali più avanzati e più sensibili ai problemi dell'urbanistica e dell'architettura. L'edificio occupa un'area leggermente acclive all'inizio di un'alta collina, limitata a valle dalla cortina rettilinea degli Stabilimenti Olivetti e su un lato di un volume rettangolare da un vecchio convento. Per questo, appunto – cioè per non frantumare l'ambiente naturale con un fastidioso parallelismo alle costruzioni preesistenti, oltre che ovviamente per una coincidenza con altre esigenze d'uso – ho scelto per l'edificio una compatta forma poligonale, a pianta centrale, facendolo diventare quasi un perno intorno a cui ruota lo spazio esterno. La compatta forma poligonale si rompe in corrispondenza di uno sperone di roccia, che affiora dal terreno, creando un suggestivo patio aperto e si prolunga con un braccio nella parte alta pianeggiante. Sotto il livello del terrazzo di copertura, che è costante per tutto l'edificio, sono raccolti ambienti di diversa altezza con il pavimento a quote progressivamente crescenti. Viene qui ripreso e sviluppato un tema già accennato in miei precedenti lavori, come la Villa Baletti e la Galleria d'arte moderna. Intorno ad un nucleo centrale comprendente i servizi si snoda così, con un movimento rotatorio, una successione di ambienti di vario uso, situati a livelli crescenti, che seguono l'andamento del terreno, di modo che ogni spazio interno sfocia direttamente nello spazio esterno corrispondente. L'ul-



«Hinterland», n. 13-14, gennaio-giugno 1980

timo piano è tutto occupato dalla mensa vera e propria con al centro il gruppo delle linee di self-service, al quale si arriva direttamente e rapidamente attraverso un sistema di scale e scale mobili, collegate con una galleria sotterranea alla vicina Fabbrica. Uscendo dalle linee di self-service, si possono scegliere con brevi percorsi interni i posti liberi negli spazi perimetrali, che sono separabili tra loro mediante quinte mobili, e che hanno tutti la vista sul bell'ambiente naturale, mosso e alberato che circonda l'edificio. A questo sistema centrale di accesso rapido al centro della mensa corrisponde un sistema di discese a "pioggia" con scale interne ed esterne e attraverso la balconata perimetrale continua, che conducono direttamente dal piano mensa ai diversi ambienti sottostanti e agli spazi di sosta nel parco. Voglio qui accennare alla particolare soluzione adottata per il condizionamento. I canali e gli anemostati invece di essere incassati corrono in vista disegnando sul soffitto una varia ramificazione. Le pareti esterne, quasi completamente vetrate, tra pilastro e pilastro, sono protette dagli ampi sbalzi delle balconate. Queste, con il loro forte aggetto, le modanature dei frontali in pietra bianca e il disegno corposo dei parapetti in ferro (verniciati come i serramenti in rosso scuro), costituiscono un segno determinante nell'architettura dell'insieme».
Ignazio Gardella, *Razionalismo e rigenerazione figurativa. Incontro con Ignazio Gardella*, in «Hinterland», n. 13-14, gennaio-giugno 1980, pp. 25-26



«Zodiac», n. 20, gennaio-giugno 1999

«[...] il progetto che nelle intenzioni di Olivetti doveva comprendere la Mensa per il personale del complesso di via Jervis, un edificio per magazzini-laboratorio, un Cinema-teatro per 800 posti. Insieme a ciò, la sistemazione dell'intera area che occupava gli spazi circostanti la Chiesa di San Bernardino (con gli affreschi della Vita di Cristo di Martino Spanzotti), i resti del convento quattrocentesco che era stato l'abitazione di Camillo Olivetti, dove tutti i suoi figli erano nati e avevano trascorso l'infanzia e la prima giovinezza, e che era stato acquistato dalla Società Olivetti per insediarvi, accanto alla Mensa, alcune attività ricreative, e doveva quindi diventare, come la fascia dei Servizi sociali sull'altro lato di via Jervis, in via di costruzione da parte dei due architetti "storici" della Società, Figini e Pollini, uno dei punti forti dell'intero comprensorio, affrontando con ciò la volontà di un modo diverso di affrontare i doveri e le responsabilità della società industriale. Come è noto, la morte di Adriano Olivetti e le difficoltà insorte nella gestione dell'azienda, investita dalle prime ondate della rivoluzione elettronica che avrebbe cambiato tutto in quel settore produttivo, non permisero di completare l'opera che si arrestò al compimento della Mensa, alla parte sotterranea e invisibile del Teatro, adibita poi ad altro uso (non senza la deturpazione delle quattro cisterne che interrompono l'unità di uno spazio definito dalla Chiesa e dai chiostri quattrocenteschi a vista, dall'esagono della Mensa di Gardella, dal nastro dei suoi magazzini-laboratorio, strutturati in una funzione insieme di raccordo e collegamento alle attigue officine, e di demarcazione delle destinazioni del lavoro da quelle del riposo, della cultura e dello svago, dove, lungo i campi da tennis,

Gardella aveva anche progettato e costruì la tribunetta spogliatoio per spettatori e attori di quello sport [...]».
Renzo Zorzi, *Per Ignazio Gardella (1905-1999)*, in «Zodiac», n. 20, gennaio-giugno 1999, p. 16

«Il complesso sorge a sud delle Officine ICO di via Jervis, in prossimità dell'ex Convento quattrocentesco di San Bernardino rappresenta il fulcro del momento ricreativo aziendale. Vi hanno sede: il Gruppo Sportivo e Ricreativo Olivetti (G.S.R.O), un bar, un ristorante, una palestra, sale polifunzionali destinate alla lettura, all'intrattenimento, alla formazione. L'area è inoltre attrezzata con campi da tennis, serviti dalla Tribunetta-Spogliatoio (costruita sempre su progetto di Gardella), per il gioco delle bocce, per la ginnastica all'aperto. Sotto il parcheggio antistante la mensa, la Centrale di condizionamento (nel sito del cinema-teatro, progettato sempre da Gardella, ma mai realizzato), è segnalata da quattro torri per l'evaporazione. L'edificio è a pianta esagonale e si sviluppa su tre piani, di cui uno parzialmente interrato; quest'ultimo ospita le cucine, le celle frigorifere, i magazzini ed è servito da una piazzetta a livello inferiore rispetto al piano stradale. I diversi ambienti sono a quote diverse, collegati da scale e balconate, adattandosi all'andamento naturale del terreno. Dal tunnel sotterraneo, che permette l'accesso diretto dalle Officine, parte la scala principale che porta al piano terreno, accessibile anche dal piazzale esterno. Al piano terreno, un ingresso di notevoli dimensioni e gli ambienti dopo-mensa. Gli spazi verso la collina, più raccolti e riservati, sono invece pensati per accogliere una biblioteca-emeroteca e una sala scrittura. Il locale che ospita la mensa si trova al piano superiore ed è illuminato, nella parte centrale, da ampie aperture circolari in vetrocemento, incassate nel solaio di copertura. Pareti mobili sono pensate per suddividere lo spazio a seconda delle necessità. La struttura è in calcestruzzo, con facciate caratterizzate da pilastri esagonali e ampie vetrate dagli infissi rosso scuro, che si affacciano su una balconata continua, percorsa da una balaustra metallica, dalla quale si può scendere, tramite scale esterne di pietra bianca, agli ambienti sottostanti, alle aree verdi e sportive del parco, con le quali l'edificio si pone in continuità».
Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 180-181

«[...] Invece la Mensa, realizzata negli anni Cinquanta ad Ivrea, è senz'altro ulteriore capolavoro, che si aggiunge anche alla straordinaria collezione di architetture moderne realizzata dall'Industria Olivetti nel Canavese. Ad incorporare la natura che la circonda, Gardella predispone qui un impianto esagonale, che poi viene segmentato, stravolto e adattato anche altimetricamente con piena libertà e indipendenza dalla vincolante matrice geometrica che l'ha generato. E, ancora una volta, l'edificio si sviluppa in elevato con una serie di vetrate specchianti che riverbera, in un gioco di rimandi, la folta vegetazione circostante. Mentre questa

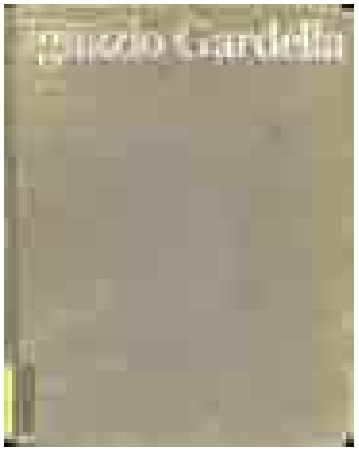


M.A. Giusti, R. Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, 2008



G. Canella, Architetti italiani nel Novecento, 2010

volta a concluderla en plein air è la balaustra che corre sul perimetro della copertura terrazzata.
[...] Dicevo poco fa che non pochi architetti razionalisti restano consegnati alla storia per essersi trovati partecipi della rivoluzione della modernità, nel caso di Gardella, invece, è sicuramente l'esperienza della modernità ad essersi arricchita della sua trasgressione figurativa».
Guido Canella, *Ignazio Gardella: le figure e le città*, 1999, ora in Guido Canella, *Architetti italiani nel Novecento*, a cura di Enrico Bordogna con Enrico Prandi, Elvio Manganaro,, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010, pp. 302, 306

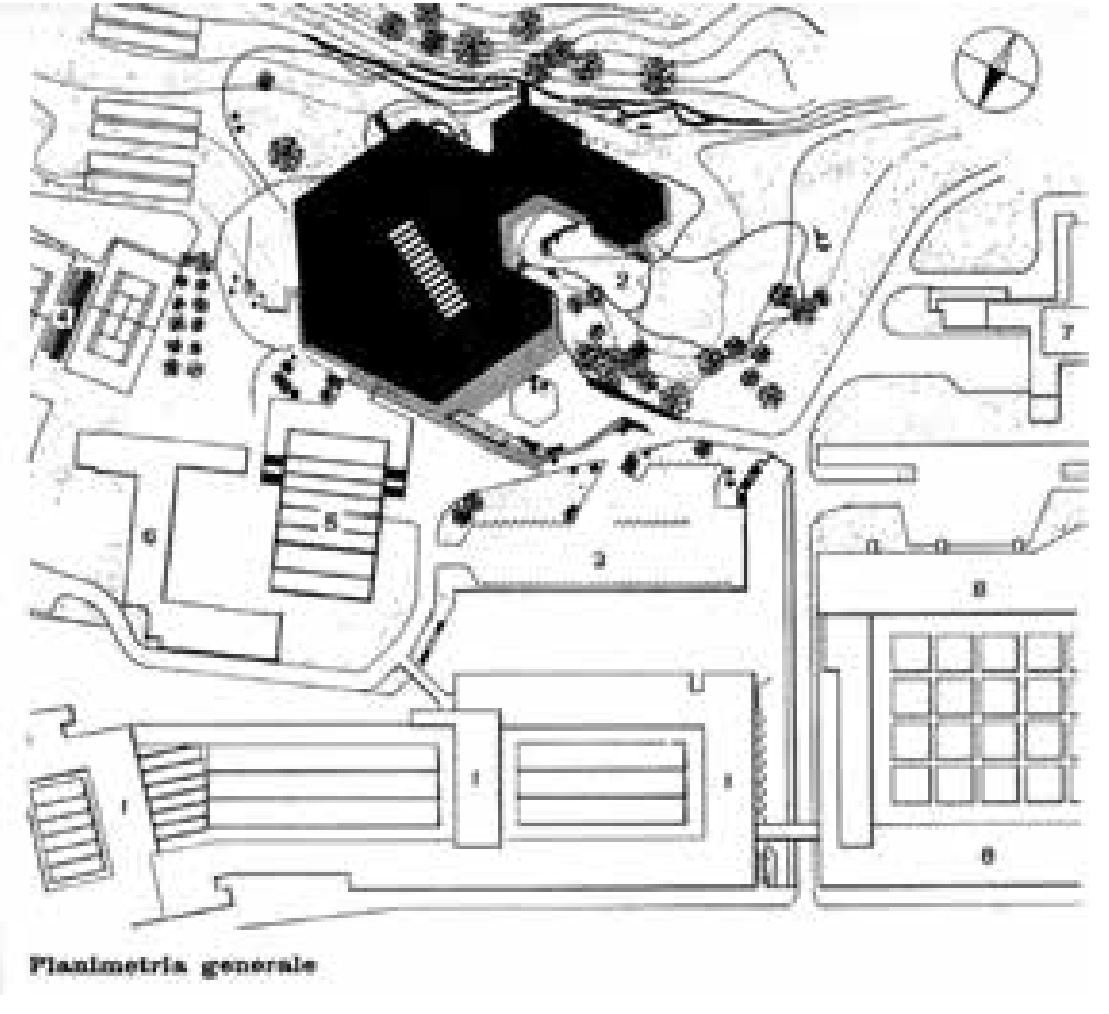


G.C. Argan, *L'architettura di Ignazio Gardella*, 1959

«Spogliatoi e tribunetta tennis. La tribuna, posta tra due campi di tennis, è costituita da un edificio a pianta rettangolare con gradonatura in cemento armato a vista. Al di sotto di essa si trovano gli spogliatoi con docce per i giocatori, e due locali di deposito. Il parapetto e i serramenti sono in ferro verniciato bianco, la parte muraria è rivestita in klinker bruno-viola. Magazzini e laboratorio. L'edificio per magazzini e laboratorio, che si affaccia sul piazzale retrostante allo stabilimento, è costituito da un unico salone rettangolare, con pilastri a maglia regolare in cemento armato. Traendo partito dal dislivello naturale del terreno, la soletta di



copertura dell'edificio, che forma il piazzale davanti alla mensa e al cinema-teatro, è adibita a posteggio per le automobili.
Le murature di chiusura sono rivestite in cotto, come il parapetto superiore che limita il posteggio. Le finestrature continue sono poste in alto, in modo da consentire una buona illuminazione all'interno, ma con un elemento che scende verso il basso in ogni campata, per permettere a chi lavora nell'interno del magazzino la visibilità verso l'esterno».
Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella*. Edizioni di Comunità, Milano 1959, p. 176



1. Planimetria generale; 1. officina Olivetti; 2. mensa; 3. parcheggio; 4. tennis e tribuna; 5. cinema-teatro; 6. chiesa, ex convento; 7. centro studi; 8. ampliamento ICO

Nella pagina precedente, in basso, veduta generale della mensa da nord-ovest. L'ingresso principale è sul fronte nord (da «Casabella-Continuità», n. 235, gennaio 1960, pp. 8, 4)





Nella pagina precedente, a sinistra, fronte verso la strada di ingresso

In basso, il "patio" alberato su cui si aprono gli ambienti di siesta (da Roberto Guiducci, *Appunti sulla progettazione di Gardella*, in «Casabella-Continuità», n. 235, gennaio 1960, pp. 6, 2)

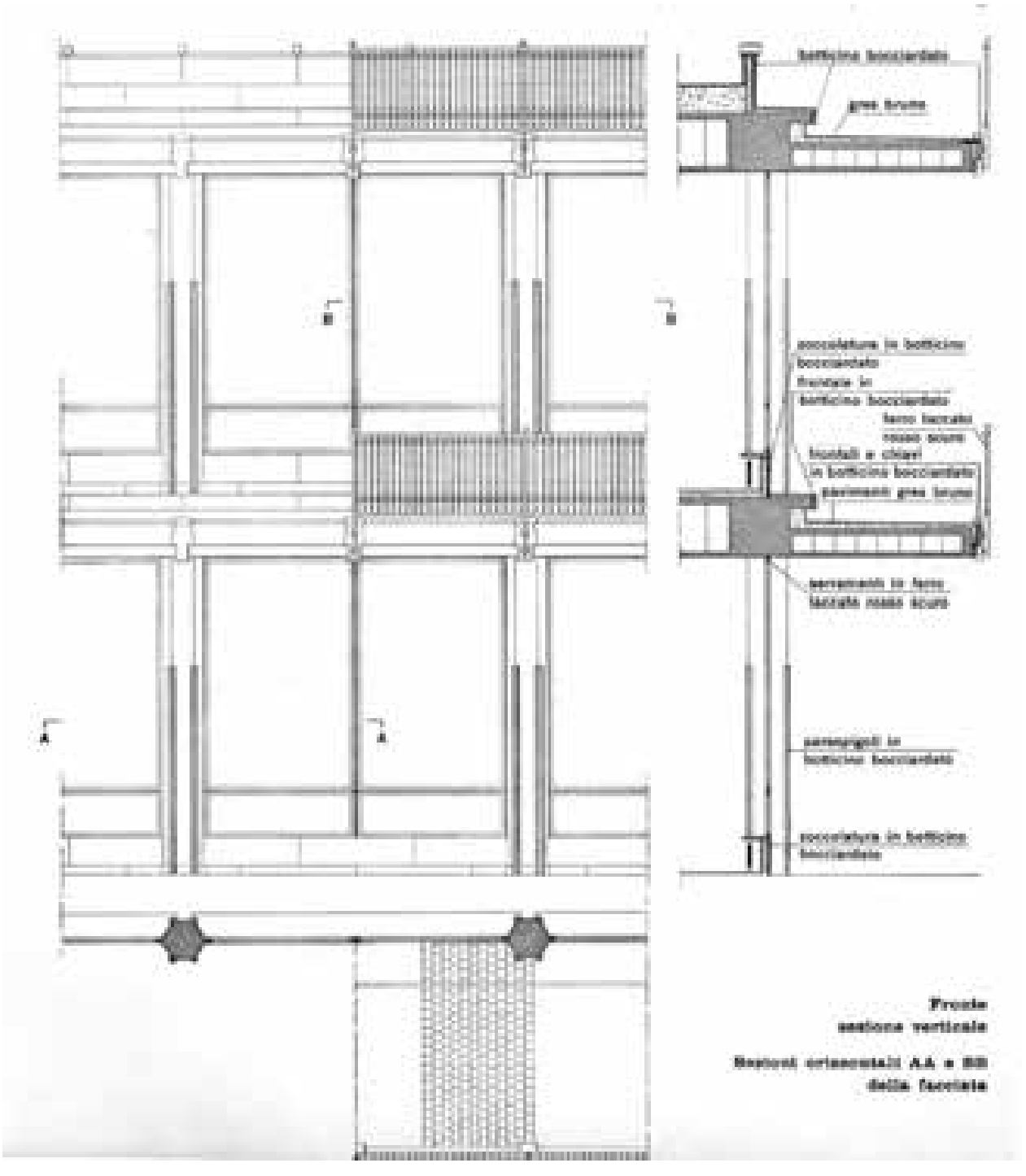
La scala dell'ammezzato, interposta tra piano dopomensa e piano mensa, allo spigolo tra i fronti nord e ovest (da Roberto Guiducci, *Appunti sulla progettazione di Gardella*, in «Casabella-Continuità», n. 235, gennaio 1960, p. 5)





Pianta dopomensa

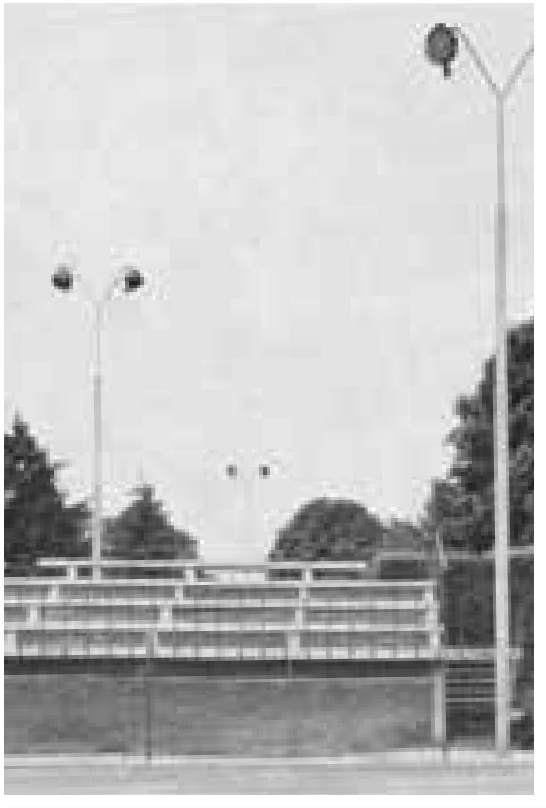
Pianta mensa (da
Giulio Carlo Argan,
Ignazio Gardella,
Edizioni di Comunità,
Milano 1959, p. 182)



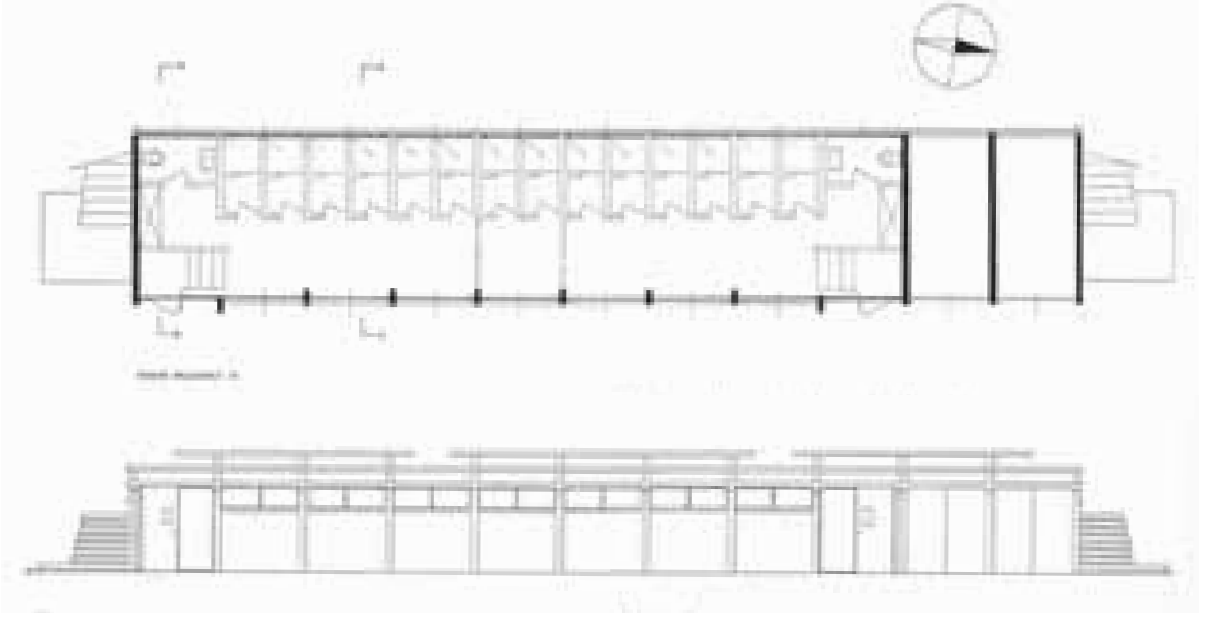
Dettagli costruttivi del fronte e sezioni orizzontali della facciata (da Roberto Guiducci, *Appunti sulla progettazione di Gardella*, in «Casabella-Continuità», n. 235, gennaio 1960, p. 8)



La scala che scende alla galleria di comunicazione con il cinema-teatro (in costruzione) e la scaletta che dall'ingresso del dopomensa adduce al ballatoio (da Roberto Guiducci, *Appunti sulla progettazione di Gardella*, in «Casabella-Continuità», n. 235, gennaio 1960, p. 12)







Spogliatoi e tribunetta tennis, veduta parziale del fronte a est

Veduta del fianco

Sezione orizzontale degli spogliatoi

Prospetto ovest della tribunetta (da G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959, pp. 176, 177)





In questa pagina, magazzini e laboratorio. Particolare di veduta dall'alto

Magazzini e laboratorio. Particolare del fronte

Nella pagina seguente, pianta dei magazzini, fronte e sezione trasversale (da Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959, pp. 179, 178)

BIBLIOGRAFIA

Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959, pp. 173-186.

Ernesto Nathan Rogers, *La mensa Olivetti a Ivrea di Ignazio Gardella*, in «Casabella-Continuità», n. 235, gennaio 1960, pp. 4-6.

Relazione, in Roberto Guiducci, *Appunti sulla progettazione di Gardella*, in «Casabella-Continuità», n. 235, gennaio 1960, pp. 7-13.

A Ivrea, Ignazio Gardella, in «Domus», 1961, p. 376.

Dossier: Politique industrielle et architecture: le cas Olivetti, in «L'architecture d'aujourd'hui», n. 188, dicembre 1976, pp. 20-21.

Razionalismo e rigenerazione figurativa. Incontro con Ignazio Gardella, in «Hinterland», n. 13-14, gennaio-giugno 1980, pp. 20-29.

Mario Federico Roggero, *Gli edifici per l'industria*, in Pasquale Carbonara, *Architettura pratica*, Utet, Torino 1987 [II ed.], vol. IV, pp. 457-458, 461.

Sergio Polano con Marco Mulazzani, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1991, p. 37.

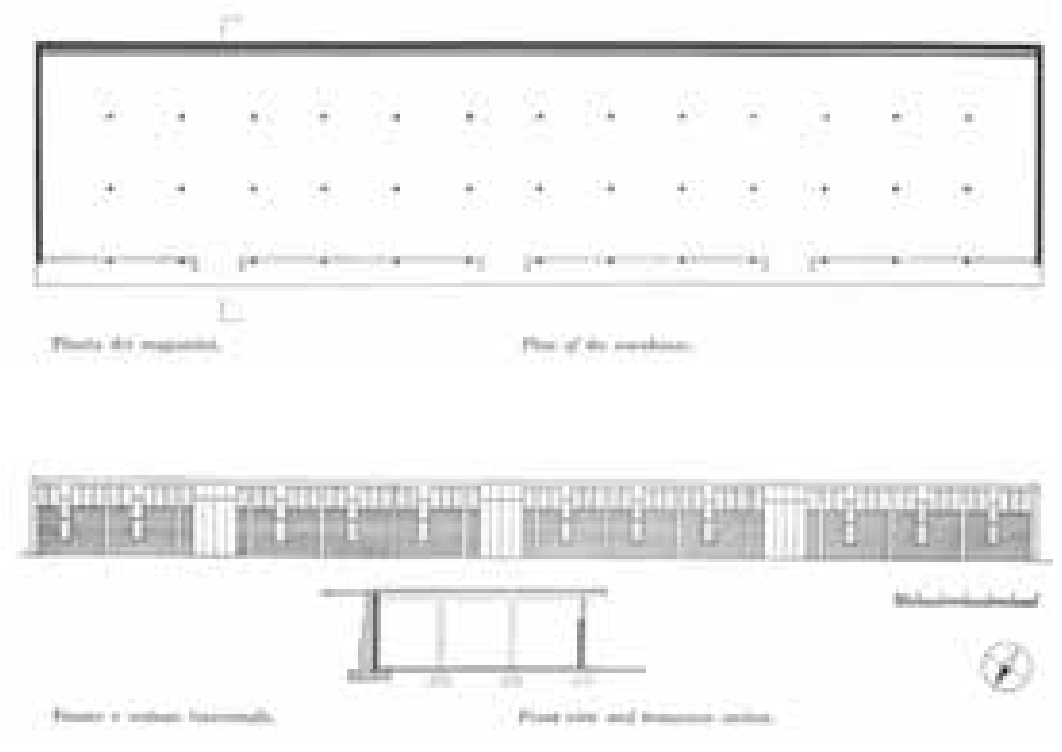
Ignazio Gardella, *Ignazio Gardella: progetti e architetture 1933-1990*, Catalogo della mostra tenutasi a Milano, Padiglione d'arte contemporanea, 22 gennaio-18 marzo 1992, Marsilio, Venezia 1992.

Daniele Boltri, Giovanni Maggia, Enrico Papa, Pier Paride Vidari, *Architetture olivettiane a Ivrea*, Gangemi, Roma 1998, pp. 220-227.

Carlo Aymonino, Guido Canella, Gianugo Polesello, Luciano Semerani, Francesco Tentori, Renzo Zorzi, *Per Ignazio Gardella (1905-1999)*, in «Zodiac», n. 20, gennaio-giugno 1999, pp. 4-19.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp.180-181.

Guido Canella, *Ignazio Gardella: le figure e le città*, 1999, ora in Guido Canella, *Architetti italiani nel Novecento*, a cura di Enrico Bordogna con Enrico Prandi, Elvio Manganaro, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010, pp. 289-306.



«[...] *the project that in Olivetti's intentions was to include the Canteen for the personnel of the via Jervis complex, a building for warehouse-workshops, a Cinema-theater for 800 seats. Together with this, the arrangement of the entire area that occupied the spaces surrounding the Church of San Bernardino (with the frescoes of the Life of Christ by Martino Spanzotti), the remains of the fifteenth-century convent that had been the home of Camillo Olivetti, where all his children were born and had spent their childhood and early youth, and which had been purchased by the Olivetti Company to house, next to the Canteen, some recreational activities, and was therefore to become, like the band of Social Services on the other side of via Jervis, under construction by the two "historic" architects of the Company, Figini and Pollini, one of the strong points of the entire complex, thereby addressing the will for a different way of facing the duties and responsibilities of industrial society.*

As is known, the death of Adriano Olivetti and the difficulties that arose in managing the company, affected by the first waves of the electronic revolution that would change everything in that productive sector, prevented the work from being completed, which stopped at the completion of the Canteen, at the underground and invisible part of the Theater, later used for another purpose (not without the disfigurement of the four cisterns that interrupt the unity of a space defined by the Church and the exposed fifteenth-century cloisters, by the hexagon of Gardella's Canteen, by the ribbon of its warehouse-workshops, structured in a function both of connection and linkage to the adjacent workshops and of demarcation of the destinations of work from those of rest, culture and leisure, where, along the tennis courts, Gardella had also designed and built the small grandstand changing room for spectators and players of that sport [...]».

Renzo Zorzi, *Per Ignazio Gardella (1905-1999)*, in «Zodiac», n. 20, gennaio-giugno 1999, p. 16

«*Instead the Canteen, built in the 1950s in Ivrea, is undoubtedly a further masterpiece, which also adds to the extraordinary collection of modern architectures created by the Olivetti Industry in Canavese. In order to incorporate the surrounding nature, Gardella arranges here a hexagonal layout, which is then segmented, disrupted and adapted also altimetrically with full freedom and independence from the binding geometric matrix that generated it. And, once again, the building develops in elevation with a series of mirrored glass windows that reverberates, in a play of reflections, the thick surrounding vegetation. While this time to conclude it en plein air is the balustrade that runs along the perimeter of the terraced roof.*

[...] *I was saying a short while ago that mamy rationalist architects remain consigned to history for participating in the revolution of modernity; in Gardella's case, instead, it is certainly the experience of modernity that has been enriched by his figurative transgression*».

Guido Canella, *Ignazio Gardella: le figure e le città, 1999*, ora in Guido Canella, *Architetti italiani nel Novecento*, a cura di Enrico Bordogna con Enrico Prandi, Elvio Manganaro, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010, pp. 302, 306.

A destra, vista del cantiere (da Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959, p. 175)





Veduta interna della biblioteca (Archivio Biblioteca Benedetto Croce, Pollone)

Biblioteca Benedetto Croce a Pollone, Biella, 1958-60

Leonardo Mosso



«Casabella», n. 794, ottobre 2010

«Nel 1958 Gustavo Colonnetti incarica Leonardo Mosso, appena tornato in Italia dopo un soggiorno di lavoro di tre anni presso lo studio dell'architetto finlandese Alvar Aalto, della costruzione di un "edificio sperimentale" che potesse accogliere i libri della libreria della residenza estiva dei Colonnetti a Pollone, a lato del sito di progetto. I primi schizzi dichiarano l'intento di Mosso di creare un edificio in contrasto con il tessuto edilizio esistente, ma al tempo stesso discreto e misurato. Colpisce l'attento uso di una struttura modulare che troverà proprio negli elementi utilizzati per la costruzione, travi in ferro a scatola di lamiera sottile e vetri con profilo a U, un'ulteriore verifica. Gli interni sono altrettanto controllati e studiati, lo dimostrano l'attenzione rivolta all'illuminazione naturale diffusa e i numerosi schizzi. La copertura condensa e dà soluzione a molte delle questioni che fondano il progetto. Viene risolta da Leonardo Mosso attraverso una lucida interpretazione di una lettera illustrata di Gustavo Colonnetti, in cui l'ingegnere propone un paraboloide iperbolico rigato come struttura di copertura dell'intero volume. [...] Gustavo Colonnetti, professore al Politecnico di Torino, scienziato, presidente del CNR, legato per rapporti personali e di lavoro a molti tra i più noti architetti italiani del periodo, affida al giovane allievo Leonardo Mosso il progetto di un edificio a cui tiene particolarmente prima ancora di vederlo disegnato, essendo dedicato alla memoria del figlio mancato prematuramente. Si tratta dunque di una scommessa nella missione stessa della biblioteca che deve formare la mente delle giovani generazioni e al tempo stesso una prova di fiducia verso un giovane promettente architetto che, fresco di laurea, era partito per la Finlandia per lavorare presso l'atelier di Alvar Aalto e anche verso Biella, che si appresta ad accogliere una preziosa opera di architettura e che custodisce le origini della famiglia Mosso».

Francesca Chiorino, *Né periferia, né provincia. L'incontro tra un grande scienziato e un giovane architetto a pochi passi dall'eremo biellese di Benedetto Croce*, in «Casabella», n. 794, ottobre 2010, pp. 84-97

«Nel 1958 [...] Gustavo Colonnetti decide di affidare a Leonardo Mosso il progetto di una biblioteca nel cortile della sua residenza estiva di Pollone, sottolineando la volontà di vedere realizzata un'architettura sperimentale, "di ricerca", simbolo del valore della cultura per il piccolo paese. [...] La matrice strutturale della biblio-

teca di Pollone non può che essere interpretata, oggi, alla luce di quel discorso linguistico e metodologico che ha portato Mosso dalle "prestrutture" degli anni Cinquanta a sistemi di reticolature spaziali tridimensionali, fino alla progettazione sistemica e all'autoprogrammazione. [...] il giovane architetto traduce in segni punti fermi del progetto dividendo con una griglia modulare di 80x80 cm l'area destinata all'edificio (circa 92 mq), sulla quale imbastisce una trama altrettanto ordinata di pilastri metallici a doppio "T", all'interno di una pelle vetrata senza soluzione di continuità. [...] nell'estate dl 1958, Gustavo Colonnetti, lasciati per un attimo i panni del committente per quelli più usuali del geniale strutturista, consiglia a Mosso una seducente alternativa per il tetto. [...] Si tratterebbe di sostituire alle due falde piane il paraboloide iperbolico definito dal quadrilatero sghembo di contorno che resterebbe naturalmente invariato. [...] Mosso intuisce subito le potenzialità della proposta di Colonnetti e avvia prontamente la ricerca della tecnologia specifica per concretizzare il paraboloide. [...] dopo aver sondato diverse possibilità, viene finalmente individuato un materiale abbastanza flessibile e in grado di "torcersi" per assecondare la superficie rigata, che a causa della sua geometria richiedeva un discreto margine di libertà in fase esecutiva: il "Biclamp" di dimensioni 15x5, una particolare trave in ferro a scatola di lamiera sottile per montaggi di elementi prefabbricati. [...] Trovata la tecnologia ottimale per la realizzazione della copertura, si procede verso la definizione dei dettagli costruttivi [...] Innanzitutto i vetri "Profilit" con profilo a "U" (U-glass, insomma, una delle prime applicazioni nell'edilizia civile in Italia) accoppiati per creare al loro interno una sorta di camera d'aria isolante e per generare un'atmosfera "acquatica" nella sala di lettura. [...] Il vetro, a causa delle dimensioni imposte dall'industria, diviene un metro rispetto al quale modulare tutta la costruzione. [...] E poi la pietra di Luserna, tipica del Piemonte, scelta per conferire maggiore solidità al fronte su strada, anch'essa sagomata secondo i dettami del reticolo complessivo, assecondando lo sviluppo discendente della copertura nel prospetto laterale. [...] L'interno, nella sua estrema semplicità, registra qualche esigenza funzionale – la rampa di scale che porta al soppalco è sostituita da una scala a chiocciola – ed è così pronto per essere rivestito da pochi materiali: il clinker per il pavimento e il legno per il soppalco e per l'intradosso della copertura, prolungato all'esterno dell'edificio quasi a richiamare l'aggetto dei tetti circostanti. [...] questa opera prima di Leonardo Mosso trasmette ancora il suo messaggio: un edificio democratico, sperimentale, semplicemente complesso».

Gabriele Neri, *Leonardo Mosso e la Biblioteca Benedetto Croce a Pollone*, in «Casabella», n. 794, ottobre 2010, pp. 87-93



Veduta della biblioteca dalla strada (Archivio Biblioteca Benedetto Croce, Pollone)





In questa pagina, vedute interne della biblioteca e del soppalco (Archivio Biblioteca Benedetto Croce, Pollone)

Nella pagina seguente, interni della Biblioteca, Atlante Architettura Contemporanea, Direzione Generale Creatività Contemporanea (https://atlantearchitetturacontemporanea.cultura.gov.it/biblioteca-benedetto-croce/ – foto Simone Mizzotti)





BIBLIOGRAFIA

Luisa Perlo, *Leonardo Architect*, in «AfterVille», n. 3, giugno 2008, p. 3.

Leonardo Mosso, Gustavo Colonnetti, *Biblioteca Benedetto Croce, Pollone, 1960*, in «Casabella», n. 794, ottobre 2010, pp. 84-97.

Elena Dellapiana, Tanja Marzi, Federica Stella, *Architetti e designer: è anche questione di fonti. L'archivio dell'Istituto Alvar Aalto a Pino Torinese*, in «AIS/Design. Storia e ricerche», Associazione italiana degli storici del design, n. 10, 2017, pp. 1-14.

Gianfranco Cavaglià, *Opere di Leonardo Mosso*, in «Casabella», n. 901, settembre 2019, pp. 30-32.

«*In 1958* [...] *Gustavo Colonnetti decides to entrust Leonardo Mosso with the project for a library in the courtyard of his summer residence in Pollone, emphasizing the desire to see an experimental architecture, for "research", realized, a symbol of the value of culture for the small town.* [...] *The structural matrix of the Pollone library can only be interpreted, today, in light of that linguistic and methodological discourse that led Mosso from the "prestructures" of the 1950s to three-dimensional spatial lattices systems, up to systemic design and self-programming.* [...] *the young architect translates the fixed points of the project into signs by dividing the area with a modular grid of 80x80 cm (about 92 square meters), on which he weaves an equally ordered pattern of double-T metal pillars, within a continuous glass skin.* [...] *in the summer of 1958, Gustavo Colonnetti, setting aside for a moment his role as client, returned to his more familiar one as a brilliant structural engineer, suggests to Mosso a seductive alternative for the roof.* [...] *It would be a matter of replacing the two flat pitches with the hyperbolic paraboloid defined by the skew quadrilateral of the perimeter which would naturally remain unchanged.* [...] *Mosso immediately intuits the potential of Colonnetti's proposal and promptly begins the search for the specific technology to realize the paraboloid.* [...] *after having explored various possibilities, a material flexible enough and capable of "twisting" to accommodate the ruled surface is finally identified, which due to its geometry required a reasonable margin of freedom during execution: the "Biclamp" of dimensions 15x5, a particular iron box beam of thin sheet metal for assemblies of prefabricated elements.* [...] *Having found the optimal technology for the construction of the roof, work proceeds toward the definition of the construction details* [...] *First of all the "Profilit" glass with "U" profile (U-glass, in short, one of the first applications in civil construction in Italy) coupled to create inside them a sort of insulating air chamber and to generate an "aquatic" atmosphere in the reading room.* [...] *The glass, due to the dimensions imposed by industry, becomes a meter against which to modulate the entire construction.* [...] *And then the Luserna stone, typical of Piedmont, chosen to confer greater solidity to the street front, also shaped according to the dictates of the overall lattice, accommodating the descending development of the roof in the lateral elevation.* [...] *The interior, in its extreme simplicity, records some functional requirements – the ramp of stairs leading to the mezzanine is replaced by a spiral staircase – and is thus ready to be covered with few materials: clinker for the floor and wood for the mezzanine and for the intrados of the roof, extended outside the building almost as if to recall the overhang of the surrounding roofs.* [...] *this first work by Leonardo Mosso still transmits its message: a democratic, experimental, simply complex building*».
Gabriele Neri, *Leonardo Mosso e la Biblioteca Benedetto Croce a Pollone*, in Leonardo Mosso, *Gustavo Colonnetti, Biblioteca Benedetto Croce, Pollone, 1960*, in «Casabella», n. 794, ottobre 2010, pp. 87-93

Nella pagina seguente, veduta della struttura durante il cantiere (Archivio Biblioteca Benedetto Croce, Pollone)





La biblioteca da est (da *Biblioteca civica Luigi Einaudi a Dogliani*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 100, febbraio 1964, p. 727, foto Riccardo Moncalvo)

Biblioteca Civica Luigi Einaudi a Dogliani, Cuneo, 1963-64

Bruno Zevi e Studio A/Z

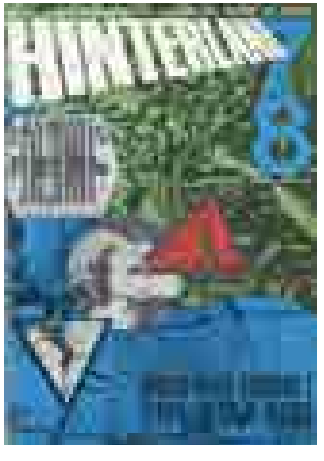
«L'interesse principale della biblioteca di Dogliani sta principalmente nella dimostrazione, che essa offre, di quanto un programma integrato possa informare e vitalizzare un intervento architettonico.
[...] La biblioteca è aperta dalla mattina alle nove fino a mezzanotte, senza interruzione di sorta. Non vi sono formalità, non vi sono ostacoli, non vi sono pedanterie [...] Il progetto ha perseguito, sin dall'inizio, criteri di semplicità e funzionalità. Si tratta di un unico, ampio spazio fluente articolato nei seguenti settori, delimitati da speciali scaffalature mobili: sala di lettura per adulti; zona lettura bambini; zona mezzi audiovisivi; segreteria con schedario; servizi (impianti igienici, deposito, centrale termica per impianto di condizionamento). Le scaffalature centrali scorrono agevolmente su guide disposte a soffitto; si ottiene così in breve tempo un auditorium con circa 80 posti a sedere usato per l'ascolto collettivo di musica, conferenze, proiezioni di un film.
Il libro è chiaramente il protagonista della biblioteca; aggredisce e conforma le stesse pareti perimetrali, che vengono in sostanza abolite nella loro stesura bidimensionale, e sostituite da una serie di fasce aggettanti, scaffalature esse stesse: utili, d'altronde, anche per l'esposizione di riviste, disegni, sculture e quanto altro può attenere ai compiti educativi della biblioteca, concepita come centro di irradiazione di cultura.
"I seimila volumi, donati anche da molti editori italiani – ha scritto Alfredo Todisco sul «Corriere della Sera», – non soltanto risultano quasi tutti visibili all'interno come una libreria offerta immediatamente alle curiosità più diverse: essi sono visibili anche al di fuori attraverso le pareti di vetro che corrono tutt'intorno all'edificio, costituendo così una trasparente vetrina culturale [...]".
Sotto il profilo statico, l'edificio è realizzato in strutture metalliche prefabbricate, con doppio telaio longitudinale e montanti perimetrali su cui sono ancorati i tamponamenti e le coperture.
Le strutture verticali mediane di sostegno della copertura sono in cemento armato. Le pareti esterne metalliche, articolate nelle fasce orizzontali aggettanti, sono collegate sul piano di sfalsamento, da lastre di vetro.
[...] La disposizione dello spazio interno, ottiene fra l'altro l'effetto di una diffusione della luce diurna, studiatamente diaframmata dai ricorsi orizzontali.
Di sera, l'effetto è fedelmente riprodotto: i punti luce situati lungo le pareti peri-



«L'architettura. Cronache e storia», n. 100, febbraio 1964

metrali, in corrispondenza dei piani di vetro, realizzano all'interno un'illuminazione artificiale diffusa, analoga a quella diurna; contemporaneamente, esaltano all'esterno il significato architettonico del volume.
Alcuni dati: la Biblioteca, intesa come prototipo, ha una capacità "minima" di 3.000 volumi, disposti su 4 scaffali mobili scorrevoli a soffitto (larghezza cm 30; sviluppo ml. 42) e su 112 m di ripiani sugli sfalsamenti delle pareti. Tale dotazione, ben selezionata, è già sufficiente per un piccolo comune. Dimezzando la distanza tra alcuni ripiani-parete e aggiungendo opportunamente altre scaffalature, si può raggiungere uno sviluppo totale di 268 ml. Con una capacità massima di 10.000 volumi. In nessuno dei due casi risulta diminuito il risultato formale.
La soluzione prefabbricata (tempo di montaggio: 100 giorni) è quindi assicurata.
L'eventualità di un'immediata ripetizione è stata subito presa in considerazione, su iniziativa del Consorzio provinciale per il servizio della pubblica lettura, da 20 comuni della provincia di Bologna.
Due impianti audio con sei posti di ascolto, cinque tavoli di lettura per adulti, ribaltabili a parete per accrescere la disponibilità di spazio, con 10 posti a sedere, due tavoli per lettura bambini con 8 posti a sedere costituiscono, con le scaffalature fisse e mobili, l'attrezzatura base della biblioteca. Le superfici vetrate, cioè le finestre a nastro sul lato torrente e sul lato strada, all'altezza dei tavoli di lettura e di lavoro, le porte vetrate, i finestrini e le semisfere trasparenti sulla copertura per la diffusione della luce diretta sulle zone dell'impianto audio, ed infine le finestre orizzontali larghe 20 cm. In corrispondenza di tutti gli sfalsamenti delle pareti esterne (per diffusione di luce filtrata in tutto l'ambiente) coprono complessivamente oltre 60 mq, cioè il 40% della superficie in pianta della biblioteca.
L'isolamento termico è garantito dallo strato di lana di roccia interposto tra i pannelli esterni in lamiera zincata (spessore 10/10) e il rivestimento interno in legno compensato.
La copertura è costituita da strutture metalliche e lamiera zincata grecata, con sovrastante massetto in calcestruzzo di pomice e cemento e un'impermeabilizzazione a 5 strati incrociati».

***Biblioteca civica Luigi Einaudi a Dogliani*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 100, febbraio 1964, pp. 727-737**



«Hinterland», n. 7-8, gennaio-aprile 1979

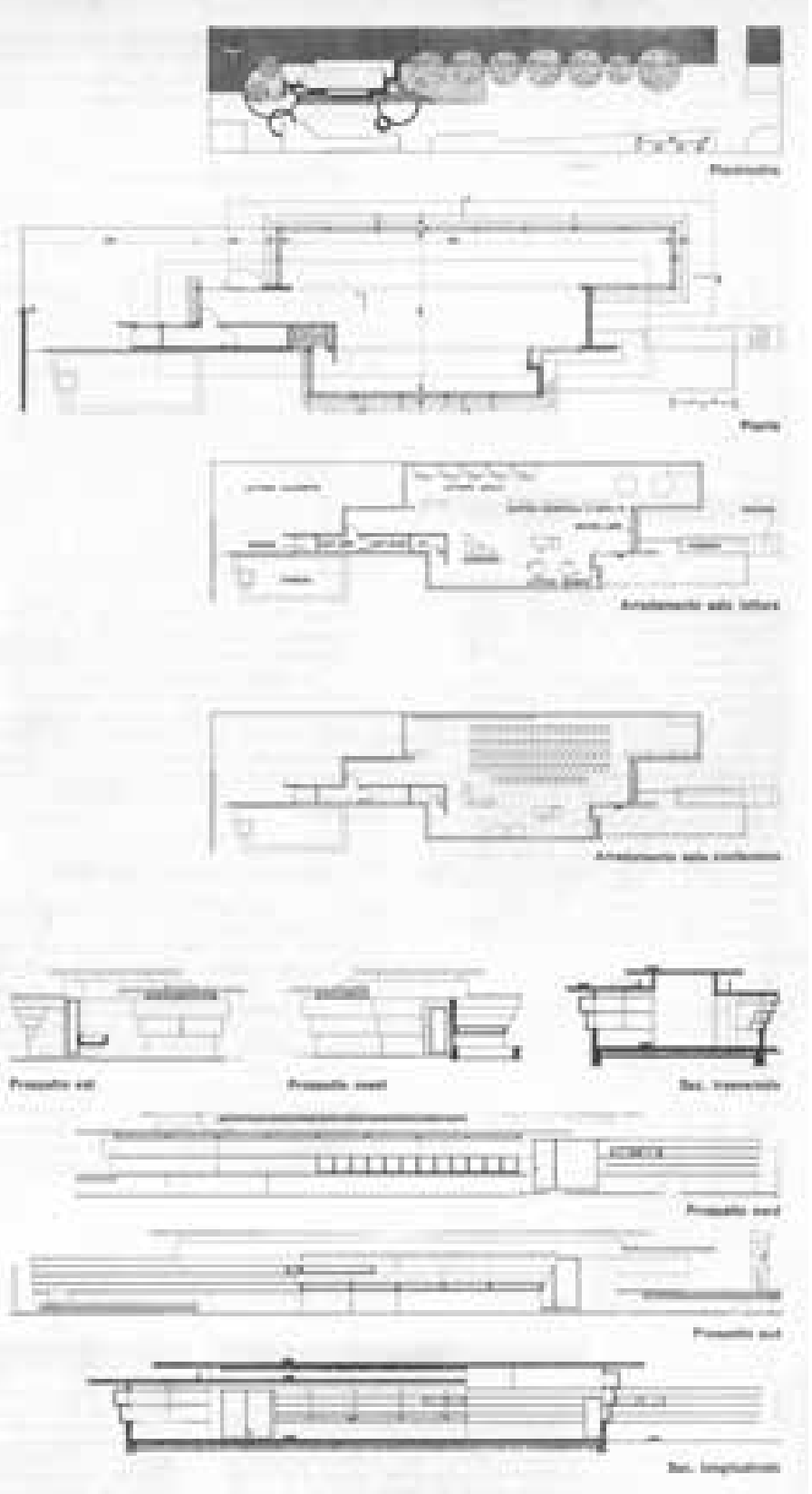
«[...] Viceversa, nei Centri comunitari localizzati nei vari paesi del Canavese, dove il Movimento Comunità conquista la maggioranza alle elezioni amministrative del '54 e '56, le iniziative culturali e per il tempo libero si sovrappongono ai momenti di gestione collettiva e socializzata avviati con la costituzione di cooperative agricole e con il coordinamento intercomunale. Nel Centro comunitario-tipo ideato da Edoardo Vittoria nel 1956 a Palazzo Canavese che comprende locali per l'assistenza, sale per spettacoli, per la musica per il ballo, aule-studio per raggruppamenti speciali, biblioteca, patio e terrazza per i momenti di ricreazione all'aria aperta, il tempo libero si integra al tempo di formazione culturale e di costruzione

del progetto sociale (in una direzione non dissimile, di promozione della campagne, si colloca l'iniziativa di Giulio Einaudi per la creazione di biblioteche popolari che avrebbero dovuto divenire centri di incontro e dibattito, delle quali però quella di Dogliani, costruita nel '64 da Bruno Zevi resta l'unica realizzata)».
Letizia Caruzzo, *Italia anni '60: dall'integralismo comunitario al tempo libero di consumo*, in «Hinterland», n. 7-8, gennaio-aprile 1979, pp. 78-79

«[...] ecco, a Dogliani, la biblioteca civica Luigi Einaudi (1963-64) di Bruno Zevi, prototipo di un sistema di piccoli centri di cultura popolare (prefabbricati, con tempi di montaggio di 100 giorni e riproducibili a costi economici), in posizione strategica nel tessuto urbano. Nelle minute e incantevoli proporzioni e nel mandato funzionale la biblioteca di Dogliani cerca il confronto, anche fisico, con la potenza dell'ottocentesco Ospedale schelliniano, affacciato sullo stesso slargo e anch'esso bellissimo, senza però cedergli il passo. La struttura prefabbricata ne semplifica il montaggio ma non toglie il carattere composto e insieme d'effetto: sia all'interno, nella sala unica a scaffalature scorrevoli illuminata da grandi semisfere in copertura, sia all'esterno, nei fronti in affaccio sul torrente e verso il piazzale (con la scultura in ferro di Nino Franchina), trattati con smalto brillante color vinaccia a tre toni e calcestruzzo lasciato grezzo.
Anche nel caso di Dogliani, come a Montalenghe e a Palazzo Canavese, in questa successione di episodi fondativi, sembra importante cogliere come l'intreccio tra poetica autoriale e committenza d'eccezione – là, Olivetti con Raineri e Vittoria; qui, Einaudi con Bruno Zevi – sia divenuto componente decisiva di una altrettanto determinazione tipologica e funzionale».
Gentucca Canella, *Giorgio Raineri, prime tracce di un mandato civile nell'architettura piemontese del secondo Novecento*, in *Giorgio Raineri 1927-2012*, a cura di Gentucca Canella, Paolo Mellano, FrancoAngeli, Milano 2020, p. 228



Ge. Canella, P. Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, 2020



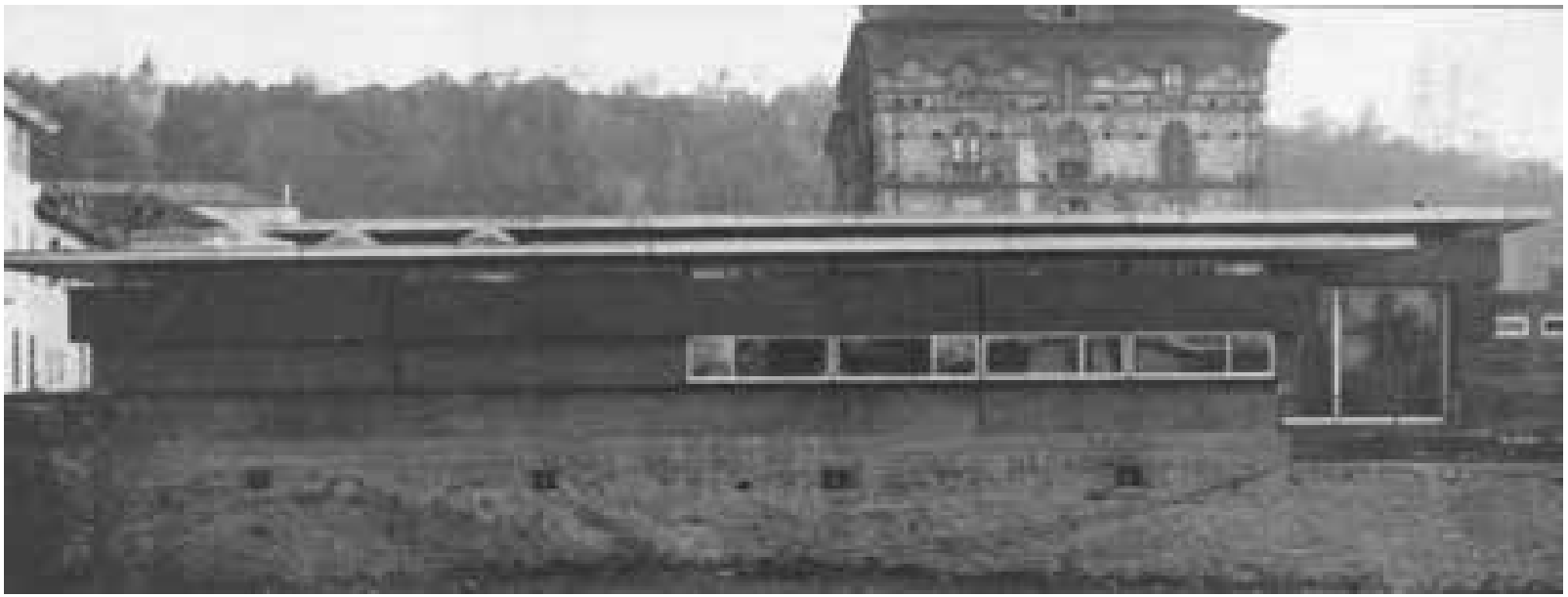
Planimetria, piante delle due diverse configurazioni, prospetti e sezioni

A destra, scorcio dal ponte sul torrente Rea, nel caratteristico paesaggio delle Langhe

Veduta da sud-est (da *Biblioteca civica Luigi Einaudi a Dogliani*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 100, febbraio 1964, pp..726, 729, 728, foto Riccardo Moncalvo)

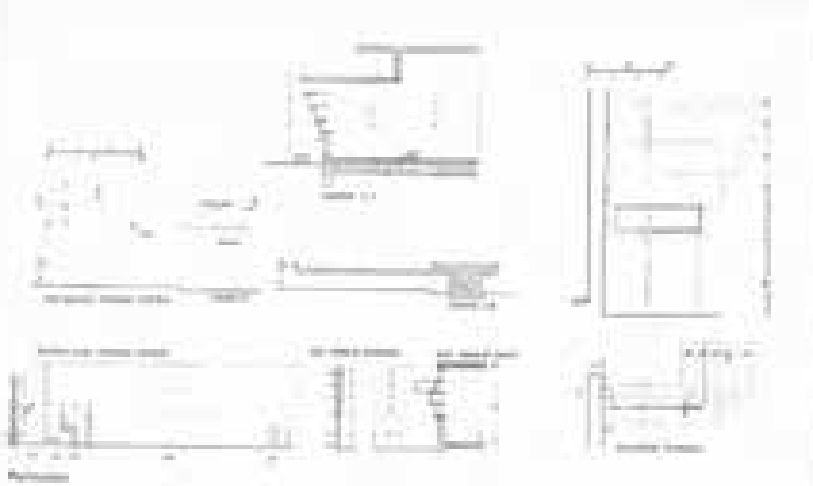


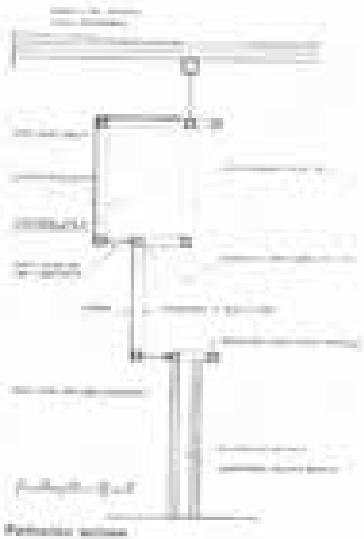




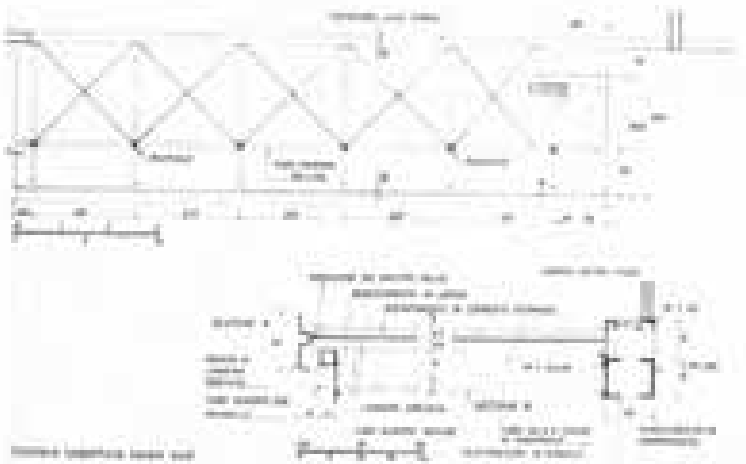














Nelle pagine precedenti, l'edificio dall'altra sponda del torrente Rea

Veduta parziale del fronte sud (da *Biblioteca civica Luigi Einaudi a Dogliani*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 100, febbraio 1964, pp. 731, 729, foto Riccardo Moncalvo)

Veduta da sud est (da *Biblioteca civica Luigi Einaudi a Dogliani*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 100, febbraio 1964, p. 731, foto Riccardo Moncalvo)





A destra, l'angolo di lettura dei bambini

L'angolo di lavoro del bibliotecario, in primo piano lo schedario e l'ingresso alla biblioteca (da *Biblioteca civica Luigi Einaudi a Dogliani*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 100, febbraio 1964, pp. 735, 737, foto Riccardo Moncalvo)



Veduta da sud est (da *Biblioteca civica Luigi Einaudi a Dogliani*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 100, febbraio 1964, pp. 732, 733, foto Riccardo Moncalvo)





BIBLIOGRAFIA

Biblioteca civica Luigi Einaudi a Dogliani, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 100, febbraio 1964, pp. 727-737.

Bruno Zevi, *L'architettura delle piccole biblioteche civiche*. Dattiloscritto custodito presso la Fondazione Bruno Zevi, Roma 1964.

Paolo Terni, *L'esperienza di Dogliani*, in Piero Innocenti, Ida Terni e Paolo Terni (a cura di), *Guida alla formazione di una biblioteca pubblica e privata*. Catalogo sistematico e discografia, Einaudi, Torino 1969.

Giancarlo Consonni, Graziella Tonon, *Italia: dal solidarismo al consenso di massa. Tempo libero e classe operaia tra le due guerre*, in «Hinterland», n. 7-8, gennaio-aprile 1979, pp. 50-83.

Elio Sellino, Pier Paolo Poggio, *Biblioteche. Ricerca e produzione di cultura*, Feltrinelli, Milano 1980.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 133-134.

Lavinia Dondi, *Un'idea di cultura, un'idea di spazio. La biblioteca Luigi Einaudi a Dogliani*, Esempi di architettura, vol. 5, n. 1, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano, 2018.

Manuel Orazi, *Architettura ed editoria: il connubio tra Giulio Einaudi e Bruno Zevi*, in «'ANANKE», n. 84, maggio 2018, pp. 5-7.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, Franco-Angeli, Milano 2020, pp. 226-231.

Chiara Faggiolani, *Come un Ministro per la cultura. Giulio Einaudi e le biblioteche nel sistema del libro*, Firenze University Press, Firenze 2020.

Nella pagina precedente, scorcio dell'interno, con in primo piano la vetrina per l'esposizione delle novità librarie e, sullo sfondo, l'angolo audio sovrastato dalle due semisfere trasparenti (da *Biblioteca civica Luigi Einaudi a Dogliani*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 100, febbraio 1964, p. 731, foto Riccardo Moncalvo)

«[...] *The project has pursued, from the beginning, criteria of simplicity and functionality. It consists of a single, large flowing space articulated in the following sectors, delimited by special mobile shelving units: reading room for adults; children's reading area; audiovisual media area; secretariat with card index; services (toilets, storage, heating plant for air conditioning system). The central shelving units slide easily on ceiling-mounted tracks; thus an auditorium with about 80 seats is obtained in a short time, used for collective listening to music, conferences, film screenings. The book is clearly the protagonist of the library; it attacks and shapes the perimeter walls, which are essentially abolished in their two-dimensional extension, and replaced by a series of projecting bands, shelving units themselves: useful, moreover, also for the display of magazines, drawings, sculptures and whatever else may pertain to the educational tasks of the library, conceived as a center for the dissemination of culture.*
"The six thousand volumes, donated also by many Italian publishers – wrote Alfredo Todisco in «Corriere della Sera» –, not only are all almost visible inside like a bookshop offered immediately to the most diverse curiosities: they are also visible outside through the glass walls that run all around the building, thus constituting a transparent cultural showcase [...]*". From a static point of view, the building is constructed in prefabricated metal structures, with double longitudinal frame and perimeter uprights on which the infills and roofs are anchored. The median vertical support structures of the roof are in reinforced concrete. The external metal walls, articulated in horizontal projecting bands, are connected on the staggered plane by glass panels».*
Biblioteca civica Luigi Einaudi a Dogliani, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 100, febbraio 1964, pp. 727-737

«[...] *here, in Dogliani, stands the Luigi Einaudi Civic Library (1963–64) by Bruno Zevi, conceived as the prototype of a system of small community cultural centers (prefabricated, with a 100-day assembly time and reproducible at low cost), strategically positioned within the urban fabric.*
With its modest and charming proportions and its clear functional brief, the Dogliani library seeks comparison – even a physical one – with the imposing nineteenth-century Schellino Hospital, which overlooks the same square and and is a remarkable building itself, yet without yielding to it. The prefabricated structure simplifies construction without sacrificing composure or expressive impact: both inside, in the single reading room with sliding bookcases illuminated by large hemispherical skylights, and outside, in the façades facing the stream and the square (featuring Nino Franchina's iron sculpture), treated with a glossy three-tone wine-red enamel and exposed concrete left raw.
In the case of Dogliani as well – like Montalenghe and Palazzo Canavese – within this sequence of foundational episodes, it seems important to recognize how the intertwining of authorial poetics and exceptional patronage – there, Olivetti with Raineri and Vittoria; here, Einaudi with Bruno Zevi – became a decisive component of an equally strong typological and functional definition».
Gentucca Canella, *Giorgio Raineri, prime tracce di un mandato civile nell'architettura piemontese del secondo Novecento*, in *Giorgio Raineri 1927-2012*, a cura di Gentucca Canella, Paolo Mellano, FrancoAngeli, Milano 2020, pp. 226-231



Particolare dell'interno (da *Biblioteca civica Luigi Einaudi a Dogliani*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 100, febbraio 1964, p. 735, foto Riccardo Moncalvo)



Vista dell'ingresso principale dalla strada. In primo piano i negozi (da *Dossier: Politique industrielle et architecture: le cas Olivetti*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 188, dicembre 1976, p. 101)

Centro di servizi sociali e residenziali (Unità Residenziale Est) a Ivrea, Torino, 1967-75

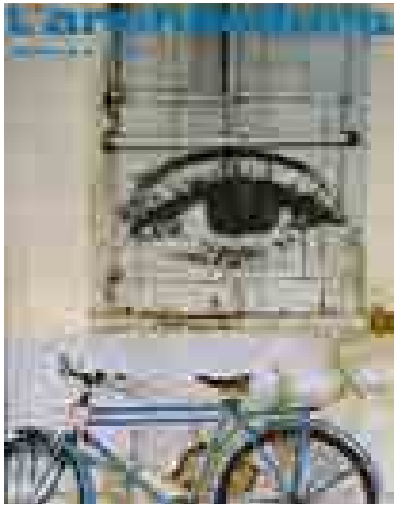
Iginio Cappai, Pietro Mainardis

«Nel 1960, quando Adriano Olivetti scompare, molti temettero che la sua passione per la qualità del design ad ogni scala, dal prodotto industriale al piano della Valle d'Aosta, non avrebbe avuto prolungamenti. A distanza di oltre dodici anni, si può constatare l'errore di tale previsione. [...] Questo nuovo orientamento si è già concretato in due opere: l'unità residenziale alle pendici della collina di Villa Casana, progettata dai torinesi Roberto Gabetti e Aimaro Isola; e il centro di servizi tra via Palestro e i giardini pubblici sul Lungodora, ideato dai veneziani Iginio Cappai e Pietro Mainardis.
Pianta semicircolare [...] forma elementare, tecnologica, trasposta in un "non edificio" che, in realtà, da lontano si percepisce come episodio della collina erbosa. Gabetti e D'Isola [...] qui adottano un linguaggio schiettamente razionalista, elegantissimo, volto ad evitare gli opposti equivoci del "monumento" e della "mimesi": la costruzione definisce, insieme a se stessa, il proprio intorno, in un sottile colloquio fra spazi interni ed esterni, privati e collettivi [...].
Aggressivo e squillante il blocco di Cappai e Mainardis, ubicato nel centro storico di Ivrea. A parte 53 alloggi di vario tipo, comprende nella zona interrata un cinema con 550 posti cui si accede direttamente da corso Botta, ed una piscina con sauna e palestra; sopra una grande sala cupolata per conferenze e mostre d'arte, il ristorante, un supermercato e numerosi negozi. I giovani autori descrivono il complesso in questi termini: "una macchina che selezioni e recepisca il senso della coesistenza tra servizi individuali e pubblici; un impianto che, applicato ad un nucleo cittadino, cerchi di ridare vigore al suo contenuto sociale. Cinque anni di vicissitudini, segnati dalla scoperta di ruderi romani, fermo della soprintendenza, tira e molla burocratici, autunno caldo e crisi aziendali; ma una creatura di questo genere deve sopportare la fatica di nascere e crescere come un organismo animale. Non sarà matura nemmeno tra qualche mese, a lavori completati. Ci vorranno anni di tentennamenti e gestioni sbagliate prima che la sua energia riesca ad innestarsi nella maglia urbana e ne tragga alimento".
[...] Tuttavia il banco di prova resta Ivrea. I due edifici qui illustrati attestano un netto salto alle stesse ideologie comunitarie di Adriano Olivetti. L'industria esce dalla sua tana, si accorge di non poter delegare la soluzione di problemi che ha



«Casabella», n. 422, febbraio 1977

esasperato con la sua presenza, comincia a darsi carico delle responsabilità urbane. È una svolta, anche per l'architettura, di notevole portata».
Bruno Zevi, *Ivrea dopo Adriano Olivetti – Marchingegni perché divenga città*, in «L'Espresso», 13 agosto 1972, poi in *Cronache di Architettura*, n. 933, Laterza, Bari 1973



«L'architettura. Cronache e storia», n. 3, luglio 1976

«[...] L'assaggio di qualche migliaio di «bute» e la visita a tutte le piole del Canavese. Così abbiamo potuto conoscere questa meravigliosa terra, le sue vicende semplici e umane attorno a questa prestigiosa Olivetti, le storie eroiche della Resistenza, il clima aperto e democratico che ha connotato lo sviluppo e che rimane il fascino più vivo di questa azienda. Abbiamo capito che non è nata per caso in questa terra e in quell'epoca di speranze e di lotta.
La Valle del Canavese è delimitata a oriente da un lungo versante morenico, la Serra, che sembra, per la sua incredibile regolarità, una specie di ciclopica muraglia artificiale. In alto, in mezzo a un prato verdissimo, c'è una grossa pietra con incisi i nomi di dodici partigiani caduti in un'imboscata tedesca e una breve frase che tutti dovrebbero leggere. Vicino, una casa diroccata che conserva ancora le tracce della tragica sparatoria; più lontano alcuni casolari e naturalmente una piola. Ogni anno il partigiano Folgore, Giuseppe Prella, caposquadra alla Olivetti, dall'aspetto e carattere di un gentiluomo antico, con un barattolo di vernice rossa ripassa le scritte sbiadite. Anche per questo è il più bel monumento alla Resistenza che ci è capitato di vedere. Ora quando abbiamo saputo che il nostro edificio, per una vaga somiglianza morfologica a questa montagna, sarebbe stato chiamato "La Serra", a noi, che conoscevamo questo segreto nascosto, è venuto ovviamente un brivido di sgomento.
Molti ci dicono che il nostro complesso sarebbe stato meglio a New York, a Tokyo, al massimo a Milano piuttosto che a Ivrea. Lo fanno per farci un complimento e di questo li ringraziamo, ma ci dispiace contraddirli. Lì sarebbe stato facilmente frainteso nel consumismo. Qui, siamo sicuri di no».
Iginio Cappai e Pietro Mainardis, *Centro di servizi sociali e residenziali Olivetti a Ivrea. Architetti Iginio Cappai e Pietro Mainardis*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 3, luglio 1976, p. 174

«Quando vivevo a Milano [...] cercavamo con difficoltà notizie sulla trasformazione socialista di Cuba e, soprattutto, sulla metamorfosi della città di La Habana: abbandonata dai "gusanos" e occupata dagli "hombres nuevos". Guido Canella diffondeva una nuova definizione disciplinare: quella di "organismo di recupero". Qualsiasi opera, in sostanza, deve essere progettata, sì, per le istituzioni attuali: ma come un organismo che – dopo la transizione alla società socialista – può essere recuperato dalla nuova società. Mi pare che "organismo da recuperare"

possa essere definito senz'altro il Centro servizi di Cappai e Mainardis: perché la sua attuale destinazione d'uso è causa di apprensione per i due autori e di fiere polemiche intellettuali. Naturalmente, come opera nuova e forma che ambisce ad essere dichiarata nuova, il Centro servizi Olivetti non solleva solo polemiche sull'uso, ma anche polemiche sulla forma. In modo meno roboante da chi mi ha preceduto, a parlare del Centro Olivetti, su altre pubblicazioni, sono consapevole di non fornire nelle righe che seguono altro che una nuova opinione polemica. Gli amici Cappai e Mainardis abbiano pazienza! Sono giovani, e possono attendere in futuro il più sereno Giudizio della Storia».

Francesco Tentori, *Un "organismo da recuperare"*, in Francesco Tentori, Iginio Cappai e Pietro Mainardis, Gianfranco Eddone, Renzo Zorzi, Tullio Lembo, Ugo De Simoni, *Ivrea. Centro di servizi Olivetti*, in «Casabella», n. 422, febbraio 1977, pp. 41-42



«Casabella», n. 422, febbraio 1977

«[...] Prima di questo incarico infatti c'era stato chiesto di progettare un residence con le stesse caratteristiche di quello di Gabetti e Isola (l'incarico era contemporaneo). Tanti minialloggi e un locale per il ricevimento e la prima colazione. Ma il nostro posto era diverso, in centro a Ivrea e, vigenti anche i miti (forse pure questi palloni gonfiati) sulla necessità di rivolgere una buona volta l'attenzione agli spazi sociali oltre che logistici (privati e collettivi) di un edificio o di una città, ci si era posto il problema di dare agli utenti un recapito che non fosse solo il soggiorno, il cucinino e la solita camera da letto. Se ne parlò e se ne discusse parecchio finché si arrivò alla convinzione che, concentrando una serie di servizi collettivi, mancanti o deficienti a Ivrea, come centro culturale, cinema, piscina, palestra, ristorante e una serie di piccoli negozi, garantendo poi una presenza qualificata con una serie di minialloggi di alto livello, si sarebbe potuto creare un centro di riferimento per gli abitanti e i non abitanti (che sono tantissimi) di Ivrea.
L'immediata vicinanza del centro storico giocava poi a favore sia del complesso progettato ma anche dello stesso centro, vecchio e impolverato oltre che storico, per via dello sviluppo prevalente della città oltre-Dora e vicino alla fabbrica.
Si sperava cioè che, richiamando una presenza eterogenea vicino a questo centro, se ne riscoprissero le caratteristiche e le vocazioni naturali di centro comunitario e sociale della città. [...] Dopo discussioni, indagini di mercato [...] l'impossibilità di "andare ancora avanti" ha coinciso con la proposta di un gruppo alberghiero di avviare il complesso, naturalmente come albergo. Protestammo lo stesso energicamente, ma con l'"intanto si finisce" si raggiunse l'accordo di fare le modifiche minime e indispensabili e comunque facilmente rimovibili per questo tipo di gestione. [...] la tecnica alberghiera [...] non chiese gran modifiche edilizie. Chiese però quelle sostanziali: "il pregio di un albergo è di porre confini". Questo slogan, peraltro indiscutibile, si scontrava con le nostre convinzioni e con i nostri

miti [...] ma soprattutto si scontrava con la conformazione del nostro edificio, volutamente e forse anche eccessivamente, aperto a una partecipazione pubblica».
Iginio Cappai e Pietro Mainardis, *Intenzioni e realtà*, in Francesco Tentori, Iginio Cappai, Pietro Mainardis, Gianfranco Eddone, Renzo Zorzi, Tullio Lembo, Ugo De Simoni, *Ivrea. Centro di servizi Olivetti*, in «Casabella», n. 422, febbraio 1977, pp. 43-44

«Il primo grosso problema emerso già nei primissimi giorni di lavoro, ha comportato – oltre ad una lunga battuta d'arresto – oneri assai pesanti sia in termini di spesa, che di perdita di superfici utilizzabili. Nella fase iniziale degli scavi di sbancamento sono infatti emersi numerosi resti archeologici, dei quali la Soprintendenza alle Antichità per il Piemonte [...] ha naturalmente preteso un completo ed accurato rilievo, preliminarmente ad ogni altra decisione. In sede esecutiva, ciò ha significato eseguire quasi tutti gli scavi a mano [...]. Si sono persi così circa 1000 metri quadri di superficie utilizzabile, ma il complesso si è arricchito di un importante richiamo storico e culturale che i progettisti sono riusciti ad inserire felicemente nelle nuove strutture edilizie, assicurandone nello stesso tempo anche la migliore conservazione. Il secondo problema di rilievo è stato quello di individuare uno schema strutturale in grado di adattarsi alla configurazione di un edificio caratterizzato da un'articolazione dello spazio così complessa ed inconsueta (ogni singola unità abitativa è impostata su tre piani, la rete pedonale interna, aperta al pubblico, si sviluppa su sei diversi livelli, eccetera), con tutte le esigenze di continuità dei passaggi, sia degli utenti che delle canalizzazioni impiantistiche. Il problema è stato naturalmente reso più difficile dalla presenza dei reperti archeologici di cui si è parlato [...]. La soluzione adottata dagli strutturisti – gli ingegneri Antonio Migliasso e Colombo Scomparin, della Sertec S.p.A., di Ivrea – oltre ad adattarsi perfettamente alla configurazione dell'edificio, riesce a divenire spesso parte essenziale anche sotto l'aspetto architettonico. Consiste in una struttura portante principale, costituita da una serie parallela di telai, ad uno o più piani, disposti secondo l'asse longitudinale dell'edificio ed intervallati fra loro di m 5,40. Su questa struttura portante principale si inseriscono poi i vari sistemi strutturali secondari, ciascuno dei quali ha rappresentato un singolo problema, affrontato e risolto attraverso il ricorso ad una gamma diversificata di materiali edilizi (murature, calcestruzzo, acciaio, legno) utilizzati attraverso tecnologie tradizionali e – almeno per edifici civili – non tradizionali (precompressione, tensostrutture). Ne è ovviamente derivata una notevole varietà di tipologie e morfologie strutturali, che se ha comportato indubbie complicazioni nella programmazione e nella organizzazione generale di cantiere, non ha però mai costituito una reale difficoltà operativa. Il terzo problema importante si è presentato quando gran parte dei lavori erano ormai in fase avanzata di finitura. Il Centro era stato inizialmente

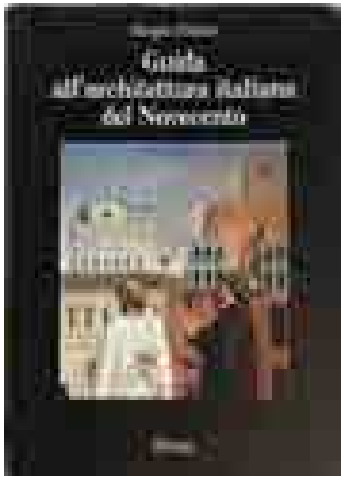
previsto dalla committenza e concepito dai progettisti come una struttura urbana, aperta e complementare rispetto a quella rappresentata dalla città, subita e provocata nello stesso tempo. La accessibilità più completa ne costituiva quindi una caratteristica peculiare: nessun portone, ma ben dodici vie di accesso che attraverso tutta una serie di rampe e passaggi pedonali, variamente intersecantisi ad ogni livello, consentivano un collegamento diretto dall'esterno con gli alloggi, il ristorante, il cinema, la palestra, i negozi, la piscina, i resti archeologici, creando continue occasioni di incontri. Al momento di prendere decisioni conclusive [...] è prevalso il parere prudenziale di una gestione chiusa, di tipo alberghiero, che – pur rispettando l'accessibilità di alcune zone a destinazione inequivocabilmente pubblica – restituisse con la possibilità di opportuni controlli una adeguata "privacy" a tutte le principali funzioni del Centro.
Tradurre in pratica questa decisione ha necessariamente richiesto dei compromessi [...]. Si sono trasformati spazi commerciali in hall e servizi alberghieri, si sono interclusi molti tratti di passaggi pedonali, si è dovuto – soprattutto – modificare profondamente le distribuzioni impiantistiche, ed anche integrarle per renderle idonee a sopportare la nuova, non prevista, destinazione. Si è dunque dovuto svolgere un lento, delicato e costoso lavoro di rimozioni e di inserimenti, di demolizioni e ricostruzioni. Nella generalità dei casi, gli ormai numerosi ospiti dell'albergo hanno giudicato in modo decisamente positivo (e, qualche volta, addirittura entusiastico) i risultati finali ottenuti; rimangono di parere diverso, con i progettisti, tutti coloro che hanno in qualche modo partecipato alla lunga gestazione e realizzazione dell'opera».

Ugo De Simoni. *Problemi della realizzazione*, in Francesco Tentori, Iginio Cappai, Pietro Mainardis, Gianfranco Eddone, Renzo Zorzi, Tullio Lembo, Ugo De Simoni, *Ivrea. Centro di servizi Olivetti*, in «Casabella», n. 422, febbraio 1977, p. 57

«Dotato di attrezzature pubbliche e rapportato alla città tramite percorsi pedonali, spazi verdi, parcheggi, l'edificio rivela la propria natura tecnologica senza enfasi retorica ma anche senza timore del confronto con la storia del centro antico, quale concretizzazione architettonica di un accurato processo progettuale, teso a controllare il disegno dell'edificio fino nei minimi particolari».

Sergio Polano con Marco Mulazzani, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1991, p. 42

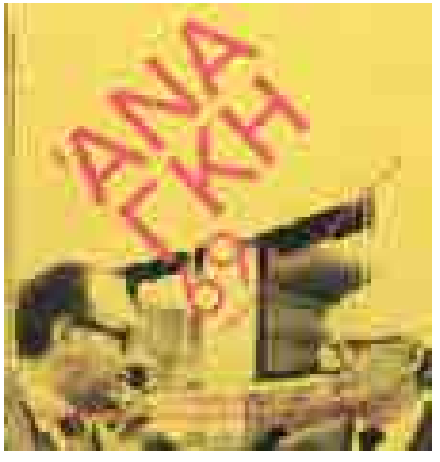
«[...] Da un lato l'edificio sembra fare il verso al prodotto che ha reso la Olivetti famosa nel mondo, attraverso un assetto volumetrico che sembra imitare la tastiera e il carrello di una macchina per scrivere, l'uso di materiali tipicamente industriali come l'acciaio e l'alluminio, e l'introduzione di elementi mobili e chiaramente "non edilizi" come i tettucci apribili delle stanze dell'hotel. Per altri versi riproduce le



S. Polano con M. Mulazzani, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, 1991

finezze artigianali e le atmosfere tipiche dell'architettura navale di cui ripropone le finiture in legno, le passerelle, le scalette metalliche, il gigantismo dell'insieme e la minuzia del dettaglio».

Patrizia Bonifazio, Enrico Giacopelli, *Il paesaggio futuro. Letture e norme per il patrimonio dell'architettura moderna di Ivrea*, Allemandi, Torino 2007, p. 69



«'ANANKE», n. 69, 2013

«[...] la scelta di fondare realizzando setti paratie gettati in opera con l'uso di fanghi bentonitici di perforazione, spinti a profondità variabile dai sei ai dieci metri al di sotto del piano di fondazione. Su questa base s'imposta la struttura portante, costituita da una serie parallela di telai, a uno o più piani, disposti secondo l'asse longitudinale dell'edificio a intervalli di oltre cinque metri sopra la quale s'inseriscono i vari sistemi strutturali secondari. Totalmente interrata è la struttura della sala congressi, costituita da pilastri in cemento armato e da muri contro terra, anch'essi realizzati con setti di paratie. [...] Le cinquantacinque unità residenziali, distinte in quattro diverse tipologie (da 27 a 42 metri quadrati), guardano ai sistemi costruttivi nautici, con gli oblò a chiusura ermetica, uso di ottoni, arredi fissi con superfici piane prive di maniglie, congegni a scomparsa. I ''tasti'' della facciata corrispondenti ai bow window presentano un sistema di apertura scorrevole, studiato dai progettisti con la consulenza di officine aeronavali e realizzato in lamiera porcellanata giuntata con un effetto di superficie simile a quella della fusoliera di un aereo. Le finiture esterne, in lamiera ondulata e lastre forate si giustappongono alle superfici in cemento armato e laterizio tinteggiati con acrilico metallizzato color argento».

Maria Adriana Giusti, *Ivrea: una macchina da scrivere nella città*, in «'ANANKE», n. 69, 2013, p. 73



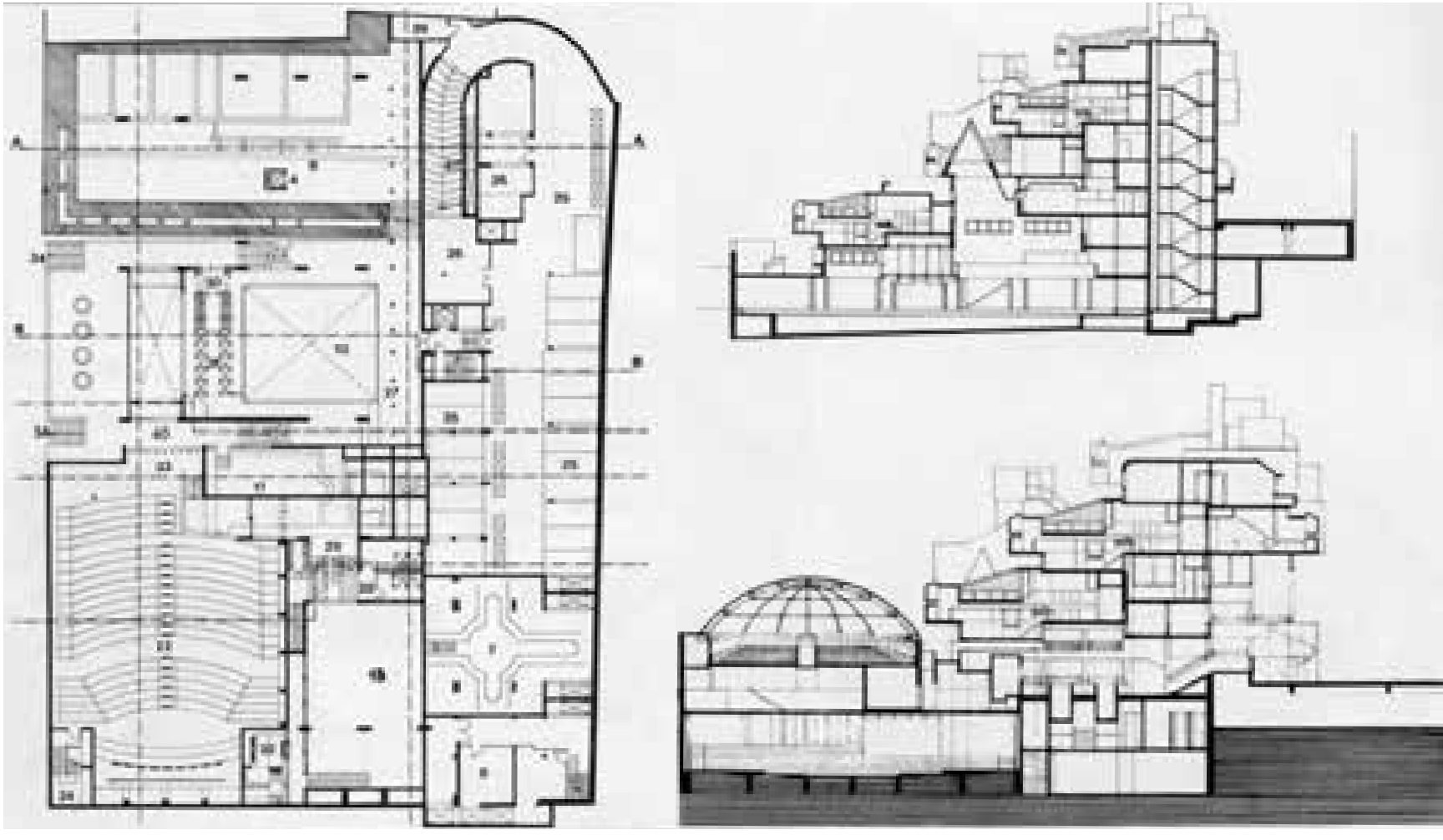
Foto aerea di Ivrea, tagliata dalla Dora, con a destra il centro storico, a sinistra il tessuto olivettiano: A. L'edificio di Cappai e Mainardis. B. Castello (con le «rosse torri»). C. Municipio. D. Chatillon. E. Stabilimento Olivetti, di Figini e Pollini. F. Fascia dei servizi sociali, di Figini e Pollini. G. Mensa, di Gardella. H. Al palazzo per uffici, di Fiocchi. I. Case residenziali, di Figini e Pollini (da Renato Pedio e Romano Gabriele, *Centro di servizi sociali e residenziali Olivetti ad Ivrea: architetti Iginio Cappai e Pietro Mainardis*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 249, 1976, p. 136)



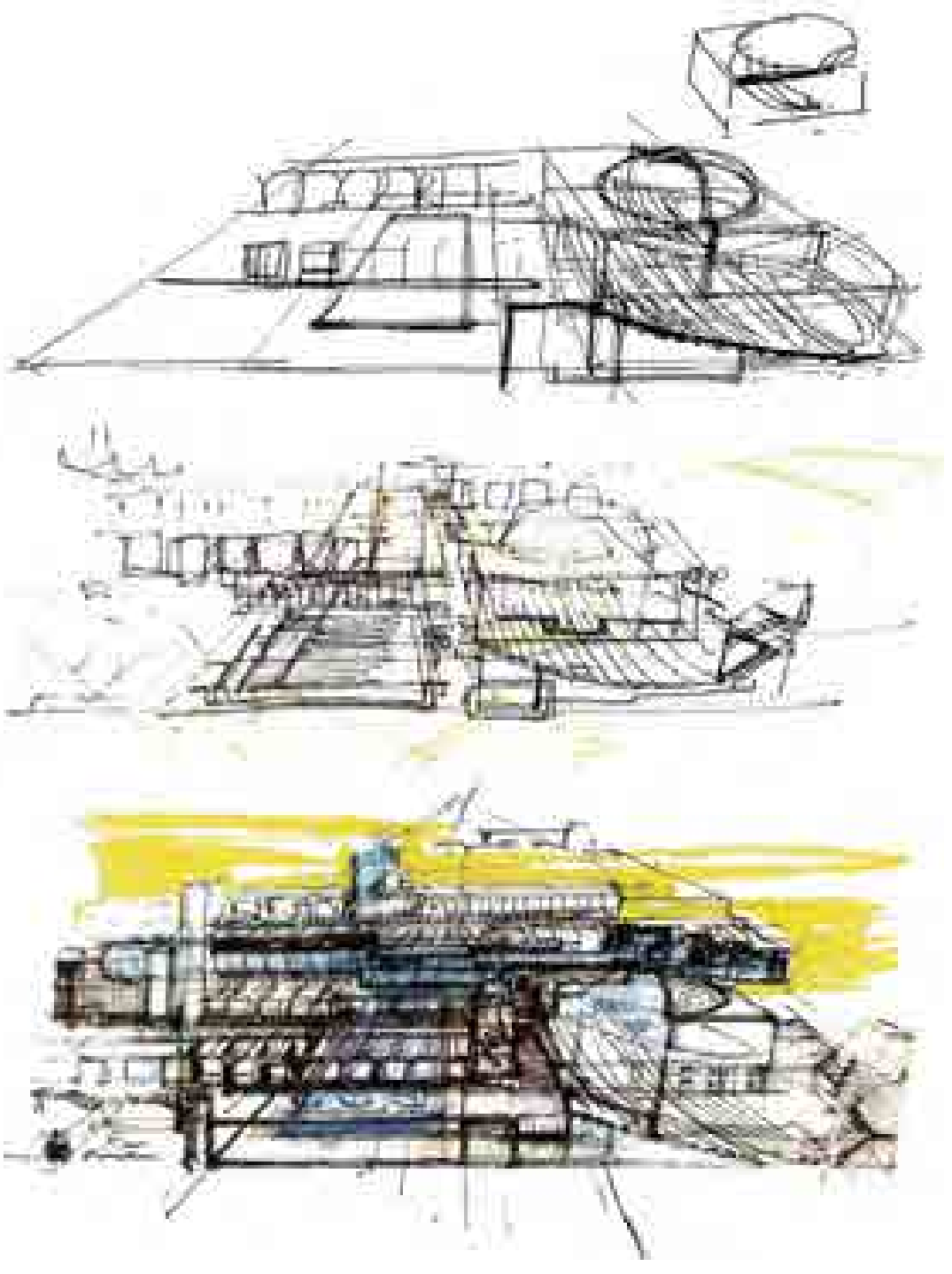


Vista aerea dell'edificio nel centro storico (da Francesco Tentori, Iginio Cappai, Pietro Mainardis, Gianfranco Eddone, Renzo Zorzi, Tullio Lembo, Ugo De Simoni, *Ivrea. Centro di servizi Olivetti*, in «Casabella», n. 422, febbraio 1977, p. 41)

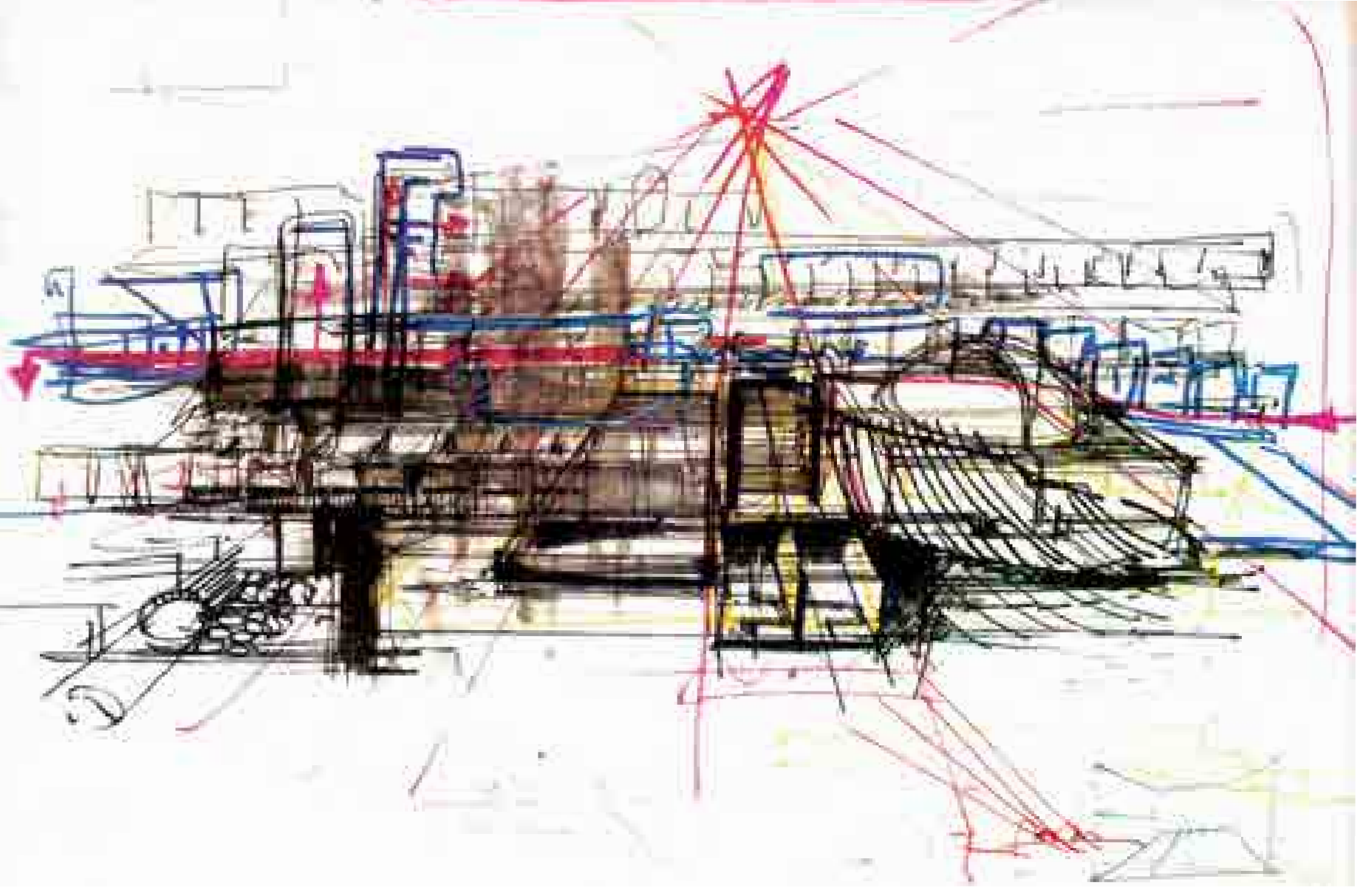
Vista del parco. In primo piano il cinema sormontato dalla sala conferenze (da *Dossier: Politique industrielle et architecture: le cas Olivetti*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 188, dicembre 1976, p. 101)



Pianta a quota –
4,65 e sezioni BB
e EE (Da *Dossier:*
Politique industrielle
et architecture:
le cas Olivetti, in
«L'architecture
d'aujourd'hui», n. 188,
dicembre 1976, p.
104)



In questa pagina e nella seguente, schizzi di progetto (da Renato Pedio e Romano Gabriele, *Centro di servizi sociali e residenziali Olivetti ad Ivrea: architetti Iginio Cappai e Pietro Mainardis*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 249, 1976, p. 152)





Il nuovo edificio, arrivo da ovest, con in primo piano il muro medievale (da Renato Pedio e Romano Gabriele, *Centro di servizi sociali e residenziali Olivetti ad Ivrea: architetti Iginio Cappai e Pietro Mainardis*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 249, 1976, pp. 147, 137)

La passerella su corso Botta per collegare la zona residenziale e dei negozi con la «piazzetta» coperta











Nella pagina precedente, vista dell'ingresso principale dalla strada. In primo piano i negozi

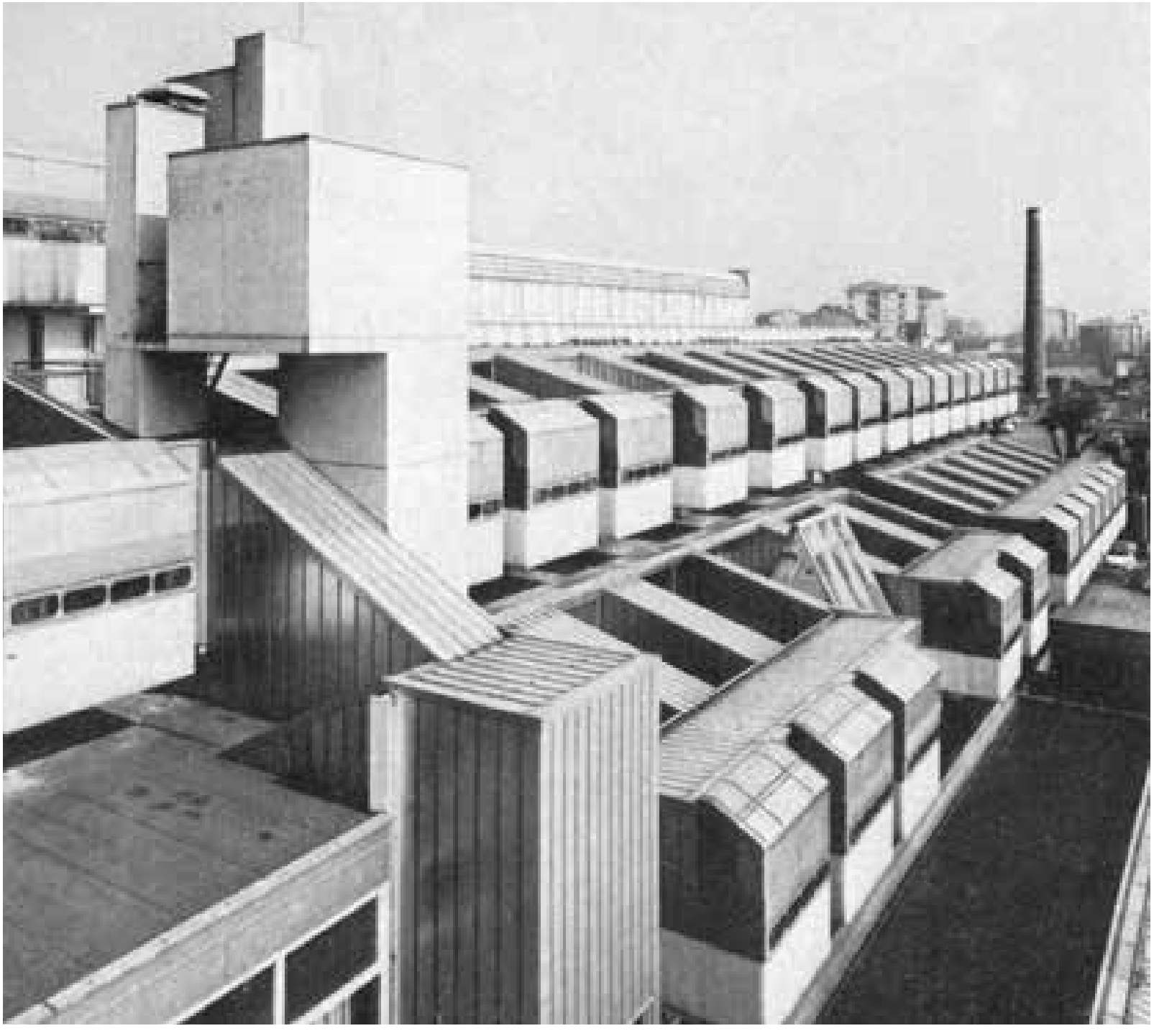
In questa pagina, vista esterna e interna della caffetteria-ristorante

Interno di una cellula duplex. Al primo livello l'accesso alla terrazza e la zona pranzo. Sul fondo la piccola zona studio (da *Dossier: Politique industrielle et architecture: le cas Olivetti*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 188, dicembre 1976, pp. 101, 103, 104, foto Gianni Berengo Gardin)



Il nuovo edificio: arrivo da ovest, con in primo piano il muro medievale (Renato Pedio e Romano Gabriele, *Centro di servizi sociali e residenziali Olivetti ad Ivrea: architetti Iginio Cappai e Pietro Mainardis*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 249, 1976, pp. 140-141)





BIBLIOGRAFIA

Nuova unità residenziale a Ivrea, in «Notizie Olivetti», n. 7, settembre 1971, p. 6.

La nuova unità residenziale della Olivetti a Ivrea. L'idea guida del progetto, in «Notizie Olivetti», n. 1, gennaio 1972, p. 3.

Antonio Migliasso e Colombo Scomparin, *Tre stabilimenti Olivetti con struttura prefabbricata in cemento armato*, in «L'industria italiana del cemento», 7 luglio 1972.

Bruno Zevi, *Ivrea dopo Adriano Olivetti – Marchingegni perché divenga città*, «L'Espresso», 13 agosto 1972, poi in *Cronache di architettura*, n. 933, Laterza, Bari 1973.

Cappai Mainardis. *Capsulated building for Olivetti employees in Ivrea, Italy*, in «Architecture Plus», 1973, p. 8.

Dossier: Politique industrielle et architecture: le cas Olivetti, in «L'architecture d'aujourd'hui», n. 188, dicembre 1976, pp. 100-104.

AA.VV., *Centro di servizi sociali e residenziali Olivetti ad Ivrea: architetti Iginio Cappai e Pietro Mainardis*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 249, 1976, pp. 134-186.

Francesco Tentori, Iginio Cappai, Pietro Mainardis, Gianfranco Eddone, Renzo Zorzi, Tullio Lembo, Ugo De Simoni, *Ivrea. Centro di servizi Olivetti*, in «Casabella», n. 422, febbraio 1977, pp. 41-57

Ugo De Simoni, *Residenziale Hotel «La Serra» nel centro di Ivrea*, in «Il Nuovo Cantiere», n. 4, aprile 1977, pp. 18-26.

John Morris Dixon, *Utopian mechanism. Olivetti Social Services and Residential Center, Ivrea, Italy*, in «Progressive Architecture», n. 8, 1977, pp. 74-81.

Olivetti social and residential center, Ivrea, Piemonte, in «A+U, Architecture and Urbanism», n. 95, agosto 1978, pp. 27-40.

Nathan H. Shapira, Hans Von Klier, Perry A. King (cured by), *Design Process Olivetti, 1908-1978*, Olivetti, Milano 1979 (I ed.), pp. 48-49.

Bruno Zevi, *Dalle obliquità di Claude Parent al londinese Brunswick Centre*, in *Cronache d'architettura*, n. 16 (1971-72), nn. 885-952, Laterza, Bari 1979.

Sergio Polano con Marco Mulazzani, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1991, p. 42.

Patrizia Bonifazio, Enrico Giacopelli, *Il paesaggio futuro. Letture e norme per il patrimonio dell'architettura moderna di Ivrea*, Allemandi, Torino 2007, p. 69.

Maria Adriana Giusti, *Ivrea: una macchina da scrivere nella città*, in «'ANANKE», n. 69, 2013, pp. 69-75.

Filippo Poli, *Centro sociale e residenziale a Ivrea di I. Cappai e P. Mainardis (1967-75)*, in «Abitare», settembre 2013.

Nella pagina precedente, vista delle cellule residenziali (da *Dossier: Politique industrielle et architecture: le cas Olivetti*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 188, dicembre 1976, p. 104, foto Gianni Berengo Gardin)

«*In 1960, when Adriano Olivetti passes away, many feared that his passion for design quality at every scale, from industrial product to the plan for the Aosta Valley, would not have continuations. After over twelve years, the error of such a forecast can be observed.* [...] *This new orientation has already materialized in two works: the residential unit on the slopes of the Villa Casana hill, designed by the turinese Roberto Gabetti and Aimaro Isola; and the service center between via Palestro and the public gardens on Lungodora, conceived by the venetians Iginio Cappai and Pietro Mainardis. Semicircular plan* [...] *elementary, technological form, transposed into a "non-building" that, in reality, from afar is perceived as an episode of the grassy hill. Gabetti and D'Isola* [...] *here adopt a rationalist language, extremely elegant, aimed at avoiding the opposite misunderstandings of the "monument" and of the "mimesis": the construction defines, together with itself, its own surroundings, in a subtle dialogue between internal and external, private and collective spaces* [...]. *Aggressive and resounding the block by Cappai and Mainardis, located in the historic center of Ivrea. Apart from 53 apartments of various types, it includes in the underground area a cinema with 550 seats accessed directly from corso Botta, and a swimming pool with sauna and gym; above a large domed hall for conferences and art exhibitions, the restaurant, a supermarket and numerous shops. The young authors describe the complex in these terms: "a machine that selects and receives the sense of coexistence between individual and public services; a system that, applied to a city nucleus, seeks to restore vigor to its social content. Five years of vicissitudes, marked by the discovery of roman ruins, stoppage by the superintendence, bureaucratic back and forth, hot autumn and company crises; but a creature of this kind must endure the labor of being born and growing like an animal organism. It will not be mature even in a few months, when the works are completed. It will take years of hesitations and wrong managements before its energy manages to graft itself into the urban fabric and draw nourishment from it". [...] However, the testing ground remains Ivrea. The two buildings illustrated here attest to a clear leap from the same communitarian ideologies of Adriano Olivetti. Industry comes out of its lair, realizes it cannot delegate the solution of problems that it has exasperated with its presence, begins to take charge of urban responsibilities. It is a turning point, also for architecture, of considerable significance*».
Bruno Zevi, *Ivrea dopo Adriano Olivetti – Marchingegni perché divenga città*, «L'Espresso», 13 agosto 1972, poi in *Cronache di architettura*, n. 933, Laterza, Bari 1973

«*When I lived in Milan (those were years of enthusiasm for the young cuban revolution, whose beginning was celebrated on November 25, 1976 on its twentieth anniversary) we searched with difficulty for news about the socialist transformation of Cuba and, above all, about the metamorphosis of the city of La Habana: abandoned by the "gusanos" and occupied by the "hombres nuevos". Guido Canella disseminated a new disciplinary definition: that of "recovery organism". Any work, in essence, must be designed, yes, for current institutions: but as an organism that – after the transition to socialist society – can be recovered by the new society. It seems to me that the Service Center by Cappai and Mainardis can certainly be defined as an "organism to be recovered": because its current intended use is a cause of apprehension for the two authors and of fierce intellectual polemics. Naturally, as a new work and form that aspires to be declared new, the Olivetti Service Center raises not only polemics about use, but also polemics about form. In a less resounding way than those who preceded me, in speaking about the Olivetti Center, in other publications, I am aware that in the lines that follow I provide nothing other than a new polemical opinion. May friends Cappai and Mainardis be patient! They are young, and can await in the future the more serene Judgment of History*».
Francesco Tentori, *Un "organismo da recuperare"*, in Francesco Tentori, Iginio Cappai, Pietro Mainardis, Gianfranco Eddone, Renzo Zorzi, Tullio Lembo, Ugo De Simoni, *Ivrea. Centro di servizi Olivetti*, in «Casabella», n. 422, febbraio 1977, pp. 41-42

Nella pagina seguente, dettaglio che mostra il sistema di apertura delle cellule (Da *Dossier: Politique industrielle et architecture: le cas Olivetti*, in «L'architecture d'aujourd'hui», n. 188, dicembre 1976, p. 104, foto Gianni Berengo Gardin)



SCUOLE E TEMPO LIBERO

» **Asilo Olivetti di Canton Vesco a Ivrea, Torino, 1954-63**
Mario Ridolfi, Wolfgang Frankl
» **Scuola elementare di Canton Vesco a Ivrea, Torino, 1955-64**
Ludovico Quaroni, con Adolfo De Carlo
» **Asilo comunale a Oglianico Canavese, Torino, 1956-60**
Roberto Gabetti e Aimaro Isola
» **Palestre per l'Istituto Tecnico Arduino a Ivrea, Torino, 1958**
Giorgio Raineri
» **Convitto vescovile a Mondovì, Cuneo, 1964-68**
Roberto Gabetti e Aimaro Isola, con Franco Corsico
» **Scuola materna Salvo d'Acquisto ad Asti, 1969-71**
Paolo Portoghesi, Vittorio Gigliotti



Vista del portico dell'asilo e dei grigliati in cotto (da Renato Pedio, *Asilo Olivetti a Canton Vesco, Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 133, novembre 1966, p. 431)

Asilo Olivetti di Canton Vesco a Ivrea, Torino, 1954-63

Mario Ridolfi, Wolfgang Frankl

«Abbiamo voluto pubblicare unite, qui, di seguito, alcune delle recenti opere di Mario Ridolfi: si tratta di una palazzina a Roma, e di tre asili, per Ivrea, Treviso e Poggibonsi. Non ad una contrapposizione tipologica, però, miriamo quanto a far risaltare due differenti strade con cui l'opera di un artista può influire su altre opere. Il valore educativo, la trasmissione del mestiere come cumulo di nozioni di vario genere hanno sempre interessato Ridolfi, quasi quanto lo stesso valore figurale delle sue opere [...].
Altro discorso è quello che, ci sembra, Ridolfi affronta con i tre asili. È un discorso condotto nei limiti della nostra recente cultura, limiti rischiosi e affascinanti insieme: della ricerca di ambientamento delle preesistenze (nel caso dei tre asili si può parlare addirittura di invenzione delle preesistenze), del recupero di una tradizione artigiana, dell'esaltazione di valori figurativi contenuti nell'architettura umile e spontanea ma non per questo estranei ad una proporzione di serena classicità. Ma non c'è soltanto questo ordine di valori. L'inserimento fantasioso eppure dominato da un preciso rigore compositivo di Ivrea, gli spazi armoniosi dei vari ambienti a pianta quadrata, coperti a padiglione (con tutta l'intelaiatura portante del tetto lasciata a vista) di Poggibonsi, la compenetrazione di prismi sempre a pianta quadra di Treviso sono invenzioni che travalicano del tutto la misura di un garbato ambientamento, che superano la retorica del materiale rustico, che assumono in definitiva questi elementi senza la minima compiacenza di gusto, senza nessuna di quelle licenze pur così care a Ridolfi in altri lavori, immergendoli in un discorso compositivo, struttivo e spaziale sostanzialmente nuovo».
Francesco Tentori, *Opere recenti di Mario Ridolfi*, in «Casabella-Continuità», n. 249, marzo 1961, pp. 4-5



«L'architettura. Cronache e storia», n. 133, novembre 1966

«Il complesso edilizio è diviso in tre parti: asilo I, asilo II, amministrazione e servizi. Gli asili ad un solo piano, con copertura a terrazza praticabile, sono collegati tra loro con pensiline che circondano le due unità separate; ciascuna unità comprende aule, servizi, locali per il gioco, ingresso indipendente, spogliatoio. La struttura è in cemento armato, i muri esterni sono in mattoni e diorite, cornicioni e pensiline sono rivestiti in tessere di grès rosso. Il fabbricato dell'amministrazione e servizi comprende tutti i locali accessori e gli impianti necessari al complesso. È organizzato su tre piani ed è sovrastato da un'altana e da terrazze praticabili.



«Casabella-Continuità», n. 249, marzo 1961

Nell'interrato sono situati magazzini, servizi per il personale, centrale termica, eccetera. Al piano terreno: cucina, mensa, spogliatoi, ambulatorio e gabinetto dello psicologo, direzione, ciascuno con ingresso separato. Al primo piano: locali di rappresentanza, foresteria e terrazza. Tutto intorno all'edificio corre un porticato; il tipo di costruzione è uguale a quello degli asili».

Mario Ridolfi e Wolfgang Frankl, *Asilo Olivetti a Canton Vesco*, in «Edilizia Moderna», n. 82-83, 1964, pp. 12-13

«Col nuovo asilo Olivetti, progettato da Mario Ridolfi, Ivrea ha completato il panorama della architettura moderna italiana nelle sue varie fasi e correnti. Basta percorrere la via Jervis, le sue immediate adiacenze, i quartieri di Bellavista e Canton Vesco: un'enciclopedia di personalità e di linguaggi documenta l'itinerario culturale dell'ultimo trentennio. [...] Nel frattempo, Adriano Olivetti incontra gli architetti romani e, attraverso la direzione della UNRRA-Casas, scopre il Mezzogiorno. La fabbrica di Pozzuoli, affidata a Luigi Cosenza, segna una svolta decisiva nelle impostazioni della edilizia industriale in quanto lo schema a croce consente agli operai un contatto diretto e permanente con la natura. Quasi contemporaneamente Ludovico Quaroni riceve l'incarico della scuola elementare, e Mario Ridolfi quello dell'asilo di Canton Vesco.

[...] L'area riservata all'asilo era uno spazio verde circondato da case. Ridolfi ha subito escluso l'ipotesi di costruire un blocco compatto, una massa invadente e pretenziosa: ha compreso che l'organismo dell'asilo poteva essere smembrato in una pluralità di corpi bassi atti a costituire il legante figurativo del quartiere. Case, aule, prato, terrazze, portici di collegamento: ecco gli elementi con i quali era possibile tessere un discorso urbanistico e soddisfare lo spirito di avventura dei bambini dai tre ai sei anni.



«Edilizia Moderna», n. 82-83, 1964

Il complesso è articolato in tre parti. I due gruppi di aule, concepiti secondo lo stesso modulo e raccordati da pensiline a profilo spezzato, si differenziano per la programmata varietà dei colori nelle pareti e nei soffitti. Del resto, il gusto cromatico di Ridolfi si esplica anche all'esterno, nelle cornici rivestite in tessere di grès rosso, nei muri di mattoni e diorite, nei parapetti delle terrazze traforati con speciali laterizi.

Il fabbricato dei servizi salda l'insieme elevandosi su due piani: in basso, la cucina, la mensa, gli spogliatoi, l'ambulatorio, gli uffici della direttrice e dello psicologo; sopra, due locali di rappresentanza e la foresteria. Ma anche questo edificio rientra nel circuito funzionale e formale del villaggio per bambini: un porticato corre tutt'intorno al suo perimetro e le terrazze sono praticabili. Con questo asilo Ivrea ha acquistato un documento del neorealismo architettonico. Ridolfi, dopo essere stato fra i migliori protagonisti del razionalismo romano, ha abbracciato questa tendenza e vi è rimasto fedele anche dopo il suo ufficiale consumo. Che cosa

qualifica la sua poetica? Essenzialmente il fatto che il momento dell'ideazione non è mai separabile da quello operativo. Ridolfi rifiuta di esaurire il proprio lavoro in un progetto, sia pure elaboratissimo; ha bisogno di controllarne l'esecuzione, di inverare il disegno nella materia, di sentire l'opera crescere nella sua concretezza tridimensionale. La vocazione artigianale è un movente intrinseco della sua fantasia. Nei vari palazzi di Terni come nel carcere di Nuoro non ha mai tradito le sue origini anche a costo di indulgere talora nell'empirismo e nel vezzo di non stare à la page. Si sa, il neorealismo non va più di moda, ma quello di Ridolfi resta valido perché non commercia con i vernacoli, resiste alla seduzione del dialetto e del gergo, punta sulla ruvidezza dei materiali, sulle superfici scabre, sulla corposità dei volumi. In fondo, si tratta di un razionalismo non più sterilizzato nelle dissimmetrie e negli incastri bidimensionali, ma privo di tensioni. Il collaudo di pochi mesi ha dimostrato che l'ingegno di Ridolfi, e del suo collaboratore Wolfgang Frankl, soddisfa i bambini. Ma l'asilo piace anche agli adulti perché inietta un accento di umanità meridionale nel paesaggio di Ivrea».



«L'Espresso», n. 34, agosto 1966

Bruno Zevi, *Un palcoscenico verde per l'infanzia*, in «L'Espresso», n. 34, agosto 1966

«L'asilo di Canton Vesco si inserisce in un quartiere di case Olivetti e INA, il cui piano urbanistico era stato studiato a suo tempo da Ludovico Quaroni. Il piano, del 1957, prevedeva scuole, un asilo nido, un centro sociale con servizi e uffici pubblici, un centro commerciale e una chiesa. Tale piano è stato realizzato parzialmente e gradatamente: la chiesa di Nizzoli, la scuola elementare, dello stesso Quaroni, l'asilo di Ridolfi. [...] Cominciò nel 1955, la progettazione dell'asilo: nel settembre era pronto un progetto di massima impostato su padiglioni isolati; ma dopo il marzo del 1956 diverse circostanze fecero arenare il lavoro. Si deve giungere al marzo del '60 per vedere una soluzione nuova, a due piani, con assi a 30° rispetto al sistema delle case preesistenti; e nel maggio dello stesso anno finalmente un nuovo progetto di massima che già si approssima molto a quello esecutivo. I due blocchi degli asili erano staccati tra di loro. Infine, nel dicembre del 1960, si arriva al progetto esecutivo vero e proprio. Due gruppi di aule, raccordati da pensiline, animati cromaticamente, saldati dal fabbricato a due piani dei servizi circondato da un porticato. Disegni su disegni. Disegni stupendi. Tutto è proporzionato alla misura del bambino; "gli elementi di fantasia", scrive Ridolfi, "hanno notevole importanza". La vita dei bambini è protetta verso l'esterno, isolata, difesa: è il loro mondo. Le pensiline, i gradini, i tralicci delle terrazze praticabili, la pietra in bei conci netti: l'impresa, gli operai, collaboravano con Ridolfi e Frankl con una dedizione e un amore che soltanto la sua fiducia poteva ispirare. (E qui ripeteremo, anzi sottolineeremo, quanto abbiamo osservato anche in altre occasioni: edifici come questi prolungano l'insigne tradizione architettonica olivettiana

ed è peccato, anzi è francamente nocivo, che non vengano completati. Le ragioni ne sono certo pratiche ed esteriori. All'asilo, qui, manca il nido: ne soffre l 'intero impianto planimetrico generale. È, riteniamo, speranza unanime della cultura architettonica italiana quella di vederlo presto realizzato)».

Renato Pedio, *Asilo Olivetti a Canton Vesco, Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 133, novembre 1966, pp. 425, 434-435

Vista del Corpo servizi verso strada (da Gianni Accasto, *L'asilo di Canton Vesco*, in «Controspazio», n. 3, novembre 1974, p. 56)



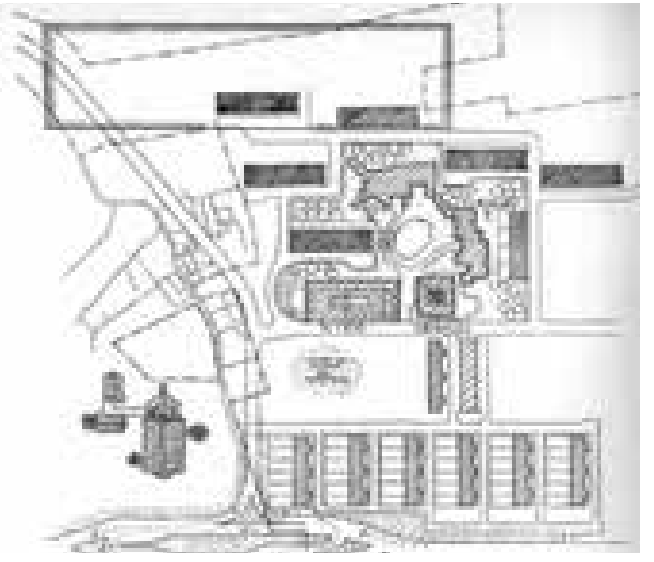
In questa pagina, planimetria generale

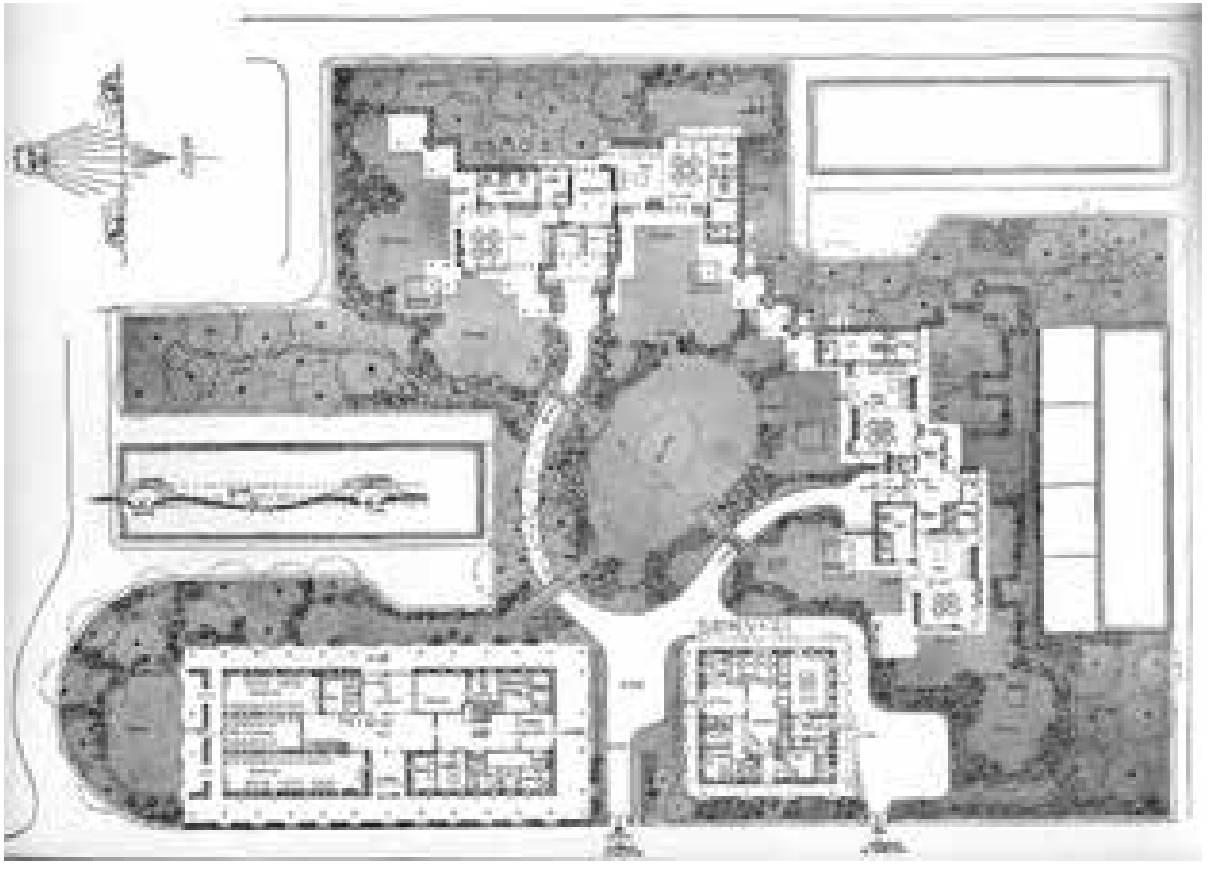
Pianta generale del piano terreno. Scala 1:500 (da Mario Ridolfi, *Progetto per l'asilo-nido Olivetti a Canton Vesco, Ivrea (1960)*, in «Casabella-Continuità», n. 249, marzo 1961, p. 14)

Nella pagina seguente, dettaglio della scala per salire alla copertura praticabile (da Renato Pedio, *Asilo Olivetti a Canton Vesco, Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 133, novembre 1966, p. 438)

Vista frontale del Corpo dei servizi (da *Dossier: Politique industrielle et architecture: le cas Olivetti*, in «L'architecture d'aujourd'hui», n. 188, dicembre 1976, p. 39)

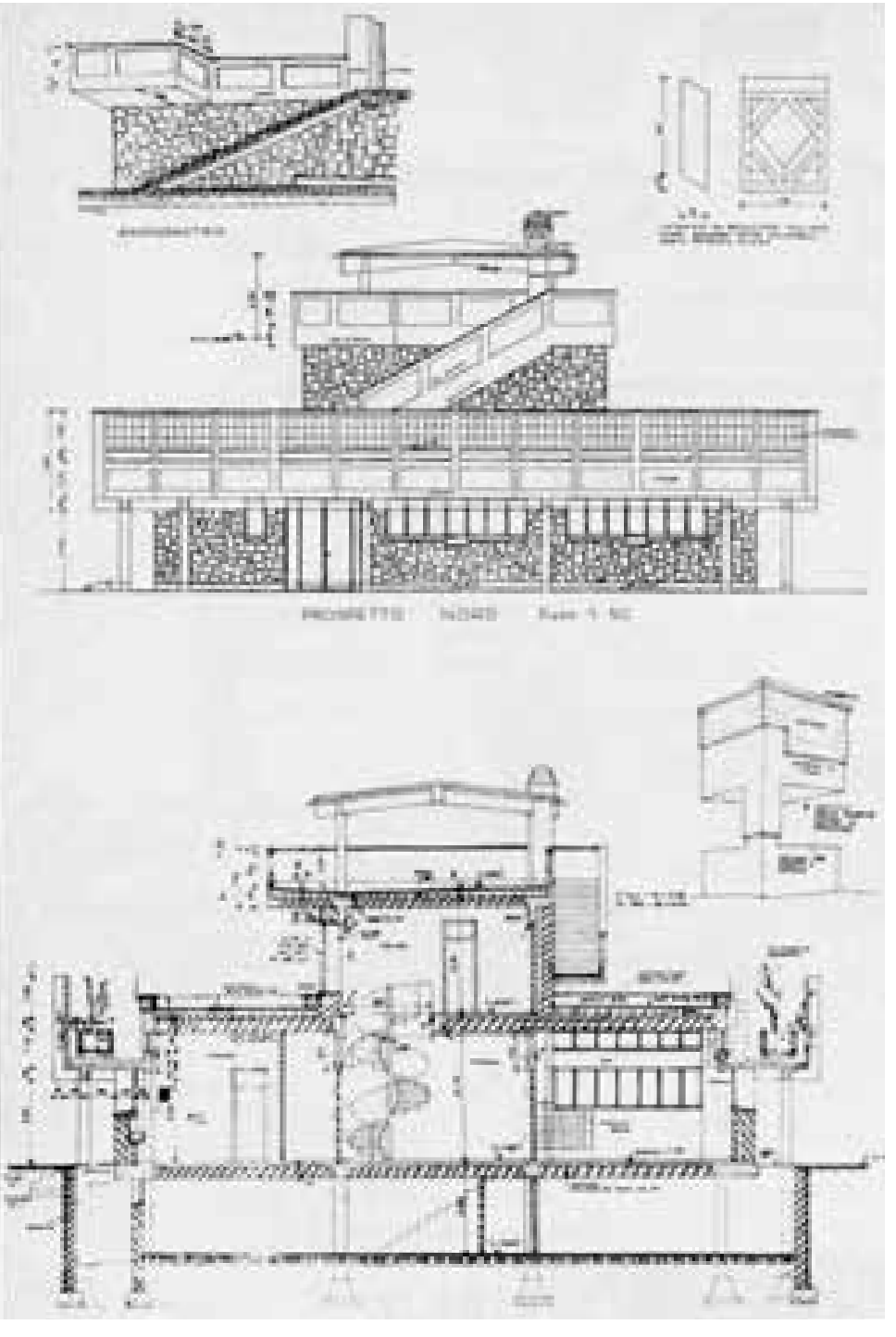
Prospetto, sezione e particolari del Corpo dei servizi (da Gianni Accasto, *L'asilo di Canton Vesco*, in «Controspazio», n. 3, novembre 1974, p. 54)







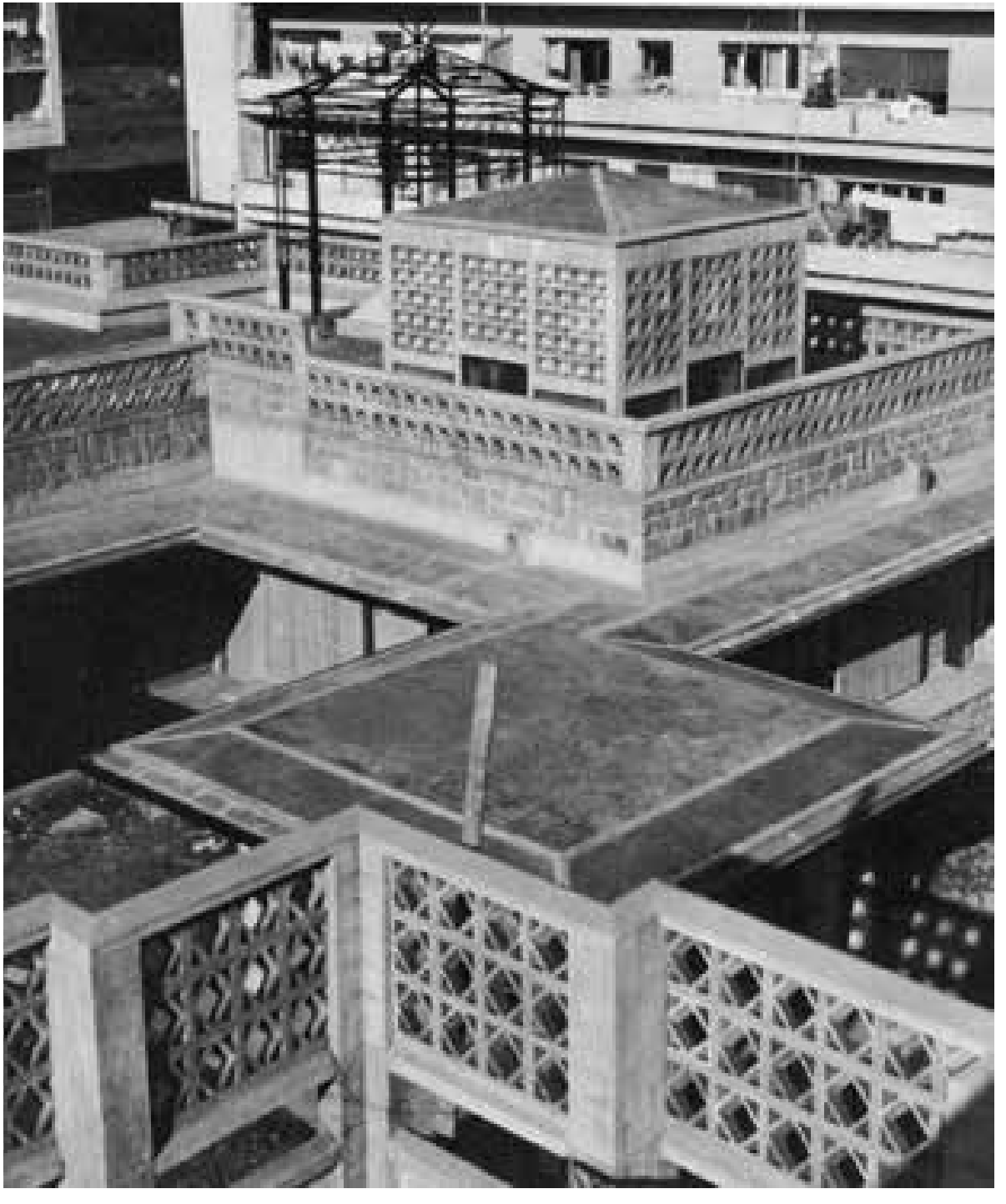










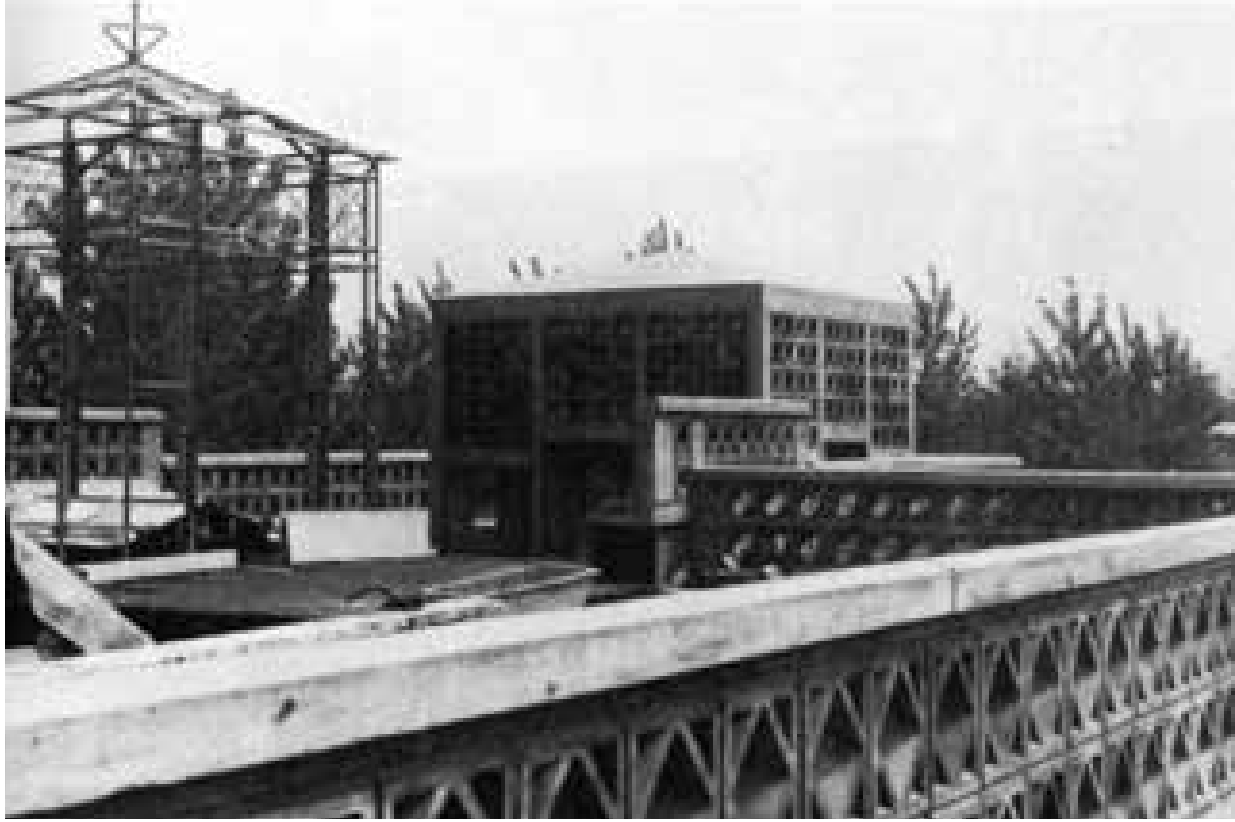


Nella pagina precedente, vista della copertura del portico delle aule dell'asilo. Sul fondo il Corpo servizi

Vista esterna dell'asilo (da Renato Pedio, *Asilo Olivetti a Canton Vesco, Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 133, novembre 1966, pp. 427-429)

Vista dell'asilo con le altane in copertura (da Mario Ridolfi, Wolfgang Frankl, *Asilo Olivetti a Canton Vesco, Ivrea*, in «Edilizia Moderna», n. 82-83, 1963)

In questa pagina, vista delle coperture praticabili dell'asilo (da Gianni Accasto, *L'asilo di Canton Vesco*, in «Controspazio», n. 3, novembre 1974, p. 56)





Vista della copertura praticabile dell'asilo

Vista della corte dell'asilo (da Renato Pedio, *Asilo Olivetti a Canton Vesco*, Ivrea, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 133, novembre 1966, pp. 435, 429, 431)







Vista interna di un'aula dell'asilo (da Mario Ridolfi, Wolfgang Frankl, *Asilo Olivetti a Canton Vesco, Ivrea*, in «Edilizia Moderna», n. 82-83, 1963)

Vista interna del Corpo dei servizi (da Renato Pedio, *Asilo Olivetti a Canton Vesco, Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 133, novembre 1966, p. 399)

BIBLIOGRAFIA

Un asilo nido per 190 bimbi a Canton Vesco, in «Notizie di fabbrica», n. 8, 15 settembre 1960, p. 1.

Opere recenti di Mario Ridolfi, in «Casabella-Continuità», n. 249, marzo 1961, pp. 4-15.

Mario Ridolfi, Wolfgang Frankl, *Asilo Olivetti a Canton Vesco, Ivrea*, in «Edilizia Moderna», n. 82-83, 1963.

Bruno Zevi, *Un palcoscenico verde per l'infanzia*, in «L'Espresso», n. 34, agosto 1966.

Renato Pedio, *Asilo Olivetti a Canton Vesco, Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 133, novembre 1966, pp. 426-439.

Gianni Accasto, *L'asilo di Canton Vesco*, numero monografico dedicato a Mario Ridolfi, in «Controspazio», n. 3, novembre 1974, pp. 97-101.

Dossier: Politique industrielle et architecture: le cas Olivetti, in «L'architecture d'aujourd'hui», n. 188, dicembre 1976, pp. 38-39.

Sergio Polano con Marco Mulazzani, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1991, p. 40.

Federico Bellini, *Mario Ridolfi*, Laterza, Bari 1993, pp. 110-117.

Fabrizio Brunetti, *Mario Ridolfi*, Alinea, Firenze 1993.

Francesco Cellini, Claudio D' Amato, *Le architetture di Ridolfi e Frankl*, Electa, Milano 2005, pp. 100-107.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 183.

Nella pagina seguente, vista dalla corte del Corpo dei servizi (da Renato Pedio, *Asilo Olivetti a Canton Vesco, Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 133, novembre 1966, p. 435)

«The Canton Vesco nursery school is set within a neighborhood of Olivetti and INA housing, whose urban plan had originally been designed by Ludovico Quaroni. The plan, dating from 1957, included schools, a nursery, a community center with services and public offices, a shopping center, and a church. This plan was carried out only partially and gradually: the church by Marcello Nizzoli, the elementary school by Quaroni himself, and the nursery school by Mario Ridolfi. [...] *The design work on the nursery began in 1955.* [...] *Finally, in December 1960, the definitive executive project was completed. Two groups of classrooms, connected by canopies, chromatically animated, joined by a two-story service building surrounded by a portico. Drawing after drawing. Beautiful drawings. Everything is proportioned to the child scale; "elements of imagination" Ridolfi wrote, "are of considerable importance". The children's life is protected from the outside, secluded and safeguarded: it is their world. The canopies, the steps, the latticework of the accessible terraces, the stone laid in clean-cut blocks: the contractor and the workers collaborated with Ridolfi and Frankl with a dedication and affection that only his trust could inspire. (Here we shall repeat, indeed emphasize, what we have observed on other occasions: buildings such as these extend the distinguished Olivetti architectural tradition, and it is regrettable, indeed frankly harmful, that they are not completed. The reasons are certainly practical and external. In this case, the nursery school lacks the crèche: the entire general layout suffers as a result. It is, we believe, the shared hope of Italian architectural culture to see it realized soon)».*

Renato Pedio, *Asilo Olivetti a Canton Vesco, Ivrea*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 133, novembre 1966, pp. 425, 434-435

«With the new Olivetti nursery school, designed by Mario Ridolfi, Ivrea has completed the panorama of modern italian architecture in its various and currents phases. Simply walking through via Jervis, its immediate surroundings, the Bellavista and Canton Vesco districts: an encyclopedia of personalities and languages documents the cultural itinerary of the last thirty years. [...] *In the meantime, Adriano Olivetti meets the roman architects and, through the direction of UNRRA-Casas, came in contact with the south of Italy. The Pozzuoli factory, entrusted to Luigi Cosenza, marks a decisive turning point in the approaches to industrial building as the cross-shaped scheme allows workers direct and permanent contact with nature. Almost simultaneously Ludovico Quaroni receives the commission for the elementary school, and Mario Ridolfi that for the Canton Vesco nursery school.*

[...] *The area reserved for the nursery school was a green space surrounded by houses. Ridolfi immediately excluded the hypothesis of building a compact block, an invasive and pretentious mass: he understood that the nursery school complex could be articulated into a plurality of low volumes able to act as the figurative binder of the district. Houses, classrooms, lawn, terraces, connecting porticoes: here are the elements with which it was possible to weave an urban discourse and satisfy the children spirit of adventure from three to six years old.*

The complex is articulated in three parts. The two groups of classrooms, conceived according to the same module and connected by canopies with broken profile, differ in the programed variety of colors in the walls and the ceilings. Moreover, Ridolfi's chromatic taste is also expressed on the exterior, in the frames covered with red stoneware tiles, in the brick and diorite walls, in the terrace parapets perforated with special bricks.

The service building binds the ensemble together rising on two floors: below, the kitchen, the canteen, the changing rooms, the infirmary, the offices of the director and the psychologist; above, two reception rooms and the guest quarters. This building enters into the functional and formal circuit of the children's village too: a portico runs all around its perimeter and the terraces are accessible. With the nursery school Ivrea has acquired a document of architectural neorealism. Ridolfi, after being among the main protagonists of roman rationalism, embraced this tendency and remained faithful to it even after its official demise. What qualifies his poetics? Essentially the fact that the moment of conception is never separable from the operational one. Ridolfi refuses to exhaust his work in a project, even if it is very elaborate; he needs to control its execution, to make the drawing true in matter, to feel the work grow in its three-dimensional concreteness. The artisanal vocation is an intrinsic motive of his imagination. In the various buildings in Terni as in the Nuoro prison he has never betrayed his origins even at the cost of sometimes indulging in empiricism and the affectation of not being à la page. As we know, neorealism is no longer in fashion, but Ridolfi's remains valid because it does not traffic with vernaculars, resists the seduction of dialect and jargon, focuses on the roughness of materials, on rough surfaces, on the solidity of volumes. Fundamentally, it is a rationalism no longer sterilized in asymmetries and two-dimensional interlockings, but free of tensions. The test of a few months has demonstrated that the ingenuity of Ridolfi, and of his collaborator Wolfang Frankl, satisfies the children. But the nursery school also pleases adults because it injects an accent of southern humanity into the landscape of Ivrea».

Bruno Zevi, *Un palcoscenico verde per l'infanzia*, in «L'Espresso», n. 34, agosto 1966





Veduta del complesso scolastico (da Manfredo Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano 1964, p. 136)

Scuola elementare di Canton Vesco a Ivrea, Torino, 1955-64

Ludovico Quaroni, con Adolfo De Carlo

«L'esempio scelto dalla Commissione è stato quello della scuola elementare per il quartiere di Canton Vesco a Ivrea dell'architetto Ludovico Quaroni. La scuola è attualmente in corso di realizzazione da parte del Comune di Ivrea con normali finanziamenti statali e in collaborazione, per la progettazione e la direzione dei lavori, con gli uffici tecnici della Ing. C. Olivetti & C. S.p.A. La soluzione che la Triennale presenta è stata studiata dai progettisti della scuola di Ivrea, insieme ai membri della Commissione della scuola della Triennale. Essi si sono proposti di sviluppare il tema originario, elaborato per le specifiche esigenze e caratterstiche del committente e del luogo, allo scopo di attribuire al modello presentato il carattere di una indicazione più generale».
Franco Bettonica, Gianfranco Frattini, *Scuola urbana o rurale con aula comune*, in «Casabella-Continuità», n. 243, settembre 1960, p. 27



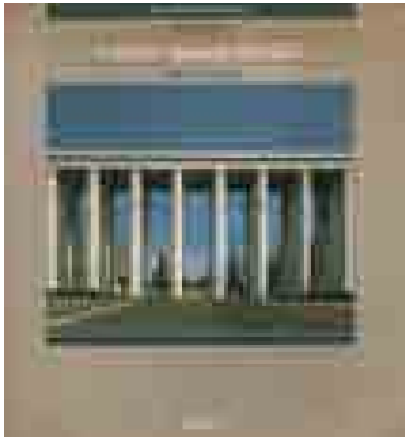
«Casabella-Continuità», n. 243, settembre 1960

«[...] nel 1955, Quaroni elabora, per conto di Olivetti, un piano di completamento del quartiere di Canton Vesco ad Ivrea; quartiere già parzialmente realizzato da Bernasconi e Fiocchi, nel quale Quaroni inserisce un «cuore» composto da una serie di servizi convergenti sulla scuola elementare posta al centro del complesso. In tal modo Quaroni si pone il problema di un'integrazione urbanistica da risolvere, tramite un'opera di ricucitura e caratterizzazione di un tessuto già di per sé costituito, sia formalmente che funzionalmente; gli edifici per la vita associata costituenti il nuovo complesso, dominato nel progetto originario da un'unità di abitazione fronteggiante la scuola elementare da un lato e il campo sportivo dall'altro, sono legati da un'evidente unitarietà volumetrica, dosata però in modo tale da non turbare l'equilibrio della preesistente figurazione urbana.
La scuola di Canton Vesco costituisce pertanto una conferma quanto mai probante di due costanti proprie dell'operatività di Quaroni: la fedeltà allo sperimentalismo da un lato, la capacità di inserimento in realtà precostituite dall'altro».
Manfredo Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano 1964, pp. 132-137



M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, 1964

«[...] "il quartiere costituisce uno dei luoghi paradigmatici della riflessione di Quaroni sullo specifico urbano". All'interno del problema del quartiere e dei servizi Quaroni riconosce inoltre grande importanza alle istituzioni educative. "C'era,



P. Ciorra, *Ludovico Quaroni 1911-1987*, 1989

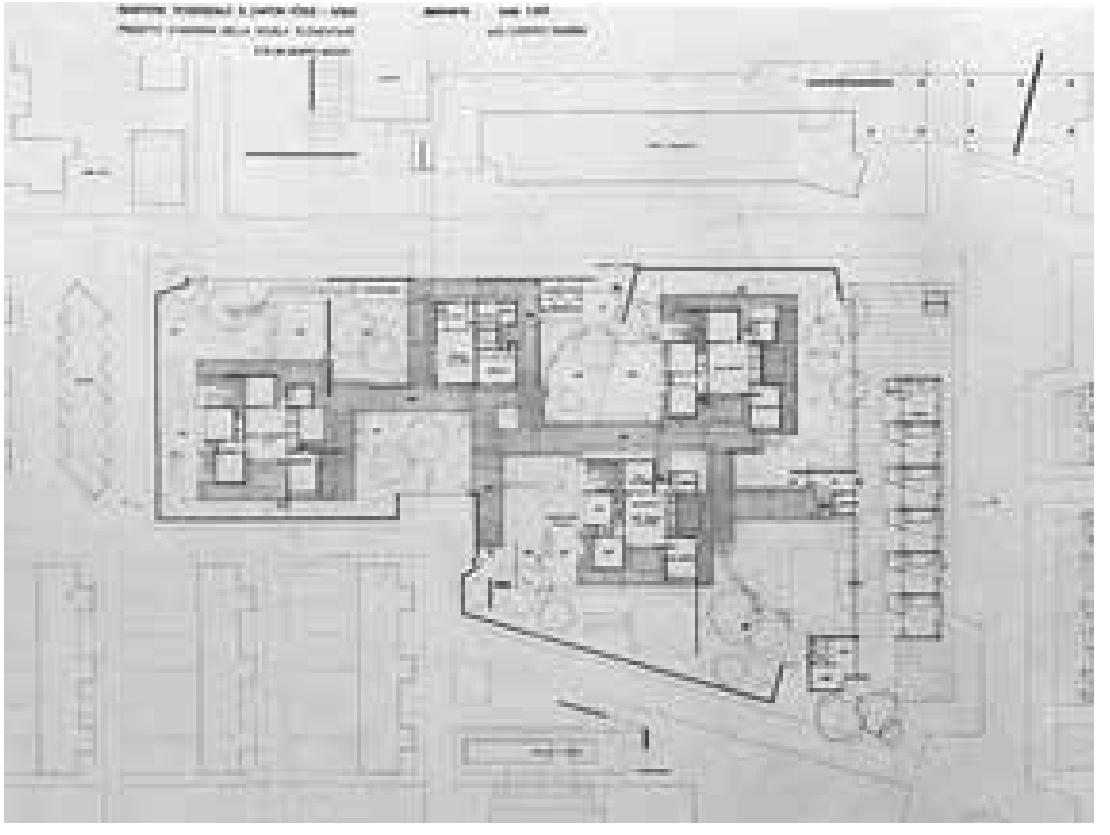
nell'idea di quartiere organico, la fiducia di una utopistica visione dell'asilo e della scuola come centri della vita residenziale, per il valore educativo [...] e per il valore simbolico che rivestivano". Il progetto della scuola elementare di Canton Vesco diventa così un complesso dispositivo urbanistico-architettonico, che da un lato costruisce una struttura di relazioni funzionali e sociali con il quartiere razionalista di Fiocchi e Bernasconi, e dall'altro affronta l'aggiornamento di un tipo edilizio ancora fermo alle prescrizioni accademiche dell'inizio del secolo.
[...] A Ivrea il tipo scolastico si disaggrega organicamente nella forma dei suoi elementi funzionali. Le tre unità didattiche, l'edificio dei servizi comuni (refettorio, biblioteca, eccetera) e una piccola stecca di negozi disegnano un organismo aperto, adatto a inserirsi nella geografia planimetrica e umana del quartiere. Il baricentro compositivo dell'insieme cade naturalmente sull'edificio dei servizi comuni, attorno al quale si distribuiscono con evidente flessibilità gli altri corpi.
[...] A Ivrea, poco prima dell'inizio dei lavori, il comune è succeduto a Olivetti nella qualità di committente, ed ha imposto a Quaroni alcune modifiche che hanno profondamente alterato l'equilibrio figurativo del progetto. Il passaggio dalla struttura in ferro a quella in cemento armato, con la conseguente abolizione della pensilina che copriva il percorso, e l'aggiunta di una quarta unità didattica, hanno vanificato alcune delle scelte compositive su cui si fondava l'intero progetto. Singolarmente, la revisione imposta al progettista ha finito per accentuare, secondo Tafuri, "le memorie razionaliste che vi assumono caratteri simili a quelli di composizioni tipicamente neutriane". Quaroni ha modo di lamentarsi anche dell'inadeguata realizzazione dell'edificio, poiché in origine solo due delle unità didattiche vengono realizzate e le sistemazioni esterne risultavano totalmente trascurate».
Pippo Ciorra, *Ludovico Quaroni 1911-1987*, Electa, Milano 1989, pp. 110, 111, 114



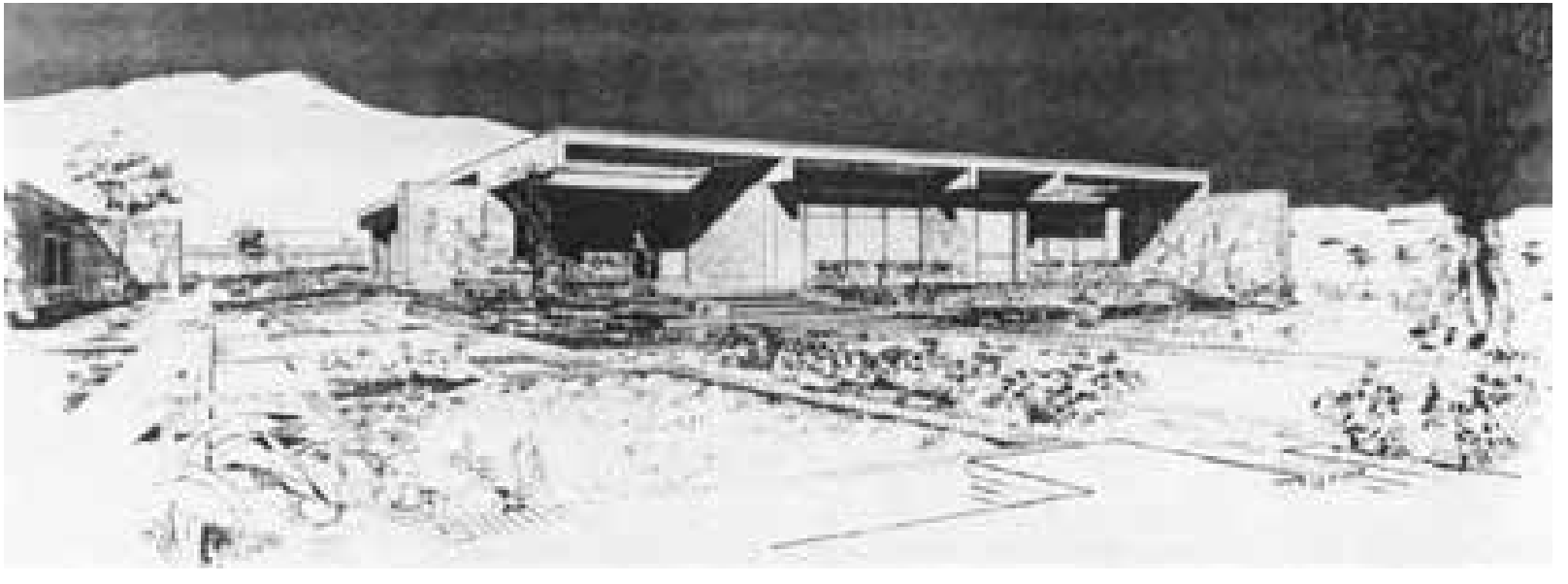
P. Bonifazio, E. Giacopelli (a cura di), *Il paesaggio futuro. Letture e norme per il patrimonio dell'architettura moderna di Ivrea*, 2007

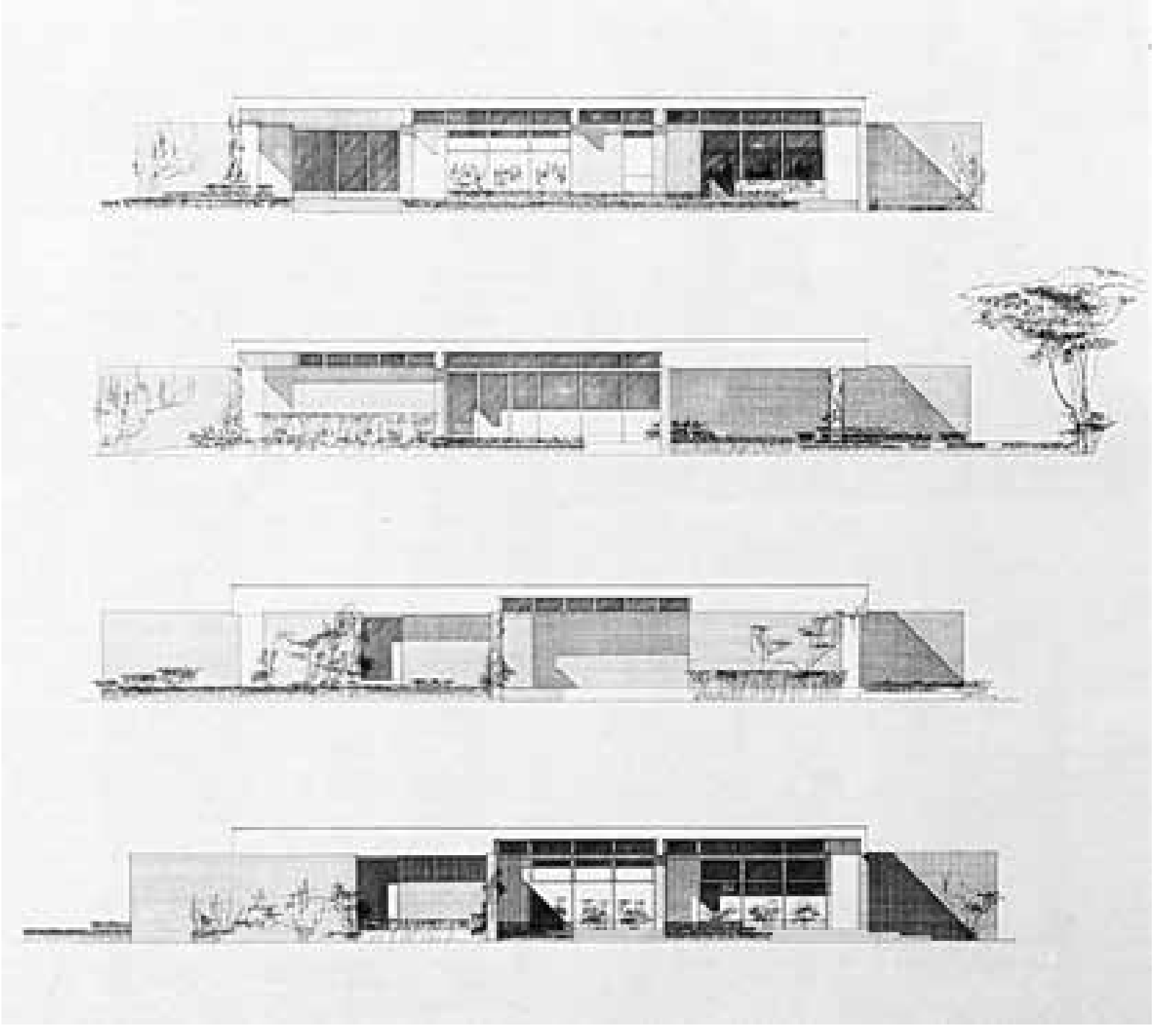
«[...] Piccolo edificio a un piano fuori terra articolato in due corpi di fabbrica con copertura piana in calcestruzzo appoggiata sulle murature realizzate in pietra locale che galleggia sui serramenti di metallo e vetro a tutta altezza che chiudono le aule verso l'esterno. Le aule – che si affacciano da un lato su una sorta di piazza interna – si aprono sul lato opposto su spazi privati organizzati come piccole arene destinate ad accogliere le attività didattiche all'esterno separate le une dalle altre da muri in pietra che contribuiscono a garantire l'isolamento e la riservatezza. Particolarmente apprezzabili sono le proporzioni dell'insieme e dei suoi spazi interni, correttamente commisurati alle dimensioni dei piccoli fruitori».
Patrizia Bonifazio, Enrico Giacopelli (a cura di), *Il paesaggio futuro. Letture e norme per il patrimonio dell'architettura moderna di Ivrea*, Allemandi, Torino 2007, p. 80

Planimetria (da Franco Bettonica, Gianfranco Frattini, *Scuola urbana o rurale con aula comune*, in «Casabella-Continuità», n. 243, settembre 1960, p. 26)



Disegno prospettico (da Pippo Ciorra, *Ludovico Quaroni 1911-1987*, Electa, Milano 1989, p. 114)





BIBLIOGRAFIA

Antonio Gatti, *Edilizia scolastica e pianificazione, Progetto per la scuola elementare di Canton Vesco ad Ivrea*, in «Casabella-Continuità», n. 224, febbraio 1959, p. 33.

Franco Bettonica, Gianfranco Frattini, *Scuola urbana o rurale con aula comune*, in «Casabella-Continuità», n. 243, settembre 1960, pp. 26-27.

Manfredo Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano 1964, pp. 132-137.

Georges Teyssot, *L'école*, in *Dossier: Politique industrielle et architecture: le cas Olivetti*, in «L'architecture d'aujourd'hui», XLVI, n. 188, dicembre 1976, p. 37.

AA.VV., *Design Process Olivetti 1908-1983*, Olivetti, 1983, p. 30.

Antonio Terranova (a cura di), *Ludovico Quaroni architetture per cinquant'anni*, Gangemi, Roma 1985, pp. 138, 140.

Giorgio Muratore, Alessandra Capuano, Francesco Garofano, Ettore Pellegrini, *Italia. Gli ultimi trent'anni. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1988.

Marcello Fabbri, Antonella Greco (cura di), *La comunità concreta: progetto ed immagine. Il pensiero e le iniziative di Adriano Olivetti nella formazione della cultura urbanistica ed architettonica italiana*, Edizioni di Comunità, Roma 1988.

Pippo Ciorra, *Ludovico Quaroni 1911-1987*, Electa, Milano 1989, pp. 110-115.

Patrizia Bonifazio, *Paolo Scrivano*, *Olivetti costruisce. Architettura moderna a Ivrea*, Skira, Milano 2001, pp. 37-39.

Patrizia Bonifazio, Enrico Giacopelli (a cura di), *Il paesaggio futuro. Letture e norme per il patrimonio dell'architettura moderna di Ivrea*, Allemandi, Torino 2007, p. 80.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 182-183.

Luca Quattrocchi (a cura di), *Architetture per l'infanzia. Asili nido e scuole materne in Italia 1930-1960*, Allemandi, Torino 2009.

Enrico Giacopelli, *Scuola Elementare di Canton Vesco*, in «Do.co.mo.mo. Italia Giornale», n. 29, 2011.

Cristiana Chiorino, Giulietta Fassino, Laura Milan, *Architectural Guide Turin*, DOM Publishers, Berlin 2015, p. 217.

Dossier di Candidatura *Ivrea Città Industriale del XX secolo*, https://www.ivreacittaindustriale.it/dossier-di-candidatura, Ivrea 2018.

Enrica Tagliacollo, *Architetture educatrici: una breve rassegna*, in «Recupero e conservazione_Magazine», n. 158, marzo-aprile 2020, pp. 46-52.

Nella pagina precedente, prospetti (da Pippo Ciorra, *Ludovico Quaroni 1911-1987*, Electa, Milano 1989, p. 112)

«[...] *in 1955, Quaroni elaborates, on behalf of Olivetti, a completion plan for the Canton Vesco district in Ivrea, a district already partially built by Bernasconi and Fiocchi, in which Quaroni inserts a «heart» composed of a series of services converging around the elementary school placed at the center of the complex.*
In this way Quaroni poses the problem of an urban integration to be resolved, through a work of mending and characterization of a fabric already constituted in itself, both formally and functionally; the buildings for associative life constituting the new complex, dominated in the original project by a housing unit facing the elementary school on one side and the sports field on the other, are linked by an evident volumetric unity, carefully calibrated so as not to disturb the equilibrium of the pre-existing urban figuration. The Canton Vesco school therefore constitutes an extremely compelling confirmation of two constants characteristic of Quaroni's work: fidelity to experimentalism on one hand, the capacity for insertion into pre-existing realities on the other».
Manfredo Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano 1964, pp. 132-137

«[...] *the district constitutes one of the paradigmatic places of Quaroni's reflection on the urban specific. Within the problem of the district and services Quaroni also recognizes the great importance of educational institutions. "There was, in the idea of organic district, the trust of a utopian vision of the nursery and the school as centers of residential life, for the educational value* [...] *and for the symbolic value they held". The project for the Canton Vesco elementary school thus becomes a complex urban-architectural device, which on one hand builds a structure of functional and social relations with the rationalist district of Fiocchi and Bernasconi, and on the other addresses the updating of a building type still fixed to the academic prescriptions of the beginning of the century.* [...] *In Ivrea the school type disaggregates organically in the form of its functional elements. The three teaching units, the common services building (refectory, library, etc.) and a small block of shops design an open organism, suitable for insertion in the planimetric and human geography of the district. The compositional center of gravity of the ensemble naturally falls on the common services building, around which the other bodies are distributed with evident flexibility.*
[...] *In Ivrea, shortly before the start of construction, the municipality succeeded Olivetti in the capacity of client, and imposed on Quaroni some modifications that profoundly altered the figurative equilibrium of the project. The passage from iron structure to reinforced concrete, with the consequent abolition of the canopy that covered the path, and the addition of a fourth teaching unit, nullified some of the compositional choices on which the entire project was based. Singularly, the revision imposed on the architect ended up accentuating, according to Tafuri, "the rationalist memories that assume characteristics similar to those of typically Neutra compositions". Quaroni also has reason to complain about the inadequate realization of the building, since originally only two of the teaching units were realized and the external arrangements were totally neglected*».
Pippo Ciorra, *Ludovico Quaroni 1911-1987*, Electa, Milano 1989, pp. 110, 111, 114

Vedute del complesso scolastico (da Manfredo Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano 1964, pp. 133, 135)







Vista del fronte principale (da Vittoria Girardi, *Presentazione. Due edifici in Piemonte. Architetti Roberto Gabetti e Aimaro Oreglia d'Isola*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 63, gennaio 1961, p. 594, foto Riccardo Moncalvo, Archivio Gabetti e Isola)

Asilo comunale a Oglianico Canavese, Torino, 1956-60

Roberto Gabetti e Aimaro Isola

«[...] Premesse tutte le riserve sull'attualità del loro indirizzo linguistico, Gabetti e d'Isola sono artisti? Se il verdetto è positivo, e per noi lo è decisamente, la risonanza che diamo alle loro opere è giustificata. Ma vi è una ragione più sottile e aderente di quella teorica generale: proprio in quanto antesignani del neo-liberty, questi due architetti appaiono immuni dall'infezione. Non barano al gioco. Il loro procedimento è diretto: quando la loro sensibilità esige uno strumento espressivo che il razionalismo e il movimento organico non posseggono o rifiutano, si rivolgono al patrimonio semantico del liberty. L'operazione avviene senza sofisticherie e snobismi, senza la mediazione di rancidi crepuscolarismi, di dispersioni fasulle, di problematiche sospese e confuse che, appena erosa la loro scorza, si rivelano inconsistenti, di comodo, e reazionarie. Per il resto, nell'impostazione funzionale e volumetrica di questo asilo, dov'è il neo-liberty? In verità, non esiste. A meno che non lo si voglia confondere con una ricerca di eleganza: nel tenue dialogare tra superfici e linee, nella tensione degli ordini del piano terreno, nella vibrata distesa del blocco superiore. Questa ricerca non è evasiva rispetto ai termini dell'architettura moderna. Diremmo anzi che trova la sua piena legittimità nell'attuale periodo di maturazione. [...] Un asilo di due aule, cucina, abitazione delle suore, salone-cappella per la scuola di cucito: il tutto, completo di impianti e servizi, per dodici milioni e mezzo. In un'impostazione così aderente al dato economico e funzionale, il fatto che l'intonaco delle facciate sia tirato sulla guida di profilati di alluminio che fanno da spigolo a tutte le aperture, o che il tetto sia a passafuori sottoposti al perlinaggio, con tegole dipinte con speciale vernice nera, rappresenta una conquista. L'intento non è di sovvertire i termini della ricerca razionalista, ma di arricchirla, di offrire qualcosa in più all'edilizia economica. [...] Gli architetti sono intervenuti a portare a termine l'iniziativa (arenatasi) di un comitato locale; hanno accostato il nucleo aula-atrio-refettorio, ad un rustico esistente a due piani fuori terra. Tutte le finestrelle quadrate multiple illuminano i servizi o fanno da sopraluce alle finestre normali, con vetri di diverso colore. Al piano terreno aule laboratorio e refettorio, direzione, cucina, sala igienica; al primo piano appartamento suore e laboratorio di cucito. Una scaletta (che forma l'avancorpo triangolare visibile in facciata) porta al grande sottotetto. [...] Il sottotetto che sovrasta la parte a due piani fuori terra è utilizzato come stenditoio. Gli interni sono tinteggiati a colla: zoccolo lavabile color giallo paglia con decorazioni diverse per



«L'architettura. Cronache e storia», n. 63, gennaio 1961

ogni ambiente. La recinzione è costituita da una semplice rete metallica appesa con tiranti a cubi quadri di sostegno. Le fioriere esterne sono rivestite in klinker 10x10 nero. L'intonaco delle facciate è tirato sulla guida di profilati, in alluminio, che fanno da spigolo a tutte le aperture. Il costo è limitato a 12.500.000 lire».
Vittoria Girardi, *Presentazione. Due edifici in Piemonte. Architetti Roberto Gabetti e Aimaro Oreglia d'Isola*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 63, gennaio 1961, pp. 590-595



A. Guerra, M. Morresi, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, 1996

«La costruzione del primo nucleo della scuola materna è promossa da un comitato spontaneamente costituitosi nel 1951 tra gli abitanti del Comune (Agi, Oglianico Asilo, 3 marzo 1951). I lavori vengono sospesi nel 1953 per esaurimento dei fondi messi sino allora a disposizione da privati; a tale data sono realizzati e coperti due piani di rustico a pianta rettangolare, su schemi forniti dall'ingegnere Faustino Galloni di Torino per le opere in cemento armato. Nell'agosto del 1956 la Giunta Municipale conferisce a Roberto Gabetti l'incarico per l'elaborazione di un progetto di massima di completamento e ampliamento dell'esistente, con copertura finanziaria ministeriale (Agi, Oglianico Asilo, 7 agosto 1956, ibidem, 1 settembre 1956). Il primo schizzo, databile all'estate del medesimo anno, tiene solo parzialmente conto della preesistenza, cui viene aggiunto sul lato ovest un blocco rettangolare allungato, elevato per un solo piano fuori terra. I grafici successivi prevedono al contrario una più estesa utilizzazione del rustico. Il primo progetto completo definito in scala 1:50 comporta la parziale demolizione della muratura perimetrale [...] il prospetto sud è tuttavia ricondotto a un unico allineamento da un portico di accesso a "L". Tutti gli ambienti destinati all'asilo sono ricavati al piano terreno; nel secondo piano, limitato al solo settore già costruito, trovano posto una cappella e la zona residenziale privata destinata alle suore che gestiscono la scuola. [...] Con il secondo progetto, non datato ma verosimilmente messo a punto tra la fine del 1956 e i primi mesi del 1957, viene abbandonato il precedente impianto per una soluzione che si avvicina a quella definitiva a meno del trattamento dei prospetti. [...] Il passaggio agli elaborati definitivi, planimetricamente analoghi alla soluzione intermedia, si attua attraverso un uso ancora più ricercato di tali geometrie. Le fenditure romboidali del fronte nord, disposte ora secondo un andamento alternato, sono collegate alle aperture quadrate sottostanti da coprigiunti prolungati in altezza, tali da accentuare il carattere già marcatamente grafico della composizione. I medesimi motivi ricompaiono sul fronte sud, ricomposti secondo differenti geometrie. Il cantiere affidato all'impresa Romeo di Torino, si apre nel febbraio del 1958, per chiudersi nella primavera dal 1960. I progetti degli arredi per l'asilo, solo parzialmente eseguiti, sono firmati congiuntamente da Gabetti e Isola. Un nuovo progetto di ampliamento viene affidato ai due nel 1965: si tratta della realizzazione di una nuova sala-teatro a nord del primitivo edificio, cui collabora, come responsabile per le opere in cemento armato, l'ingegnere Giuseppe Raineri. La relativa gara d'appalto viene bandita dal Comune di Oglia-

nico nel gennaio 1968. La sala a imbuto convergente verso il palco è collegata al blocco preesistente da spazi di risulta trapezoidali, simmetrici sui due lati: si tratta della riproposizione del medesimo impianto planimetrico già sperimentato per la grande "sala" che costituisce il nucleo liturgico del convento progettato per Chieti (1957). Ancora una volta l'accento è posto sul sistema di copertura: sul nuovo fronte la falda è interrotta verso l'estremità inferiore da una terrazza praticabile posta a quota + 2.70 m; sui lati, a maggior quota, due ulteriori terrazze sono inserite nel tetto in corrispondenza dei vani trapezi sottostanti. [...] l'asilo, un'architettura "minore", scarsamente considerata dalla bibliografia, non può tuttavia essere letto come semplice espressione di autoreferenzialità. Al contrario: il calibro ridotto dell'intervento è occasione per lavorare intorno all'eleganza compositiva, mescolando con misurata accortezza fonti e citazioni. [...] E infine: le finestrelle romboidali che caratterizzano la superficie corrugata del fronte sud dell'asilo appartengono al linguaggio ridolfiano, tanto da costituirne una vera e propria cifra. Nonostante la riconoscibilità dei riferimenti la polemica neoliberty non investe l'asilo di Oglianico. Al contrario: dalle pagine de "L'architettura" di Zevi – "strenuamente ostile al neo-liberty" – si assicura al pubblico degli architetti che "in questo asilo... il neo-liberty... non esiste", riconoscendo, allo stesso tempo, la legittimità della ricerca di Gabetti e Isola...».

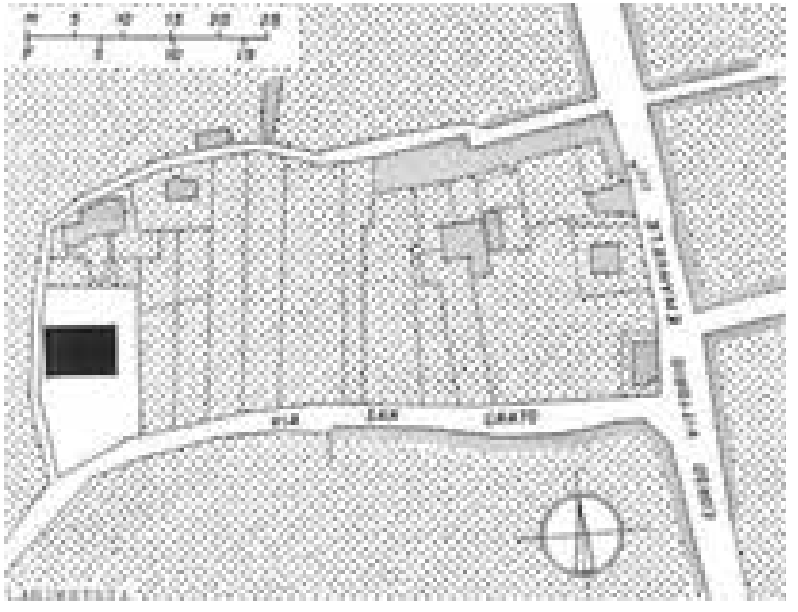
Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, pp. 43-47

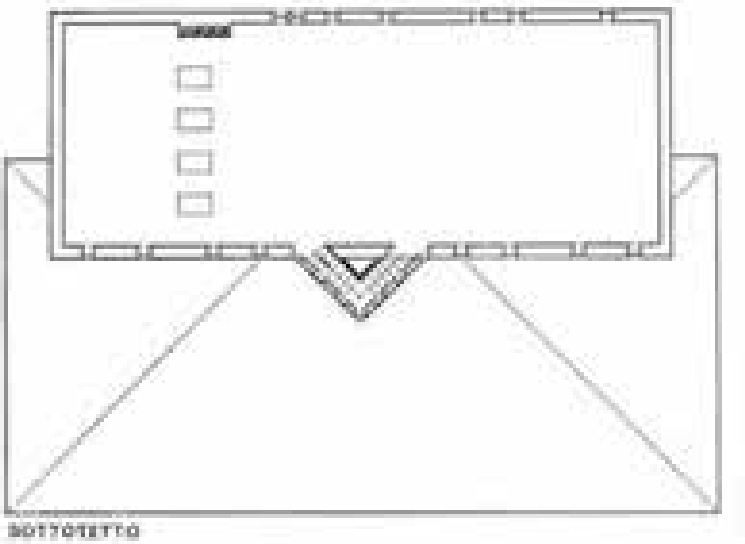
«Il lavoro degli architetti, qui subentrato alla iniziativa di un gruppo volontaristico locale, ha avuto origine dall'accostamento del nucleo aula-atrio-refettorio a un rustico esistente di due piani. La pianta bloccata dell'asilo, consistente nel piano terra e in due piani superiori leggermente sfalsati verso l'interno per lasciare posto al grande tetto verniciato di nero, è contrappuntata da un organismo d'alzato dinamico affidato alla diversa composizione ritmica delle bucature.
Mentre il blocco a livello terra si dispone in una sequenza di ordine laterale simmetrica e aperta, attraverso tagli che direttamente incidono fino a raggiungere la base della copertura, il blocco superiore attinge alla possibilità di rimanere semichiuso sul fronte principale in una semplice diaframmatura funzionale (per il guardaroba e la scala) o vagamente mistica (per le punteggiature illuminanti della parete della cappella).
Il tema planimetrico elementare è così arricchito, come da superfetazione intervenuta in un tempo diverso, scandendo in realtà la semplice connotazione esterna, una sorta di eloquenza dichiarata, come diversità dei significati didattici o rituali o di servizio tra le due parti del fabbricato. L'attitudine a comporre per sovrapposizione di messaggi si riflette anche sul fronte posteriore dove la regolarità di finestre quadrate dei primi due piani va a sfumare nell'ordine gentile quasi evanescente di bucature perlinate».

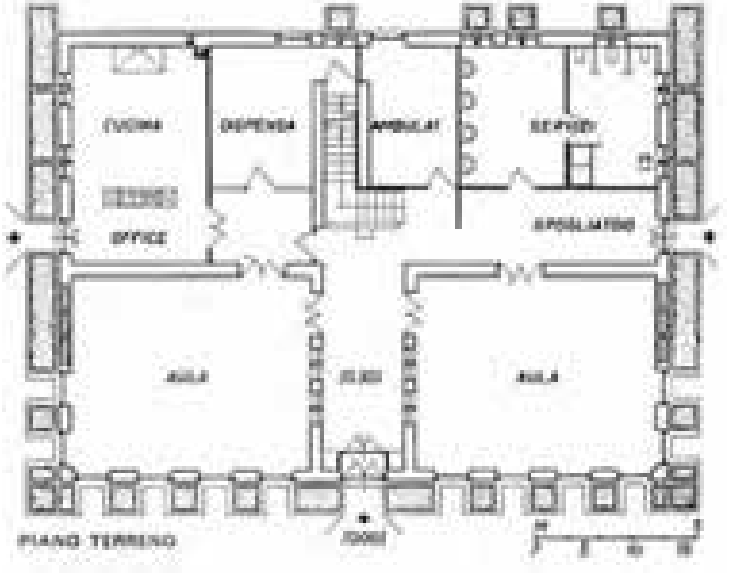
Paolo Zermani (a cura di), *Gabetti e Isola*, Zanichelli, Milano 1989, p. 36

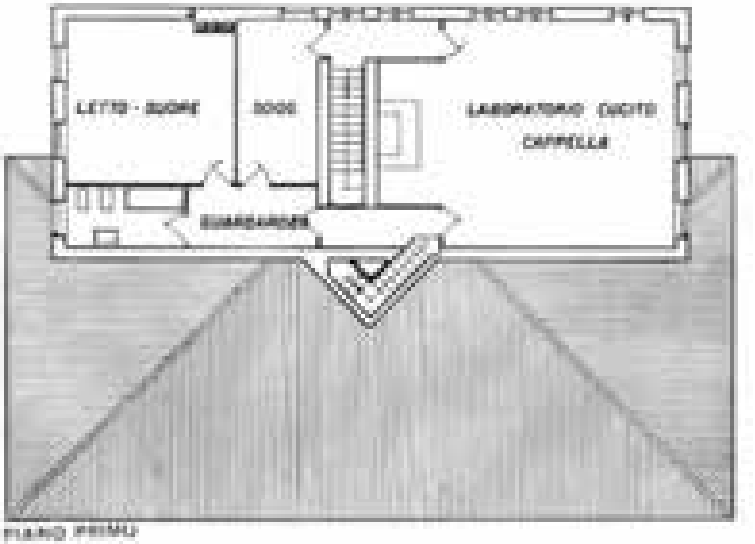


P. Zermani (a cura di), *Gabetti e Isola*, 1989




SOTTOTETTO


CUCINA
DISPENSA
AMBULAT
SERVIZI
OFFICE
SPOGLIATOIO
AULA
AULA
PIANO TERRENO


LETTO - STUDIO
LABORATORIO CUCITO
CAPPELLA
GUARDAROBA
PIANO PRIMO

Nella pagina precedente, in alto a sinistra, planimetria generale

Pianta piano terreno, piano primo e sottotetto (da Vittoria Girardi, *Presentazione. Due edifici in Piemonte. Architetti Roberto Gabetti e Aimaro Oreglia d'Isola*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 63, gennaio 1961, p. 590, Archivio Gabetti e Isola)

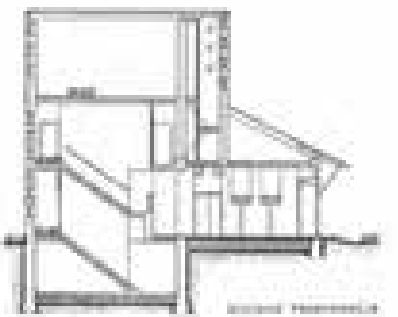
In questa pagina, scorcio del fronte principale (da «L'architettura. Cronache e storia», n. 63, gennaio 1961, p. 595, foto Riccardo Moncalvo, Archivio Gabetti e Isola)

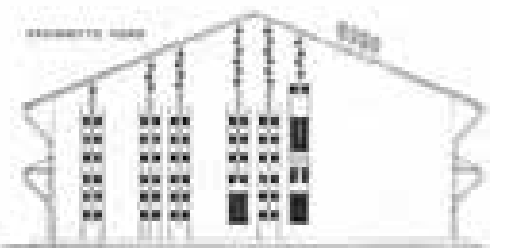


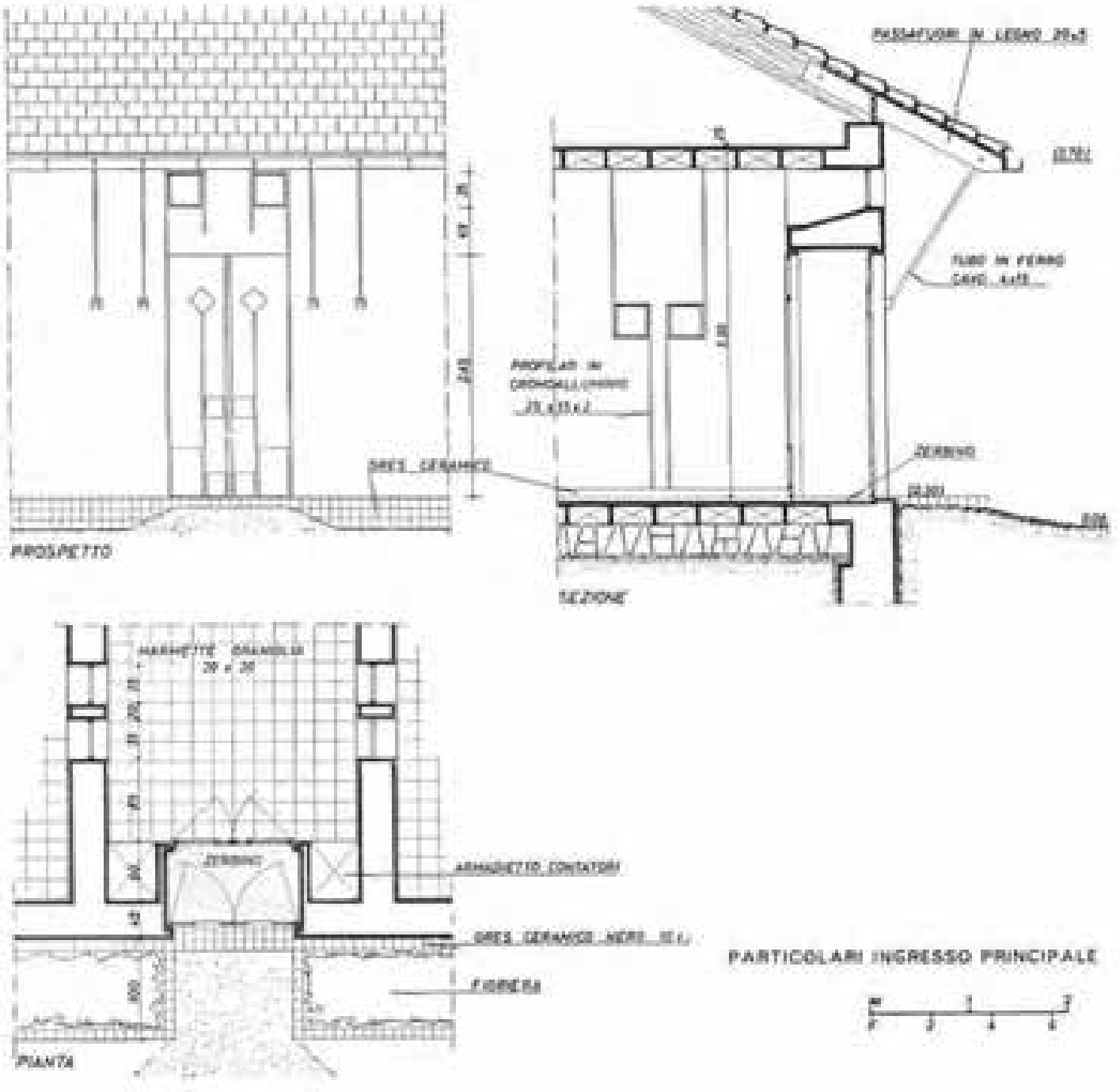
In questa pagina, vista del fronte est, sezione trasversale, prospetto nord

Nella pagina seguente, particolari ingresso principale (da Vittoria Girardi, *Presentazione. Due edifici in Piemonte. Architetti Roberto Gabetti e Aimaro Oreglia d'Isola*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 63, gennaio 1961, pp. 590, 592, Archivio Gabetti e Isola)








PROSPETTO
SEZIONE
PIANTA
PARTICOLARI INGRESSO PRINCIPALE



Fronte principale (da Vittoria Girardi, *Presentazione. Due edifici in Piemonte. Architetti Roberto Gabetti e Aimaro Oreglia d'Isola*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 63, gennaio 1961, p. 593)







Vista dell'interno e del fronte principale (da Vittoria Girardi, *Presentazione. Due edifici in Piemonte. Architetti Roberto Gabetti e Aimaro Oreglia d'Isola*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 63, gennaio 1961, p. 593, foto Roberto Gabetti, Archivio Gabetti e Isola)

BIBLIOGRAFIA

Vittoria Girardi, *Un asilo e una casa in Piemonte*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 63, gennaio 1961, pp. 590-595.

Red., *Gabetti, Isola, Raineri, Monografie di architetti e designers europei – Serie italiana*, Serca, Chiasso 1971.

Francesco Cellini, Claudio D'Amato, *Gabetti e Isola. Progetti e architetture 1950-1985*, Electa, Milano 1985.

Paolo Zermani (a cura di), *Gabetti e Isola*, Zanichelli, Milano 1989.

Carlo Olmo, *Gabetti e Isola. Architetture*, Allemandi, Torino 1993.

Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, pp. 43-47.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 197.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, FrancoAngeli, Milano 2017.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2019.

*Per un bibliografia ragionata e completa su Roberto Gabetti dai primi anni Cinquanta alla fine degli anni Novanta si rimanda anche alla preziosa raccolta curata da Margherita Gabetti nei XXI volumi conservati alla Biblioteca Centrale di Architettura "Roberto Gabetti" del Politecnico di Torino.

«*A nursery school of two classrooms, kitchen, nuns' residence, hall-chapel for the sewing school: all of it, complete with systems and services, for twelve and a half million. In a setting so adherent to the economic and functional data, the fact that the plaster of the facades is drawn on the guide of aluminum profiles that act as corners to all the openings, or that the roof has exposed rafters under the boarding, with tiles painted with special black paint, represents an achievement. The intent is not to subvert the terms of rationalist research, but to enrich it, to offer something more to economic building.* [...] *The architects intervened to bring to completion the initiative (which had stalled) of a local committee; they attached the classroom-atrium-refectory nucleus to an existing rustic building with two floors above ground. All the multiple small square windows illuminate the services or act as transoms to the normal windows, with glass of different colors. On the ground floor laboratory classrooms and refectory, administration, kitchen, sanitary room; on the first floor nuns' apartment and sewing laboratory. A small staircase (which forms the triangular projection visible on the facade) leads to the large attic.* [...] *The attic that surmounts the part with two floors above ground is used as a drying room. The interiors are painted with glue paint: washable baseboard in straw yellow color with different decorations for each room. The enclosure consists of a simple metal net hung with tie rods to square support cubes. The external planters are covered in 10x10 black klinker. The plaster of the facades is drawn on the guide of aluminum profiles that act as corners to all the openings. The cost is limited to 12,500,000 lire*».

Vittoria Girardi, *Presentazione. Due edifici in Piemonte. Architetti Roberto Gabetti e Aimaro Oreglia d'Isola*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 63, gennaio 1961, pp. 590-595

«*The architects' work, here taking over from the initiative of a local voluntary group, originated from the juxtaposition of the classroom-atrium-refectory nucleus to an existing rustic building of two floors. The compact plan of the nursery school, consisting of the ground floor and two upper floors slightly staggered inward to make room for the large black-painted roof, is counterpointed by a dynamic elevation organism entrusted to the different rhythmic composition of the openings.*

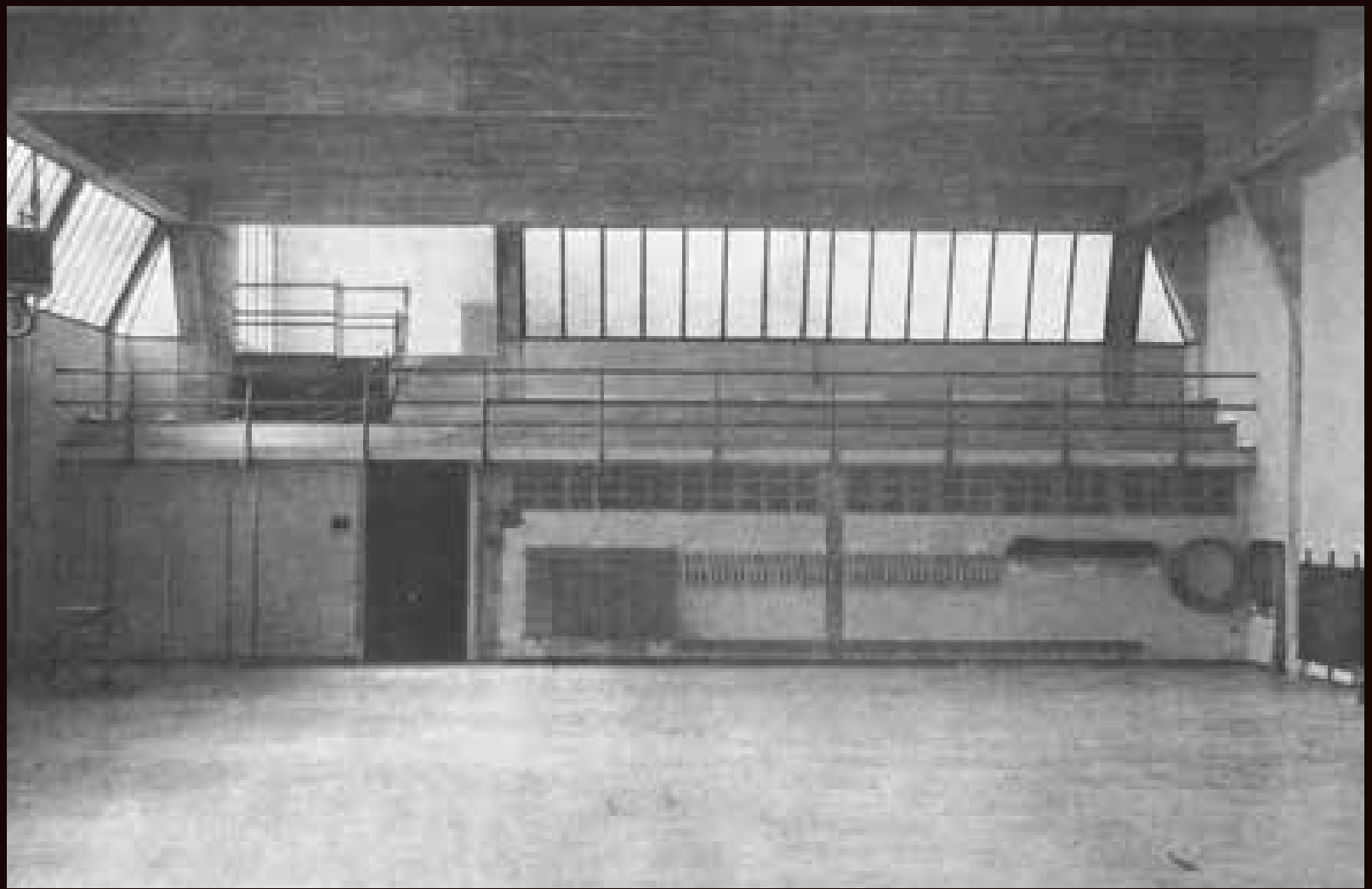
While the block at ground level is arranged in a sequence of symmetrical and open lateral order, through cuts that directly incise until reaching the base of the roof, the upper block attains the possibility of remaining semi-closed on the main front in a simple functional diaphragm (for the wardrobe and the staircase) or vaguely mystical (for the illuminating punctuations of the chapel wall).

The elementary planimetric theme is thus enriched, as if by superfetation intervening at a different time, actually marking the simple external connotation, a sort of declared eloquence, as diversity of the didactic or ritual or service meanings between the two parts of the building. The attitude to compose by superimposition of messages is also reflected on the rear front where the regularity of square windows of the first two floors fades into the gentle almost evanescent order of beaded openings».

Paolo Zermani (a cura di), *Gabetti e Isola*, Zanichelli, Milano 1989, p. 36

Nella pagina seguente, vista del fronte principale (foto Roberto Gabetti, Archivio Gabetti e Isola)

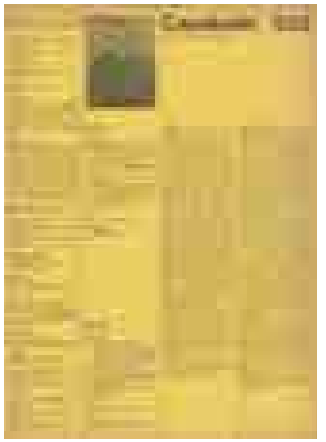




Interno di una delle palestre (da Roberto Gabetti, *Intimismo. In questi ultimi dieci anni, dieci nuove opere di Giorgio Raineri*, in «Casabella», n. 338, luglio 1969, p. 14)

Palestre per l'Istituto Tecnico Arduino a Ivrea, Torino, 1958

Giorgio Raineri



«Casabella», n. 338, luglio 1969

«Il centro scolastico "Arduino di Ivrea" sorge su una collina rocciosa tra una zona di abitazione ed un padiglione della Olivetti. Il piano regolatore particolareggiato previde l'ampliamento dovuto alla palestra assegnando pure un limite di altezza al nuovo volume: esso pertanto risulta interrato per metà circa, con la terrazza a quota leggermente superiore al piazzale scolastico.
Il programma imponeva due palestre esattamente uguali, essendo due ed assai frequentate le scuole da servire; inoltre nelle ore extrascolastiche le palestre sono date in uso ad altre organizzazioni. Una delle due palestre è accessibile dall'edificio esistente, l'altra è accessibile dal piazzale con una rampa; comunque i due accessi sono collegati tra loro da uno spazio aperto di uso esclusivo delle scuole. Il perimetro emergente e risultante dall'abbinamento delle palestre risultò pressoché quadrato, essendo infatti sotto la quota 0 spogliatoi e servizi.
Tutto l'edificio è contornato da un'intercapedine aperta; questa intercapedine in corrispondenza degli spogliatoi, è variamente livellata ed incavata per assicurare illuminazione e ricambi d'aria, senza dover ricorrere ad impianti di ventilazione meccanica. A cavallo dell'intercapedine appoggiano i pilastri perimetrali: essi sono sdoppiati e scavalcano l'intercapedine con delle costole arcuate; questi pilastri formano altrettanti portali con travi sulla minor luce delle palestre e pilastri di spina.
Le due travi sulla luce maggiore delle palestre hanno solo la funzione di reggere la soletta inclinata che sostiene la gradinata all'aperto e di costituire architrave alla finestra a nastro continua su tutti i lati. Il tetto piano risultante è adibito a campo di gioco all'aperto, tutt'intorno è contornato da una gradinata di due gradini in lastre prefabbricate. Tali lastre sono sostenute da travi metalliche a ginocchio, secondo un prezioso suggerimento del calcolatore, ingegner Antonio Migliasso; così il vano triangolare al di sotto è utilizzato come una gran vasca di raccolta delle acque del terrazzo; inoltre le poutrelles sporgenti oltre il filo della fabbrica, ne costituiscono la modanatura, reggendo la ringhiera del terrazzo.
Le strutture in c.a. sono sempre lasciate in vista all'interno ed all'esterno; l'aspetto dell'edificio è spoglio, essendo un'aggiunta ad un complesso molto eterogeneo; la sua torma, con le sue accldentalità, derivando esclusivamente

dall'Impianto costruttivo. L'impianto di riscaldamento è ad areotermi, molto indicati in questo caso per la rapida messa a regime, oltre che per l'economia. A termosifone sono riscaldati gli spogliatoi. Il pavimento delle palestre è in gomma con attacco a cemento».

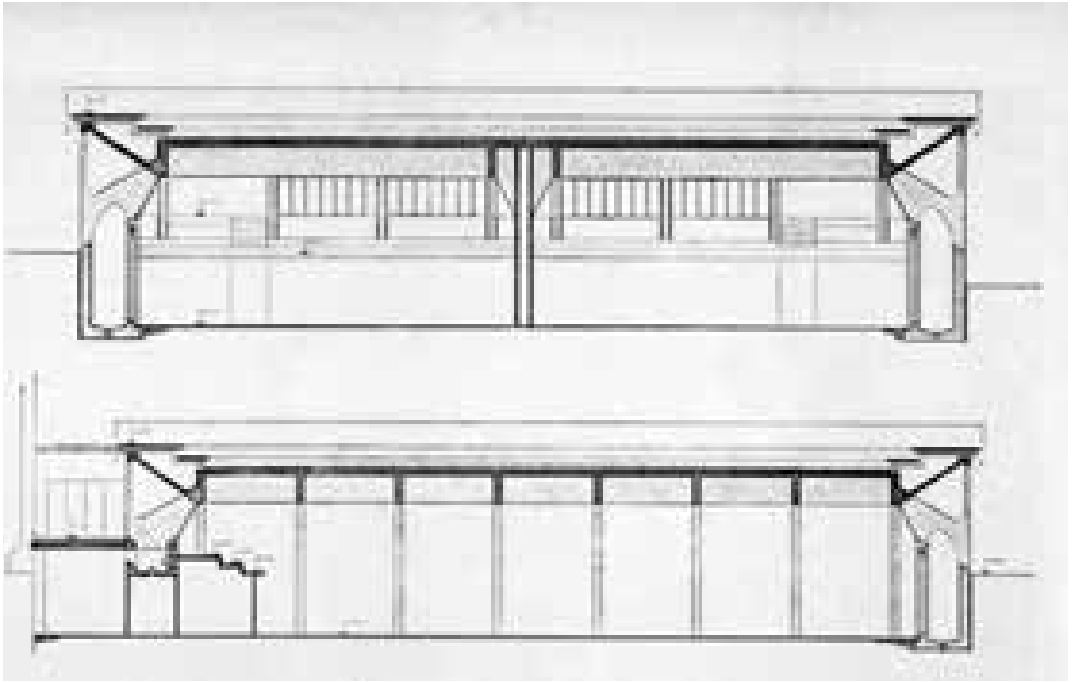
Roberto Gabetti, *Intimismo. In questi ultimi dieci anni, dieci nuove opere di Giorgio Raineri*, in «Casabella», n. 338, luglio 1969, p. 14



T. Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, 1998

«Nel 1958, su incarico municipale, l'architetto eseguì il progetto di due palestre, previste dal piano particolareggiato a completamento di due scuole adiacenti, l'Istituto professionale Jervis e la scuola media Arduino.
Situate su una collina rocciosa, le due scuole lasciavano verso valle un piazzale a quota altimetrica inferiore, tale che il blocco delle palestre, da erigersi esternamente agli edifici, sarebbe risultato seminterrato. Entrambe le palestre dovevano inoltre essere accessibili dal piazzale comune, perché nelle ore extrascolastiche potessero essere assegnate a diverse associazioni sportive; in più, per questioni di posizione, la palestra in dotazione all'Arduino poteva essere collegata direttamente alla scuola dal piano seminterrato.
L'ampliamento, godendo della particolare orografia del sito, è pensato per offrire una doppia funzione: fornire i richiesti locali palestra e regalare ai ragazzini un campo di gioco all'aperto. Il corpo delle palestre fu quindi coperto a terrazza e, trovandosi a una quota leggermente più alta di quella del piazzale esistente, venne collegato al terreno da una breve scalinata. Quest'area emergente è all'incirca quadrata, e corrisponde alle due palestre abbinate, poiché gli spogliatoi ed i servizi restano interrati. Un'intercapedine continua, girando intono alla parte libera delle palestre, garantisce illuminazione e aerazione naturali, grazie a una finestra a nastro che risvolta su tre lati. Per risolvere un insieme di problemi causati dalla posizione particolare dell'edificio, oltre a quelli legati alla necessità di grandi luci, Raineri adottò una struttura completamente in cemento armato lasciato a vista, calcolato dall'ingegner Antonio Migliasso.
La struttura è stata ideata per svolgere con un unico gesto formale tre funzioni: sopportare la luce della copertura della palestra, reggere la soletta inclinata ospitante le gradinate all'aperto e dar luogo all'intercapedine. La terrazza soprastante si solleva sull'intercapedine e viene sorretta dai piastrini perimetrali fondati sulla parete contro terra dell'intercapedine. A cavallo di essa, contrafforti arcuati nell'intradosso e lineari all'estradosso distanziano le pareti perimetrali delle palestre dal muro di contenimento del terreno e consentono l'irrigidimento della struttura».

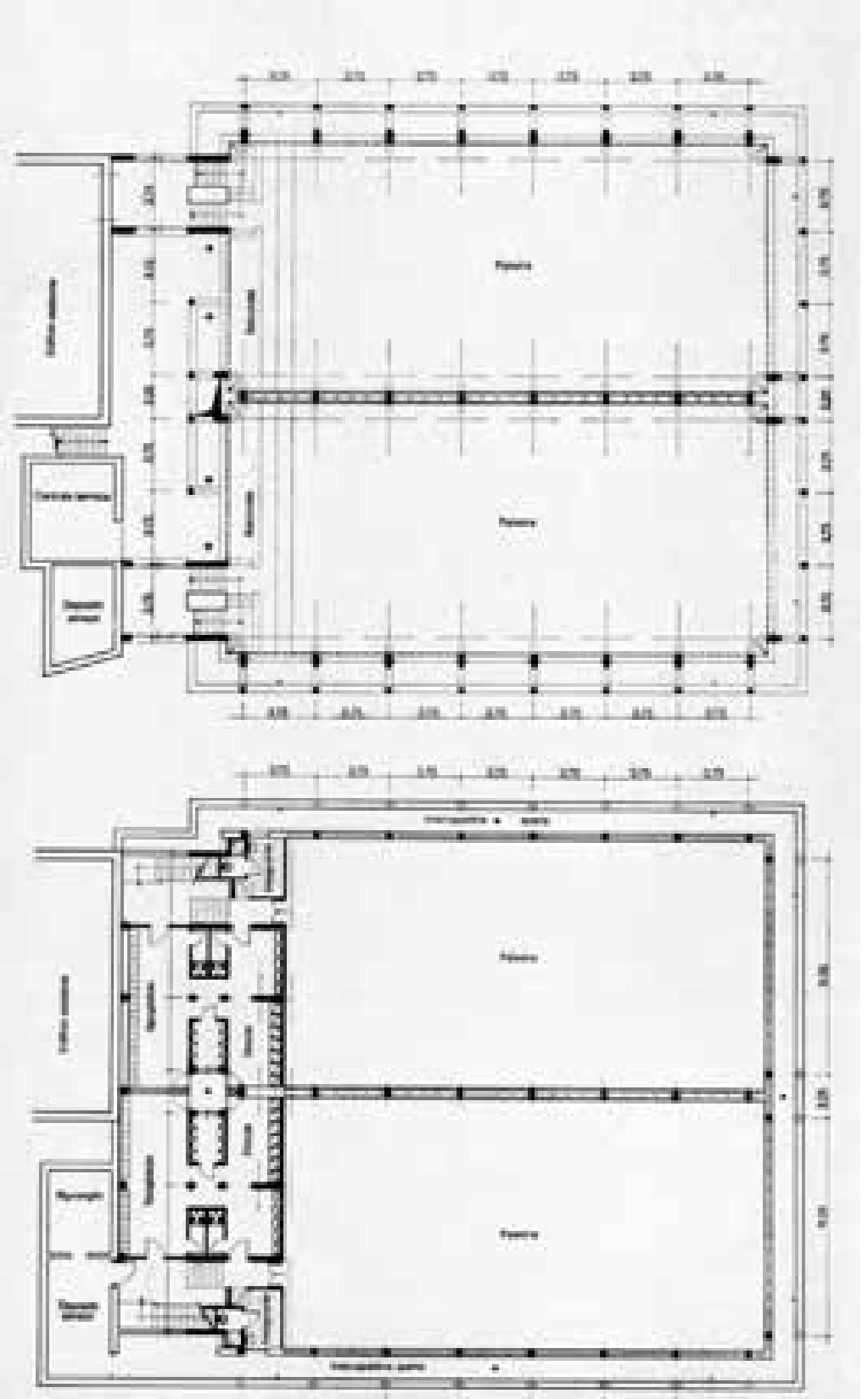
Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, pp. 124-125



Sezioni delle due
palestre abbinate



Vista dall'intercapedine
(da Roberto Gabetti,
*Intimismo. In questi
ultimi dieci anni,
dieci nuove opere di
Giorgio Raineri*, in
«Casabella», n. 338,
luglio 1969, p. 13)



Piante delle due palestre abbinate (da Roberto Gabetti, *Intimismo. In questi ultimi dieci anni, dieci nuove opere di Giorgio Raineri*, in «Casabella», n. 338, luglio 1969, p. 13)

BIBLIOGRAFIA

Roberto Gabetti, *Intimismo. In questi ultimi dieci anni, dieci nuove opere di Giorgio Raineri*, in «Casabella», n. 338, luglio 1969, pp. 13-14.

Red., *Gabetti, Isola, Raineri, Monografie di architetti e designers europei – Serie italiana*, Serca, Chiasso 1971.

Vittorio Gregotti, *La strategia dell'invenzione e la poesia del mestiere: opere di Giorgio Raineri*, in «Controspazio», n. 3, maggio-giugno 1979, p. 31.

Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, Franco-Angeli, Milano 2020.

«The "Arduino di Ivrea" school center stands on a rocky hill between a residential area and an Olivetti pavilion. The detailed development plan provides for the expansion for the gymnasium, also assigning a height limit to the new volume: it is therefore semi-underground for about half, with the terrace at a level slightly higher than the school courtyard. The program required two exactly identical gymnasiums, as there are two frequently attended schools to serve; moreover, during non-school hours the gymnasiums are given for use to other associations».
Roberto Gabetti, *Intimismo. In questi ultimi dieci anni, dieci nuove opere di Giorgio Raineri*, in «Casabella», n. 338, luglio 1969, p. 14

«In 1958, on a municipal commission, the architect executed the project for two gymnasiums, provided for by the detailed plan to complete two adjacent schools, the Jervis vocational institute and the Arduino middle school. Located on a rocky hill, the two schools left toward the valley a courtyard at a lower elevation, such that the gymnasium block, to be erected externally to the buildings, would result semi-underground. Both gymnasiums also had to be accessible from the common courtyard, so that during non-school hours they could be assigned to different sports associations; in addition, for reasons of position, the gymnasium serving the Arduino could be connected directly to the school from the semi-underground floor. The expansion, enjoying the particular orography of the site, is conceived to offer a double function: to provide the required gymnasium spaces and to give the children an outdoor playing field. The body of the gymnasiums was therefore covered with a terrace and, being at a slightly higher level than that of the existing courtyard, was connected to the ground by a short staircase. This emerging area is roughly square, and corresponds to the two paired gymnasiums, since the changing rooms and services remain underground. A continuous cavity space, running around the free part of the gymnasiums, guarantees natural lighting and ventilation, thanks to a ribbon window that wraps around three sides. To resolve a set of problems caused by the particular position of the building, in addition to those linked to the need for large spans, Raineri adopted a structure completely in exposed reinforced concrete, calculated by engineer Antonio Migliasso. The structure was conceived to perform three functions with a single formal gesture: to support the span of the gymnasium roof, to hold the inclined slab hosting the outdoor bleachers and to give rise to the cavity space. The terrace above rises over the cavity space and is supported by the perimeter pilasters founded on the retaining wall of the cavity space. Straddling it, buttresses arched on the intrados and linear on the extrados distance the perimeter walls of the gymnasiums from the ground retaining wall and allow the stiffening of the structure».
Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, pp. 124-125

Vista dell'intercapedine e dei pilastri perimetrali

Vista sud (da Roberto Gabetti, *Intimismo. In questi ultimi dieci anni, dieci nuove opere di Giorgio Raineri*, in «Casabella», n. 338, luglio 1969, p. 14)







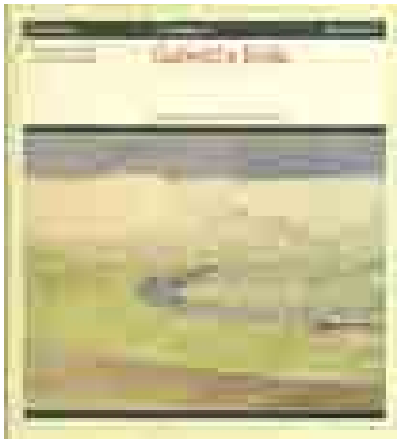
Veduta dell'edificio dalla valle (foto Paolo Mussat Sartor, Archivio Gabetti e Isola)

Convitto vescovile a Mondovì, Cuneo, 1964-68

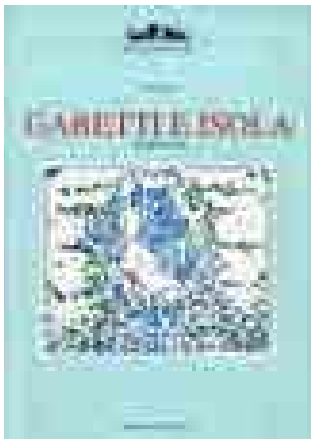
Roberto Gabetti e Aimaro Isola,
con Franco Corsico

«Nasce come ampliamento del vecchio convitto vescovile. Il tema principale affrontato è stato l'inserimento nel paesaggio, ai margini del contesto urbano tardobarocco e nel paesaggio naturale: una architettura giocata prevalentemente sui piani orizzontali, integrata con la natura, a seguire l'andamento del terreno. All'interno, alla quota intermedia, un grande spazio per attività ricreative costituisce il centro compositivo dell'intero complesso. Il rapporto con il terreno, il cui andamento è in qualche modo riproposto nella volumetria dell'edificio, prefigura il tema dell'architettura ipogea, di cui questo edificio costituisce un primo, parziale, esperimento».
Francesco Cellini, Claudio D'Amato, *Gabetti e Isola*, Electa, Milano 1985, pp. 88-91

«L'ampliamento del convitto vescovile di Mondovì (firmato anche da Franco Corsico) muove da una complessa preesistenza: il seminario vescovile, opera di Francesco Gallo, databile intorno al 1740, successivamente trasformato in convitto, situato sul lato occidentale della collina di Mondovì Piazza.
Da un iniziale progetto in cui il rapporto con l'architettura del Gallo era predominante [...] si passa a un dialogo più aperto con una preesistenza definita dalla natura antropizzata del sito, non più dal monumento. L'edificio a terrazze, con coronamento piano, collocato in posizione arretrata rispetto alla via verso la quale digradano gli spalti del giardino, modella la collina e costruisce un paesaggio. L'artificiosità dell'opera (rispetto alla natura ma anche all'architettura preesistente) non è negata.
La struttura dell'edificio è in cemento armato, le murature esterne sono in mattoni faccia a vista, come pure i parapetti delle terrazze, che sono tagliati in alcuni punti per creare affacci chiusi da ringhiere in ferro verniciate in bianco. Il convitto evidenzia la padronanza di un lessico complesso, dove soluzioni come il blocco studi-ricreazioni al piano superiore costruiscono spazi unitari di grande interesse compositivo e dove l'uso dei materiali ha perso ormai ogni connotato di manifesto: l'integrazione proposta di cemento e mattoni, in un contesto così fortemente storicizzato, libera l'intervento in ambito storico-monumentale da ogni ipoteca di mimesis».
Carlo Olmo, *Gabetti e Isola. Architetture*, Allemandi, Torino 1993



F. Cellini, C. D'Amato, *Gabetti e Isola*, 1985



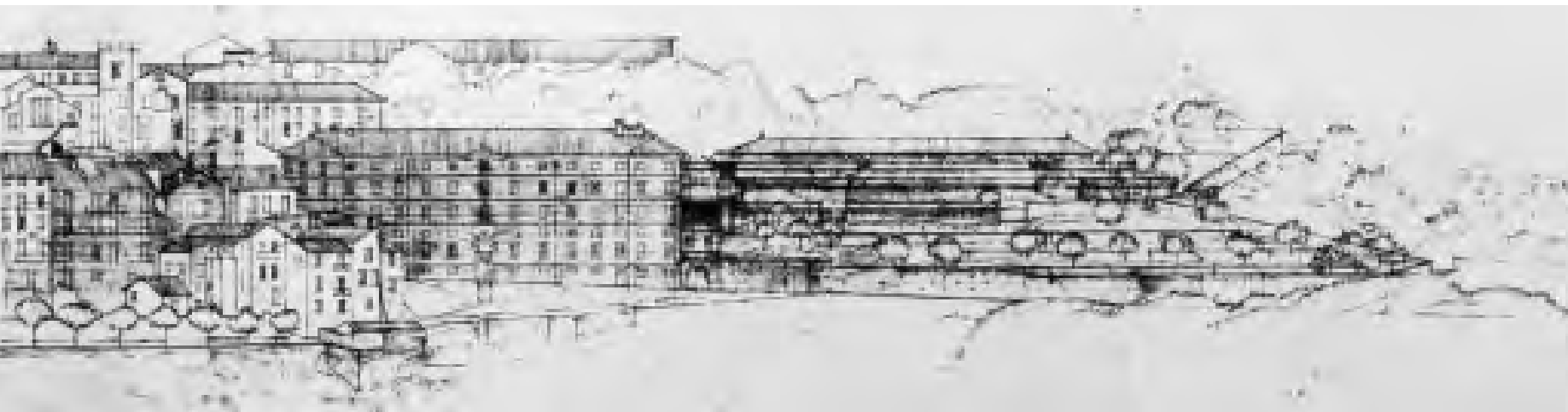
C. Olmo, *Gabetti e Isola. Architetture*, 1993

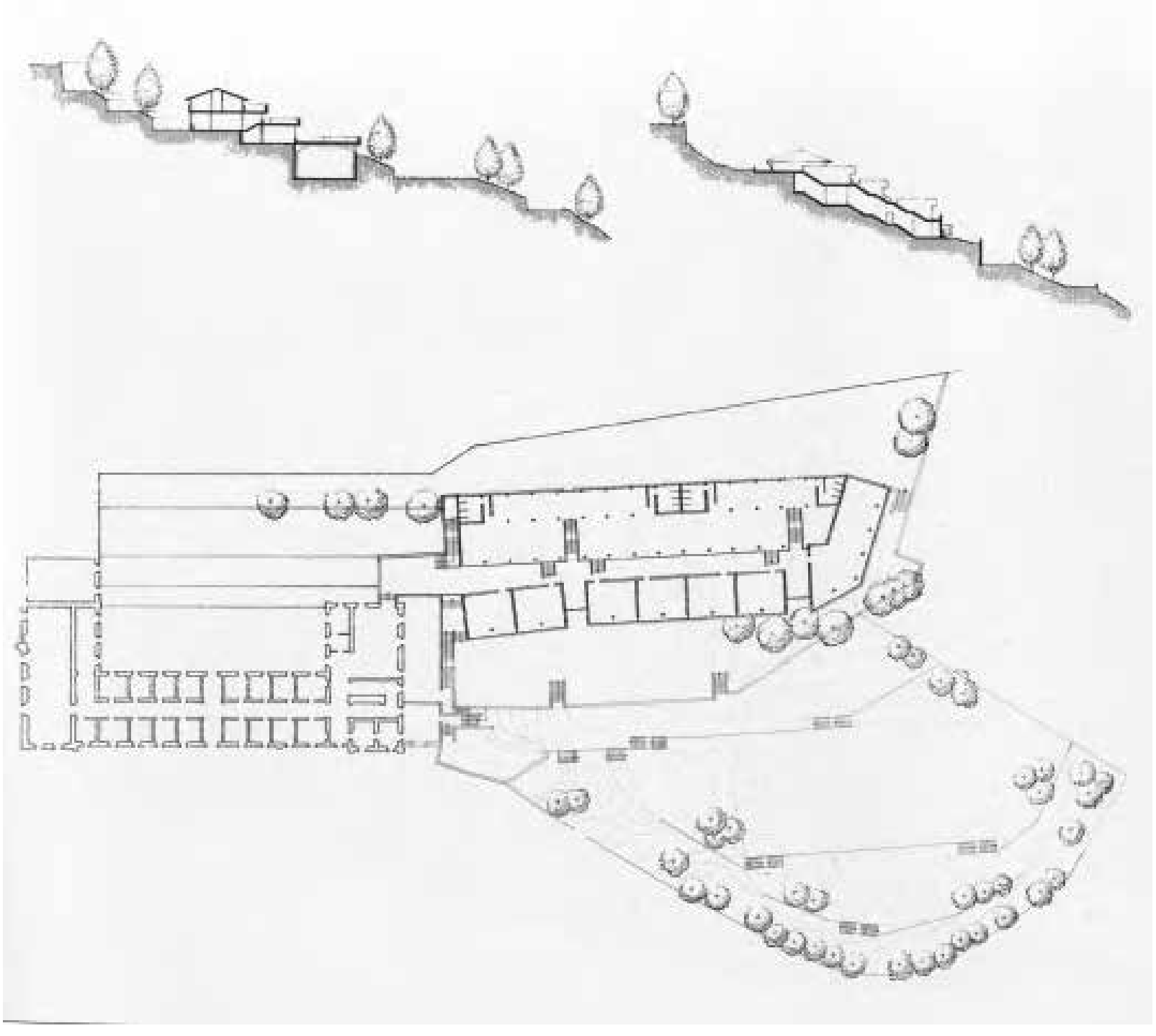


A. Guerra, M. Morresi, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, 1996

«[...] La nuova ala del convitto vescovile, che costituisce una delle opere più riuscite di Gabetti e Isola negli anni sessanta, riunisce in un singolo edificio i temi che ricorrono con frequenza nelle loro architetture: la risposta al sito, il confronto con la preesistenza, l'intervento sull'antico, il rapporto con il contesto ambientale naturale».
Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola: Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, pp. 113-117

«La nuova ala del seminario di Francesco Gallo del 1740, situato nell'area di Mondovì Piazza, si dispone con un leggero slittamento rispetto all'asse longitudinale definito dall'edificio preesistente. Il nuovo corpo segue l'andamento del terreno, accogliendone le irregolarità in un'articolazione di volumi secondo un asse longitudinale spezzato a seguire l'orografia del terreno. La priorità del sito è ribadita dal gradinare a terrazze del fabbricato, dalla quota delle camere fino alla palestra, che riprende i muri di contenimento dei terrazzamenti del giardino del seminario. Il rapporto con il contesto storico e in particolare con l'edificio preesistente, esplicito nelle murature in mattoni a vista proprie della tradizione costruttiva piemontese, è più sottilmente ricercato attraverso una cura artigianale dei singoli dettagli, attenta a mostrare come l'architettura si possa fare ancora "in bottega". Un elemento a ponte collega il vecchio e il nuovo corpo di fabbrica. La distribuzione delle diverse funzioni delle aule e delle aree di ricreazione è come sempre molto articolata e ottimizzata dai diversi livelli».
Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 135







Nelle pagine precedenti, prospetto verso la valle, sezioni principali e pianta del livello intermedio (Archivio Gabetti e Isola)

Veduta dei terrazzamenti (foto Paolo Mussat Sartor, Archivio Gabetti e Isola)



Veduta verso la città alta (foto Paolo Mussat Sartor, Archivio Gabetti e Isola)

In questa pagina e
nella seguente, veduta
dei terrazzamenti
(Archivio Gabetti e
Isola)



BIBLIOGRAFIA

Red., *Gabetti, Isola, Raineri, Monografie di architetti e designers europei – Serie italiana*, Serca, Chiasso 1971.

Italian Architecture 1965-70. Second Itinerant Triennal Exhibition of Contemporary Architecture, Ismeo, Roma 1973, pp. 284-285.

Francesco Cellini, Claudio D'Amato (a cura di), *1965-1976: Dodici anni di attività di Roberto Gabetti e Aimaro Isola*, in «Controspazio», a. IX, n. 4-5, ottobre-novembre 1977, pp. 2-53.

Giovanna De Feo, Enrico Valeriani (a cura di), *Architetture italiane degli anni '70*, De Luca, Roma 1981, p. 67.

Francesco Cellini, Claudio D'Amato, *Gabetti e Isola*, Electa, Milano 1985, pp. 88-91.

«A+U», extra edition, marzo 1988, p. 81.

Paolo Zermani (a cura di), *Gabetti e Isola*, Zanichelli, Bologna 1989, pp. 84-85.

Carlo Olmo, *Gabetti e Isola. Architetture*, Allemandi, Torino 1993.

Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola: Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, pp. 113-117.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 135.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, Franco-Angeli, Milano 2017.



«*The expansion of the episcopal boarding school of Mondovì (also signed by Franco Corsico) stems from a complex pre-existence: the episcopal seminary, work of Francesco Gallo, datable around 1740, subsequently transformed into a boarding school, located on the western side of the Mondovì Piazza hill. From an initial project in which the relationship with Gallo's architecture was predominant* [...] *one moves to a more open dialogue with a pre-existence defined by the anthropized nature of the site, no longer by the monument. The terraced building, with flat crown, placed in a position set back from the road, towards which the garden terraces slope, shapes the hill and creates a landscape. The artificiality of the work (both in relation to nature and to pre-existing architecture) is not denied. The structure of the building is in reinforced concrete, the external walls are in exposed brick, as are the terrace parapets, which are cut in places to create overlooks closed by iron railings painted white. The boarding school evidences the mastery of a complex lexicon, where solutions such as the study-recreation block on the upper floor construct unitary spaces of great compositional interest and where the use of materials has lost any connotation of manifesto: the proposed integration of concrete and bricks, in such a strongly historicized context, frees the intervention in a historic-monumental setting from any mortgage of mimesis*».
Carlo Olmo, *Gabetti e Isola*, Allemandi, Torino 1993

«*The new wing of Francesco Gallo's seminary from 1740, located in the Mondovì Piazza area, is arranged with a slight shift with respect to the longitudinal axis defined by the pre-existing building. The new body follows the terrain's course, accommodating its irregularities in an articulation of volumes along a broken longitudinal axis that follows the orography of the terrain. The priority of the site is reaffirmed by the terraced stepping of the building, from the level of the rooms down to the gymnasium, which echoes the retaining walls of the seminary garden terraces.*
The relationship with the historic context and in particular with the pre-existing building, explicit in the exposed brick masonry characteristic of the Piedmontese building tradition, is more subtly pursued through an artisanal care of individual details, attentive to showing how architecture can still be made "in the workshop". A bridge element connects the old and new building bodies. The distribution of the different functions of the classrooms and recreation areas is as always highly articulated and optimized by the different levels».
Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 135



Vista di un corridoio interno (Archivio Gabetti e Isola)

Nella pagina seguente, la scala esterna (foto Paolo Mussat Sartor, Archivio Gabetti e Isola)





Vista dal cortile (da Giorgio Muratore, Alessandra Capuano, Francesco Garofalo, Ettore Pellegrini, *Guida all'architettura moderna. Italia: gli ultimi trent'anni*, Zanichelli, Bologna 1988, p. 100)

Scuola materna Salvo d'Acquisto ad Asti, 1969-71

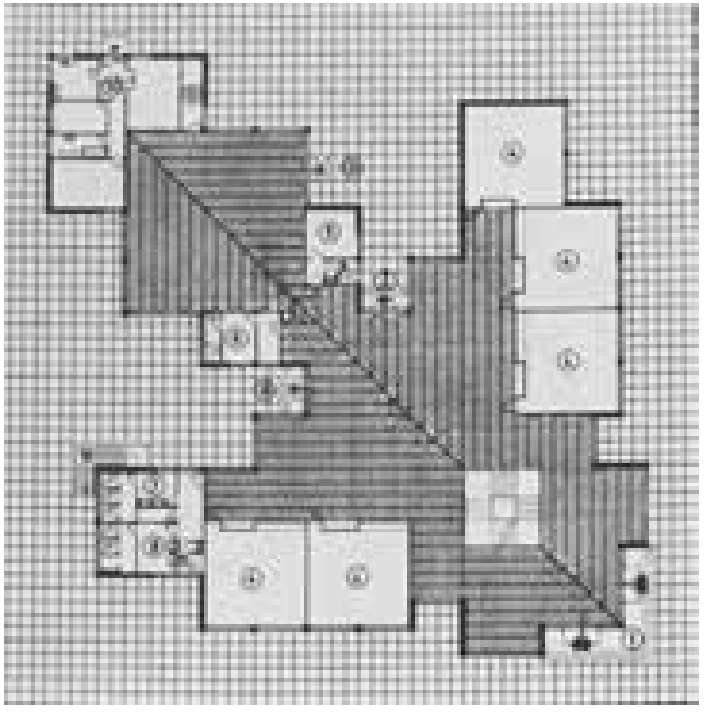
Paolo Portoghesi, Vittorio Gigliotti

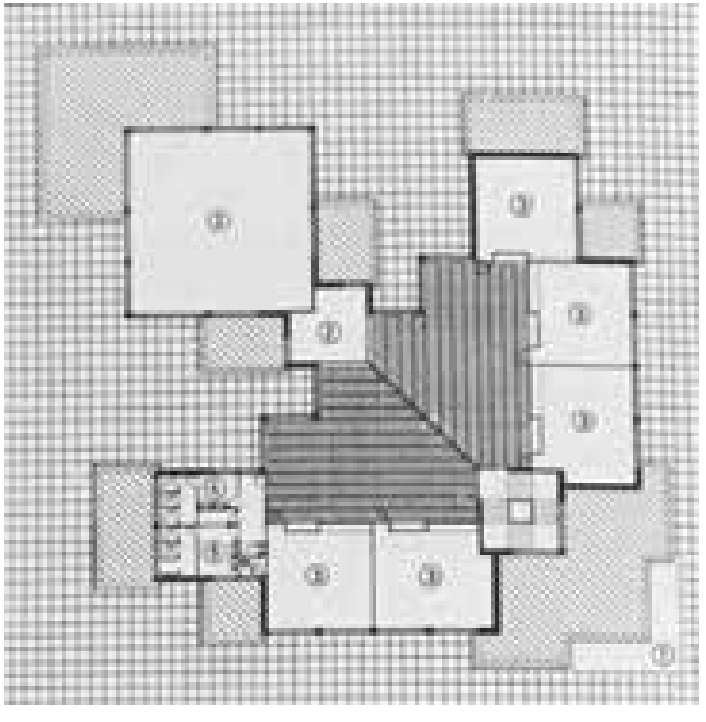
«L'edificio a due piani è realizzato con strutture prefabbricate in acciaio ed è composto da spazi regolari, assemblati secondo una griglia ortogonale. I pannelli prefabbricati, ad andamento orizzontale, hanno il compito principale di unificare i volumi nella composizione. La sovrapposizione in verticale di tali pannelli permette di risolvere gli elementi architettonici del linguaggio classico (quali cornici aggettanti, modanature) adottando tecniche costruttive moderne».
Giorgio Muratore, Alessandra Capuano, Francesco Garofalo, Ettore Pellegrini, *Guida all'architettura moderna. Italia: gli ultimi trent'anni*, Zanichelli, Bologna 1988, p. 100



G. Muratore, A. Capuano, F. Garofalo, E. Pellegrini, *Guida all'architettura moderna. Italia: gli ultimi trent'anni*, 1988

«The two-story building is constructed with prefabricated steel structures and is composed of regular spaces, assembled according to an orthogonal grid. The prefabricated panels, with a horizontal orientation, have the main task of unifying the volumes in the composition. The vertical superimposition of these panels allows for the resolution of the architectural elements of classical language (such as projecting cornices, moldings) by adopting modern construction techniques».
Giorgio Muratore, Alessandra Capuano, Francesco Garofalo, Ettore Pellegrini, *Guida all'architettura moderna. Italia: gli ultimi trent'anni*, Zanichelli, Bologna 1988, p. 100





Pianta del piano terreno: 1. Ingresso principale. 2. Ingresso secondario. 3. Ingresso attività collettive. 4. Aule. 5. Segreteria. 6. Direzione. 7-8. Servizi ig. 9. Servizi ig. insegnanti. 10. Custode. 11. Ripostiglio

Pianta del primo piano: 1. Pensilina. 2. Vuoto. 3. Aule. 4-5. Servizi ig. 6. Servizi ig. insegnanti

Vista interna dal basso e dettaglio del fronte (da Christian Norberg-Schulz, *Architetture di Paolo Portoghesi e Vittorio Gigliotti*, Officina Edizioni, Roma 1982, p. 172)

BIBLIOGRAFIA

Francesco Moschini (a cura di), *Paolo Portoghesi. Progetti e disegni 1949-1979*, Centro Di, Firenze 1979, pp. 114, 171.

Christian Norberg-Schulz, *Architetture di Paolo Portoghesi e Vittorio Gigliotti*, Officina Edizioni, Roma 1982, p. 172.

Giancarlo Priori (a cura di), *Paolo Portoghesi*, Zanichelli, Bologna 1985, p. 198.

Giorgio Muratore, Alessandra Capuano, Francesco Garofalo, Ettore Pellegrini, *Guida all'architettura moderna. Italia: gli ultimi trent'anni*, Zanichelli, Bologna 1988, p. 100.





EDIFICI PER IL CULTO

» **Chiesa di San Pietro in Vincoli a Moncalieri, Torino, 1955-58**
Nicola Mosso
» **Chiesa del Sacro Cuore di Canton Vesco a Ivrea, Torino, 1956-63**
Marcello Nizzoli, Gian Mario Oliveri
» **Santuario di Maria Vergine Assunta a Montoso-Bagnolo Piemonte, Cuneo, 1963-67**
Roberto Gabetti e Aimaro Isola, con Giorgio De Ferrari e Luciano Re
» **Chiesa parrocchiale dei Santi Apostoli a Piossasco, Torino, 1969-73**
Roberto Gabetti e Aimaro Isola, con Luciano Re



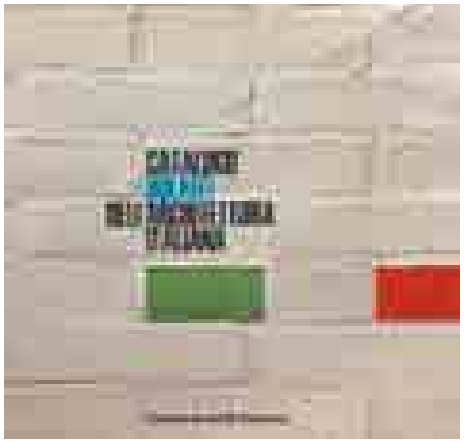
Vista interna (Archivio Nicola Mosso, Istituto Alvar Aalto – Museo dell'Architettura Arti Applicate e Design)

Chiesa di San Pietro in Vincoli a Moncalieri, Torino, 1955-58

Nicola Mosso

«Il complesso parrocchiale è stato proporzionato per soddisfare le esigenze della futura popolazione di Moriondo, prevista di circa duemila anime. L'edificio, a pianta centrale, ha struttura portante verticale in cemento armato rivestito all'esterno con mattoni comuni a faccia a vista ed all'interno con i mattoni forati intonacati; tutti i solai di piano e di copertura sono in cemento armato e blocchi forati in cotto. La copertura si compone di un semplice sistema di ritti ed elementi inclinati, di misure costanti, appoggiati ai primi. Particolare attenzione è stata rivolta allo studio della luce naturale, ottenuta senza interruzione, con effetto luminoso crescente e continuo dal basso verso l'alto».

***Chiesa parrocchiale di San Pietro in Vincoli*, in Giuseppe Luigi Marini (a cura di), *Catalogo Bolaffi dell'architettura italiana 1963-1966*, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1966, p. 410**



G. L. Marini (a cura di), *Catalogo Bolaffi dell'architettura italiana 1963-1966*, 1966

«[...] la volontà a confermare unitariamente uno spazio, senza interruzioni di pilastri intermedi, sollecita la soluzione particolare della grande copertura: ricco raggiungimento nel tema delle chiusure a nervatura incrociata. In cui il giuoco nell'intrecciarsi delle travi, attuato secondo un meccanismo di scavalcamento degli appoggi corrispondenti si combina con sollecitazioni di stampo guariniano: le camere di luce accucciate tra i nodi strutturali della gran chiusura del voltone. Così che fiotti luminosi bucano e penetrano nella materia – si fanno materia – entro l'intrecciata tessitura delle travi.
Il gran mantello si fa chiusura maestosa dello spazio ed apertura insieme puntiforme e gioiosa, splendore luminoso, simbolo e figura esaltante della Grazia divina. Suggestione che viene ripercorsa con altre modalità costruttive nella chiesa di San Pietro in Vincoli a Moriondo, ancorché in un contesto tipologico centrale e con più diretta allusione alle stratificazioni volumetriche verticaleggianti; in un rincorrersi di volumi fino all'acquetamento apicale, scandito all'interno da un metafisico anello pilastrato».

Sandro Benedetti, *L'architettura delle chiese contemporanee. Il caso italiano*, Jaca Book, Milano 2000, pp. 23, 27



S. Benedetti, *L'architettura delle chiese contemporanee. Il caso italiano*, 2000

«L'edificio si presenta come un corpo in laterizio privo di aperture dalla pianta centrale poligonale che richiama, per l'alternanza di angolature acute e ottuse



M.A. Giusti, R. Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, 2008

formata dai lati, la forma stellare. Se la massa muraria, e la particolare forma planimetrica, conferiscono all'edificio tale carattere chiuso esternamente, lo spazio interno si caratterizza per la sensazione di spazialità aperta e per la luminosità. Sei pilastri in cemento armato a vista sostengono una copertura che, seguendo la forma pentagonale della pianta, si ''rompe'' sfaccettandosi in successivi spicchi triangolari che separandosi gli uni dagli altri lasciano infatti penetrare la luce. La forma triangolare è ripresa nel campanile in laterizio che affianca l'edificio. Come per la chiesa del Santissimo Redentore, realizzata a Torino negli stessi anni, l'architetto Nicola Mosso gioca sul contrasto tra la volumetria chiusa del corpo principale e la complessa articolazione della copertura».

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino (a cura di), *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 193-194

«La chiesa presenta una struttura alquanto elaborata; da una pianta esagonale si diparte un elemento a pianta triangolare (con un vertice tagliato) che crea l'area d'accesso all'aula. Da questa pianta si eleva un'architettura formata da tre livelli concentrici di esagoni (con fianchi spezzati concavi) via via più piccoli e con lati sfalsati, che creano un'elaborata e raffinata copertura a forma di stella dotata di ampie vetrate trasversali.

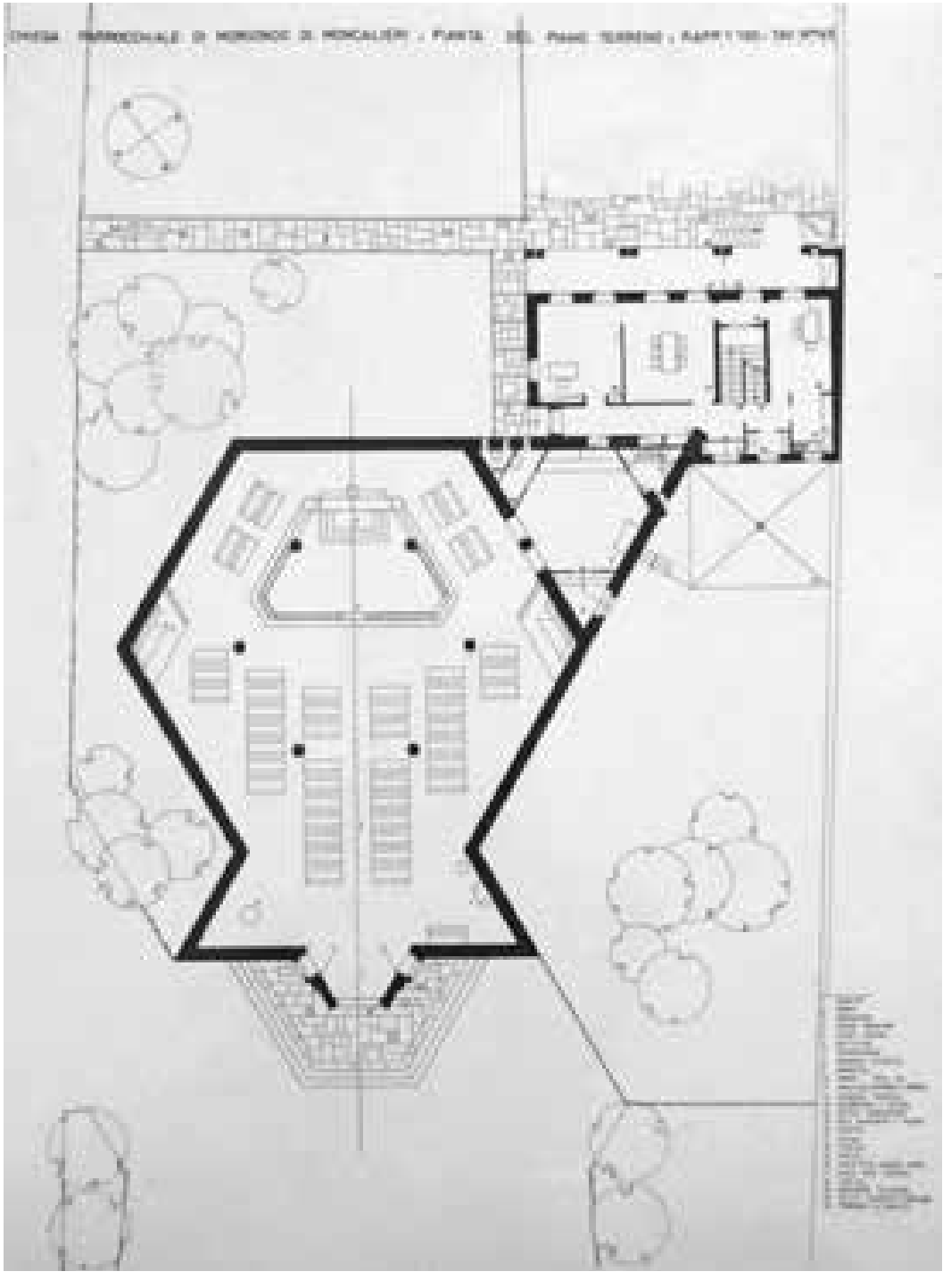
L'interno è completamente intonacato mentre i prospetti esterni sono realizzati in mattoni faccia a vista. Alla destra del presbiterio si erge un alto campanile, coevo all'edificazione della chiesa, a pianta triangolare. I suoi fronti sono anch'essi realizzati in mattoni faccia vista ma non sono completamente complanari; alla sinistra infatti si incuneano elementi in materiale cementizio a forma di triangoli scaleni con vertice maggiore rivolto verso la base, alla cui sinistra si dipartono dei setti complanari al fronte adiacente. In asse con l'ingresso si trova il presbiterio, edificato su di un piano rialzato su cui sono posti mensa, ambone e cattedra realizzati in marmo coevi all'edificazione della chiesa.

La facciata principale è caratterizzata da un'alta superficie piana al cui centro emerge un corpo di fabbrica di eguale altezza a pianta triangolare, il cui vertice è tagliato su di un piano inclinato in modo tale da formare a sua volta un altro triangolo che raggiunge pressoché l'altezza del fronte (quasi voglia richiamare le forme di un'antica ghimberga). All'interno di questa forma geometrica si apre il portale principale d'accesso, mentre sui due fianchi laterali del corpo emergente a centro facciata si aprono due porte secondarie. Tutta la superficie muraria è realizzata in mattoni faccia vista posti in modo tale da creare fasce trasversali di croci greche; alla sommità delle grandi pareti si aprono lunghe finestre a nastro interrotte puntualmente dai soli pilastri in calcestruzzo armato che sorreggono l'ampio cornicione aggettante».

Enrico Barbero (a cura di), *Chiesa di San Pietro in Vincoli, Moriondo, Moncalieri*, scheda presente nel Censimento delle Chiese delle Diocesi Italiane, CEI, 2017, http://www.chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/schedaca.jsp?sercd=57247)



Vista dall'alto della copertura (Archivio Nicola Mosso, Istituto Alvar Aalto – Museo dell'Architettura, Arti Applicate e Design)





Planimetria

Vista interna, la copertura (Archivio Nicola Mosso, Istituto Alvar Aalto – Museo dell'Architettura, Arti Applicate e Design)



Ingresso della chiesa (Archivio Nicola Mosso, Istituto Alvar Aalto – Museo dell'Architettura, Arti Applicate e Design)

BIBLIOGRAFIA

Iglesia parroquial de Moriondo, in «Informes de la construccion», n. 135, 1961.

Eglise paroissiale de Moriondo di Moncalieri, Italie, in «L'architecture d'aujourd'hui», n. 125, aprile-maggio 1966.

Chiesa parrocchiale di San Pietro in Vincoli, in Giuseppe Luigi Marini (a cura di), *Catalogo Bolaffi dell'architettura italiana 1963-1966*, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1966, p. 410.

Giovanni Maria Lupo (a cura di), *Gli architetti dell'accademia Albertina. L'insegnamento e la professione dell'architettura fra Ottocento e Novecento*, Allemandi, Torino 1996.

Sandro Benedetti, *L'architettura delle chiese contemporanee. Il caso italiano*, Jaca Book, Milano 2000, pp. 23-28.

Augusto Sistri, *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, Celid, Torino 2002.

Tanja Marzi, *Casa-Studio di Nicola Mosso a Torino*, in «Do.co.mo.mo. Italia Giornale», n. 19, 2006, p. 13.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino (a cura di), *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 193-194.

Bruno Signorelli, *Mosso Nicola*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 77, 2012.

Enrico Barbero (a cura di), *Chiesa di San Pietro in Vincoli, Moriondo, Moncalieri*, scheda presente nel Censimento delle Chiese delle Diocesi Italiane, CEI, 2017, http://www.chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/schedaca.jsp?sercd=57247

Elena Dellapiana, Tanja Marzi, Federica Stella, *Architetti e designer: è anche questione di fonti. L'archivio dell'Istituto Alvar Aalto a Pino Torinese*, in «AIS/Design. Storia e ricerche», Associazione italiana degli storici del design, n. 10, 2017, pp. 1-14.

«*The parish complex has been proportioned to satisfy the needs of the future population of Moriondo, expected to be approximately two thousand souls. The building, with central plan, has a vertical load-bearing structure in reinforced concrete clad on the exterior with common exposed-face bricks and on the interior with plastered hollow bricks; all the floor and roof slabs are in reinforced concrete and hollow terracotta blocks. The roof is composed of a simple system of uprights and inclined elements, of constant measurements, supported by the posts. Particular attention was paid to the study of natural light, obtained without interruption, creating a gradual and continuous increase in brightness from bottom to top*».
Chiesa parrocchiale di San Pietro in Vincoli, in Giuseppe Luigi Marini (a cura di), *Catalogo Bolaffi dell'Architettura italiana 1963-1966*, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1966, p. 410

«[...] *the intent to unify a space, without interruptions from intermediate columns, prompts the particular solution of the large roof: a rich achievement for the cross-ribbed closures theme. In this, the interweaving of beams, achieved through an overlapping support system, is combined with structural effects reminiscent of Guarini: pockets of light nestled between the structural nodes of the great vaulted closure. So that the luminous streams pierce and penetrate the material – they become material – within the interwoven texture of the beams. The great canopy becomes both a majestic enclosure of the space and, at the same time, a point-like, joyful opening, a luminous splendour, a symbol and exalted figure of the Divine Grace. This inspiration is revisited through other constructive methods in the church of San Pietro in Vincoli in Moriondo, albeit within a central typological context and with a more direct allusion to vertical volumetric stratifications; in a chase of volumes culminating at the apex, internally marked by a metaphysical ring of pilasters*».
Sandro Benedetti, *L'architettura delle chiese contemporanee. Il caso italiano*, Jaca Book, Milano 2000, pp. 23, 27

«*The building presents itself as a brick structure without openings, with a central polygonal plan that, due to the alternation of acute and obtuse angles formed by its sides, recalls a star shape. If the masonry mass, and the particular plan form, give the building this closed exterior character, the interior space is marked by a sense of openness and luminosity. Six exposed reinforced concrete pillars support a roof that, following the pentagonal shape of the plan, "breaks" into successive triangular sections which, separating from one another, allow light to penetrate. The triangular shape is echoed in the brick bell tower that adjoins the building. As in the church of the Santissimo Redentore, built in Turin in the same years, the architect Nicola Mosso plays on the contrast between the closed volume of the main body and the complex articulation of the roof.*».
Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 193-194



Vista esterna, fronte posteriore

Nella pagina seguente, vista esterna, facciata e ingresso della chiesa (Archivio Nicola Mosso, Istituto Alvar Aalto – Museo dell'Architettura, Arti Applicate e Design)

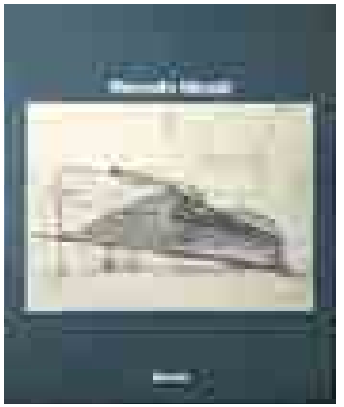




Vista laterale verso il sagrato (Archivio Fondazione Aldo Favini)

Chiesa del Sacro Cuore di Canton Vesco a Ivrea, Torino, 1956-63

Marcello Nizzoli, Gian Mario Oliveri



A.C. Quintavalle, *Marcello Nizzoli*, 1990

«La chiesa del Sacro Cuore di Canton Vesco è un edificio orientato a sud-ovest/nord-est, a navata unica, con presbiterio sopraelevato; nella parte sinistra verso la facciata si apre il vano d'accesso al Battistero quadrato, in quella destra, verso la cantoria, è ubicata una cappella esagonale con tre altari. L'abside è pentagonale, ma non è visibile dall'esterno essendo rinchiusa entro una più ampia struttura, che ne ripete le forme, riservata agli uffici parrocchiali; adiacente allo spigolo centrale del pentagono esterno è il campanile che si innalza su pianta quadrata ed i cui lati, ad un terzo circa dell'altezza, si sfalsano di 45 gradi, determinando otticamente un allargamento ed una rotazione del corpo verso l'alto, fino alla copertura policuspidata. Si accede alla chiesa attraverso una rampa di scale che immette nel vestibolo; la facciata a capanna presenta gli spioventi del tetto fortemente aggettanti, due vetrate triangolari nella parte superiore ed un'ampia struttura poligonale, pure in aggetto, che, dipartendosi dall'acroterio, incrocia la parte centrale della superficie e la porta di ingresso. Dietro l'abside, una scala interna mette in comunicazione la sagrestia con la canonica, gli uffici, i locali del ministero pastorale, ubicati sotto la sagrestia. La canonica e gli uffici hanno anche un accesso indipendente; il primo corpo è costituito da ingresso, refettorio, cucina, locali di servizio, due camere da letto con annesso ambiente per studio e tre camere per ospiti. Gli uffici hanno una superficie di mq 70 con possibilità di divisione interna variabile, grazie all'impiego di tramezze mobili. L'intera struttura è in cemento armato: le cortine perimetrali in calcestruzzo di sottile spessore sono come mensole incastrate nel terreno e sostengono la copertura formata da voltine in cemento armato precompresso; una teoria di oblò esagonali vetrati evidenzia la linea di conversione tra le strutture verticali e la copertura assicurando una naturale illuminazione che confluisce al centro della navata e che crea forti effetti chiaroscurali nelle zone perimetrali [...]».

Arturo Carlo Quintavalle, *Marcello Nizzoli*, Electa, Milano 1990, pp. 350-353

«[...] La copertura è stata realizzata con una struttura corrugata precompressa il cui elemento tipo è costituito da un traverso cavo a pareti sottili. Questi traversi appoggiano su piedritti verticali alti m 8, che hanno alla base una forma a V con uno spessore di cm 15 e che si appiattiscono fino a diventare alla sommità una parete rettilinea dello spessore di cm 20. Il corpo della chiesa, un rettango-

lo di metri 21,30x28,90, è coperto da diciassette elementi trasversali posti ad un interasse costante. La sezione del traverso è variabile e simmetrica rispetto alla sezione di mezzeria; all'appoggio ha un'altezza totale di m 1,40 e una forma cava a V capovolta; la sezione di mezzeria, invece, è del tipo a cassone, di forma triangolare con il vertice in basso e un'altezza totale di cm 158. Il passaggio dalla sezione di appoggio alla sezione di mezzeria avviene gradualmente, attraverso le sezioni intermedie che assumono una forma di M chiusa superiormente da una soletta di spessore variabile da cm 15 a cm 8. Lo spessore delle pareti oblique è costante (cm 8). L'armatura di precompressione è costituita da quattro cavi [...] che si suddividono in dodici cavi da 6 fili del diametro di 5 mm in prossimità degli appoggi. Otto cavi da 6 fili del diametro di 5 mm sulle pareti oblique laterali completano l'armatura precompressa [...]».

Aldo Favini, *Chiesa del Sacro Cuore ad Ivrea, Torino*, in Atti del IV Congresso Internazionale del precompresso (F.I.P.), *Realizzazioni italiane in cemento armato precompresso*, Roma-Napoli 1962



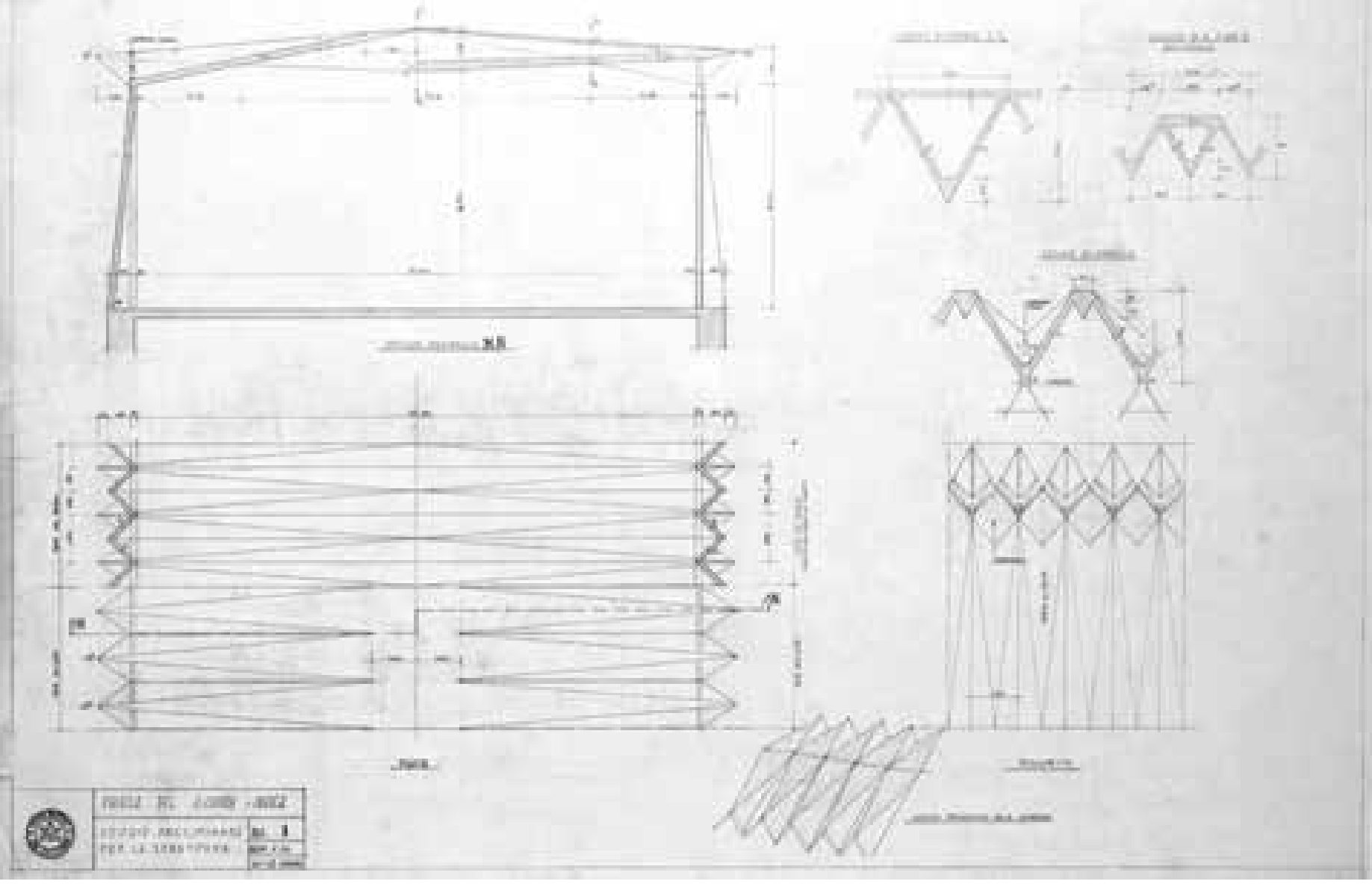
P. Bonifazio, E. Giacopelli (a cura di), *Il paesaggio futuro. Letture e norme per il patrimonio dell'architettura moderna di Ivrea*, 2007

«Edificio in calcestruzzo a vista caratterizzato da una struttura del tipo "portante per forma" costituita da moduli a geometria variabile accostati che definiscono il grande volume contenente la sala principale a fianco della quale sorgono, come oggetti formalmente autonomi, il battistero ottagonale (in calcestruzzo e klinker) e il campanile (in calcestruzzo con un piccolo tetto in rame). [...] La chiesa – per ragioni liturgiche – è stata costruita con l'asse maggiore ruotato di 90 gradi rispetto alle previsioni del piano urbanistico di Fiocchi per cui offre il fianco invece dell'ingresso al quartiere di Canton Vesco. Oltre alla perdita dell'effetto prospettico immaginato dal piano, la modifica ha provocato un certo estraniamento dell'edificio dal contesto del quartiere e ha posto l'ancora irrisolta questione della costruzione del sagrato verso via Torino».

Patrizia Bonifazio, Enrico Giacopelli (a cura di), *Il paesaggio futuro. Letture e norme per il patrimonio dell'architettura moderna di Ivrea*, Allemandi, Torino 2007, p. 81

«Costruita con l'asse ruotato rispetto alle previsioni di Annibale Fiocchi, la chiesa sorge isolata dal contesto. Il volume in calcestruzzo a vista risulta costituito da moduli a geometria variabile accostati tra loro. Le cortine piegate a 45 gradi nelle pareti laterali e le voltine triangolari prefabbricate della copertura, "come mensole incastrate nel terreno" richiamano il tema di Gabetti e Isola. Lo stesso motivo triangolare ritorna a scala diversa nel campanile quadrato, in calcestruzzo, con la cuspide faccettata, che riprende la geometria della chiesa. Tale forma è resa dinamica dalla molteplicità degli aspetti in funzione dei diversi punti di vista, individuando il quartiere con l'emergenza del segno».

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 182



Sezione, disegni di progetto e dettagli costruttivi (Archivio Fondazione Aldo Favini)





Schizzo della facciata d'ingresso (da Arturo Carlo Quintavalle, *Marcello Nizzoli*, Electa, Milano 1990, p. 352)

Vista interna (Archivio Fondazione Aldo Favini)

Vista laterale (Archivio Fondazione Aldo Favini)



Vista laterale (Archivio
Fondazione Aldo Favini)



BIBLIOGRAFIA

Mario Alfano, *Attività della Pontificia Commissione Centrale per l'arte sacra in Italia*, in «Arte e Fede», 1956, aprile, pp. 120-122.

Aldo Favini, *Chiesa del Sacro Cuore ad Ivrea, Torino*, in Atti del IV Congresso Internazionale del precompresso (F.I.P.), *Realizzazioni italiane in cemento armato precompresso*, Roma-Napoli 1962.

Luigi Mario De Sanctis, *Il tempio del S. Cuore ad Ivrea*, in «Il Risveglio Popolare», 22 marzo 1962.

Quartier Canton Vesco, Ivrea, in *Dossier: Politique industrielle et architecture: le cas Olivetti*, in «L'architecture d'aujourd'hui», XLVI, n. 188, dicembre 1976, p. 37.

AA.VV., *Design Process Olivetti 1908-1983*, Olivetti, 1983, p. 30.

Benedetto Gravagnuolo (a cura di), *Gli studi Nizzoli architettura e design 1948-1983*, Electa, Milano 1983, pp. 64-65.

Giorgio Muratore, Alessandra Capuano, Francesco Garofano, Ettore Pellegrini, *Italia. Gli ultimi trent'anni. Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1988.

Arturo Carlo Quintavalle, *Marcello Nizzoli*, Electa, Milano 1990, pp. 350-353.

Patrizia Bonifazio, Paolo Scrivano, *Olivetti costruisce. Architettura moderna a Ivrea*, Skira, Milano 2001, pp. 158-159.

Patrizia Bonifazio, Enrico Giacopelli (a cura di), *Il paesaggio futuro. Letture e norme per il patrimonio dell'architettura moderna di Ivrea*, Allemandi, Torino 2007, p. 81.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 182.

Cristiana Chiorino, Giulietta Fassino, Laura Milan, *Architectural Guide Turin*, DOM Publishers, Berlin 2015, p. 217.

Dossier di Candidatura "Ivrea Città Industriale del XX secolo", https://www.ivreacittaindustriale.it/dossier-di-candidatura, Ivrea 2018.

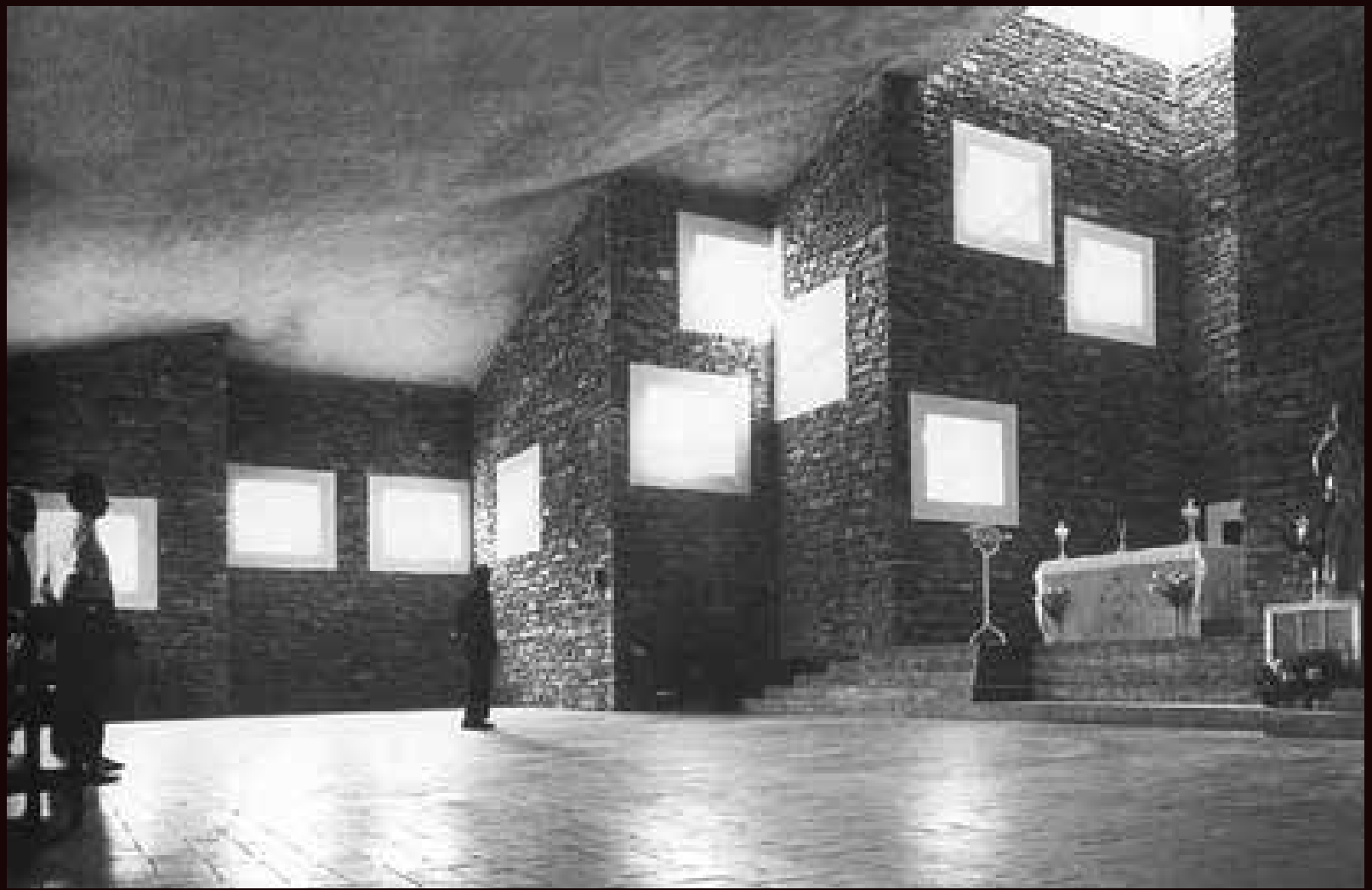
«*The Church of the Sacred Heart of Canton Vesco is a building oriented southwest/northeast, with a single nave and a raised presbytery; on the left side toward the façade opens the access space to the square Baptistery, while on the right side, toward the choir loft, is located a hexagonal chapel with three altars. The apse is pentagonal, but is not visible from the outside, being enclosed within a larger structure, which repeats its forms, reserved for the parish offices; adjacent to the central corner of the external pentagon stands the bell tower, which rises on a square plan and whose sides, at about one third of the height, are offset by 45 degrees, optically producing a widening and a rotation of the body upward, up to the multi-spired roof. The church is accessed through a flight of steps leading into the vestibule; the gabled façade features strongly projecting roof slopes, two triangular stained-glass windows in the upper part, and a large polygonal structure, also projecting, which, departing from the acroterion, crosses the central portion of the surface and the entrance door. Behind the apse, an internal staircase connects the sacristy with the rectory, the offices, and the pastoral ministry rooms located beneath the sacristy. The rectory and the offices also have an independent entrance; the first section consists of an entrance hall, refectory, kitchen, service rooms, two bedrooms with an adjoining study area, and three guest rooms. The offices have a floor area of 70 sq. m, with the possibility of flexible internal subdivision through the use of movable partitions. The entire structure is in reinforced concrete: the perimeter walls, made of thin concrete panels, act as cantilevers embedded in the ground and support the roof formed by prestressed reinforced-concrete vaults; a series of glazed hexagonal portholes marks the transition line between the vertical structures and the roof, providing natural lighting that converges toward the center of the nave and creates strong chiaroscuro effects in the perimeter areas*».
Arturo Carlo Quintavalle, *Marcello Nizzoli*, Electa, Milano 1990, pp. 350-353

«[...] *The church – for liturgical reasons – was built with its main axis rotated 90 degrees with respect to the provisions of Fiocchi's urban plan, so that it presents its side rather than its entrance to the Canton Vesco neighborhood. Besides the loss of the perspectival effect envisioned by the plan, the modification has caused a certain estrangement of the building from the context of the neighborhood and has raised the still unresolved question of the construction of the forecourt toward via Torino*».
Patrizia Bonifazio, Enrico Giacopelli (a cura di), *Il paesaggio futuro. Letture e norme per il patrimonio dell'architettura moderna di Ivrea*, Allemandi, Torino 2007, p. 81

«[...] *The roof was built with a prestressed corrugated structure whose typical element consists of a hollow thin-walled crossbeam. These crossbeams rest on vertical piers 8 m tall, which have a V-shaped cross-section at the base with a thickness of 15 cm and gradually flatten out until they become, at the top, a straight wall 20 cm thick. The body of the church, a rectangle of 21.30x28.90 m, is covered by seventeen transverse elements placed at a constant spacing*».
Aldo Favini, *Chiesa del Sacro Cuore ad Ivrea, Torino*, in A*tti del IV Congresso Internazionale del precompresso (F.I.P.), Realizzazioni italiane in cemento armato precompresso*, Roma-Napoli 1962

Nella pagina seguente, interno dell'aula e *via crucis* di Giò Pomodoro (Archivio Fondazione Aldo Favini)





Vista dell'aula (Archivio Gabetti e Isola)

Santuario di Maria Vergine Assunta a Montoso-Bagnolo Piemonte, Cuneo, 1963-67

Roberto Gabetti e Aimaro Isola,
con Giorgio De Ferrari e Luciano Re

«Con questo edificio Gabetti e Isola approfondiscono il tema del recupero della "tradizione" applicata all'architettura locale, con particolare riferimento alla definizione stereometrica e all'uso dei materiali. Va ricordato inoltre che questa chiesa nasce anche da una committenza che ha portato a compimento in prima persona i lavori di realizzazione: essa infatti è stata costruita dal parroco e dalla comunità religiosa locale».
Francesco Cellini, Claudio D'Amato (a cura di), *1965-1976: Dodici anni di attività di Roberto Gabetti e Aimaro Isola*, in «Controspazio», anno IX, n. 4-5, ottobre-novembre 1977, pp. 38-39



«Controspazio», anno IX, n. 4-5, ottobre-novembre 1977

«[...] L'organismo architettonico si presenta fortemente compatto e al tempo stesso plasticamente articolato. Lo spazio destinato ai fedeli è dato in pianta da un rettangolo con l'asse di simmetria coincidente con l'asse minore. Esso è preceduto in tutta la sua lunghezza da uno stretto portico. L'altare si trova sulla parte opposta a quella d'entrata, generando con il suo spessore una profonda estroflessione del muro esterno. Sacrestia e torretta campanaria si sviluppano alla sua destra.
La struttura è mista: pilastri in mattoni e muri in pietra; lasciata a vista, sia all'esterno che all'interno. Le finestre, per contrasto, sono riquadrate con intonaco perfettamente lisciato, in accordo con un carattere tipico dell'architettura rurale locale. La copertura in pietra di Luserna segue una giacitura fortemente inclinata, definita da un andamento regolare a padiglione, concluso da un coronamento ad altana sopra la zona dell'altare. La contraddizione fra l'irregolarità della pianta e la rigorosa geometria delle coperture caratterizza la volumetria dell'edificio e dilata la percezione dello spazio interno».
Francesco Cellini, Claudio D'Amato, *Gabetti e Isola. Progetti e architetture 1950-1985*, Electa, Milano 1985, pp. 74-75



F. Cellini, C. D'Amato, *Gabetti e Isola*, 1985

«[...] piccoli spazi concatenati o incastrati reciprocamente sottendenti il tema fortemente unificante della copertura in pietra di Luserna. La finestratura, riquadrata dall'intonaco bianco e disposta su livelli sfalsati, scompone la percezione dello spazio in alzato accompagnando il digradare delle superfici successivamente accostate. Il riferimento esplicito alla edilizia locale della superficie muraria, del



P. Zermani (a cura di), *Gabetti e Isola*, 1989



A. Guerra, M. Morresi, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, 1996

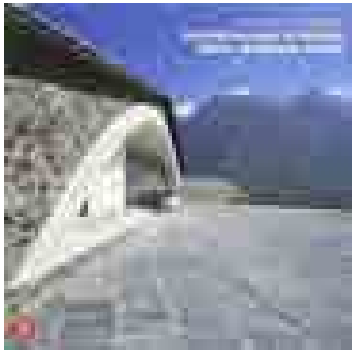
tetto, delle riquadrature alle finestre, dichiara un elemento di manifesta riconoscibilità al tempo della memoria e della ritualità collettiva».
Paolo Zermani (a cura di), *Gabetti e Isola*, Zanichelli, Bologna 1989, pp. 61-62

«La chiesa viene in gran parte direttamente realizzata dalla committenza costituita dal parroco e dai parrocchiani; i materiali sono di provenienza locale – pietra da spacco a vista sia all'esterno che all'interno per le murature e lose per il rivestimento del tetto – in alcuni casi spontaneamente offerti dagli abitanti e dalle imprese della zona (AGI, Montoso, Chiesa, Bollettino della Parrocchia di San Giovanni Battista di Villar, Bagnolo Piemonte, novembre-dicembre 1965). Preceduta da un ampio portico su pilastri in pietra, la chiesa santuario si sviluppa intorno a una vistosa anomalia planimetrica: lo spazio riservato a chi assiste ai riti religiosi si dilata infatti sull'asse trasversale, anziché, come di consueto, lungo l'asse longitudinale di penetrazione che collega l'ingresso con la zona dell'altare. L'espressione della direzionalità longitudinale resta affidata a tre elementi: il restringimento asimmetrico della navata trasversale nel punto di innesto del presbiterio, originato sul lato destro dalla presenza del campanile, e a sinistra ottenuto articolando la muratura perimetrale; la decisa inclinazione della soletta di copertura, che sale continua in una sola falda dal portico fino alla scalinata che introduce all'altare; ed infine il progressivo crescendo della luce, sapientemente distribuita dall'ingresso fino alla zona presbiteriale. [...] Il primo settore della navata è illuminato da una sola finestra su ciascun lato; la successiva dilatazione asimmetrica dello spazio, che dà origine a una sorta di improprio transetto, è dovuta alla presenza – rispettivamente a sinistra e a destra – di due cappelle, ciascuna con più fondi di luce: l'una è dotata di un altare posto in diretta continuità con l'ambiente della navata, l'altra, più profonda e appartata, ospita una mensa e un confessionale. Il volume della torre campanaria, isolato e interamente perimetrabile, scherma da un lato la cappella della confessione e dall'altro l'accesso agli ambienti annessi alla chiesa: la sacrestia, l'oratorio e una piccola cappella interna. L'innesto della zona presbiteriale, preceduta da una scalinata asimmetrica, coincide con l'interruzione della soletta di copertura. Il volume si espande ora in altezza attraverso un vero e proprio tiburio, aperto alla base da finestre perimetrali e interamente estroflesso rispetto al corpo della chiesa: la luce che penetra dall'alto soltanto in corrispondenza dell'altare costituisce l'elemento compositivo che accentua la sacralità dello spazio. Il quale si presenta per il resto complessivamente spoglio e trattato con un più che ricercato elementarismo. L'effetto bicromatico è ottenuto, all'interno come all'esterno, dalle ampie cornici di porte e finestre a intonaco bianco lisciato che contrastano con le pareti in pietre da spacco a vista legate con malta di calce.
Il bianco è anche il colore dell'altare maggiore, spostato in avanti verso la navata, immediatamente a ridosso della scalinata di accesso al presbiterio. Elementarismo e ripresa di elementi di tipo tradizionale, ma – insieme – ostentata frantuma-

zione compositiva: né l'asse longitudinale né l'asse trasversale costituiscono, in questo luogo di culto, assi di simmetria, eppure la logica architettonica e funzionale che regola l'insieme è del tutto comprensibile; la disposizione delle finestre evita con cura ogni possibilità di allineamento, accentuando l'effetto di instabilità già prodotto dai ripetuti incastri volumetrici e dalle dilatazioni spaziali. [...] I materiali e le tecniche costruttive tradizionali si piegano infatti a un'articolazione planimetrica del tutto inusuale per un tipo architettonico regolato da disposizioni e abitudini rese autorevoli da secoli di uso. La dilatazione trasversale dello spazio della navata non indebolisce, come s'è visto, la funzione di fulcro riservata all'altare e allo spazio che lo contiene; e tuttavia determina la posizione di coloro che assistono al rito, disposti per ampie fasce orizzontali intorno, piuttosto che di fronte, al luogo in cui esso si svolge. La navata non è comune nelle chiese cattoliche nei primi anni sessanta: la disposizione tradizionale prevede infatti che l'altare – inteso in senso di oggetto monumentale piuttosto che riproposizione della tavola comune di Cristo e degli apostoli nell'ultima cena – sia collocato all'interno del presbiterio, rivolto verso il limite estremo dell'abside».

Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, pp. 97-99

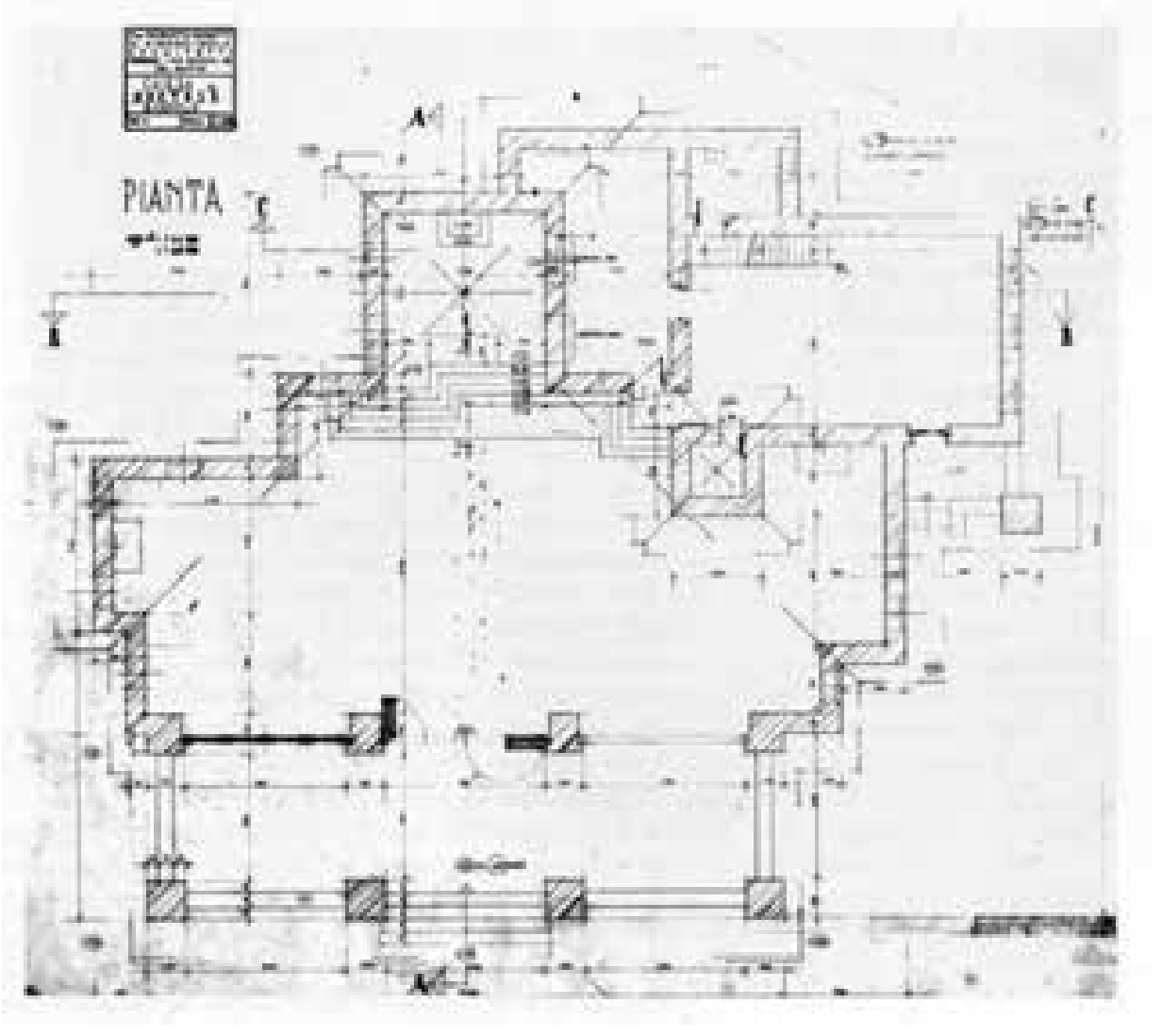
«Attraverso una larga scalinata si accede al portico rettangolare che precede l'aula, scandito da quattro pilastri in pietra, di 120 cm di lato, ripetuti in facciata, sui quali poggia il tetto coronato da due croci. L'ampio manto di copertura a una falda, geometricamente derivato dal ritaglio di un ideale tetto a padiglione, di circa 700 metri quadri, è realizzato in calcestruzzo armato e rivestito in lose e segue l'andamento frastagliato dei volumi sottostanti con una forte inclinazione a partire dal portico di ingresso fino al tiburio, coperto invece da un tetto a quattro falde. Qui è posta la croce più grande, ornata con elementi figurativi in tondino di ferro su disegno degli stessi progettisti: il drappo, i chiodi, l'asta con la spugna, la scala, la lancia, i flagelli e la corona; quella più piccola, invece è collocata sul campanile. Entrambe sono ancorate a cavalletti saldati su una piastra annegata nel getto di calcestruzzo della copertura. I prospetti laterali, denunciando l'articolazione planimetrica, sono rivestiti unicamente – sia all'esterno sia all'interno – dalla pietra naturale a spacco; le aperture sono invece riquadrate a calce bianca. Questa, oltre a essere una scelta estetica, è anche una soluzione che permette di livellare le irregolarità dei corsi di pietra e avere così una superficie regolare per l'alloggiamento degli infissi. L'impianto planimetrico dell'aula, dilatata trasversalmente, è a navata unica con due cappelle laterali: quella di sinistra poco profonda, mentre quella opposta – racchiusa in parte dal muro del campanile – ha la funzione di penitenzieria e ospita un confessionale ligneo in posizione angolare. I fedeli sono disposti su lunghe file orizzontali davanti all'altare posto, così come l'ambone, in posizione avanzata. Al di là della torre campanaria si trovano gli ambienti destinati alla sacrestia e all'oratorio, accessibile anche dall'esterno. La muratura pre-



S. Pace, L. Reinerio, *Architetture per la liturgia. Opere di Gabetti e Isola*, 2005

senta un perimetro articolato che si restringe nella zona presbiteriale nella quale è posto l'altare, realizzato con lastre di pietra locale e rialzato rispetto al piano dell'aula; l'intera pavimentazione è costituita da pianelle in demigrès rosse posate dal porticato a tutta la chiesa. La luce naturale, dalla navata verso il presbiterio, si diffonde dalle aperture non allineate, riquadrate a calce anche all'interno, così come il tabernacolo posto sulla parete di fondo, a sinistra dell'altare».

Luca Reinerio, *1957-1970: Chieti, Montoso e Piossasco*, in Sergio Pace, Luca Reinerio, *Architetture per la liturgia. Opere di Gabetti e Isola*, Skira, Milano 2005, pp. 54-61



Pianta (Archivio Gabetti e Isola)

Nella pagina seguente, vista esterna (foto Daniele Regis, Archivio Gabetti e Isola)










BIBLIOGRAFIA

Red., *Gabetti, Isola, Raineri, Monografie di architetti e designers europei – Serie italiana*, Serca, Chiasso 1971.

Francesco Cellini, Claudio D'Amato (a cura di), *1965-1976: Dodici anni di attività di Roberto Gabetti e Aimaro Isola*, in «Controspazio», a. IX, n. 4-5, ottobre-novembre 1977, pp. 2-53.

Francesco Cellini, Claudio D'Amato, *Gabetti e Isola. Progetti e architetture 1950-1985*, Electa, Milano 1985, pp. 74-75

«Modulo», numero 147, dicembre 1988, pp. 1620-1629.

Paolo Zermani (a cura di), *Gabetti e Isola*, Zanichelli, Bologna 1989, pp.61-62.

Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, pp. 97-99.

Gianluca Frediani, *Guide per progettare le chiese*, Edizione Laterza, Bari 1997, pp.88.

Maurizio Petrangeli, *Architettura come Paesaggio, Gabetti&Isola – Isolarchitetti*, Allemandi, Torino 2005.

Luca Reinerio, *1957-1970: Chieti, Montoso e Piossasco*, in Sergio Pace, Luca Reinerio, *Architetture per la liturgia. Opere di Gabetti e Isola*, Skira, Milano 2005, pp. 54-61.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 121.

Andrea Longhi, Carlo Tosco, *Architettura, chiesa e società in Italia (1948-1978)*, Edizioni Studium, Roma 2010, pp. 55-56

Aimaro Isola, *La soglia dell'ospitalità*, in Goffredo Boselli (a cura di), *Viste da fuori. L'esterno delle chiese*, Atti del XIV Convegno liturgico internazionale, Bose 2-4 Giugno 2016, Edizioni Qiqaion, Comunità di Bose 2017, pp. 275-287.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, Franco-Angeli, Milano 2017.

Nella pagina precedente, vista dal presbiterio e particolari degli arredi liturgici (da Luca Reinero, *1957-1970: Chieti, Montoso e Piossasco*, in Sergio Pace, Luca Reinerio, *Architetture per la liturgia. Opere di Gabetti e Isola*, Skira, Milano, 2005, pp. 54-61)

«*With this building, Gabetti and Isola deepen the theme of the recovery of "tradition" applied to local architecture, with particular reference to stereometric definition and the use of materials. It should also be noted that this church originates from a client who personally saw the construction work through to completion: it was, in fact, built by the parish priest and the local religious community*».
Francesco Cellini, Claudio D'Amato (a cura di), *1965-1976: Dodici anni di attività di Roberto Gabetti e Aimaro Isola*, in «Controspazio», anno IX, numero 4-5, ottobre-novembre 1977, pp. 38-39

«[...] *The architectural composition presents itself as strongly compact and at the same time plastically articulated. The space intended for the faithful is given in plan by a rectangle whose axis of symmetry coincides with the minor axis. It is preceded along its entire length by a narrow portico. The altar is located on the side opposite the entrance, generating through its depth a pronounced outward projection of the external wall. The sacristy and the bell tower are located to its right. The structure is mixed: brick pillars and stone walls, left exposed both on the exterior and on the interior. The windows, by contrast, are framed with perfectly smoothed plaster, in keeping with a characteristic feature of local rural architecture. The Luserna stone roof follows a steeply pitched layout, defined by a regular hipped configuration, concluded by an altana crown above the altar area. The contradiction between the irregularity of the plan and the rigorous geometry of the roof characterizes the volumetry of the building and expands the perception of the interior space*».
Francesco Cellini, Claudio D'Amato, *Gabetti e Isola. Progetti e architetture 1950- 1985*, Electa, Milano 1985, pp. 74-75

«*A wide flight of steps leads up to the rectangular portico preceding the nave, marked by four stone pillars of 120 cm per side, repeated on the façade, on which rests the roof crowned by two crosses. The broad single-pitch roof surface, geometrically derived from the cutout of an ideal hipped roof, of approximately 700 square meters, is built in reinforced concrete and clad in stone slabs, and follows the jagged outline of the volumes below with a steep incline from the entrance portico to the tiburio, which is instead covered by a four-pitched roof. Here stands the larger cross, decorated with figurative elements in iron rod designed by the architects themselves: the shroud, the nails, the rod with the sponge, the ladder, the lance, the scourges, and the crown; the smaller cross, on the other hand, is placed on the bell tower. Both are anchored to trestles welded onto a plate embedded in the concrete pour of the roof. The side elevations, reflecting the complexity of the plan, are clad exclusively – both on the exterior and on the interior – in natural split-face stone; the openings are instead framed in white lime plaster. This is not only an aesthetic choice but also a solution that allows the irregularities of the stone courses to be levelled, thus providing a regular surface for the fitting of the window frames.* [...] *The masonry presents an articulated perimeter that narrows in the presbyterial area, where the altar is placed, built with slabs of local stone and raised above the floor level of the nave; the entire flooring consists of red demigrès tiles laid from the portico throughout the church*».
Luca Reinerio, *1957-1970: Chieti, Montoso e Piossasco*, in Sergio Pace, Luca Reinerio, *Architetture per la liturgia. Opere di Gabetti e Isola*, Skira, Milano 2005, pp. 54-61

Nella pagina seguente, vista esterna (foto Daniele Regis, Archivio Gabetti e Isola)





Vista esterna, anni Settanta (Archivio Gabetti e Isola)

Chiesa parrocchiale dei Santi Apostoli a Piossasco, Torino, 1969-73

Roberto Gabetti e Aimaro Isola,
con Luciano Re

«Questo edificio è il risultato di un esperimento estremo: l'utilizzazione, senza mediazioni dei prodotti edilizi correnti (cioè non "belli", non oggetto di design) per un tema generalmente ritenuto aulico. In questo caso l'autoriduzione dei gradi della ricerca architettonica, palese in tutte le opere pubblicate, raggiunge qui il limite della rinuncia. La qualità architettonica dell'edificio deriva dalle pochissime scelte rimaste possibili: l'unificazione di tutto il volume edilizio (chiesa, canonica, servizi); l'utilizzazione di una copertura industriale prefabbricata colle travi leggermente rastremate a timpano; l'uso di una superficie diafana (u glass) per le superfici verticali».

Francesco Cellini, Claudio D'Amato (a cura di), *1965-1976: Dodici anni di attività di Roberto Gabetti e Aimaro Isola*, in «Controspazio», anno IX, numero 4-5, ottobre-novembre 1977, p. 47



«Controspazio», anno IX, numero 4-5, ottobre-novembre 1977

«L'espressione simbolica dell'edificio nasce proprio da questi specifici intenti di ospitalità e di servizio, sotto il segno della croce. Nessun altro elemento e segno artistico religioso è utilizzato in modo allusivo e decorativo in tutto l'edificio. La forma della costruzione pare condizionata oltre che dalla semplicità e dall'immediatezza dalla conformazione volumetrica, anche dall'elementarità delle soluzioni tecniche; una povertà non intesa come squallore o senso di abbandono, ma come sostegno ad una ricerca tecnica qualificata della stessa ricerca formale contenuta nell'arco delle scelte tecniche possibili e quindi correnti. Infatti, non pare più economicamente giustificata una prefabbricazione ad hoc, se non è garantita una produzione di n. esemplari: rinunciando quindi alla progettazione di un edificio sacro prodotto in serie, pare opportuno avvalersi del componente edilizio corrente, non solo come ripiego, ma come mezzo concreto di realizzazione e quindi di espressione».

Relazione di progetto in ATCh, Chiesa di S. Vito, SS. Apostoli, Piossasco, Torino; cfr. ASV, Commissione Centrale Arte Sacra in Italia, S. Vito/Santi Apostoli – Piossasco, Capo II – b.890, fasc. I,II,III

«Le capriate in cemento-armato prefabbricate e standardizzate, simili a quelle dei grandi capannoni industriali o dei depositi agricoli, le lastre ondulate di amianto-cemento grigio naturale che rivestono i tetti, situano questa chiesa nel suo

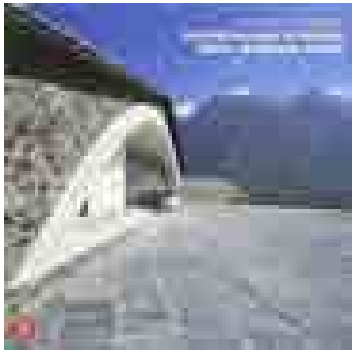
ambiente suburbano composto precisamente da tali costruzioni e dove la popolazione si sente a suo agio a motivo anche di queste forme e di questi materiali».
Roberto Gabetti, Aimaro Isola, *Piossasco, Italia: chiesa parrocchiale*, in «A.C. Revue International de l'amiant ciment», anno XXIII, cahier 2, Verlag Karl Kramer & Co, Zurigo 1978, p. 18

«[...] il piano di calpestio dell'aula è mantenuto costante in tutta la sua estensione. [...] improprio "transetto" asimmetrico sui due lati che dilata lo spazio in senso trasversale, costituendo allo stesso tempo l'elemento conclusivo dello spazio liturgico principale: al di là del quale trovano luogo la cappella per le celebrazioni feriali, dotata di un proprio accesso, e la sacrestia. [...] "la chiesa sia condizionata termicamente e acusticamente, ma aperta come se fosse una piazza di acropoli, che consente però l'attività di un gruppo. Non sia l'indistinto sociale del mercato, ma il luogo dove lo scambio del logos sia aperto a tutti e facile a tutti. Questo centro del logos richiede uno sforzo complesso dell'uomo moderno: non si tratta di vedere la partita, o di produrre, o di comprare: si tratta di qualcosa che è tutto questo assieme, posto che il logos sia confronto critico di queste esperienze" (AGI, Piossasco Chiesa, Seconda Relazione, s.d., p. 2). [...] casa parrocchiale e scuola disposte simmetricamente ai due lati di un patio assiale. La grande croce del piazzale antistante il fronte, formata da elementi prefabbricati di cemento armato, era in origine l'unico "elemento o segno artistico religioso [...] in tutto l'edificio" (AGI, Piossasco Chiesa, Relazione Tecnica, s.d., p.3), prima della sconsiderata decorazione ad affresco delle travi trasversali dell'interno con figure degli apostoli. [...] Gli stessi Gabetti e Isola definiscono il loro edificio "al limite dell'indigenza, dell'urgenza, due caratteri delle grandi immigrazioni interne in Piemonte, tema aderente al Concilio Vaticano II non solo per le emergenze sociali di riferimento ma per le innovazioni liturgiche di base". Per il luogo di culto destinato a operai in gran parte immigrati, una chiesa-fabbrica che non assolve a funzioni consolatorie, quanto – piuttosto – sollecita pratiche di aggregazione: sono gli anni in cui acquista rilievo il fenomeno dei preti-operai, inseriti in prima persona nella difficile condizione di crisi produttiva e sociale. Lo spazio liturgico sembra deformarsi di conseguenza, sovrapponendosi senza mediazione allo spazio lavorativo, per esprimere "una povertà non intesa come squallore o senso di abbandono, ma come sostegno ad una ricerca tecnica qualificata qualificata" (AGI, Piossasco Chiesa, Relazione Tecnica, s.d., p.3)».
Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, pp. 143-145

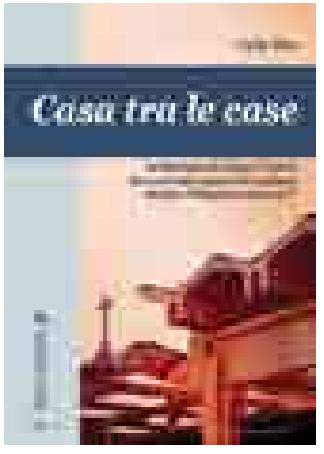
«[...] Si tratta in questo caso di un'operazione che, accanto alla dichiarata economicità del progetto, intendeva recuperare anche un valore di rappresentatività per l'edificio sacro attraverso l'uso monumentalizzato di quelle pesanti strutture prefabbricate in calcestruzzo armato che segnano ormai quasi ovunque il pae-

saggio padano, costellato dal sorgere disordinato di una miriade di capannoni industriali ed agricoli. In questo caso è invece una chiesa, una piccola chiesa parrocchiale ad esibire la caratteristica trave sagomata a triangolo come una sorta di gigantesco timpano classico. La struttura prodotta in serie si offre quindi come un grande tetto, al di sotto del quale è possibile arretrare le pareti di tompagno dell'aula e degli altri ambienti, nascosti e riunificati dalla disarmante uniformità della copertura. Una gigantesca croce segna silenziosa il sagrato di accesso alla chiesa, aperto innanzi ad una sorta di portico costituito dalla prima campata lasciata completamente libera. [...] Alla uniformità dettata dalla struttura portante in calcestruzzo, prodotta industrialmente in serie, estendibile e addirittura modificabile nel tempo, si oppone la variazione degli ambienti sottoposti, che possono liberamente articolarsi in ragione delle specifiche funzioni, delle necessità diverse, delle caratteristiche del luogo, senza che questo silenzioso conflitto alteri in alcun modo l'immagine semplice e scarna dell'edificio nel suo complesso».
Gianluca Frediani, *Guide per progettare le chiese*, Laterza, Bari 1997, pp. 98-99

«Il lotto su cui sorge l'edificio è localizzato a valle del nucleo antico della città, in prossimità della vecchia strada provinciale Torino-Pinerolo, in una zona pianeggiante destinata dall'amministrazione di Piossasco a nuove costruzioni residenziali in relazione all'espansione dal vicino centro industriale della Fiat. Elementi caratteristici dell'architettura sono "[...] il tetto a due falde e il porticato, che formano la grande piazza coperta avente dimensione di 24x84 metri. L'ingresso avviene attraverso due bussole poste alla stessa quota dell'aula, più dilatata in senso trasversale per effetto della mutata forma del presbiterio rialzato e di forma triangolare, dove l'altare è collocato in prossimità del vertice, proteso verso i fedeli così come l'ambone. In luogo dei tradizionali banchi, Gabetti e Isola riservano all'assemblea comuni sedie, che permettono diverse disposizioni secondo le diverse necessità. La luce naturale filtra attraverso le ampie pareti perimentrali costituite dai profilati a U di vetro armato traslucido, del tipo comunemente impiegato nelle costruzioni prefabbricate».
Luca Reinerio, *Chiesa parrocchiale Santi Apostoli, Piossasco*, in Sergio Pace, Luca Reinerio, *Architetture per la liturgia. Opere di Gabetti e Isola*, Skira, Milano 2005, p. 62


S. Pace, L. Reinerio, *Architetture per la liturgia. Opere di Gabetti e Isola*, 2005

Per certi versi, il complesso parrocchiale progettato nel 1968 dagli architetti Roberto Gabetti, Aimaro Isola e Luciano Re potrebbe incarnare l'edificio d'autore che conferma un processo costruttivo architettonico consolidato. [...] Nasce così un'architettura come opera temporanea, realizzata per mezzo di elementi prefabbricati, di uso comune per i capannoni industriali, espressione della Chiesa cristiana secolarizzata. L'assenza completa di una rappresentazione architettonica consona a un luogo sacro è ciò che, più di ogni altra cosa, dovrebbe indurre ad un'esperienza religiosa profonda. La chiesa di Piossasco è un edificio concepito



C. Zito, *Casa tra le case. Architettura di chiese a Torino durante l'episcopato del cardinale Michele Pellegrino (1965-1977)*, 2013

come un elemento funzionale in continuità con le altre attività urbane, dalle caratteristiche strutturali consone all'area industriale in cui si trova (FIAT di Rivalta), realizzato con elementi della prefabbricazione corrente: l'ostentazione del suo carattere povero e industriale rientra nella poetica degli architetti che hanno realizzato le loro architetture in consonanza ai luoghi in cui sono destinate, memori della loro provenienza».

Carla Zito, *Casa tra le case. Architettura di chiese a Torino durante l'episcopato del cardinale Michele Pellegrino (1965-1977)*, Studia Taurinensa 40, Effatà editrice, Torino 2013

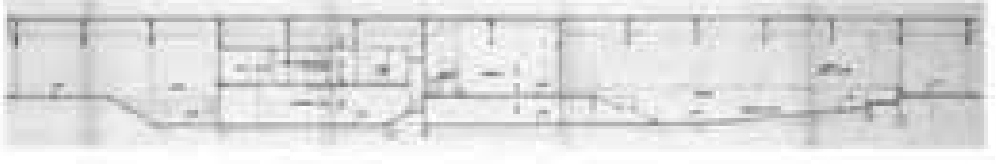
«La chiesa viene realizzata per volontà del parroco don Paolo Rosso, per collocare la nuova struttura parrocchiale al centro del tessuto urbanistico che si andava sempre più consolidando ed ampliando nelle aree di pianura. Il progetto viene affidato agli architetti Roberto Gabetti, Aimaro Isola e Luciano Re, con l'esecuzione da parte dell'impresa Fiorillo Gustavo. Il complesso è completato dall'abitazione per il parroco, da ambienti per incontri, per attività pastorali e catechistiche, nonché dai locali e dalle aree esterne oratoriali. [...] Il 7 ottobre 1973 viene inaugurata, dal Cardinale Michele Pellegrino, la Chiesa dedicata ai Santi Apostoli, nuova sede parrocchiale in sostituzione della Chiesa di San Vito. La chiesa dei Santi Apostoli è ubicata lungo la vecchia strada provinciale Torino-Pinerolo, identificata dalla grande croce in cemento armato innalzata sul sagrato-giardino della chiesa. Il centro parrocchiale, oltre la chiesa, comprende l'abitazione del parroco, ambienti per incontri per attività pastorali e catechistiche, nonché locali e aree esterne oratoriali. L'edificio, pur essendo inserito nel tessuto urbanistico, sorge isolato rispetto gli altri edifici, con facciata rivolta a ovest. L'edificio si presenta con tipologia a capannone industriale, a pianta rettangolare e con copertura a capanna; il tetto ingloba tutti gli ambienti, aperti e chiusi, facenti parte del centro parrocchiale. L'edificio ha struttura portante in cemento armato prefabbricato, con travature a vista. L'aula è delimitata, verso l'esterno, da pareti in vetro armato traslucido, poggianti su basamento cementizio; la tramezzatura interna che separa l'aula dagli altri ambienti è in blocchetti cementizi. Il presbiterio è posto su una pedana inserita in diagonale rispetto l'orientamento dell'aula. La facciata presenta fronte a capanna, definito dal profilo della struttura industriale prefabbricata utilizzata, con ampio porticato sul fronte. Alle estremità sono posti due ingressi opposti, con vetrate su intelaiatura in alluminio. Il porticato prosegue sui fronti laterali, scandito dai pilastri e dalle capriate della copertura. Nel piazzale davanti alla chiesa sono presenti la grande croce in cemento, una struttura metallica che sostiene la campana, e una teca in vetro contenente una statua lignea della Madonna col Bambino. [...] Si tratta di una delle chiese italiane degli anni Settanta più note nella letteratura di settore e più rilevanti dal punto di vista del dibattito culturale innescato, realizzata da tre architetti e docenti universitari attivamente impegnati nella discussione del rinnovamento postconciliare dell'architettura liturgica.

[...] La chiesa presenta pianta rettangolare ad aula unica. [...] La facciata è rivolta ad ovest e presenta le caratteristiche architettoniche del capannone industriale: il fronte è a capanna, con capriata in cls prefabbricato a sezione trapezoidale; le estremità della capriata poggiano su pilastri, anch'essi cementizi. Lo spazio liturgico è delimitato da pareti in vetro armato traslucido, poggiante su basamento cementizio. Alle estremità della parete sono posti due ingressi opposti, con vetrate traslucide su intelaiatura metallica. Il fronte principale la copertura prosegue a copertura del portico. [...] Il porticato del fronte principale prosegue su ambo i lati dell'edificio, delimitato dalla scansione della pilastratura. Sui pilastri poggiano le capriate della copertura. I tamponamenti murari sono costituiti, come in facciata, da pareti in vetro armato traslucido, poggiante su basamento cementizio. Sul lato sinistro è presente un ingresso secondario. [...] La struttura portante è prefabbricata, composta da pilastri inseriti su fondazioni perimetrali continue in calcestruzzo armato, e sormontate da travi di collegamento longitudinali della luce di mt. 6 e da travi principali trasversali della luce di mt. 24 di sezione trapezia, con piano di sostegno di solaietti prefabbricati disposti a lastre accostate. La copertura è a doppia falda. [...] Le grandi vetrate continue illuminano naturalmente l'aula. Le superfici prefabbricate sono tinteggiate di colore bianco, ad esclusione delle pareti di fondo, in blocchetti cementizi a vista. La pavimentazione è in moquette. I basamenti cementizi perimetrali presentano rivestimento in legno superiore e fungono da sedute. [...] l'assemblea è ordinata in sedie disposte a file orizzontali conformemente all'orientamento dell'aula. I confessionali sono posti sul lato destro dell'aula, in corrispondenza della controfacciata, delimitati da vetrate su profili in alluminio. [...] La costruzione della chiesa risale agli anni '70 del Novecento, e pertanto la zona del presbiterio venne già concepita secondo la riforma liturgica, con adeguata collocazione degli arredi. Gli arredi sono costituiti da elementi di forma parallelepipeda in legno con rivestimento di colore argentato».

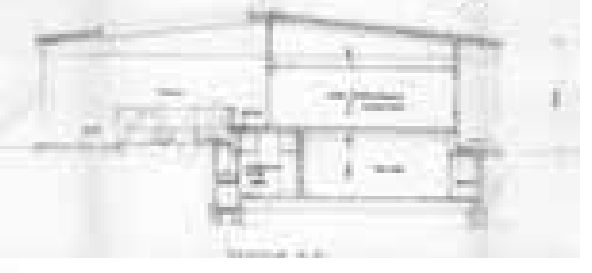
Fabio Aldo Cerato (compilazione a cura di), Chiesa dei Santi Apostoli, Piossasco, Scheda presente nel Censimento delle Chiese delle Diocesi Italiane, CEI, 2018, http://www.chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/schedaca.jsp?sercd=57565

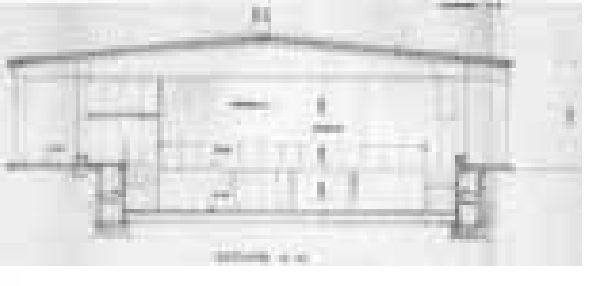












BIBLIOGRAFIA

Francesco Cellini, Claudio D'Amato (a cura di), *1965-1976: Dodici anni di attività di Roberto Gabetti e Aimaro Isola*, in «Controspazio», a. IX, n. 4-5, ottobre-novembre 1977, pp. 2-53.

Roberto Gabetti, Aimaro Isola, *Piossasco, Italia: chiesa parrocchiale*, in «A.C. Revue International de l'amiant ciment», anno XXIII, cahier 2, Verlag Karl Kramer & Co, Zurigo 1978, pp. 18-19.

Giuliano Gresleri (a cura di), *Parole e linguaggio dell'architettura religiosa 1963-1983. Vent'anni di realizzazioni in Italia*, Faenza editrice, Faenza 1983, p. 117.

Francesco Cellini, Claudio D'Amato, *Gabetti e Isola. Progetti e architetture 1950-1985*, Electa, Milano 1985, p. 141.

Paolo Zermani (a cura di), *Gabetti e Isola*, Zanichelli, Bologna 1989, pp. 96-97.

Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, pp. 143-145.

Gianluca Frediani, *Guide per progettare le chiese*, Laterza, Bari 1997, pp. 98-99.

Frédéric Debuyst, *Chiese, arte, architettura, liturgia dal 1920 al 2000*, Silvana Editoriale, Milano 2003, pp. 84-85.

Sergio Pace, Luca Reinerio, *Architetture per la liturgia. Opere di Gabetti e Isola*, Skira, Milano 2005, pp. 62-65.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 202.

Andrea Longhi, Carlo Tosco, *Architettura, chiesa e società in Italia (1948-1978)*, Edizioni Studium, Roma 2010, pp. 42-43.

Aimaro Isola, La soglia dell'ospitalità, in Goffredo Boselli (a cura di), *Viste da fuori. L'esterno delle chiese*, Atti del XIV Convegno liturgico internazionale, Bose 2-4 giugno 2016, Edizioni Qiqajon, Comunità di Bose 2017, pp. 275-287.

Fabio Aldo Cerato (compilazione a cura di), *Chiesa dei Santi Apostoli, Piossasco*, scheda presente nel Censimento delle Chiese delle Diocesi Italiane, CEI, 2018, http://www.chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/schedaca.jsp?sercd=57565.

Nella pagina precedente, vista dell'aula verso il presbiterio anni Settanta

Vista interna anni Settanta

Pianta e sezioni (Archivio Gabetti e Isola)

«*This building is the result of an extreme experiment: the use of standard, off-the-shelf building products (neither aesthetically refined nor designed as such) for a program generally considered to be of a monumental nature. In this case, the deliberate scaling-back of architectural ambition, evident throughout all the published works, here reaches its furthest point. The architectural quality of the building stems from the very few choices that were still available: the consolidation of the entire built volume into a single mass (church, rectory, and service areas); the adoption of a prefabricated industrial roof structure with slightly tapered gable trusses; the use of a translucent cladding material (uglass) for the vertical surfaces*».
Francesco Cellini, Claudio D'Amato (a cura di), *1965-1976: Dodici anni di attività di Roberto Gabetti e Aimaro Isola*, in «Controspazio», anno IX, n. 4-5, ottobre-novembre 1977, p. 47

«*The prefabricated, standardized reinforced-concrete trusses, similar to those of large industrial sheds or agricultural warehouses, and the natural grey corrugated asbestos-cement sheets cladding the roofs, situate this church within its suburban environment, composed precisely of such constructions and where the population feels at ease also by reason of these forms and these material*».
Roberto Gabetti, Aimaro Isola, *Piossasco, Italia: chiesa parrocchiale*, in «A.C. Revue International de l'amiant ciment», anno XXIII, cahier 2, Verlag Karl Kramer & Co, Zurigo 1978, pag. 18

«[...] *The floor level of the nave is kept constant throughout its entire extent.* [...] *an improper asymmetrical "transept" on both sides that expands the space in a transverse direction, constituting at the same time the concluding element of the main liturgical space: beyond which are located the chapel for weekday celebrations, equipped with its own entrance, and the sacristy.* [...] *"the church should be thermally and acoustically conditioned, yet open as if it were an acropolis square, one that nonetheless allows the activity of a group. Let it not be the indistinct social space of the market, but the place where the exchange of the logos is open to all and accessible to all. This center of the logos demands a complex effort from modern man: it is not a matter of watching a game, or of producing, or of buying: it is a matter of something that is all of this together, provided that the logos is a critical confrontation of these experiences" (AGI, Piossasco Chiesa, Seconda Relazione, s.d., p. 2).* [...] *parish house and school arranged symmetrically on either side of an axial patio. The large cross in the square in front of the façade, formed by prefabricated reinforced-concrete elements, was originally the only "artistic or religious element or sign* [...] *in the entire building" (AGI, Piossasco Chiesa, Relazione Tecnica, s.d., p. 3), prior to the ill-considered fresco decoration of the interior transverse beams with figures of the apostles.* [...] *Gabetti and Isola themselves define their building as "on the threshold of indigence and urgency, two characteristics of the great internal migrations in Piedmont, a theme aligned with the Second Vatican Council not only in its social references but in its fundamental liturgical innovations." For a place of worship intended for largely immigrant workers, a factory-church that fulfils no consolatory function, but rather encourages practices of congregation: these are the years in which the phenomenon of worker-priests gains prominence, personally immersed in the difficult conditions of productive and social crisis. The liturgical space seems to deform accordingly, overlapping without mediation onto the working space, in order to express "a poverty understood not as squalor or a sense of abandonment, but as support for a qualified technical research" (AGI, Piossasco Chiesa, Relazione Tecnica, s.d., p. 3)*».
Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, pp. 143-145

Nella pagina seguente, portico di ingresso anni Settanta (Archivio Gabetti e Isola)



INDUSTRIA E PRODUZIONE

» **Stabilimento "Torre Bollitore" della cellulosa a Lanzo Torinese, Torino, 1942-43**
Gino Levi Montalcini e Paolo Ceresa
» **Centrale idroelettrica Gran Prà a Ceres, Torino, 1947-48**
Gino Levi-Montalcini e Paolo Ceresa
» **Centrale termoelettrica SIP a Chivasso, Torino, 1950-52**
Gino Levi-Montalcini, Paolo Ceresa, Mario Passanti
» **Cooperativa agricola a Montalenghe, Torino, 1957-58**
Giorgio Raineri, con Antonietta Roasio
» **Banca Agricola – Edificio per uffici a Novara, 1959-61**
Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino
» **Stabilimento Olivetti, Centrale termica di San Bernardo a Ivrea, Torino, 1960-62**
Ottavio Cascio
» **Colorificio Attiva a Pozzolo Formigaro, Alessandria, 1965-67**
Vittoriano Viganò



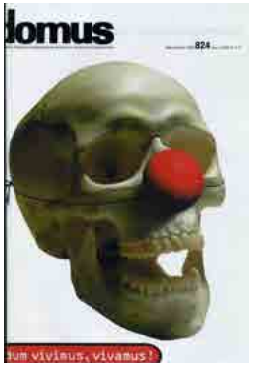
«Torre di bollitura» per la produzione di cellulosa al bisolforato di calcio nelle cartiere Bosso a Lanzo (*Caratteri di un architetto. Gino Levi Montalcini, arch.*, in «Domus», n. 286, settembre 1953, p. 14)

Stabilimento "Torre bollitore" della cellulosa a Lanzo Torinese, Torino, 1942-43

Gino Levi-Montalcini e Paolo Ceresa

«Stabilimento "Torre bollitore" per le Cartiere Giacomo Bosso a Lanzo Torinese, 1942-43. Uno stabilimento costituito da una torre di bollitura per la produzione della cellulosa e da un edificio basso, adiacente alla torre, che contiene le vasche di scarico e di sgocciolamento. Un edificio industriale in cemento caratterizzato dal contrasto tra la verticalità della torre (circa 36 metri) e le linee orizzontali del corpo basso, evidenziate dalle finestre a nastro e dalle ombre dei piani leggermente aggettanti. Un contrasto voluto e dettato da "una personale sapienza e capacità, nell'aver dato espressione e non retorica alla struttura industriale pura" (Gio Ponti)».

Emanuele Levi Montalcini, Anna Maritano, *Levi Montalcini e Torino/Levi Montalcini and Turin (165)*, in «Domus», n. 824, marzo 2000, pp. 113-120



«Domus», n. 824, marzo 2000



«Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003

«Negli anni quaranta e all'inizio degli anni cinquanta capita a Levi-Montalcini di progettare tre edifici industriali di un certo rilievo, che sono tra le sue opere più belle: da un lato alcuni impianti (e in particolare la torre-bollitore della cellulosa) per le cartiere Giacomo Bosso di Lanzo Torinese, del 1942; dall'altro, sempre per le cartiere, la Centrale idroelettrica Gran Prà di Ceres, del 1947-48; infine un'altra centrale, questa volta di tipo termoelettrico, per la società Sip a Chivasso, del 1950-54; le prime due opere con Paolo Ceresa, la terza con Paolo Ceresa e Mario Passanti. Sui primi due interventi Levi-Montalcini non ha da spendere troppe parole e le relazioni e gli scritti sono spiegazioni tecniche asciutte, nelle quali viene descritto il funzionamento tecnico e macchinistico degli impianti, mai il gioco plastico. Sulla Centrale di Chivasso, viceversa, oltre che descrizioni particolari costruisce un ragionamento ideologico di una certa portata.

Gli edifici tecnici o destinati alla produzione avevano avuto per i razionalisti un valore altamente emblematico: in essi, il rapporto tra diagramma delle attività e disposizione delle forme sembrava porsi in modo più lineare e obbligato che altrove, sino a identificarsi con la "ragione" dell'architettura. Così che l'edificio industriale si situava in una particolare dimensione ideale e normativa e tendeva di fatto a definire per estensione i caratteri dell'architettura moderna. Levi-Montalcini, mi sembra, dà un'interpretazione al fondo diversa: degli edifici industriali coglie soprattutto un carattere inevitabile e ricorrente, che è il loro scarso riferimento alle misure umane, il loro confinarsi in una dimensione separata dai gesti e

dal loro significato. È questo che ne determina l'astrattezza; questo che li rende oggetto di un'esplorazione monumentale e straniata della forma. Di questa monumentalità dà un'interpretazione plastica e potente. È evidente che in questa scelta v'è memoria dell'esperienza futurista e della sua intuizione, che è quella delle potenzialità plastiche del mondo produttivo: in esso, la costruzione formale nasce sempre da un processo di imbrigliamento della "forza". Essa viene imprigionata e dominata e si traduce nella tensione dei volumi e nei contrasti di materia».
Daniele Vitale, *Gino Levi-Montalcini e l'architettura torinese*, in *Gino Levi Montalcini. Architetture, disegni e scritti*, numero monografico, «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003, p. 54



M.A. Giusti, R. Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, 2008

«Architettura "plastica e potente" insieme monumentale e astratta, da cui emerge con chiarezza la fiducia dei progettisti nelle "potenzialità plastiche del mondo produttivo" (Vitale, 2003). Sull'impianto, caratterizzato da un ricercato equilibrio tra linee verticali e orizzontali, domina il volume della Torre-bollitore della cellulosa, vero segnale in senso pubblicitario e a scala territoriale».
Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 190-191

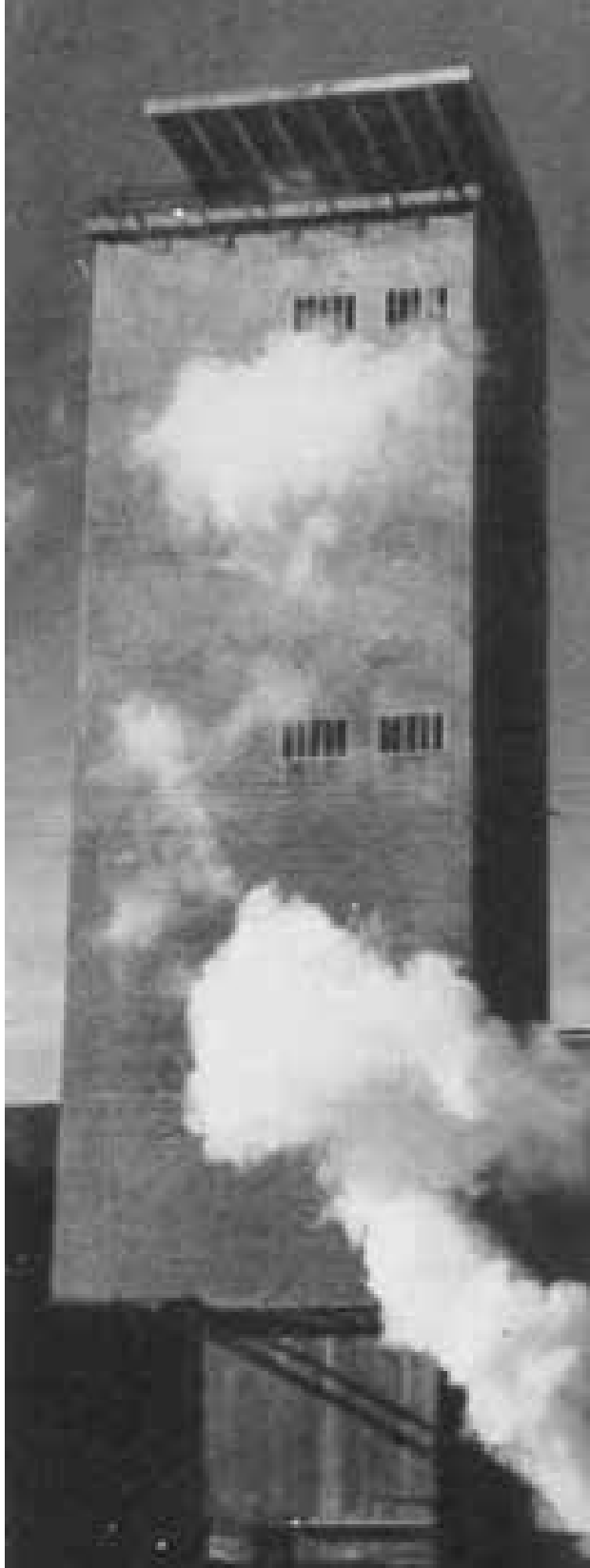
BIBLIOGRAFIA

Caratteri di un architetto. Gino Levi Montalcini, arch., in «Domus», n. 286, settembre 1953, pp. 11-14.

Emanuele Levi Montalcini, Anna Maritano, *Levi Montalcini e Torino/Levi Montalcini and Turin (165)*, in «Domus», n. 824, marzo 2000, pp. 113-120.

Daniele Vitale, *Gino Levi-Montalcini e l'architettura torinese*, in *Gino Levi Montalcini. Architetture, disegni e scritti*, numero monografico, «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003, pp. 40-65.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 163-164.



Torre bollitore
(da Gino Levi Montalcini, *Caratteri di un architetto*, in «Domus», n. 286, settembre 1953, p. 14)

«Stabilimento "Torre bollitore" per le Cartiere Giacomo Bosso a Lanzo Torinese, 1942-43. A plant consisting of a boiling tower for cellulose production and a low building, adjacent to the tower, housing the discharge and draining vats. An industrial building in concrete characterized by the contrast between the verticality of the tower (approximately 36 meters) and the horizontal lines of the low body, emphasized by the ribbon windows and the shadows cast by the slightly projecting floors. A contrast that was deliberate and dictated by "a personal mastery and ability, in having given expression and not rhetoric to the pure industrial structure" (Gio Ponti)».
Emanuele Levi Montalcini, Anna Maritano, *Levi Montalcini e Torino/Levi Montalcini and Turin (165)*, in «Domus», n. 824, marzo 2000, pp. 113-120

«In the 1940s and early 1950s, Levi-Montalcini came to design three industrial buildings of some significance, which are among his finest works: on the one hand, certain plants (and in particular the cellulose boiling tower) for the Giacomo Bosso paper mills in Lanzo Torinese, of 1942; on the other, again for the paper mills, the Gran Prà hydroelectric power station in Ceres, of 1947-48; and finally another power station, this time of the thermoelectric type, for the Sip company in Chivasso, of 1950-54; the first two works with Paolo Ceresa, the third with Paolo Ceresa and Mario Passanti. On the first two projects Levi-Montalcini has little to say, and the reports and writings are spare technical explanations, in which the technical and mechanical functioning of the plants is described, never the plastic interplay. On the Chivasso power station, by contrast, he constructs, beyond particular descriptions, an ideological argument of some consequence.
Technical or production-oriented buildings had held a highly emblematic value for the Rationalists: in them, the relationship between the activity diagram and the disposition of forms seemed to present itself in a more direct and obligatory manner than elsewhere, to the point of identifying itself with the very "reason" of architecture. So that the industrial building came to occupy a particular ideal and normative dimension and tended in practice to define by extension the characteristics of modern architecture. Levi-Montalcini, it seems to me, offers an interpretation that is fundamentally different: what he grasps above all in industrial buildings is an inevitable and recurring quality, which is their limited reference to human scale, their confinement within a dimension removed from gesture and its meaning. It is this that determines their abstractness; this that makes them the object of a monumental and estranged exploration of form. Of this monumentality he offers a powerful plastic interpretation. It is evident that in this choice there is a memory of the Futurist experience and of its intuition, which is that of the plastic potential of the productive world: in it, formal construction always arises from a process of harnessing "force" It is imprisoned and dominated, and translates into the tension of volumes and the contrasts of matter».
Daniele Vitale, *Gino Levi-Montalcini e l'architettura torinese*, in *Gino Levi Montalcini. Architetture, disegni e scritti*, numero monografico, «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003, p. 54

«An architecture that is "plastic and powerful" at once monumental and abstract, from which emerges with clarity the designers' confidence in the "plastic potential of the productive world" (Vitale, 2003). Over the plant, characterized by a studied equilibrium between vertical and horizontal lines, dominates the volume of the cellulose boiling tower, a true landmark in both an advertising sense and at a territorial scale».
Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 190-191

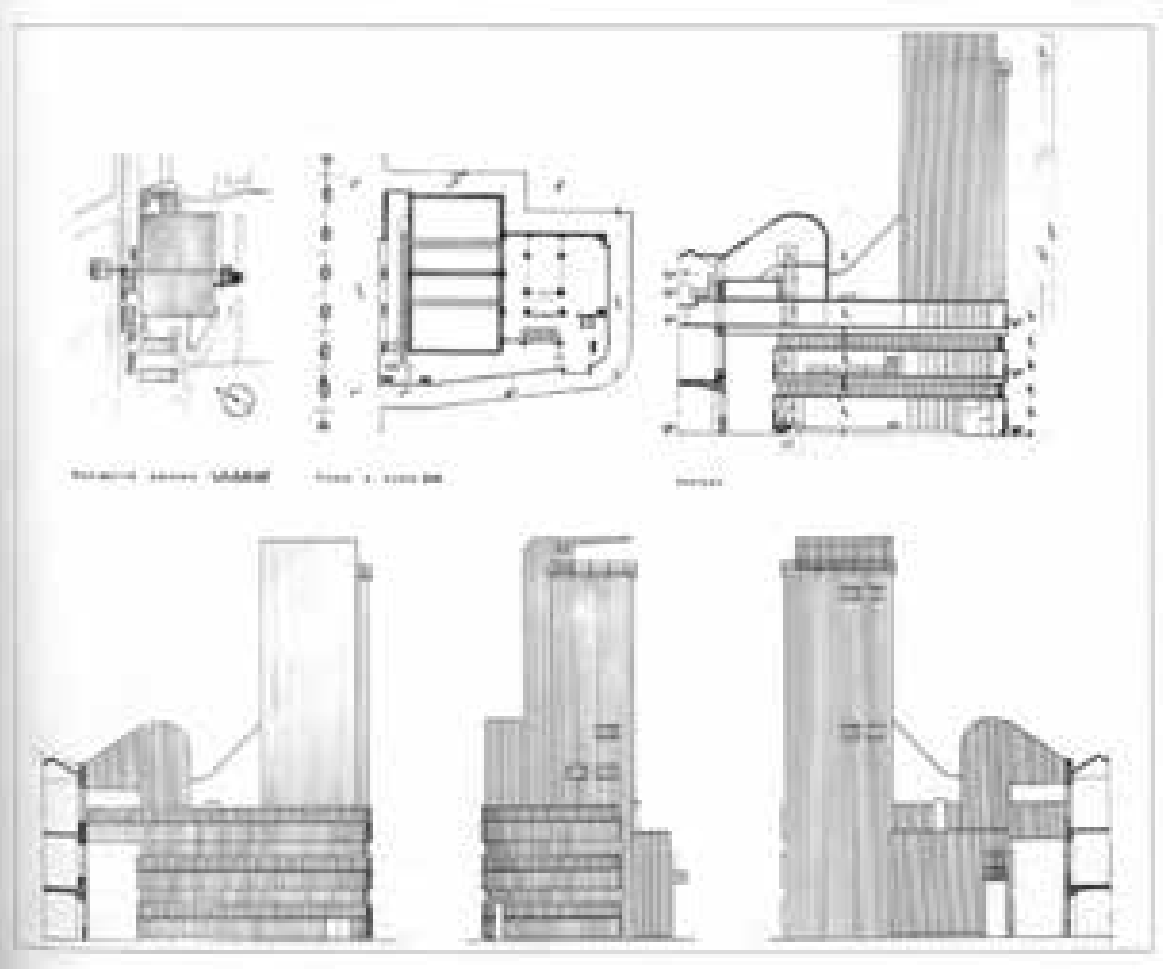


Tavola di progetto (da *Gino Levi Montalcini. Architetture, disegni e scritti*, numero monografico, «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003, p. 57)



Torre bollitore (da Gino Levi Montalcini, *Caratteri di un architetto*, in «Domus», n. 286, settembre 1953, p. 14)

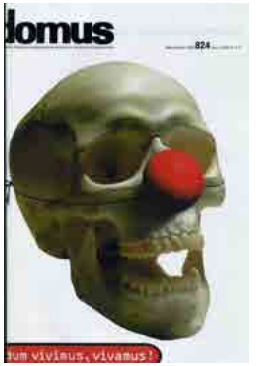


Vista del fronte est (da *Gino Levi Montalcini. Architetture, disegni e scritti, numero monografico*, «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003, p. 65)

Centrale idroelettrica Gran Prà a Ceres, Torino, 1947-48

Gino Levi-Montalcini e Paolo Ceresa

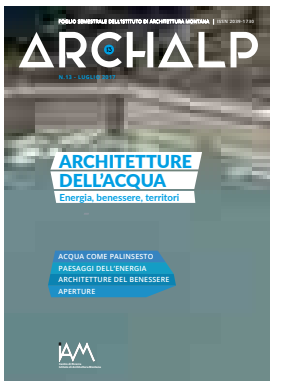
«Centrale idroelettrica "Gran Prà" per le Cartiere Giacomo Bosso, 1947-48. "Struttura muraria in pietra grigia, realizzata a conci rettangolari a grande sbozzatura, calcestruzzo di cemento armato e copertura di lamiera zincata su tavolato di legno". La descrizione degli architetti conferma l'adesione allo "spirito dell'architettura organica" già da qualche anno espressa con l'adesione al gruppo APAO. In questo edificio si ritrova una reazione al rigore geometrico che spinge la ricerca architettonica verso un adeguamento della forma ai caratteri del paesaggio naturale».
Emanuele Levi Montalcini, Anna Maritano, *Levi Montalcini e Torino/Levi Montalcini and Turin (165)*, in «Domus», n. 824, marzo 2000, pp. 113-120



«Domus», n. 824, marzo 2000

«Sapientemente inserito in un contesto ambientale di pregio, anche attraverso l'utilizzo della pietra di rivestimento dei prospetti scavati da finestre allungate, il complesso industriale mostra contemporaneamente una completa libertà nella composizione architettonica, in particolare nella copertura metallica a un'unica falda, retta su un lato da esili puntoni. Il committente, le cartiere Bosso, è il medesimo della torre-bollitore di Lanzo Torinese, di poco precedente (1942-1943)».
Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 163-164

«[...] ampie vetrate a scansione verticale si aprono su di un monolitico volume in pietra a vista sopra il quale sembra "galleggiare" la grande copertura metallica. Il tema del tetto monofalda, alla cui struttura collaborano i puntoni di facciata, viene dagli architetti già sperimentato in alcuni coevi progetti di ville turistiche a Sauze d'Oulx. In questa architettura, più che lavorare sulla tipologia e su di un linguaggio legato al tema della centrale elettrica, gli architetti sembrano preoccuparsi di ibridare gli elementi di modernità con quegli stilemi che ne denunciano l'appartenenza al luogo (struttura del tetto, pietra a vista, eccetera), secondo un approccio molto diffuso nelle alpi occidentali nel dopoguerra».
Roberto Dini, *Modernismo elettrico. Rassegna di architetture delle alpi italiane del dopoguerra*, in *Architetture dell'acqua. Energia, benessere, territori*, «Archalp», foglio trimestrale dell'Istituto di Architettura Montana, n. 13, luglio 2017, IAM, Centro di ricerca – Istituto di Architettura Montana, pp. 61-67



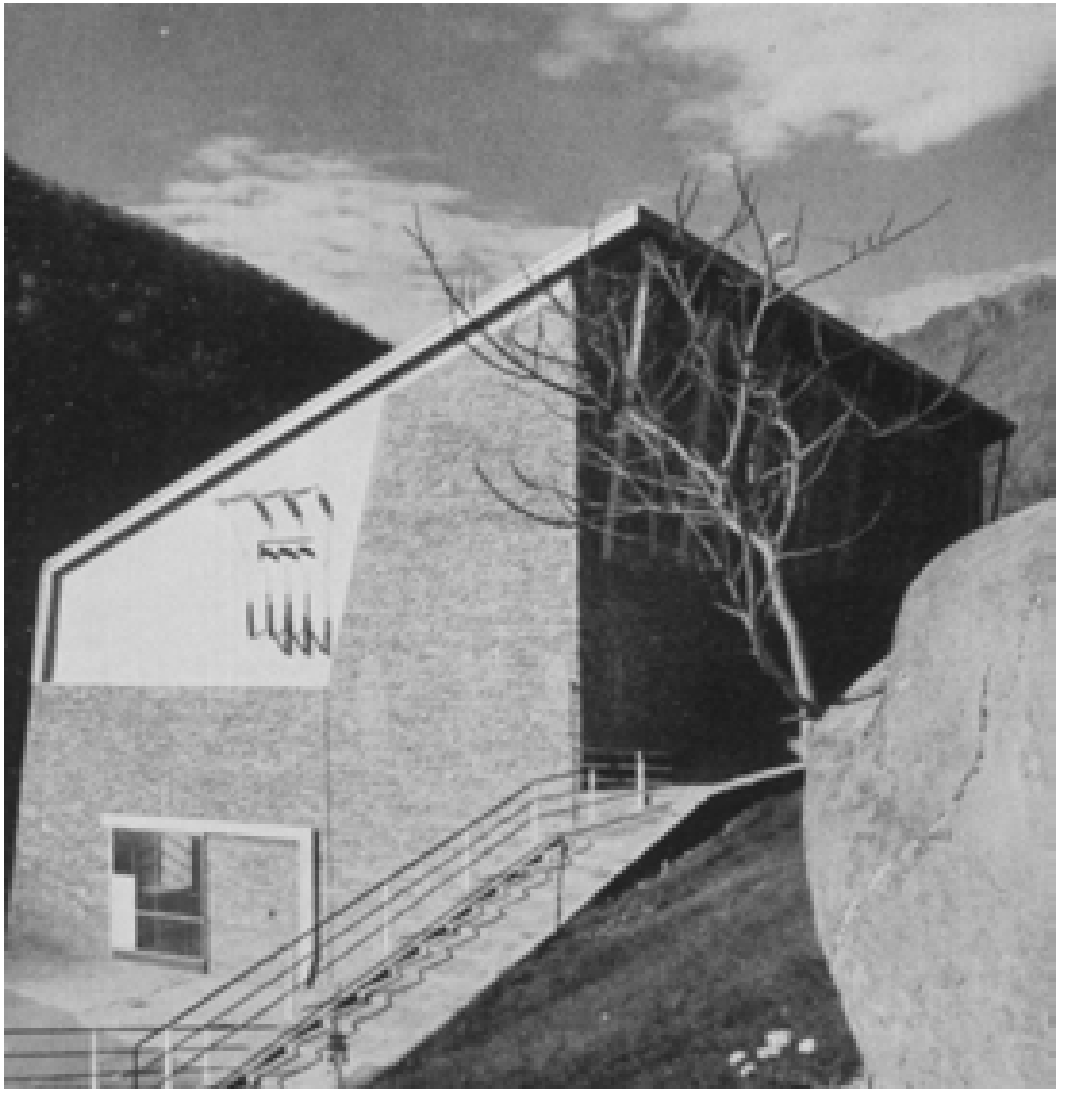
«Archalp», foglio trimestrale dell'Istituto di Architettura Montana, n. 13, luglio 2017





Prospetto ovest, anni Cinquanta (da «Atti e Rassegna Tecnica», n. 2, anno 136, dicembre 2003, p. 65)

Fronte verso il fiume, anni Cinquanta (Archivio Paolo Ceresa)



Fronte sud (da *Caratteri di un architetto. Gino Levi Montalcini, arch.*, in «Domus», n. 286, settembre 1953, p. 14)

BIBLIOGRAFIA

Caratteri di un architetto. Gino Levi Montalcini, arch., in «Domus», n. 286, settembre 1953, pp. 11-14.

Emanuele Levi Montalcini, Anna Maritano, *Levi Montalcini e Torino/Levi Montalcini and Turin (165)*, in «Domus», n. 824, marzo 2000, pp. 113-120.

Daniele Vitale, *Gino Levi-Montalcini e l'architettura torinese*, in *Gino Levi Montalcini. Architetture, disegni e scritti*, numero monografico, «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003, pp. 40-65.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 163-164.

Roberto Dini, *Modernismo elettrico. Rassegna di architetture delle alpi italiane del dopoguerra*, in *Architetture dell'acqua. Energia, benessere, territori*, «Archalp», foglio trimestrale dell'Istituto di Architettura Montana, n. 13, luglio 2017, IAM, Centro di ricerca – Istituto di Architettura Montana, pp. 61-67.

«*"Gran Prà" hydroelectric power station for the Giacomo Bosso paper mills, 1947-48. "Load-bearing structure in grey stone, built in large rough-hewn rectangular blocks, reinforced concrete, and a zinc sheet roof on timber boarding". The architects' description confirms their adherence to the "spirit of organic architecture" already expressed for some years through membership of the APAO group. In this building one finds a reaction against geometric rigour that drives the architectural research toward an adaptation of form to the characteristics of the natural landscape*».
Emanuele Levi Montalcini, Anna Maritano, *Levi Montalcini e Torino/Levi Montalcini and Turin (165)*, in «Domus», n. 824, marzo 2000, pp. 113-120

«*Skillfully integrated into a high-quality environmental context, also through the use of stone cladding on the elevations punctuated by elongated windows, the industrial complex simultaneously displays complete freedom in its architectural composition, particularly in the single-pitch metal roof, supported on one side by slender struts. The client, the Bosso paper mills, is the same as that of the boiling tower in Lanzo Torinese, built shortly before (1942-43)*».
Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 163-164

«*In the immediate post-war period in Piedmont, between 1947 and 1948, the Gran Prà hydroelectric power station in Ceres was built by the Turin-based architects Gino Levi Montalcini and Paolo Ceresa: large vertically-divided glazed openings are set into a monolithic exposed-stone volume above which the large metal roof seems to "float" The theme of the single-pitch roof, whose structure is reinforced by the façade struts, had already been explored by the architects in several contemporary designs for holiday villas in Sauze d'Oulx. In this building, rather than working on typology and a language tied to the theme of the power station, the architects seem more concerned with hybridizing elements of modernity with those formal devices that reveal their belonging to the place (roof structure, exposed stone, etc.), following an approach widely adopted in the western Alps in the post-war period*».
Roberto Dini, *Modernismo elettrico. Rassegna di architetture delle alpi italiane del dopoguerra*, in *Architetture dell'acqua. Energia, benessere, territori*, «Archalp», foglio trimestrale dell'Istituto di Architettura Montana, n. 13, luglio 2017, IAM, Centro di ricerca – Istituto di Architettura Montana, pp. 61-67



Fronte ovest verso il fiume (da Emanuele Levi Montalcini, Anna Maritano, *Levi Montalcini e Torino/ Levi Montalcini and Turin (165)*, in «Domus», n. 824, marzo 2000, p. 117)



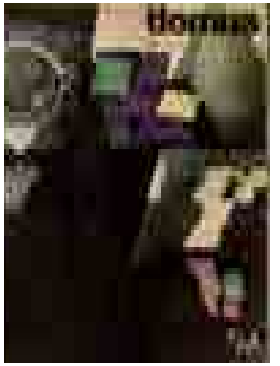
Vista della risalita che porta al livello strada, anni Cinquanta (Archivio Paolo Ceresa)



Vista del fronte nord-ovest (da «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003, p. 69)

Centrale termoelettrica SIP a Chivasso, Torino, 1950-52

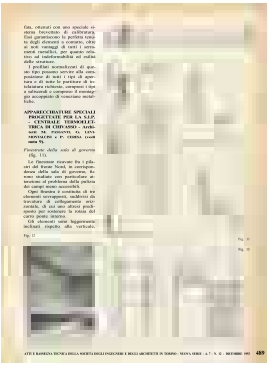
Gino Levi-Montalcini, Paolo Ceresa, Mario Passanti



«Domus», n. 294, maggio 1954

«Non avremmo insistito per presentare questa centrale se in questo lavoro di Levi Montalcini, Ceresa e Passanti per i nuovi grandi impianti della S.I.P. non avessimo sentito un significato particolare, che va oltre la sua stessa bellezza ed importanza. Quale significato? L'ingresso del colore anche in questo settore del lavoro. Migliora o si incrementa la produzione della energia elettrica se le apparecchiature sono colorate o no? Né migliora, né si incrementa, e sotto questo punto di vista i colori non sono necessari, e la efficienza produttivistica esaurisce il proprio servizio di impiego e di reddito senza di essi. Perché qui il colore è in funzione di un'altra cosa, è in funzione del rapporto fra l'uomo e la macchina, in un rapporto umano di chi ne è in continuo contatto, in un rapporto sensitivo di chi guarda, ed infine in un rapporto formativo con la fantasia e la cultura. Perché parliamo di "rapporto umano" fra la macchina e chi è in contatto con essa? Perché l'operaio sente che si è inserito fra lui e la macchina qualcosa che appartiene alla fantasia, all'arte, al gusto, all'immaginazione, ad un mondo intellettivo umano, e che quindi non si tratta più di una sua presenza esclusivamente produttiva in un mondo esclusivamente produttivo. Egli, con questo intervento lirico del colore, vive ed opera finalmente in un mondo che serve sì alla produzione, ma che partecipa anche a qualche altra cosa, fuori e sopra di essa, qualcosa che ha per vocazione la gioia. Questo inserimento di un fattore di gioia da gustare col senso della vista, è un rapporto nuovo fra la macchina e l'uomo, col quale la macchina si inserisce nella vita degli uomini non più come elemento o simbolo di costrizione, non più come fatale imbruttimento d'ogni ambiente per essergli estranea ed indifferente, ma con una partecipazione alla bellezza ed attraverso un atto di immaginazione e di volontà gioiosa. Guardate questi trasformatori all'aperto, con i loro bellissimi colori, con la nuova parentela col cielo, col sole, con la luce, e coi colori della natura. Prima avevano una oscura e grigia parentela solo con un fatto produttivo e tecnico. Oggi entrano, non romanticamente ma sinceramente, nel pittoresco del mondo, eccitano un piacere visivo, un interesse umano. Di fronte a spettacoli moderni come questi, di fronte a belle fabbriche e belli opifici, noi non passiamo più con la triste indifferenza che ci ispiravano i vecchi edifici industriali: non passiamo più oltre dicendo "è un opificio", "è una fabbrica" o "è una centrale": noi ci fermiamo, eccitati, e scopriamo un mondo nuovo che è poi il nostro mondo, che si esprime finalmente e si rivela. Il fatto industriale, il fatto meccanico non è un fatto

normale, come s'è creduto, è un fatto fantastico, un fatto nuovo di questi due secoli, un fatto apparentato ai "miracoli" della tecnica: dobbiamo riabituarci all'idea che questo, il miracolo della tecnica, non è un luogo comune, ma è una realtà fantastica della nostra vita. Il colore redimerà nella gioia gli ingombri delle costruzioni. E impareremo ad impiegarlo, o torneremo istintivi e felici nell'impiegarlo».
Gio Ponti, *Perché presentiamo una centrale elettrica*, in «Domus», n. 294, maggio 1954, pp. 1-6



«Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», n. 12, dicembre 1953

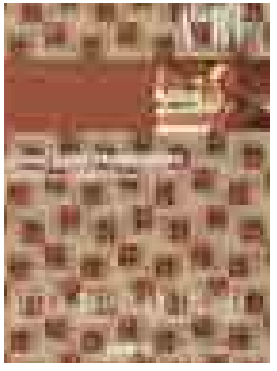
«*Finestrate della sala di governo.* Le finestrate ricavate fra i pilastri del fronte Nord in corrispondenza della sala di governo, furono studiate con particolare attenzione al problema della pulizia dei campi meno accessibili. Ogni finestra è costituita da tre elementi sovrapposti, suddivisi da travature di collegamento orizzontale, di cui uno altresì predisposto per sostenere la rotaia del carro ponte. Gli elementi sono leggermente inclinati rispetto alla verticale, così da essere in parte protetti dallo spessore delle dette travature e così da poter essere lavati per mezzo di lance inserite in apposite bocche praticate nei risvolti orizzontali delle travature stesse. La salita a tali ponti avviene con scala alla marinara installata in apposita tromba ricavata entro le strutture murarie interposte tra pilastro e pilastro [...]. *Porta a bussola e cancello ribaltabile all'ingresso uffici*. La porta è costituita da doppio serramento vetrato con montanti metallici in profilati speciali e riporti parziali di lastre sagomate di lega inossidabile. I pannelli sopraluce sono posti soltanto in corrispondenza del serramento interno, così da creare uno spazio libero superiormente al cielo vetrato della bussola di transito. Il cancello esterno di sicurezza si ribalta in parte entro lo spazio di cui sopra ed in parte si protende sino a tutto l'aggetto di una pensilina esterna in cemento armato [...]. *Serramenti metallici e dispositivi frangisole e di sicurezza ad alette metalliche a bilico regolabile per il corpo uffici.* Tutto il fronte degli uffici, esposto a ponente, fu protetto con dei sistemi regolabili di alette metalliche a bilico. Ciascun campo della struttura portante consta di un parapetto di vetro-cemento e di una soletta davanzale sui cui bordi sono disposti, all'interno, il serramento metallico vetrato, ed all'esterno, il sistema ad alette a bilico. La larghezza del davanzale permette di sfruttare il vano inferiore per l'installazione dei radiatori e quello superiore per il passo d'uomo occorrente agli addetti alla pulizia delle vetrate. [...] Le alette frangi-sole, a sezione appositamente studiata con ondulazioni e risvolti di irrigidimento costituenti opportune battute, sono imperniate sull'asse orizzontale e comandate con alberi verticali. Il movimento è assicurato con apparecchio a manovella all'interno».
Gino Levi-Montalcini, *Apparecchiature speciali progettate per la S.I.P. – Centrale Termoelettrica di Chivasso – Architetti M. Passanti, G. Levi-Montalcini e P. Ceresa*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», n. 12, dicembre 1953, pp. 489-491

«Sorta su un terreno di 20 ettari per alimentare il crescente fabbisogno della città di Torino, questa grande centrale termoelettrica, tecnologicamente all'avanguardia per i tempi, accosta alle geometrie mosse delle ciminiere e degli impianti per il movimento dei carboni i volumi netti ed eleganti dei locali macchine e della palazzina uffici. Il colore investe l'esterno e l'interno degli edifici, fino alle macchine e alle tubazioni, creando ambienti di inaspettata ricchezza».
Emanuele Levi Montalcini, Anna Maritano, *Levi Montalcini e Torino/Levi Montalcini and Turin (165)*, in «Domus», n. 824, marzo 2000, pp. 113-120



«Domus», n. 824, marzo 2000

«*La Centrale termoelettrica SIP di Chivasso (1950-1954).* La Centrale di Chivasso è di grande interesse non solo per gli esiti architettonici, ma per la vicenda che propone. "Su un terreno di venti ettari, confinanti con il fiume Po e il canale Cavour appena fuori Chivasso, due milioni di ore lavorative delle maestranze di quattro imprese portano alla realizzazione, tra il 1951 e il 1954, dello stabilimento destinato al primo gruppo generatore di 70 mila kW della Centrale Termoelettrica SIP, il cui funzionamento sarà reso possibile grazie a uno scambio carbone-manodopera tra Belgio e Italia. Il programma funzionale è elaborato alla fine degli anni quaranta dagli ingegneri dell'azienda, con la consulenza della società americana Gilbert". A Ferruccio Grassi viene chiesto il progetto delle abitazioni interne al complesso, mentre per la parte industriale viene indetto nel 1951, e dunque a progetto tecnico già elaborato, un concorso vinto dal gruppo costituito da Gino Levi-Montalcini, Mario Passanti e Paolo Ceresa, ma dove agli architetti è attribuito un ruolo limitato: un ruolo confinato al "campo estetico" e che doveva risolversi nell'affinamento e nell'abbellimento degli impianti, occupandosi ad esempio di colore e di dettagli, e che solo grazie all'impegno e all'abilità degli architetti sembra dilatarsi sino a investire aspetti generali della formalizzazione. "Nel nostro caso, essendosi precedentemente già verificata la disposizione planimetrica dei vari corpi e la loro stessa configurazione volumetrica, l'intervento non ebbe altre opportunità fuorché quelle di scindere dal complesso il corpo a destinazione magazzino materiali leggeri ed officine, anche per assicurare un passaggio coperto di disimpegno e scarico. Ebbe invece libertà di ideazione la pensilina esterna di stazionamento delle vetture. L'intervento dell'architetto è quindi sollecitato quando l'ossatura dell'edificio ha già una sua configurazione pressoché definita ed il controllo delle sue proporzioni non potrà più conseguire altro che rielaborazioni parziali". E tuttavia l'intervento "dell'architetto" riesce a pesare. Il desiderio dei tre di "lasciare in evidenza le strutture portanti" non può essere realizzato, sia per i caratteri e i limiti del progetto strutturale, sia per l'opportunità di rivestire le pareti con un mosaico "vetroso" che le protegga dalla sporcizia e dall'inquinamento. Ma i giochi delle partiture e i trattamenti superficiali vengono calibrati con sapienza; le superfici rese vibranti; al colore e ai contrasti di materiale attribuito un peso decisivo; la distribuzione interna rivista; resi nitidi i rapporti tra le parti del complesso; i dettagli risolti con perizia e raffinatezza. La sola parte realmente progettata



«Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003

e controllata, cioè la palazzina per uffici, oltre che la pensilina per le auto, viene assimilata all'insieme e risolta in volume sostituendo il gioco delle aperture con superfici rese vibranti dalle "alette metalliche" di protezione dal sole e dalle intrusioni. L'esito complessivo è quello di una sorta di astrazione tecnica e insieme di monumentalizzazione».

Daniele Vitale, *Gino Levi-Montalcini e l'architettura torinese*, in AA.VV., *Gino Levi Montalcini. Architetture, disegni e scritti*, numero monografico, «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003, pp. 54-55

«[...] Il progetto, con Mario Passanti e Paolo Ceresa, della centrale elettrica di Chivasso riveste una particolare importanza a questo proposito. "La battaglia per il colore totale" rappresenterà la reazione quasi paradigmatica all'architettura razionale che proprio il colore aveva rigorosamente bandito da ogni sua espressione».

Michela Rosso, *Scritti per una riconsiderazione del lavoro di Gino Levi-Montalcini 1945-1959*, in AA.VV., *Gino Levi Montalcini. Architetture, disegni e scritti, numero monografico*, «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003, p. 72



M.A. Giusti, R. Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, 2008

«Del complesso oggi rimangono solo alcune porzioni, a memoria di un'architettura di eccezionale valore, come testimoniano le pagine della pubblicistica coeva. "Oltre alla sua bellezza e importanza" scrive Gio Ponti, per spiegare ai suoi lettori le ragioni per cui ha pensato di presentare una centrale elettrica in una rivista di architettura, quest'opera va compresa "nel colore, che qui è in funzione di un'altra cosa, è in funzione del rapporto tra l'uomo e la macchina" (Ponti 1954). Ponti si riferisce agli elementi tecnici componenti della centrale, le turbine, i tubi, eccetera, dipinti in colori vivaci (giallo, rosso, blu, verde) che caratterizzavano l'opera in origine, poi trasformata».

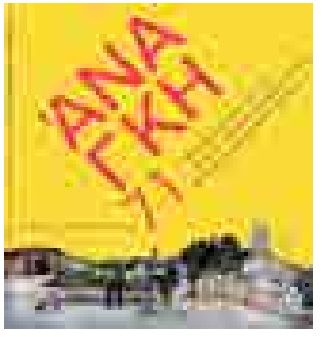
Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 164-165

«[...] Per concludere riportiamo la descrizione della Centrale fatta per l'inaugurazione: "Nella prima domenica di dicembre è stata inaugurata a Chivasso con una solenne cerimonia la nostra Centrale Termoelettrica. [...] È una piccola "borgata elettrica" [...]. Non soltanto si tratta di un'opera di grande importanza nel programma delle nuove costruzioni del settore elettrico; essa rappresenta anche una realizzazione esemplare di quella moderna architettura industriale, in cui ingegneri e architetti sanno conciliare il rigore funzionale delle strutture con la ricerca di un sobrio e armonioso equilibrio estetico" (in «Elettrosip», n. 11-12, anno VII, novembre-dicembre 1954).

[...] Abbiamo riportato, poco sopra, una frase tratta dall'articolo di Gio Ponti nella

quale l'autore legge nel progetto della Centrale di Chivasso un esempio della capacità di recupero del "lirismo della nostra realtà": non lo stesso potremmo dire oggi di fronte alla demolizione di uno dei due caselli di ingresso alla Centrale, sostituita da un dozzinale prefabbricato o di fronte alla demolizione delle palazzine d'abitazione che costituivano insieme ai caselli specchiati, l'ingresso "urbano" al complesso industriale. [...] Ci si domanda cosa sia accaduto dagli anni in cui, su una rivista non certo dedicata ai temi dell'architettura quale quella della SIP, l'impianto urbanistico della Centrale di Chivasso, l'attenzione ai rapporti dimensionali tra i vari corpi edificati e l'uso del colore venivano riconosciuti chiaramente quali elementi di valore del progetto: perché oggi, in mezzo a tanto rumore mediatico intorno ai temi dell'architettura, quella stessa sensibilità non è più presente e con totale noncuranza si possono abbattere edifici che solo l'incultura può non far riconoscere quali elementi importanti nella costruzione della città e della storia della cultura architettonica italiana? Insieme al casello d'ingresso, poco prima, sono state abbattute anche tutte le residenze che facevano ad esso corona: le palazzine per gli operai e quelle per i tecnici, il cosiddetto "Borgo SIP". Anche per questo complesso – "monumento del moderno" come suole dirsi – siamo a lamentare l'ennesima perdita secca e l'ennesimo esempio di deresponsabilizzazione proprio di quelle istituzioni che invece dovrebbero assumere una chiara posizione pubblica di tutela e conservazione».

Chiara Occelli, *Lo specchio infranto. La centrale termoelettrica SIP (oggi Edipower) di Chivasso (1951-1954)*, in «'ANANKE», n. 71, gennaio 2014, pp. 26-29



«'ANANKE», n. 71, gennaio 2014





Tramogge e bilance carbone, dipinte con colori Max Meyer (da «Domus», n. 294, maggio 1954, p. 3)

Tubazioni d'acqua e preriscaldatori d'acqua d'alimento (da «Domus», n. 294, maggio 1954, p. 2)



Scorcio del fronte ovest (Archivio Paolo Ceresa)



Le finestrate degli uffici hanno un parapetto a filo esterno in vetro cemento e sono protette da serramento ad alette frangisole regolabili (da «Domus», n. 294, maggio 1954, p. 2)



Prospetto principale (da Emanuele Levi Montalcini, Anna Maritano, *Levi Montalcini e Torino/ Levi Montalcini and Turin (165)*, in «Domus», n. 824, marzo 2000, p. 117)

BIBLIOGRAFIA

Gino Levi-Montalcini, *Apparecchiature speciali progettate per la S.I.P. – Centrale Termoelettrica di Chivasso – Architetti M. Passanti, G. Levi-Montalcini e P. Ceresa*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», n. 12, dicembre 1953, pp. 489-491.

Gio Ponti, *Perché presentiamo una centrale elettrica*, in «Domus», n. 294, maggio 1954, pp. 1-6.

La centrale termoelettrica di Chivasso-architetti M. Passanti, G. Levi Montalcini, P. Ceresa, in «Metron», n. 53-54, settembre-dicembre 1954, pp. 78-85.

Emanuele Levi Montalcini, Anna Maritano, *Levi Montalcini e Torino/Levi Montalcini and Turin (165)*, in «Domus», n. 824, marzo 2000, pp. 113-120.

AA.VV., *Gino Levi Montalcini. Architetture, disegni e scritti*, numero monografico, «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 164-165.

Chiara Occelli, *Lo specchio infranto. La centrale termoelettrica SIP (oggi Edipower) di Chivasso (1951-1954). Architetti Mario Passanti, Gino Levi Montalcini, Paolo Ceresa*, in «'ANANKE», n. 71, gennaio 2014, pp. 19-29.

«*We would not have dwelt on this power station if we had not perceived, in this work by Levi Montalcini, Ceresa and Passanti for the new large-scale plants of S.I.P., a particular significance that goes beyond its own beauty and importance. What significance? The introduction of color into this field of work as well. Does the production of electrical energy improve or increase if the equipment is colored or not? It neither improves nor increases, and from this point of view colors are not necessary, and productive efficiency fulfils its function of employment and income without them. For here color serves something else: it serves the relationship between man and machine, in a human relationship with those who are in continuous contact with it, in a sensory relationship with those who look upon it, and finally in a formative relationship with imagination and culture* [...]».
Gio Ponti, *Perché presentiamo una centrale elettrica*, in «Domus», n. 294, maggio 1954, pp. 1-6

«*Built on a site of 20 hectares to meet the growing energy demands of the city of Turin, this large thermoelectric power station, technologically advanced for its time, sets the animated geometries of the chimneys and coal-handling plants alongside the clean and elegant volumes of the machine rooms and the office building. Color pervades the exterior and interior of the buildings, extending to the machinery and pipework, creating environments of unexpected richness*».
Emanuele Levi Montalcini, Anna Maritano, *Levi Montalcini e Torino/Levi Montalcini and Turin (165)*, in «Domus», n. 824, marzo 2000, pp. 113-120

«*The Chivasso power station is of great interest not only for its architectural results, but for the story it presents.* [...] *Ferruccio Grassi is commissioned to design the residential quarters within the complex, while for the industrial section a competition is held in 1951 – after the technical project has already been developed – won by the group comprising Gino Levi-Montalcini, Mario Passanti and Paolo Ceresa, though the architects are assigned a limited role: one confined to the "aesthetic field" to be resolved in the refinement and embellishment of the plants, dealing for instance with color and details, and which only through the commitment and skill of the architects appears to expand so as to embrace more general aspects of formalization.* [...] *And yet the intervention "of the architect" manages to carry weight. The desire of the three to "leave the load-bearing structures exposed" cannot be realized, both because of the characteristics and limitations of the structural design, and because of the opportunity to clad the walls with a "glassy" mosaic that would protect them from dirt and pollution. But the interplay of compositional rhythms and surface treatments is calibrated with skill; the surfaces enlivened; color and material contrasts given decisive weight; the internal layout revised; the relationships between the parts of the complex rendered sharp; the details resolved with expertise and refinement. The only part genuinely designed and controlled – that is, the office building, as well as the car canopy – is assimilated into the whole and resolved volumetrically by replacing the play of openings with surfaces rendered vibrant by metal "fins" providing protection from sunlight and intrusion. The overall result is that of a kind of technical abstraction combined with monumentalization*».
Daniele Vitale, *Gino Levi-Montalcini e l'architettura torinese*, in AA.VV., *Gino Levi Montalcini. Architetture, disegni e scritti*, numero monografico, «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003, pp. 54-55



L'ingresso al corpo degli uffici: il cancello metallico librato orizzontalmente sotto la pensilina ha un movimento di chiusura a bilico (da «Domus», n. 294, maggio 1954, p. 2, Archivio Paolo Ceresa)



Vista di dettaglio del fronte principale con le stalle (foto Riccardo Moncalvo, Archivio Giorgio Raineri)

Cooperativa agricola a Montalenghe, Torino, 1957-58

Giorgio Raineri, con Antonietta Roasio

«Il complesso degli edifici agricoli della Cooperativa consta di due stalle con annesse concimaie e di una lunga tettoia fienile. La stalla n. 1 presenta la disposizione degli animali su di una sola fila, con il fienile retrostante in funzione anche di isolamento termico verso la mezzanotte. Il fienile ha riscontro d'aria attraverso le zone grigliate a losanga e la stalla attraverso gli alti camini che spartiscono quelle zone. La tettoia fienile costruita sul confine presenta luce di pilastri notevole e notevoli altezze di catena, per l'accesso di carri agricoli a pieno carico. La costruzione è in mattone comune portante, i solai sono lasciati in vista all'interno e sulle falde aperte di tegole marsigliesi; non esistono discese pluviali verticali: i compluvi scaricano mediante apposite docce. La cabina di trasformazione S.I.P. è una torre quadra di muratura di cm 25 con docce angolari».
***Ampliamento di un edificio scolastico a Torino e Cooperativa agricola di Montalenghe, di Giorgio Raineri*, in «Casabella-Continuità», n. 227, maggio 1959, pp. 45-47**



«Casabella-Continuità», n. 227, maggio 1959

«Questa rapida serie di scorci su alcune opere di Raineri si inizia con la Cooperativa agricola di Montalenghe, nella quale la sensibilità ai materiali, al paesaggio, alla finezza di una espressione inibita e accurata, tipiche di quella che ormai si può certo definire "scuola torinese", trovano forse la testimonianza più diretta e più esatta. La Cooperativa fa parte del piano di riordinamento urbanistico e rurale del Canavese, a suo tempo voluto da Adriano Olivetti: con un impianto comunitario e produttivo di questo tipo si volle migliorare la condizione estremamente depressa dei contadini della zona, dovuta soprattutto all'incredibile frazionamento della proprietà. La concezione architettonica della stalla 1, l'edificio più importante del complesso, deriva dall'impostazione dei tecnici agrari; gli alti camini ventilano la stalla ed il grigliato in mattoni è il riscontro d'aria per il fienile. Il mattone e le tegole marsigliesi danno colore e spicco alla costruzione, nella pianura».
Marisa Cerruti (presentazione), *Documenti architettonici di Giorgio Raineri*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 152, giugno 1968, pp. 94-95



«L'architettura. Cronache e storia», n. 152, giugno 1968

«Gli ideali di un programma di comunità resistevano in Piemonte per l'azione particolare di Adriano Olivetti, compiaciuto sostenitore della ricerca architettonica più avanzata, le cui punte più alte erano entrate nel suo laboratorio di sperimentazione. Adriano Olivetti aveva svolto un importante ruolo propulsore



T. Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, 1998

dell'attività dei giovani architetti, a partire dal secondo dopoguerra. L'opportunità di partecipare ai programmi di ristrutturazione del Canavese voluti da Olivetti venne colta anche da Gabetti, Isola e Raineri, con un concorso del 1957, che prevedeva la realizzazione a Vidracco di una fabbrica per la produzione di valigette portatili per macchine da scrivere. Ma l'iniziativa finì nel nulla. Già poco prima Giorgio Raineri era stato il privilegiato progettista incaricato di progettare una Cooperativa agricola nel Canavese, localizzata a Montalenghe, su iniziativa del Movimento Comunità. L'Irur (Istituto per il rinnovamento urbano e rurale), era un ente di consulenza agraria. Adriano Olivetti decise di affidare l'incarico a Giorgio Raineri dopo averne visto l'operato sulle pagine di "Casabella". La Cooperativa rientrava nei programmi legati all'iniziativa del Movimento comunità, miranti a modernizzare l'agricoltura e ridare fiato alla sfiancata economia contadina del Canavese, rimediando al frazionamento della proprietà e realizzando attrezzature sul territorio. Anche questo lavoro godette di una buona fortuna critica, vincendo inoltre la targa In-arch insieme alla scuola di via Monfalcone, nel 1962. I commenti dedicati all'opera sono, come sempre, volti a inserire l'operazione di Raineri all'interno di una matrice comune ai progettisti torinesi: "la sensibilità ai materiali, al paesaggio, alla finezza di una espressione inibita e accurata, tipiche di quella che si può ormai definire "scuola torinese", trovano forse la testimonianza più diretta [...]".
Il progetto si compone di due stalle, di una concimaia e di una tettoia-fienile. Esso venne studiato in collaborazione con l'architetto Antonietta Roasio e sviluppato insieme ai tecnici agrari della zona, che concepirono la sistemazione della stalla a una sola fila di animali.
La stalla principale è un lungo edificio che si snoda a cavallo di un lungo muro di spina, realizzato in mattoni. L'elemento unificante della copertura, realizzata in tegole marsigliesi, contribuisce a restituire un effetto di apparente simmetria. In sezione l'edificio risulta invece composto da due parti, differenziate non solo per il diverso trattamento della copertura, ma anche per le funzioni ricavate all'interno. Una parte è adibita a fienile, posta sotto una tettoia aperta, appoggiata al muro di spina e aerata per mezzo di una porzione di parete grigliata; l'altra metà è quella della stalla, in cui l'aria entra da appositi camini, da grandi finestre e dalle aperture d'ingresso. Le due zone sono comunicanti attraverso portoni in legno. Alle due testate si sono ricavati dei locali chiusi illuminati da piccole finestrelle quadrate disposte con ricercata irregolarità, in cui si trovano locali di servizio e stalle di ridotte dimensioni.
Tutta la struttura portante verticale è completamente in mattoni, mentre quella del tetto è differenziata: per la parte del fienile è formata da un'orditura lignea, appoggiata all'estremità libera su capriate in legno sorrette da pilastrini in mattoni; la stalla è coperta da un tavolato laterizio Sap, legato alla muratura perimetrale da un cordolo cementizio da cui parte una sottile soletta in cemento armato che ombreggia fortemente la facciata. Su questa parete, grandi

aperture composite – un rombo intersecato a un rettangolo – arieggiano l'interno della stalla. Lo spirito con cui Raineri si è avvicinato all'opera sembra romanticamente legato alla rievocazione della vita contadina. per cercare di recuperare la memoria di un tipo di architettura vitale delle regioni agricole del Canavese, quella delle antiche fornaci di mattoni. La tipica colorazione rosso vivo del mattone e della copertura ne fanno un autentico oggetto di spicco nella pianura, la cui presenza è accentuata dai singoli camini, che spuntano dalle falde, assai spioventi e agilmente irrequiete. Le due parti di copertura si alternano in un saliscendi che dispone una serie di aperture a rombo, schermate da un grigliato a losanga. La linea di colmo è così annullata dal movimento interpretato dalle due parti di copertura e lo scarico delle acque è affidato a pluviali a doccia. La copertura tutta pieghettata della stalla è anticipata sulla strada da una torre ricoperta da un tetto movimentato come uno svolazzante e leggerissimo origami».

Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, pp. 123-124

«[...] La Cooperativa agricola I-Rur a Montalenghe rappresenta un unicum sotto diversi punti di vista: è l'unico edificio per l'agricoltura realizzato da Giorgio Raineri, è la principale architettura rurale del programma olivettiano per l'agricoltura canavesana, è un raro caso di rivisitazione di architettura tradizionale nelle campagne piemontesi alle soglie degli anni Sessanta del Novecento, al principio della diffusione di capannoni prefabbricati senza legami con i territori e le preesistenze.

L'incarico di progetto arrivò a Raineri direttamente da Adriano Olivetti all'interno dei programmi dell'I-Rur, l'Istituto per il rinnovamento urbano e rurale del Canavese creato nel 1954 per fornire appoggio e sostegno all'economia del territorio intorno a Ivrea, che in campo agricolo si tradusse nella promozione della formazione di cooperative, in consulenze tecniche e burocratiche, in ricerca sperimentale sul campo e nella costituzione di tre nuove aziende, tra le quali la Cooperativa agricola. Il centro agricolo di Montalenghe, che riuniva 160 proprietari e gestiva un'estensione di terreni di 130 ettari, si colloca nella fascia di pianura a sud dell'anfiteatro morenico di Ivrea e a est del torrente Orco, a fianco del lungo rettilineo che collega Montalenghe a Foglizzo scorrendo in direzione nord-sud parallelo all'autostrada Torino-Aosta.

[...] La Cooperativa agricola è un insieme di edifici separati: la grande stalla n. 1, collocata a 45° rispetto al lato di ingresso indirizza verso l'aia aperta mentre gli altri fabbricati seguono l'orientamento del lotto in direzione nord-sud. La seconda stalla, di dimensioni minori, è parallela al fienile lungo il confine occidentale del lotto, le concimaie e i silos del granturco sono collocati tra gli edifici e al centro dell'aia. I tre fabbricati principali reinterpretano gli edifici della tradizione rurale e protoindustriale con movimenti delle coperture, grandi luci, elementi costruttivi semplici, a creare volumi modellati che trovano sempre le



Ge. Canella, P. Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, 2020

loro ragioni in necessità funzionali. [...] Nel 1962 Raineri riceve il premio In/Arch Piemonte per la Cooperativa agricola e l'Istituto delle suore di SS. Maria Consolatrice, opere esposte a L'Aquila nella sezione *Architettura* della mostra *Aspetti dell'arte contemporanea*, a partire dalla quale Paolo Portoghesi scrive sull'olivettiana "Comunità" inserendo Raineri nel gruppo degli architetti torinesi neoliberty, affermando che le loro ricerche ebbero come catalizzatore "gli esperimenti della Scuola di Amsterdam, con la sua mediazione dialettica fra tradizione locale e ricerca linguistica di avanguardia, più assai dell'Art Nouveau". Nelle successive pubblicazioni su riviste, dedicate a gruppi di opere di Raineri, della Cooperativa agricola viene presentata esclusivamente la stalla n. 1, che appare come edificio isolato. I temi ricorrenti sono il radicamento nei luoghi, la maestria costruttiva, l'economia di mezzi: Marisa Cerruti sottolinea "la sensibilità ai materiali e al paesaggio" e "toni elevati di coerenza e raffinatezza", Vittorio Gregotti parla di "tecnica costruttiva molto raffinata, antonelliana nell'uso delle tecnologie tradizionali rivisitate, giustapposte secondo una strategia inventiva calma e spregiudicata [...] in un'autentica ammirazione per le qualità del mestiere, per i suoi segreti e le sue abilità", per Belluzzi e Conforti la Cooperativa agricola "nobilita la semplicità dei materiali con la cadenza larga, quasi monumentale, della copertura"».

Luca Barello, *La Cooperativa agricola I-Rur a Montalenghe*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, FrancoAngeli, Milano 2020, pp. 103-109

«[...] E, aggiungiamo, una non casuale, costante attenzione al ruolo attribuito alla copertura, ai tetti in sostanza, alla spiovenza delle falde diffusa così a Dogliani come, in maniera clamorosa, nel capolavoro di Montalenghe dove una Cooperativa agricola (1957) inscena un vero racconto volumetrico e distributivo esaltato al colmo. E qui varrà la pena segnalare come pure in terra friulana sia proprio la copertura, il tetto aggettante insomma, ad esaltare anche simbolicamente la giacitura dell'edificio e il suo radicamento. E naturalmente ci riferiamo ad architetture d'autore realizzate fra la seconda metà degli anni Cinquanta e la prima metà del decennio successivo (De Carlo a Cervignano per la casa del pittore Giuseppe Zigaina, Masieri nella stessa Cervignano e a Gemona con Carlo Scarpa oppure Gino Valle a Udine). E si consideri che a Udine persino il Palazzo Antonini di Palladio porta una copertura aggettante, ancorché poco palladiana. Questioni di tetti, nelle opere di Giorgio Raineri, si presentano ripetutamente e non solo a definire assetti costruttivi, interagendo necessariamente con le soluzioni compositive adottate e pure nel nome dei materiali impiegati, magari di prosaica origine industriale e nel nome pure di una sostanziale nobile povertà del tutto, come nella bellissima Scuola materna di Mondovì, come si è già detto, realizzata con l'apporto di Lorenzo Mamino e Giuseppe Raineri. Si tace poi delle soluzioni adottate in alcune case unifamiliari costruite in collina, là dove la pendenza del sito favorisce le più varie e articolate soluzioni di copertura, stabilendo addirittura una dialettica

fra le varie porzioni del tetto in relazione alla quota dei vari piani dell'edificio. [...] Alla ricerca di una sintesi ovvero, per dirla in termini musicali, di uno stretto finale ovvero di una chiusa "in tempo tagliato": a noi pare che malgrado Mollino e i suoi atteggiamenti e malgrado l'enfasi surreale della pittura di Cremona e si tace di Carol Rama che, francamente... all'opera di Giorgio Raineri competano eminentemente altre valutazioni, che semmai avranno a che fare con quelle forme di realismo che certamente trovano l'apoteosi proprio nella Cooperativa agricola di Montalenghe (1957). Essa molto degnamente si affianca alla fattoria a Gut Gurkau (1924-25) di Hugo Häring. Ammirevole, quest'ultima, perché raggiunge quello stato in cui "l'espressione della cosa sia identica alla cosa stessa" (B. Zevi)».
Gianni Contessi, *Appunti su Giorgio Raineri e altre preminenze architettoniche italiane del Piemonte*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, FrancoAngeli, Milano 2020, pp. 59-66

«Ecco, il tema delle falde di copertura interviene in Giorgio Raineri come elemento caratterizzante dell'architettura; come a Montalenghe nella campagna canavesana, per la Cooperativa agricola (1957, con Antonietta Roasio) appartenente alla Comunita olivettiana ed erede insieme delle antiche fornaci: qui il gusto per una complessa triangolarità si era dispiegato letteralmente in larghe pieghe, in un'opera somma, polifonica, che possiede il pieno senso della vita, che invita alle attività, un'opera epica, in un'attualità che attraversa secoli di storia, condensazione sorprendente e nitida di archetipi».
Daniele Regis, *L'opera di Giorgio Raineri, geometria, leggerezza, memorie e immagini incarnate*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, FrancoAngeli, Milano 2020, pp. 205-211

«Credo che Giorgio Raineri possa essere accreditato a pieno titolo tra gli architetti italiani del secondo Novecento capaci di un confronto corpo a corpo con l'architettura. E forse, anche a conferma della condizione di eccezionalità di alcune costanti dell'architettura piemontese, certo straniamento dall'insegnamento e dalla scuola torinese (quasi "forzatamente" accettato dallo stesso autore) ha consentito a Raineri di preservare, anche per l'opera architettonica, il rapporto tra espressività e intento programmatico che invece, come mi è capitato di accennare in altre occasioni, in alcuni straordinari protagonisti dell'architettura torinese sembra restare in forma quasi trattenuta. [...] La ricerca raineriana di un'operatività civile formalizzata in forma urbana da una committenza religiosa – cosi evidente nell'Istituto Gesù Bambino in via Monfalcone (1957) e nel Noviziato in Valsalice (1962) – viene confermata negli interventi, questa volta fuori porta, per la Cooperativa agricola a Montalenghe (1957) nel Canavese, nel suggestivo programma I-Rur di Adriano Olivetti, e poi, nel 1958, con l'incarico per due palestre comunali a Ivrea, condizionate nel disegno volumetrico dai limiti del Piano regolatore particolareggiato.

Ma se per queste ultime, palestre gemelle per il centro scolastico Arduino, l'espressione in figura è data dal fuori scala dell'ingegnosa intercapedine in cemento a vista che sostiene la piazza ricreativa in copertura, si può forse affermare che la Cooperativa agricola a Montalenghe – straordinaria non solo nei caratteri ma anche nell'originalità del suo programma sperimentale – sia in certo modo da considerarsi un precedente, e non solo nell'evidente "nuovo gusto cromatico", per l'altrettanto bellissima scuola materna di Mario Ridolfi a Canton Vesco, completata nei primi anni Sessanta sempre per Olivetti. Del resto è proprio Bruno Zevi, su "L'Espresso" del 21 agosto 1966, in un articolo dal titolo *Mario Ridolfi a Ivrea. Un palcoscenico verde per l'infanzia*, a delineare alcune costanti ridolfiane che sembrano del tutto accomunabili all'operare di Raineri [...]. Così, se per figura le prime opere di Giorgio Raineri, più che cercare il confronto formale in genere attribuito dalla critica con le case di Gardella ad Alessandria, sembrano semmai anticipare certa "umanistica riserva ridolfiana", è forse plausibile far rientrare la Cooperativa olivettiana in un più ampio disegno comunitario di coordinamento intercomunale che lega, quasi a sistema, alcuni modelli costruttivo-tipologici, archetipi nel contesto piemontese e, guarda caso, prodotti negli stessi anni dai protagonisti di una cultura "esterna"».
Gentucca Canella, *Giorgio Raineri, prime tracce di un mandato civile nell'architettura piemontese del secondo Novecento*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, FrancoAngeli, Milano 2020, pp. 226-227

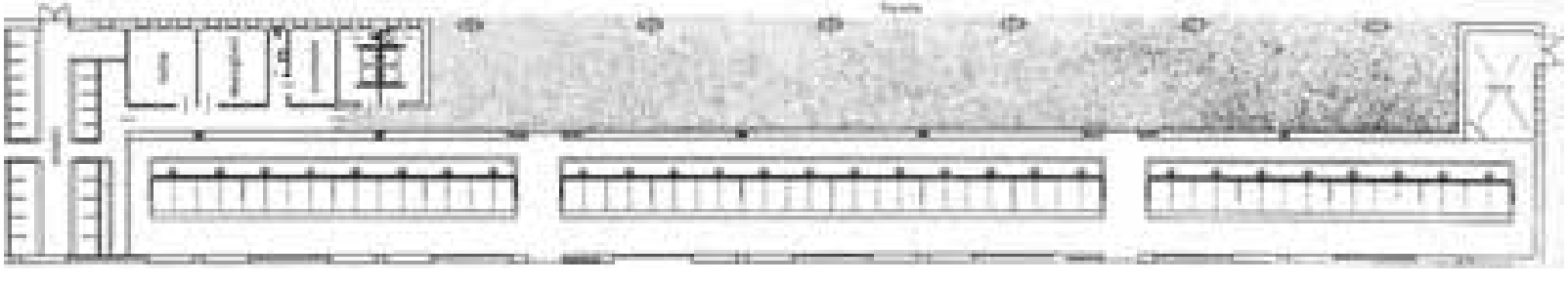


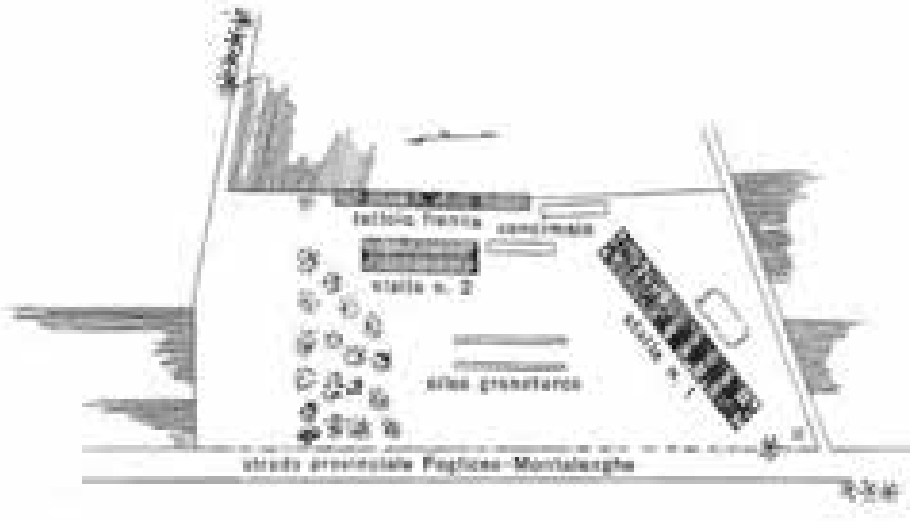
Nella pagina precedente, vista esterna (foto Riccardo Moncalvo, Archivio Giorgio Raineri)

In questa pagina, vista interna del fienile (*Ampliamento di un edificio scolastico a Torino e Cooperativa agricola di Montalenghe, di Giorgio Raineri*, in «Casabella-Continuità», n. 227, maggio 1959, p. 47, foto Riccardo Moncalvo, Archivio Giorgio Raineri)







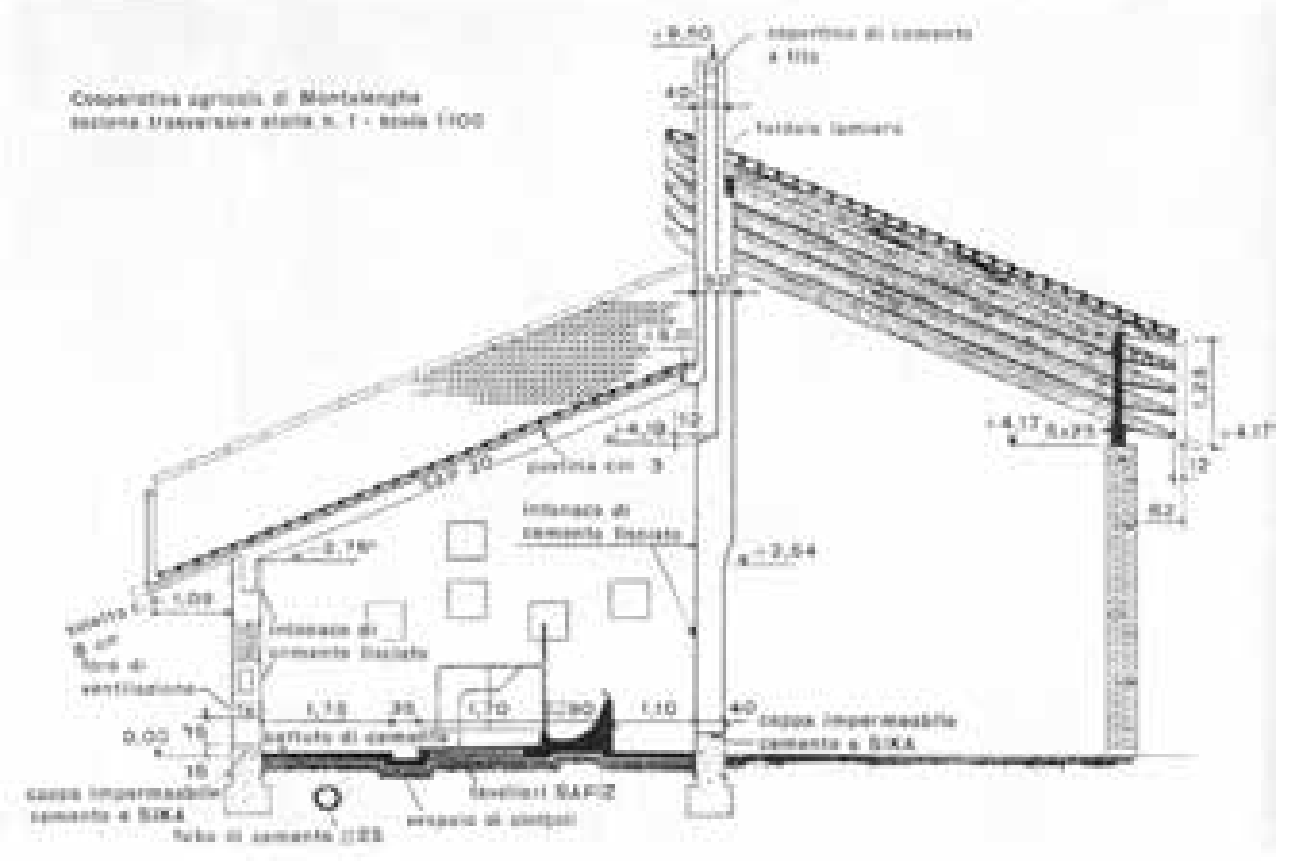


Nella pagina precedente, vista interna della stalla (da Marisa Cerruti, presentazione, *Documenti architettonici di Giorgio Raineri,* in «L'architettura. Cronache e storia», n. 152, giugno 1968, p. 95, foto Riccardo Moncalvo, Archivio Giorgio Raineri)

Pianta della stalla

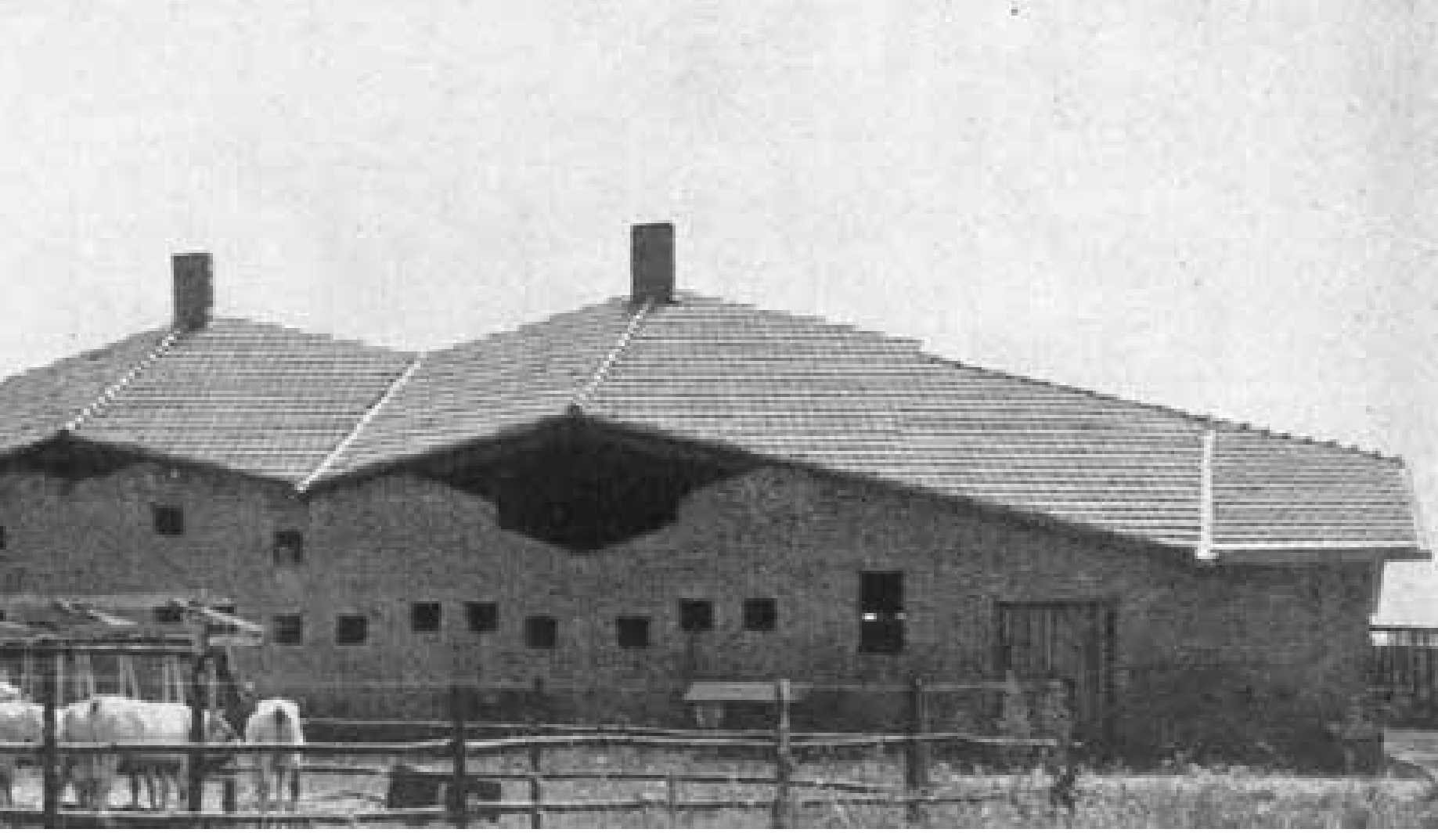
In questa pagina, planimetria generale

Sezione trasversale della stalla (da *Ampliamento di un edificio scolastico a Torino e Cooperativa agricola di Montalenghe, di Giorgio Raineri*, in «Casabella-Continuità», n. 227, maggio 1959 pp. 42-44)





Vista del fronte posteriore della stalla, verso i campi (*Ampliamento di un edificio scolastico a Torino e Cooperativa agricola di Montalenghe, di Giorgio Raineri*, in «Casabella - Continuità», n. 227, maggio 1959, p. 42, foto Riccardo Moncalvo, Archivio Giorgio Raineri)





Vista della cabina
di trasformazione
S.I.P. (foto Riccardo
Moncalvo, Archivio
Giorgio Raineri)

Viste esterne di insieme (foto Riccardo Moncalvo, Archivio Giorgio Raineri)







Nella pagina precedente e in questa, vista di dettaglio delle losanghe e dei camini di ventilazione della stalla e vista di insieme (da Marisa Cerruti, presentazione, *Documenti architettonici di Giorgio Raineri,* in «L'architettura. Cronache e storia», n. 152, giugno 1968, p. 95, foto Riccardo Moncalvo)

Nella pagina successiva, vista di scorcio (foto Riccardo Moncalvo, Archivio Giorgio Raineri)

BIBLIOGRAFIA

Ampliamento di un edificio scolastico a Torino e Cooperativa agricola di Montalenghe, di Giorgio Raineri, in «Casabella-Continuità», n. 227, maggio 1959, pp. 42-47.

Aspetti dell'arte contemporanea, Edizioni Dell'Ateneo, Roma 1963, s.p.

Marisa Cerruti (presentazione), *Documenti architettonici di Giorgio Raineri*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 152, giugno 1968, pp. 94-95.

Red., *Gabetti, Isola, Raineri, Monografie di architetti e designers europei – Serie italiana*, Serca, Chiasso 1971.

Vittorio Gregotti, *La strategia dell'invenzione e la poesia del mestiere: opere di Giorgio Raineri*, in «Controspazio», n. 3, maggio-giugno 1979, pp. 28, 30.

Amedeo Belluzzi, Claudia Conforti, *L'architettura italiana 1944-1984*, Laterza, Bari 1985, p. 77.

Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998.

AA.VV., *Giorgio Raineri – Cinquant'anni di architettura*, numero monografico, in «Porti di Magnin», n. 42, aprile 1999.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, Franco-Angeli, Milano 2020.



«*This rapid series of glimpses of certain works by Raineri begins with the agricultural cooperative at Montalenghe, in which the sensitivity to materials, to landscape, to the refinement of a restrained and careful expression, typical of what can now certainly be defined as the "Turin school", finds perhaps its most direct and most precise testimony. The cooperative forms part of the plan for the urban and rural reorganization of the Canavese, at the time promoted by Adriano Olivetti: through a community and productive facility of this kind, the aim was to improve the extremely depressed condition of the peasants of the area, due above all to the incredible fragmentation of land ownership. The architectural conception of stable no. 1, the most important building in the complex, derives from the brief set by the agricultural technicians; the tall chimneys ventilate the stable and the brick grille provides the air vent for the hayloft. The brick and the Marseille tiles give color and prominence to the construction in the plain*».

Marisa Cerruti (presentazione), *Documenti architettonici di Giorgio Raineri*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 152, giugno 1968, pp. 94-95

«[...] *The I-Rur agricultural cooperative at Montalenghe represents a unique case from several points of view: it is the only agricultural building realized by Giorgio Raineri, the principal rural architecture of the Olivetti program for Canavese agriculture, and a rare instance of the reinterpretation of traditional architecture in the Piedmontese countryside on the threshold of the 1960s, at the beginning of the spread of prefabricated sheds without ties to their territories and pre-existing contexts. The commission reached Raineri directly from Adriano Olivetti within the programs of the I-Rur, the Istituto per il rinnovamento urbano e rurale del Canavese, created in 1954 to provide support for the economy of the territory around Ivrea, which in the agricultural field translated into the promotion of cooperative formation, technical and bureaucratic consultancy, experimental field research and the establishment of three new enterprises, among them the agricultural cooperative. The agricultural centre at Montalenghe, which brought together 160 landowners and managed an area of 130 hectares, is located in the plain to the south of the moraine amphitheatre of Ivrea and to the east of the torrent Orco, alongside the long straight road connecting Montalenghe to Foglizzo, running in a north-south direction parallel to the Turin-Aosta motorway.* [...] *The agricultural cooperative is a group of separate buildings: the large stable no. 1, positioned at 45° with respect to the entrance side, directs toward the open farmyard, while the other buildings follow the orientation of the plot in a north-south direction. The second stable, of smaller dimensions, is parallel to the hayloft along the western boundary of the plot; the manure pits and maize silos are located between the buildings and at the centre of the farmyard. The three main buildings reinterpret the buildings of the rural and proto-industrial tradition through roof movements, large spans and simple constructive elements, creating modelled volumes that always find their justification in functional necessity.* [...] *In 1962 Raineri receives the In/Arch Piemonte prize for the agricultural cooperative and the Institute of the Sisters of SS. Maria Consolatrice, works exhibited in L'Aquila in the Architecture section of the exhibition Aspetti dell'arte contemporanea, following which Paolo Portoghesi writes in the Olivetti journal "Comunità", placing Raineri within the group of neo-Liberty Turin architects and asserting that their research had as its catalyst "the experiments of the Amsterdam School, with its dialectical mediation between local tradition and avant-garde linguistic research, far more than Art Nouveau". In subsequent journal publications devoted to groups of works by Raineri, the agricultural cooperative is presented exclusively through stable no. 1, which appears as an isolated building. The recurring themes are rootedness in place, constructive mastery and economy of means: Marisa Cerruti underlines "the sensitivity to materials and landscape" and "elevated tones of coherence and refinement"; Vittorio Gregotti speaks of "a highly refined constructive technique, Antonellian in its use of revisited traditional technologies, juxtaposed according to a calm and unprejudiced inventive strategy* [...] *in an authentic admiration for the qualities of craft, for its secrets and its skills"; for Belluzzi and Conforti the agricultural cooperative "ennobles the simplicity of the materials with the broad, almost monumental cadence of the roof"*».

Luca Barello, *La Cooperativa agricola I-Rur a Montalenghe*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, FrancoAngeli, Milano 2020, pp. 103-109

«[...] *And, we would add, a by no means casual, consistent attention to the role attributed to the roof covering, to roofs in essence, to the pitch of the slopes, widespread as much at Dogliani as, in a striking manner, in the masterpiece at Montalenghe, where an agricultural cooperative (1957) stages a true volumetric and distributive narrative brought to its climax. And here it is worth noting how even in Friulian territory it is precisely the roof, the projecting eave in short, that also symbolically exalts the disposition of the building and its rootedness. And naturally we refer to authored architectures realized between the second half of the 1950s and the first half of the following decade (De Carlo in Cervignano for the house of the painter Giuseppe Zigaina, Masieri in the same Cervignano and in Gemona with Carlo Scarpa, or Gino Valle in Udine). And one should consider that in Udine even the Palazzo Antonini by Palladio carries a projecting roof, however un-Palladian. Questions of roofs, in the works of Giorgio Raineri, present themselves repeatedly and not only to define constructive arrangements, necessarily interacting with the compositional solutions adopted and also in the name of the materials employed, perhaps of prosaic industrial origin, and in the name too of a substantial noble poverty of the whole, as in the beautiful nursery school in Mondovì, as already noted, realized with the contribution*

of Lorenzo Mamino and Giuseppe Raineri. One says nothing of the solutions adopted in certain single-family houses built on hillsides, where the slope of the site favours the most varied and articulated roof solutions, establishing indeed a dialectic between the various portions of the roof in relation to the level of the various floors of the building. [...] *In search of a synthesis, or, to put it in musical terms, of a final stretto or a close "in cut time": it seems to us that despite Mollino and his attitudes and despite the surreal emphasis of Cremona's painting – and one says nothing of Carol Rama who, frankly... – to the work of Giorgio Raineri other evaluations are eminently more appropriate, ones that will if anything have to do with those forms of realism that certainly find their apotheosis in the agricultural cooperative at Montalenghe (1957). It very worthily stands alongside the farm at Gut Gurkau (1924-25) by Hugo Häring. Admirable, the latter, because it reaches that state in which "the expression of the thing is identical to the thing itself" (B. Zevi)*».
Gianni Contessi, *Appunti su Giorgio Raineri e altre preminenze architettoniche italiane del Piemonte*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, FrancoAngeli, Milano 2020, pp. 59-66





Particolare della fronte vetrata su strada (da Francesco Tentori, *Nel clima italiano: lo Studio Architetti Associati di Novara*, in «Casabella-Continuità», n. 259, gennaio 1962, p. 41)

Banca Agricola – Edificio per uffici a Novara, 1959-61

Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino

«L'edificio costruito in una strada del vecchio centro, contiene al piano terreno la sede di una piccola banca ed agli altri piani uffici e studi professionali. La struttura è in c.a. a vista rivestita di graniglia martellinata grigio-rosa come le lastre prefabbricate di coronamento. Il curtain wall è in ferro verniciato color bruno. Il piano terreno è chiuso verso strada da una struttura secondaria in ferro dentro cui sono fissati serramenti e tamponamenti in lastre di marmo serpentino martellinato».
Francesco Tentori, *Nel clima italiano: lo Studio Architetti Associati di Novara*, in «Casabella-Continuità», n. 259, gennaio 1962, pp. 28-41



«Casabella-Continuità», n. 259, gennaio 1962

«Ricompreso tra le cortine storiche del vecchio centro, l'edificio si dispone come un esatto diagramma comparativo: assume la rigidezza geometrica dei profili di riferimento, il ritmo verticale delle fronti vicine, la specificazione della zoccolatura a terra e del coronamento di gronda, ma libera la composizione dei moduli dimensionali, le membrature, e i materiali ad autonome qualità espressive. Alludendo alla chiusa superficie bugnata apre, prospetticamente, l'intera fronte vetrata al gioco delle riflessioni metaforiche e fisiche del circostante. Il corpo di fabbrica contiene al piano terreno la sede di una banca e ai piani superiori uffici e studi professionali. La struttura, in cemento armato, è rivestita di graniglia martellinata grigio-rosa, come le lastre prefabbricate di coronamento. La facciata continua aggettante è in vetro e ferro verniciato color bruno. Le luci su strada sono chiuse da un'intelaiatura secondaria in ferro, arretrata rispetto al filo esterno, cui sono fissati i serramenti e i tamponamenti in lastre di serpentino».
Sergio Crotti (a cura di), *Vittorio Gregotti*, Zanichelli, Bologna 1986, pp. 24-25



S. Crotti (a cura di), *Vittorio Gregotti*, 1986

«Integrato tra le cortine storiche del vecchio centro, l'edificio assume il ritmo verticale delle fronti vicine, l'accentuazione dell'attacco a terra e del coronamento di gronda, ma reinterpreta liberamente la composizione di moduli dimensionali, delle membrature e si differenzia per la scelta dei materiali. Un gioco di riflessi, che allude alle superfici bugnate, apre l'intera fronte vetrata a un dialogo-confronto con i palazzi vicini. [...] Il piano terra è chiuso da un'intelaiatura secondaria in ferro, arretrata rispetto al filo esterno dell'edificio, cui sono fissati i serramenti e i tamponamenti in lastre di serpentino».
Joseph Rykwert, *Gregotti Associati*, Rizzoli, Milano 1995, p. 20



J. Rykwert, *Gregotti Associati*, 1995



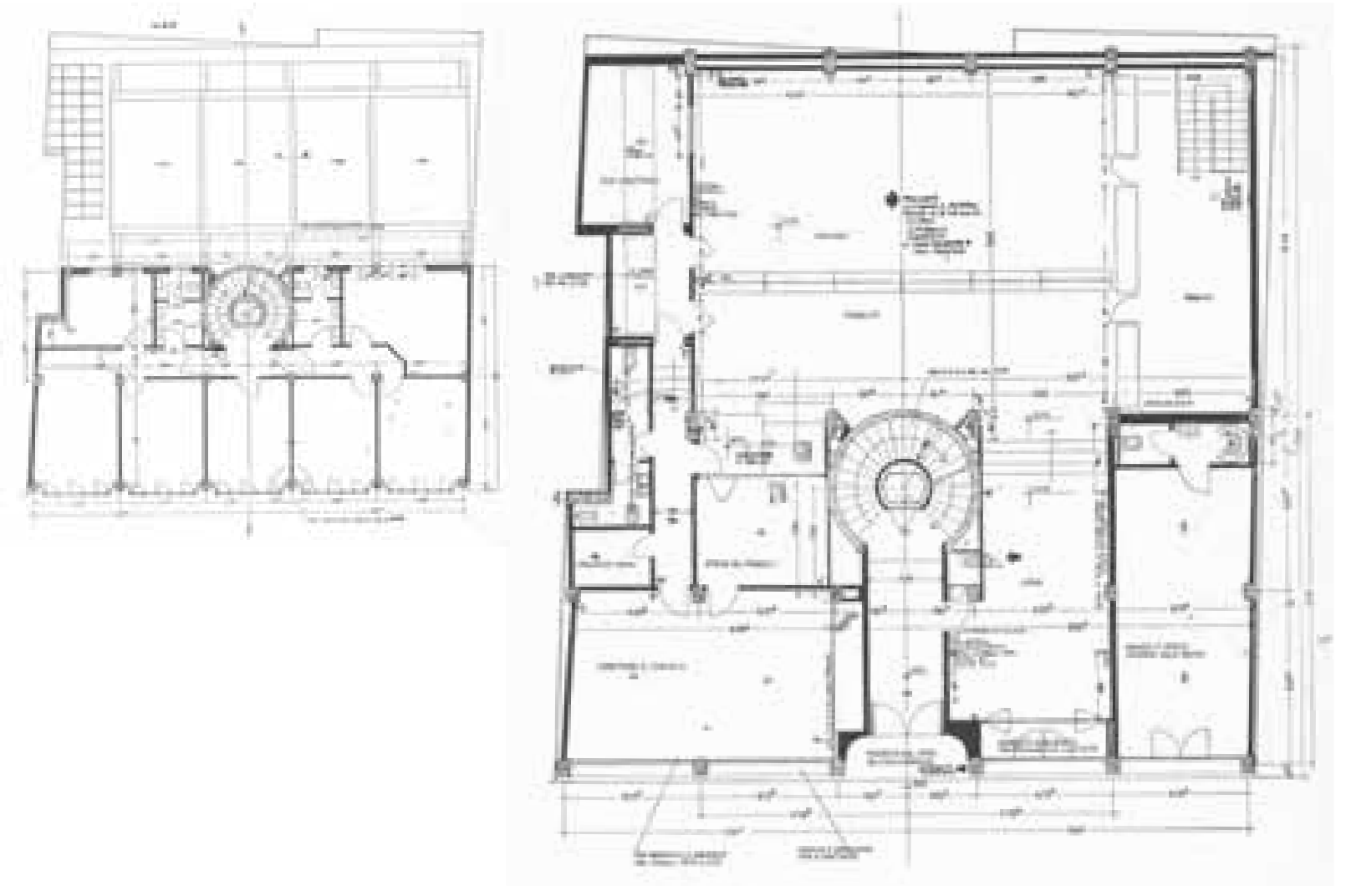
G. Moprugno, *Gregotti Associati 1953-2003*, 2004

«L'edificio completa la cortina edilizia di una strada nel centro storico di Novara, attraverso un principio di rilettura della geometria e delle decorazioni delle fronti confinanti. La risoluzione del rapporto con il suolo urbano mediante l'accentuazione del basamento, l'ordinamento del prospetto secondo il ritmo verticale e la forte caratterizzazione del coronamento, costituiscono una sorta di figura comparativa, attivata dal nuovo intervento rispetto al contesto di riferimento. Rimisurate le condizioni al contorno secondo la specificità dei principi compositivi che ordinano le relazioni tra le parti, la qualità espressiva dell'edificio viene affidata alla superficie bugnata delle grandi vetrate della facciata continua e aggettante.
L'edificio distribuisce al piano terreno una piccola sede bancaria, il cui volume, coperto con uno speciale lucernario che illumina zenitalmente la zona degli sportelli, sporge rispetto al filo interno del corpo di fabbrica. I tre piani superiori, distribuiti da un corpo scala centrale rotondo, sono destinati a spazi per uffici e studi professionali. La struttura portante in cemento armato è rivestita con lastre di graniglia martellinata grigio-rosa, come i pannelli prefabbricati del coronamento. La facciata continua è in ferro verniciato scuro e vetro, mentre il piano terreno è chiuso da un'intelaiatura in ferro arretrata rispetto al filo esterno del fabbricato, a cui si ancorano i serramenti metallici e le lastre di tamponamento in marmo serpentino martellinato».

Guido Morpurgo, *Gregotti Associati 1953-2003*, Rizzoli/Skira, Milano 2004, pp. 24-27



Prospetto su via San Gaudenzio (da Guido Morpurgo, *Gregotti Associati 1953-2003*, Rizzoli/Skira, Milano 2004, p. 24)



Pianta del piano terreno e piano tipo (da Francesco Tentori, *Nel clima italiano: lo Studio Architetti Associati di Novara*, in «Casabella-Continuità», n. 259, gennaio 1962, p. 39)



In questa pagina,
vista da via San
Gaudenzio. Pianta dei
piani terreno e tipo
(da Francesco Tentori,
Nel clima italiano:
lo Studio Architetti
Associati di Novara,
in «Casabella-
Continuità», n. 259,
gennaio 1962, p. 39)

Nella pagina
seguente,
vista prospettica del
salone della banca
(da Guido Morpurgo,
Gregotti Associati
1953-2003, Rizzoli/
Skira, Milano 2004,
p. 20)

BIBLIOGRAFIA

Francesco Tentori, *Nel clima italiano: lo Studio Architetti Associati di Novara*, in «Casabella-Continuità», n. 259, gennaio 1962, pp. 28-41.

Manfredo Tafuri, *Vittorio Gregotti. Progetti e architetture*, Electa, Milano 1982, p. 114.

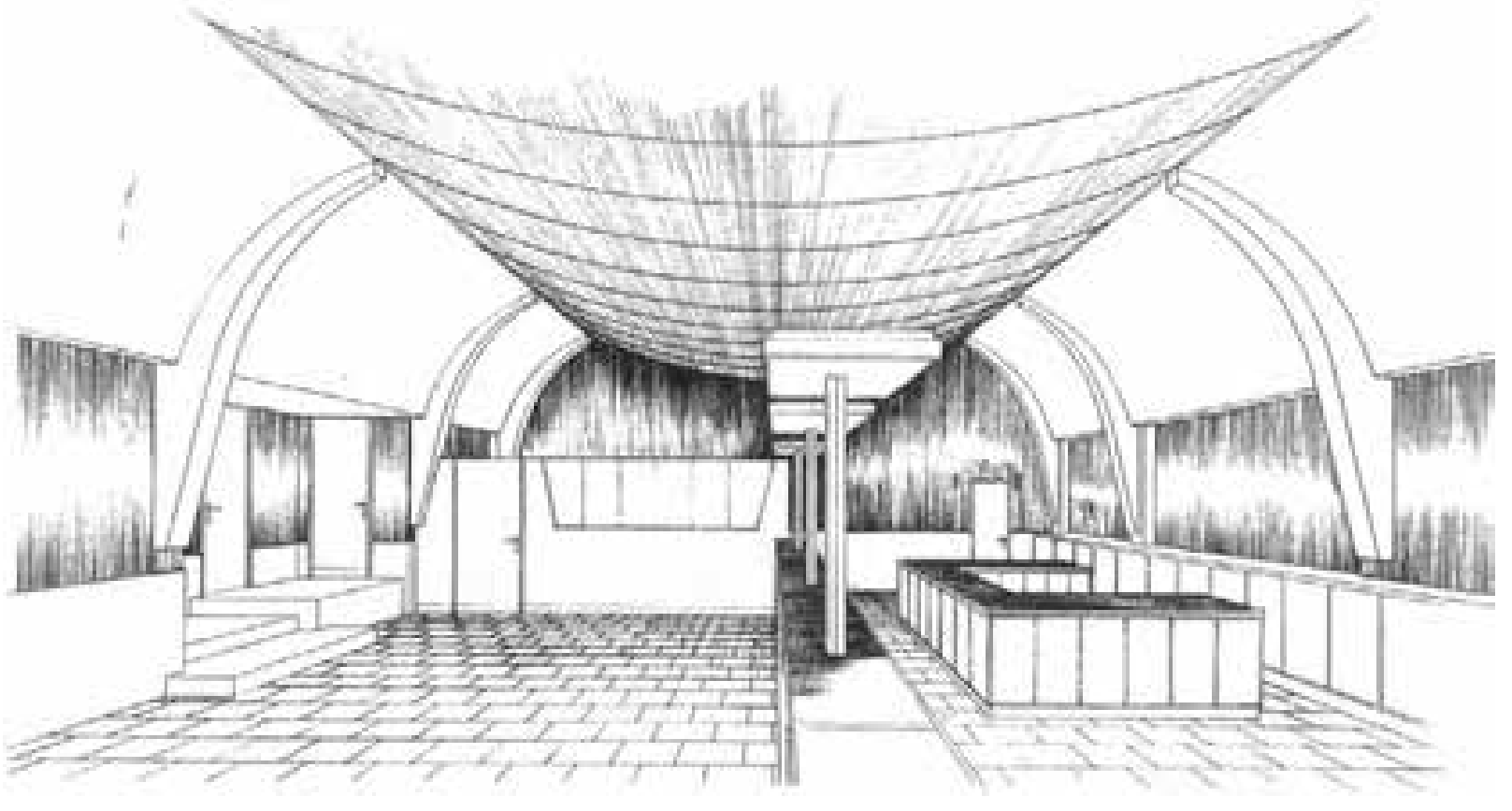
Sergio Polano con M. Mulazzani, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1991, p. 28.

Sergio Crotti (a cura di), *Vittorio Gregotti*, Zanichelli, Bologna 1986, pp. 24-25.

Joseph Rykwert, *Gregotti Associati*, Rizzoli, Milano 1995, p. 20.

Guido Morpurgo, *Gregotti Associati 1953-2003*, Rizzoli/Skira, Milano 2004, pp. 24-27.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 150-151.



«[...] *This pursuit of a form capable of narrating and celebrating, of sentimentally communicating a meaning intrinsic to the architectural image, is evident in the works of the Novara-based architects. Their method always consists in preliminary discussion and in the selection of a well-defined image. From this, one proceeds progressively toward the technical and functional definition of the organism: through the analysis of every detail, every nodal problem. At this point, however, the process presents itself as almost irreversible: the chosen image cannot be "modified" but only qualified. It is either realized or the project is abandoned and restarted from new and different premises. This compositional rigor, this determination to eliminate from the design and construction process every indeterminacy, every spurious and accidental component, every "decision on site" (and also every concession and approximation at the executive stage) is a highly positive element and, at the same time, an occasionally dangerous limitation. Its motivation is indeed essentially moral: it signifies an unequivocal rejection of charlatanism and professional vagueness. But from this way of proceeding there follows, at times, an excessive emphasis on detail, a quest of compositional "microstructure" that overwhelms the whole.*

[...] *The building, constructed on a street in the old city center, contains on the ground floor the premises of a small bank and on the upper floors offices and professional studios. The structure is in exposed reinforced concrete clad with bush-hammered grey-pink graniglia as are the prefabricated crowning slabs. The curtain wall is in brown-painted steel. The ground floor is enclosed toward the street by a secondary steel structure within which are set the window frames and infill panels in bush-hammered serpentine marble slabs*».

Francesco Tentori, *Nel clima italiano: lo Studio Architetti Associati di Novara*, in «Casabella-Continuità», n. 259, gennaio 1962, pp. 28-41

«*The building completes the frontage of a street in the historic center of Novara through a principle of reinterpretation of the geometry and decorations of the adjoining façades. The resolution of the relationship with the urban ground by means of the accentuation of the base, the ordering of the elevation according to a vertical rhythm and the strong characterization of the crowning element constitute a kind of comparative figure, activated by the new intervention with respect to the reference context. Once the boundary conditions have been remeasured according to the specificity of the compositional principles that govern the relationships between the parts, the expressive quality of the building is entrusted to the rusticated surface of the large glazed panels of the projecting continuous façade. The building accommodates on the ground floor a small bank branch, whose volume, covered by a special skylight that provides zenithal illumination to the counter area, projects beyond the internal line of the building block. The three upper floors, served by a central round staircase, are devoted to office and professional studio spaces. The load-bearing reinforced concrete structure is clad with bush-hammered grey-pink graniglia slabs, as are the prefabricated crowning panels. The continuous façade is in dark-painted steel and glass while the ground floor is enclosed by a steel framework set back from the external face of the building to which the metal window frames and bush-hammered serpentine marble infill panels are anchored*».

Guido Morpurgo, *Gregotti Associati 1953-2003*, Rizzoli/Skira, Milano 2004, pp. 24-27

Nella pagina seguente, il velario appeso sul salone della banca è in rotolo di materiale plastico ondulato traslucido (da Francesco Tentori, *Nel clima italiano: lo Studio Architetti Associati di Novara*, in «Casabella-Continuità», n. 259, gennaio 1962, p. 40)



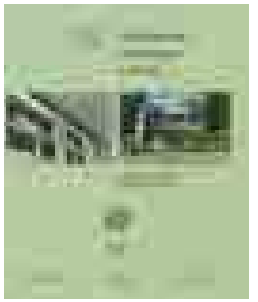


La centrale termica (da Nathan Shapira, Hans Von Klier, Perry King, a cura di, *Design Process Olivetti 1908-1978*, Olivetti, Milano 1979, p. 49)

Stabilimento Olivetti, Centrale termica di San Bernardo a Ivrea, Torino, 1960-62

Ottavio Cascio

«Disposta al centro del comprensorio, e collegata ai vari edifici per mezzo di cunicoli interrati, la centrale termica di Eduardo Vittoria [Ottavio Casco ndr] rappresenta il fulcro tecnologico dell'intero comprensorio di San Bernardo. Rispetto alla disposizione attuale, il progetto originario ne prevedeva una diversa localizzazione, immediatamente a sud dell'edificio della falegnameria; anche le dimensioni più raccolte e la forma rettangolare non lasciavano prevedere la pulizia formale e volumetrica della realizzazione definitiva, autorizzata con variante del 2 novembre 1961. Essa si sviluppa su pianta quadrata di circa 30 metri di lato, circondata da una semplice aiuola a verde; il piano seminterrato emerge dal terreno per poco più di un metro, creando un basamento arretrato rispetto alla soprastante centrale, segnato, lungo l'intero perimetro, da una fitta serie di finestrotti, anch'essi quadrati. Questi ultimi hanno funzione di ventilazione della sottocentrale, dove sono installate tutte le apparecchiature di supporto alle caldaie, e dalla quale si diparte, sullo schema già visto per la centrale I.C.O., la rete di distribuzione dei fluidi surriscaldati. La centrale vera e propria sembra "galleggiare" sul basamento prima descritto, aprendosi sui quattro lati con una cortina vetrata a tutta altezza. I serramenti in ferro-finestra presentano un modulo verticale suddiviso in tre fasce orizzontali: la prima, alla base, chiusa con vetro retinato di sicurezza; quella centrale, anch'essa fissa, in vetro trasparente neutro a specchiatura quadrata; la fascia superiore infine, suddivisa a sua volta in tre ante alte e strette, di cui la centrale fissa e le due estreme apribili a bilico verticale, con rotazione sull'asse mediano. I vetri della parte superiore sono neutri stampati, senza rete di sicurezza interposta. La muratura del basamento e le leggere fasce marcapiano sono rivestite con tesserine di ceramica grigio-azzurre; le copertine dei muri perimetrali, appena più alti della copertura piana, sono tuttora in lamiera verniciata in colore grigio chiaro, come le parti metalliche dei serramenti. In origine, i montanti principali dei serramenti erano scanditi da una verniciatura blu, in contrapposizione al grigio dei profili secondari e dei fermavetri, come si può rilevare dalle fotografie d'epoca. In corrispondenza delle imponenti caldaie installate all'interno, emerge dalla copertura piana un corpo di fabbrica, rivestito con piastrelle di clinker blu smaltato lucido, dal quale si elevano i quattro fumaioli, a tronco di cono rovesciato, in lamiera nera. Alla base delle murature del corpo di fabbrica suddetto, corre un nastro di serramenti quadrati in ferro, apribili a vasistas, mentre la copertura



D. Boltri, G. Maggia, E. Papa, P.P. Vidari, *Architetture olivettiane a Ivrea. I luoghi del lavoro e i servizi socio-assistenziali di fabbrica*, 1998

di questa porzione è in lastre ondulate di fibrocemento, sorrette da leggeri tralicci metallici. All'interno, la pavimentazione in grès rosso ed i bianchi pilastri strutturali, arretrati rispetto al filo di facciata, rappresentano il sobrio contorno delle apparecchiature, che producono energia termica, sotto forma di vapore, per l'intero comprensorio, con una potenzialità complessiva di 38 t/h».

Daniele Boltri, Giovanni Maggia, Enrico Papa, Pier Paride Vidari, *Architetture olivettiane a Ivrea. I luoghi del lavoro e i servizi socio-assistenziali di fabbrica*, Gangemi, Roma 1998, pp. 74-75



P. Bonifazio, E. Giacopelli (a cura di), *Il paesaggio futuro. Letture e norme per il patrimonio dell'architettura moderna di Ivrea*, 2007

«L'edificio è costituito da un unico grande volume parallelepipedo vetrato posato su uno zoccolo in calcestruzzo di limitata altezza rivestito in tesserine di klinker ceramico di colore blu e contenente le basi degli impianti. Il volume sopraelevato che contiene le caldaie che alimentavano l'intero complesso di San Bernardo è chiuso da quattro facciate in parte trasparenti e in parte traslucide realizzate con un serramento a tutta altezza in profili metallici commerciali e vetro che consente la visione degli impianti dall'esterno e che dà all'edificio un'immagine di grande leggerezza. Il coronamento dell'edificio è un parallelepipedo rivestito in klinker smaltato blu che ne nasconde la copertura. Il serramento di facciata è composto da moduli uguali tripartiti in altezza costituiti da due ordini di telai fissi con vetri semitrasparenti e trasparenti in basso e serramenti apribili con vetri opalini in alto. La struttura della base è in calcestruzzo, quella del volume delle caldaie e quella della copertura in acciaio; la copertura leggermente inclinata è realizzata in lastre di fibrocemento su tralicci metallici, smontabile. La qualità del progetto è evidente sia nei dettagli semplici e raffinati della carpenteria sia nella composizione generale che culmina, in alto, con i quattro fumaioli in acciaio brunito evocatori di immagini navali».

Patrizia Bonifazio, Enrico Giacopelli (a cura di), *Il paesaggio futuro. Letture e norme per il patrimonio dell'architettura moderna di Ivrea*, Allemandi, Torino 2007, p. 83

«L'edificio è composto da un unico volume vetrato di forma parallelepipeda, sorretto da un basamento in calcestruzzo rivestito di klinker blu, che contiene gli impianti di supporto alle caldaie. La struttura in acciaio si caratterizza per il corpo rivestito in klinker blu, dal quale svettano quattro ciminiere d'acciaio brunito a cono rovesciato che emerge dalla copertura, in lastre di fibrocemento su tralicci metallici».

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 177

BIBLIOGRAFIA

Roberto Guiducci, *Presente e futuro dell'architettura industriale in Italia*, in «Zodiac», n. 9, gennaio 1962, pp. 127-146.

Nathan H. Shapira, Hans Von Klier, Perry A. King (a cura di), *Design Process Olivetti 1908-1978*, Olivetti, Milano 1979 (I ed.), p. 49.

Daniele Boltri, Giovanni Maggia, Enrico Papa, Pier Paride Vidari, *Architetture olivettiane a Ivrea. I luoghi del lavoro e i servizi socio-assistenziali di fabbrica*, Gangemi, Roma 1998, pp. 74-75.

Patrizia Bonifazio, Enrico Giacopelli (a cura di), *Il paesaggio futuro. Letture e norme per il patrimonio dell'architettura moderna di Ivrea*, Allemandi, Torino 2007, p. 83.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 177.

«Located at the center of the complex and connected to the various buildings by means of underground service tunnels, the thermal power station by Eduardo Vittoria [Ottavio Casco, ed.] represents the technological hub of the entire San Bernardo complex. Compared to the current layout, the original project envisaged a different location, immediately to the south of the carpentry building; the more compact dimensions and rectangular form also gave no indication of the formal and volumetric clarity of the definitive construction, authorized by a planning variation of 2 November 1961. It is developed on a square plan of approximately 30 meters per side, surrounded by a simple planted border; the semi-basement floor emerges from the ground by just over one meter, creating a base set back with respect to the power station above, marked along its entire perimeter by a dense series of small square windows. These serve as ventilation for the sub-station, where all the boiler support equipment is installed, and from which the distribution network for superheated fluids extends, following the same scheme already seen in the I.C.O. power station. The power station proper seems to "float" above the base described above, opening on all four sides with a full-height glazed curtain.

The steel window frames present a vertical module subdivided into three horizontal bands: the first, at the base, closed with safety wired glass; the central one, also fixed, in neutral transparent glass with square panes; the upper band, finally, subdivided in turn into three tall narrow lights, of which the central one is fixed and the two outer ones are top-hung with vertical pivot opening, rotating on the central axis. The glazing of the upper section is in neutral patterned glass, without an interposed safety wire mesh.

The masonry of the base and the shallow string courses are clad with gray-blue ceramic tesserae; the cappings of the perimeter walls, slightly higher than the flat roof, are still in sheet metal painted light gray, as are the metal parts of the window frames. Originally, the main mullions of the window frames were articulated by a blue paint finish, in contrast to the gray of the secondary profiles and glazing beads, as can be seen from period photographs. At the level of the imposing boilers installed inside, a building volume clad with glossy glazed blue clinker tiles rises above the flat roof, from which the four chimneys emerge, in the form of inverted truncated cones, in black sheet metal. At the base of the walls of the said building volume runs a band of square steel hopper windows, while the roof of this section is in corrugated fibre-cement sheets supported by light metal trusses. Inside, the red stoneware flooring and the white structural columns, set back from the façade line, provide the austere backdrop to the plant equipment, which produces thermal energy in the form of steam for the entire complex, with an overall capacity of 38 t/h».

Daniele Boltri, Giovanni Maggia, Enrico Papa, Pier Paride Vidari, *Architetture olivettiane a Ivrea. I luoghi del lavoro e i servizi socio-assistenziali di fabbrica*, Gangemi, Roma 1998, pp. 74-75

Nella pagina seguente, la centrale termica (da Daniele Boltri, Giovanni Maggia, Enrico Papa, Pier Paride Vidari, *Architetture olivettiane a Ivrea. I luoghi del lavoro e i servizi socio-assistenziali di fabbrica*, Gangemi, Roma 1998, p. 75)

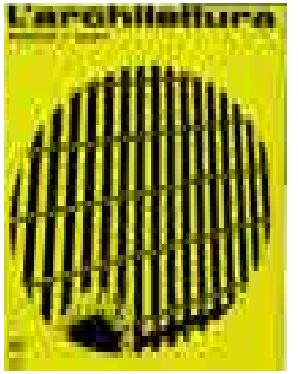




Veduta esterna dello stabilimento con in primo piano la vasca d'acqua (da «L'architettura. Cronache e storia», n. 166, agosto 1969, p. 217, foto Ugo Mulas)

Colorificio Attiva a Pozzolo Formigaro, Alessandria, 1965-67

Vittoriano Viganò



«L'architettura. Cronache e storia», n. 166, agosto 1969

«Questo numero prende spunto da un'opera inedita di Vittoriano Viganò per delinearne un profilo articolato e, seppure necessariamente sintetico, tale da non lasciare nell'ombra i risultati essenziali [...] Il Colorificio Attiva rivela subito la stessa mano del Marchiondi. Non solo la netta accentuazione degli elementi materici, luministici e strutturali, ma anche il tipo di relazione stabilita con l'intorno è analogo, se pur necessariamente diverso. Come il Marchiondi si inseriva nella città qualificandola con un episodio saliente la cui validità coincideva col programma di libertà perseguito dall'architetto, così l'Attiva si concreta nella pianura esplicitandone, senza violentarla, le virtualità dinamiche mediante la coincidenza tra il grumo edilizio e un'interpretazione ergonomica del programma di produzione industriale. Anche qui il verde fa da filtro ma non da schermo; mentre le recinzioni, volutamente spezzate nell'andamento, annunciano subito un respiro umanizzato del tema.

La più recente opera di Vittoriano Viganò insiste su un'area di circa 110.000 mq lungo la statale dei Giovi, fra Novi Ligure e Alessandria. Cubatura complessiva mc 180 mila circa; superficie coperta, circa un quarto dell'area. La zona ricade tra quelle destinate, nel quadro dei programmi regionali, a sede di sviluppo industriale. Il complesso prevede il completamento integrale in pressappoco un decennio; le opere fino ad oggi realizzate costituiscono la prima parte di un tutto, preordinato secondo un preciso disegno funzionale e architettonico. Il complesso è a prevalente andamento orizzontale, tenuto ad un'altezza quasi continua, di sei metri, raggiungendo solo in modesta percentuale la quota di dieci. Si inserisce, così, nel paesaggio, ribadendo il significato tipicamente orizzontale della pianura agricola circostante.

Il rapporto con l'ambiente si giova delle aree a verde riservate lungo il prospetto sulla Statale dei Giovi: prospetto risolto mediante un certo arretramento dei corpi di fabbrica e della recinzione stessa (disegnata di modesta altezza semitrasparente e ad andamento grecato) e all'interno fra i fabbricati e lungo i perimetri. Ad andamento grecato e di modesta altezza sono pure le recinzioni perimetrali; il disegno vuol contribuire a rompere la monotonia tipica del muro di recinzione e la sua tradizionale ostilità nei confronti dell'ambiente naturale. Nella sua interezza, il complesso prevede: la zona (parte nord-ovest) per l'accesso, uscita e controllo, servizi generali, centrale termica, uffici e piscina, deposito acqua; il settore pro-

duttivo, con processo di lavorazione da sud a nord, raggruppato a lastroni paralleli, per esigenze funzionali, nelle aree prospettanti la statale; infine i depositi di lavorazioni speciali, di particolare pericolosità, raccolti nel settore sud. Accesso ed uscita sono concentrati in un unico punto per semplificazione di controllo. L'impatto carraio tra strade interne e statale è regolato con sistema di disimpegno conforme alle norme ANAS. Il sistema stradale assicura i servizi di trasporto pesante in ogni punto funzionale; è completato da percorsi a specifico uso dei trasportatori per pallets, nonché da marciapiedi selciati a verde per i pedoni. L'impianto industriale è soggetto a precise norme di prevenzione e protezione antincendio; pertanto il sistema prescelto per la costruzione è stato il calcestruzzo armato; il capannone produzione tipi non supera la larghezza di m 20; il sistema stradale consente un agile e funzionale movimento per le attrezzature dei vigili del fuoco; i reparti più pericolosi sono sostanzialmente isolati; frequenti diaframmi in muratura e calcestruzzo armato spezzano la continuità fra i settori contigui di lavoro; i lucernari in plastica sono atti a trasformarsi in sfiatatoi; le tamponature perimetrali sono realizzate con telaio reticolare di calcestruzzo armato come supporto a pannelli trasparenti di vetro o perspex disponibili a facile e immediata rottura o demolizione, con danno limitato in caso di sinistro. I reparti fondamentali sono reparto servizi generali (portineria e ricevimento, spogliatoi, refettorio, infermeria, pesa, parcheggio, quadro comandi, eccetera); due reparti produzione a processo produttivo orizzontale e a schemi ad Y (adottando un reparto di spedizione su due settori produttivi); un reparto reattori; un deposito solventi e cucine; una centrale termica con camino a tre condotti; una centrale elettrica; una piscina e riserva acqua antincendio; zona depositi solventi, interrata».

Renato Pedio (presentazione), *Colorificio Attiva a Novi Ligure nell'itinerario architettonico di Vittoriano Viganò*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 166, agosto 1969, pp. 218, 220



«Domus», n. 483, febbraio 1970, pp. 13-21

«Quest'opera, la più recente costruita da Viganò, e nuova per lui nel tema – un esteso complesso industriale, in campagna (fra Novi Ligure e d Alessandria) – è una conferma della coerenza e dell'autenticità del suo linguaggio. Anzitutto, nel rapporto col luogo, nel come cioè l'architettura è posta in un rapporto attivo con il territorio in cui interviene – e qui essa si inserisce con lunghe orizzontali nel vasto e vuoto paesaggio piano, a ribadirne la continuità – mentre, nel contempo, si definisce un'immagine chiara, riconoscibile da lontano. (Anche le recinzioni sono basse, e in talune parti semitrasparenti; e il loro lungo profilo è rotto da un andamento grecato, che annulla la "rettilinea spietatezza dei muri di confine". E le aree verdi "filtrano" fra i fabbricati, e lungo i perimetri). A tale modo, dinamico, di intendere il rapporto con il luogo corrisponde il modo in cui è inteso il rapporto fra l'interno e l'esterno nelle fabbriche. È del linguaggio di Viganò la continuità, che qui si ritrova, fra dentro e fuori (trasparenza delle pareti d'ambito, ampi aggetti di gronda) nella costante evidenza, plastica, degli elementi della costruzione e

nell'uso integrale del calcestruzzo a vista, dentro e fuori. Il problema è unico. La forma è una. Il rapporto dell'architettura con chi la guarda e la abita è lo stesso, dentro e fuori. E così il rapporto dell'architettura con lo spazio. Un rapporto che è intenso, anche se i temi sono semplificati. Vi è una riduzione all'elementare che non è rinuncia bensì concentrata carica di forma – in questo brutalismo. Si vede bene che Viganò ama l'architettura. E che, ogni volta, inventa. In questo complesso – organizzato spazialmente, nel suo insieme, su un tracciato modulare, sia in alzato che in pianta (modulo 6,666x6,666) – più d'una sono le prerogative da osservare: la sezione "a greca" dell'intradosso del piano di copertura, così disegnato per evitare la forma consuetudinaria (e spesso non piacevole) nelle coperture di tipo industriale, della trave a vista cioè sporgente dal soffitto, e sostituirla con una soluzione che richiama il principio di una superficie corrugata e continua: così si ha un rapporto architettonico diretto – senza cioè la mediazione della trave – fra pilastro e piastra. Quindi la forma "ad L" del capitello del pilastro, così concepita per praticità nella fase di appoggio delle travi precompresse e di un esatto allineamento, oltreché vincolo allo scorrimento orizzontale. E le tamponature perimetrali, a pannelli trasparenti, entro un reticolo quadro, per dare il massimo risalto ai valori plastici del solaio (che è l'elemento predominante nella determinazione dello spazio), e alla sua continuità da dentro a fuori. Infine, la soluzione nuova dei lucernari (di speciale disegno), non mimetizzati alla copertura ma in contrappunto con essa e che, nel contempo, si annullano per chi osserva dall'interno, e consentono il godimento del calcestruzzo nella sua integrità. Coerente con l'insieme è la realizzazione "a vista" di tutti gli impianti, al cui disegno è affidata in definitiva una funzione anche plastica e decorativa; assai controllato il contributo del colore negli interni (un solo colore, il rosso ossido, per le pareti ad intonaco e il pavimento in durocet) e il disegno degli apparecchi per l'illuminazione e anche delle strutture di supporto per le macchine».

***Un'architettura di Vittoriano Viganò. Lo stabilimento Attiva*, in «Domus», n. 483, febbraio 1970, p. 13**

«Il profilo orizzontale dell'edificio si inserisce nel paesaggio pianeggiante, esaltandone il carattere. La continuità fra spazio interno ed esterno è ricercata con gli ampi aggetti di gronda delle coperture a sezione grecata, con le pareti di tamponamento trasparenti, con la recinzione che non isola l'edificio dal contesto. L'impiantistica e il c.a. lasciati a vista e l'esplicita rappresentazione del processo costruttivo in prefabbricato contribuiscono a definire l'edificio anche da un punto di vista plastico e decorativo».

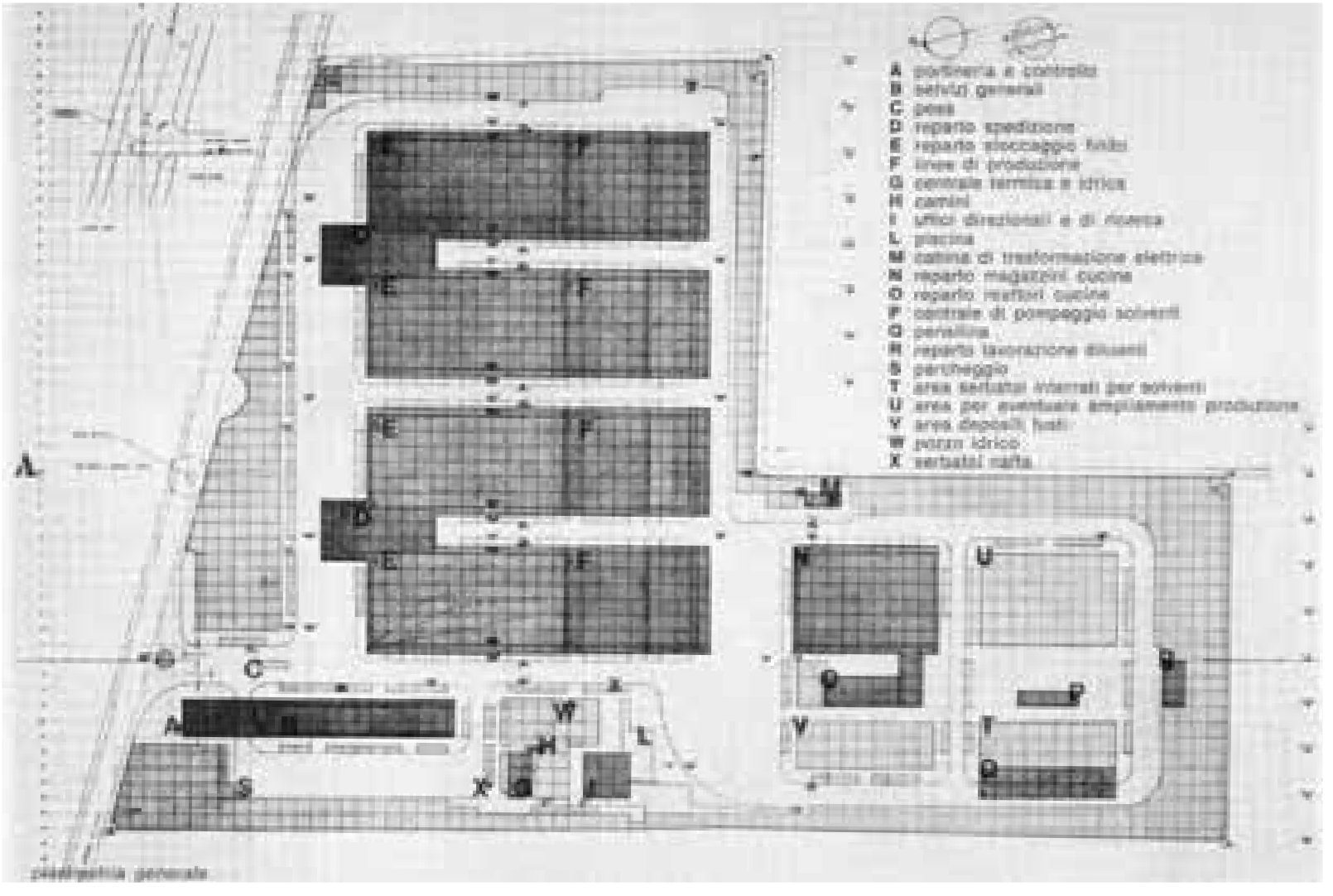
Alessandra Capuano, Giorgio Muratore, *Guida all'architettura moderna. Italia: gli ultimi trent'anni*, Zanichelli, Bologna 1988, p. 113

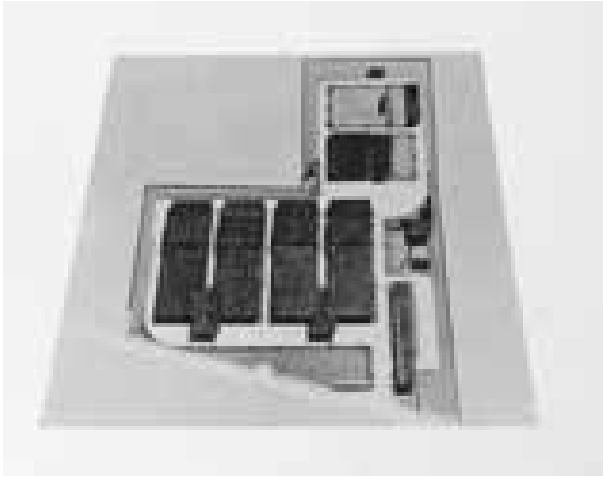


A. Capuano, G. Muratore, *Guida all' architettura moderna. Italia: gli ultimi trent'anni*, 1988

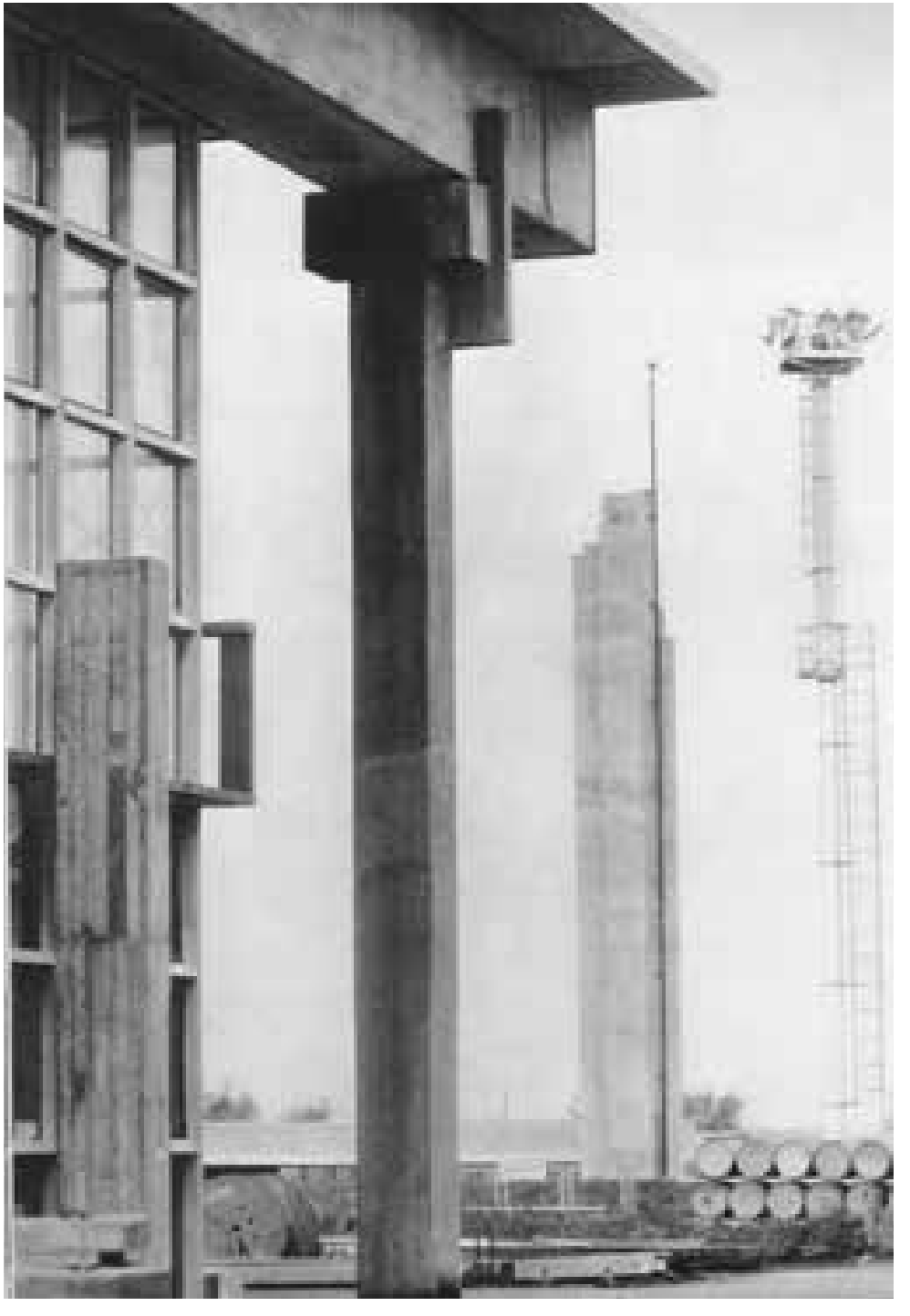
«La definizione di una forma architettonica per il luogo della produzione industriale è imperniata sulla definizione di pochi ma significanti elementi costruttivi:

la pilastratura, sia come moderno colonnato sia come modalità di fondazione e presa di possesso dello spazio, che dà ritmo, misura e unità architettonica all'interno; le travi a greca; la copertura piana da cui emergono i lucernari come misura del rapporto tra interno ed esterno e segno al contempo appartenente all'architettura e al paesaggio; il tamponamento, costituito da una vetrata continua, modulata dalla fitta grigliatura delle nervature in calcestruzzo armato; la recinzione che funge anch'essa da elemento di interazione tra l'area di fabbrica e il paesaggio domestico: la strada, il parterre erboso, l'orizzonte piatto».
Vittoriano Viganò, *A come architettura*, Electa, Milano 1992, p. 69









Nella pagina precedente, planimetria generale

In questa pagina, plastico originale in scala 1:500 (da Vittoriano Viganò, *A come architettura*, Electa, Milano 1992, p. 70, foto Aldo Ballo)

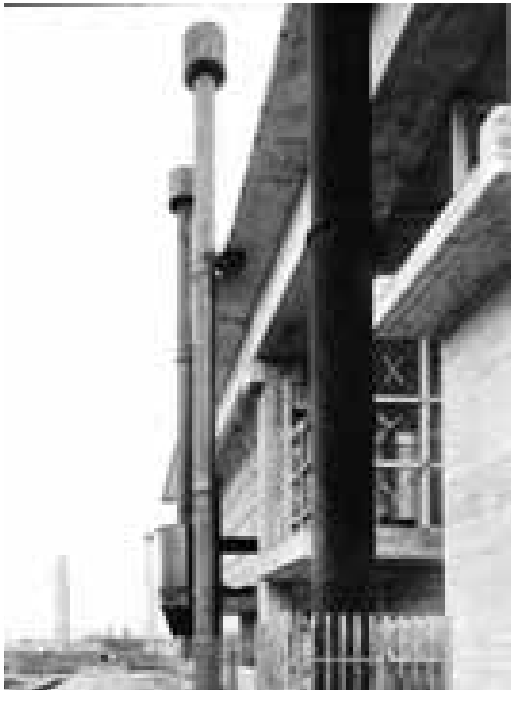
Viste dall'esterno dello stabilimento (da *Un'architettura di Vittoriano Viganò. Lo stabilimento Attiva*, in «Domus», n. 483, febbraio 1970, pp. 15-16)

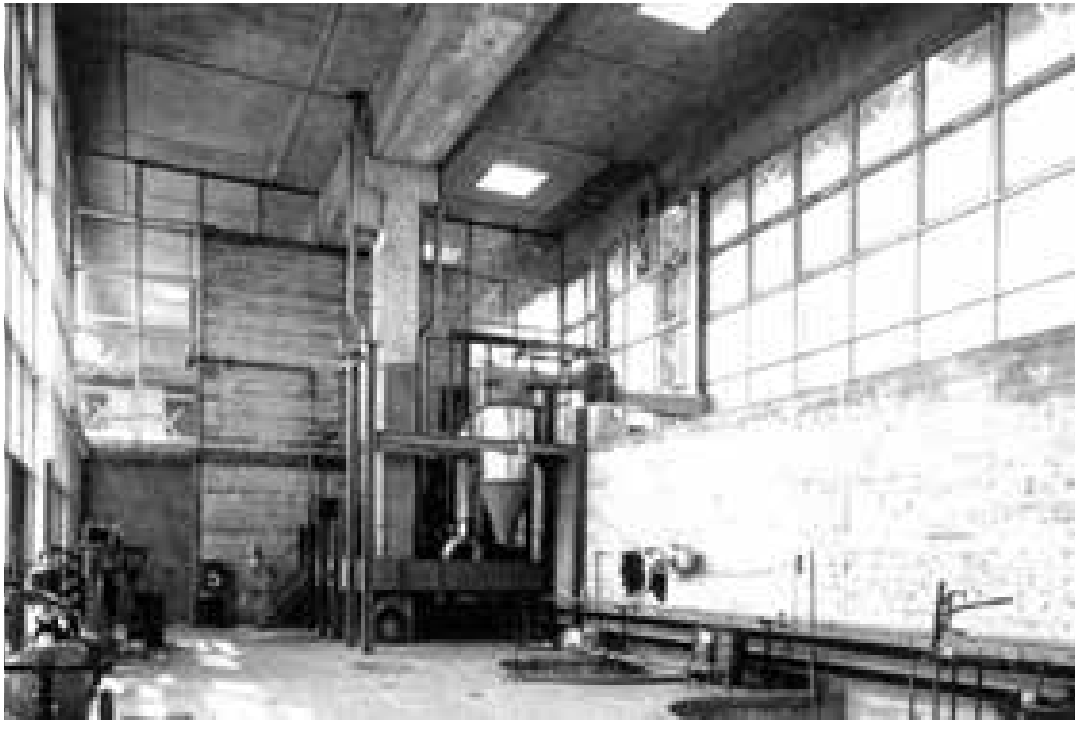


Vista dall'esterno dello stabilimento (da *Un'architettura di Vittoriano Viganò. Lo stabilimento Attiva*, in «Domus», n. 483, febbraio 1970, p. 14)







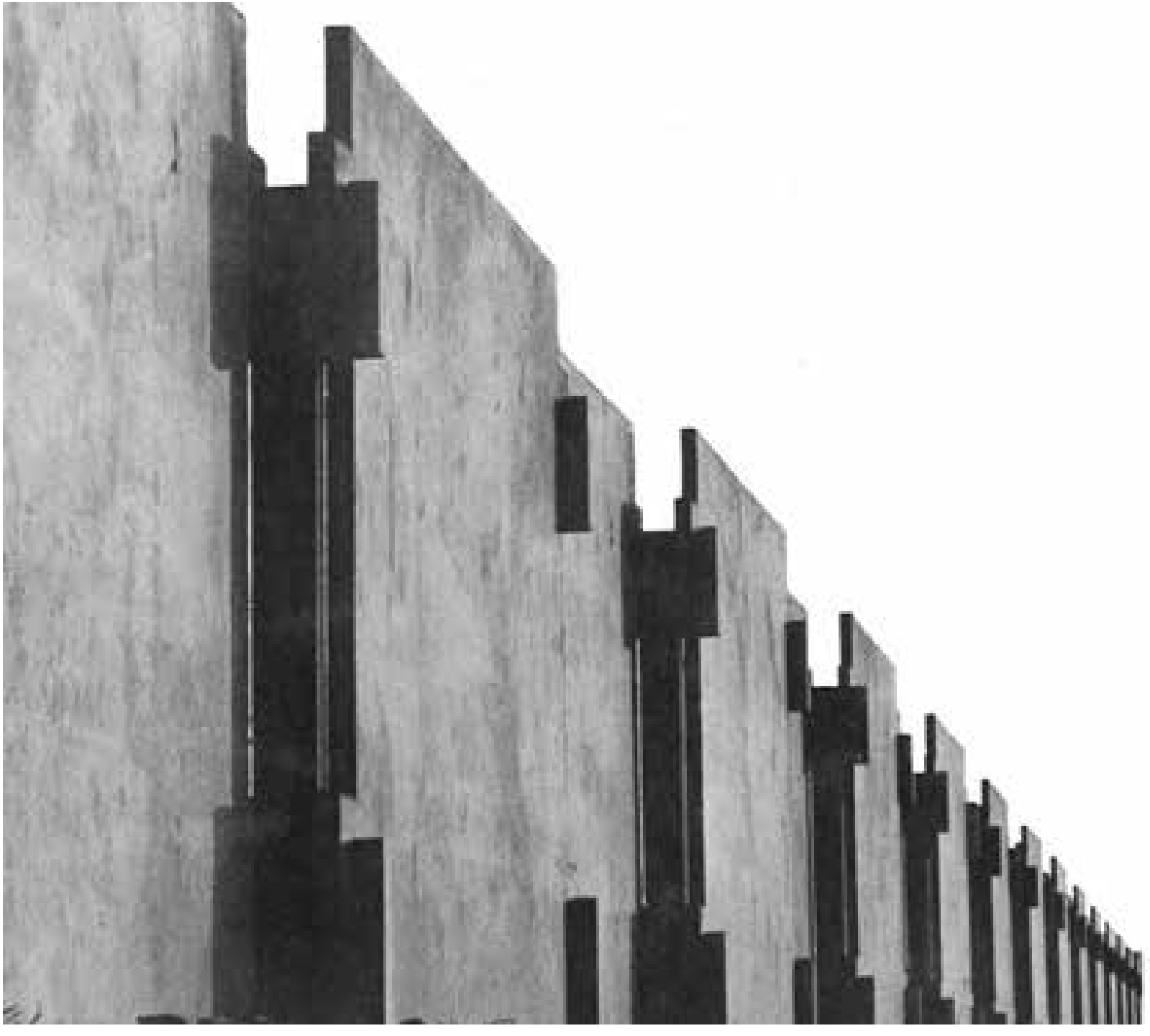


Veduta interna del reparto di produzione (da «L'architettura. Cronache e storia», n. 166, agosto 1969, p. 221, foto Ugo Mulas)

Dettaglio dei camini dello stabilimento (da *Un'architettura di Vittoriano Viganò. Lo stabilimento Attiva*, in «Domus», n. 483, febbraio 1970, p. 21)



Dettaglio del fronte dello stabilimento (da «L'architettura. Cronache e storia», n. 166, agosto 1969, p. 225, foto Ugo Mulas)



BIBLIOGRAFIA

Renato Pedio, *Colorificio Attiva a Novi Ligure nell'itinerario architettonico di Vittoriano Viganò*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 166, agosto 1969, pp. 216-225.

Un'architettura di Vittoriano Viganò. Lo stabilimento Attiva, in «Domus», n. 483, febbraio 1970, pp. 13-21.

Pier Carlo Santini, *Incontri con i protagonisti: Vittoriano Viganò*, in «Ottagono», n. 39, dicembre 1975, pp. 72-77.

Giorgio Muratore Alessandra Capuano, Francesco Garofalo, Ettore Pellegrini, *Guida all'architettura moderna: Italia. Gli ultimi trent'anni*, Zanichelli, Bologna 1988, p. 113.

Vittoriano Viganò, *A come architettura*, Electa, Milano 1992, pp. 69-72.

Marta Averna, *Abitare la fabbrica. Gli interni dell'architettura per la produzione*, XVII Ciclo del Dottorato di Ricerca in Architettura degli Interni ed Allestimento. Relatore prof. Roberto Rizzi. Dipartimento di Progettazione dell'Architettura Politecnico di Milano e Università degli Studi Federico II di Napoli, (Coordinatore prof. Cesare Stevan), 2005.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 88.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2019.

Nella pagina precedente, la recinzione in elementi modulatori prefabbricati in calcestruzzo (da «L'architettura. Cronache e storia», n. 166, agosto 1969, p. 217, foto Ugo Mulas)

«This issue takes as its starting point an unedited work by Vittoriano Viganò in order to outline an articulated profile that, though necessarily synthetic, leaves none of the essential results in the shadow. [...] *The Attiva paint factory immediately reveals the same hand as the Marchiondi. Not only the sharp accentuation of the material, luministic and structural elements, but also the type of relationship established with the surroundings is similar, albeit necessarily different. Just as the Marchiondi inserted itself into the city by qualifying it with a salient episode whose validity coincided with the program of freedom pursued by the architect, so the Attiva takes shape in the plain by explicating, without violating it, its dynamic potential through the coincidence between the building mass and an ergonomic interpretation of the industrial production program. Here too the greenery acts as a filter but not as a screen; while the enclosures, deliberately broken in their course, immediately announce a humanized breath of the theme.* [...] *Vittoriano Viganò's most recent work occupies a site of approximately 110,000 sq. m along the Giovi state road, between Novi Ligure and Alessandria. Total volume approximately 180,000 cubic meters; built area, approximately one quarter of the site. The zone falls within those designated, within the framework of regional programs, as a site for industrial development.*

The complex envisages full completion in approximately a decade; the works realized to date constitute the first part of a whole, organized according to a precise functional and architectural design. The complex is predominantly horizontal in character, maintained at an almost continuous height of six meters, reaching the level of ten meters only in a modest proportion. It thus inserts itself into the landscape, reaffirming the typically horizontal character of the surrounding agricultural plain. The relationship with the environment benefits from the green areas reserved along the elevation facing the Giovi state road: an elevation resolved by means of a certain setback of the building volumes and of the enclosure itself (designed at a modest height, semi-transparent and with a Greek-key pattern) and internally between the buildings and along the perimeters. The perimeter enclosures are likewise of modest height and Greek-key pattern; the design aims to contribute to breaking the monotony typical of the boundary wall and its traditional hostility toward the natural environment. In its entirety, the complex provides for: the zone (north-west section) for access, exit and control, general services, thermal power station, offices and swimming pool, water storage; the production sector, with a manufacturing process running from south to north, grouped in parallel slabs for functional requirements, in the areas facing the state road; and finally the special processing warehouses, of particular hazard, concentrated in the southern sector. Access and exit are concentrated at a single point for ease of control. The vehicular interface between internal roads and the state road is regulated by a disengagement system in accordance with ANAS standards. The road system ensures heavy transport services at every functional point; it is complemented by routes for exclusive use of pallet carriers, as well as paved pedestrian walkways with planted borders. The industrial plant is subject to precise fire prevention and protection regulations; accordingly the construction system adopted is reinforced concrete; the standard production shed does not exceed a width of 20 m; the road system allows agile and functional movement for fire-fighting equipment; the most hazardous departments are substantially isolated; frequent diaphragms in masonry and reinforced concrete break the continuity between contiguous working sectors; the plastic skylights are designed to function as vents; the perimeter infill panels are constructed with a reinforced concrete lattice frame as support for transparent glass or perspex panels available for easy and immediate breakage or demolition, with limited damage in the event of an incident. The essential departments are: general services department (gatehouse and reception, changing rooms, refectory, infirmary, weighbridge, car park, control panel, etc.); two production departments with horizontal production process and Y-shaped layouts (adopting a dispatch department serving two production sectors); a reactor department; a solvent and kitchen store; a thermal power station with a three-flue chimney; an electrical power station; a swimming pool and fire-fighting water reserve; underground solvent storage area».

Renato Pedio (presentazione), *Colorificio Attiva a Novi Ligure nell'itinerario architettonico di Vittoriano Viganò*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 166, agosto 1969, pp. 218, 220





Vista dall'esterno
dello stabilimento (da
*Un'architettura di
Vittoriano Viganò. Lo
stabilimento Attiva*,
in «Domus», n. 483,
febbraio 1970, p. 20)

INA-CASA, CASE PER OPERAI E DIPENDENTI DELL'INDUSTRIA

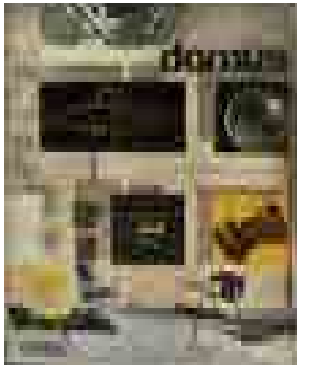
» **Casa Ina a San Mauro Torinese, Torino, 1950-51**
Roberto Gabetti, Giorgio Raineri, Massimo Amodei
» **Ina-Casa a Barge, Cuneo, 1950-52**
Augusto Romano
» **Edificio per abitazioni Ina-Casa a Baveno, Verbano-Cusio-Ossola, 1951-53**
Giancarlo De Carlo
» **Ina-Casa a Mazzè, Torino, 1951-55**
Roberto Gabetti e Giorgio Raineri
» **Ina-Casa a Felizzano, Alessandria, 1952**
Augusto Romano
» **Ina-Casa a San Maurizio Canavese, Torino, 1952-53**
Roberto Gabetti, Giorgio Raineri, Massimo Amodei
» **Ina-Casa a Varallo Pombia, Novara, 1952-53**
Augusto Romano
» **Ina-Casa a Orbassano, Torino, 1954-55**
Roberto Gabetti e Giorgio Raineri
» **Case per gli operai della Fabbrica tessile Bossi a Cameri, Novara, 1954-58**
Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino
» **Case d'affitto V.G.F. a Novara, 1958-59**
Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino
» **Case d'affitto a Nichelino, Torino, 1960-62**
Giorgio Raineri
» **Unità residenziale ovest Olivetti a Ivrea, Torino, 1968-71**
Roberto Gabetti e Aimaro Isola



Facciata Casa Ina a tre piani, con alloggi di cinque vani per famiglie operaie (da Amodei, Gabetti, Raineri architetti, *Casa lungo il Po*, in «Domus», n. 283, giugno 1953, p. 12)

Casa Ina a San Mauro Torinese, Torino, 1950-51

Roberto Gabetti, Giorgio Raineri, Massimo Amodei



«Domus», n. 283, giugno 1953

«Le strade per cui l'architettura d'oggi muove alla ricerca di soluzioni plastiche che si inquadrino naturalmente in un paesaggio e in un costume, sono molte, e diverse, ed inquiete. È bene che sia così perché prolungano anche nel tempo attuale le diversità con le quali l'architettura da noi s'è venuta esprimendo spontaneamente nelle varie regioni d'Italia.
Qui vediamo in questa costruzione Ina-Casa a San Mauro Torinese degli architetti Amodei Gabetti e Raineri, riecheggiarsi il movimento dei biancheggianti muri di certe nostre case rurali. È una espressione che deriva da una volontà degli architetti ma che, nella sostanza, rispetta e non sforza troppo le piante, che sono perfette. L'architettura "si muove", esce dagli schemi rettangolari. Tutte queste proposizioni configureranno la varietà di un paesaggio architettonico e contribuiranno, dalle diverse fonti, a definire uno stile.
La casa sorge lungo la provinciale da Torino a Casale, al livello del greto del Po, che scorre a cinquanta metri di distanza. L'andamento del fiume, del terreno ondulato e del paesaggio, han suggerito il movimento della costruzione».
Amodei, Gabetti, Raineri architetti, *Casa lungo il Po*, in «Domus», n. 283, giugno 1953



Ge. Canella, P. Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, 2017

«[...] Si tratta da principio delle belle INA Casa per famiglie operaie a San Mauro Torinese (1950-51) di Gabetti, Raineri, Amodei, un fabbricato in linea a tre piani suddiviso in alloggi a cinque vani distribuiti lungo il Po. L'originalità non sembra tanto derivare dalla convergenza dei fronti verso i corpi scala per riecheggiare "il movimento dei biancheggianti muri di certe nostre case rurali" ma, semmai, dal non scontato affaccio verso il fiume per famiglie operaie, espresso in figura dal motivo dei ramponi porta-tenda montati sui balconi (forse il vero antecedente delle gloriettes di corso Monte Grappa) [...]».
Gentucca Canella, *Dal mobile agli allestimenti, per un eccesso di intuizione*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, FrancoAngeli, Milano 2017, pp. 272-273

«Sono ben dieci gli edifici che, fra il 1951 e il 1955, Giorgio Raineri realizza per l'Ina-Casa in collaborazione con Roberto Gabetti e Massimo Amodei – una collaborazione destinata a variare da un incarico all'altro – dopo che gli stessi tre



Ge. Canella, P. Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, 2020

architetti avevano ottenuto (1951) il primo premio ad un concorso, bandito dallo Iacp di Torino sempre per conto dell'Ina-Casa, a Favria Canavese. Ai tre architetti si affianca talvolta, per il progetto delle strutture, il fratello di Giorgio, Giuseppe Raineri. Messe in sequenza, a partire da una perlustrazione negli archivi ATC e nell'archivio Giorgio Raineri, queste case paiono innanzitutto, evidenziare la progressiva sperimentazione di assetti planimetrici differenti: dalla "pianta stellare" che si va via via definendo nei primi edifici, da quelli quasi identici realizzati a San Francesco al Campo (1951-57) e a San Maurizio Canavese (1951-53), sino alla casa di Leini (1951-53); all'organizzazione di lunghe stecche, come nelle case a San Mauro Torinese (1951-52) e, a fianco delle precedenti, a San Francesco al Campo (1952-57) e a San Maurizio Canavese (1952-53); agli impianti ottenuti, per aggregazione di moduli rettangolari, intorno all'elemento della distribuzione verticale, riconoscibili nella seconda casa realizzata (poco distante dalla prima) a Leini (1952-53), in quelle a Luserna San Giovanni (1952-54) e a Mazzè (1953-55); per giungere infine all'unicum della casa esagonale di Orbassano (1954-55). Nella progettazione di questi edifici l'apporto di Massimo Amodei (che presto si trasferirà a Roma e poi in nord Africa, definendo un suo originale e autonomo percorso professionale) viene formalmente meno nell'intervento a Luserna San Giovanni, affidato ai soli Raineri e Gabetti, sebbene altre fonti evidenzino una diversa e già precedente partecipazione dei tre architetti all'elaborazione dei singoli progetti.

[...] A San Mauro Torinese gli architetti lavorano in un lotto allungato, stretto fra la strada e un canale idroelettrico derivato dal Po (che scorre a poca distanza). Con lo sguardo rivolto "ai biancheggianti muri di certe nostre case rurali", essi immaginano una manica lunga e sottile (8,80 metri), che si piega in modo quasi impercettibile a raccogliere i movimenti e il fragore del luogo. Il progetto è anche l'esito di una volontà razionalizzatrice, ben evidente nell'organizzazione delle piante, "che sono perfette" (ma secondo la Gestione Ina-Casa solo "accettabili"). La struttura muraria a setti portanti trasversali, che rendeva possibile adottare grandi soggiorni-cucina a due arie, indivisi e passanti, appare infatti impostata su un principio di modularità, con gli interassi sempre costanti, e di economia, con il progressivo e consistente svuotamento della massa muraria verso l'alto, descritto con precisione nei disegni dell'ingegner Franco Jacazio».

Maria Luisa Barelli, *Architetture per l'Ina-Casa. Le Vallette, zona G, e a ritroso*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, Franco-Angeli, Milano 2020, pp. 124-126

Pianta del piano tipo

Dettaglio dei balconi (da Amodei, Gabetti, Raineri architetti, *Casa lungo il Po*, in «Domus», n. 283, giugno 1953, p. 12)

BIBLIOGRAFIA

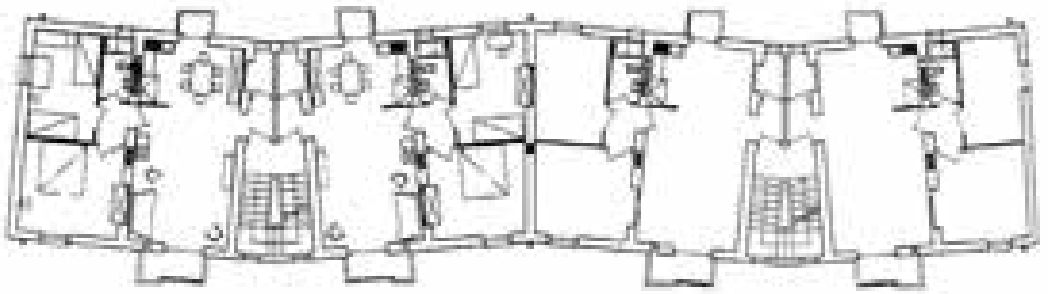
Amodei, Gabetti, Raineri architetti, *Casa lungo il Po*, in «Domus», n. 283, giugno 1953.

Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998.

Giorgio Raineri – Cinquant'anni di architettura, numero monografico, in «Porti di Magnin», n. 42, aprile 1999.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, Franco-Angeli, Milano 2017.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, Franco-Angeli, Milano 2020.

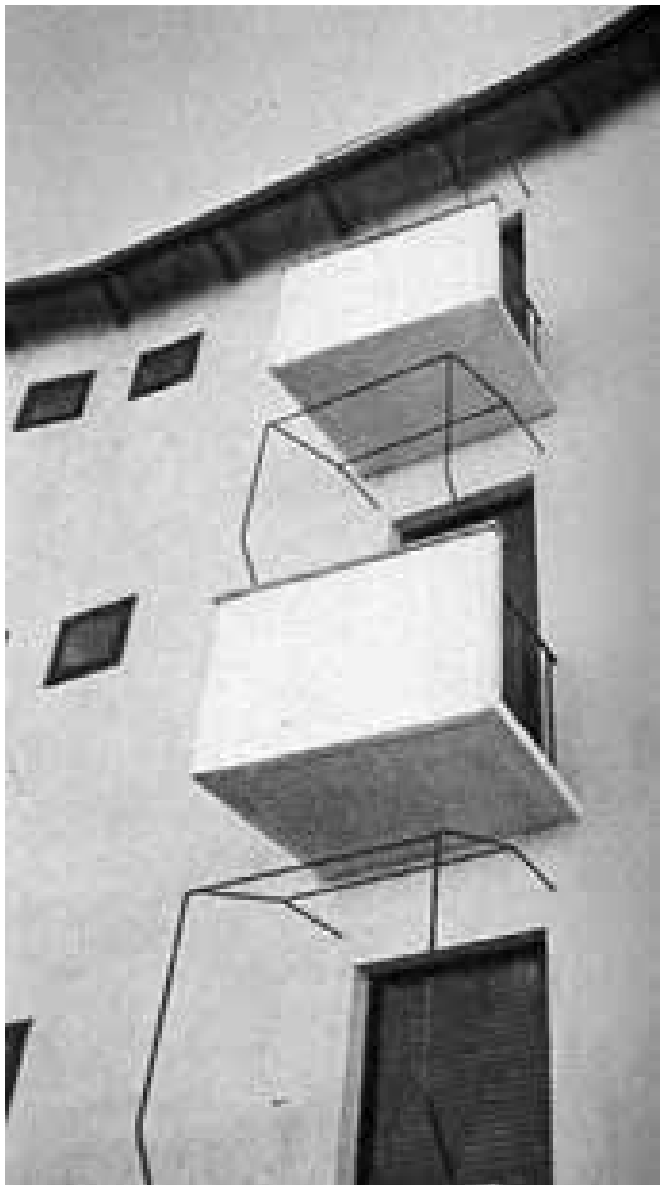




«*The paths along which today's architecture moves in search of plastic solutions that fit naturally into a landscape and a way of life are many, diverse, and restless. It is a good thing that this is the case because it extends into the present day the diversity with which architecture has spontaneously expressed itself in the various regions of Italy. Here, in this Ina-Casa building in San Mauro Torinese by the architects Amodei, Gabetti and Raineri, one can hear the echo of the movement of the whitened walls of certain rural houses of ours. This is an expression that derives from the will of the architects but that, in substance, respects and does not unduly strain the plans, which are perfect. The architecture "moves" stepping out of rectangular schemes. All these propositions will shape the variety of an architectural landscape and will contribute, from their diverse sources, to defining a style. The building stands along the provincial road from Turin to Casale, at the level of the Po riverbed, which flows fifty meters away. The course of the river, the undulating terrain and the landscape suggested the movement of the construction*».
Amodei, Gabetti, *Raineri architetti, Casa lungo il Po*, in «Domus», n. 283, giugno 1953

«[...] *These are first and foremost the fine Ina Casa buildings for working-class families in San Mauro Torinese (1950-51) by Gabetti, Raineri and Amodei, a three-storey linear block subdivided into five-room apartments distributed along the Po. The originality seems to derive not so much from the converging of the fronts toward the staircase blocks in order to echo "the movement of the whitened walls of certain rural houses of ours" but rather, if anything, from the far from obvious orientation toward the river for working-class families, expressed formally by the motif of the curtain-rod brackets mounted on the balconies (perhaps the true antecedent of the gloriettes of corso Monte Grappa)* [...]».
Gentucca Canella, *Dal mobile agli allestimenti, per un eccesso di intuizione*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, FrancoAngeli, Milano 2017, pp. 272-273

«*No fewer than ten are the buildings that, between 1951 and 1955, Giorgio Raineri realizes for Ina-Casa in collaboration with Roberto Gabetti and Massimo Amodei – a collaboration destined to vary from one commission to the next – after the same three architects had obtained (1951) first prize in a competition, announced by the Iacp of Turin again on behalf of Ina-Casa, in Favria Canavese. The three architects are sometimes joined, for the structural design, by Giorgio's brother Giuseppe Raineri. Placed in sequence, starting from an exploration of the ATC archives and the Giorgio Raineri archive, these houses appear above all to highlight the progressive experimentation with different plan configurations: from the "star plan" that gradually takes shape in the first buildings, those almost identical ones realized in San Francesco al Campo (1951-57) and San Maurizio Canavese (1951-53), through to the house in Leinì (1951-53); to the organization of long slabs, as in the houses in San Mauro Torinese (1951-52) and, alongside the previous ones, in San Francesco al Campo (1952-57) and San Maurizio Canavese (1952-53); to the layouts obtained, by aggregation of rectangular modules, around the vertical circulation element, recognizable in the second house realized (a short distance from the first) in Leinì (1952-53), in those in Luserna San Giovanni (1952-54) and in Mazzè (1953-55); arriving finally at the unique case of the hexagonal house in Orbassano (1954-55). In the design of these buildings the contribution of Massimo Amodei (who would soon move to Rome and then to North Africa, defining an original and independent professional path of his own) formally diminishes in the Luserna San Giovanni project, entrusted to Raineri and Gabetti alone, although other sources point to a different and an earlier participation of the three architects in the development of the individual projects.*
[...] *In San Mauro Torinese the architects work on an elongated plot, wedged between the road and a hydroelectric canal derived from the Po (which flows nearby). With their gaze turned toward "the whitened walls of certain rural houses of ours," they conceive a long and narrow wing (8.80 m), which bends almost imperceptibly to gather the movements and the sounds of the place. The project is also the outcome of a rationalizing impulse, clearly evident in the organization of the plans, "which are perfect" (though according to the Ina-Casa management only "acceptable"). The load-bearing transverse wall structure, which made it possible to adopt large undivided through living-kitchen spaces with two aspects, appears indeed to be based on a principle of modularity, with constant spacings, and of economy, with the progressive and substantial hollowing out of the masonry mass toward the upper floors, described with precision in the drawings of the engineer Franco Jacazio*».
Maria Luisa Barelli, *Architetture per l'Ina-Casa. Le Vallette, zona G, e a ritroso*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, FrancoAngeli, Milano 2020, pp. 124-126



Dettaglio dei balconi (da Amodei, Gabetti, Raineri architetti, *Casa lungo il Po*, in «Domus», n. 283, giugno 1953, pp. 12-13)



Scorcio laterale (da Daniele Regis, Lucetta Battaglia, *Augusto Romano Architetto*, Celid, Torino 2012, foto Augusto Romano)

Ina-Casa a Barge, Cuneo, 1950-52

Augusto Romano



D. Regis, L. Battaglia, *Augusto Romano Architetto*, 2012

«Enorme rilievo, nella feconda produzione degli anni Cinquanta e Sessanta, avrà il tema dell'edilizia per le classi sociali a basso reddito [...]. Ventinove sono le realizzazioni di Romano in questo campo, in tutte le province piemontesi, ma anche a Milano, Perugia, Forlimpopolo, San Casciano, San Mauro Pascoli. Più ancora dei blocchi della Falchera – giocati su alcune innovazioni degli elementi tipologici dove "il gusto per l'invenzione formale e plastica, che [ne] caratterizza tutta la produzione [...] appare quasi inibito, applicato a singoli episodi che a prima vista non sembrano intaccare la conformazione del tipo edilizio" – e delle unità alle Vallette, segnate dal tema dell'onestà strutturale in un gioco minimalista ma raffinato, tra campiture strutturali in cemento e i cromatismi del cotto, sempre caratterizzate da piante splendide e impeccabili, spiccano gli edifici a Barge, Torre Pellice e Varallo Pombia, in un gioco di tetti e camini, maniche semplici e allungate, pietra di Luserna e intonaci bianchi che sembrano colloquiare con il *genius loci*, pur nell'innovazione delle soluzioni formali e tipologiche.

[...] Il rispetto dei parametri economici imposti dalla gestione INA-Casa è risultato difficile nella realizzazione di Barge, dove il tipo edilizio più basso, a due piani, "suggerito dalla forma dell'area, un rettangolo" – come scrive Romano nella relazione – "risulta poco più costoso [...] per l'ampio sviluppo del tetto e delle fondazioni". Adottando alcuni accorgimenti per ridurre i costi (come "eseguire un solaio sottotegola anziché la carpenteria in legno"), e attraverso l'uso alternato del rivestimento in pietra e della muratura intonacata, Romano realizza facciate mosse e vibrate solamente grazie ad aggetti, lesene, setti e logge.

[...] Si tratta di due edifici per abitazioni a due piani fuori terra, in un'area verde nel centro abitato di Barge suddivisa in due lotti rettangolari. Il primo progetto prevede un fabbricato libero su tutti i lati, con due gruppi scale e otto appartamenti di 3, 5, 6 vani: l'orientamento est-ovest delle facciate più lunghe ha permesso di disporre la manica corta a nord. Ad est la facciata è scandita dai muri aggettanti degli stessi ingressi, rivestiti con la pietra locale (pietra di Luserna), e dalla sporgenza dei balconi; ad ovest invece si è ridotta la superficie in aggetto dei balconi adottando una soluzione di facciata scandita da logge e da lesene rivestite in pietra. La disposizione degli appartamenti prevede bagni e cucine e lavanderia a est, mentre i soggiorni sono a ovest con vista panoramica sulle montagne. Il progetto è caratterizzato da un ampio impiego in facciata di muratura in pietra a

vista, intonaco bianco e un tetto poco sporgente con solaio portante. Il secondo progetto prevede la realizzazione di un fabbricato parallelo e poco distante dal primo da cui si distacca solo per alcune modifiche ai prospetti e modeste rielaborazioni delle piante».

Daniele Regis, Lucetta Battaglia, *Augusto Romano Architetto*, Celid, Torino 2012, pp. 53, 99, 158-159





BIBLIOGRAFIA

Daniele Regis, Lucetta Battaglia, *Augusto Romano Architetto*, Celid, Torino 2012.

Nella pagina precedente, Ina-Casa a Barge, fronte laterale, 1952

Ina-Casa a Barge, fronte con gli ingressi, 1952 (da Daniele Regis, *Lucetta Battaglia, Augusto Romano Architetto*, Celid, Torino 2012, foto Augusto Romano, pp. 98, 159)

«A theme of enormous significance in the prolific output of the 1950s and 1960s was housing for low-income social classes. Twenty-nine are Romano's realizations in this field, across all the provinces of Piedmont, but also in Milan, Perugia, Forlimpopolo, San Casciano, and San Mauro Pascoli. More than the Falchera blocks – which play on certain innovations in typological elements where "the taste for formal and plastic invention, which characterizes his entire output, appears almost inhibited, applied to isolated episodes that at first sight do not seem to affect the configuration of the building type" – and the units at Vallette, marked by the theme of structural honesty in a minimalist yet refined interplay between structural concrete panels and the chromatic qualities of terracotta, always characterized by splendid and impeccable plans, the buildings at Barge, Torre Pellice, and Varallo Pombia stand out, in a play of roofs and chimneys, simple and elongated wings, Luserna stone and white plaster that seem to engage in dialogue with the genius loci, while still innovating in their formal and typological solutions. [...] *Compliance with the economic parameters imposed by the INA-Casa management proved difficult in the Barge project, where the lower building type, of two storeys, "suggested by the shape of the site, a rectangle" – as Romano writes in his report – "turns out to be slightly more expensive* [...] *due to the extensive development of the roof and foundations" by adopting certain measures to reduce costs (such as "constructing a sub-roof slab rather than timber carpentry"), and through the alternating use of stone cladding and plastered masonry, Romano achieves animated and vibrant façades solely through the use of projections, pilaster strips, partition walls, and loggias.* [...] *These are two two-storey residential buildings set in a green area in the centre of Barge, subdivided into two rectangular plots. The first project provides for a building free-standing on all sides, with two stairwell groups and eight apartments of 3, 5, and 6 rooms: the east-west orientation of the longer façades made it possible to position the short wing to the north. To the east, the façade is articulated by the projecting walls of the entrance areas themselves, clad in local stone (Luserna stone), and by the projection of the balconies; to the west, on the other hand, the projecting surface of the balconies was reduced by adopting a façade solution articulated by loggias and stone-clad pilaster strips. The layout of the apartments places bathrooms, kitchens, and laundry rooms to the east, while the living rooms face west with a panoramic view of the mountains. The project is characterized by an extensive use on the façade of exposed stone masonry, white plaster, and a shallow-projecting roof with a load-bearing slab. The second project provides for the construction of a building parallel to and set slightly apart from the first, from which it differs only in certain modifications to the elevations and modest reworkings of the plans».*

Daniele Regis, Lucetta Battaglia, *Augusto Romano Architetto*, Celid, Torino 2012, pp. 53, 99, 158-159



Veduta d'insieme (da Fabrizio Brunetti, Fabrizio Gesi, *Giancarlo De Carlo*, Alinea, Firenze 1981, p. 80)

Edificio per abitazioni Ina-Casa a Baveno, Verbano-Cusio-Ossola, 1951-53

Giancarlo De Carlo

«La casa è stata progettata nel 1951 per il piano Ina Casa. È composta di sei nuclei eguali collegati tra loro da corpi scala e coperti da un unico tetto. Ogni nucleo è composto di due alloggi, uno per piano; ogni alloggio di un soggiorno pranzo con loggia, due stanze da letto, cucina, bagno. Le dimensioni dei vani sono contenute entro i minimi fissati dai regolamenti per l'edilizia popolare. Le scale, che collegano due a due i nuclei, sono aperte e mettono in comunicazione gli spazi esterni determinati dall'articolazione dei vari corpi. In questi spazi ben definiti e aperti sulle vedute migliori – verso il lago a est e la montagna a nord – si svolge la vita di cortile e il gioco dei bambini. I materiali da costruzione sono stati scelti tenendo conto delle possibilità e degli usi locali. I muri portanti sono in pietra, i solai in laterizio armato, i divisori in tavolati di mattoni. La copertura è in tegole marsigliesi su struttura di legno. I serramenti sono in legno; i gradini delle scale e i pianerottoli in beola, i parapetti delle logge e delle scale in legno. Il costo della casa è stato mantenuto nel limite fissato dal Piano Ina Casa, di 350.000 lire a vano legale, che corrisponde a 1.750.000 lire per alloggio, compreso il costo dell'area».

Giancarlo De Carlo, *Relazione tecnica*, in *Case d'abitazione a Baveno, studio per un nucleo residenziale*, in «Casabella-Continuità», n. 201, maggio-giugno 1954, p. 30



«Casabella-Continuità», n. 201, maggio-giugno 1954

«Nel progettare questo edificio realizzato nel 1951 a Baveno nell'ambito del piano INA-Casa De Carlo mostra di avere ormai abbandonato lo schematismo funzionalista che caratterizza il blocco edilizio di Sesto San Giovanni dell'anno precedente.
Questo cambiamento tanto radicale e repentino, ha motivazioni diverse. Innanzi tutto De Carlo, stimolato certo dall'ambiente particolare – la sponda occidentale del Lago Maggiore – in cui deve inserire quel suo organismo architettonico, avverte fortemente l'interesse nei confronti di una progettazione che abbia come parametro fondamentale il rapporto con la natura e con la tradizione costruttiva locale. Siamo, del resto, all'inizio di quel periodo variamente articolato che Gregotti individua come quello dell'"aspirazione alla realtà". Inoltre Albini, cui De Carlo – anche per l'esserne stato collaboratore – guarda certo con attenzione, aveva appena realizzato l'albergo Pirovano a Cervinia ("La tradizione, come disciplina, è argine alle licenze fantasiose, alla provvisorietà della moda,



F. Brunetti, F. Gesi, *Giancarlo De Carlo*, 1981

ai dannosi errori dei mediocri..., sosterrà appena qualche anno dopo lo stesso Franco Albini). E non bisogna dimenticare, per meglio comprendere il significato di quest'opera di Giancarlo De Carlo e di alcune sue esperienze successive, che proprio nel 1951 egli è incaricato dell'allestimento della mostra dedicata all'architettura spontanea nell'ambito della ricerca che a questo argomento fu dedicata nella IX Triennale. Scrivendone, Vittorio Gregotti nota che "il repertorio formale straordinario che venne scoperto influenzò direttamente per molti anni l'architettura italiana nel suo sforzo di contatto con gli strati popolari".
L'organismo edilizio di Baveno è costituito da sei nuclei collegati tra loro secondo un andamento irregolare e ciascun nucleo comprende due alloggi sovrapposti. L'intera struttura acquista una più globale omogeneità grazie alla disposizione delle coperture che tendono a conferire un carattere di unitarietà al complesso.
Molta attenzione è riservata, stavolta, agli spazi esterni, che sono intesi come il luogo in cui poter svolgere quella vita in comune volutamente non favorita a Sesto San Giovanni e che qui, invece, si cerca di promuovere con diversi accorgimenti proprio sulla scia di quella tendenza al recupero delle tradizioni popolari di cui si è fatto cenno.
Del resto, a Baveno e in quegli anni, una soluzione capace di non creare traumi mantenendo fermi gli elementi della vita di paese poteva sembrare davvero la più adeguata a rispondere ai bisogni di quella gente».
Fabrizio Brunetti, Fabrizio Gesi, *Giancarlo De Carlo*, Alinea, Firenze 1981, pp. 77-82



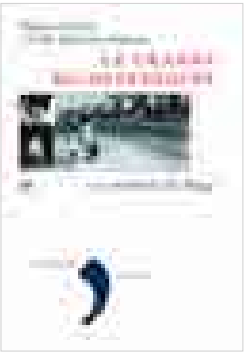
L. Rossi, *Giancarlo De Carlo Architetture*, 1988

«La vita comunitaria e il gioco dei bambini sono il perno su cui sono stati organizzati questi sei nuclei uguali del complesso Ina-casa di Baveno. L'elemento ordinatore centrale è la scala che, collegando i nuclei a due a due, determina un sistema di spazi collettivi – parte interni e parte esterni – ben individuati e aperti sulle vedute migliori: il lago a oriente e la montagna a nord. Ogni nucleo, coperto da un unico tetto, è composto da due alloggi, uno per piano; l'alloggio comprende un soggiorno-pranzo con loggia, due stanze da letto, cucina e bagno. I materiali: muri portanti in pietra, copertura in tegole marsigliesi su strutture in legno, serramenti in legno; gradini e pianerottoli in beola, parapetti in legno».
Lamberto Rossi, *Giancarlo De Carlo Architetture*, Mondadori, Milano 1988, pp. 41

«Una seconda fase di realizzazioni Ina-Casa, ben otto, viene studiata da De Carlo a partire dal 1951. L'avvio di questi ulteriori lavori, che si protrarranno fino al 1953, si sovrappone dunque alla fase terminale dello studio degli interventi della prima fase. Un primo gruppo è costituito dai cinque interventi di Baveno, Tradate, Stresa, Arona e Cannobio. Di tutti questi interventi, fermo restando la distruzione dei lucidi originali cui siamo ormai rassegnati, esiste il relativo album. [...] Tentando uno sguardo d'insieme mi pare possibile interpretare la serie

dei cinque progetti del primo gruppo come la fase di avvio di una ricerca compositiva che insegue un affrancamento dalle forme precostituite delle tipologie edilizie – che, nei termini problematici di cui si diceva, ancora rappresentano le coordinate entro cui si muove il lavoro svolto per i progetti del biennio 1950-51. Cioè a dire: se nei primi progetti Ina-Casa abbiamo visto De Carlo lavorare con le soluzioni date per il tipo edilizio della casa collettiva distribuita a ballatoio e della casa unifamiliare aggregata a schiera; in questi cinque progetti assistiamo alle prime mosse verso soluzioni innovative sul piano linguistico e su quello morfologico, fino all'individuazione di soluzioni che escono completamente dagli schemi tipologici canonici per individuare nuove forme di organizzazione dello spazio e di distribuzione degli alloggi liberamente a-tipiche. Baveno è sicuramente il primo risultato di rilievo raggiunto in questa direzione su cui De Carlo proseguirà tenacemente la ricerca compositiva negli anni successivi».

Francesco Samassa, *La stagione dell'Ina-Casa e il giovane Giancarlo De Carlo*, in Paola Di Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione: il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, Donzelli, Roma 2001, pp. 281-282



P. Di Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione: il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta,* 2001

«[...] Tra di essi si stacca la personalità di Giancarlo De Carlo, di cui l'INA-Casa, progettata e poi realizzata a Baveno intorno al 1954, sembrava voler razionalizzare l'esperienza della Martella, dopo un intrecciato scambio di esperienze con Quaroni e Carlo Doglio durato fino alla Mostra dell'urbanistica alla Decima Triennale del 1954. In questa trilogia economico-popolare, destinata ad un contesto affatto particolare come quello del Lago Maggiore, risultava la compresenza di certe tensioni ideologiche comuni ai pochi giovani architetti che avevano preso parte attiva nella Resistenza al Nord.

[...] Nell'insediamento di Baveno risultava così il tentativo di combinare istanze ideologiche di estrazione diversa. Per esempio: l'impianto "a domino" del quartiere trovava la propria matrice nel cosiddetto *piano autoattuante*, uno studio per un nucleo residenziale a Cesate, elaborato dallo stesso De Carlo e pubblicato sullo stesso numero di rivista, il cui carattere principale consisteva nella facoltà conferita ai destinatari di intervenire con proprie scelte nella determinazione finale della struttura e della forma.

[...] A Baveno la ricorrente volontà di rigore formale ammetteva certe concessioni alla tradizione locale (nel caso, una tipica zona del Verbano) e certi riconoscimenti ad alcune personalità del Razionalismo milanese. Per esempio: il taglio gardelliano prolungato su due piani, dalla trave d'imposta della copertura al pavimento terreno, ottenuto assottigliando la soletta intermedia della loggia, così da lasciare scorrere la zona d'ombra per tutta l'altezza dell'edificio e far risaltare per contrasto la continuità del piano più esterno di facciata, secondo una contrapposizione profondità superficie; oppure l'accostamento, ancora gardelliano, di finestrature di dimensioni e carattere diversi; ma anche il recupero del legno, come si nota nei correnti lineari delle balaustre, che, nel caso, non raggiun-



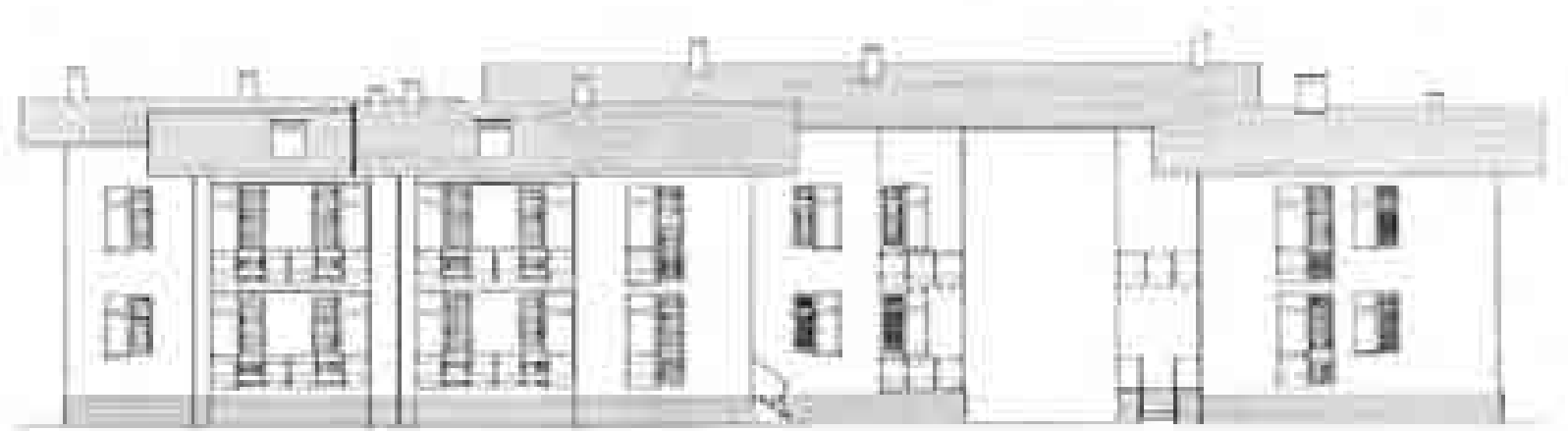
G. Canella, *Architetti italiani nel Novecento*, E. Bordogna, con E. Prandi, E. Manganaro (a cura di), 2010

gono la rarefazione conquistata dalla poetica albiniana, né la concentrazione espressiva agli incastri, nei terminali e nei raccordi. Così che la accorta ricerca espressiva risultava più da ciò cui alludeva programmaticamente, che da quanto induceva progettualmente».

Guido Canella, *Figura e funzione nell'architettura italiana dal dopoguerra agli anni Sessanta*, in «Hinterland», n. 13-14, gennaio-giugno 1980, ora in Guido Canella, *Architetti italiani nel Novecento*, a cura di Enrico Bordogna con Enrico Prandi, Elvio Manganaro, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010, pp. 78-79







Planimetria generale

Pianta del piano terreno

Prospetto ovest (da «Casabella-Continuità», n. 201, maggio-giugno 1954, pp. 29, 31, 32)

Veduta del complesso dalla collina (da *Giancarlo De Carlo Architetture*, Arnoldo Mondadori, Milano 1988, p. 41)

Particolare (da Fabrizio Brunetti, Fabrizio Gesi, *Giancarlo De Carlo*, Alinea, Firenze 1981, p. 80)









Vista della casa dalla collina, sullo sfondo il lago Maggiore

Vista dell'alto dell'andamento della copertura (da «Casabella-Continuità», n. 201, maggio-giugno 1954, pp. 29-32)

Nella pagina seguente, le scale aperte che collegano i nuclei

Uno dei cortili aperti definiti dall'articolazione dei nuclei (da «Casabella-Continuità», n. 201, maggio-giugno 1954, pp. 30-31)





BIBLIOGRAFIA

Giancarlo De Carlo, *Case d'abitazione a Baveno, studio per un nucleo residenziale*, in «Casabella-Continuità», n. 201, maggio-giugno 1954, pp. 29-32.

Guido Canella, *Figura e funzione nell'architettura italiana dal dopoguerra agli anni Sessanta*, in «Hinterland», n. 13-14, gennaio-giugno 1980, ora in Guido Canella, *Architetti italiani nel Novecento*, a cura di Enrico Bordogna con Enrico Prandi, Elvio Manganaro, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010, pp. 78-79, f. 83.

Fabrizio Brunetti, Fabrizio Gesi, *Giancarlo De Carlo*, Alinea, Firenze 1981, pp. 77-82.

Lamberto Rossi, *Giancarlo De Carlo Architetture*, Mondadori, Milano 1988, p. 41.

Francesco Samassa, *La stagione dell'Ina-Casa e il giovane Giancarlo De Carlo*, in Paola Di Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione: il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, Donzelli, Roma 2001, pp. 281-282 e altre, e 291 e 292.

«*The building was designed in 1951 for the Ina-Casa program. It consists of six identical units linked by stairwell blocks and covered by a single roof. Each unit comprises two apartments, one per floor; each apartment consists of a living-dining room with loggia, two bedrooms, kitchen, and bathroom. The dimensions of the rooms are kept within the minimum standards set by the regulations for public housing. The staircases, which connect the units in pairs, are open and provide communication between the external spaces defined by the articulation of the various blocks. In these well-defined spaces, open toward the finest views – toward the lake to the east and the mountains to the north – courtyard life and children's play take place. The building materials were chosen taking into account local availability and practice. The load-bearing walls are in stone, the floor slabs in reinforced hollow-tile construction, the partitions in brick panel walls. The roof is in Marseille tiles on a timber structure. The window and door frames are in wood; the stair treads and landings in beola stone, the parapets of the loggias and staircases in wood. The cost of the building has been kept within the limit set by the Ina-Casa Program, of 350,000 lire per legal unit, corresponding to 1,750,000 lire per apartment, inclusive of the cost of the land*».
Giancarlo De Carlo, *Relazione tecnica*, in *Case d'abitazione a Baveno, studio per un nucleo residenziale*, in «Casabella-Continuità», n. 201, maggio-giugno 1954, pp. 29-32

«[...] *Among them stands out the personality of Giancarlo De Carlo, whose INA-Casa project, designed and built in Baveno around 1954, seemed to want to rationalize the experience of the Martella, after an intricate exchange of ideas with Quaroni and Carlo Doglio that lasted until the Urbanism Exhibition at the Tenth Triennale of 1954. In this economic-popular housing trilogy, intended for a quite particular context such as that of Lake Maggiore, the coexistence of certain ideological tensions common to the few young architects who had taken an active part in the Resistance in the North was apparent.* [...] *In the Baveno settlement, the attempt to combine ideological impulses of different origins was thus evident. For instance: the "domino" layout of the neighborhood found its matrix in the so-called self-implementing plan, a study for a residential nucleus in Cesate, developed by De Carlo himself and published in the same issue of the journal, whose main feature consisted in the faculty granted to future inhabitants to intervene with their own choices in the final determination of the structure and form.* [...] *At Baveno, the recurring desire for formal rigor admitted certain concessions to local tradition (in this case, a typical area of the Verbano) and certain acknowledgments of some personalities of Milanese Rationalism. For instance: the Gardellian cut extended over two floors, from the roof bearing beam down to the ground floor, obtained by thinning the intermediate slab of the loggia, so as to allow the shadow zone to run the full height of the building and to make the continuity of the outermost plane of the façade stand out by contrast, according to a depth-surface opposition; or the likewise Gardellian juxtaposition of windows of different dimensions and character; but also the recovery of wood, as noted in the linear members of the balustrades, which, in this case, do not achieve the rarefaction attained by Albini's poetics, nor the expressive concentration at the joints, terminals, and connections. So that the carefully considered expressive research derived more from what it programmatically alluded to than from what it induced by design*».
Guido Canella, *Figura e funzione nell'architettura italiana dal dopoguerra agli anni Sessanta, 1980*, in «Hinterland», n. 13-14, gennaio-giugno 1980, ora in Guido Canella, *Architetti italiani nel Novecento*, a cura di Enrico Bordogna con Enrico Prandi, Elvio Manganaro, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010, pp. 78-79

Nella pagina seguente, veduta girando intorno alla casa da nord-ovest a sud-est (da «Casabella-Continuità», n. 201, maggio-giugno 1954, p. 31)





Vista del fronte principale (foto anni Cinquanta, Archivio Gabetti e Isola)

Ina-Casa a Mazzè, Torino, 1951-55

Roberto Gabetti, Giorgio Raineri

«[...] Queste qualità, che si traducono in una coscienza anche se progressiva mai polemica nei confronti della propria storia, sono entrate a far parte del costume più autentico della cultura torinese, così che queste architetture che presentiamo ne hanno ereditato quasi per natura i segni e per natura, più che per elezione, questi architetti prediligono l'"art nouveau", comprano libri sulla secessione viennese, insieme accordano fiducia risolutiva alla qualità del loro mestiere ed hanno geloso, "provinciale" rispetto delle tradizioni [...].
Un discorso complessivo si può fare intorno ai due esempi di INA-Casa pubblicati: qui la caratterizzazione delle opere si tiene lontana dalla tentazione di un linguaggio comune o dialettale per tentare di riassumere con un atto figurativo paesaggio e storia dei luoghi dove, di fatto, le costruzioni sono sorte.
Così la casa di Orbassano, nonostante alcune difficoltà sulla stesura geometrica della pianta ed il taglio di origine un poco disegnativa con cui si apre nell'ottagono di pianta l'accesso alle scale, si pone assai bene nel paesaggio circostante con la nettezza del suo volume chiuso ancor più sottolineato dal paramento continuo dei mattoni, e nel ricordo dei modi volumetrici di certe architetture militari del Piemonte. Così la casa a Mazzè riesce a superare, in un'unità volumetrica e per alcune finezze di dettaglio, le difficoltà di una pianta concepita in modo additivo anche se assai ingegnosamente.
[...] Così che, alla fine, il discorso che si può tenere intorno a queste architetture, anche se ancora condizionate dalla brevità dell'esperienza compiuta, è fatto ancora per sottolinearne il contributo poetico originale pur se tale originalità si traduce nelle diverse esperienze in ricerche ancora figurativamente dissimili. Tuttavia, il problema che questi esempi pongono, e non solo ai loro autori, è proprio quello di passare da un momento di esperienze, di casi isolati, ad un momento in cui il connettersi di tali esperienze permetta l'individuazione di un certo numero di valori storici sì, ma in grado di formare un comune linguaggio».
Vittorio Gregotti, *Un nuovo architetto torinese: Giorgio Raineri*, «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, p. 31

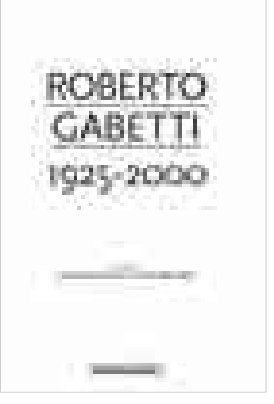


«Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956

«La casa è composta da tre appartamenti unifamiliari su due piani: tutti e tre hanno la stessa pianta ribaltata in tre sensi diversi, per generare i tre tipi che compongono la costruzione. Questa si sviluppa su un asse comune alle tre abita-

zioni nel quale stanno le scale a rampa unica; un tetto a due falde, largo quanto le scale, si sviluppa trasversalmente su tutta la lunghezza di queste: a questo tetto a due falde, alto e stretto, si appoggiano le tre falde uniche che coprono ciascuno dei tre appartamenti. I tramezzi nei due piani stanno sulla stessa verticale. L'ingresso ai tre appartamenti si affaccia su di un unico portico coperto di accesso; le finestre prospettano gli orticelli assegnati a ciascuna famiglia, su di un piccolo ripiano sopraelevato. Le finestre sono a tutta altezza, chiuse con antoni di legno. Le canne fumarie e gli esalatori dei gabinetti sono chiusi nello stesso vano murario dei camini che si prolungano assai sopra il tetto: la testa è solo impermeabilizzata, con conversa all'interno del maschio murario e scolo nelle sottili fessure verticali, fino sulla falda del tetto».

Roberto Gabetti, Giorgio Raineri, *Ina-Casa a Mazzè, 1950-55*, «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, p. 38



Ge. Canella, P. Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, 2017

«[...] oppure della quasi coetanea INA Casa a Mazzè (1950-55) sulla via per Caluso, ancora di Gabetti e Raineri, oggi in stato di grave degrado e quasi soffocata da una vegetazione di arbusti. Tre appartamenti unifamiliari distribuiti su due piani "con pianta ribaltata in tre sensi diversi per generare i tre tipi che compongono la costruzione", separati dall'asse comune della scala a rampa unica che taglia in trasversale l'intera composizione ed emerge in volume dalle coperture. Eppure anche qui ci si deve fermare un momento perché queste prime realizzazioni, e in speciale modo l'INA Casa di Mazzè, sembrano contenere per stralci, anticipandolo, quel primo eccesso in figura che poi esplode evidente nelle forme della successiva Cooperativa olivettiana di Montalenghe (1957), tutta di Raineri, realizzata poco distante nel paesaggio agricolo del Canavese e anch'essa oggi abbandonata dopo un crudele tentativo di scomporla in residenza: a Mazzè, nell'accenno del forato in cotto (che segna il volume a timpano del corpo scala) e nei camini di esalazione che si prolungano assai sopra il tetto "con la testa solo impermeabilizzata"; a Montalenghe, nell'esplosione seriale delle losanghe in laterizio (come riscontro d'aria per il fienile) ritmate dagli alti camini per la ventilazione naturale delle stalle (forse omaggio ai caratteri seppur diversamente eccezionali della Società Ippica Torinese, in quegli anni fortunatamente non ancora demolita)».

Gentucca Canella, *Dal mobile agli allestimenti, per un eccesso di intuizione*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, FrancoAngeli, Milano 2017, p. 273

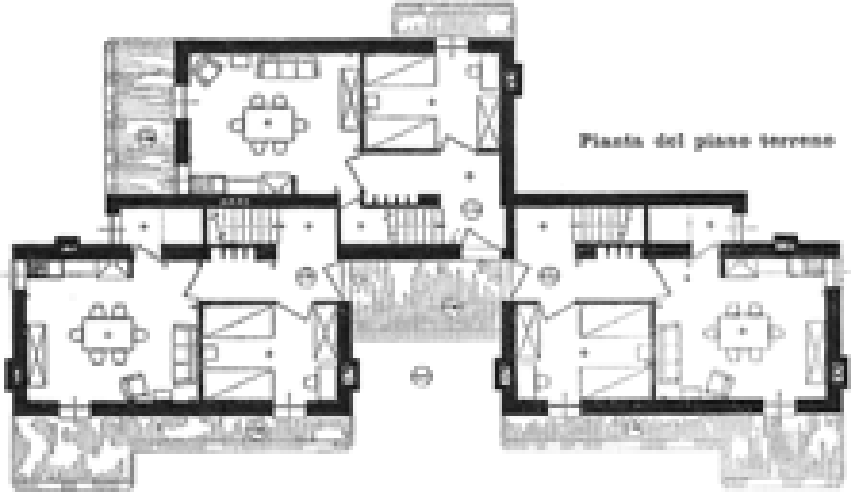
«Nella piccola casa a Mazzè (una anomalia assoluta, come l'edificio di Orbassano, nel panorama dell'esperienza Ina-Casa), l'organizzazione di tre cellule abitative duplex, impostate su piccole luci, intorno ad un'unica spina dorsale contenente in sequenza le tre scale a rampa unica, si trasforma, girando intorno all'edificio, in un gioco quasi illusionistico di opposti, fra costruzione e dissoluzione di simmetrie, e quindi di immaginari e scenari di vita. Elemento caratterizzante di questo

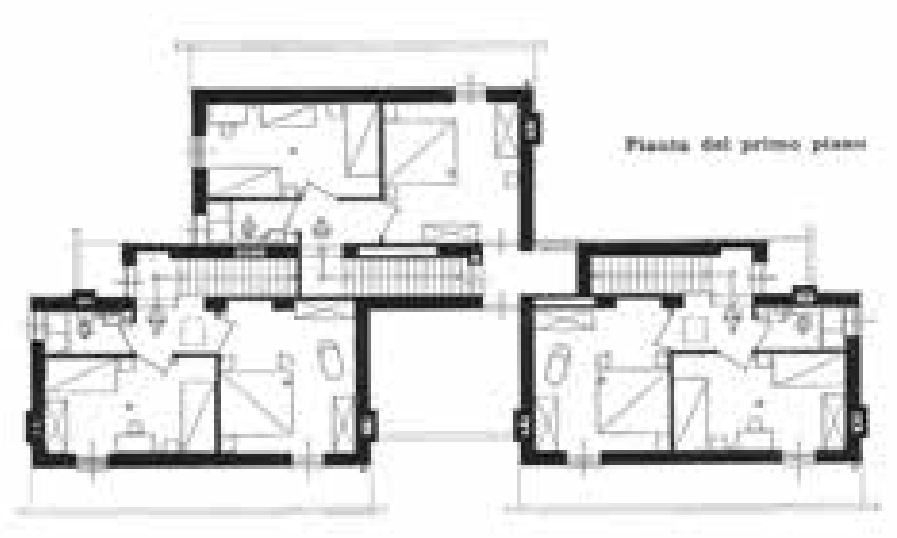


Ge. Canella, P. Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, 2020

gioco è anche qui il disegno delle coperture e la scelta di sottolineare il ruolo della spina servente con un sottile tetto a due falde che, a una visione centrale, dalla strada, si staglia con la sua figura rassicurante, per poi subito rivelarsi nella sua "inconsistenza"».

Maria Luisa Barelli, *Architetture per l'Ina-Casa. Le Vallette, zona G, e a ritroso*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, Franco-Angeli, Milano 2020, p. 127



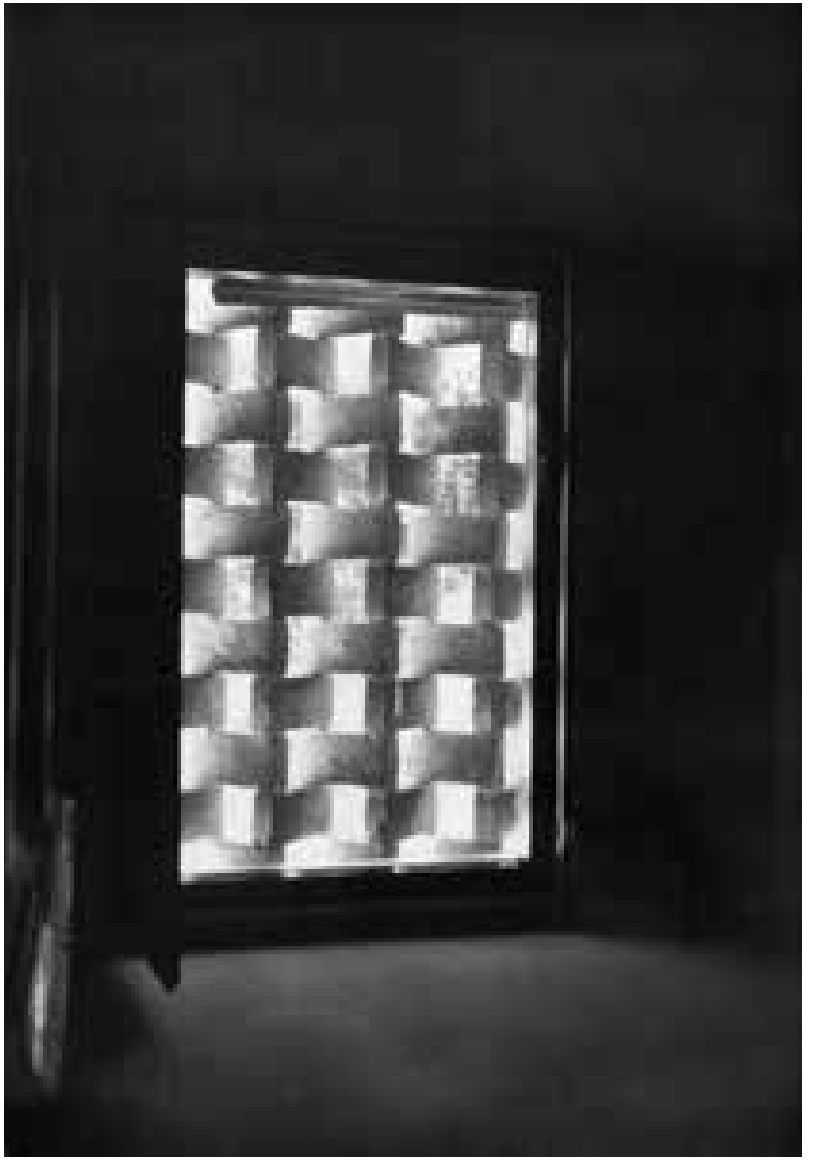


In questa pagina, pianta del piano terreno e del primo piano (da Roberto Gabetti, Giorgio Raineri, *Ina-Casa a Mazzè, 1950-55*, in «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, pp. 38-39)









Nella pagina precedente, particolare del timpano di copertura e dei camini (foto Roberto Gabetti, Archivio Gabetti e Isola)

Fronte principale con l'ingresso agli alloggi

Vista esterna (da «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre

In questa pagina, particolare del grigliato dell'apertura in copertura (foto Roberto Gabetti, Archivio Gabetti e Isola)

BIBLIOGRAFIA

Roberto Gabetti, Giorgio Raineri, *Ina-Casa a Mazzè, 1950-55*, in Vittorio Gregotti, *Un nuovo architetto torinese: Giorgio Raineri*, «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, pp. 31-47.

Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, p. 26.

Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 192-193.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, FrancoAngeli, Milano 2017.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2019.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, FrancoAngeli, Milano 2020.

*Per un bibliografia ragionata e completa su Roberto Gabetti dai primi anni Cinquanta alla fine degli anni Novanta si rimanda anche alla preziosa raccolta curata da Margherita Gabetti nei XXI volumi conservati alla Biblioteca Centrale di Architettura "Roberto Gabetti" del Politecnico di Torino (https://digit.biblio.polito.it/4159/1/Indice%20Gabetti.pdf).

«[...] *These qualities, which translate into an awareness that, though progressive, is never polemical toward its own history, have become part of the most authentic character of Turin culture, so that the architectures we present here have inherited their signs almost by nature, and by nature rather than by choice these architects favor Art Nouveau, buy books on the Viennese Secession, and together place decisive trust in the quality of their craft, while maintaining a jealous, "provincial" respect for traditions* [...].
An overall account can be given of the two Ina-Casa examples published here. In these works, the characterization keeps its distance from the temptation of a common or vernacular language, in an attempt to summarize through a figurative act the landscape and history of the places where the buildings have in fact been erected.
Thus the house at Orbassano, despite certain difficulties in the geometric layout of the plan and the somewhat draughtsmanlike treatment with which the staircase access opens in the octagonal plan, sits very well in the surrounding landscape with the clarity of its closed volume, further emphasized by the continuous brick facing, and in the memory of the volumetric modes of certain military architectures of Piedmont.
Thus the house at Mazzè manages to overcome, through volumetric unity and certain refinements of detail, the difficulties of a plan conceived in an additive manner, albeit a highly ingenious one.
[...] *So that, in the end, the account that can be given of these architectures, even if still conditioned by the brevity of the experience undertaken, is made once again to underscore their original poetic contribution, even if such originality translates in the various works into researches that are still figuratively dissimilar. Nevertheless, the problem that these examples raise, and not only for their authors, is precisely that of moving from a moment of individual experiences and isolated cases to a moment in which the connecting of such experiences allows the identification of a certain number of values that are indeed historical, but capable of forming a common language*».
Vittorio Gregotti, *Un nuovo architetto torinese: Giorgio Raineri*, in «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, p. 31

«*The building comprises three single-family apartments on two floors: all three have the same plan, mirrored in three different orientations, to generate the three types that make up the construction. It develops along an axis common to the three dwellings, in which the single-flight staircases are located; a double-pitched roof, as wide as the staircases, extends transversally along their entire length: against this tall and narrow double-pitched roof lean the three single-pitch roofs that cover each of the three apartments. The partitions on both floors are aligned on the same vertical. The entrances to the three apartments face onto a single covered access portico; the windows look onto the kitchen gardens assigned to each family, on a small raised terrace. The windows are full-height, closed with wooden shutters. The flue pipes and the toilet vents are enclosed within the same masonry shaft as the chimneys, which extend well above the roof: the head is only waterproofed, with a flashing inside the masonry core and drainage through thin vertical slots, down onto the roof pitch*».
Roberto Gabetti, Giorgio Raineri, *Ina-Casa a Mazzè, 1950-55*, «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, p. 38

«[...] *Or the near-contemporary Ina Casa at Mazzè (1950–55), on the road to Caluso, also by Gabetti and Raineri, today in a state of serious decay and almost smothered by shrub vegetation. Three single-family apartments distributed over two floors "with a plan mirrored in three different orientations to generate the three types that make up the construction," separated by the common axis of the single-flight staircase that cuts transversally through the entire composition and emerges in volume above the roof line. And yet here too one must pause for a moment, because these first works, and in particular the Ina-Casa at Mazzè, seem to contain in fragments, anticipating it, that first excess in form which then erupts visibly in the shapes of the subsequent Olivetti cooperative at Montalenghe (1957), entirely by Raineri, built a short distance away in the agricultural landscape of the Canavese and likewise today abandoned after a brutal attempt to convert it into a residence: at Mazzè, in the hint of the terracotta perforated block (marking the gable volume of the staircase block) and in the exhaust chimneys that extend well above the roof "with the head only waterproofed"; at Montalenghe, in the serial explosion of the brick lozenge openings (serving as air vents for the hayloft) punctuated by the tall chimneys for the natural ventilation of the stables (perhaps a tribute to the characteristics, though differently exceptional, of the Società Ippica Torinese, in those years fortunately not yet demolished)*».
Gentucca Canella, *Dal mobile agli allestimenti, per un eccesso di intuizione*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, FrancoAngeli, Milano 2017, p. 273

Nella pagina seguente, vista esterna (da «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, p. 39)





Vista del fronte nord, 1952 (da D. Regis, L. Battaglia, *Augusto Romano Architetto*, Celid, Torino 2012, p. 38, foto Augusto Romano)

Ina-Casa a Felizzano, Alessandria, 1952

Augusto Romano

«Tra i molti progetti piemontesi realizzati negli stessi anni di quelli di Falchera e di corso IV Novembre, ritroviamo quella ricerca progettuale, "quel gusto per l'invenzione formale e plastica" – di cui parla Astengo – proprio nel movimento della facciata, dei setti e della forma dei camini realizzati nella piccola manica che raggruppa tre abitazioni a schiera nella campagna dell'alessandrino a Felizzano. Affidando a elementi semplici il gioco compositivo attraverso l'andamento sfalsato dei blocchi nella facciata, la sporgenza dei setti murari, l'aggetto dei camini (dall'originale terminale triangolare), o la forma delle scale interne, si crea un effetto ricco e vibrato, senza per questo fare ricorso a materiali o a decorazioni inusuali, che non sarebbero in sintonia con il luogo. L'uso dei materiali della tradizione locale, come l'intonaco, la zoccolatura in pietra, i serramenti in legno, è ricorrente nelle costruzioni delle campagne piemontesi, e qui viene reinterpretato in modo da acquisire un'originalità semplice, ma frutto dello studio attento e dettagliato di ogni singolo particolare costruttivo. Una ricerca, una sperimentazione di nuove forme costruttive che avviene, dunque mantenendo il riferimento alla tradizione costruttiva locale, soprattutto per quanto riguarda i materiali. [...] L'edificio per appartamenti a due piani fuori terra si localizza in un piccolo lotto extraurbano ed è composto da tre corpi di fabbrica leggermente sfalsati con orientamento nord-sud: la pianta rettangolare è composta da tre abitazioni su due piani, con soggiorni e cucine al piano terreno e camere da letto al primo piano. La facciata a sud è suddivisa da sporgenze dei setti intonacati e dai balconi, a nord dagli ingressi e dalle sporgenze dei camini la cui particolarità si evidenzia nei terminali triangolari».

Daniele Regis, Lucetta Battaglia, *Augusto Romano Architetto*, Celid, Torino 2012, pp. 98, 162

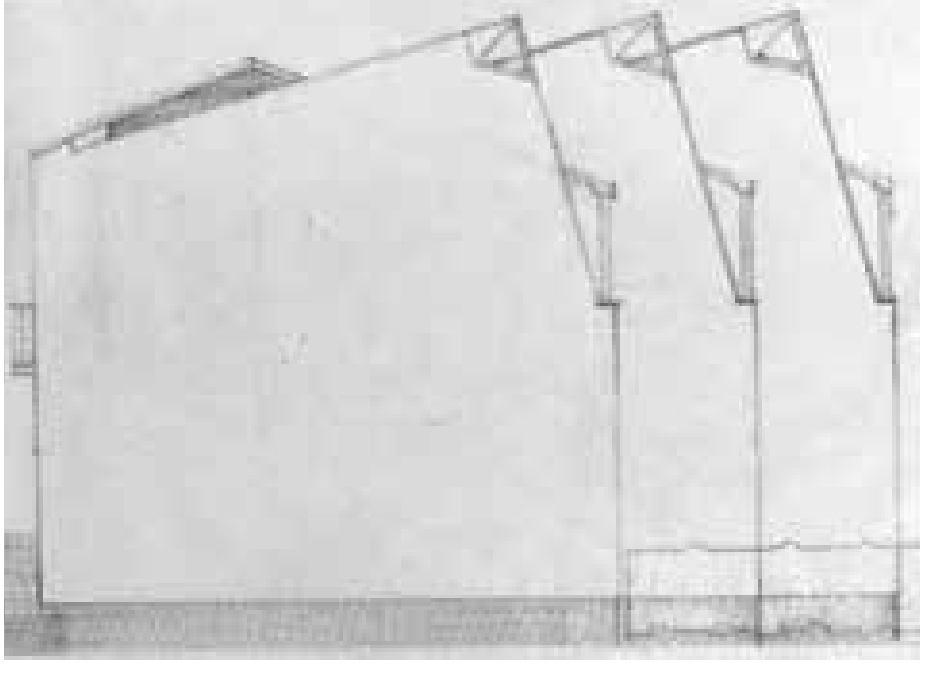


D. Regis, L. Battaglia, *Augusto Romano Architetto*, 2012

«Among the many Piedmontese projects realized in the same years as those of Falchera and corso IV Novembre, we find that design research, "that taste for formal and plastic invention" – of which Astengo speaks – precisely in the movement of the façade, the partition walls and the form of the chimneys realized in the small wing that groups three terraced dwellings in the countryside of the Alessandria area at Felizzano. By entrusting the compositional interplay to simple elements – the staggered arrangement of the blocks in the façade, the projection of the partition walls, the overhang of the chimneys (with their distinctive triangular terminal), or the form of the internal staircases – a rich and vibrant effect is achieved, without resorting to unusual materials or decorations that would be out of keeping with the place. The use of materials from the local tradition, such as plaster, stone plinths and wooden window frames, is a recurring feature of buildings in the Piedmontese countryside, and here it is reinterpreted in a way that acquires a simple originality, yet one that is the fruit of careful and detailed study of every single constructive detail. A research, an experimentation with new constructive forms that takes place, therefore, while maintaining reference to the local building tradition, above all with regard to materials. [...] *The two-storey apartment building is located on a small extra-urban plot and is composed of three slightly staggered building blocks with a north-south orientation: the rectangular plan comprises three dwellings on two floors, with living rooms and kitchens on the ground floor and bedrooms on the first floor. The south façade is subdivided by the projections of the plastered partition walls and the balconies, the north façade by the entrances and the projections of the chimneys whose distinctive feature is evident in the triangular terminals».*

Daniele Regis, Lucetta Battaglia, *Augusto Romano Architetto*, Celid, Torino 2012, pp. 98, 162





Nella pagina precedente, disegno di studio e scorcio del fronte nord con le sporgenze dei camini

In questa pagina, vista del fronte sud (da Daniele Regis, Lucetta Battaglia, *Augusto Romano architetto*, Celid, Torino 2002, pp. 162, 98)

BIBLIOGRAFIA

Istituto autonomo Case Popolari, *Alessandria. Primo cinquantenario 1909-1959*, s.e., s.l., 1959, pp. 26-29.

Daniele Regis, Lucetta Battaglia, *Augusto Romano Architetto*, Celid, Torino 2012.





Fronte sud-est (da «Domus», n. 291, febbraio 1954, p. 1, foto Roberto Gabetti, Archivio Gabetti e Isola)

Ina-Casa a San Maurizio Canavese, Torino, 1952-53

Roberto Gabetti, Giorgio Raineri, Massimo Amodei

«C'è un accademismo rurale, vezzeggiativo o cerebrale, che è una finzione, che sta da cittadino in campagna. C'è invece una forma di continuità con il paese e la vita, che è veritiera. Queste case Ina nel Canavese [n.d.r.: ci si riferisce alla casa qui catalogata e ad altre due case realizzate dagli architetti a Leynì] appartengono a questa seconda, e più meritoria, classificazione. Esse non sono da professionisti cittadini che vogliono fare da campagnoli, sono una architettura semplice e schietta come di chi sa parlare il dialetto del luogo. [...] La struttura portante è a vista nei muri esterni. Scala aperta. Tetto a falda unica in tegole piane con pendenza opposta sul vano scala; alzate in pietra che fanno da cassero al gradino in graniglia gettata. Impostazione condizionata al minimo stanziamento, L. 385.000 a vano».

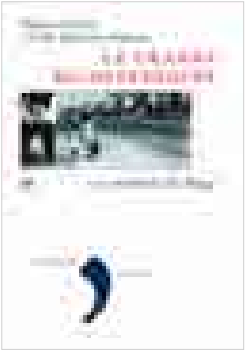
Massimo Amodei, Roberto Gabetti, Giorgio Raineri, *Case nel paesaggio*, in «Domus», n. 291, febbraio 1954, p. 1



«Domus», n. 291, febbraio 1954

«A San Maurizio Canavese (1952-53) un fabbricato a quattro piani, con fascioni esterni in laterizio contrapposti a superfici intonacate, si compone intorno all'emergenza della scala, posta in posizione assiale, interamente aperta e conclusa da una copertura emergente. [...] Ma più in generale, nei due interventi citati [San Maurizio Canavese e San Mauro Torinese, 1951] si coglie una ricezione sorprendentemente precoce dei motivi contemporaneamente sviluppati da Ignazio Gardella nelle case per impiegati Borsalino a Alessandria, in progettazione nel corso del 1950. Non si tratta infatti di affinità generiche, ma di riprese tanto puntuali da richiedere una diretta conoscenza di tale opera prima della sua pubblicazione. Nei fascioni laterizi che fiancheggiano le finestre allungate della casa a San Maurizio si riconosce infatti la "pietrificazione" dell'effetto di fluttuazione della superficie muraria ottenuto, in Alessandria, con le persiane a chiusura scorrevole [...]. È tuttavia palese la ricerca della qualità abitativa nelle prime esperienze Ina cui Gabetti prende parte: il riferimento esplicito a Gardella è già di per sé sintomatico di un preciso orientamento linguistico nell'ambito della produzione italiana».

Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, p. 286



P. Di Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione: il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta,* 2001

«[...] Roberto Gabetti e Giorgio Raineri [...] con Massimo Amodei, partecipano a un concorso Ina-Casa per un piccolo intervento a Favria Canavese, che resta irrealizzato, ma attrae l'attenzione della critica locale; successivamente lo stesso gruppo riesce a costruire a Leinì e San Mauro Torinese (1951); poi i soli Gabetti e Raineri realizzano due interventi a S. Maurizio Canavese (1951-53), ed ancora a Leinì, S. Francesco al Campo e Luserna S. Giovanni (1953), a Orbassano (1954-55), a Mazzè (1953-55, con Aimaro Isola). Infine, con Augusto Cavallari Murat quale capogruppo, Gabetti, Isola e Raineri sono incaricati del progetto per la Zona G alle Vallette [...] (1958-60). Si tratta di una produzione talvolta sottovalutata da una parte della storiografia: eppure alcune di queste case sono immediatamente pubblicate su "Domus" e "Casabella-Continuità", contribuendo a delineare la precoce fama dei loro autori, ma anche a delineare un'ipotesi di architettura antiretorica che diventerà caratteristica (talvolta luogo comune) di buona parte del dopoguerra torinese».

Sergio Pace, Oltre Falchera. *L'Ina-Casa a Torino e dintorni*, in Paola Di Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, Donzelli, Roma 2001, p. 266



Ge. Canella, P. Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, 2020

«L'edificio è una lunga stecca ortogonale alla linea ferroviaria, coperta da un tetto a falda unica che in alto si protende e si affila, e che si interrompe in corrispondenza del corpo scala situato in posizione quasi centrale, dove la falda assume pendenza opposta. Tutto qui viene "tirato" all'estremo: a partire dalla larghezza del fabbricato, di soli 6,80 metri (assai simile probabilmente a quella delle case rurali della zona), che consente di girare l'organizzazione strutturale adottata nella casa di San Mauro Torinese e di eliminare ogni elemento strutturale interno, con i muri portanti longitudinali e i solai orditi in direzione trasversale. L'involucro murario, che si eleva su quattro piani fuori terra, viene organizzato intorno a un sistema regolare di fulcri e murature a cassa vuota che assume, nei disegni, una valenza quasi didascalica. Il progetto sembra così evidenziare, accanto alla "ricezione sorprendentemente precoce dei motivi contemporaneamente sviluppati da Ignazio Gardella nelle case per impiegati Borsalino a Alessandria", una volontà di rilettura anche in chiave figurativa di quei modi costruttivi, radicati nell'edilizia piemontese, derivati dall'esperienza antonelliana. Tutto ciò che è in funzione viene immaginato per essere messo in rappresentazione. Scegliendo di lasciare invariato di piano in piano lo spessore dei muri, i fulcri – concepiti, come specificato in un disegno di dettaglio, quali solidi "di ugual resistenza alla compressione" – esibiscono in facciata la loro progressiva rastremazione, operata sempre solo su un lato, per delimitare aperture di larghezza costante, configurate come veri e propri tagli, continui da pavimento a soffitto e chiusi da infissi ad anta unica».

Maria Luisa Barelli, *Architetture per l'Ina-Casa. Le Vallette, zona G, e a ritroso*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, Franco-Angeli, Milano 2020, p. 126

Dettaglio del fronte nord-ovest

Vista esterna del complesso residenziale (da «Domus», n. 291, febbraio 1954, p. 1, foto Roberto Gabetti, Archivio Gabetti e Isola)

BIBLIOGRAFIA

Massimo Amodei, *Roberto Gabetti, Giorgio Raineri, Case nel paesaggio*, in «Domus», n. 291, febbraio 1954, pp. 1-3.

Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996.

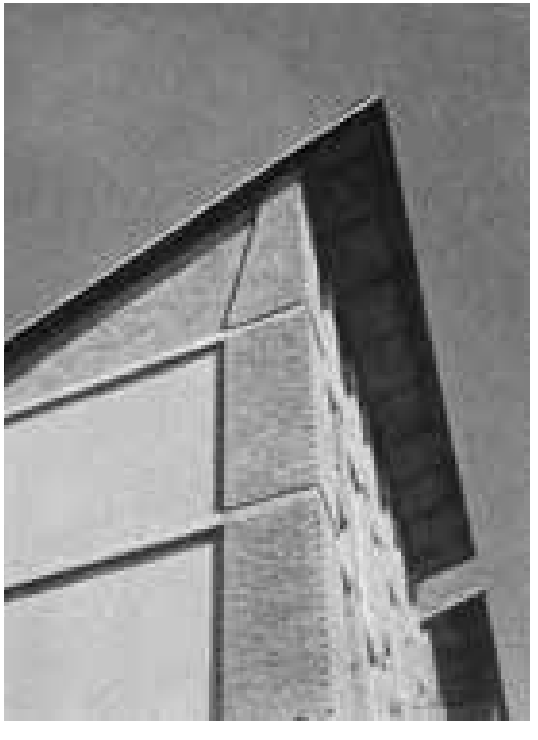
Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998.

AA.VV., *Giorgio Raineri – Cinquant'anni di architettura*, numero monografico, in «Porti di Magnin», n. 42, aprile 1999.

Sergio Pace, *Oltre Falchera. L'Ina-Casa a Torino e dintorni*, in Paola Di Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, Donzelli, Roma 2001, pp. 263-75.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, Franco-Angeli, Milano 2017.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, Franco-Angeli, Milano 2020.





«*There is a rural academicism, coy or cerebral, that is a fiction – that of the city dweller in the countryside. There is instead a form of continuity with the land and with life that is truthful. These Ina houses in the Canavese [n.d.r.: referring to the house catalogued here and two other houses built by the architects in Leinì] belong to this second, and more meritorious, category. They are not the work of urban professionals who wish to play at being country folk; they are a simple and straightforward architecture, as of one who knows how to speak the local dialect.* [...] *The load-bearing structure is exposed in the external walls. Open staircase. Single-pitch roof in flat tiles with opposing pitch over the stairwell; stone risers serving as formwork for the cast graniglia treads. Design conditioned by the minimum allocation, L. 385,000 per unit*».
Massimo Amodei, Roberto Gabetti, Giorgio Raineri, *Case nel paesaggio*, in «Domus», n. 291, febbraio 1954, p. 1

«*In San Maurizio Canavese (1952-53) a four-storey building, with external brick bands set against plastered surfaces, is composed around the prominence of the staircase, placed in an axial position, entirely open and concluded by a projecting roof.* [...] *But more generally, in the two interventions cited [San Maurizio Canavese and San Mauro Torinese, 1951] one detects a surprisingly early reception of the motifs simultaneously developed by Ignazio Gardella in the Borsalino employee housing in Alessandria, in design during the course of 1950. These are not generic affinities, but borrowings so precise as to require direct knowledge of that work prior to its publication. In the brick bands flanking the elongated windows of the San Maurizio building one recognizes indeed the "petrification" of the effect of fluctuation of the wall surface achieved, in Alessandria, with the sliding-closure shutters.* [...] *The pursuit of residential quality in the early Ina projects in which Gabetti participates is nonetheless evident: the explicit reference to Gardella is in itself symptomatic of a precise linguistic orientation within Italian production*».
Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, p. 286

«[...] *Roberto Gabetti and Giorgio Raineri* [...] *together with Massimo Amodei, take part in an Ina-Casa competition for a small project in Favria Canavese, which remains unbuilt but attracts the attention of local critics; subsequently the same group manages to build in Leinì and San Mauro Torinese (1951); then Gabetti and Raineri alone realize two projects in S. Maurizio Canavese (1951-53), and again in Leinì, S. Francesco al Campo and Luserna S. Giovanni (1953), in Orbassano (1954-55), in Mazzè (1953-55, with Aimaro Isola). Finally, with Augusto Cavallari Murat as group leader, Gabetti, Isola and Raineri are commissioned for the project for Zone G at Vallette* [...] *(1958-60). This is a body of work that is at times undervalued by a part of the historiography: and yet several of these houses are immediately published in «Domus» and «Casabella-Continuità», contributing to establishing the early fame of their authors, but also to outlining a hypothesis of anti-rhetorical architecture that would become characteristic – at times a commonplace – of a large part of post-war Turin*».
Sergio Pace, *Oltre Falchera. L'Ina-Casa a Torino e dintorni*, in Paola Di Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli, Roma 2001, p. 266

Nella pagina seguente, dettaglio dell'ingresso alla scala (Archivio Atc)





Ingresso di un'abitazione, 1953 (da D. Regis, L. Battaglia, *Augusto Romano Architetto*, Celid, Torino 2012, p. 14 foto Augusto Romano)

Ina-Casa a Varallo Pombia, Novara, 1952-53

Augusto Romano

«[...] Nel progetto di Varallo Pombia, le facciate hanno un andamento mosso dallo sfalsamento delle singole unità abitative monofamiliari: qui l'aggetto tra primo e secondo piano, le lesene rivestite in pietra e i setti murari di divisione, anch'essi in pietra, creano una soluzione compositiva caratterizzata dai volumi sfalsati e dalla geometria delle falde e dei camini. Le soluzioni distributive delle piante su due livelli sono semplici e funzionali; la ricerca è incentrata su spazi ridotti, essenziali, e sullo studio dei particolari costruttivi, che creano realizzazioni originali, quali le scale interne con struttura in tondini metallici e legno.
[...] Progetto su un lotto nelle vicinanze della stazione per la realizzazione di edifici su due piani accorpati in blocchi di quattro unità abitative; una seconda tipologia prevede invece case unifamiliari più ampie a un solo piano fuori terra. La distribuzione interna varia in funzione dell'ampiezza degli appartamenti a due o tre camere da letto. Le costruzioni orientate est-ovest, in blocchi sfalsati, presentano ampie porzioni di facciata, setti, camini e zoccolature rivestite in pietra; il resto delle facciate, trattato ad intonaco chiaro, è scandito dalle finestre, dallo sfalsamento dei piani e dalla sporgenza del camino dal particolare terminale trapezoidale''».

Daniele Regis, Lucetta Battaglia, *Augusto Romano Architetto*, Celid, Torino 2012, pp. 99, 162



D. Regis, L. Battaglia, *Augusto Romano Architetto*, 2012

«In the Varallo Pombia project, the façades have an animated character produced by the staggering of the individual single-family residential units: here the projection between the first and second floor, the stone-clad pilaster strips and the dividing partition walls, also in stone, create a compositional solution characterized by staggered volumes and the geometry of the roof pitches and chimneys. The distributive solutions of the two-level plans are simple and functional; the research is focused on reduced, essential spaces and on the study of constructive details, which produce original results, such as the internal staircases with a structure in metal rods and wood.
[...] *A project on a plot near the railway station for the construction of two-storey buildings grouped in blocks of four residential units; a second typology provides instead for larger single-family houses of a single storey above ground. The internal layout varies according to the size of the two- or three-bedroom apartments. The constructions, oriented east-west in staggered blocks, present large portions of façade, partition walls, chimneys and plinths clad in stone; the remainder of the façades, finished in light plaster, is articulated by the windows, the staggering of the floors and the projection of the chimney with its distinctive trapezoidal terminal».*
Daniele Regis, Lucetta Battaglia, *Augusto Romano Architetto*, Celid, Torino 2012, pp. 99, 162







Ina-casa a Varallo Pombia, dettaglio e fronti, 1953

Nella pagina seguente, Ina-casa a Varallo Pombia, paticolare degli interni e della scala, 1953

Prospetti, 1953 (da D. Regis, L. Battaglia, *Augusto Romano Architetto*, Celid, Torino 2012, foto Augusto Romano)



BIBLIOGRAFIA

Giovanni Astengo, *Due Architetti nello sviluppo della cultura torinese: Gino Becker e Augusto Romano*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 8, giugno 1956, pp. 100-103.

Daniele Regis, Lucetta Battaglia, *Augusto Romano Architetto*, Celid, Torino 2012, p. 162.







Vista del fronte posteriore verso i campi (da Roberto Gabetti, Giorgio Raineri, *Ina-Casa a Orbassano, 1954-55*, «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, p. 35, foto Roberto Gabetti. Archivio Gabetti e Isola)

Ina-Casa a Orbassano, Torino, 1954-55

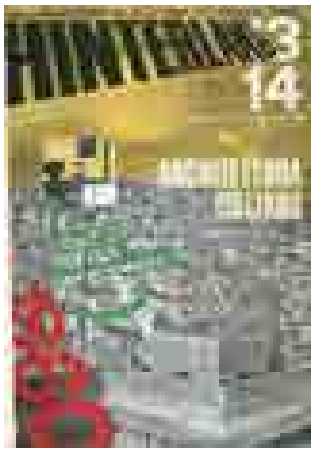
Roberto Gabetti, Giorgio Raineri

«La casa fa parte del programma del Piano incremento occupazione operaia; lo stanziamento fissava unicamente il numero totale dei vani, da distribuirsi a cura dei progettisti. Il volume a torrione esagonale è nato dal desiderio di isolare la nuova casa, mediante una forma chiusa, dallo squallido ambiente circostante; contemporaneamente la necessità della più assoluta economia consigliava una pianta addensata con scala disimpegnante tre alloggi per piano e minimo sviluppo di tetto. L'esagono è tagliato verso mezzanotte, lungo la strada provinciale, in corrispondenza del vano scale, e quindi dell'ingresso. Il tetto in tegole piane è in vista dall'interno della scala. I prospetti sono lavorati in mattoni comuni lavorati a faccia a vista; pure i davanzali sono in mattoni».
Roberto Gabetti, Giorgio Raineri, *Ina-Casa a Orbassano, 1954-55*, «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, p. 38



«Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956

«[...] Con l'Ina-Casa di Orbassano, nelle vicinanze di Torino, progettata nel 1954 da Roberto Gabetti e Giorgio Raineri, ci si trova di fronte a un tipo a torre di impianto esagonale, intozzito sul vano scala centrale che distribuisce tre alloggi per piano. In analogia a quanto detto precedentemente per Ridolfi a proposito della promiscuità sociale romana, qui la memoria sembrava correre, con allusione riconoscente, all'agroindustrializzazione diffusasi in Piemonte nel Secolo scorso, recuperando tipologicamente dall'edilizia militare e dai casali agricoli. Quest'opera si faceva annunciatrice della precoce maturità di questi architetti torinesi, rispetto ai loro coetanei pure coinvolti nel revival, nel far precipitare a conclusione certe istanze rimaste ancora latenti, ancora ambiguamente sospese, nella poetica dei maestri italiani. Questo aspetto, che penso verrà ripreso da chi si occuperà dei decenni successivi, è molto importante dacché furono le generazioni più giovani a fornire l'indice tollerabile di esposizione formale e ideologica nel corpo della storia, altrimenti indefinito, tra modernità e tradizione, nell'ambivalenza dei maestri».
Guido Canella, *Figura e funzione nell'architettura italiana dal dopoguerra agli anni Sessanta*, in «Hinterland», n. 13-14, gennaio-giugno 1980, ora in Guido Canella, *Architetti italiani nel Novecento*, a cura di Enrico Bordogna con Enrico Prandi, Elvio Manganaro, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010, p. 68



«Hinterland», n. 13-14, gennaio-giugno 1980



T. Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, 1998

«[...] Tra tutti i progetti per l'Ina-casa quello di Orbassano emerge per l'estrema singolarità formale, anticipando il tema della "forzatura" delle geometrie nelle architetture svincolate dalla necessità degli allineamenti. Commissionato a Gabetti e Raineri dallo Iacp di Torino, nel 1954, l'edificio venne iniziato nel 1955 e terminato entro l'anno. La casa di Orbassano presenta, come tutte le altre dell'Ina, particolarità costruttive che riguardano direttamente la struttura, realizzata in muratura portante a solai misti e copertura con travatura lignea e tegole piane. L'assoluta economia non ha permesso lussi: anche i davanzali sono in mattoni, le scale in economici marmi bianchi, le superfici interne semplicemente intonacate, il taglio degli alloggi modesto, gli spazi comuni esigui: niente ascensore, uno spoglio giardino erboso. La caratteristica di questo edificio è l'incisivo profilo volumetrico. Nasce come prisma a base esagonale ed è poi lavorato dall'interno, alla ricerca di una possibile regolarizzazione degli ambienti da abitare. Ecco allora una prima interruzione del volume puro per sottrazione di un consistente spicchio che permetta di illuminare il vano scala e una incisione più modesta per risolvere un nodo distributivo per localizzare le cucine di due alloggi. La posizione del corpo scala, a proiezione all'incirca triangolare, facilita la distribuzione degli alloggi. Del triangolo, infatti, i due lati verso la strada sono occupati dalle rampe, l'altro dal pianerottolo; questo si affaccia nel vuoto centrale, in comunicazione diretta con le cantine e con la copertura, poiché non esiste sottotetto, né compartimentazione dello scantinato. Gli alloggi, tre per piano, sono di taglio differente: a una, due, tre camere da letto. Secondo le prescrizioni normative, dopo l'approvazione ministeriale, si sarebbe dovuta modificare l'imposta della copertura, poiché, per dar risalto al volume puro dell'edificio, non si era previsto il cornicione. I lavori vennero tuttavia svolti seguendo il progetto, come risulta dalle prime pubblicazioni; ma in seguito venne aggiunto il cornicione».

Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, p. 119

«Nella torre di Orbassano (1954-55), realizzata per l'Ina-Casa con Roberto Gabetti, la ricerca sperimentale di Raineri si risolve nella definizione dell'impianto tipologico. Approfittando di un bando che, stanziando unicamente il numero totale di vani, lascia agli architetti la massima libertà aggregativa, gli autori disegnano una torre esagonale con blocco scala centrale che distribuisce tre alloggi, per un totale di quattro piani. Un volume introverso e compatto, reso uniforme, nelle facciate, dall'utilizzo del mattone paramano, che costituisce una emergenza simbolica all'interno di un panorama circostante caratterizzato da bassi fabbricati senza qualità. I tagli verticali degli alti camini, che costellano il profilo spezzato del tetto, contribuiscono a definire l'originalità figurativa dell'edificio».

Giovanni Durbiano, *Essere "nuovo", ieri*, in *Giorgio Raineri – Cinquant'anni di architettura*, numero monografico, in «Porti di Magnin», n. 42, aprile 1999, pp. 25-26

«Costruito nell'ambito del programma di interventi di finanziamento pubblico per residenze a basso costo INA-Casa (Piano di incremento per l'occupazione operaia), l'edificio è un volume a forma di esagono regolare con tetti a falda e tegole piane, tagliato in corrispondenza del lato della strada e dell'accesso. La scala centrale, anch'essa esagonale, ha la struttura della copertura a vista. Come ha scritto a suo tempo Gregotti, quest'opera si tiene lontana "dalla tentazione di un linguaggio dialettale", memore forse di certe architetture militari del Piemonte (Gregotti 1956). Interamente in mattoni, ammorsati sugli spigoli in modo da creare un elemento decorativo, l'edificio si impone nella sua forma geometrica e chiusa e definita nel paesaggio: l'oggetto architettonico prende le distanze da un intorno privo di qualità».

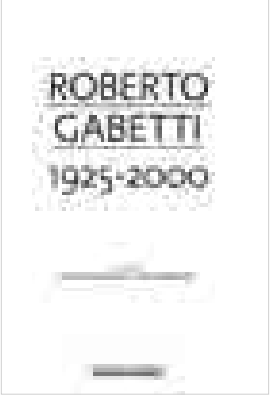
Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 197



M.A. Giusti, R. Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, 2008

«[...] Ma quasi con costanza se ne trovano altri richiami tanto nella scelta del torrione introflesso in paramento di mattoni dell'INA Casa a Orbassano (1954), sempre di Gabetti e Raineri, realizzata per il Piano di incremento per l'occupazione operaia (e oggi anch'essa purtroppo disastrosamente alterata in figura da un rivestimento esterno a cappotto e intonaco), quanto negli sbalzi in assolo dell'uno e dell'altro autore: come nel caso dell'altana della Casa R. a Eremo Torinese (1951), che sprofonda al disotto della quota massima dei timpani "senza mai interrompere la continuità delle falde"; oppure nell'insolito effetto figurativo della copertura fuori scala, "con tessitura in diagonale rispetto alle travi", nella sopraelevazione di Casa Costamora a Belvedere Langhe, costruita nel 1952 (con strutture di Giuseppe Raineri). [...] È quindi forse plausibile per l'architettura di Roberto Gabetti provare a ragionare su due orientamenti entrambi caratterizzati dall'operare in sodalizio – con Giorgio Raineri prima e con Aimaro Isola poi –, che tracciano però percorsi molto netti e in alcuni casi contrastanti. [...] E semmai l'alternanza di "due vene pendolarmente oscillanti, una ritrosa e sottile, una fiduciosa e quasi forte", attribuita da Gabetti a Giorgio Raineri nello scritto "Intimismo" del 1969 sembra, rileggendola oggi, quasi un sottile accenno di pentimento dell'autore per quel comune operare giovanile. Quasi che Gabetti conscio delle "intonazioni di grande effetto" e delle "sonate tutte in maggiore" delle prime realizzazioni con Raineri (che Gregotti introduce sulla "Casabella-Continuità" del 1956) volesse indicare, per entrambi, un necessario ritorno a vie più pacate, a linguaggi mediati e meditati, a quell'alternativa ritrosa e sottile, sorta di demarcazione dell'architettura torinese dell'immediato secondo dopoguerra, che compone secondo misura, attenta al dettaglio, all'elemento minore, alla storia dei luoghi, al paesaggio».

Gentucca Canella, *Dal mobile agli allestimenti, per un eccesso di intuizione*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, FrancoAngeli, Milano 2017, pp. 273-274



Ge. Canella, P. Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, 2017



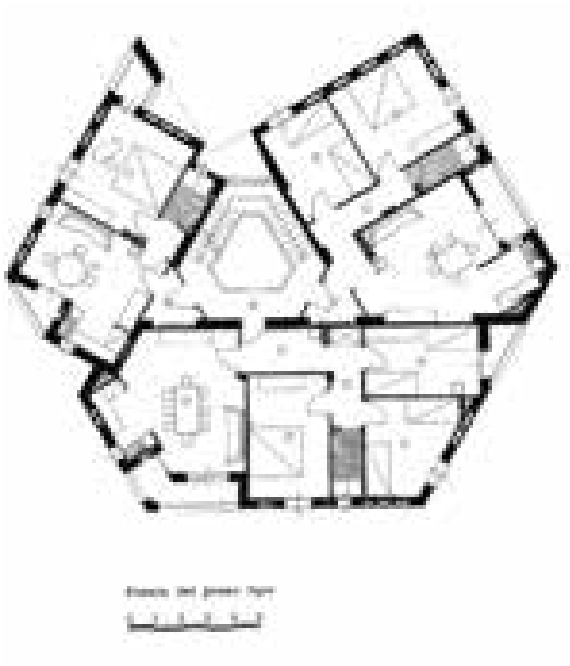
Ge. Canella, P. Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, 2020

«[...] L'Ina-Casa di Orbassano permette di osservare un altro dispositivo che pare attraversare diverse di queste opere, ossia la tendenza a scolpire i volumi, al fine di creare effetti volumetrici massivi caratterizzati da pochi vuoti e sfondati. A Orbassano tale operazione ha valenza centrale, e prende corpo attraverso gli svuotamenti delle logge ma anche tramite l'intaglio al negativo di uno degli spigoli dell'esagono. A Mazzè e San Maurizio Canavese l'effetto di svuotamento nasce invece dal taglio verticale che si viene a creare tra i diversi volumi accostati. Di questo sperimentalismo volumetrico-compositivo rimarrà traccia, nelle successive opere di Raineri, essenzialmente in termini planimetrici, come si può ad esempio osservare nella casa d'affitto a Nichelino del 1960 o in alcuni interni, come quello della villa a Piazzette di Usseglio del 1966».

Davide Rolfo, Antonio De Rossi, *Giorgio Raineri: la difficile eredità di un esordio brillante*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, FrancoAngeli, Milano 2020, p. 151



Vista del fronte principale verso strada (da «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, p. 35)







Pianta del piano tipo

Dettaglio del fronte in mattoni comuni lavorati a faccia a vista

Dettaglio del fronte su strada (da «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, pp. 34-35, foto Roberto Gabetti, Archivio Gabetti e Isola)



BIBLIOGRAFIA

Vittorio Gregotti, *Un nuovo architetto torinese: Giorgio Raineri*, in «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, pp. 31-47.

Roberto Gabetti, *Intimismo. In questi ultimi dieci anni, dieci nuove opere di Giorgio Raineri*, in «Casabella», n. 338, luglio 1969, p. 11.

Vittorio Gregotti, *La strategia dell'invenzione e la poesia del mestiere: opere di Giorgio Raineri; Giorgio Raineri, Architetture, 1954-1979; Roberto Gabetti, Una lettera a Giorgio Raineri*, in «Controspazio», n. 3, maggio-giugno 1979, pp. 26-46.

Guido Canella, *Figurazione e funzione nella architettura italiana dal dopoguerra agli anni Sessanta, in Architettura italiana 1945-1960*, «Hinterland», n. 13-14, gennaio-giugno 1980, pp. 3, 68, e in Guido Canella, *Architetti italiani nel Novecento*, a cura di Enrico Bordogna con Enrico Prandi, Elvio Manganaro, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010, p. 114.

Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, pp. 43-47.

Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998.

AA.VV., *Giorgio Raineri – Cinquant'anni di architettura*, numero monografico, in «Porti di Magnin», n. 42, aprile 1999.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 197.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, FrancoAngeli, Milano 2017.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2019, pp. 266-269.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, FrancoAngeli, Milano 2020.

*Per un bibliografia ragionata e completa su Roberto Gabetti dai primi anni Cinquanta alla fine degli anni Novanta si rimanda anche alla preziosa raccolta curata da Margherita Gabetti nei XXI volumi conservati alla Biblioteca Centrale di Architettura "Roberto Gabetti" del Politecnico di Torino.

Nella pagina precedente, vista del fronte esterno (da «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, p. 35, foto Roberto Gabetti)

«*The building is part of the Piano incremento occupazione operaia program; the allocation fixed only the total number of rooms, to be distributed at the discretion of the architects. The hexagonal tower volume arose from the desire to isolate the new building, by means of a closed form, from the squalid surrounding environment; at the same time, the necessity of the most absolute economy called for a compact plan with a staircase serving three apartments per floor and a minimal roof area. The hexagon is cut toward the north, along the provincial road, at the level of the stairwell, and thus of the entrance. The flat-tile roof is visible from inside the staircase. The elevations are finished in common exposed facework brick; the sills are likewise in brick*».
Roberto Gabetti, Giorgio Raineri, *Ina-Casa a Orbassano, 1954-55*, «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, p. 38

«[...] *With the Ina-Casa at Orbassano, near Turin, designed in 1954 by Roberto Gabetti and Giorgio Raineri, one is confronted with a tower type on a hexagonal plan, compressed around the central stairwell that serves three apartments per floor. In analogy with what was previously said of Ridolfi with regard to Roman social promiscuity, here the memory seemed to run, with grateful allusion, to the agricultural industrialization that spread through Piedmont in the previous century, drawing typologically from military architecture and rural farmhouses. This work announced the precocious maturity of these Turin architects, relative to their contemporaries also involved in the revival, in bringing to definitive conclusion certain demands that had remained latent, still ambiguously suspended, in the poetics of the Italian masters. This aspect, which I believe will be taken up by those who deal with the subsequent decades, is of great importance, since it was the younger generations that provided the tolerable index of formal and ideological exposure in the body of history, otherwise undefined, between modernity and tradition, in the ambivalence of the masters*».
Guido Canella, *Figura e funzione nell'architettura italiana dal dopoguerra agli anni Sessanta*, in «Hinterland», n. 13-14, gennaio-giugno 1980, ora in Guido Canella, *Architetti italiani nel Novecento*, a cura di Enrico Bordogna con Enrico Prandi, Elvio Manganaro, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010, p. 68

«[...] *Among all the Ina-Casa projects, the one at Orbassano stands out for its extreme formal singularity, anticipating the theme of the "forcing" of geometries in architectures freed from the necessity of alignments. Commissioned from Gabetti and Raineri by the Iacp of Turin in 1954, the building was begun in 1955 and completed within the year. The Orbassano house presents, like all the other Ina houses, constructive features that relate directly to the structure, built in load-bearing masonry with composite floor slabs and a roof with timber framing and flat tiles. The absolute economy allowed no luxuries: even the sills are in brick, the staircases in inexpensive white marble, the internal surfaces simply plastered, the apartment sizes modest, the common spaces minimal: no lift, a bare grassed garden. The defining characteristic of this building is its incisive volumetric profile. It originates as a hexagonal prism and is then worked from within, in pursuit of a possible regularization of the habitable spaces. Hence a first interruption of the pure volume by subtraction of a substantial wedge, allowing the stairwell to be lit, and a more modest incision to resolve a distributive node for the location of the kitchens of two apartments. The position of the staircase block, of approximately triangular projection, facilitates the distribution of the apartments. Of the triangle, the two sides facing the street are occupied by the flights, the other by the landing; this opens onto the central void, in direct communication with the basements and the roof, since there is neither an attic nor a compartmentalized basement. The apartments, three per floor, are of different sizes: one, two, and three bedrooms. According to regulatory requirements, following ministerial approval, the roof eaves should have been modified, since, in order to emphasize the pure volume of the building, no cornice had been provided. The works were nevertheless carried out following the original project, as evidenced by the earliest publications; but a cornice was subsequently added*».
Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, p. 119

Nella pagina seguente, vista interna della copertura del vano scala (da «Porti di Magnin», n. 42, aprile 1999, p. 13, foto Roberto Gabetti, anni Cinquanta)

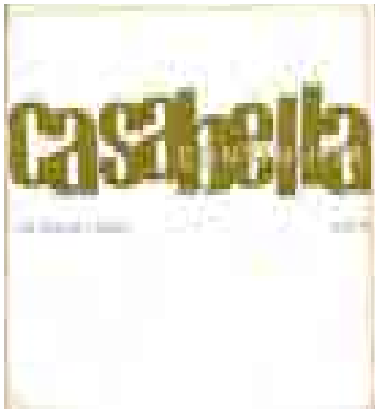




La costruzione vista da ovest (da «Casabella-Continuità», n. 219, aprile-maggio 1958, p. 29, foto Carla De Benedetti)

Case per gli operai della Fabbrica tessile Bossi a Cameri, Novara, 1954-58

Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino



«Casabella-Continuità», n. 219, aprile-maggio 1958

«Le tre abitazioni costruite sono le prime di una serie di nove che ospiteranno le famiglie degli operai di una industria tessile. Il piccolo nucleo residenziale è posto alla periferia del paese di Cameri (6000 abitanti), ad 8 km dalla città di Novara.
La soluzione in duplex adottata ha permesso di aderire ai caratteri distributivi della tradizione locale, di soddisfare il desiderio del diretto contatto di ogni abitazione con il proprio orto-giardino. La muratura perimetrale è composta da un tavolato interno di cm 4,5, da una camera d'aria di cm 4 e da un muro portante esterno a vista di cm 25, intonacato sulla faccia interna. La muratura portante è tutta di testa in mattoni a mano sabbiati con incasso per la malta: la tessitura del muro subisce variazioni solo al di sopra degli architravi delle finestre (dove il muro è di fascia), in corrispondenza degli spigoli convessi e alle spallette delle aperture dove gli spazi dei quarti di mattone che risultano dal cambiamento di tessitura sono riempiti da una serie di ceramiche color verde scuro.
Davanzali e architravi delle aperture sono in cemento e graniglia martellinato color grigio chiaro; prefabbricati, essi sono stati posti in opera col crescere della muratura così che giunti alla gronda la casa risultava all'esterno completamente finita.
I solai sono in laterizio armato: il tetto è a capriate di cemento con copertura di tegole alla marsigliese. La gronda è in lamiera verniciata color rosso viola cupo. I serramenti sono in abete verniciato color marrone ed i ferri delle ringhiere sono color verde scuro. Il piccolo piazzale su cui si aprono gli ingressi alle tre abitazioni è pavimentato, come la rampa di accesso, in mattoni grigi del Ticino. Il costo totale dell'opera, comprese le sistemazioni a terra, escluso il prezzo del terreno, è di circa L. 8.000 al mc. La qualità degli esecutori ha permesso un'ottima traduzione dal disegno all'opera finita».

Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino, *Tre appartamenti in duplex*, in «Casabella-Continuità», n. 219, aprile-maggio 1958, pp. 27-31



«Casabella», n. 493, luglio-agosto 1983

[...] Nello spazio della manifattura tessile familiare, una "famiglia" di edifici costruiti in anni successivi per le esigenze di una produzione in espansione (1956 nucleo residenziale e 1961 casa a quattro piani per i dipendenti, 1968 nuovo stabilimento) dimostra come a distanza di pochi metri e pochi anni l'uno dall'altro sia possibile seguire un discorso coerente attraverso edificazioni di volta in volta diverse,

non solo sul piano funzionale ma, ciò che più importa, sul piano delle risposte alle questioni che il contesto pone nel suo trasformarsi [...]».
Giacomo Polin, *Gregotti Associati, nuovi uffici Bossi a Cameri*, in «Casabella», n. 493, luglio-agosto 1983, p. 2



S. Crotti (a cura di), *Vittorio Gregotti*, Zanichelli, Bologna 1986

«Nel nucleo di tre edifici alla periferia di Cameri, gli alloggi, tutti distribuiti su due piani, e dotati di un orto giardino, aderiscono alla tradizionale tipologia diffusa nel luogo: lo stesso spazio che raccoglie gli ingressi alle abitazioni miniaturizza la corte comune delle preesistenze rurali. Anche la tessitura muraria uniforme, che attenua l'articolazione dei volumi, sottolinea il radicamento al circostante: le pareti, in mattoni a mano sabbiati disposti di testa, si disegnano in corrispondenza delle finestre, degli spigoli convessi e delle spallette, dove quarti di mattone sono alternati a ceramiche color verde scuro, davanzali, soglie e architravi, accuratamente disegnati, sono in cemento e graniglia color grigio chiaro, i serramenti in abete verniciato, la copertura in tegole alla marsigliese».
Sergio Crotti (a cura di), *Vittorio Gregotti*, Zanichelli, Bologna 1986, pp. 18-19



S. Polano, con M. Mulazzani, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, 1991

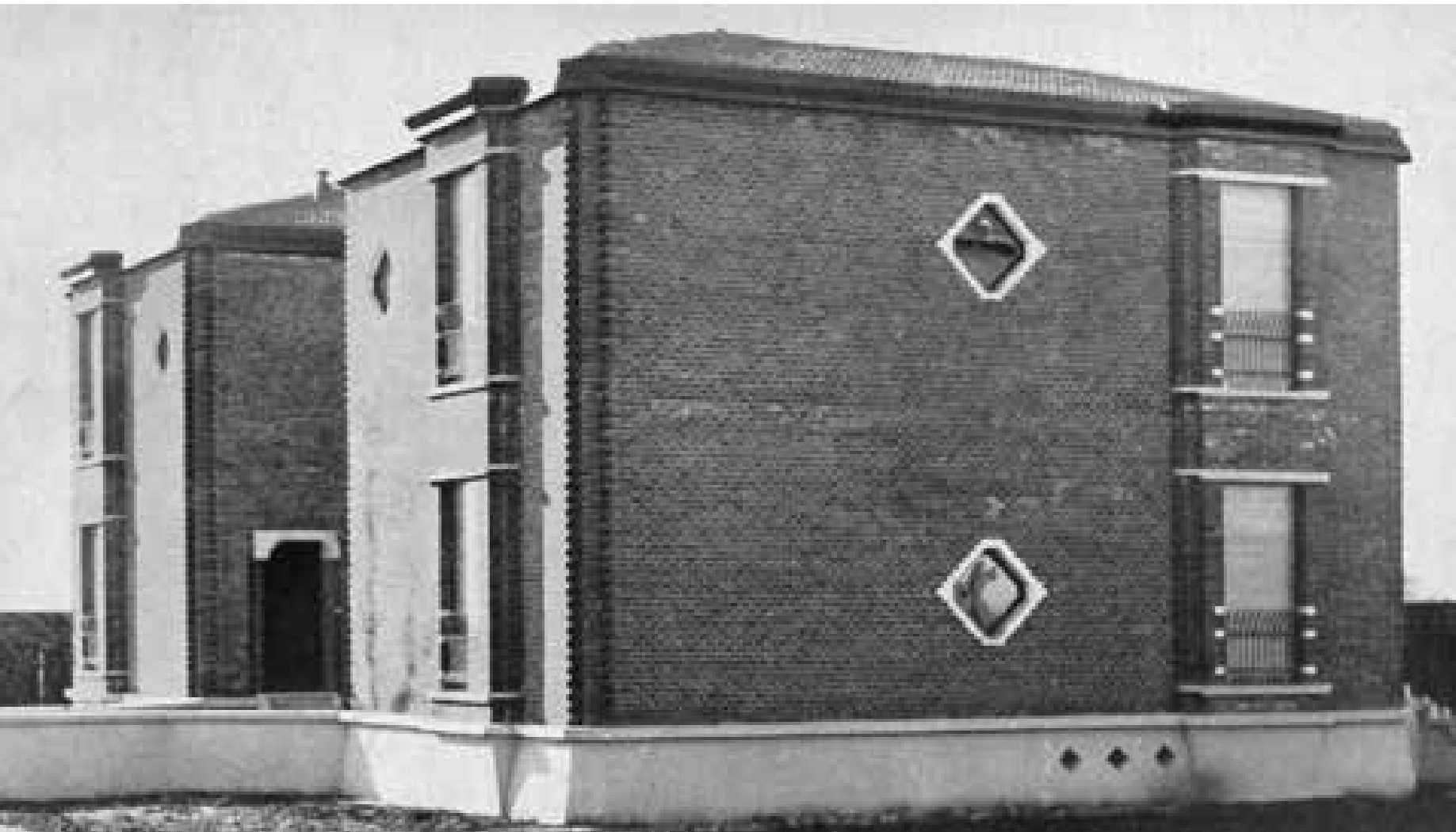
«Nell'arco di quasi trent'anni si snoda il rapporto di Gregotti con un luogo – Cameri – e con una industria – la Bossi – per la realizzazione di edifici per abitazione, dello stabilimento e infine di nuovi uffici per la vecchia manifattura. Chiaramente leggibile risulta il passaggio da una ricerca di radicamento nell'ambiente – tramite sia l'adesione a tipologie tradizionali, sia l'attenzione alle accentuazioni espressive, ai caratteri costruttivi e ai materiali dei progetti residenziali – alla indeterminatezza linguistica dell'architettura del lavoro [...]».
Sergio Polano con Marco Mulazzani, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1991, p. 24



G. Moprugno, *Gregotti Associati 1953-2003*, Milano 2004

«L'edificio di tre alloggi duplex a schiera doveva essere la prima cellula-base di un nucleo urbano formato da un complesso residenziale di nove alloggi per gli operai di un'industria tessile di Cameri, a 8 km dalla città di Novara [...] l'adesione empirica a modelli insediativi a corte della tradizione padana, qui contratta e miniaturizzata in una piccola piazza rialzata e lastricata in mattoni grigi del Ticino su cui si affacciano gli ingressi delle abitazioni, trova corrispondenza nell'attenzione calligrafica assegnata alla risoluzione dei volumi attraverso il recupero delle tecniche di costruzione tradizionali».
Guido Morpurgo, *Gregotti Associati 1953-2003*, Rizzoli/Skira, Milano 2004, pp. 16-19

La costruzione
vista da nord
(da «Casabella-
Continuità», n. 219,
aprile-maggio 1958,
pp. 28, 30, 31, foto
Carla De Benedetti)

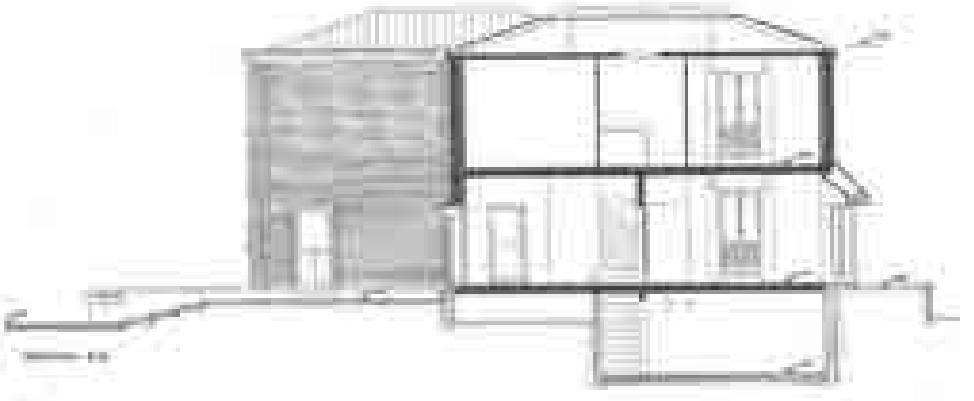


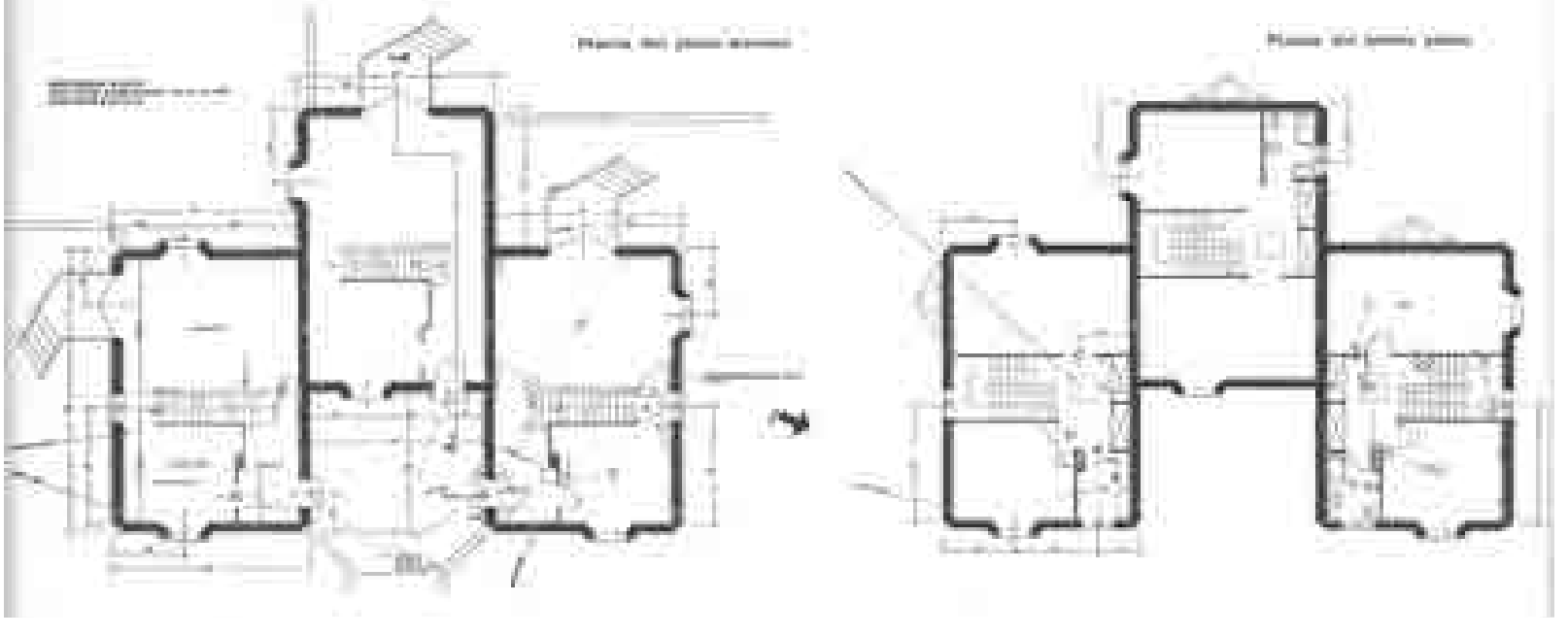
Planimetria generale

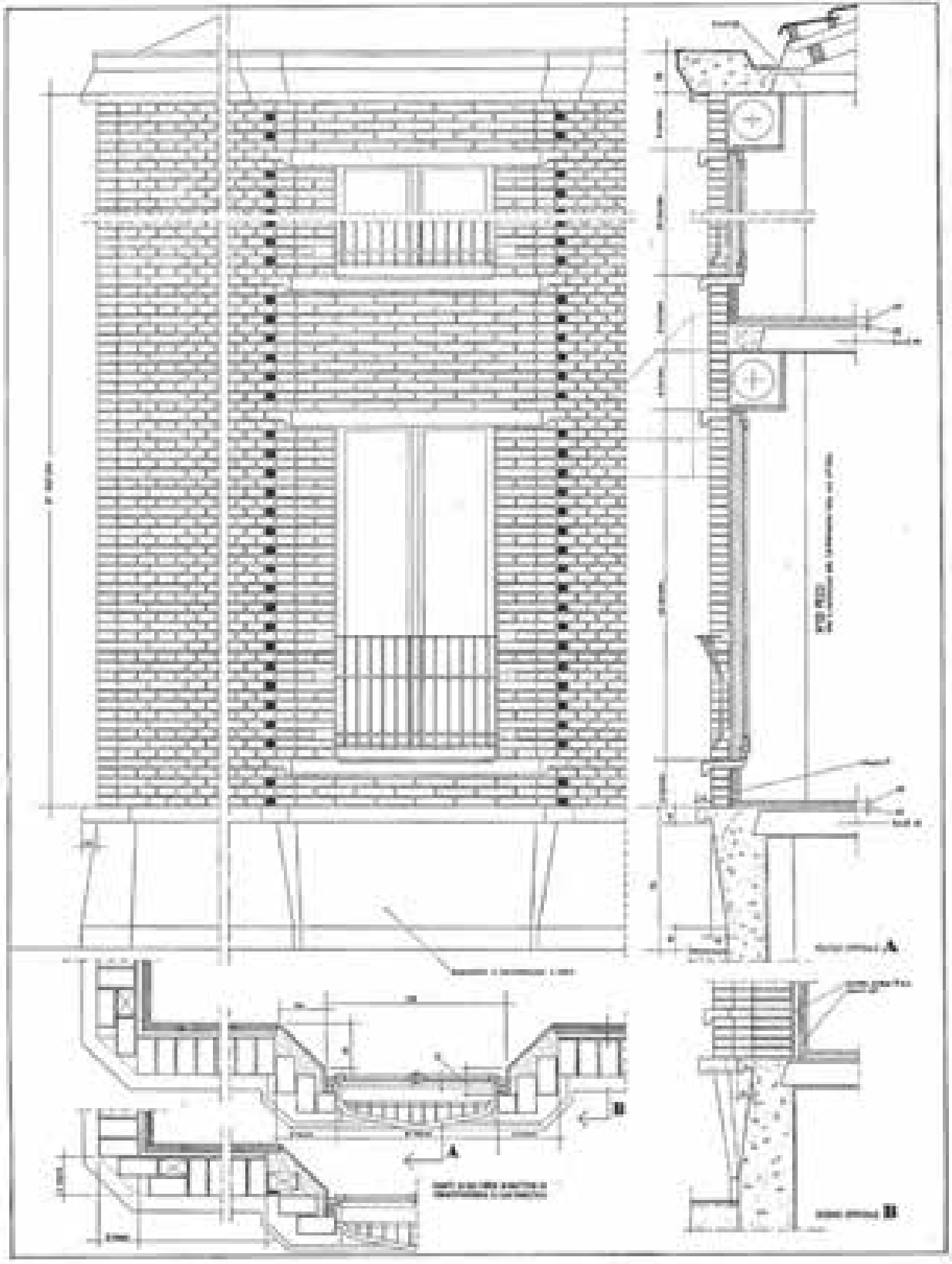
Sezione AA

Piante del piano terreno e primo (da «Casabella-Continuità», n. 219, aprile-maggio 1958, pp. 28-29)









Particolari costruttivi
(da «Casabella-
Continuità», n. 219,
aprile-maggio 1958,
pp. 27-28)



Le aperture in colonna di uno dei duplex (da «Casabella-Continuità», n. 219, aprile-maggio 1958, p. 28, foto Carla De Benedetti)

BIBLIOGRAFIA

Aldo Rossi, *Il passato e il presente nelle nuova architettura: casa a Superga, dell'architetto Giorgio Raineri; abitazione e scuderia a Milano, dell'architetto Gae Aulenti; Case in duplex a Cameri, degli architetti Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino*, in «Casabella-Continuità», n. 219, aprile-maggio 1958, pp. 16-31.

Francesco Tentori, *Nel clima italiano: lo Studio Architetti Associati di Novara*, in «Casabella-Continuità», n. 259, gennaio 1962, pp. 28-41.

Roberto Gabetti, *Intimismo. In questi ultimi dieci anni, dieci nuove opere di Giorgio Raineri*, in «Casabella», n. 338, luglio 1969, pp. 7-21.

Giacomo Polin, *Gregotti Associati, nuovi uffici Bossi a Cameri*, in «Casabella», n. 493, luglio-agosto 1983, pp. 2-9.

Sergio Crotti (a cura di), *Vittorio Gregotti*, Zanichelli, Bologna 1986, pp. 18-19.

Sergio Polano con Marco Mulazzani, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1991, pp. 24-25.

Joseph Rykwert, *Gregotti associati*, Rizzoli, Milano 1995, pp. 18, 156.

Guido Morpurgo, *Gregotti Associati 1953-2003*, Rizzoli/Skira, Milano 2004, pp. 16-19.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 144.



Il serramento di uno dei soggiorni e l'ingresso secondario (da «Casabella-Continuità», n. 219, aprile-maggio 1958, p. 31, foto Carla De Benedetti)



«*The three dwellings built are the first of a series of nine that will house the families of workers from a textile factory. The small residential nucleus is located on the outskirts of the town of Cameri (6,000 inhabitants), 8 km from the city of Novara. The duplex solution adopted has made it possible to adhere to the distributive characteristics of the local tradition and to satisfy the desire for each dwelling to have direct contact with its own kitchen garden. The perimeter wall consists of an internal partition of 4.5 cm, an air cavity of 4 cm and an external load-bearing exposed wall of 25 cm, plastered on the inner face. The load-bearing masonry is entirely in hand-made sand-faced bricks laid in header bond with recessed mortar joints: the bond of the wall varies only above the window lintels (where the wall is laid in stretcher bond), at the convex corners and at the window jambs, where the spaces left by the quarter-brick offsets resulting from the change in bond are filled with a series of dark green ceramic inserts. Sills and lintels of the openings are in bush-hammered light gray cement and graniglia; prefabricated, they were laid in the course of the rising masonry so that by the time the eaves were reached the exterior of the house was completely finished. The floor slabs are in reinforced hollow-tile construction; the roof is on concrete trusses with Marseille tile covering. The eaves are in sheet metal painted deep purple-red. The window frames are in fir painted brown and the balustrade ironwork is dark green. The small forecourt onto which the entrances to the three dwellings open is paved, as is the access ramp, in gray Ticino bricks. The total cost of the work, including ground landscaping and excluding the price of the land, is approximately L. 8,000 per sq. m. The quality of the contractors has allowed an excellent translation from drawing to finished work*».
Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino, *Tre appartamenti in duplex*, in «Casabella-Continuità», n. 219, aprile-maggio 1958, pp. 27-31

«*Over the course of nearly thirty years, Gregotti's relationship with a place – Cameri – and with an industry – Bossi – unfolds through the realization of residential buildings, the factory complex and finally new offices for the old manufacturing plant. Clearly legible is the shift from a pursuit of rootedness in the environment – through both adherence to traditional typologies and attention to expressive accentuations, constructive characteristics and materials in the residential projects – to the linguistic indeterminacy of the architecture of work* [...]».
Sergio Polano con Marco Mulazzani, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1991, p. 24

«*The building of three row-house duplex dwellings was intended to be the first base unit of an urban nucleus formed by a residential complex of nine dwellings for the workers of a textile factory in Cameri, 8 km from the city of Novara.* [...] *The empirical adherence to courtyard settlement models from the Po Valley tradition, here contracted and miniaturized into a small raised forecourt paved in grey Ticino bricks onto which the dwelling entrances face, finds its correspondence in the calligraphic attention devoted to the resolution of the volumes through the recovery of traditional construction techniques*».
Guido Morpurgo, *Gregotti Associati 1953-2003*, Rizzoli/Skira, Milano 2004, pp. 16-19



Nella pagina precedente, un particolare della soluzione di spigolo della muratura (da «Casabella-Continuità», n. 219, aprile-maggio 1958, pp. 30-31, foto Carla De Benedetti)

In questa pagina, vista esterna dell'ingresso (da «Casabella-Continuità», n. 219, aprile-maggio 1958, p. 26, foto Carla De Benedetti)



Vista su via San Francesco D'Assisi (da «Casabella-Continuità», n. 241, luglio 1960, p. 26, foto Vittorio Gregotti e Dino Sala)

Case d'affitto V.G.F. a Novara, 1958-59

Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino



«Casabella-Continuità», n. 241, luglio 1960

«L'impianto generale nasce da una situazione urbana di egual valore sulle due fronti: da un lato la strada, dall'altro un cortile aperto ed in diretta comunicazione con una zona di ville molto alberata e ben orientata, appoggiate ai bastioni seicenteschi che sono al margine del nucleo antico della città. Il sistema di prefabbricazione a piè d'opera dei tamponamenti (derivato dai classici esempi francesi in cui le condizioni di cantiere sono assai simili alle nostre) ha consentito una certa rapidità di esecuzione ed insieme una continuità di disegni delle facciate, specie nelle campate piene, che è un tramite utile tra la notevole dimensione generale dei blocchi e la continua visione parziale di chi percorre la strada. La parete esterna è costituita da un pannello in cemento e graniglia grigio caldo martellinato a macchina, da un isolamento in peralit di 1 cm e da una parete interna di cm 12. Insieme alla struttura in cemento armato, di interasse costante di 3,30, è stata gettata una veletta continua copricassonetto: essa ha permesso di spostare le aperture sino alla fase finale di montaggio ed insieme di ridurre l'altezza e quindi il peso del pannello fino a dimensioni facilmente manovrabili coi normali mezzi di sollevamento. Il modulo generale dei pannelli è di cm 61: i copripilastri sono appoggiati a piccole mensole che sono state gettate insieme al pilastro... [...] L'insieme è costituito da tre blocchi di eguale lunghezza, due accostati e uno staccato. I due blocchi accostati hanno tre appartamenti per piano su uno spessore di 14 metri con scale in testata. Ogni appartamento occupa tre campate di cui la centrale grigliata scherma il terrazzo su cui si affacciano cucina e bagno. Il blocco corto ha uno spessore di corpo inferiore (11 mt) non essendo libero nelle due testate; ha tre appartamenti per piano e scala trasversale. I piani terra sono interamente occupati da uffici».

Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino, *Case d'affitto a Novara*
«Casabella-Continuità», n. 241, luglio 1960, pp. 26, 28

«Localizzato al margine del nucleo storico, lungo la traccia dei bastioni seicenteschi, l'intervento riconduce il rapporto con il contesto urbano alla dialettica tra caratteri di variabilità e di persistenza del costruito. Aderendo alla matrice morfologica, allinea i volumi edilizi sulla cortina stradale, ricompone le fronti unitarie dei fabbricati, resi tipologicamente compatibili, ma innovati nel diagramma distributivo, nel dimensionamento, nella composizione, come rivela la fitta tessitura delle



S. Crotti (a cura di), *Vittorio Gregotti*, Zanichelli, Bologna 1986

superfici esterne. Le assonanze perretiane traspaiono nella semplificazione dei profili stereometrici d'insieme, compendiati dalla compartizione modulare delle membrature. Il complesso è formato da tre blocchi di uguale lunghezza e spessore di 14 m, due dei quali disposti contigui. Il sistema dei tamponamenti, costituiti da pannelli prefabbricati, a piè d'opera in cemento e graniglia grigia, permette il disegno unitario dei prospetti: ogni appartamento occupa tre campate, di cui la centrale, grigliata, scherma la loggia su cui affacciano cucina e bagno; la veletta marcapiano è realizzata contemporaneamente al getto delle strutture in cemento armato che hanno interasse costante di 3.50 m».

Sergio Crotti (a cura di), *Vittorio Gregotti*, Zanichelli, Bologna 1986, p. 20



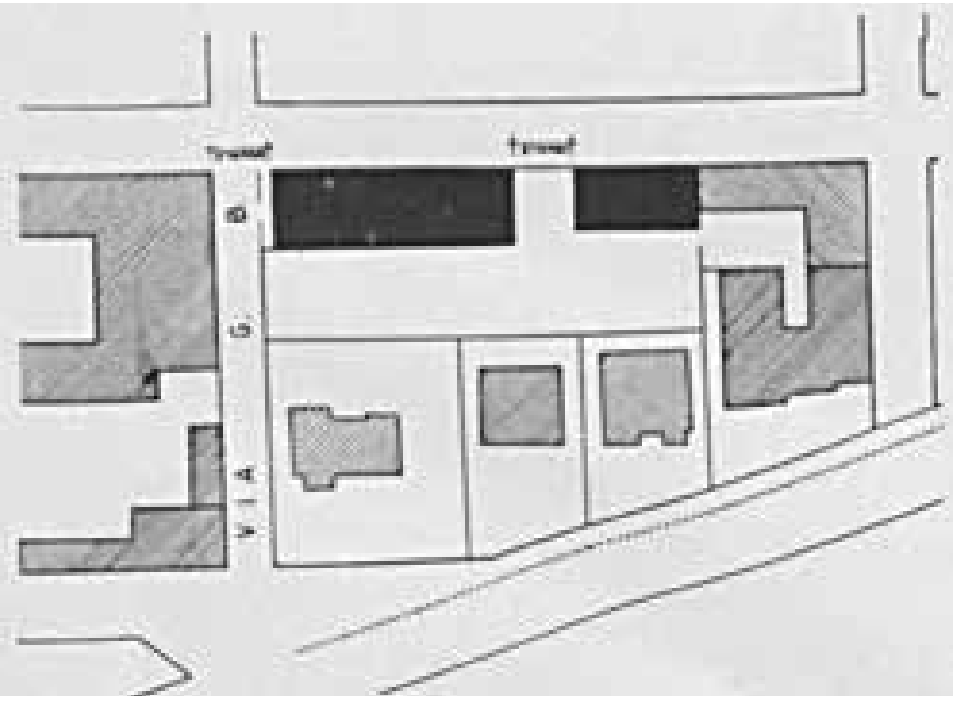
G. Moprugno, *Gregotti Associati 1953-2003*, Milano 2004

«L'edificio di cinque piani fuori terra è situato sul sedime dei bastioni seicenteschi, in un'area precedentemente occupata dalle Vecchie Fabbriche del Ghiaccio, e si compone di tre blocchi di uguale lunghezza, due accostati e uno staccato, allineati longitudinalmente sulla cortina stradale a ricomporre le fronti dei fabbricati limitrofi.

I blocchi accostati presentano una sezione di 14 m con scale in testata. Non essendo libero sulle testate, il corpo di fabbrica corto ha invece uno spessore di 11 m e presenta tre appartamenti per piano distribuiti da una scala trasversale. I piani terreno dei tre blocchi sono interamente destinati ad uffici. Ogni alloggio occupa tre campate dimensionate sul passo di 3,50 m, di cui una grigliata centrale che scherma la loggia sulla quale si affacciano cucina e bagno. L'unitarietà delle superfici di tamponamento che formano le fronti è costituita da sistemi di pannelli nervati in cemento e graniglia grigia prefabbricati a piè d'opera».

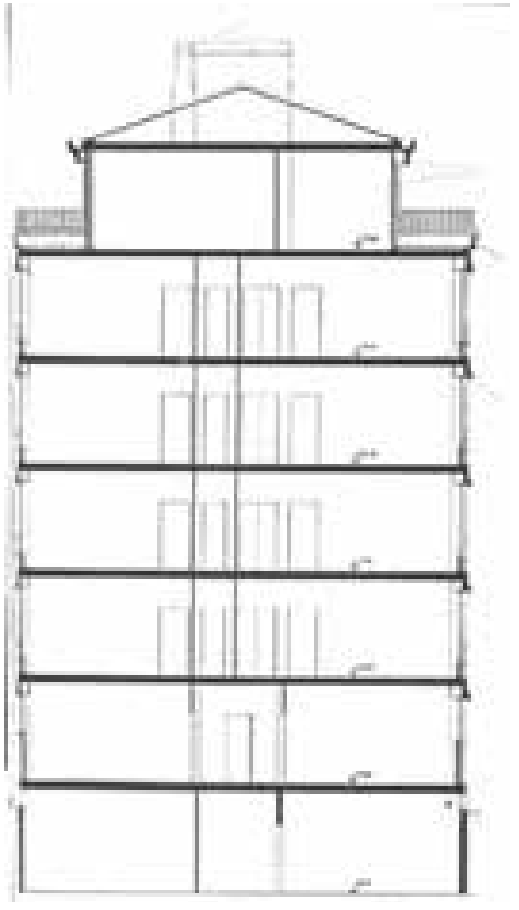
Guido Morpurgo, *Gregotti Associati 1953-2003*, Rizzoli/Skira, Milano 2004, p. 20

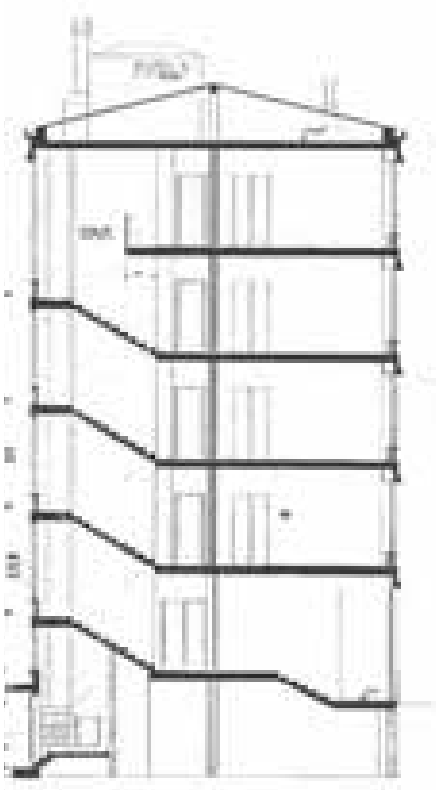
Planimetria
generale, la fronte
verso l'interno e
la cancellata tra
i due blocchi
(da «Casabella-
Continuità», n. 241,
luglio 1960, pp. 27-29,
foto Vittorio Gregotti e
Dino Sala)





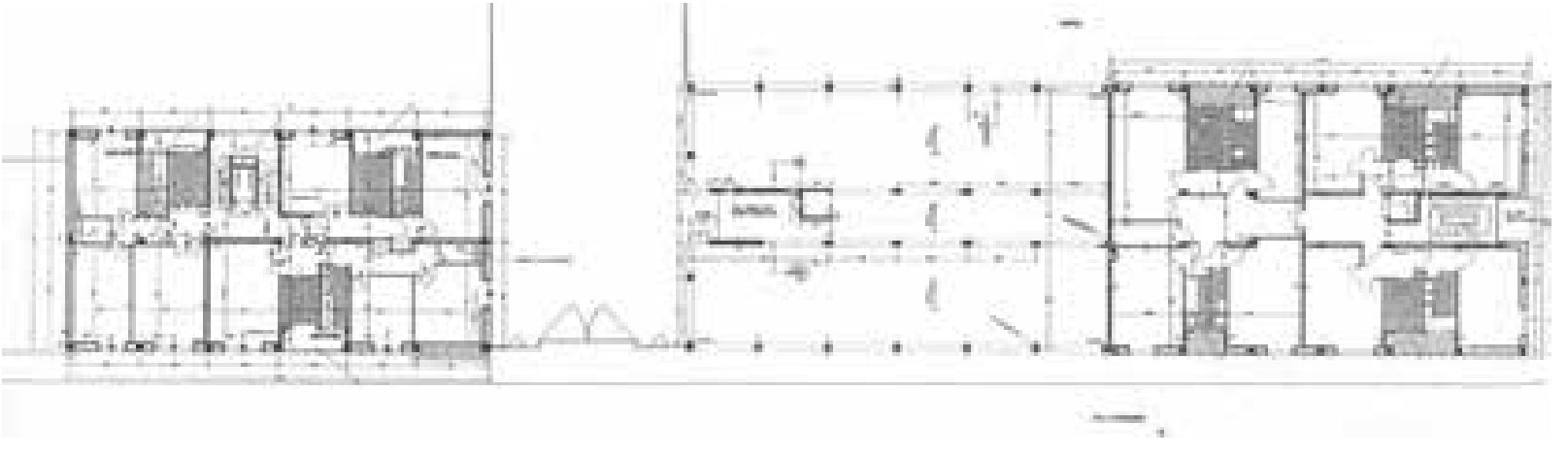


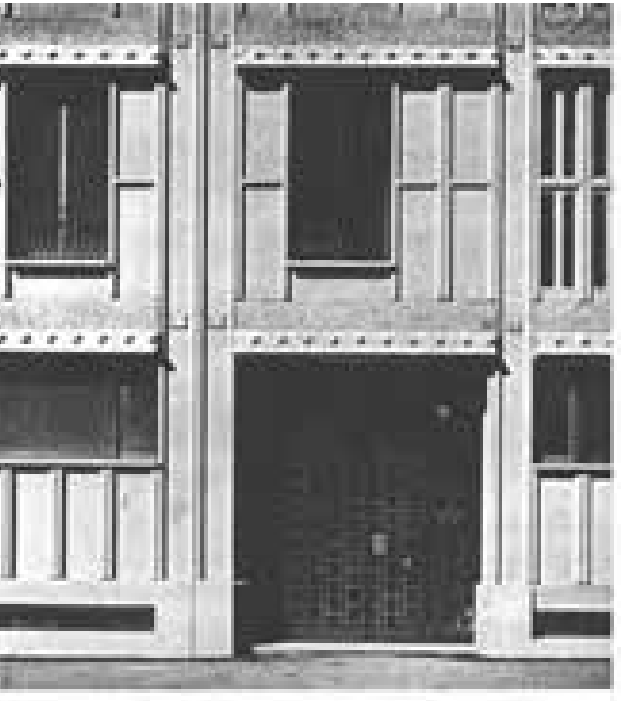




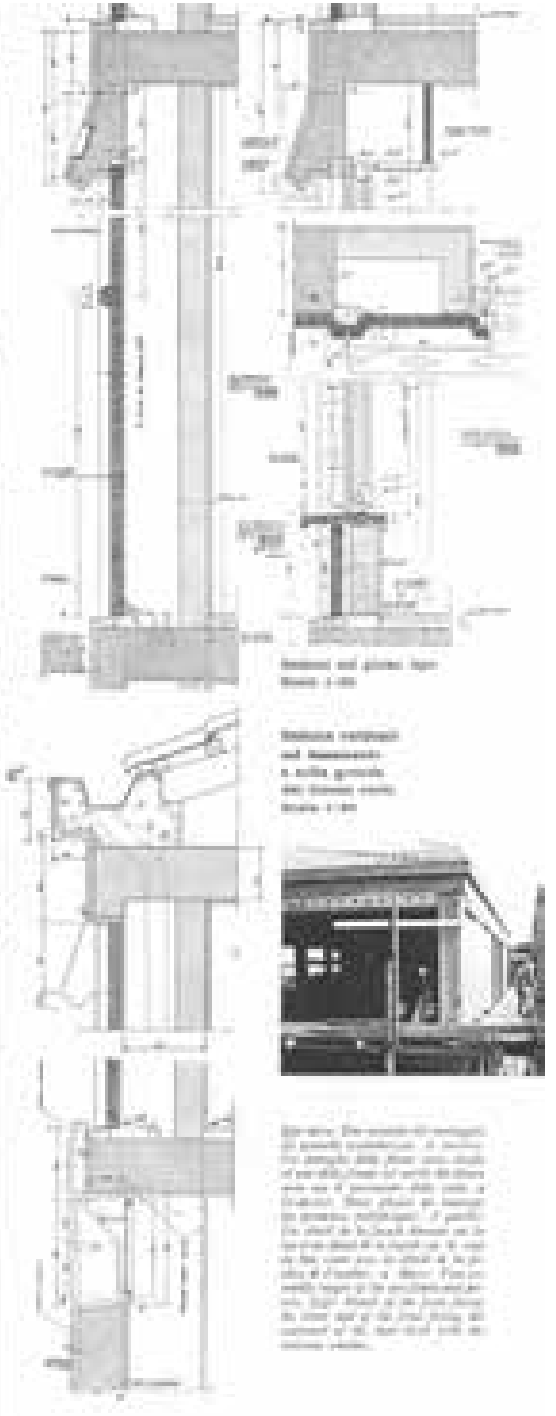
Pianta del piano tipo dei due blocchi e le sezioni trasversali (da «Casabella-Continuità», n. 241, luglio 1960, p. 28)

Nella pagina seguente, dettaglio del fronte verso strada e del fronte sul cortile del blocco corto con il serramento della scala. A destra sezioni di dettaglio (da «Casabella-Continuità», n. 241, luglio 1960, p. 30, foto Vittorio Gregotti e Dino Sala)









BIBLIOGRAFIA

Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino, *Case d'affitto a Novara* «Casabella-Continuità», n. 241, luglio 1960, pp. 26-31.

Francesco Tentori, *Nel clima italiano: lo Studio Architetti Associati di Novara*, in «Casabella-Continuità», n. 259, gennaio 1962, pp. 28-41.

Roberto Gabetti, *Intimismo. In questi ultimi dieci anni, dieci nuove opere di Giorgio Raineri*, in «Casabella», n. 338, luglio 1969, pp. 7-21.

Sergio Crotti (a cura di), *Vittorio Gregotti*, Zanichelli, Bologna 1986, pp. 20-21

Sergio Polano con Marco Mulazzani, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1991, p. 28.

Joseph Rykwert, *Gregotti Associati*, Rizzoli, Milano 1995, p. 20.

Guido Morpurgo, *Gregotti Associati 1953-2003*, Rizzoli/Skira, Milano 2004, p. 19-23.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 149-150.

«*The overall layout arises from an urban situation of equal value on both fronts: on one side the street, on the other an open courtyard directly connected with an area of villas, richly planted with trees and well oriented, resting against the seventeenth-century bastions that mark the edge of the city's old center. The on-site prefabrication system adopted for the infill panels (derived from the classic French examples in which building-site conditions are quite similar to ours) made possible a certain rapidity of execution together with a continuity in the façade design, especially in the solid bays, which serves as a useful intermediary between the considerable overall scale of the blocks and the constantly partial view of those walking along the street. The external wall consists of a concrete panel with machine-hammered warm gray stone aggregate facing, a 1 cm layer of Peralit insulation, and an internal wall 12 cm thick. Together with the reinforced concrete structure, set at a constant spacing of 3.30 m, a continuous fascia covering the shutter-boxes was cast: this made it possible to defer the positioning of the openings until the final assembly phase and at the same time to reduce the height, and therefore the weight, of the panel to dimensions easily handled with ordinary lifting equipment. The general module of the panels is 61 cm: the pillar coverings rest on small brackets cast together with the pillar* [...]. *The complex consists of three blocks of equal length, two adjoining and one detached. The two adjoining blocks contain three apartments per floor within a depth of 14 m, with staircases at the ends. Each apartment occupies three bays, of which the central screened bay conceals the terrace onto which the kitchen and bathroom open. The shorter block has a smaller building depth (11 m), since it is not free on both ends; it contains three apartments per floor and a transverse staircase. The ground floors are entirely occupied by offices*».
Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino, *Case d'affitto a Novara*, in «Casabella-Continuità», n. 241, luglio 1960, pp. 26-31

«*Located at the edge of the historic center, along the line of the seventeenth-century bastions, the project reinterprets its relationship with the urban context through the dialectic between the variable and enduring characteristics of the built environment. Adhering to the morphological framework, it aligns the building volumes along the street frontage, recomposes the unified fronts of the buildings – made typologically compatible, yet renewed in their distributive scheme, dimensions, and composition, as revealed by the dense texture of the external surfaces. Echoes of Perret can be perceived in the simplification of the overall stereometric profiles, summarized through the modular articulation of the structural members. The complex consists of three blocks of equal length and with a depth of 14 m, two of which are arranged contiguously. The infill system, composed of prefabricated concrete and gray aggregate panels cast on site, allows for the unified design of the elevations: each apartment occupies three bays, of which the central screened bay conceals the loggia onto which the kitchen and bathroom open; the horizontal fascia marking the floor line was constructed simultaneously with the casting of the reinforced concrete structures, which have a constant spacing of 3.50 m*».
Sergio Crotti (a cura di), *Vittorio Gregotti*, Zanichelli, Bologna 1986, pp. 20-21

Nella pagina seguente, vista su via San Francesco e testata del corpo lungo su via Ploto (da «Casabella-Continuità», n. 241, luglio 1960, p. 27, foto Vittorio Gregotti e Dino Sala)

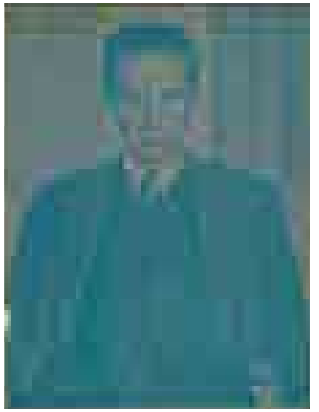




Vista del fronte principale (da Roberto Gabetti, *Intimismo. In questi ultimi dieci anni, dieci nuove opere di Giorgio Raineri*, in «Casabella», n. 338, luglio 1969, p. 15)

Case d'affitto a Nichelino, Torino, 1960-62

Giorgio Raineri



«Casabella», n. 338, luglio 1969

«La casa sorge in un comune adiacente a Torino, dove l'immigrazione dal Sud ha prodotto un accrescimento edilizio smisurato, tipico di tutta la periferia industriale di Torino. Il taglio degli alloggi si adatta alle esigenze di una famiglia già assestata economicamente: una o al massimo due stanze da letto, relativamente grandi (20 mq), un tinello con cucinino e balcone-loggia, un bagno con vasca normale, un ingresso di una certa importanza. La casa ha uno scheletro completo in cemento armato. Il riempimento è a cassavuota con paramento esterno lavorato a faccia vista. Lo zoccolo è in pietra di Luserna, scelta a spacco naturale perfetto. Essendo la fronte più lunga della casa esposta a nord-est, il movimento di prospetto aumenta la scarsissima insolazione delle camere: la fronte più corta ripete il motivo rispetto all'asse di simmetria diagonale, assai evidente per l'importanza annessa al divisorio per gli alloggi d'angolo. La costruzione della casa non è stata completata. Manca attualmente la parte costituita da due alloggi per piano».
Roberto Gabetti, *Intimismo. In questi ultimi dieci anni, dieci nuove opere di Giorgio Raineri*, in «Casabella», n. 338, luglio 1969, p. 11

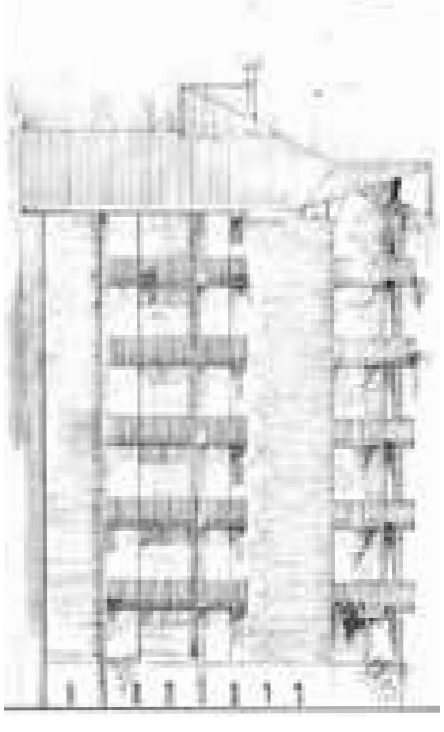
«Il primo lavoro del nuovo decennio è la casa di Nichelino, un paese della provincia torinese appena fuori del confine metropolitano, cresciuto in appendice alla Fiat Mirafiori per l'arrivo di numerose famiglie di immigrati. Progettato nel 1960, l'edificio ad alloggi nasce su un sito poco caratterizzato dalle preesistenze, essendo una zona prevalentemente residenziale sviluppatasi in un tessuto frammentario e disomogeneo. Il lotto è rettangolare e Raineri vi si posa con una pianta formata da due parti ben distinte: un nucleo quadrato e una manica lunga che lo prosegue, ognuno con il proprio corpo-scala. La pianta del nucleo è diagonale, impostazione che si ritrova in molte delle architetture di Raineri per le possibilità espressive che l'andamento diagonale offre per la formulazione della copertura. La spina diagonale è rilevata con tutta evidenza dal muro divisorio che fuoriesce sull'angolo e innalza la punta sud-est del tetto che sporge sulla strada. Il fronte lungo ha andamento nord-est, per cui ogni alloggio cerca il sole attraverso una pertinente sagomatura dei prospetti, movimentati con un andamento che potrebbe essere quello di una casa di Ignazio Gardella. Il prospetto, per questo movimento alla ricerca della luce appare così, a seconda del punto di osservazione, o tutto chiuso, o tutto finestrato. La casa però non è stata completata. La

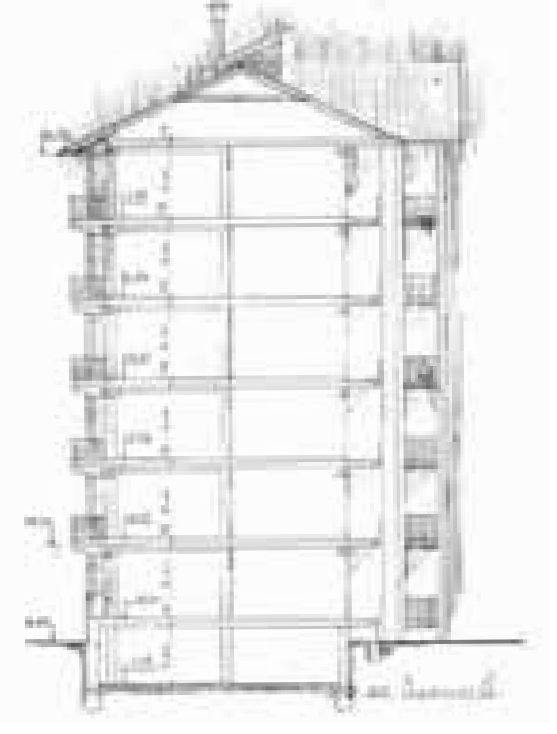


T. Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, 1998

parte non costruita avrebbe fornito altri due alloggi per piano, serviti da un altro corpo scala-ascensore, anch'esso situato dal lato del cortile. Il fronte su strada di questa manica sarebbe stato destinato alla zona notte, costituita da una batteria di camere da letto, tutte di eguale dimensione. Il condominio si ferma invece al nucleo quadrato, restando così la casa all'incirca simmetrica, con ingresso laterale e quasi invisibile, evidente all'esterno per il cancelletto di ingresso posto nella recinzione metallica che circonda la casa da un solo lato. L'altezza complessiva dell'edificio è di sei piani fuori terra. Per ogni piano, sono pensati tre alloggi, dal taglio di una o due camere di circa 20 mq, tinello con cucinino, bagno grande e ingresso. Ogni appartamento è dotato di almeno una loggia chiusa da ringhiere a lamierini piatti, ancorate a montanti a tutta altezza, dipinti di blu, come blu è il mosaico che riveste le solette dei balconi e le parti strutturali in cemento armato. Lo zoccolo in pietra di Luserna a spacco naturale perfetto, ha un andamento non lineare, irrequieto, quasi musicale».

Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, p. 150







Prospetto a sud-est

Sezione trasversale

Pianta del piano tipo (da Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, pp. 230 232, 234, Archivio Giorgio Raineri)

Dettaglio del parapetto del balcone (da Roberto Gabetti, *Intimismo. In questi ultimi dieci anni, dieci nuove opere di Giorgio Raineri*, in «Casabella», n. 338, luglio 1969, p. 15)

BIBLIOGRAFIA

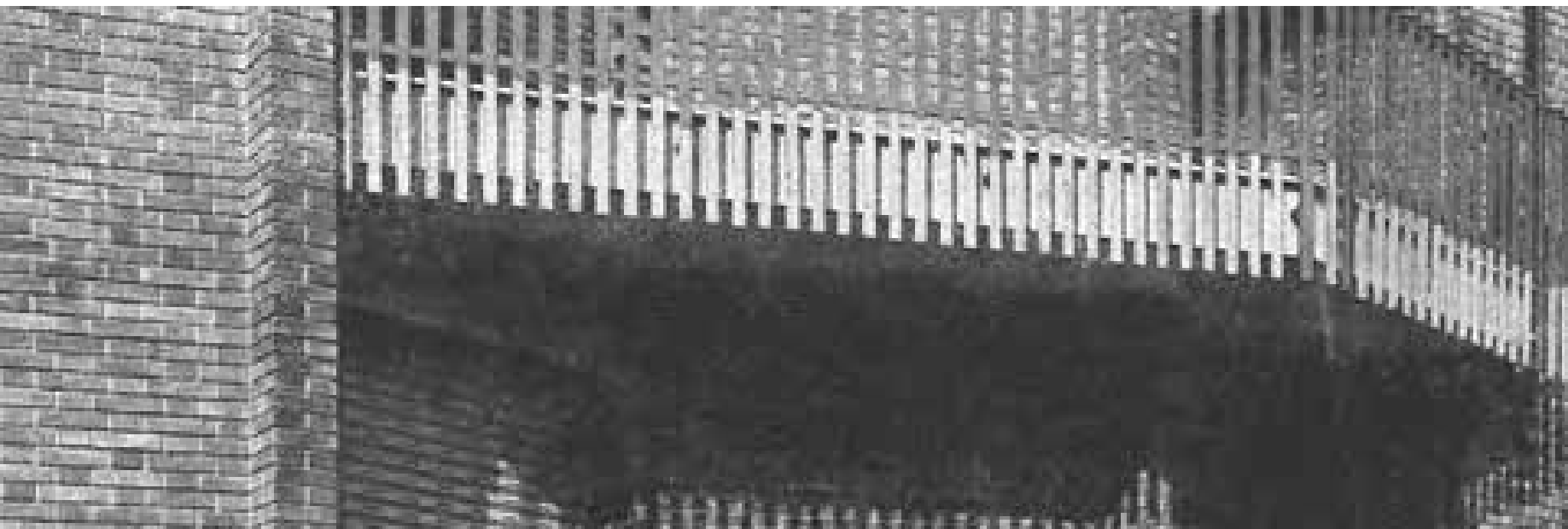
Roberto Gabetti, *Intimismo. In questi ultimi dieci anni, dieci nuove opere di Giorgio Raineri*, in «Casabella», n. 338, luglio 1969, p. 15.

Red., *Gabetti, Isola, Raineri, Monografie di architetti e designers europei – Serie italiana*, Serca, Chiasso 1971.

Vittorio Gregotti, *La strategia dell'invenzione e la poesia del mestiere: opere di Giorgio Raineri, Architetture, 1954-1979; Roberto Gabetti, Una lettera a Giorgio Raineri*, in «Controspazio», n. 3, maggio-giugno 1979, pp. 26-46.

Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998.

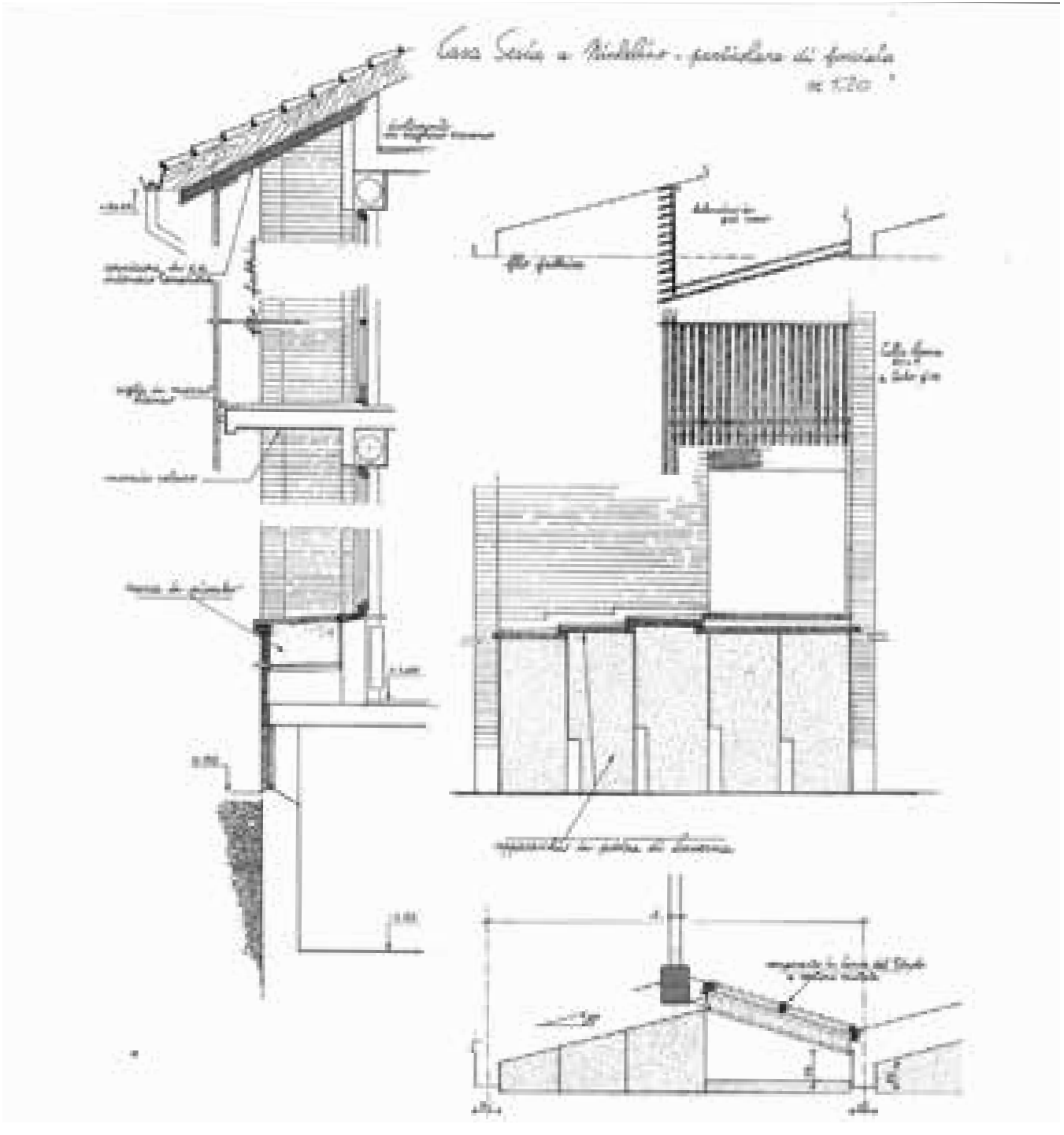
Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, Franco-Angeli, Milano 2020.



«The building is located in a municipality adjacent to Turin, where immigration from the South has produced an overwhelming growth in construction, typical of the entire industrial periphery of Turin. The apartment sizes are suited to the needs of an economically settled family: one or at most two relatively large bedrooms (20 sq. m), a living room with kitchenette and loggia balcony, a bathroom with a standard bathtub, and an entrance hall of a certain importance. The building has a complete reinforced concrete frame. The infill is in hollow-block construction with an exposed face-work external cladding. The plinth is in Luserna stone, selected for its perfect natural split face.
Since the longer front of the building faces north-east, the movement of the elevation increases the very limited sunlight reaching the bedrooms; the shorter front repeats the motif with respect to the diagonal axis of symmetry, made particularly evident by the importance attached to the party wall for the corner apartments. The construction of the building was not completed. The section consisting of two apartments per floor is currently missing».
Roberto Gabetti, *Intimismo. In questi ultimi dieci anni, dieci nuove opere di Giorgio Raineri*, in «Casabella», n. 338, luglio 1969, p. 11

«The first work of the new decade is the Nichelino house, a town in the Turin province just outside the metropolitan boundary, which grew as an appendage to Fiat Mirafiori with the arrival of numerous immigrant families. Designed in 1960, the residential building is set on a site little characterized by pre-existing conditions, being a predominantly residential area that developed in a fragmented and inhomogeneous fabric. The plot is rectangular and Raineri settles on it with a plan formed by two distinct parts: a square nucleus and a long wing that extends it, each with its own staircase block. The plan of the nucleus is diagonal, an arrangement found in many of Raineri's buildings for the expressive possibilities that the diagonal direction offers for the formulation of the roof. The diagonal spine is made fully evident by the party wall that projects at the corner and raises the south-east tip of the roof, which overhangs the street. The long front faces north-east, so that each apartment seeks sunlight through a careful shaping of the elevations, animated with a movement that could be that of a building by Ignazio Gardella. The elevation, owing to this movement in search of light, appears, depending on the viewpoint, either entirely closed or entirely glazed. The building, however, was not completed. The unbuilt section would have provided two further apartments per floor, served by another staircase-lift block, also located on the courtyard side. The street front of this wing would have been devoted to the night zone, consisting of a battery of bedrooms all of equal size. The condominium stops instead at the square nucleus, leaving the building roughly symmetrical, with a lateral and almost invisible entrance, marked on the exterior by the entrance gate set in the metal enclosure that surrounds the building on one side only. The overall height of the building is six storeys above ground. On each floor, three apartments are provided, of one or two rooms of approximately 20 sq. m, a living room with kitchenette, a large bathroom and an entrance hall. Each apartment is equipped with at least one loggia enclosed by railings of flat sheet metal panels, anchored to full-height uprights painted blue, as blue is the mosaic that clads the balcony soffits and the structural reinforced concrete elements. The plinth in Luserna stone with a perfect natural split face has a non-linear, restless, almost musical character».
Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, p. 150

Nella pagina seguente, particolare di facciata (da Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, p. 231, Archivio Giorgio Raineri)


Casa Scala a Bibbiano - particolare di facciata
in scala 1:20

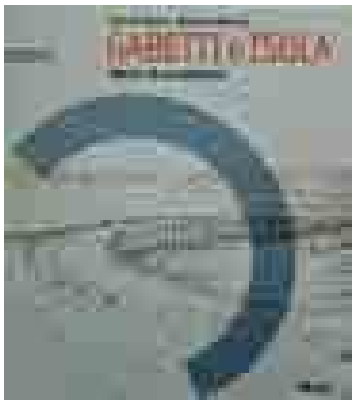


Vista della copertura delle residenze (foto Daniele Regis, Archivio Gabetti e Isola)

Unità residenziale ovest Olivetti a Ivrea, Torino, 1968-71

Roberto Gabetti e Aimaro Isola

«Nel settembre 1968 gli amministratori delegati della Olivetti S.p.A. Bruno Jarach e Roberto Olivetti affidano a Gabetti e Isola l'incarico per la progettazione di un edificio a Ivrea da destinarsi a minialloggi per laureati e nuovi assunti. Con l'accettazione dell'incarico Gabetti e Isola si inseriscono tra i molti protagonisti della cultura architettonica italiana che dagli anni trenta in poi avevano realizzato a Ivrea edifici direttamente commissionati dalla Olivetti. Ed è indubbio che, oltre alle oggettive e riconosciute qualità del progetto, è proprio il suo inserimento nei programmi di pianificazione della prestigiosa azienda a reintrodurre con clamore l'opera di Gabetti e Isola nel dibattito architettonico internazionale. Tra le aree messe a disposizione, Gabetti e Isola scelgono infatti i terreni di "Villa Casana" a ridosso delle case per impiegati di Figini e Pollini nella zona ovest della città. Nella relazione che accompagna il progetto di massima – elaborato tra la fine del 1968 e gli inizi del 1969 – si motiva la preferenza di quell'area rispetto al quartiere Canton Vesco – anch'esso messo a disposizione dalla Olivetti – perché più baricentrica rispetto ai luoghi del lavoro, alle aree verdi e ai raccordi autostradali di collegamento con Torino e la Valle d'Aosta. Inoltre essa avrebbe garantito quei caratteri di "amenità" e di "qualificazione sociale" previsti nel programma della committenza, interessata a legare il nuovo intervento all'immagine internazionale dell'azienda. La destinazione dell'edificio per funzionari in via di qualificazione o già qualificati, in soggiorno temporaneo a Ivrea, offre a Gabetti e Isola l'occasione per una riconsiderazione dei "tipi residenziali correnti", al di fuori quindi dei comuni standard Gescal o di speculazione edilizia che ne avrebbero ridotto la qualità abitativa. Scartata l'ipotesi di una casa a torre, è sul tipo in linea che si concentra la ricerca, da subito vincolata dalla complessa orografia del terreno prescelto. Già nella fase iniziale, i disegni di massima allegati alla relazione individuano la forma planimetrica dell'edificio come un "settore di corona circolare" con raggio interno di 75 m. La concavità della pianta, inferiore a una completa semicirconferenza, è rivolta verso est e racchiude una collina che sale di una decina di metri. Il prospetto curvilineo interno è articolato secondo una linea poligonale corrispondente ai 46 appartamenti – ciascuno largo un modulo di 4,00 m – e ai 23 vani-scala larghi un metro ciascuno. L'altezza di tutti i vani degli alloggi disposti su due livelli è 3,00 m, e la loro profondità varia tra gli 11,00 m per i duplex e i 12 per i simplex. Alla quota del secondo livello, dietro i vani cellula delle abitazioni,



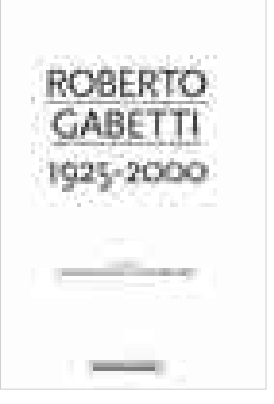
A. Guerra, M. Morresi, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, 1996

sono previsti i parcheggi e la strada a doppia corsia per l'ingresso e l'uscita delle automobili, che portano la profondità complessiva dell'edificio a 19,80 m. Sopra il secondo livello è infine ricavato il tetto-terrazza che accoglie un passaggio pedonale e termina con una balaustra sul lato verso la "cavea" del giardino. La conformazione orografica del sito e il tetto-terrazza in continuità con il terreno denotano l'assoluta originalità dell'intervento che, nella relazione allegata al progetto, gli autori qualificano come "non edificio". Il suo carattere "comunitario" è concentrato nel centro di incontro posto all'estremo sud dell'edificio, dove sono insediati il bar, la tavola calda, la tabaccheria e altri servizi annessi alla gestione della residenza. Il 3 aprile 1969 Gabetti e Isola – con quali collabora Luciano Re – presentano un nuovo computo metrico che modifica in parte il precedente progetto di massima. Sono aumentate la metratura e la cubatura. La proposta semplifica il disegno precedente e razionalizza i "tagli" degli alloggi – di 46,40 mq i simplex e 90,80 mq i duplex – compresi tutti entro la stessa profondità di 10,85 m e serviti da sedici vani scala. I grandi disegni su carta da lucido datati 7 maggio 1969 definiscono, con minime variazioni, l'impianto complessivo dell'edificio in previsione dell'inizio dei lavori. Sulla base di questi disegni – che fissano il numero degli alloggi a 12 duplex e 70 simplex – saranno decisi tutti gli aggiornamenti del progetto nel corso dei due anni successivi e sarà steso il progetto esecutivo delle strutture e degli impianti. I simplex saranno nel progetto finale 82 e i duplex 12. Il raggio interno, ridotto a 68,755 m, comporta un diverso raggio di curvatura del prospetto concavo e una maggiore convergenza dei setti radiali che suddividono i vani. La copertura è ripartita tra una parte erbosa, cosparsa di cupolini in perspex per l'illuminazione e l'aerazione della strada-parcheggio sottostante, e una parte lastricata posta sopra gli alloggi. Si crea in tal modo una continuità tra la collina che sale dal retro dell'edificio e il tetto a terrazza che giunge ad affacciarsi sulla cavea del giardino con una balaustra. Il fronte vetrato del lungo curtain-wall, ritmato dai montanti in alluminio con passo di 1,00 m, è quindi l'unica fonte luminosa degli alloggi, i cui vani – alti 2,80 in tutto il residenziale – sono organizzati con locali di soggiorno sul fronte e i servizi ciechi sul retro, dotati di aerazione artificiale. Per l'isolamento degli alloggi del piano terra è previsto un vespaio sotto l'intero complesso edilizio, che viene così rialzato di 50 cm rispetto alla quota di campagna. Con la stesura del successivo capitolato speciale d'appalto (13 giugno 1969) si dà avvio alla fase esecutiva del progetto, la cui Direzione Lavori è assunta dagli ingegneri Antonio Migliasso e Armando Gabella della Sertec Engineering Consulting Spa a nome della committente dell'opera l'Immobiliare San Giovanni Spa di Ivrea. La scelta dell'impresa costruttrice cade sulla Ermanno Piano di Genova, che all'epoca sembrava garantire un contributo qualificato senza gravare sul bilancio programmato dell'azienda. Sia per il curvo curtain-wall sia per l'impianto di climatizzazione, le ditte incaricate realizzano soluzioni specifiche per il residenziale ovest su progetto di specialisti del settore, quale l'Ing. Mario Gini, esperto negli impianti di termotecnica. Tuttavia, la rigida

programmazione, è scalfita da una serie di ritardi accumulati dall'impresa Piano nello sviluppo degli esecutivi per la parte riguardante gli impianti e le strutture. Gli inizi dei lavori di fondazione, inizialmente previsti per il giugno 1969, sono ulteriormente procrastinati all'autunno e non ancora ultimati nel febbraio 1970. A causa del fallimento dell'impresa i lavori sono proseguiti dalla Sertec S.p.A. che completa entro l'estate le opere al rustico e le fondazioni. La natura geologica del terreno, con strati limosi e parti rocciose, comporta una diversificazione delle strutture in cemento armato, il cui progetto prevede una parte di fondazioni continue e una parte di fondazioni a palificazione in plinti con bulbo di base espanso. Le pareti divisorie degli alloggi sono disposte con passo modulare secondo le radiali e sono tutte gettate in opera con cemento armato dello spessore di 15 cm. L'idea di Gabetti e Isola era di utilizzare casseforme metalliche continue per i getti in opera del calcestruzzo, nella previsione di lasciare l'opera a vista. Il mancato rispetto delle indicazioni progettuali da parte dell'impresa, che utilizzando cassaforme in legno compromette l'uniformità e la regolarità dell'esecuzione, costringe a rivestire tutte le pareti con l'intonaco sintetico Resinflex, abbandonando così uno degli elementi qualificanti del disegno architettonico. L'ultima versione del progetto, del settembre 1969, modifica poco o nulla la versione precedente, con la sola variante dell'eliminazione del cornicione a sbalzo lungo il prospetto, inizialmente pensato non solo come riparo per il curtain-wall ma anche come deciso segno orizzontale alto 50 cm e rivestito con mattoni a vista. I nuovi disegni prevedono un alto parapetto in vetro trasparente retto da montanti in alluminio con ritmo corrispondente ai montanti del sottostante curtain-wall. Una soluzione che elimina qualsiasi barriera visiva sia guardando dal tetto a terrazza verso il giardino sia guardando da questo verso la residenza. Tuttavia un residuo della cortina in laterizio è lasciato come rivestimento esterno dello spessore del solaio: se da un lato esso è molto indebolito come segno di barriera orizzontale, dall'altro quel tratto di parete in mattoni "pesa" sulla leggera parete in vetro del curtain-wall. Un rovesciamento concettuale delle forze di gravità che sarà ripreso anche nel Quinto Palazzo Snam a San Donato Milanese (1985-91). La concezione ipogea del residenziale rende il curtain-wall una parete di straordinaria importanza per la qualità della vita al suo interno. Esso diventa una sorta di parete attrezzata per fornire illuminazione, aerazione e termoventilazione attraverso tende mobili, finestre scorrevoli e radiatori annessi. Tuttavia proprio queste sue connotazioni tecniche impediscono al curtain-wall di essere dotato di porte che immettano direttamente nel giardino interno, per accedere al quale è necessario servirsi dei vani scala. La zona soggiorno, a diretto contatto della parete vetrata negli alloggi simplex diventa uno spazio flessibile, adeguato attraverso tende mobili e separé alle diverse necessità di riposo o di pranzo di volta in volta espresse dall'utente. Meno flessibilità è richiesta allo spazio dei duplex, che prevedono la zona giorno al piano superiore – in diretto collegamento con la strada parcheggio – e la zona notte al piano terreno. In tutti i vani i locali di servizio – cucina e servizi igienici – sono

ciechi, ricavati nella zona retrostante del vano dove occupano lo spazio minimo richiesto dagli impianti. I quali, a causa della conformazione curva dell'edificio e della diversa esposizione al sole dei singoli alloggi nell'arco della giornata, hanno la possibilità di rifornire una gradazione termica differenziata e autonoma. Il completamento dell'edificio, dopo la sostituzione dell'impresa costruttrice nella primavera del 1970, può dirsi ultimato già alla fine dell'anno, mentre ai primi del 1971 risalgono i lavori per la sistemazione a verde del giardino interno che prevede anche un laghetto. Agli stessi Gabetti e Isola, con la collaborazione di Luciano Re e Guido Drocco, si deve il progetto degli arredi per gli alloggi, steso nei primi mesi del 1970 e realizzato dalla ditta Boschis di Torino entro l'estate dello stesso anno. Lampade, tappeti, divani-letto, sgabelli, tavoli-scrittoio, cassettiere, piani lavabo, sono fra i diversi elementi modulari dell'arredamento dei simplex e dei duplex progettati in materiale durevole – compresa la formica di rivestimento e il "tapisom", che ricopre anche tutti i pavimenti – per garantire una lunga durata con manutenzione minima, data la natura di "casa albergo" del residenziale. Il completamento dell'edificio e la sua divulgazione sulla stampa specializzata, a partire dalla fine del 1972, propongono all'attenzione della cultura architettonica internazionale un nuovo paesaggio nella poetica di Gabetti e Isola [...]».

Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola: Opere di architettura*, Electa, Milano 1996 (Archivio Gabetti e Isola)



Ge. Canella, P. Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, 2017

«Svolta meditata nel 1969, Centro residenziale Olivetti, Ivrea, risultato mirabile di architettura, paesaggio e messaggio civile, esaltando la natura geologica del luogo con segno dell'arco di cerchio emblematico».

Andreina Griseri, *Orizzonti aperti*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, FrancoAngeli, Milano 2017, p. 41

«Nel Residenziale Olivetti a Ivrea (1968-71) la pianta insiste lungo il tracciato di un arco di circonferenza di quasi 70 metri di raggio. La sezione incide uno scavo configurando, in rapporto alla collina di Villa Casana, una sorta di limite che evoca, perfino nel ricorrere al noto espediente dello *ha-ha*, le tecniche del *Landscape gardening*. Il progetto si pone in rapporto con il variegato insieme della collezione di opere del Razionalismo italiano ad Ivrea attraverso un segno archetipico, fuori dal tempo, che costituisce un antecedente logico, una plausibile congettura; esso ha la capacità di destabilizzare la sequenza cronologica degli eventi costruttivi che hanno conformato la città, attraverso un'operazione concettuale di sconcertante radicalità. Quasi proponendosi come emblema della "complessità dell'essenziale", il *crescent* di Ivrea postula la crisi dell'architettura. Il taglio nella collina si traduce in gesto, risultato di un'operazione che è espressione di una condizione limite, "grado zero" dell'architettura; l'edificio, come osserva Carlo Olmo, "non è pensato come un segno progettato per essere riconosciuto, ma come segno

dentro un universo di segni complessi, che deve essere decifrato". Il rapporto con la natura non si traduce in mimetismo, ma tende a chiarire le differenze tra l'uomo e ciò che lo circonda; la corrispondenza tra edificio e natura si definisce in un confronto da intendere come opposizione significativa, dalla quale deriva che l'uomo non si fonde con la natura, ma la contempla nella propria diversità».
Angelo Torricelli, *Interrogare il presente. Architettura come scavo*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, FrancoAngeli, Milano 2017, p. 243

«Ma quanto la gestualità (la sicurezza e l'impulsività della scelta) è davvero estranea ai progetti di Gabetti e Isola? La verità è che spesso essi escono dalle "buone maniere", dalla "modestia", dalla "discrezione" invocate come un valore. Si è sempre considerata l'Unità residenziale della Olivetti a Ivrea (1969-1974) come una presenza silenziosa e un esempio di integrazione nel paesaggio, ma essa nasce dalla volontà forte di ridefinirlo. Costruisce, per via geometrica e con il respiro della curva, una nuova identità del luogo e un nuovo equilibrio delle forme, anche se pretende di "nascondersi". Testimonia una nuova attenzione per il paesaggio, che diventerà una componente dei progetti successivi. Quel segno, al di là delle differenze, ci ricorda la precisione e la volontà di affermazione dei *circuses* e dei *crescents* dell'architettura georgiana. Non a caso essi volevano portare sulla terra le tracce misteriose del sole e della luna».
Daniele Vitale, *Roberto Gabetti. Sapere e sapienza*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, FrancoAngeli, Milano 2017, pp. 265-266



BIBLIOGRAFIA

*Per un bibliografia ragionata e completa su Roberto Gabetti dai primi anni Cinquanta alla fine degli anni Novanta si rimanda anche alla preziosa raccolta curata da Margherita Gabetti nei XXI volumi conservati alla Biblioteca Centrale di Architettura "Roberto Gabetti" del Politecnico di Torino (https://digit.biblio.polito.it/4159/1/Indice%20Gabetti.pdf).

Red., *Gabetti, Isola, Raineri, Monografie di architetti e designers europei – Serie italiana*, Serca, Chiasso 1971.

Bruno Zevi, *L'incrociatore in mezzo al bosco. La città di Adriano Olivetti*, in «L'Espresso», 13 Agosto 1972.

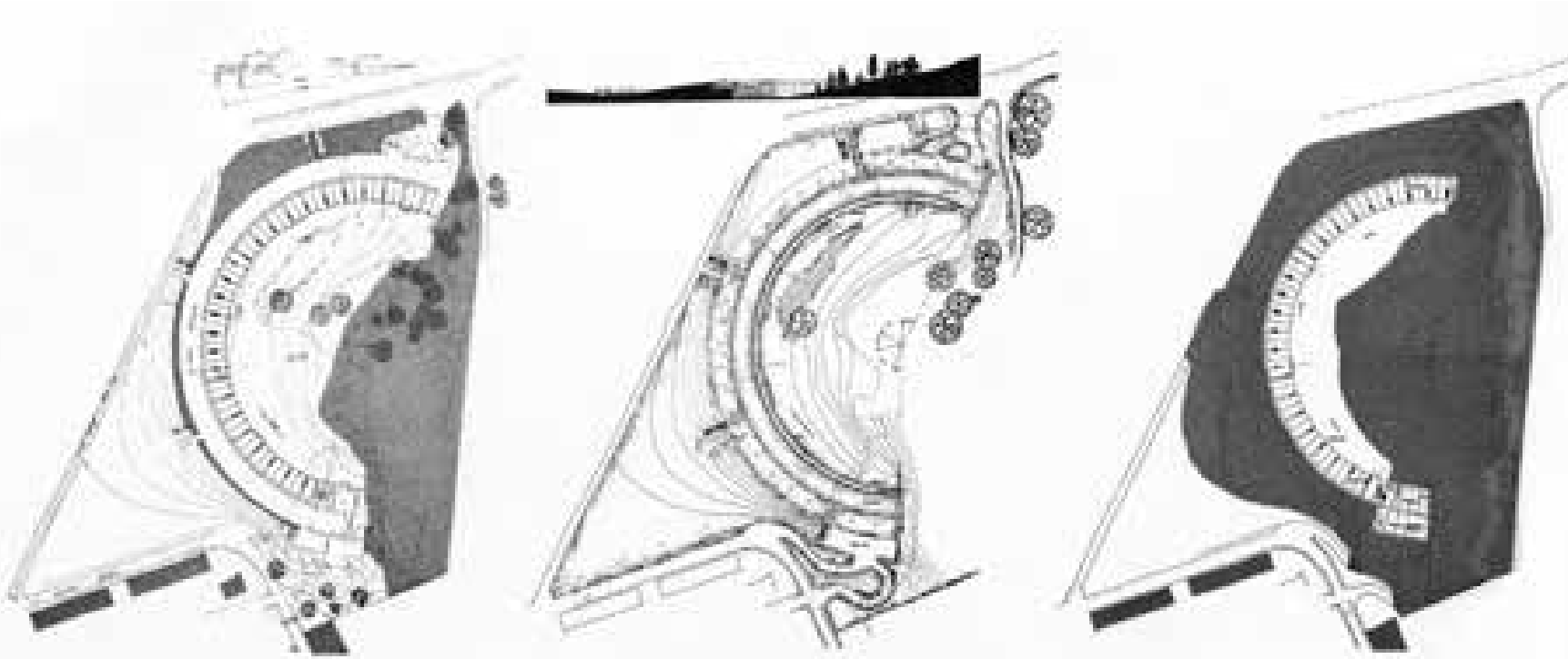
Residenziale ovest a Ivrea, (presentazione di Renato Pedio), in «L'architettura. Cronache e storia», XIX, n. 212-213, giugno-luglio 1973, pp. 76-87.

Olivetti builds, in «Progressive Architecture», n. 8, agosto 1973, p. 51.

«Architecture Plus», n. 8, agosto 1973, p. 25.

Angestelltenwohnungen in Ivrea (Gabetti, Isola), in «Deutsche Bauzeitung», n. 12, dicembre 1973, pp. 1357-1359.

Housing at Ivrea, in «Urban Housing», n. 5, maggio 1974, pp. 125-132.



Immeuble d'habitation, Ivrea, in «L'architecture d'aujourd'hui», XLVI, n. 188, dicembre 1976, pp. 85-87.

Francesco Cellini, Claudio D'Amato (a cura di), *1965-1976: Dodici anni di attività di Roberto Gabetti e Aimaro Isola*, in «Controspazio», a. IX, n. 4-5, ottobre-novembre 1977, pp. 2-53.

Ivrea, un laboratorio per l'architettura moderna, in «Abitare», n. 156, luglio-agosto 1977, pp. 85-87.

Cesare De Seta, *L'architettura del Novecento*, Utet, Torino 1981, p. 183.

«The Architectural Review», vol. CLXXII, n. 1028, ottobre 1982, p. 100.

Manfredo Tafuri, *Architettura italiana 1944-1981*, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1982, parte II, vol. III, fig. 458.

Giovanni Klaus Koenig, *Immersi nel terreno*, in «Ottagono», n. 74, settembre-ottobre 1984, pp. 18-23.

Francesco Cellini, Claudio D'Amato, *Gabetti e Isola*, Electa, Milano 1985.

Fulvio Ferrari (a cura di), *Gabetti e Isola, Mobili*, Allemandi, Torino 1986.

«A+U», extra edition, marzo 1988, p. 82.

Paolo Zermani (a cura di), *Gabetti e Isola*, Zanichelli, Bologna 1989.

Sergio Polano con Marco Mulazzani, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Milano 1991, p. 59.

Carlo Olmo, *Gabetti e Isola*, Allemandi, Torino 1993.

Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996.

Gabetti & Isola, Institut Français d'Architecture, Archicréé, Paris 1996.

Paolo Portoghesi, *I grandi architetti del Novecento*, Newton Compton Editori, Roma 1998, pp. 434-441.

Armando Baietto, *Incontro con due maestri del '900*, in «Controspazio», n. 6, Dicembre 2000, pp. 4-19.

Alessandro Massarente (a cura di), *Gabetti&Isola. Disegni 1951-2000*, Federico Motta Editore, Milano 2001.

Patrizia Bonifazio, Paolo Scrivano, *Olivetti costruisce. Architettura moderna a Ivrea*, Skira, Milano 2001, pp. 168-171.

Carlo Olmo, *Centro Residenziale Olivetti*, in Filippo Fabiani (a cura di), *Sguardi contemporanei. 50 anni di architettura italiana. 10 critici. 10 architetture. 10 fotografi*, Catalogo mostra a cura di Margherita Guccione alla 9° Mostra Internazionale di Architettura di Venezia "Metamorph" ai Giardini della Biennale – Padiglione Venezia, DARC, Roma 2004, pp. 6-7.

Maurizio Petrangeli, *Architettura come Paesaggio. Gabetti e Isola – Isolarchitetti*, Allemandi, Torino 2005.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 188-189.

Unità residenziale ovest Olivetti "Talponia", in Atlante architettura contemporanea, Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane, MiBAC. (Pubblicazione online: http://www.atlantearchitetture.beniculturali.it/unita-residenziale-talponia-a-ivrea/).

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, Franco-Angeli, Milano 2017.

Nella pagina precedente, vista della "tessitura" del prospetto interno (foto Daniele Regis, Archivio Gabetti e Isola)

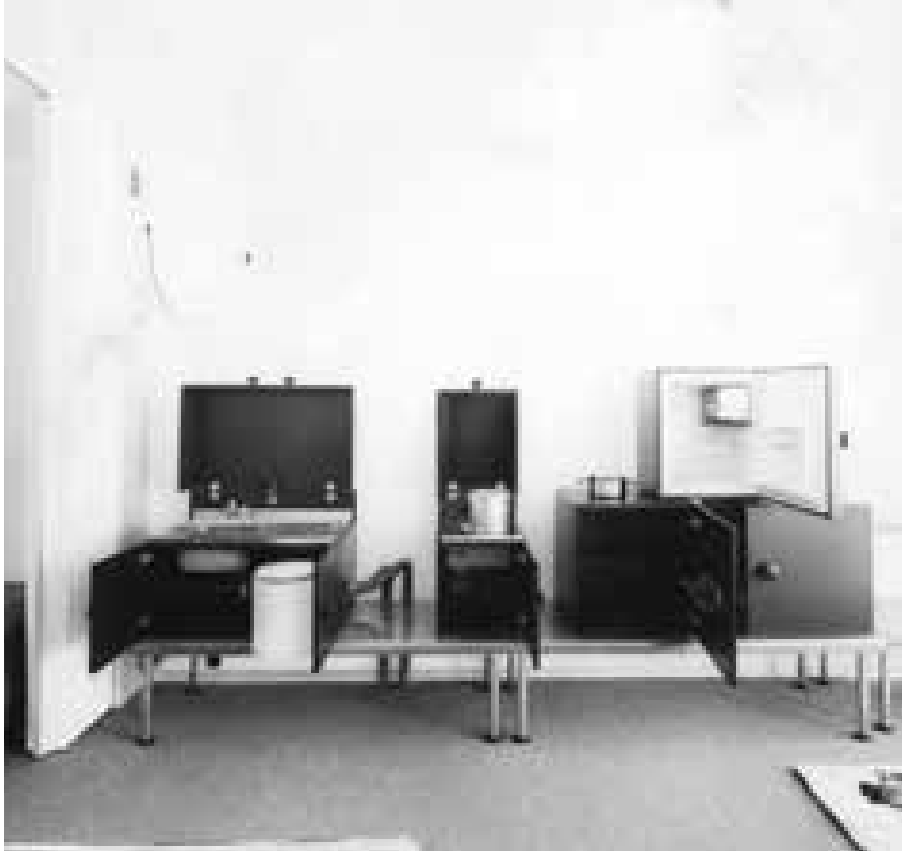
Planimetrie generali (disegno originale di progetto) (Archivio Gabetti e Isola)

Nella pagina seguente, vista degli ingressi alle residenze dalla strada (foto Gianni Berengo Gardin, Archivio Gabetti e Isola)









Nella pagina precedente, il soggiorno di un alloggio. I mobili base sono disegnati dagli autori

In questa pagina, i mobili (chiusi e aperti) delle unità residenziali (Foto Gianni Berengo Gardin, Archivio Gabetti e Isola)

«In September 1968, the managing directors of Olivetti spa, Bruno Jarach and Roberto Olivetti, entrust Gabetti and Isola with the commission for the design of a building in Ivrea intended as small apartments for graduates and new employees. [...] *Among the areas made available, Gabetti and Isola choose the grounds of "Villa Casana", adjacent to the employee housing by Figini and Pollini in the western part of the city. In the report accompanying the preliminary project – developed between the end of 1968 and the beginning of 1969 – the preference for that area over the Canton Vesco neighborhood – also made available by Olivetti – is motivated by its more central position with respect to the workplaces, the green areas and the motorway connections to Turin and the Aosta Valley. Furthermore, it would have guaranteed those qualities of "amenity" and "social distinction" provided for in the client's brief, which was interested in linking the new project to the international image of the company.*

[...] *Having discarded the option of a tower block, the research concentrates on the linear type, immediately constrained by the complex topography of the chosen site. Already in the initial phase, the preliminary drawings attached to the report identify the plan form of the building as a "sector of a circular ring" with an internal radius of 75 m. The concavity of the plan, less than a complete semicircle, faces east and encloses a hill that rises by approximately ten meters. The curvilinear internal elevation is articulated along a polygonal line corresponding to the 46 apartments – each one module of 4.00 m wide – and the 23 stairwells each one meter wide. The ceiling height of all the rooms in the apartments arranged over two levels is 3.00 m, and their depth varies between 11.00 m for the duplexes and 12 m for the simplexes. At the level of the second floor, behind the cell units of the dwellings, parking and a two-lane road for the entry and exit of cars are provided, bringing the total depth of the building to 19.80 m. Above the second level, a roof terrace accommodates a pedestrian walkway and terminates with a balustrade on the side facing the garden "cavea".* [...] *Its "community" character is concentrated in the meeting center located at the southern end of the building, where the bar, the cafeteria, the tobacconist and other services ancillary to the management of the residence are housed.* [...] *The simplexes in the final project will number 82 and the duplexes 12.*

[...] *The hypogean conception of the residential block makes the curtain wall a surface of extraordinary importance for the quality of life within. It becomes a kind of fitted wall providing lighting, ventilation and thermo-ventilation through movable blinds, sliding windows and integrated radiators.*

[...] *The living area, in direct contact with the glazed wall in the simplex apartments, becomes a flexible space, adapted through movable curtains and room dividers to the varying needs of rest or dining expressed by the occupant from time to time. Less flexibility is required of the duplex spaces, which provide the daytime zone on the upper floor – in direct connection with the parking road – and the night zone on the ground floor. In all units the service rooms – kitchen and bathrooms – are windowless, located in the rear zone of the unit where they occupy the minimum space required by the installations.*

[...] *The completion of the building, following the replacement of the construction firm in the spring of 1970, can be considered finished by the end of the year, while the early months of 1971 saw the landscaping works for the internal garden, which also includes a small lake.*

To Gabetti and Isola themselves, with the collaboration of Luciano Re and Guido Drocco, is owed the interior furnishing design for the apartments, drawn up in the first months of 1970 and realized by the firm Boschis of Turin by the summer of the same year. Lamps, carpets, sofa beds, stools, writing tables, chest of drawers, washbasin tops, are among the various modular furnishing elements of the simplexes and duplexes, designed in durable materials – including the formica cladding and the "tapisom" floor covering used throughout – to guarantee long service life with minimal maintenance, given the "hotel residence" nature of the building».

Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, pp. 135-141

Nella pagina seguente, vista della copertura praticabile (foto Gianni Berengo Gardin, Archivio Gabetti e Isola)



CASE UNIFAMILIARI E VILLE

» **Ville Ballarini e Marocco a Sauze d'Oulx, Torino, 1947**
Gino Levi Montalcini, Paolo Ceresa
» **Villa San Sisto, Bardonecchia, Torino, 1950-53**
Paolo Ceresa
» **Casa Linot a Bardonecchia, Torino, 1951-53**
Carlo Mollino
» **Villa Gassino a Ivrea, Torino, 1951-54**
Eduardo Vittoria
» **Villa Baletti a Lesa, Novara, 1952-53**
Ignazio Gardella
» **Casa Costamora a Belvedere Langhe, Cuneo, 1952-54**
Roberto Gabetti, con Giuseppe Raineri
» **Villa Zanetta a Solcio di Lesa, Novara, 1963**
BBPR
» **Villa Cirio a Bardonecchia, Torino, 1953-55**
Augusto Romano
» **Casa-ambulatorio per un medico condotto a Serravalle Sesia, Vercelli, 1954-56**
Giorgio Raineri
» **Villa Monterevel a Banchette, Torino, 1954-56**
Eduardo Vittoria
» **Casa unifamiliare a Superga, Torino, 1955-56**
Giorgio Raineri
» **Villa Vigliardi Paravia a Candiolo, Torino, 1961**
Roberto Gabetti e Aimaro Isola, con Giorgio De Ferrari
» **Villa Jucker a Roncaro di Baveno, Verbano-Cusio-Ossola, 1964**
BBPR, con Pietro Porcinai
» **Casa Gabetti a Moncalieri, Torino, 1965-66**
Roberto Gabetti e Aimaro Isola
» **Casa Veglia a Moncalieri, Torino, 1965-66**
Roberto Gabetti e Aimaro Isola, con Luciano Re
» **Casa Laudi a Usseglio, Torino, 1965-66**
Giorgio Raineri
» **Casa Bompard a Bardonecchia, Torino, 1966**
Giorgio Raineri
» **Casa Testori a Meina, Novara, 1973-1976**
Guido Canella



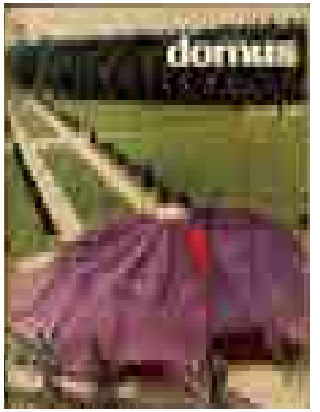
Villa Ballarini, vista da nord-ovest (da Mario Cereghini, *Costruire in montagna. Architettura e storia*, 1956, p. 343)

Ville Ballarini e Marocco a Sauze d'Oulx, Torino, 1947

Gino Levi Montalcini, Paolo Ceresa

«Di queste sei costruzioni di Gino Levi Montalcini, edificate in questi ultimi anni, presentiamo una serie di aspetti e un veloce percorso esterno, un percorso di primo grado intorno a delle architetture, che serve non alla loro analisi ma ad una presentazione e storia del loro autore: c'è una storia, ad esempio, nel passaggio dalla facciata concava classicheggiante alla facciata piegata, articolata, attuale, nei due edifici cittadini; c'è una storia e un insegnamento nel passaggio, nelle due costruzioni di montagna, dalla formula zoccolo di pietra e struttura superiore in legno, alla interferenza di muro e legno, in un effetto compositivo movimentato; c'è infine una personale sapienza e capacità, nella "torre di bollitura" della cartiera e della centrale elettrica, nell'aver dato espressione e non retorica alla struttura industriale pura».

***Caratteri di un architetto. Gino Levi Montalcini, arch.*, in «Domus», n. 286, settembre 1953, pp. 11-12**



«Domus», n. 286, settembre 1953

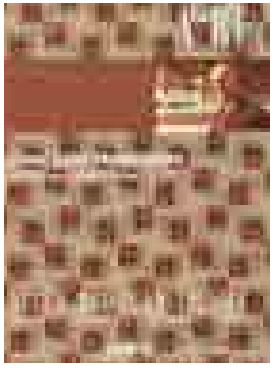
«1947 Villa Ballarini a Salice d'Ulzio, a circa metri 1509 nella Valle della Dora Riparia. Architetto Levi Montalcini. Questa architettura, come la precedente [Villa Marocco], impiega visibilmente i materiali tradizionali pur cercando di esprimersi con forme nuove e semplici. L'insieme risulta abbastanza equilibrato nonostante l'evidente decorativismo dei puntoni sotto la gronda principale.
1947 Villa Marocco a Salice d'Ulzio, a circa metri 1509 nella Valle della Dora Riparia. Architetto Gino Levi Montalcini. Veduta del prospetto principale e veduta dell'angolo a mezzogiorno. Sono da notare i serramenti esterni a palpebra, nel piano superiore. Il Montalcini è stato fra i primi assertori dell'architettura moderna in Italia».

Mario Cereghini, *Costruire in montagna. Architettura e storia*, Edizioni del Milione, Milano 1956, pp. 340-343



M. Cereghini, *Costruire in montagna. Architettura e storia*, 1956

«[...] Non è dato di sapere come Persico avrebbe giudicato la Società Ippica Torinese, il capolavoro realizzato da Carlo Mollino tra il 1936 e il 1941, che lo stesso Pagano, superando la riserva sull'eccesso di forma, apprezza su "Casabella" del gennaio 1941, poiché, ancor più nel dopoguerra e seppure a distanza, tra il linguaggio di Levi-Montalcini e quello di Mollino, ormai quarantenni, si instaura una certa assonanza tecnica e figurativa, soprattutto nelle costruzioni realizzate in



«Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003

altura, con largo impiego di pietra locale, carpenteria di legno, corpi aggettanti, falda di copertura fortemente inclinata, dove per Levi-Montalcini valgono le ville Ballarini e Marocco entrambe (1947) a Sauze d'Oulx e, con Ceresa, la Torre di bollitura (1942-43) e la Centrale idroelettrica (1947-48) delle Cartiere Bosso a Lanzo. Viene da pensare allora, per analogia, al rapporto di parallelismo, e forse di pari distanza, che a Milano corre tra il linguaggio di Albini e quello di Gardella, sui quali ha sicuramente influito il gusto di Persico: in Albini per sua stessa ammissione, in Gardella per l'attenzione prestata alla sua opera da Persico ancora in vita.
Così che, pur nella differenza di due contesti ambientali e culturali, come quelli di Milano e Torino, potremmo considerare comune alle due coppie di architetti il grado di trasgressione da un razionalismo convenzionale teso a valorizzare come decisivi e autonomi elementi di figurazione strutture, tamponamenti, telai, tralicci, trasparenze, luce, colore; trasgressione che nell'ultimo dopoguerra ha inaugurato in Italia un capitolo nuovo dell'architettura moderna».

Guido Canella, *Gino Levi-Montalcini e gli inizi torinesi dell'architettura moderna in Italia*, in AA.VV., *Gino Levi Montalcini. Architetture, disegni e scritti*, numero monografico, «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003, p. 38

«[...] Le due case di montagna che Levi-Montalcini costruisce per le famiglie Ballarini e Marocco a Sauze d'Oulx (la Marocco con Paolo Ceresa), sono entrambe del 1947 e possono essere collegate, al di là della diversità del tema, all'antecedente della Colonia di Bardonecchia. Per molti versi, esse sono parte di un'esperienza collettiva, dato che intorno al tema dell'architettura montana si era costruita nel tempo una riflessione che aveva coinvolto alcuni dei migliori architetti torinesi. Ed era un tema di forte carica emblematica, perché come la casa rurale, anche quella di montagna veniva letta come frutto di un'esperienza non contaminata, nella quale l'architettura si sarebbe definita in base a vincoli di necessità, e dunque con una sua evidenza di ragioni. E tuttavia, non paiono derivarne elementi di certezza o soluzioni comuni: piuttosto un regime sperimentale che vede le scelte differenziarsi in modo progressivo, a volte anche all'interno dell'esperienza di uno stesso architetto. Di fronte alla vastità e all'imponenza del paesaggio, l'architettura sembra potersi liberare dell'alternativa tra mimesi e rivendicazione del nuovo, per scoprire una gamma più vasta e più complessa di possibilità. Non è dunque il purismo la strada che viene imboccata: piuttosto una ricerca elaborata intorno alla matericità di pietra, cemento e legno, alle tessiture dei materiali, al gioco dei volumi, al rapporto con il quadro naturale. Mollino è tra coloro che dell'architettura montana danno l'interpretazione più aperta e sperimentale, in genere esasperandone l'aspetto plastico: e nella stessa località e subito prima delle case di Levi-Montalcini (1946-1947) realizza la famosa stazione della slittovia detta del Lago Nero. Le case di Levi-Montalcini sono tra loro parzialmente diverse in pian-

ta, ma non nell'intenzione e nell'immagine. Entrambe sono in pietra nella parte inferiore e in legno in quella superiore, e ciò corrisponde a una sorta di sdoppiamento formale e concettuale: la pietra àncora al suolo e rappresenta il volume e il peso; il legno scuro espande la massa e si costruisce per sporti retti da saette e mensole, come in un complesso congegno. Sono determinanti i raccordi e gli sfalsamenti di piano tra legno, superfici intonacate e pietra. Le pareti esterne non sempre sono ortogonali, ma prevedono sfalsamenti e raccordi murari diagonali e in certi casi fuoriescono dalla verticalità. Il basamento si prolunga nelle terrazze e fissa il rapporto con il terreno. La falda unica, una sorta di "vela" retta da puntelli, aiuta a definire l'edificio in modo unitario e a conferirgli qualche solennità. In effetti, la strada non sembra essere quella di prendere gli elementi della tradizione per "attualizzarli", in base a un'esigenza "morale" e attraverso le sottigliezze di una rielaborazione poetica trattenuta e controllata: come per certi versi aveva fatto Albini nel suo famoso "rifugio" (l'albergo-rifugio Pirovano a Cervinia, 1949-1951). Per i torinesi, gli elementi della tradizione paiono piuttosto essere "pretesti" di un'esplorazione e di una manipolazione formale che cerca i suoi modi e le sue direzioni».

Daniele Vitale, *Gino Levi-Montalcini e l'architettura torinese*, in AA.VV., *Gino Levi Montalcini. Architetture, disegni e scritti*, numero monografico, «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003, p. 56

«Le due ville costruite da Gino Levi-Montalcini a Sauze d'Oulx nel 1947 per le famiglie Marocco e Ballarini, oggi purtroppo distrutte, sono fra le più interessanti interpretazioni date dall'architettura moderna italiana al tema della casa di vacanza in montagna. [...] La villa Ballarini presenta, fra le due, la pianta più articolata e movimentata, provocando continui sfalsamenti anche nelle elevazioni. La tipologia è quella di una casa di vacanza, con una disposizione degli ambienti rispondente alle esigenze di vita moderne. La facciata principale rivolta verso valle, specie nella parte superiore in legno, è caratterizzata da un andamento «a spezzata» che genera continui avanzamenti e arretramenti, ove trovano posto un ballatoio e l'ingresso principale. Il basamento in pietra ha un andamento più regolare, ma l'altezza molto ridotta amplifica fortemente la sensazione di schiacciamento derivato dall'incombere delle parti superiori e del tetto. Il rivestimento in perline verticali di legno scuro non ricopre interamente i piani superiori, lasciando liberi alcuni campi intonacati che tendono a causare effetti di vuoto improvviso, quasi a simulare un volume eroso in più parti. Il principale punto di contatto con la tradizione è nella combinazione tra il basamento di pietra e l'elevazione in legno. È questo [...] uno dei motivi ricorrenti della tradizione alpina. Il basamento in pietra era infatti usato per risolvere l'attacco della casa al terreno, realizzando una solida base orizzontale su cui poggiare le strutture della casa. Ma nella villa Ballarini pietra e legno sono usati come materiali di rivestimento, mentre le strutture della casa sono realizzate con muratura

di blocchi prefabbricati e cemento armato. I materiali tradizionali non obbediscono qui a un'esigenza costruttiva, ma soltanto a una volontà di rappresentazione. Nella "formula zoccolo di pietra e struttura superiore in legno" Levi-Montalcini riconosce una figura della tradizione che può essere riproposta, anche se realizzata con tecniche moderne che non corrispondono più alla funzione originaria».
Giacomo Menini, *Costruire in cielo. L'architettura di montagna. Storie, visioni, controversie*, Tesi di Dottorato in Composizione architettonica, Dipartimento di Progettazione dell'architettura, Politecnico di Milano, relatore prof. Daniele Vitale, correlatore prof. Emanuele Levi-Montalcini, XXIII ciclo, 2011, pp. 119, 133-135

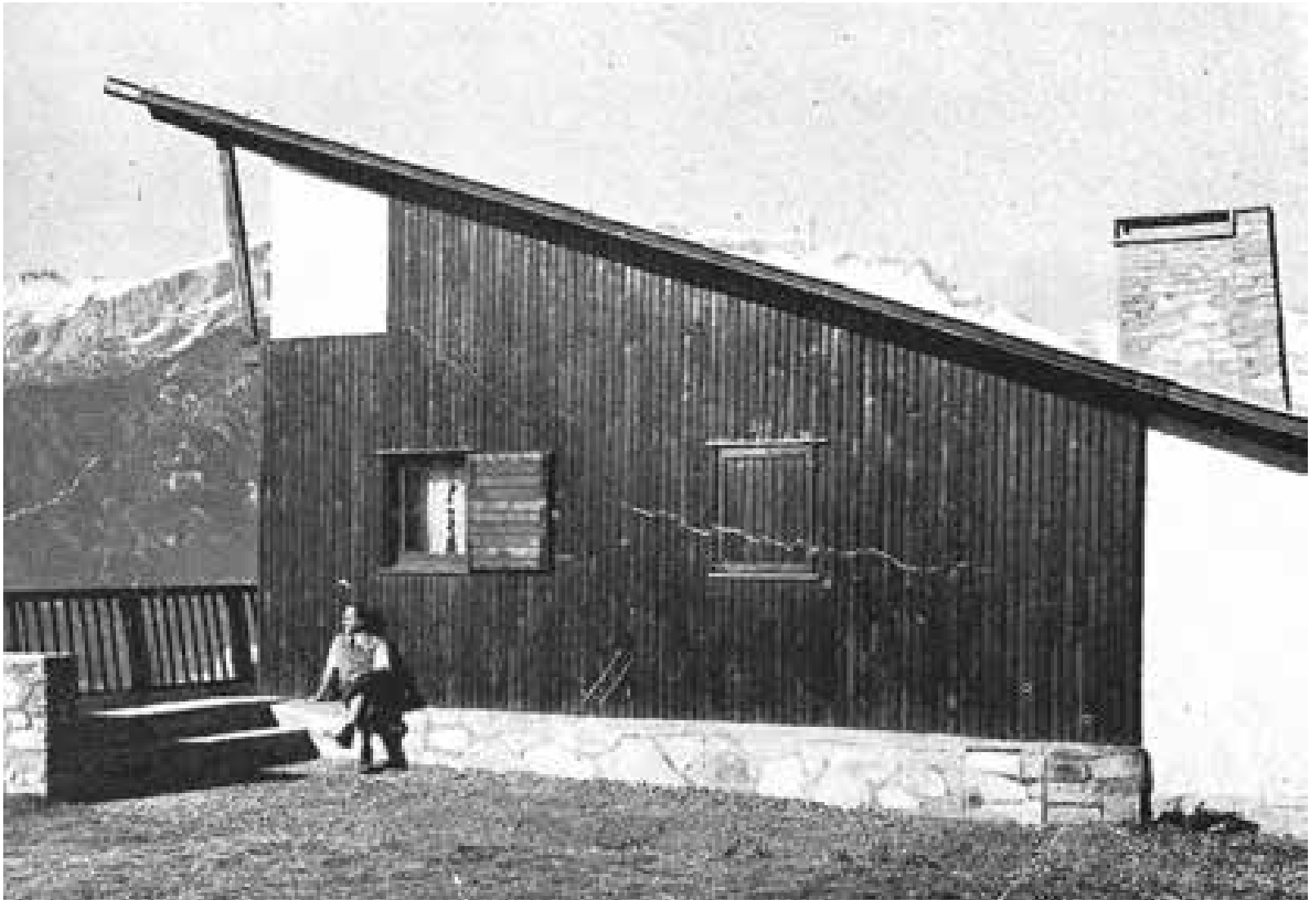
«Villa Marocco e Villa Ballarini. Le due ville, linguisticamente molto differenti dalla colonia IX maggio costruita sempre da Levi Montalcini a Bardonecchia nel 1938, sono costituite da un pesante basamento in pietra dal quale fuoriescono i volumi a sbalzo rivestiti in legno. I progetti si caratterizzano inoltre per il grande tetto a falda unica, sostenuto da diversi puntoni lignei, che apre la facciata principale sul panorama verso valle. I due edifici sono oggi distrutti».
Istituto di Architettura Montana. Centro di ricerca. Dipartimento di Architettura e Design Politecnico di Torino (https://i-am.polito.it/)



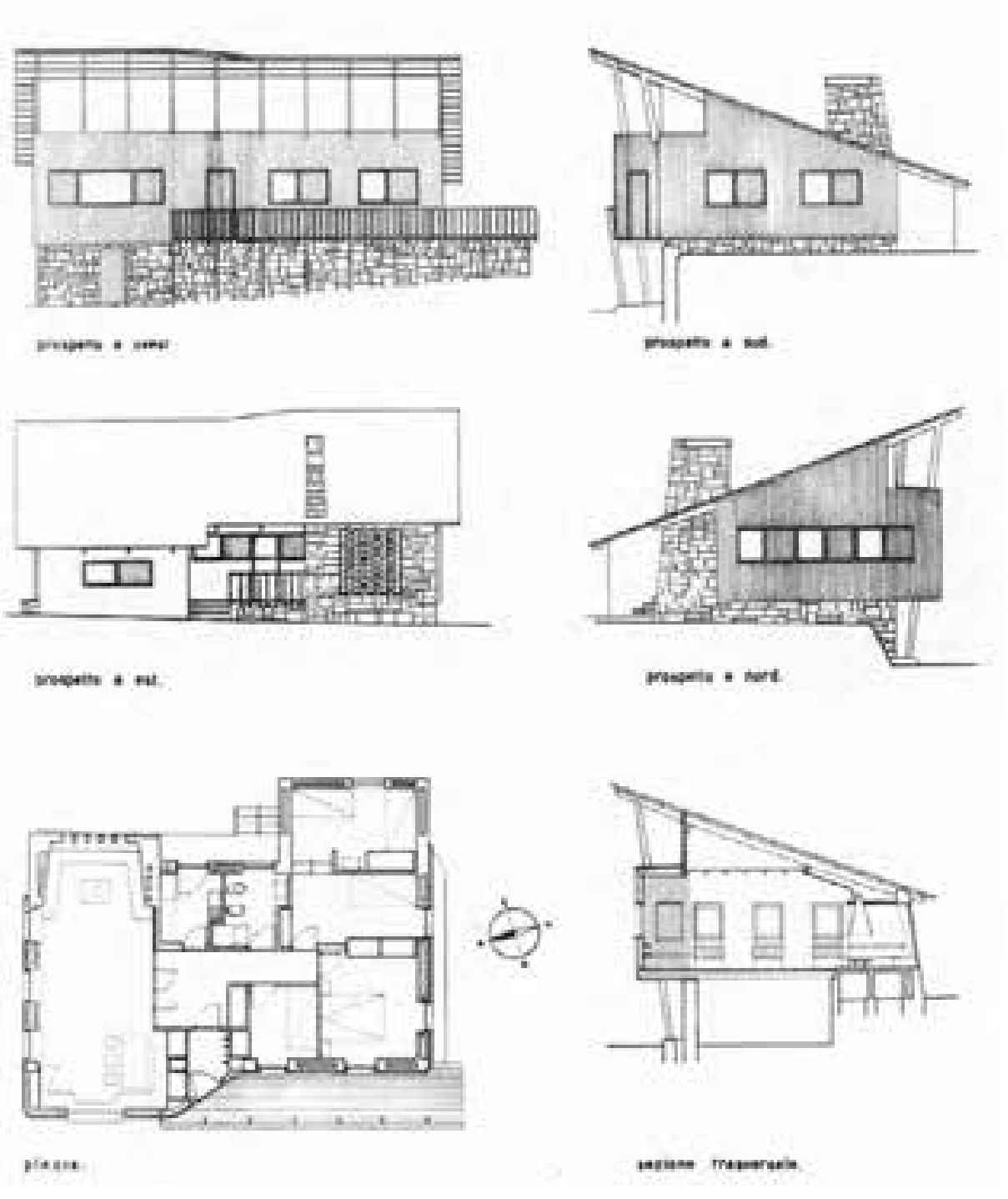


Nella pagina precedente, Villa Marocco, vista del prospetto a sud

In questa pagina, particolare del prospetto est (da *Caratteri di un architetto. Gino Levi Montalcini, arch.*, in «Domus», n. 286, settembre 1953, p. 12)



Villa Ballarini, vista del fronte sud (da *Caratteri di un architetto. Gino Levi Montalcini, arch.*, in «Domus», n. 286, settembre 1953, p. 14)

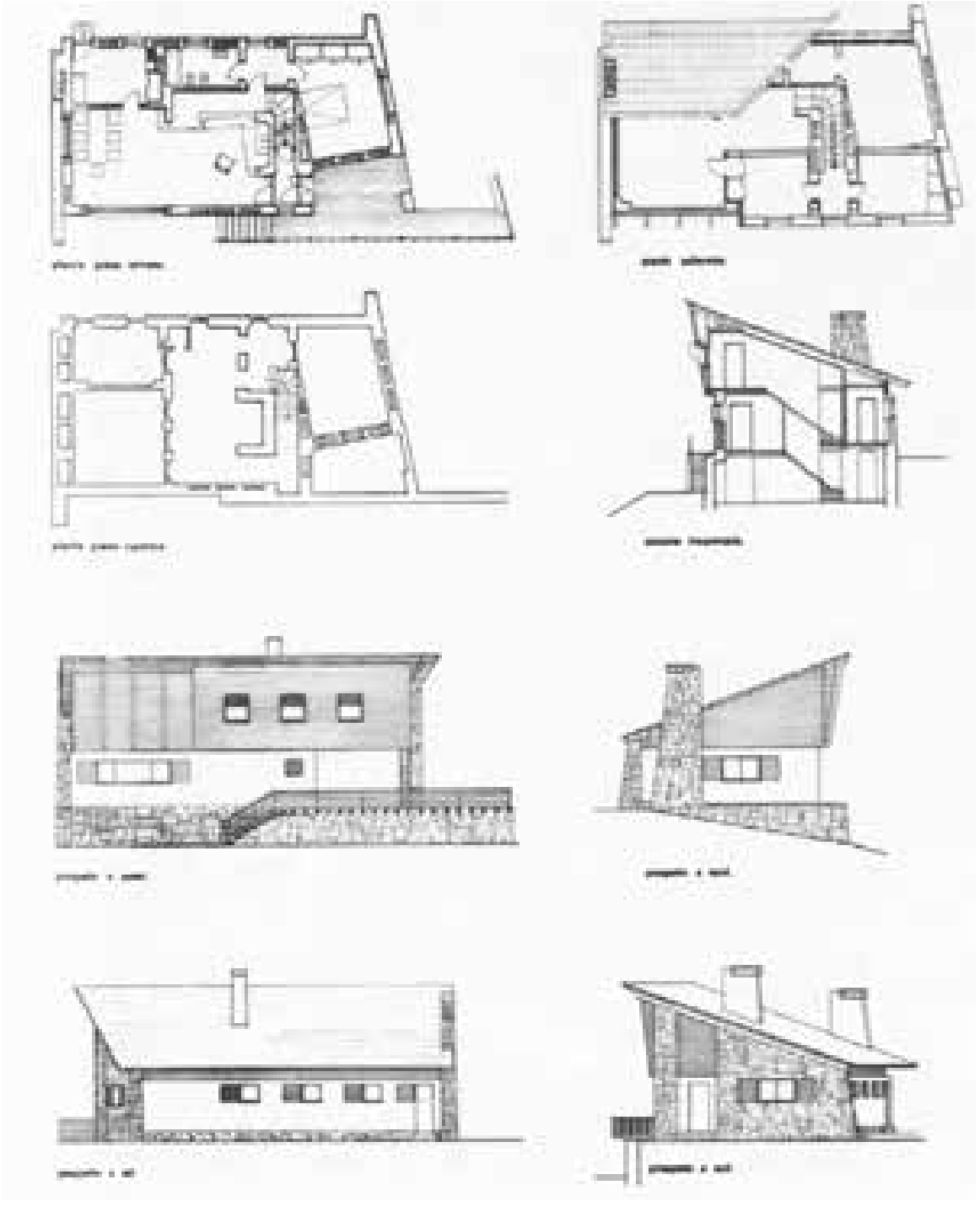


Villa Ballarini, prospetti ovest e sud, est e nord

Pianta e sezione trasversale (da Daniele Vitale, *Gino Levi-Montalcini e l'architettura torinese*, in Gino Levi Montalcini. *Architetture, disegni e scritti*, numero monografico, «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003, p. 61)



Villa Marocco, veduta del prospetto principale di Villa Marocco (da Mario Cereghini, *Costruire in montagna. Architettura e storia*, 1956, p. 340)



Villa Marocco, piante, sezione trasversale, prospetti ovest, nord, est e sud di Villa Marocco (da Daniele Vitale, *Gino Levi-Montalcini e l'architettura torinese*, in Gino Levi Montalcini. *Architetture, disegni e scritti*, numero monografico, «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003, p. 63)



Villa Ballarini, particolare del prospetto ovest (da *Caratteri di un architetto. Gino Levi Montalcini, arch.*, in «Domus», n. 286, settembre 1953, p. 13)

BIBLIOGRAFIA

Caratteri di un architetto. Gino Levi Montalcini, arch., in «Domus», n. 286, settembre 1953, pp. 11-14.

Mario Cereghini, *Costruire in montagna. Architettura e storia*, Edizioni del Milione, Milano 1956, p. 343.

AA.VV., *Gino Levi Montalcini. Architetture, disegni e scritti*, numero monografico, «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003.

Giacomo Menini, *Costruire in cielo. L'architettura di montagna. Storie, visioni, controversie*, Tesi di Dottorato in Composizione architettonica, Dipartimento di Progettazione dell'architettura, Politecnico di Milano, relatore prof. Daniele Vitale, correlatore prof. Emanuele Levi-Montalcini, XXIII ciclo, 2011, pp. 119, 133-137.

Fabio Mangone, Gemma Belli, Maria Grazia Tampieri, *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2015, pp. 145-146.

Antonio De Rossi, *Case della modernità alpina. Spazi inaugurali di apertura, sperimentazione, sedimentazione*, «ArchAlp», nuova serie, n. 3, dicembre 2019, pp. 12-21.

Istituto di Architettura Montana. Centro di ricerca. Dipartimento di Architettura e Design Politecnico di Torino (https://i-am.polito.it/).

«Of these six buildings by Gino Levi Montalcini, erected in recent years, we present a series of aspects and a swift external itinerary, a first-degree tour around some works of architecture, serving not their analysis but a presentation and history of their author: there is a history, for example, in the passage from the classical concave façade to the folded, articulated, contemporary façade, in the two urban buildings; there is a history and a lesson in the passage, in the two mountain buildings, from the formula of stone plinth and upper timber structure, to the interplay of wall and timber, in an animated compositional effect; there is finally a personal mastery and ability, in the "boiling tower" of the paper mill and the power station, in having given expression rather than rhetoric to the pure industrial structure».
Caratteri di un architetto. Gino Levi Montalcini, arch., in «Domus», n. 286, settembre 1953, pp. 11-12

«[...] *We cannot know how Persico would have judged the Società Ippica Torinese, the masterpiece realized by Carlo Mollino between 1936 and 1941, which Pagano himself, overcoming his reservations about the excessive formalism, appreciates in the January 1941 issue of "Casabella", since, even more so in the post-war period and albeit at a distance, between the language of Levi-Montalcini and that of Mollino, both by then in their forties, a certain technical and figurative affinity is established, above all in the buildings realized at altitude, with extensive use of local stone, timber carpentry, projecting volumes and steeply pitched roofs, where for Levi-Montalcini the relevant works are the Ballarini and Marocco villas, both (1947) in Sauze d'Oulx, and, with Ceresa, the boiling tower (1942-43) and the hydroelectric power station (1947-48) of the Bosso paper mills in Lanzo. One is then led to think, by analogy, of the relationship of parallelism, and perhaps of equal distance, that in Milan runs between the language of Albini and that of Gardella, both of whom were certainly influenced by Persico's taste: in Albini by his own admission, in Gardella through the attention that Persico, while still alive, devoted to his work. So that, despite the difference between two environmental and cultural contexts such as those of Milan and Turin, we might consider common to the two pairs of architects the degree of transgression from a conventional rationalism, which sought to valorize as decisive and autonomous elements of architectural expression: structures, infill panels, frames, trusses, transparencies, light, color; a transgression that in the post-war period inaugurated in Italy a new chapter of modern architecture».*
Guido Canella, *Gino Levi-Montalcini e gli inizi torinesi dell'architettura moderna in Italia*, in AA.VV., *Gino Levi Montalcini. Architetture, disegni e scritti, numero monografico*, «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003, p. 38

«[...] *In many respects, they are part of a collective experience, given that around the theme of mountain architecture a body of reflection had been built up over time, one that had involved some of the finest Turin architects. And it was a theme of strong emblematic charge, because like the rural house, the mountain house too was read as the fruit of an uncontaminated experience, in which architecture would have defined itself on the basis of constraints of necessity, and thus with its own evidence of reasons. And yet, no elements of certainty or common solutions seem to derive from it: rather an experimental regime in which choices are seen to differentiate themselves progressively, sometimes even within the experience of a single architect. Faced with the vastness and grandeur of the landscape, architecture seems able to free itself from the alternative between mimesis and the assertion of the new, to discover a wider and more complex range of possibilities. It is not therefore purism that is the path taken: rather a research elaborated around the materiality of stone, concrete and timber, the textures of materials, the interplay of volumes, the relationship with the natural setting. Mollino is among those who offer the most open and experimental interpretation of mountain architecture, generally pushing its plastic aspect to the extreme: and in the same locality, and immediately before the houses by Levi-Montalcini (1946-1947), he realizes the famous toboggan run station known as the Lago Nero. The houses by Levi-Montalcini are partially different from one another in plan, but not in intention or image. Both are in stone in the lower part and in timber in the upper part, and this corresponds to a kind of formal and conceptual splitting: the stone anchors to the ground and represents volume and weight; the dark timber expands the mass and is constructed through projections supported by struts and brackets, as in a complex mechanism. The junctions and offsets between timber, plastered surfaces and stone are decisive. The external walls are not always orthogonal, but include diagonal offsets and masonry transitions, and in certain cases deviate from the vertical. The base extends into the terraces and establishes the relationship with the ground. The single pitch roof, a kind of "sail" supported by props, helps to define the building in a unified manner and to confer upon it a certain solemnity».*
Daniele Vitale, *Gino Levi-Montalcini e l'architettura torinese*, in AA.VV., *Gino Levi Montalcini. Architetture, disegni e scritti*, numero monografico, «Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», nuova serie, n. 2, anno 136, dicembre 2003, p. 56



Villa Marocco, veduta dell'angolo di mezzogiorno (da Mario Cereghini, *Costruire in montagna. Architettura e storia*, 1956, p. 340)



Veduta del prospetto con l'ingresso principale (da Mario Cereghini, *Costruire in montagna. Architettura e storia*, Edizioni del Milione, Milano 1956, p. 377. Archivio Paolo Ceresa)

Villa San Sisto a Bardonecchia, Torino, 1950-53
Paolo Ceresa

«1953. Villa S. Sisto a Bardonecchia, Valle della Dora Riparia, a metri 1300. Questa notevole architettura trascende i canoni dell'edilizia alpina usuale e presenta alcune particolarità interessanti. Anche lo studio dei serramenti è molto approfondito».
Mario Cereghini, *Costruire in montagna. Architettura e storia*, Edizioni del Milione, Milano, 1956, p. 376

«Nelle immagini fotografiche la villa sembra di dimensioni molto più rilevanti di quello che non sia nella realtà. La lavorazione progettuale delle facciate che mutano secondo le diverse esposizioni visuali della casa stessa è un particolare concettuale non estraneo ad altre architetture moderne alpine, come la slittovia di Mollino o la Villa dei Sette Camini di Vietti, a dimostrazione di una ferrea volontà di non omologarsi al mimetismo di parte [...]».
Luciano Bolzoni, *Architettura moderna nelle Alpi italiane dal 1900 alla fine degli anni Cinquanta*, Quaderni di cultura alpina, Priuli & Verlucca, Scarmagno 2000, p. 122

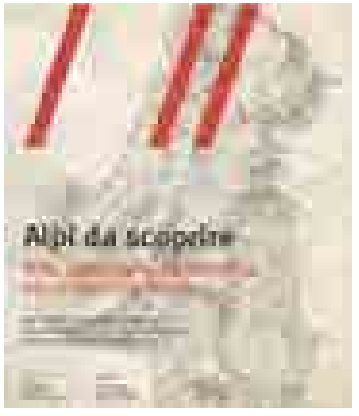
«Paolo Ceresa (Bardonecchia 1911-Torino 1997), opera come architetto per lo più a Torino, ma ha solide radici a Bardonecchia dove costruisce alcune ville e condomini, il monumento ai caduti, collabora inoltre al restauro del campanile della chiesa parrocchiale e di affreschi medioevali. Appassionato di montagna e accademico del CAI è attento all'architettura montana: progetta alcuni rifugi e insieme al fratello Stefano apre nuove "vie". Professionalmente collabora dal 1936 alla fine degli anni Sessanta con Gino Levi-Montalcini. La sua prima esperienza professionale è, infatti, la direzione dei lavori della Colonia IX maggio. Tra le sue opere da ricordare spiccano le ville del 1950 di S. Ippolito (oggi demolita) e di S. Sisto, situate nei terreni della ex Società Immobiliare Bardonecchia. Sicuramente sono evidenti dei "richiami" ad opere precedenti come per esempio Villa Marocco a Sauze d'Oulx del 1947 (in collaborazione con Levi Montalcini), ma sia per la "pulizia" dei volumi sia per l'originalità dei particolari costruttivi, come quelli dei serramenti, le ville S. Sisto e S. Ippolito rimangono, oggi, in memoria di un attento sapere e fare di architettura degli anni Cinquanta».



M. Cereghini, *Costruire in montagna. Architettura e storia*, 1956



L. Bolzoni, *Architettura moderna nelle Alpi italiane dal 1900 alla fine degli anni Cinquanta*, 2000



A. De Rossi, G. Sergi, A. Zonato (a cura di), *Alpi da scoprire. Arte, paesaggio, architettura, per progettare il futuro*, 2008

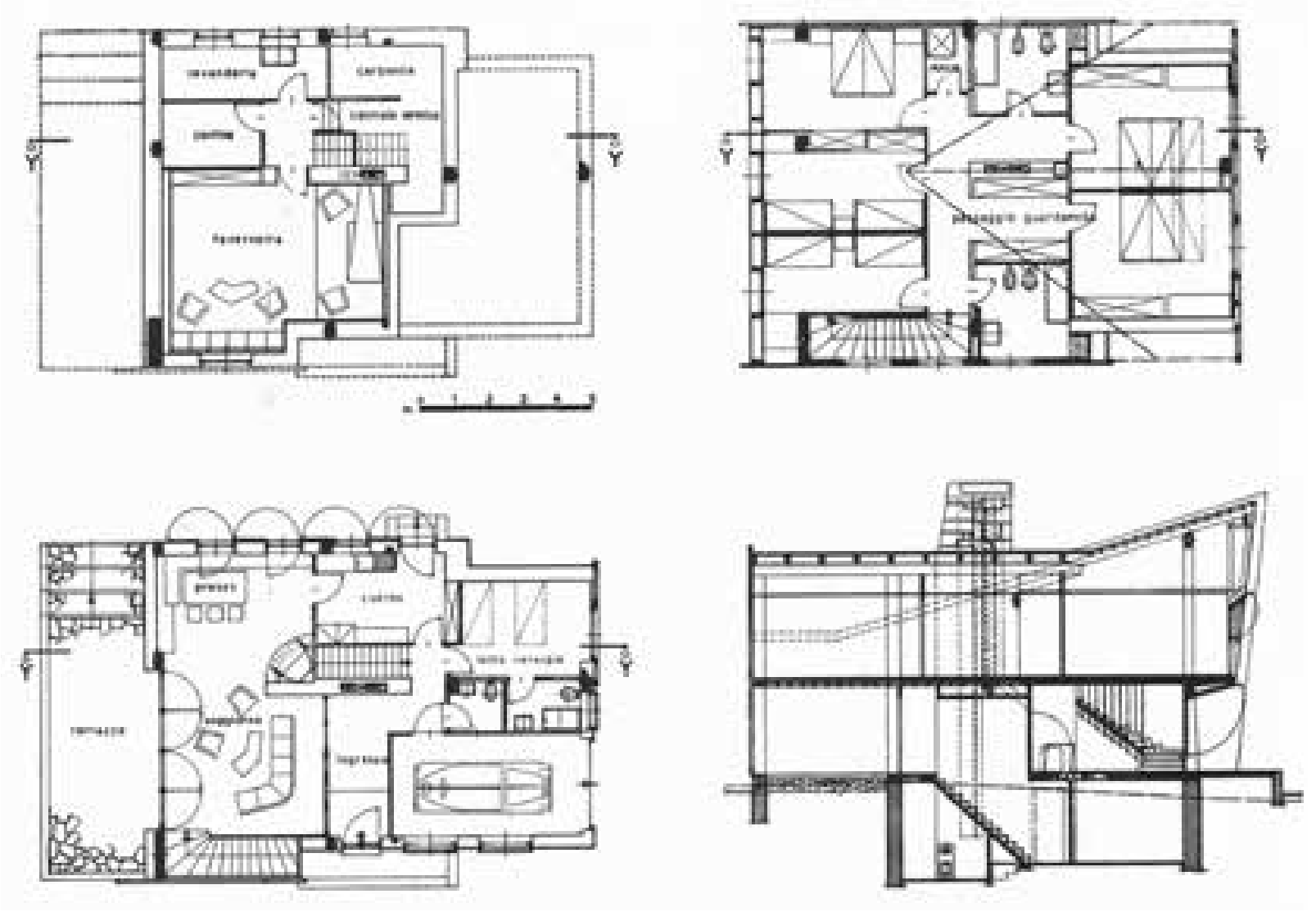
Franca Ceresa, *Paolo Ceresa, Ville S. Ippolito e S. Sisto*, in Antonio De Rossi, Giuseppe Sergi, Andrea Zonato (a cura di), *Alpi da scoprire. Arte, paesaggio, architettura, per progettare il futuro*, Edizioni del Graffio, Borgone Susa, Torino 2008

«La villa è situata su un lotto d'angolo e l'accesso è collocato trasversalmente, all'incrocio dei due lati della casa paralleli alle vie, rispetto a cui è leggermente arretrata. Entrando, lo sguardo abbraccia i due lati di una pianta sostanzialmente semplice e rettangolare. I prospetti tuttavia si scompongono e si moltiplicano per mezzo di volumi rivestiti con assi orizzontali di legno chiaro, che si staccano dalla superficie di intonaco bianco. La ricerca di una dialettica feconda tra il linguaggio del moderno ed elementi della tradizione vernacolare è evidente: la pietra dello zoccolo e del camino, il legno del rivestimento e le falde del tetto contrastano con aperture orizzontali, forme geometrizzanti e gocciolatoi scultorei collocati nei punti di raccordo e giunzione dell'edificio. La casa montana con tetto a doppia falda è rielaborata in modo straordinario e genera soluzioni e forme inusitate, attraverso lo sviluppo plastico di geometrie trapezoidali di facciate inclinate che si incastrano con i piani del volume principale. Il gioco delle superfici e dei volumi raggiunge la massima tensione nel fronte sul giardino, con un volume che si impenna sul culmine di una falda, convergente in basso con un'altra falda, opposta per direzione e inclinazione, quasi a disegnare due ali spiegate di andature irregolari, mentre sul prospetto il volume si riflette verso l'interno».

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 158-159

«La villa di Ceresa, come i precedenti progetti di Levi Montalcini, evidenzia un cambio di sensibilità rispetto ai decenni precedenti, una nuova attenzione verso il linguaggio. Gli elementi della tradizione diventano "pretesti" per un'esplorazione progettuale che ricerca nuove possibilità e soluzioni formali: la copertura e il rivestimento ligneo di facciata si fondono e si deformano fino a costituire un unico prisma dagli spigoli molto netti».

Istituto di Architettura Montana. Centro di ricerca. Dipartimento di Architettura e Design Politecnico di Torino – https://areeweb.polito.it/ricerca/IAM/?p=909



Piante e sezione (da Mario Cereghini, *Costruire in montagna. Architettura e storia*, Edizioni del Milione, Milano 1956, p. 377)

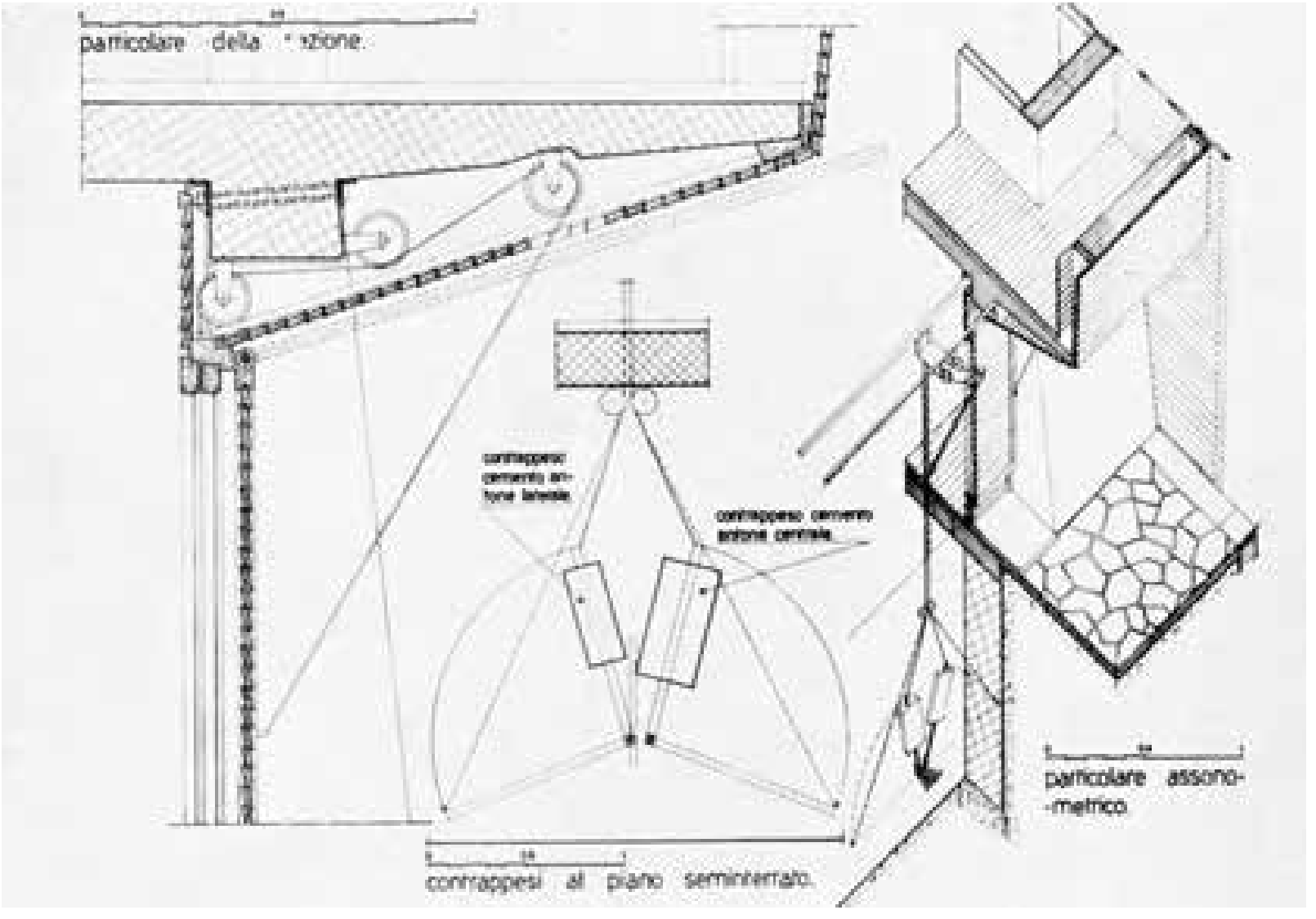




Vedute d'insieme (da Mario Cereghini, *Costruire in montagna. Architettura e storia*, Edizioni del Milione, Milano 1956, p. 376)

Nella pagina seguente, vista dal giardino, anni Cinquanta (Archivio Paolo Ceresa)





Particolare dell'apparato di manovra degli antoni per la vetrata del soggiorno (da Mario Cereghini, *Costruire in montagna. Architettura e storia*, Edizioni del Milione, Milano 1956, p. 194)



«1953. Villa S. Sisto in Bardonecchia, Valle della Dora Riparia, at 1,300 meters. This remarkable architecture transcends the canons of conventional Alpine building and presents several points of interest. The design of the window frames has also been studied in considerable depth».
Mario Cereghini, *Costruire in montagna. Architettura e storia*, Edizioni del Milione, Milano, 1956, p. 376

«*Paolo Ceresa (Bardonecchia 1911 – Turin 1997) worked as an architect mainly in Turin, but had deep roots in Bardonecchia where he built several villas and apartment buildings, the war memorial, and also collaborated in the restoration of the bell tower of the parish church and of medieval frescoes. A passionate mountaineer and academic member of the CAI, he was attentive to mountain architecture: he designed several mountain refuges and together with his brother Stefano opened new "routes". Professionally he collaborated from 1936 until the end of the 1960s with Gino Levi-Montalcini. His first professional experience was indeed the site supervision of the colonia IX maggio. Among his most notable works are the 1950 villas of S. Ippolito (now demolished) and S. Sisto, situated on the grounds of the former Società Immobiliare Bardonecchia. There are clearly evident "echoes" of earlier works, such as Villa Marocco in Sauze d'Oulx of 1947 (in collaboration with Levi-Montalcini), but both for the "clarity" of the volumes and for the originality of the constructive details, such as those of the window frames, the villas S. Sisto and S. Ippolito remain today as evidence of a careful knowledge and practice of architecture of the 1950s».*
Franca Ceresa, *Paolo Ceresa, Ville S. Ippolito e S. Sisto*, in *Alpi da scoprire. Arte, paesaggio, architettura, per progettare il futuro*, a cura di Antonio De Rossi, Giuseppe Sergi, Andrea Zonato, Edizioni del Graffio, Borgone Susa, Torino 2008

«*The villa is situated on a corner plot and the entrance is positioned transversally, at the intersection of the two sides of the house parallel to the streets, from which it is slightly set back. Upon entering, the eye takes in the two sides of a substantially simple and rectangular plan. The elevations, however, decompose and multiply by means of volumes clad with horizontal boards of light timber, which detach themselves from the white plaster surface. The pursuit of a fertile dialogue between the language of modernism and elements of vernacular tradition is evident: the stone of the plinth and the chimney, the timber cladding and the roof pitches contrast with horizontal openings, geometricized forms and sculptural drip moulds placed at the junctions and connections of the building. The mountain house with double-pitched roof is reworked in an extraordinary manner and generates unusual solutions and forms, through the plastic development of trapezoidal geometries of inclined façades that interlock with the planes of the main volume. The interplay of surfaces and volumes reaches its maximum tension on the garden front, with a volume that rises sharply at the ridge of one pitch, converging below with another pitch, opposite in direction and inclination, almost as if tracing two spread wings of irregular gait, while on the elevation the volume reflects back toward the interior».*
Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 158-159

Nella pagina seguente, vista esterna dal lato del garage e dell'area di servizio (Archivio Paolo Ceresa)



BIBLIOGRAFIA

Mario Cereghini, *Costruire in montagna. Architettura e storia*, Edizioni del Milione, Milano, 1956, p. 343 e altre.

Franca Ceresa, *Paolo Ceresa, Ville S. Ippolito e S. Sisto*, in *Alpi da scoprire. Arte, paesaggio, architettura, per progettare il futuro*, a cura di Antonio De Rossi, Giuseppe Sergi, Andrea Zonato, Edizioni del Graffio, Borgone Susa, Torino 2008.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, pp. 158-159.

Antonio De Rossi, *Case della modernità alpina. Spazi inaugurali di apertura, sperimentazione, sedimentazione*, «ArchAlp», nuova serie, n. 3, dicembre 2019, pp. 12-21.

Istituto di Architettura Montana. Centro di ricerca. Dipartimento di Architettura e Design Politecnico di Torino (https://i-am.polito.it/).



Veduta del prospetto con l'ingresso principale (Archivi Biblioteca Centrale di Architettura "Roberto Gabetti" del Politenico di Torino, Fondo Mollino)

Casa Linot a Bardonecchia, Torino, 1951-1953

Carlo Mollino

«Il progetto è una variazione sulla tipologia della casa a schiera con due alloggi. Zoccolatura in pietra e finestre a nastro, copertura sporgente e sfalsata. Attualmente lo stato di conservazione è ottimo. Le uniche modifiche riguardano l'introduzione di traverse orizzontali nel parapetto del terrazzo».
Sergio Pace (a cura di), *Carlo Mollino architetto, 1905-1973: costruire le modernità*, Electa, Milano 2006

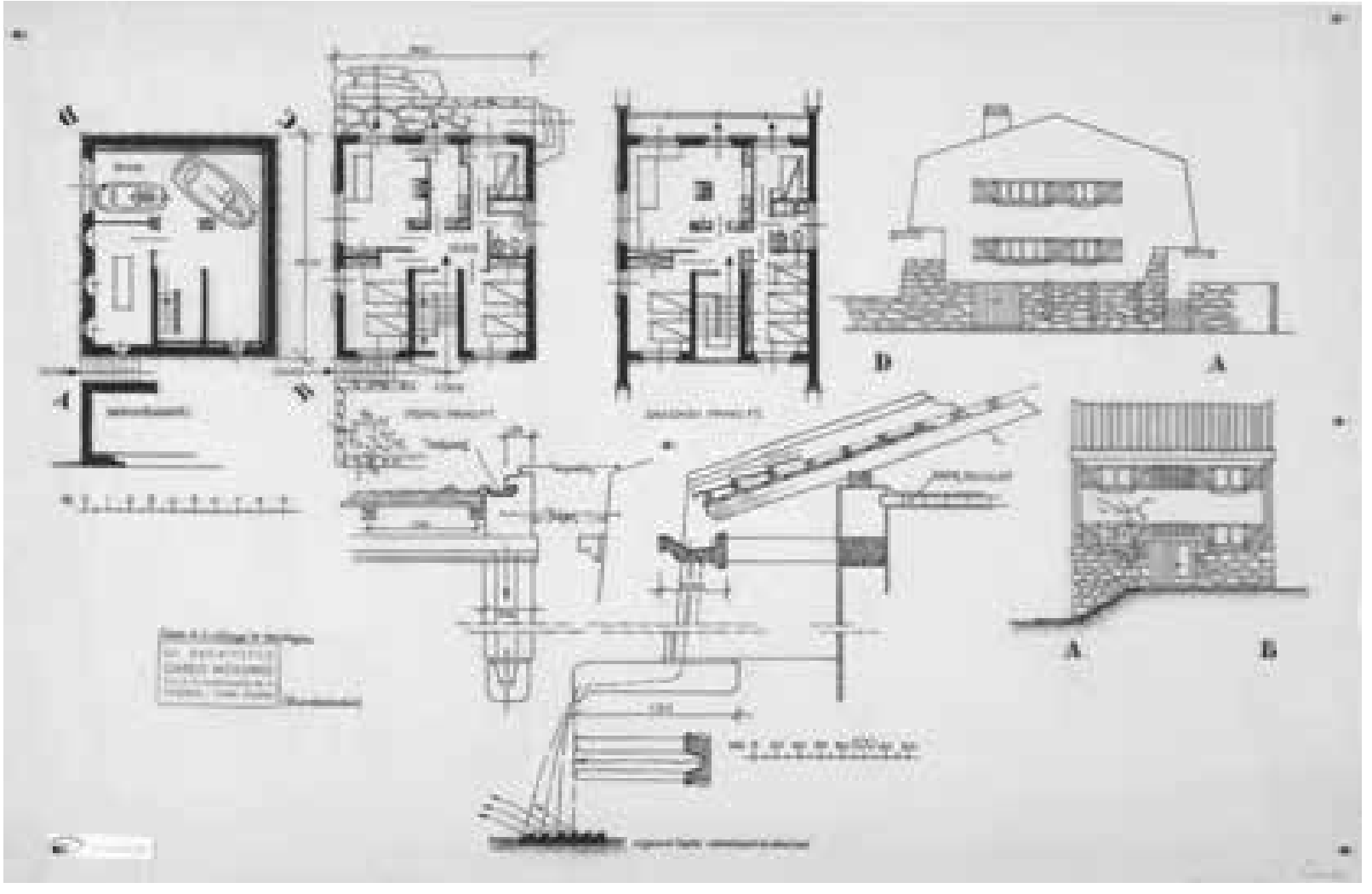
«I due doccioni in cemento armato a vista che aggettano a sbalzo parallelamente alle facciate laterali della piccola casa Linot di Mollino (Bardonecchia 1951-53) confermano l'ambivalenza rispetto all'inganno dei contorni vernacolari delle due falde e dello zoccolo in pietra. E mostrano anche come per questi architetti la tecnica resti un elemento costante e al tempo stesso dialettico di confronto: tanto negli anni del MIAR come dopo la guerra, quando l'idea di innovazione volge verso altri linguaggi».
Fabio Mangone, Gemma Belli, Maria Grazia Tampieri, *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2015, pp. 149-150

«[...] Il ricordo, in particolare, della casa sul lago per il concorso Vetroflex, dell'anno precedente, o della casa Linot, a Bardonecchia (1951-53), traspare con buona evidenza, ma si tratta comunque di temi su cui Mollino si sta esercitando in particolare per l'architettura alpina [...]».
Sergio Pace, *Mirare al paesaggio. La casa Cattaneo di Carlo Mollino sull'altopiano di Agra*, «ArchAlp», nuova serie, n. 3, dicembre 2019, p. 46



S. Pace (a cura di), *Carlo Mollino architetto, 1905-1973: costruire le modernità*, 2006


F. Mangone, G. Belli, M.G. Tampieri, *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, 2015

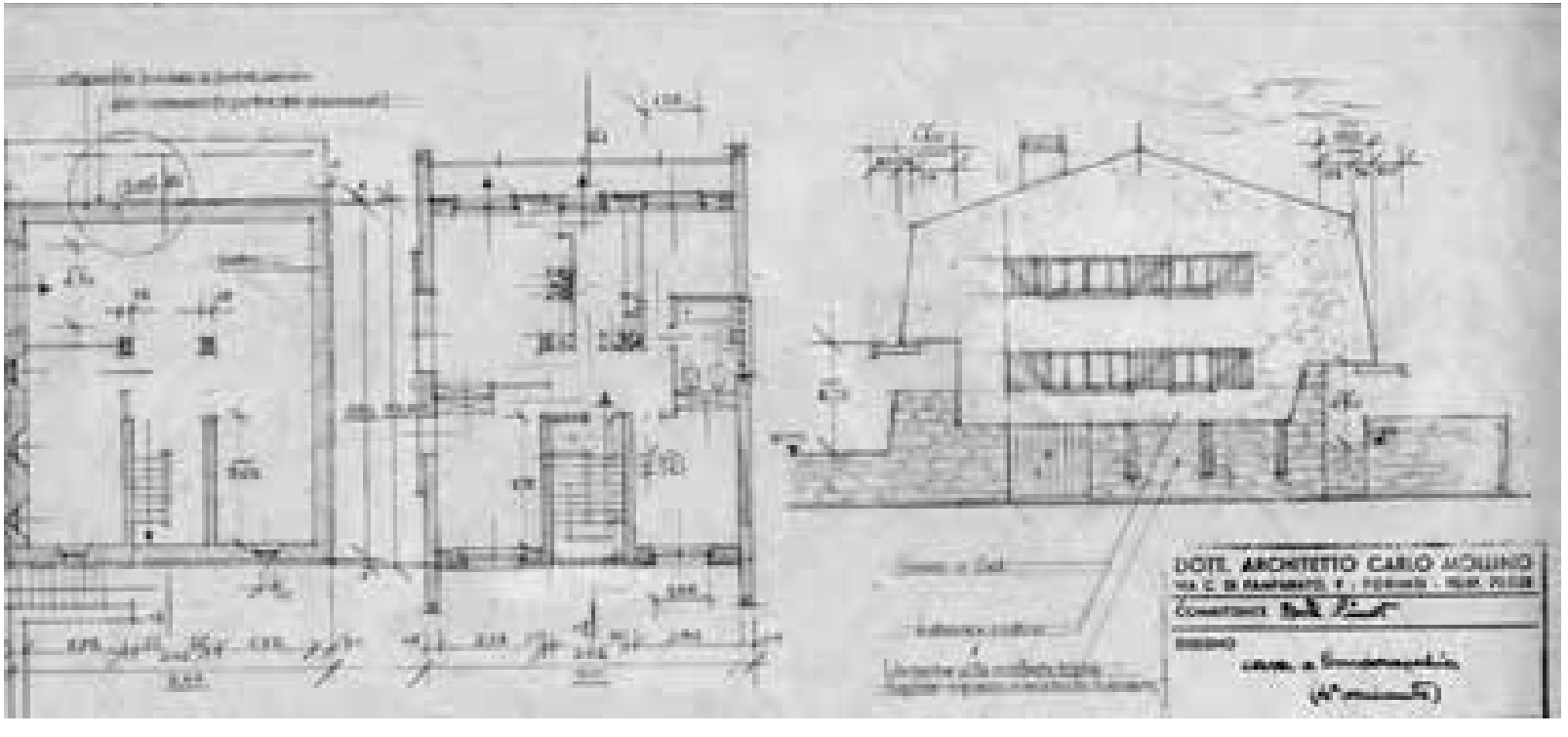


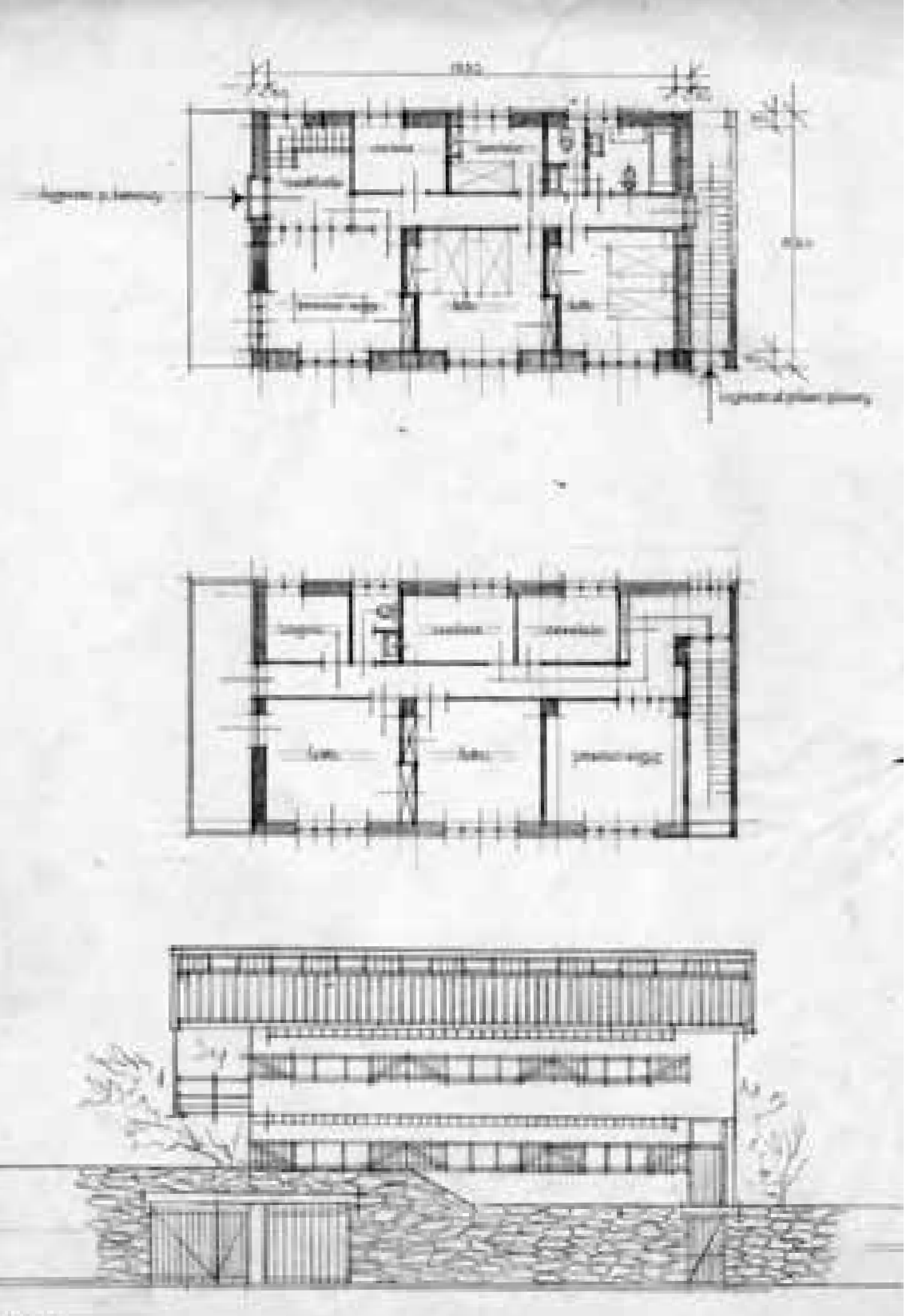
Pianta del seminterrato, pianta del primo piano fuori terra, pianta del secondo piano fuori terra, prospetto D-A e prospetto A-B (Archivi Biblioteca Centrale di Architettura "Roberto Gabetti" del Politenico di Torino, Fondo Mollino)

Nella pagina seguente, diapositive di casa Linot e pianta del seminterrato, pianta del secondo piano fuori terra e prospetto sud (Archivi Biblioteca Centrale di Architettura "Roberto Gabetti" del Politenico di Torino, Fondo Mollino)



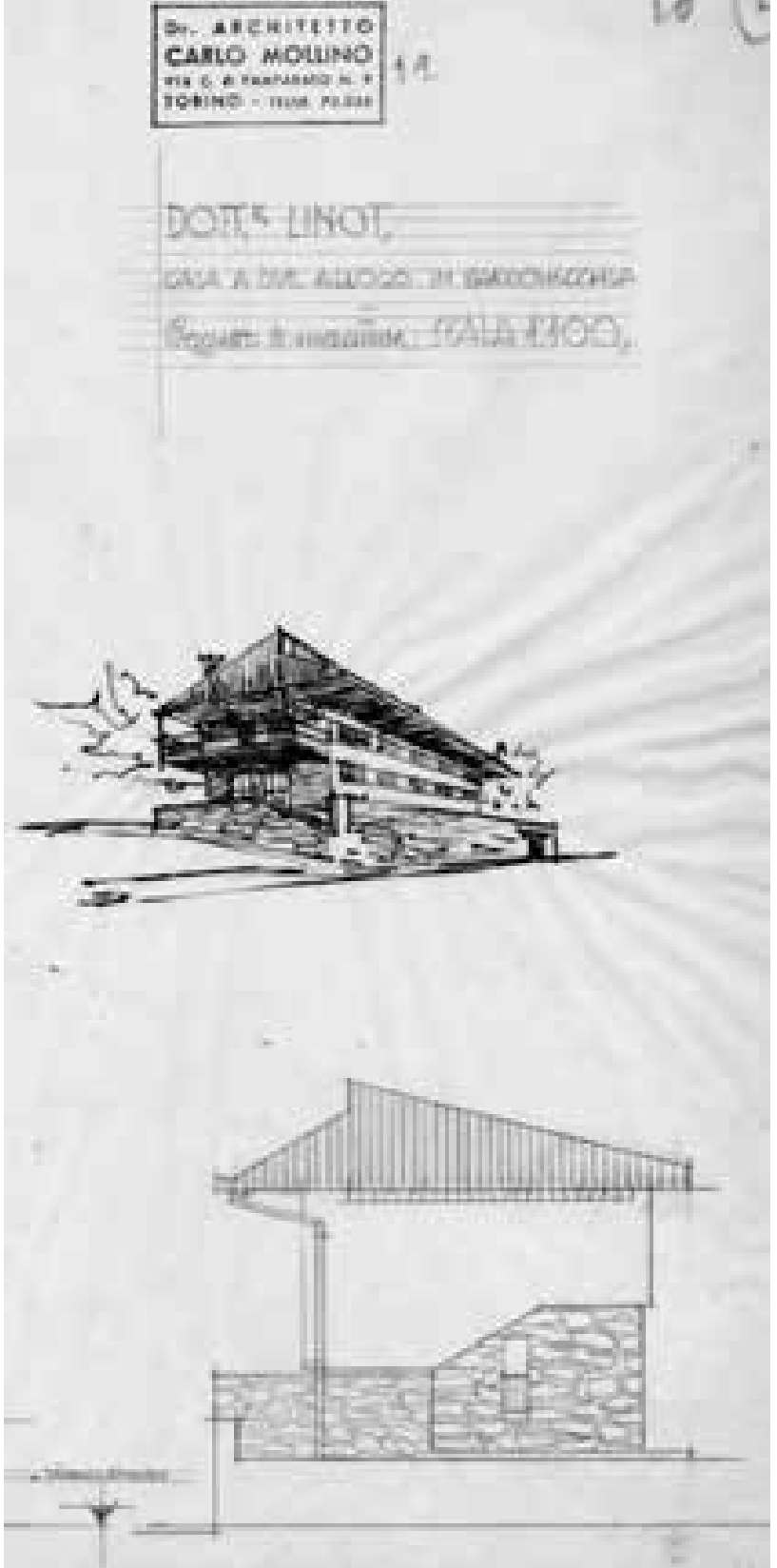



DOTT. ARCHITETTO CARLO MOLLINO



In questa pagina, variante, non realizzata, del progetto della casa a due alloggi a Bardonecchia (Archivi Biblioteca Centrale di Architettura "Roberto Gabetti" del Politenico di Torino, Fondo Mollino)

Nella pagina seguente, variante, non realizzata, del progetto della casa a due alloggi a Bardonecchia (Archivi Biblioteca Centrale di Architettura "Roberto Gabetti" del Politenico di Torino, Fondo Mollino)



BIBLIOGRAFIA

Luciano Bolzoni, *Architettura moderna nelle Alpi italiane dagli anni Sessanta alla fine del XX secolo*, Priuli & Verlucca, Pavone Canavese 2001, p. 35.

Giovanni Brino (a cura di), *Carlo Mollino. Architettura come autobiografia*, Idea Books, Milano 2005, p. 64.

Sergio Pace (a cura di), *Carlo Mollino architetto, 1905-1973: costruire le modernità*, Electa, Milano 2006, p. 254.

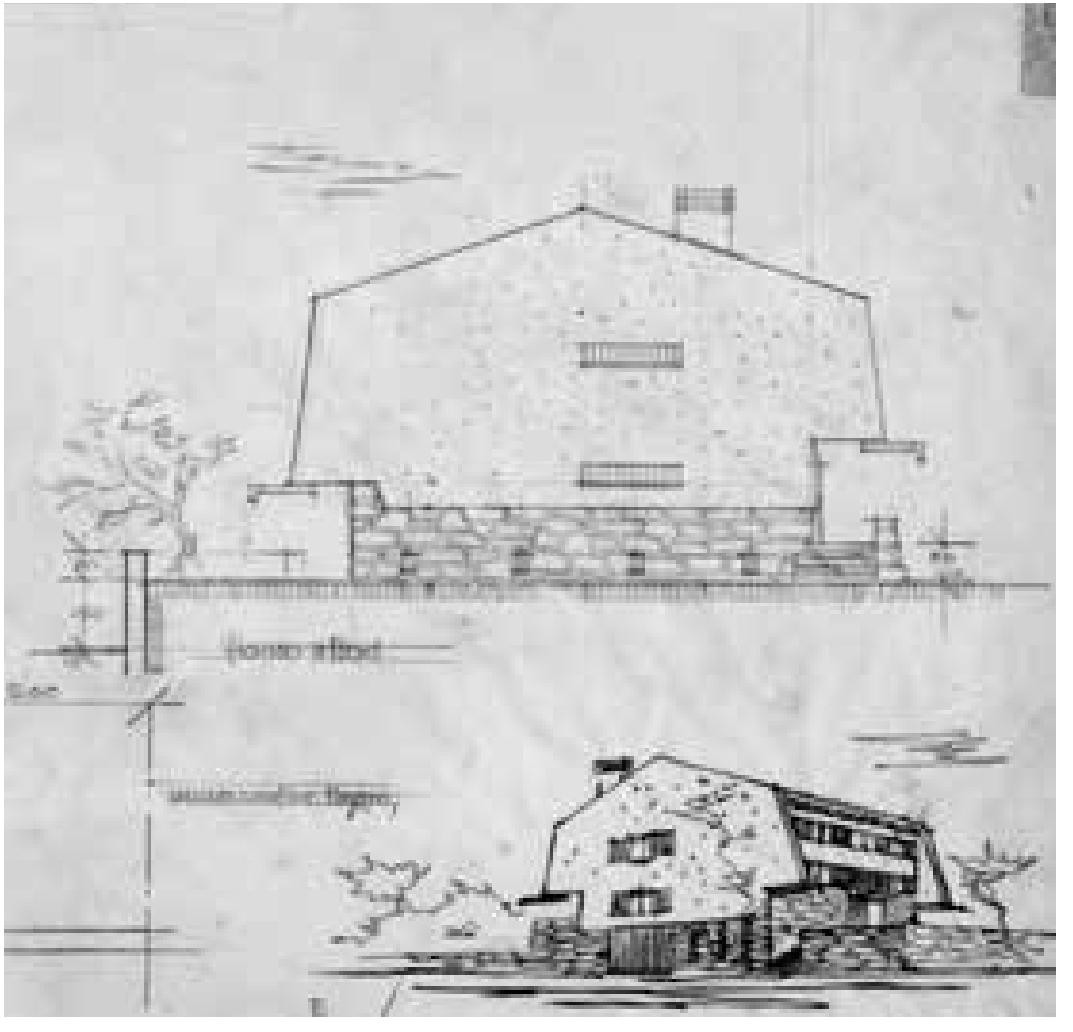
Fabio Mangone, Gemma Belli, Maria Grazia Tampieri, *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2015, pp. 148-150.

Sergio Pace, *Mirare al paesaggio. La casa Cattaneo di Carlo Mollino sull'altopiano di Agra*, «ArchAlp», nuova serie, n. 3, dicembre 2019, pp. 45-57.

«*The project is a variation on the row house typology with two dwellings. Stone plinth, ribbon windows, and a projecting, staggered roof. The current state of conservation is excellent. The only modifications concern the introduction of horizontal rails in the terrace parapet*».
Sergio Pace (a cura di), *Carlo Mollino architetto, 1905-1973: costruire le modernità*, Electa, Milano 2006

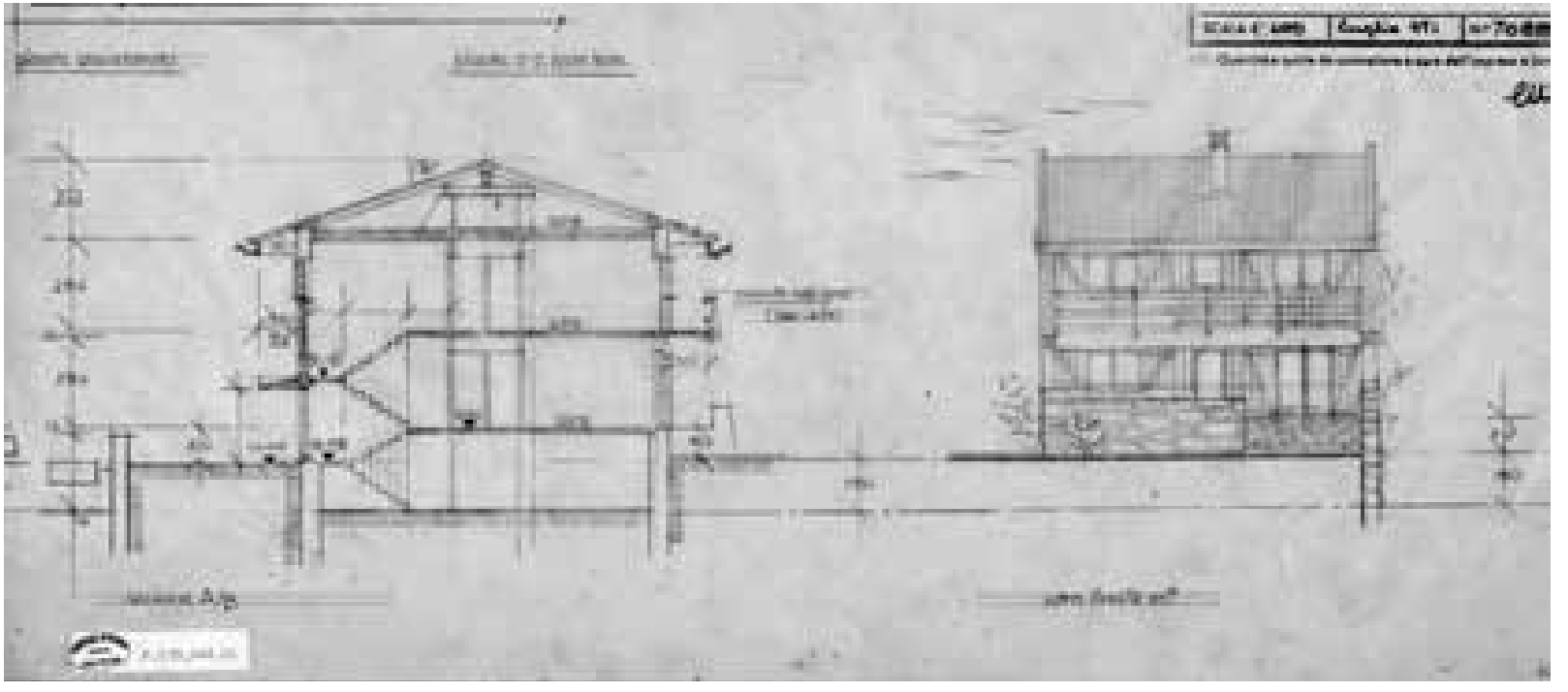
«*The two exposed reinforced-concrete gargoyles projecting cantilevered parallel to the lateral façades of Mollino's small Casa Linot (Bardonecchia 1951-53) confirm the ambivalence with respect to the deception of the vernacular contours of the two roof pitches and the stone plinth. And they also show how for these architects technique remains a constant and at the same time dialectical element of confrontation: both in the years of the MIAR and after the war, when the idea of innovation turns toward other languages*».
Fabio Mangone, Gemma Belli, Maria Grazia Tampieri, *Architettura e paesaggi della villeggiatura in Italia tra Otto e Novecento*, Franco-Angeli, Milano 2015, pp. 149-150

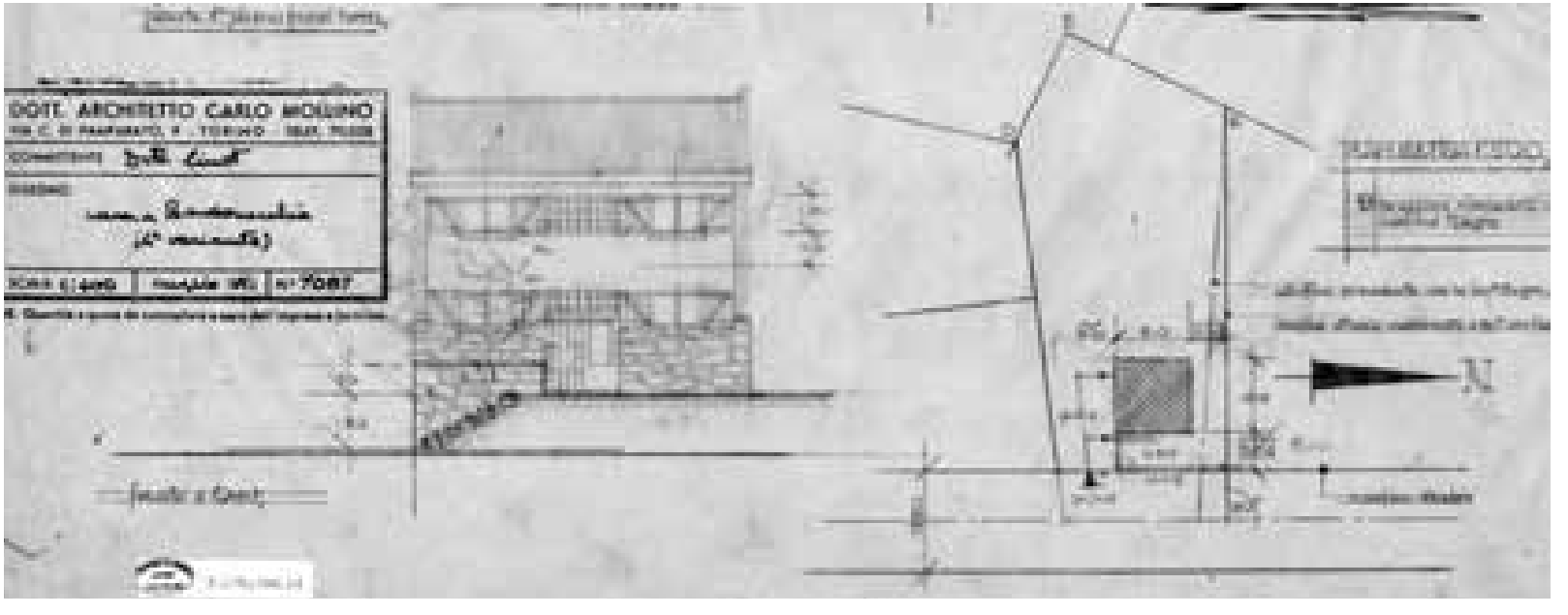
«[...] *The echo, in particular, of the lakeside house for the Vetroflex competition of the previous year, or of the Casa Linot in Bardonecchia (1951-53), is clearly discernible, but these are nonetheless themes on which Mollino is working particularly in relation to Alpine architecture* [...]».
Sergio Pace, *Mirare al paesaggio. La casa Cattaneo di Carlo Mollino sull'altopiano di Agra*, «ArchAlp», nuova serie, n. 3, dicembre 2019, p. 46



Nella pagina seguente, sezione A-B e prospetto est, 4a variante di progetto e, in basso, prospetto ovest e planimetria, 4a variante di progetto (Archivi Biblioteca Centrale di Architettura "Roberto Gabetti" del Politenico di Torino, Fondo Mollino)

Vista esterna dal lato del garage e dell'area di servizio (Archivio Paolo Ceresa)




DOTT. ARCHITETTO CARLO MOLLINO
N



Corpo soggiorno (da *Villa Gassino a Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 39, gennaio 1959, p. 614)

Villa Gassino a Ivrea, Torino, 1951-54

Eduardo Vittoria

«Le idee di Vittoria sul paesaggio trovano esplicazione nella villa Gassino. Lo schema planimetrico è assai semplice, ogni premessa formale si annulla per lasciar sorgere la casa spontaneamente dalla collina, parte stessa del paesaggio. Vittoria ha intuito che un fabbricato di queste dimensioni non può tendere a imporsi sull'ambiente, ad esserne centro; che la casa di oggi è pensabile solo come forma estrinseca del rapporto dell'uomo con ciò che lo circonda. Mi sembra importante, inoltre, notare la data di nascita di questa villa, sorta nel 1951 contemporaneamente al Centro Studi Olivetti e al Centro Comunitario di Palazzo. Questa contemporaneità potrebbe apparire piuttosto sconcertante; è singolare che nello stesso tempo un architetto moduli sull'ambiente e, altrove, lo investa con uno schema neorazionalista. Ciò comprova il nostro discorso circa la vicenda ideale di Vittoria ai suoi inizi. La costruzione è situata sulla cima di una collina, e si snoda intorno a una terrazza, due lati della quale sono limitati dal nucleo soggiorno e letti e due sono liberi verso il panorama. Nel corpo letti, sfruttando l'andamento del terreno, è stato ricavato un piano per garage, lavanderia e altri servizi. La villa è costruita in mattoni a faccia vista; i controtelai delle finestre sono in ferro a L verniciati in nero, gli infissi sono in rovere color naturale, i davanzali smaltati di colore bruno, la soletta superiore intonacata in color giallo paglia, il pavimento della terrazza è in cotto chiaro con tozzetti colorati».

Sara Rossi, presentazione, *Da Napoli, testimonianze di fedeltà alla tradizione razionalista: Industrie e abitazioni dell'architetto Eduardo Vittoria. 3. Villa Gassino a Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 39, gennaio 1959, pp. 614-615



«L'architettura. Cronache e storia», n. 39, gennaio 1959

«Villa Gassino [...] fu costruita per un tecnico della Olivetti al quale era piaciuto il Centro Studi e che di conseguenza aveva chiesto a Vittoria di fargli la casa, *bypassando* Tarpino, progettista d'ufficio per le case dei dipendenti. L'edificio ha una pianta ad "elle" aperta verso le montagne con un braccio riservato alla zona giorno e l'altro a quella notte. [...] come già nel Centro Comunitario, l'architetto napoletano fonda la propria ricerca progettuale sull'articolata connessione di due (o più) bracci».

Rossano Astarita, *Gli architetti di Olivetti. Una storia di committenza industriale*, FrancoAngeli, Milano 2000, p. 167



R. Astarita, *Gli architetti di Olivetti. Una storia di committenza industriale*, 2000

«Sulla strada Monte Navale si possono infine raggiungere Villa Gassino (strada Monte Navale n. 8f, su progetto di Eduardo Vittoria, 1955-1956) e Villa Enriques (strada Monte Navale n. 5, su progetto di Annibale Fiocchi, 1944): gli edifici fanno parte di un gruppo di edifici di alta qualità destinati a personale con mansioni direttive, progettati da architetti già impegnati a Ivrea nella realizzazione di opere commissionate dalla Olivetti».

Dossier di Candidatura "Ivrea Città Industriale del XX secolo", Ivrea 2018, p. 49

«La villa unifamiliare denominata Villa Gassino o Casa Gassino è ubicata in strada Monte Navale a Ivrea, sulla collina prospiciente al Centro Studi ed Esperienze Olivetti, all'interno di una zona dedicata all'edificazione di abitazioni simili, destinate ad ospitare i dirigenti dell'azienda ed in posizione dominante, sulla sommità dell'altura. L'edificio è stato progettato dall'architetto napoletano Eduardo Vittoria (1923-2009) per Teresio Gassino, tecnico della Società Olivetti e responsabile del progetto meccanico delle macchine da calcolo e contabili (compresa la Logos 27-2 del 1967, calcolatrice meccanica superautomatica, considerata la più evoluta macchina del genere mai realizzata). La villa fa parte del gruppo di edifici abitativi di alta qualità predisposti per ospitare le élite direttive o tecniche olivettiane delle quali il proprietario fece parte. La villa fu realizzata tra il 1953 e 1954. L'edificio è ubicato in Strada Monte Navale n. 8/F vicino a Casa Stratta, progettata dall'arch. Tarpino. [...] La villa è immersa in un ampio parco che forma uno degli elementi distintivi del sito. Da esso si coglie una non comune vista panoramica della città e della corona montana retrostante».

***Relazione storica descrittiva*, in Commissione Regionale per il Patrimonio Culturale del Piemonte MiBACT, DCR n. 4/2019**

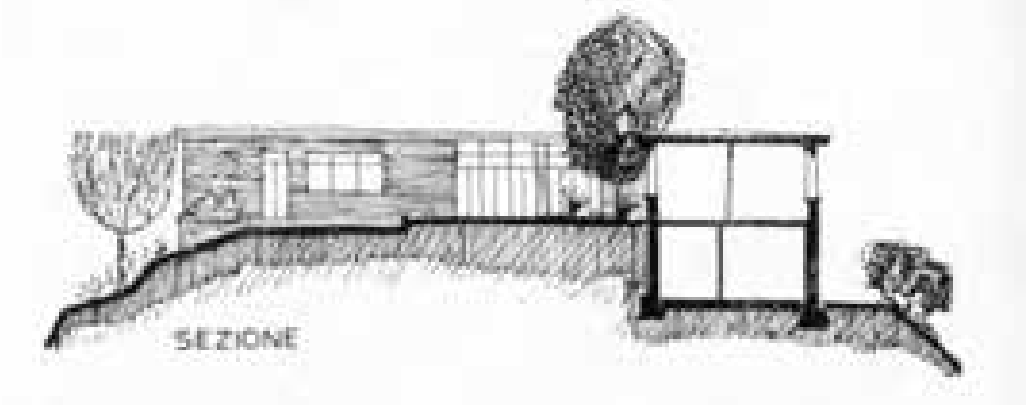


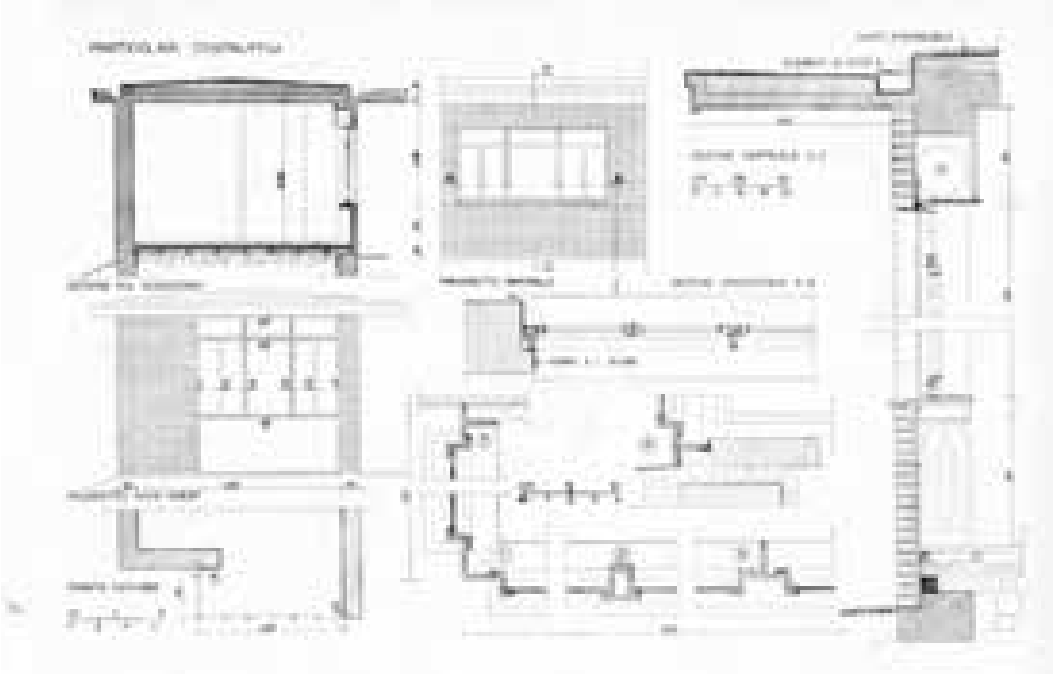
Veranda belvedere (da *Villa Gassino a Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 39, gennaio 1959, p. 614)



In questa pagina, planimetria

Nella pagina seguente, sezione e particolari costruttivi (da *Villa Gassino a Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 39, gennaio 1959, pp. 614-615)





BIBLIOGRAFIA

Eduardo Vittoria, *Eduardo Vittoria: progetti e costruzioni 1948-57*, s.n., s.l. 1957.

Sara Rossi, presentazione, *Da Napoli, testimonianze di fedeltà alla tradizione razionalista: Industrie e abitazioni dell'architetto Eduardo Vittoria*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 39, gennaio 1959, pp. 606-621.

Cina Conforto, Gabriele De Giorgi, Alessandra Muntoni, Marcello Pazzaglini; presentazione di Giuseppe Samonà, *Il Dibattito architettonico in Italia, 1945-1975*, Bulzoni, Roma 1977, p. 451.

Rossano Astarita, *Gli architetti di Olivetti. Una storia di committenza industriale*, FrancoAngeli, Milano 2000, p. 166.

Patrizia Bonifazio, Enrico Giacopelli, *Il paesaggio futuro. Letture e norme per il patrimonio dell'architettura moderna a Ivrea*, Allemandi, Torino 2007, pp. 59, 99.

Dossier di Candidatura "Ivrea Città Industriale del XX secolo", https://www.ivreacittaindustriale.it/dossier-di-candidatura, Ivrea 2018.

«*Vittoria's ideas on landscape find their expression in the Villa Gassino. The plan layout is extremely simple; every formal premise is annulled to allow the house to rise spontaneously from the hill, as part of the landscape itself. Vittoria has grasped that a building of these dimensions cannot aspire to impose itself on the environment, to be its center; that the house of today is conceivable only as the extrinsic form of the relationship between man and his surroundings. It seems important, moreover, to note the date of birth of this villa, which arose in 1951 simultaneously with the Centro Studi Olivetti and the Centro Comunitario di Palazzo. This contemporaneity might appear rather disconcerting; it is singular that at the same time an architect should modulate on the environment and, elsewhere, confront it with a neo-rationalist scheme. This confirms our argument concerning the ideal development of Vittoria in his early years. The building is situated on the summit of a hill, and unfolds around a terrace, two sides of which are bounded by the living and bedroom wing, while two are open toward the panorama. In the bedroom block, taking advantage of the natural shape of the land, a floor has been created for the garage, laundry and other service areas. The villa is built in exposed brick; the window subframes are in black-painted L-section steel, the frames in natural oak, the sills enameled in brown, the upper slab plastered in straw yellow, and the terrace floor in light terracotta with colored insets*».
Sara Rossi, *presentazione, Da Napoli, testimonianze di fedeltà alla tradizione razionalista: Industrie e abitazioni dell'architetto Eduardo Vittoria. 3. Villa Gassino a Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 39, gennaio 1959, pp. 614-615

«*Villa Gassino* [...] *was built for an Olivetti technician who had admired the Centro Studi and had consequently asked Vittoria to design his house, bypassing Tarpino, the in-house architect for employees' housing. The building has an "L-shaped" plan open toward the mountains, with one wing reserved for the daytime zone and the other for the night zone.* [...] *as already in the Centro Comunitario, the Neapolitan architect bases his design research on the articulated connection of two (or more) wings*».
Rossano Astarita, *Gli architetti di Olivetti. Una storia di committenza industriale*, FrancoAngeli, Milano 2000, p. 166

«*The single-family villa known as Villa Gassino or Casa Gassino is located in strada Monte Navale in Ivrea, on the hill facing the Centro Studi ed Esperienze Olivetti, within an area dedicated to the construction of similar dwellings intended to house the company's senior staff, in a commanding position at the summit of the hill. The building was designed by the Neapolitan architect Eduardo Vittoria (1923–2009) for Teresio Gassino, a technician at the Società Olivetti and head of the mechanical design of calculating and accounting machines (including the Logos 27-2 of 1967, a super-automatic mechanical calculator considered the most advanced machine of its kind ever produced). The villa belongs to the group of high-quality residential buildings prepared to house the managerial and technical élites of Olivetti, of which the owner formed part. The villa was built between 1953 and 1954. The building is located at Strada Monte Navale no. 8/F, close to Casa Stratta, designed by the architect Tarpino.* [...] *The villa is set within a large park that forms one of the distinctive features of the site. From it one enjoys an exceptional panoramic view of the city and the mountain range behind*».
Relazione storica descrittiva, in Commissione Regionale per il Patrimonio Culturale del Piemonte MiBACT, DCR n. 4/2019





Veduta d'insieme, prospetto sulla strada, e corpo letti (da *Villa Gassino a Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 39, gennaio 1959, p. 615)



Vista della casa dal lago (da Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959, p. 123)

Villa Baletti a Lesa, Novara, 1952-53

Ignazio Gardella

«Fin dalle prime esperienze razionaliste (restauro del Teatro Sociale di Busto Arsizio, del '35; sistemazione della villa Borletti a Milano, del '36; Dispensario antitubercolare di Alessandria, del '37; Laboratorio provinciale di igiene di Alessandria, del '38) è facile riconoscere la personalità di Gardella attraverso la qualità della sua architettura, la sua misura nell'impiego dei materiali che è come se egli riscoprisse, impiegandoli con un candore quattrocentesco.
''La fisionomia particolare di Gardella – si legge su ''Casabella'', maggio 1940 – si differenzia per una fantasia rigidamente costruttiva, apparentemente legata alle esigenze di un elementare tecnicismo strutturale. Ma proprio nella determinazione e nella ricerca di questa essenzialità costruttiva si orienta tutta la fantasia e la personalità di questo architetto.
La semplicità delle soluzioni adottate caso per caso, l'elementare chiarezza delle sue piante, la stessa purezza delle strutture rasentano quasi la povertà, tanto sono chiare e oneste. Ma appunto in questo intransigente coraggio morale si imperniano il coraggio artistico e la viva fantasia''. La prosa di Giolli rendeva a Gardella il massimo riconoscimento della critica razionalista italiana, sottolineando il suo impegno morale. Un impegno morale attivo e continuo, che si traduce in ricerca, in ribellione al formalismo, agli schemi prefissati, al culto delle personalità. Non esistono dogmi, l'architettura va affrontata giorno per giorno, essa deve esprimere le aspirazioni degli uomini in una storia che si evolve. Gardella appartenne al gruppo degli architetti milanesi che furono intorno a Pagano fino alla svolta decisiva della guerra; e già in quegli anni impegnati nella polemica, Pagano, scopriva e pubblicava le architetture ''spontanee'', le architetture rurali d'Italia; già l'elemento che le faceva prendere in considerazione non era soltanto la loro esemplare moralità, ma anche e piuttosto la nuova intensa carica vitale che esse contenevano. Queste architetture non potevano passare per esempi formali; esse coinvolgevano il significato di ciò che si costruisce, la sua destinazione, provocavano la liquidazione dell'esperienza internazionalista del razionalismo e l'aspirazione a riscoprire il senso stesso di ciascun oggetto, con i suoi valori circostanziati e insostituibili».

Franco Buzzi Ceriani, *Architetti italiani. Ignazio Gardella*, in «Comunità», n. 21, novembre 1953, pp. 49-52



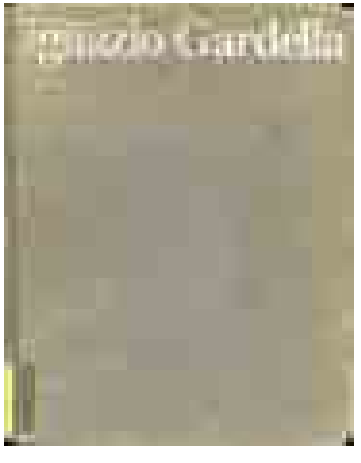
«Comunità», n. 21, novembre 1953



«Domus», n. 290, gennaio 1954

«Questa bellissima nuova casa di Gardella, a Lesa sul lago Maggiore, sorge isolata nel mezzo di un grande prato, che si stende in leggero declivio verso il lago. Su questa vasta superficie lievemente ondulata e sgombra, la costruzione si articola con grande libertà aderendo alle disuguaglianze di livello del terreno, e orientandosi secondo molteplici visuali. L'ineguale livello del terreno fa sì che l'interno si svolga su tre piani sfalsati. Il grande tetto a quota unica unifica e armonizza questi movimenti e la libera articolazione, in pianta, della costruzione: questa è composta da un elemento centrale fra due patii, con le scale e i servizi, e da due ali divergenti una con le scale l'altra con le camere. Le piante [...] illustrano la distribuzione fluida degli ambienti e dei paesaggi, e come ne nascano ben disposti orientamenti e visuali molteplici e inattese. Le fotografie testimoniano il chiaro impianto dell'architettura degli interni, la grande cura dei particolari, e le invenzioni del tutto nuove nella soluzione delle aperture. La sistemazione del giardino è stata ideata e curata da Ignazio Vigoni. Intorno alla casa si stende una unica superficie a prato, continua, non interrotta da viali, e limitata sugli altri lati da vecchi alberi esistenti, integrati con nuovi gruppi di piante, disposte in funzione della casa».

***Ignazio Gardella architetto, Casa sul lago,* in «Domus», n. 290, gennaio 1954, p. 15**



G.C. Argan, *Ignazio Gardella*, 1959

«Temperamento ostile agli astrattismi, fondato su una solida base ingegneresca, spinto dalla curiosità e dal bisogno di sperimentare: ecco Gardella. Il laboratorio d'igiene del 1937 e, nel dopoguerra, il blocco per impiegati di Alessandria, la galleria d'arte moderna e la casa di via Marchiondi a Milano, le nuove terme di Lacco Ameno ad Ischia, ed infine la villa Baletti a Lesa del 1952 segnano le tappe del suo itinerario creativo. Non lo si può definire un razionalista né un organico.
Osservate la villa Baletti a Lesa a pianta articolata, si dirama nei bracci del soggiorno, del reparto notturno, dei servizi; per la sua adesione al paesaggio, lo svolgimento episodico in orizzontale delle masse, il gusto dei tetti a spioventi, si direbbe di ispirazione wrightiana. Ma nei particolari, nello scatto altimetrico delle finestre, nella limpidezza struttiva dei lignei diaframmi inseriti entro la sottile ingabbiatura del corpo destinato al soggiono, balza evidente l'apporto funzionalista, un tirocinio duro, condotto in nome di un'architettura "esatta", didatticamente valida».

Bruno Zevi, *Luigi Piccinato e Ignazio Gardella. Premiati un urbanista e un architetto*, «L'Espresso», 2 ottobre 1955, poi in *Cronache di Architettura*, n. 73, Laterza, Bari 1971

«[...] L'ineguale livello del terreno fa sì che l'interno si svolga su tre piani sfalsati di m. 1,25 l'uno rispetto all'altro: un piano a livello del patio di ingresso, con l'atrio e l'appartamento degli ospiti, un secondo piano con le sale e i servizi, un terzo piano nel quale trovano posto le stanze da letto. Questa particolare distribuzione consente di avere un atrio passante al piano di ingresso, con l'immediato pano-

rama del lago per chi entra, e inoltre permette il collegamento diretto tra servizi e sale, tra servizi e stanze da letto, senza interferenza e senza passare né per l'atrio né per le sale. Il piano della copertura è a quota unica, cosicché i locali sottostanti risultano di altezza diversa a seconda della destinazione. L'articolazione della pianta crea due ambienti esterni: un patio a monte davanti all'ingresso, e un patio al piano delle sale, dominato da un grande ciliegio, con un lato aperto verso il lago; inoltre moltiplica le visuali dall'interno della casa: in particolare lo sfalsamento a pettine delle stanze da letto dà ad ognuna di esse, oltre che la vista del lago e l'orientamento a levante, uno spazio esterno intimo senza soggezione di finestre di altri locali. La costruzione è in muratura. I serramenti esterni sono in abete verniciati di bianco, gli antoni e le pareti vetrate in pitch-pine lucidato naturale. Le finestre dei servizi sono formate da una grigliatura nel muro, che funziona da griglia di sicurezza».

Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959, p. 117

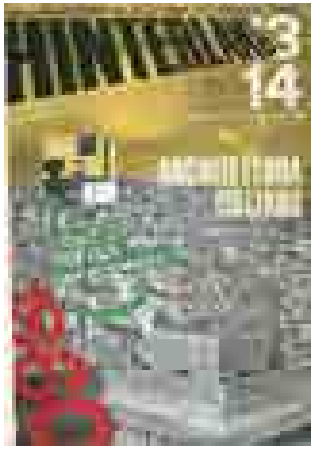
«[...] La villa Baletti a Lesa mostra a fondo le componenti, apparentemente contrastanti, sulle quali progredisce la personalità artistica di Gardella nell'ultimo dopoguerra: da una parte la tentazione di penetrare sempre più a fondo l'ambiente, per immergervi un'opera già radicata nel paesaggio e nella crosta edilizia locale; dall'altro la preoccupazione di mantenersi nell'ambito di una tradizione neoclassica e razionalista. Entrambi questi atteggiamenti trovano riscontro, separatamente, nell'edilizia residenziale lacustre: il primo è tipico della cosiddetta ''architettura spontanea'', cioè degli agglomerati indigeni (l'isola dei pescatori, i paesini rivieraschi, eccetera); l'altro è caratteristico delle ville e dimore che, nel passato, patrizi, cardinali ed istituti religiosi hanno fatto costruire sui laghi settentrionali. L'edilizia minore del Verbano, fatta di aggiunte successive, di un pittoresco e lindo disordine nei volumi e nelle aperture, è qui evocato dal predisposto arbitrio col quale sono stati ricavati, nelle murature intonacate, i serramenti dalle rustiche chiusure ad antoni; dall'andamento, su diversi livelli, secondo il quale si svolge la pianta; dal corpo di fabbrica a sud, dal caratteristico profilo ''a pettine'', che permette da ogni stanza la vista sul lago. L'aristocratico senso dell'architettura che domina la natura circostante, di derivazione classica, traspare invece nella facciata a nord, simmetricamente regolata su una veranda aggettante, affiancata da due ali di eguale dimensioni; e nei telai e montanti che reggono le finestrate continue dei due belvedere, sia a nord che verso il lago».



«Fantasia», giugno 1963

Guido Canella, *Ignazio Gardella nella grande tradizione dell'abitazione italiana*, in «Fantasia», giugno 1963, p. 72

«La Villa Baletti a Lesa sul Lago Maggiore, costruita nel 1952, si snoda con una forma ad ''H'', creando intorno ad un albero preesistente un patio aperto verso il prato che scende declinando al Lago. Il rapporto tra esterno e interno è cercato non attraverso grandi superfici vetrate, che sono state di proposito rifiutate, ma



«Hinterland», n. 13-14, gennaio-giugno 1980



R. Dulio, *Ville in Italia dal 1945*, Milano, 2008

attraverso il continuo incastro tra volumi murati e spazio esterno. Gli ambienti interni di diversa altezza e a diversi livelli, sfalsati e compenetrati tra di loro, trovano nel tetto un limite orizzontale comune. Il movimento dei corpi permette di dare ad ogni ambiente di soggiorno e ad ogni camera da letto la vista sul Lago».
Ignazio Gardella, *Razionalismo e rigenerazione figurativa. Incontro con Ignazio Gardella*, in «Hinterland», n. 13-14, gennaio-giugno 1980, p. 23

«Il tema della villa ricorre più volte tra le opere di Ignazio Gardella, progettate e costruite. Al di là della committenza, in genere la borghesia lombarda, questo tema serve a Gardella per sperimentare soluzioni architettoniche, materiali, organizzazioni di spazi. Considerata senza "ideologia" questa produzione rappresenta un notevole materiale di studio sulla casa unifamiliare».
Alberto Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma 1981, p. 121

«I comuni trascorsi scolastici al liceo "Giovanni Berchet" di Milano sono all'origine dell'amicizia di Ignazio Gardella con l'avvocato Achille Baletti, che nel 1951 si rivolgerà all'architetto milanese per la costruzione di una villa per le vacanze sul lago Maggiore, nei pressi di Lesa. Gardella sfrutta le condizioni privilegiate dell'ampio appezzamento di terreno esteso fino al bordo del lago, appositamente comprato dalla famiglia Baletti, per progettare un edificio apparentemente semplice, che si rivela, a uno sguardo più attento, un complesso e raffinato organismo architettonico. Lungi dal rappresentare un episodio marginale nell'opera di Gardella, la villa si pone come un nodo complesso tra lavori precedenti e contemporanei, fino ad anticipare alcuni elementi dei successivi. Sull'orizzonte si saldano le esperienze della "Casa del Viticoltore" a Castana (Pavia, 1944-46), della casa Tognella (la "Casa al Parco", 1946-48) e del Padiglione d'arte contemporanea (Pac, 1947-54) entrambi a Milano [...]. A Lesa queste esperienze si fondono, generando un impianto che denota sicuramente l'elitaria destinazione della villa e al tempo stesso la volontà di recuperare un universo espressivo non tanto riferito al luogo, ma alle consuetudini di una costruzione tradizionale, come quella di Castana. Dal punto di vista dell'organizzazione dello spazio interno è invece il modello distributivo di casa Tognella che informa la proposta di Gardella per villa Baletti.
Un primo progetto riprende esplicitamente la planimetria di un piano tipo dell'edificio per appartamenti milanese: due elementi distinti, uno destinato agli ambienti di soggiorno, oltre a quelli di servizio, e l'altro alla galleria delle camere da letto. I due corpi sono raccordati dall'atrio d'ingresso, che ospita anche i collegamenti verticali. Se a Milano tutto l'impianto mantiene un'orditura ortogonale, seppure increspata dall'andamento spezzato della facciata verso il parco, a Lesa i due corpi sono leggermente divaricati, per permettere un più appropriato orientamento della villa.
Una successiva variante, solo schizzata da Gardella su un piccolo foglio, per-

mette di seguire l'itinerario progettuale dell'edificio. La necessità di garantire a ogni camera da letto un'adeguata illuminazione, oltre che la visuale del panorama, spinge l'architetto a definire una parete dentata, le cui giaciture riprendono l'orientamento del corpo che ospita la zona di soggiorno. Da questa soluzione, attraverso altre piccole varianti, si arriva nell'estate dello stesso 1951 alla definitiva, nella quale è confermato lo schema a H, con le due orditure geometriche di riferimento che si combinano secondo sottili slittamenti.
[...] Gli arredi progettati da Gardella per Azucena – l'impresa nata nel 1947 dalla collaborazione dell'architetto con Luigi Caccia Dominioni, Corrado Corradi Dell'Acqua, Maria Teresa e Franca Tosi – utilizzati anche nella villa Baletti, recano l'impronta di quella tradizione con cui erano nati per dialogare e della quale ora sono in grado di sostenere una declinazione autonoma».
Roberto Dulio, *Ville in Italia dal 1945*, Electa, Milano, 2008, pp. 26-37





Nella pagina precedente, vista dal giardino (da *Casa sul lago*, in «Domus», n. 290, gennaio 1954, p. 17, foto Martinotti)

Pianta a livello dell'ingresso (da *Casa sul lago*, in «Domus», n. 290, gennaio 1954, p. 16)



Sezione: il piano della copertura è a quota unica, cosicché i locali sottostanti risultano di altezze diverse

Pianta del piano superiore con le sale e le stanze da letto (da *Casa sul lago*, in «Domus», n. 290, gennaio 1954, p. 16)







Nella pagina precedente, vista dal vialetto d'ingresso. Attraverso l'atrio passante si intravede il lago

In questa pagina, il fronte laterale della casa, con il corpo avanzato della sala da pranzo

Lo sfalsamento a pettine delle stanze da letto dà a ognuna di esse oltre la vista del lago e l'orientamento a levante, uno spazio esterno intimo (da *Casa sul lago*, in «Domus», n. 290, gennaio 1954, pp. 15, 23)





La sala di soggiorno con la parete verso il lago. Il pavimento è in mattonelle rosso viola (da Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959, p. 121)

Il grande atrio passante che permette la vista verso il lago dall'ingresso posteriore della casa

Nella pagina seguente, gli antoni a tutt'altezza in pitch-pine continuano all'interno il motivo delle pareti di chiusura in legno dividendo soggiorno e pranzo (da *Casa sul lago*, in «Domus», n. 290, gennaio 1954, pp. 15, 20, 22)





Dettaglio dello sfalsamento a pettine delle stanze da letto (da Marco Porta, a cura di, *L'architettura di Ignazio Gardella*, Etas Libri, Milano 1985, p. 104)

BIBLIOGRAFIA

Franco Buzzi Ceriani, *Architetti italiani. Ignazio Gardella,* in «Comunità», n. 21, novembre 1953, pp. 49-52.

Ignazio Gardella architetto, Casa sul lago, in «Domus», n. 290, gennaio 1954, pp. 15-23.

Bruno Zevi, *Luigi Piccinato e Ignazio Gardella. Premiati un urbanista e un architetto*, «L'Espresso», 2 ottobre 1955, poi in *Cronache di Architettura*, n. 73, Laterza, Bari 1971.

Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959, pp. 116-123.

Guido Canella, *Ignazio Gardella nella grande tradizione dell'abitazione italiana*, in «Fantasia», giugno 1963, pp. 62-73.

Adalberto Dal Lago, *Ville moderne*, Fabbri, Milano 1966 (pp. 104-107, 136-137).

Case che durano. Una villa anni cinquanta, in «Abitare», n. 167, 1978, pp. 70-78.

Ignazio Gardella, *Razionalismo e rigenerazione figurativa. Incontro con Ignazio Gardella*, in «Hinterland», n. 13-14, gennaio-giugno 1980, pp. 20-29.

Alberto Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina, Roma 1981, pp. 120-122.

Marco Porta (a cura di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, Etas Libri, Milano 1985, pp. 102-107.

Paolo Zermani, *Ignazio Gardella*, Editori Laterza, Bari 1991, pp. 82-83.

Maria Cristina Loi, Angelo Lorenzi, Carlo Alberto Maggiore, Fabio Nonis, Simona Riva (a cura di), *Ignazio Gardella architetture*, Electa, Milano 1998, p. 154.

Stefano Guidarini, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, Skira, Milano 2002, p. 118.

Carlo Olmo, Maria Luisa Scalvini (a cura di), *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, Istituto dell'enciclopedia italiana Treccani, Roma 2003-2004, pp. 836-841.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 146.

Roberto Dulio, *Ville in Italia dal 1945*, Architettura, Milano, 2008, pp. 26-37.

«*This beautiful new house by Gardella, at Lesa on Lake Maggiore, stands in isolation in the middle of a large lawn that extends in a gentle slope toward the lake. On this vast, slightly undulating and unencumbered surface, the construction is articulated with great freedom, following the uneven levels of the terrain and orienting itself according to multiple views. The uneven level of the terrain results in the interior developing over three staggered floors. The large roof at a single level unifies and harmonizes these movements and the free articulation, in plan, of the construction: this is composed of a central element between two patios, with the staircases and service areas, and two diverging wings, one with the staircases and the other with the bedrooms. The plans* [...] *illustrate the fluid distribution of the rooms and the landscapes, and how well-disposed orientations and multiple and unexpected views arise from them. The photographs testify to the clear architectural arrangement of the interiors, the great care in the details, and the entirely new inventions in the treatment of the openings. The garden layout was conceived and supervised by Ignazio Vigoni. Around the house extends a single continuous lawn surface, uninterrupted by paths, and bounded on the other sides by existing old trees, integrated with new groups of plants arranged in relation to the house*».
Ignazio Gardella architetto, *Casa sul lago*, in «Domus», n. 290, gennaio 1954, p. 15

«*A temperament hostile to abstraction, grounded in a solid engineering base, driven by curiosity and the need to experiment: such is Gardella. The hygiene laboratory of 1937 and, in the post-war period, the employee housing block in Alessandria, the gallery of modern art and the house in via Marchiondi in Milan, the new thermal baths at Lacco Ameno in Ischia, and finally the Villa Baletti at Lesa of 1952 mark the stages of his creative itinerary. He cannot be defined as either a rationalist or an organicist. Observe the Villa Baletti at Lesa with its articulated plan, branching into the wings of the living room, the night section and the service areas; for its adherence to the landscape, the episodic horizontal development of the masses and the taste for pitched roofs, one might say it is of Wrightian inspiration. But in the details, in the altimetric thrust of the windows, in the structural clarity of the timber diaphragms inserted within the slender cage of the living room section, the Functionalist contribution is immediately evident – a rigorous apprenticeship, conducted in the name of an "exact" architecture, didactically valid*».
Bruno Zevi, *Luigi Piccinato e Ignazio Gardella. Premiati un urbanista e un architetto*, in «L'Espresso», 2 ottobre 1955, poi in *Cronache di Architettura*, n. 73, Laterza, Bari 1971

«[...] *The uneven level of the terrain results in the interior developing over three floors staggered by 1.25 m one from the other: one floor at the level of the entrance patio, with the entrance hall and the guest apartment; a second floor with the reception rooms and service areas; a third floor in which the bedrooms are located. This particular distribution makes it possible to have a through entrance hall at the entry level, with the immediate panorama of the lake for those entering, and furthermore allows direct connection between service areas and reception rooms, between service areas and bedrooms, without interference and without passing through either the entrance hall or the reception rooms. The roof plane is at a single level, so that the rooms below are of different heights according to their use. The articulation of the plan creates two external spaces: a patio on the uphill side in front of the entrance, and a patio at the level of the reception rooms, dominated by a large cherry tree, with one side open toward the lake; furthermore it multiplies the views from inside the house: in particular the comb-like staggering of the bedrooms gives each of them, in addition to the view of the lake and an eastward orientation, an intimate external space without the overlooking of windows from other rooms. The construction is in masonry. The external frames are in white-painted fir, the shutters and glazed walls in naturally polished pitch-pine. The service room windows are formed by a grille in the wall, which also functions as a security grille*».
Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959, p. 117

Nella pagina seguente, la seconda rampa che porta alle camere da letto. La scala è tutta in legno e si restringe

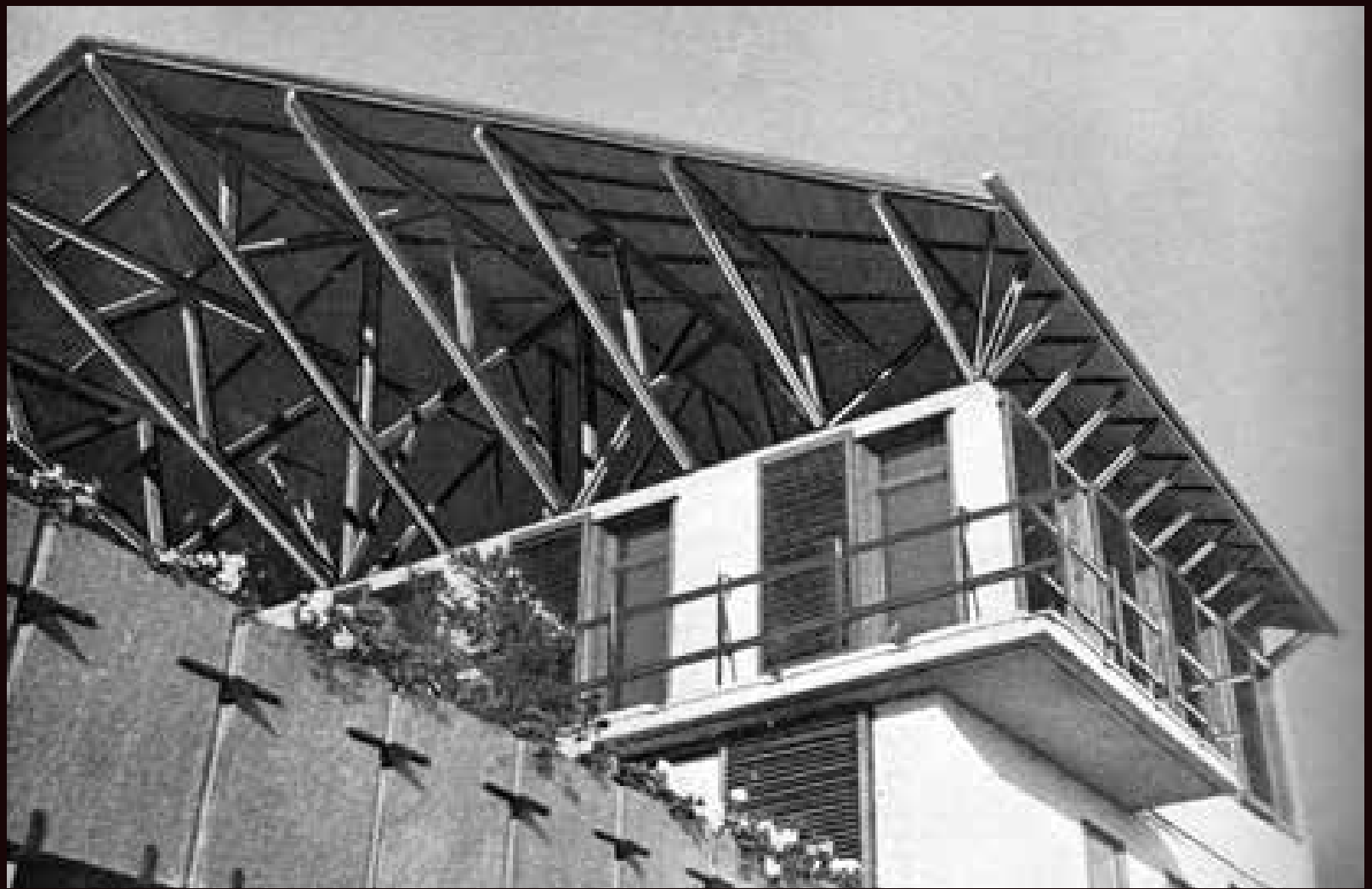
La scala che collega i tre piani sfalsati dell'atrio, delle sale e delle camere

La camera da letto dei genitori si apre verso il lago con un grande serramento in pitch-pine. Pavimento in listoni di pitch-pine (da *Casa sul lago*, in «Domus», n. 290, gennaio 1954, pp. 22-23, foto Martinotti)









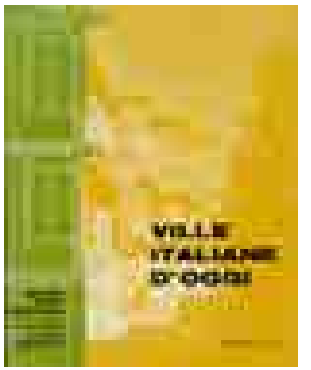
Lo spigolo sud visto dalla strada (da Roberto Gabetti, *Casa a Belvedere Langhe*, in M. Dezzi Bardeschi con G. Segoloni, *Ville italiane d'oggi*, Edizioni CELI, Bologna 1967, p. 108)

Casa Costamora a Belvedere Langhe, Cuneo, 1952-54

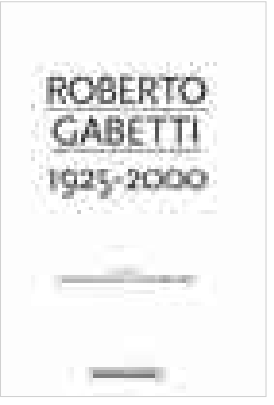
Roberto Gabetti, con Giuseppe Raineri

«Costruita nel 1952 per il week-end di una coppia di coniugi, che vi possedevano una cascina isolata, il nuovo organismo si innesta direttamente sulla struttura preesistente consistendo così praticamente, come ha dichiarato l'autore, nella semplice "sopraelevazione di una casetta semidistrutta di cui sono stati sanati i solai ed alcune zone di fondazione". La presenza di due nuovi solai in cemento armato ha provveduto a stabilizzare le strutture preesistenti [...]. Al livello della strada sono l'ingresso (nel giardino), il garage ed alcuni vani di servizio (locale caldaia, deposito e ripostiglio attrezzi). La scala, posta in fregio al fronte sud ovest e perpendicolare alla strada, si articola in una prima rampa che dà l'accesso al piano riservato agli ospiti (due camere da letto con il relativo servizio) ed una seconda rampa che conduce al piano dell'abitazione; lasciandosi alle spalle la zona del pranzo (cucina e veranda-pranzo), essa immette nell'ampio soggiorno. Alla camera da letto e al bagno annesso si accede direttamente dalla scala. Il tetto, d'insolito effetto, è formato da travi reticolari in assi di larice locale disposti in tre strati sovrapposti, con giunti falsati e bulloni passanti chiusi a caldo. La copertura è realizzata mediante un assisto di 4 cm con tessitura in diagonale rispetto alle travi, da un soprastante strato di isolante (cartonfeltro) protetto da lastre di eternit: le gronde quadrate di lamiera zincata sono verniciate color rosso pompeiano. Il piano del sottotetto aperto, dal quale si stacca la tessitura di legno sostenente la copertura, è protetto da una pavimentazione in battuto di malta di cemento con Sika. Le solette continue della scala e del terrazzo sono state inserite nella muratura preesistente (i calcoli del cemento armato sono dell'ing. Giuseppe Raineri). L'intonaco esterno è del tipo terranova a grana fine senza scaglie. Il camino, che raccoglie tutte le canne fumarie della casa (centrale di riscaldamento, cucina, caminetto del soggiorno) è in muratura con alette in pietra di Luserna. I serramenti esterni (finestre e persiane scorrevoli ad antoni) sono di larice d'America, quelli interni in tamburato impiallicciato di noce sulle due facce, alti da pavimento a soffitto, senza sopraluce. I pavimenti sono realizzati con piastrelle di ceramica tipo Vietri di colore arancione nelle stanze e verde nei servizi. La scala ha le pedate rivestite in pietra verde roja levigata, mentre le alzate sono nella stessa pietra ma di colore viola scuro. L'autore non ha progettato l'arredamento».

Roberto Gabetti, *Casa a Belvedere Langhe*, in M. Dezzi Bardeschi con G. Segoloni, *Ville italiane d'oggi*, Edizioni CELI, Bologna 1967, pp. 103-115



M. Dezzi Bardeschi con G. Segoloni, *Ville italiane d'oggi*, 1967



Ge. Canella, P. Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, 2017

«[...] Eppure, anche qui ci si deve fermare un momento perché queste prime realizzazioni [...] sembrano contenere per stralci, anticipandolo, quel primo eccesso in figura che poi esplode evidente nelle forme della successiva Cooperativa olivettiana di Montalenghe (1957), tutta di Raineri, realizzata poco distante nel paesaggio agricolo del Canavese [...]. Ma quasi con costanza se ne trovano altri richiami tanto nella scelta del torrione introflesso in paramento di mattoni dell'INA Casa a Orbassano (1954) [...] quanto negli sbalzi in assolo dell'uno e dell'altro autore: come nel caso dell'altana della Casa R. a Eremo Torinese (1951), che sprofonda al disotto della quota massima dei timpani "senza mai interrompere la continuità delle falde"; oppure nell'insolito effetto figurativo della copertura fuori scala, "con tessitura in diagonale rispetto alle travi", nella sopraelevazione di Casa Costamora a Belvedere Langhe, costruita nel 1952 (con strutture di Giuseppe Raineri). In entrambe le opere anche il colore rivela una comunione di intenti che oggi possiamo ricostruire integralmente solo dalle relazioni in accompagnamento alle immagini pubblicate quasi sempre in bianco e nero: i toni dell'azzurro e del rosso ciliegia di ante, ringhiere e serramenti, per Raineri; i toni del rosso, dell'arancione, del verde e del viola scuro di gronde, parapetti, pavimenti e dei gradini della scala, per Gabetti».

Gentucca Canella, *Dal mobile agli allestimenti, per un eccesso di intuizione*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, FrancoAngeli, Milano 2017, p. 273

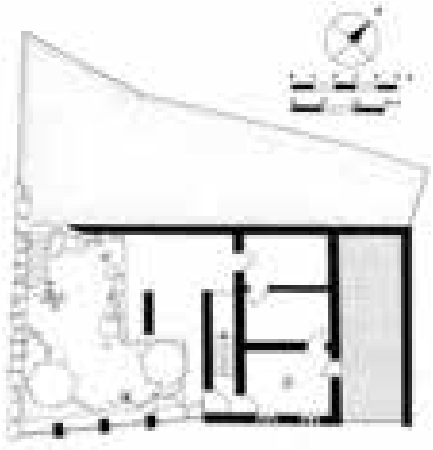


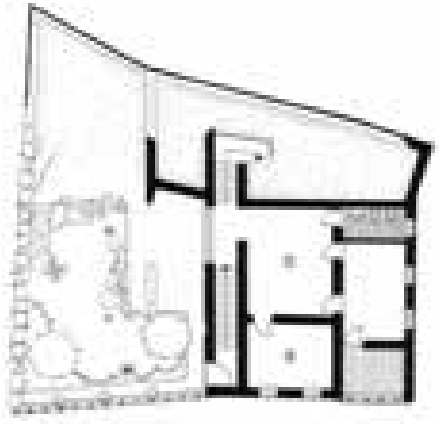
Vista esterna (foto Riccardo Moncalvo, Archivio Gabetti e Isola)

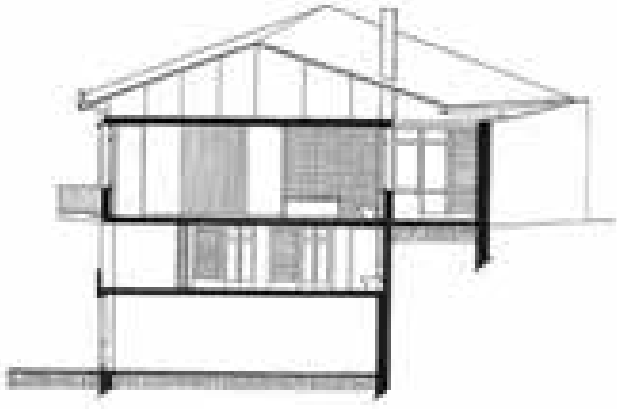


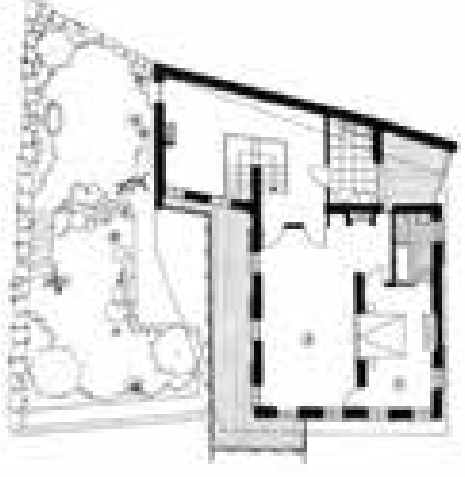
Vista esterna (foto Riccardo Moncalvo, Archivio Gabetti e Isola)

Nella pagina seguente, pianta del piano terra e pianta del piano primo; in basso, pianta del piano secondo e pianta del tetto; a destra le sezioni (da M. Dezzi Bardeschi con G. Segoloni, *Ville italiane d'oggi*, Edizioni CELI, Bologna 1967, pp. 110-111, Archivio Gabetti e Isola)

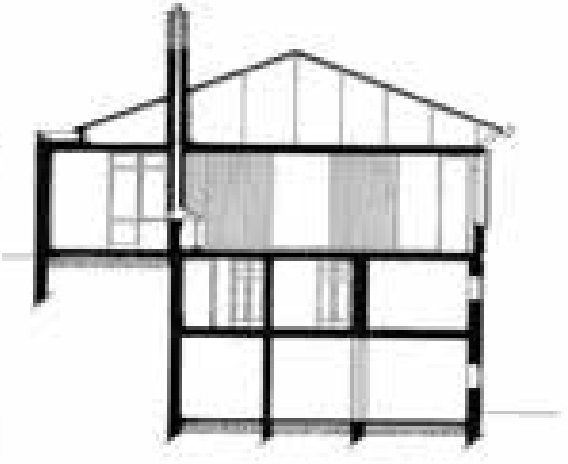


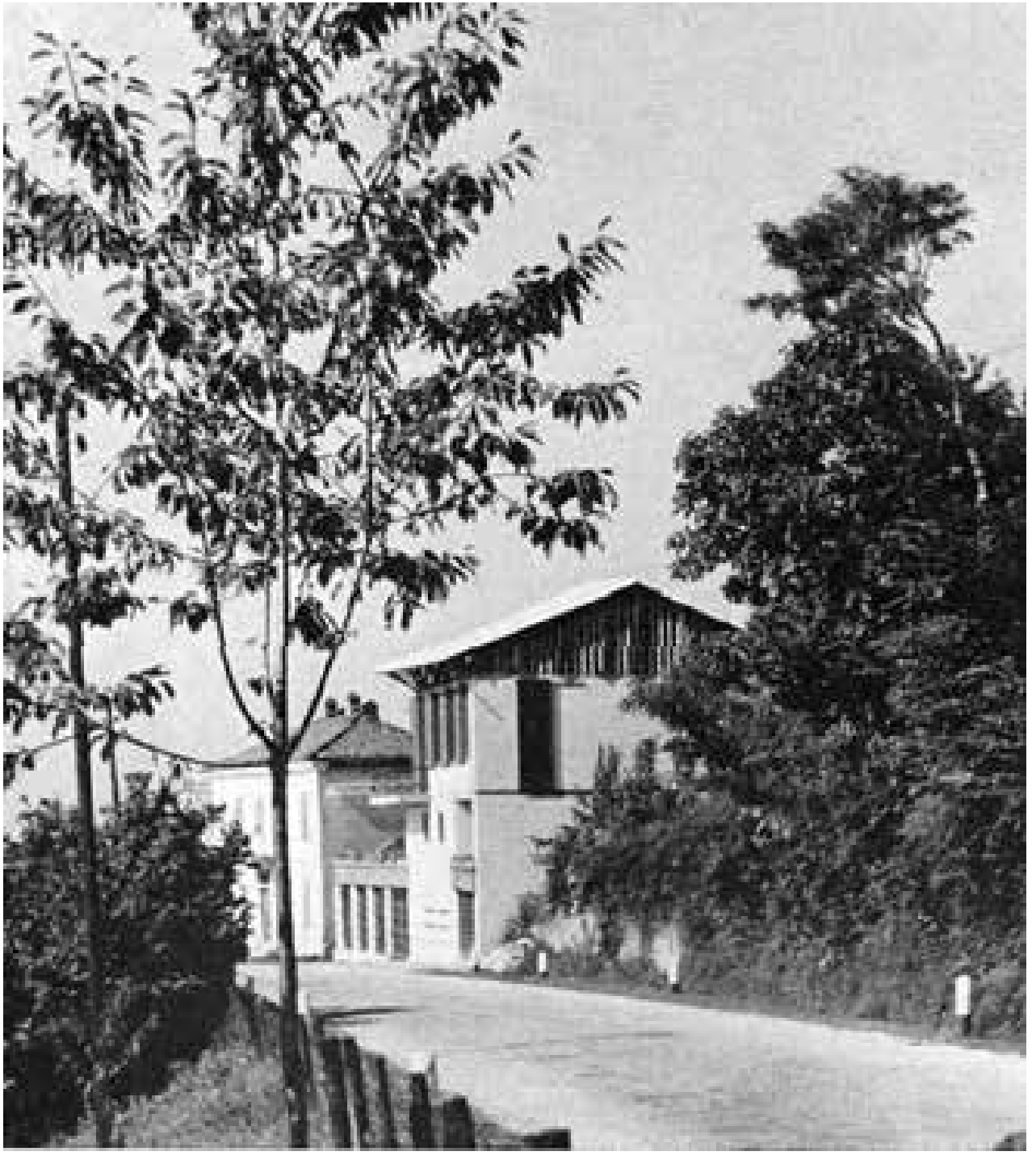




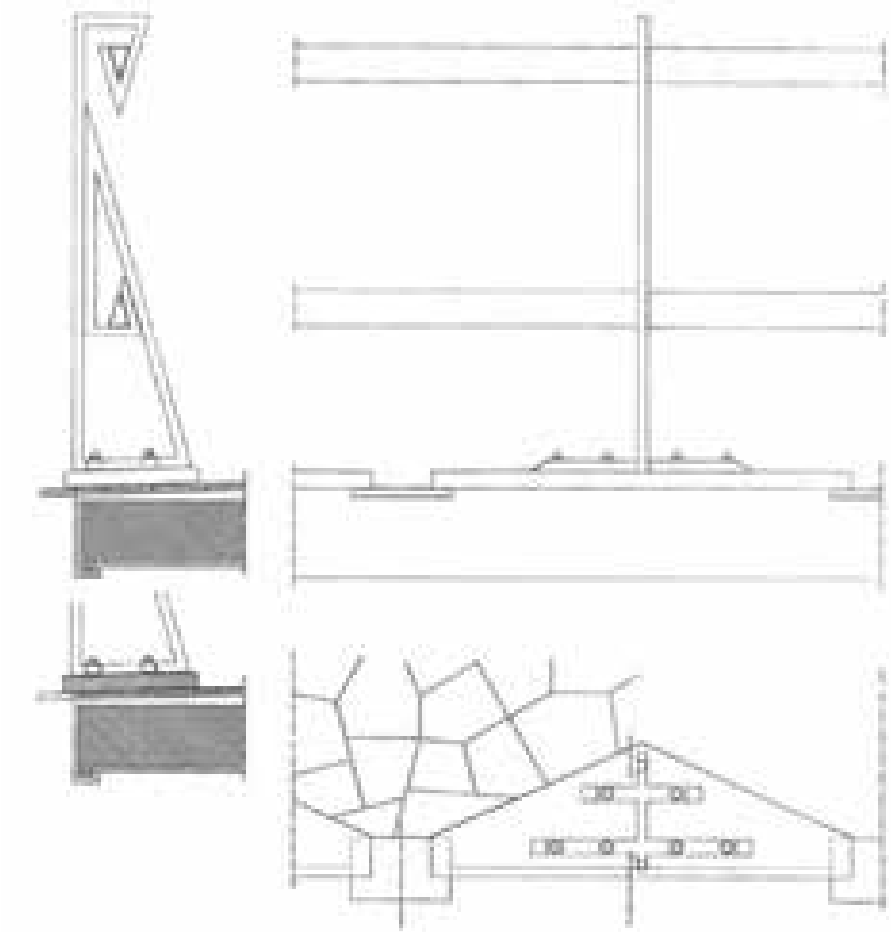






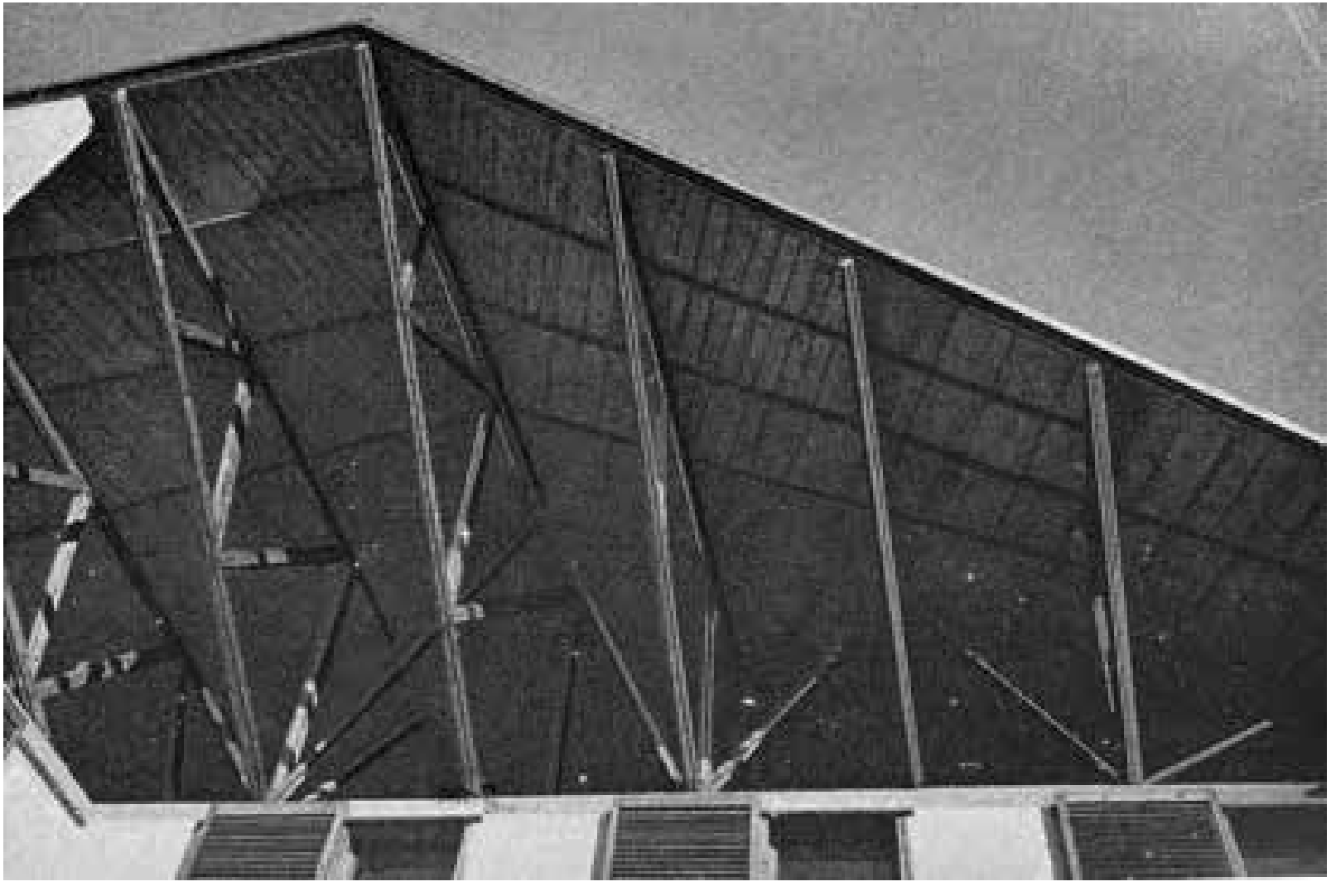


La casa vista dalla strada (da Marco Dezzi Bardeschi, con G. Segoloni, *Casa a Belvedere Langhe*, in M. Dezzi Bardeschi con G. Segoloni, *Ville italiane d'oggi*, Edizioni CELI, Bologna 1967, p. 106)



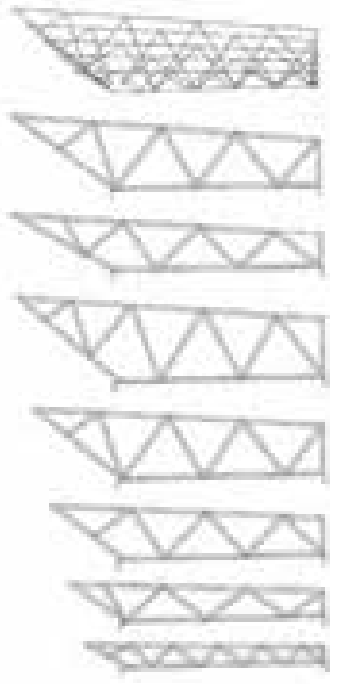


Particolari e foto del parapetto (Archivio Gabetti e Isola)





Nella pagina precedente e in questa, veduta del tetto: le travi reticolari sono in larice mentre la copertura è realizzata con un assito impermeabilizzato sul quale poggia un manto di eternit (da M. Dezzi Bardeschi con G. Segoloni, *Ville italiane d'oggi*, Edizioni CELI, Bologna 1967, pp. 110-112, Archivio Gabetti e Isola)



BIBLIOGRAFIA

Marco Dezzi Bardeschi, con Giulio Segoloni, *Ville italiane d'oggi*, Edizioni CELI, Bologna 1967, pp. 103-115.

Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 125.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, Franco-Angeli, Milano 2017.

*Per un bibliografia ragionata e completa su Roberto Gabetti dai primi anni Cinquanta alla fine degli anni Novanta si rimanda anche alla preziosa raccolta curata da Margherita Gabetti nei XXI volumi conservati alla Biblioteca Centrale di Architettura "Roberto Gabetti" del Politecnico di Torino (https://digit.biblio.polito.it/4159/1/Indice%20Gabetti.pdf).

«Built in 1952 as a weekend retreat for a married couple who owned an isolated farmhouse on the site, the new organism grafts itself directly onto the pre-existing structure, consisting, as the author has stated, practically in the simple "raising of a semi-ruined cottage whose floor slabs and certain foundation areas had been consolidated". The presence of two new reinforced-concrete floor slabs served to stabilize the pre-existing structures, largely of unfired brick. At street level are the entrance (to the garden), the garage and several service rooms (boiler room, storage and tool shed). The staircase, placed along the south-west front and perpendicular to the street, is articulated in a first flight giving access to the guest floor (two bedrooms with their own bathroom) and a second flight leading to the main living floor; leaving the dining area behind (kitchen and dining veranda), it opens into the large living room. The bedroom and its adjoining bathroom are accessed directly from the staircase. The roof, of unusual effect, is formed by lattice beams in local larch boards arranged in three superimposed layers, with staggered joints and hot-closed through bolts. The covering is achieved by means of a 4 cm diagonal boarding relative to the beams, covered by an overlying layer of insulation (felt paper) protected by Eternit sheets: the square eaves in galvanized sheet metal are painted Pompeian red. The open attic floor level, from which the timber structure supporting the roof springs, is protected by a cement mortar screed with Sika. The continuous slabs of the staircase and terrace have been inserted into the pre-existing masonry (the reinforced concrete calculations are by the engineer Giuseppe Raineri). The external plaster is of the terranova type, fine-grained without flakes. The chimney, which collects all the flue pipes of the house (heating plant, kitchen, living room fireplace), is in masonry with Luserna stone fins. The external frames (windows and sliding shutter panels) are in American larch, the internal ones in hollow-core doors veneered in walnut on both faces, floor-to-ceiling height, without fanlights. The floors are in Vietri-type ceramic tiles in orange in the rooms and green in the bathrooms. The staircase has treads clad in polished green roja stone, while the risers are in the same stone but in dark purple. The author did not design the furnishings».
Roberto Gabetti, *Casa a Belvedere Langhe*, in Marco Dezzi Bardeschi con Giulio Segoloni, *Ville italiane d'oggi*, Edizioni CELI, Bologna 1967, pp. 103-115

«[...] *And yet, here too one must pause for a moment, because these first works* [...] *seem to contain in fragments, anticipating it, that first excess in form which then erupts visibly in the shapes of the subsequent Olivetti cooperative at Montalenghe (1957), entirely by Raineri, built a short distance away in the agricultural landscape of the Canavese* [...]. *But almost consistently one finds further echoes both in the choice of the introverted brick-clad tower of the Ina Casa at Orbassano (1954)* [...] *and in the individual cantilevers of both author: as in the case of the altana of Casa R. at Eremo Torinese (1951), which drops below the maximum level of the gables "without ever interrupting the continuity of the roof pitches"; or in the unusual figurative effect of the oversized roof, "with diagonal boarding relative to the beams", in the raising of Casa Costamora at Belvedere Langhe, built in 1952 (with structures by Giuseppe Raineri). In both works, color too reveals a communion of intent that today we can reconstruct in full only from the reports accompanying the images published almost always in black and white: the tones of blue and cherry red of shutters, railings and window frames, for Raineri; the tones of red, orange, green and dark purple of eaves, parapets, floors and stair treads, for Gabetti».*
Gentucca Canella, *Dal mobile agli allestimenti, per un eccesso di intuizione*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti 1925-2000*, FrancoAngeli, Milano 2017, p. 273

Nella pagina seguente, vista esterna (da M. Dezzi Bardeschi con G. Segoloni, *Ville italiane d'oggi*, Edizioni CELI, Bologna 1967, p. 103)





Vista esterna (da Ezio Bonfanti, Marco Porta, *Città, museo e architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973, p. A107)

Villa Zanetta a Solcio di Lesa, Novara, 1963

BBPR

«Nella composizione architettonica il tetto è l'elemento sul quale è costruito tutto il linguaggio figurativo della villa, edificata secondo una precisa aderenza alla tradizione locale. L'edificio è costruito in mattoni a vista; la copertura con ampi spioventi è in lastre di ardesia, il taglio dei serramenti, di gusto molto tradizionale, è l'elemento distintivo delle diverse facciate, sia a monte che verso il lago. [...] La casa di Lesa e quella di Baveno appartengono all'ultima produzione dei B.P.R., ad una produzione minore per l'argomento trattato, ma affrontato con lo stesso rigore metodologico con il quale hanno affrontato temi più impegnativi. Fanno parte di una serie di ville basate sulle variazioni del quadrato, cui i diversi dati hanno suggerito espressioni formali assai diverse».

Adalberto Dal Lago, *Ville moderne*, Fabbri, Milano 1966, pp. 122-124, 143-144



A. Dal Lago, *Ville moderne*, 1966

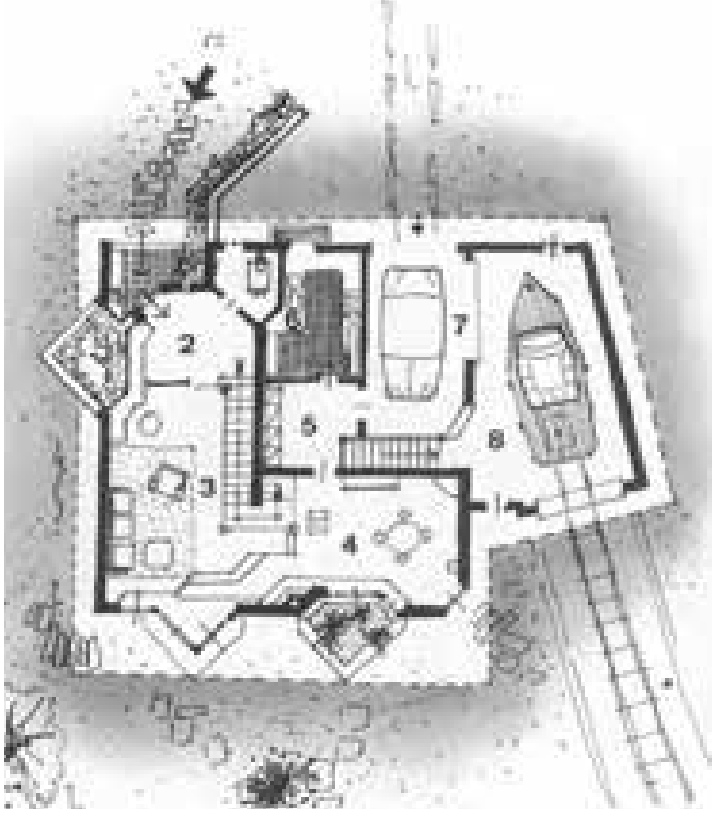
«Una residenza per vacanze e fine settimana su una penisola del Lago Maggiore, pensata per un giovane industriale appassionato di sci nautico. Un incarico apparentemente convenzionale, che ha dato vita a una casa eccezionale dove l'estetica si sposa con una ricchezza di soluzioni pratiche.
Dal progetto emergono tre temi fondamentali. Si tratta di una risposta precisa al moderno stile di vita vacanziero, cucita su misura per una specifica località (qui, il lago visto attraverso la lente degli sport acquatici) e per il suo clima unico. La protezione dal calore è essenziale in estate: la posizione, le dimensioni e l'ombreggiamento delle vetrate svolgono un ruolo cruciale in tal senso. Sia la barca che l'auto dispongono di spazi di parcheggio riparati. Gli involucri che ospitano queste unità meccaniche fanno parte degli spazi dedicati alle attività diurne, proprio come la cucina e il locale caldaia – i cui numerosi radiatori sono fondamentali per la vita invernale. La netta e totale separazione tra la zona giorno e le aree di servizio tutti situati al piano terra, merita comunque di essere segnalata. Tale configurazione è determinata dalla disposizione delle pareti portanti: la cucina e il garage, ad esempio, affacciano sullo stesso disimpegno, che dà anche accesso alla scala diretta al rimessaggio barche. Una porta collega questo disimpegno alla sala da pranzo. Questa comodità non compromette la tranquillità ricercata per il soggiorno.
Il progetto architettonico rivela una magistrale esecuzione contemporanea tanto da potersi permettere di rivisitare e rivitalizzare le tradizioni italiane della costruzione in mattoni, eredità delle grandi epoche del passato dell'Italia settentrionale.

Questa architettura d'interni smentisce qualsiasi carenza di spirito creativo grazie suo duplice effetto contrastante. Dirompente, con le linee spezzate che percorrono il volume in altezza, orientano le aperture a triangolo, disegnano gli arredi integrati e innalzano la struttura della scala nella prospettiva del soggiorno. Pacifica, grazie alle ampie zone di riposo distribuite a pavimento, nelle imbotti, sotto la scala, che testimoniano una perfetta comprensione di ciò che la libertà dell'architettura può offrire al relax delle vacanze».

Marie-Anne Febvre-Desportes, *Sur le lac Majeur: technique traditionelle, architecture contemporaine*, in «La maison française», n. 209, luglio-agosto, 1967, pp. 42-43

«Sulla sponda del lago Maggiore, con un approdo privato, la casa ha un grande tetto le cui falde scendono quasi a toccare il giardino e sporgono a ombreggiare il fronte. Il rivestimento in pietra, come a radicare la casa al luogo, e l'attenzione ai particolari, si innestano su una ricerca di geometrie, come mostrano gli elementi sporgenti dalla superficie di facciata».

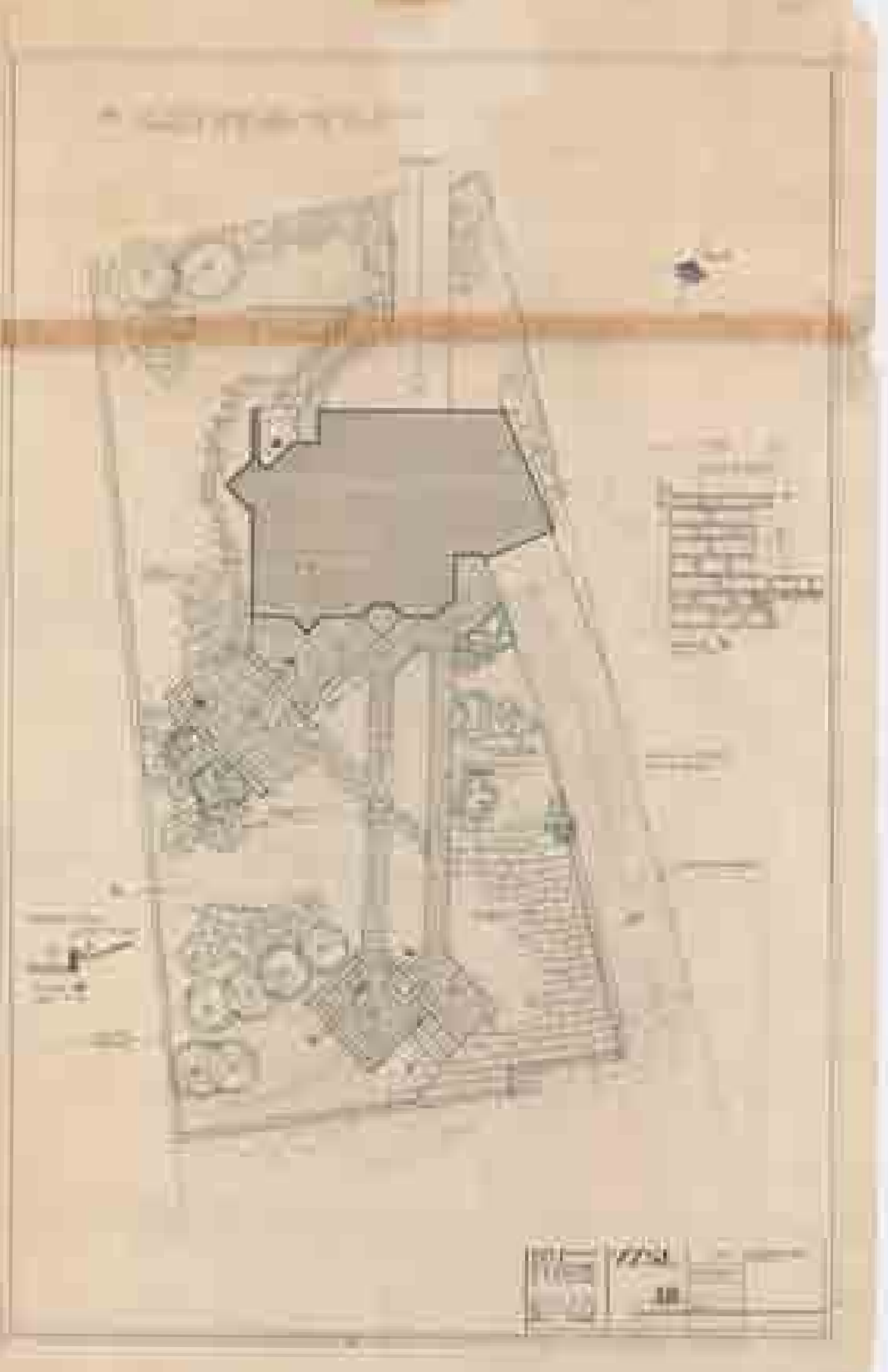
Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 154



Nella pagina precedente, planimetria, 1. Portico, 2. Ingresso,3. Soggiorno, 4. Sala da pranzo, 5. Disimpegno, 6. Cucina, 7. Garage per auto, 8. Rimessa per barca

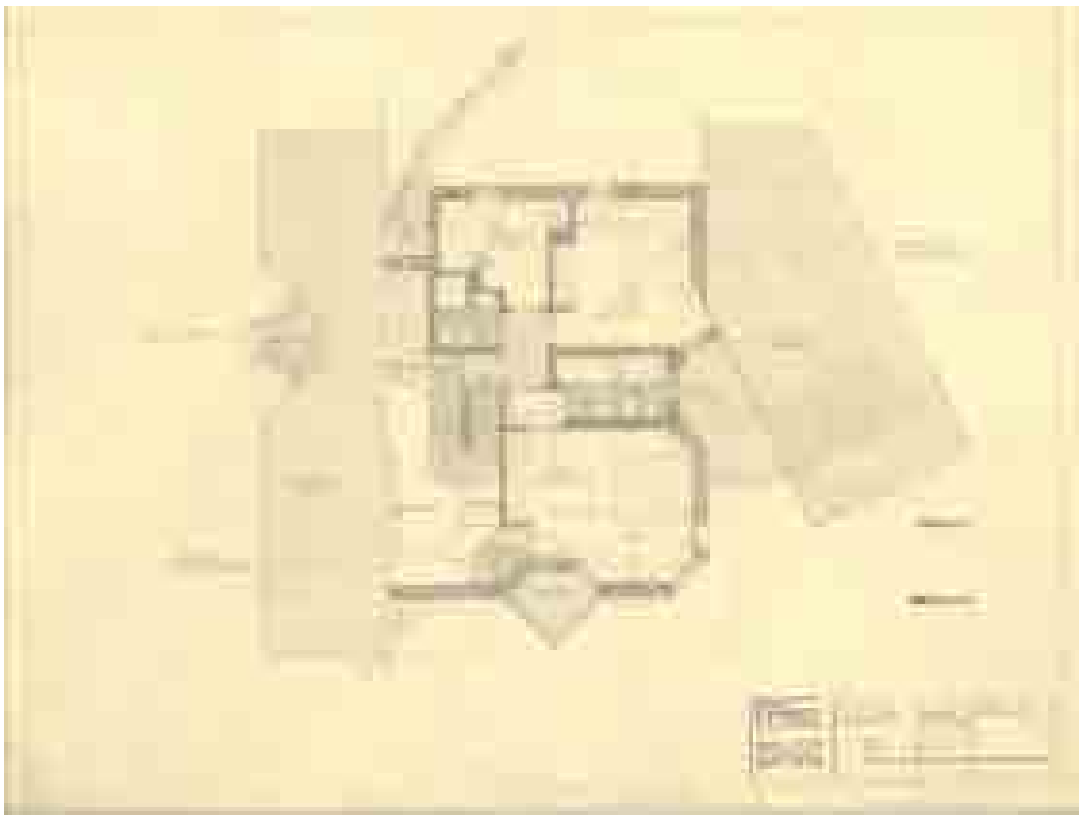
In questa pagina, vista del fronte verso il giardino con l'ingresso della rimessa per le barche (da Marie-Anne Febvre-Desportes, *Sur le lac Majeur: technique traditionelle, architecture contemporaine*, in «La maison française», n. 209, luglio-agosto, 1967, p. 43)





Planimetria generale
con sistemazione
giardino, dicembre
1961 (MAXXI Museo
nazionale delle arti
del XXI secolo, Roma.
Collezione MAXXI
Architettura e Design
contemporaneo.
Archivio Studio BBPR)





Pianta del piano terra e del piano primo, ottobre 1960 (MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura e Design contemporaneo. Archivio Studio BBPR)







Nella pagina precedente a sinistra, la sala da pranzo rialzata è collegata al passaggio di servizio. In primo piano, il gradino superiore – che passa sotto il camino – unendo il pavimento della sala da pranzo alla rientranza della finestra adiacente

La scala che conduce al piano superiore è addossata alla parete portante che separa la zona di servizio dal soggiorno

Il camino a vista, situato tra due finestre affacciate sul lago, è al livello della zona pranzo rialzata

In questa pagina, vista del salottino, inserito nell'ampio soggiorno (da Marie-Anne Febvre-Desportes, Sur le lac Majeur: technique traditionelle, architecture contemporaine, in «La maison française», n. 209, luglio-agosto, 1967, pp. 47, 45, 46,)





«*In the architectural composition the roof is the element upon which the entire figurative language of the villa is constructed, built in strict adherence to local tradition. The building is constructed in exposed brick; the roof with wide overhanging pitches is in slate slabs; the design of the window frames, of a markedly traditional character, is the distinctive element of the various façades, both on the uphill side and toward the lake.* [...] *The house at Lesa and that at Baveno belong to the last work of B.B.P.R., a minor output in terms of the subject treated, but approached with the same methodological rigor with which they have confronted more demanding themes. They form part of a series of villas based on variations of the square, to which different conditions have suggested very different formal expressions*».
Adalberto Dal Lago, *Ville moderne*, Fabbri, Milano 1966, pp. 122-124, 143-144

«*On the shore of Lake Maggiore, with a private landing stage, the house has a large roof whose pitches descend almost to touch the garden and project to shade the front. The stone cladding, as if to root the house to the place, and the attention to detail, are grafted onto a research into geometries, as shown by the elements projecting from the façade surface*».
Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 154

In questa e nella pagina seguente, viste esterne e di dettaglio di villa a Lesa, Novara (da Adalberto Dal Lago, *Ville moderne*, Fabbri, Milano 1966, pp. 123, 122, 133)

BIBLIOGRAFIA

Adalberto Dal Lago, *Ville moderne*, Fabbri, Milano 1966, pp. 122-124, 143-144.

Marie-Anne Febvre-Desportes, *Sur le lac Majeur: technique traditionelle, architecture contemporaine*, in «La maison française», n. 209, luglio-agosto, 1967, pp. 43-47.

Ezio Bonfanti, Marco Porta, *Città, museo e architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973, pp. A110-111.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 154.





Vista esterna (da Red., *Villa Cirio a Bardonecchia. Architetto Augusto Romano*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 8, giugno 1956, p. 103)

Villa Cirio a Bardonecchia, Torino, 1953-55

Augusto Romano



«L'architettura. Cronache e storia», n. 8, giugno 1956

«[...] Differente, ma non del tutto, è il discorso per la Villa a Bardonecchia di Augusto Romano. L'assoluta libertà consentita dall'ambiente aperto e naturale del centro di villeggiatura e dallo stesso tema compositivo permettevano al progettista una più compiuta modellazione spaziale. Il gusto per la invenzione formale e plastica, che caratterizza tutta la produzione di Romano – ma nel blocco di Falchera appare quasi inibito, applicato a singoli episodi che a prima vista non sembrano intaccare la conformazione del tipo edilizio – nella Villa si afferma di prepotenza. L'invenzione del grande tetto a capanna, inusitato in Piemonte, si è trasformata in "tema", superando il significato funzionale per caratterizzare il volume come definizione di purezza stereometrica e marcata delimitazione, in campi geometrici elementari delle variate composizioni delle opposte fronti. Anche per Romano si può ripetere quanto è stato detto per Becker circa il carattere artigianale nella precisazione ed esecuzione dei particolari; con la differenza che nella villa di Bardonecchia il dettaglio, coerentemente definito all'interno ed all'esterno, traduce una sottile sensibilità che all'architetto proviene dalla sua provata esperienza nel campo dell'arredamento. Opera introversa e "discreta" che non ostenta elementi d'eccezione, ma si distingue proprio per la riduzione all'essenziale dell'espressione, per una onestà concettuale ed esecutiva oltremodo significativa. Entrambe opere non conclusive, esse aprono l'animo alla speranza di vedere ampiamente utilizzate ed impegnate queste giovani forze in occasioni di più compiuta espressione».

Giovanni Astengo, *Due Architetti nello sviluppo della cultura torinese: Gino Becker e Augusto Romano*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 8, giugno 1956, pp. 100-102

«È una tipica casa per vacanze di una famiglia composta da padre, madre, un figlio ed una figlia. Il terreno su cui è costruita è stretto e profondo, si affaccia con un fronte di pochi metri sul Viale della Rimembranza ed è in lieve pendenza. La forma della villa è condizionata dalla necessità di occupare pochissimo spazio a piano del giardino (quindi: base di proporzioni molto ridotte, piani superiori a sbalzo, costruzione verticale) e dalla opportunità di limitare gli oneri di manutenzione. Perciò forma semplice, quadrata, senza rientranze (sedi naturali di accumuli di neve); tetto a due falde, senza converse né canali di gronda e con forte inclinazio-

ne, affinché la neve venga subito scaricata a lato. Le pareti esterne esposte sono rivestite in perline di larice, legno che in clima di montagna è soggetto a buon invecchiamento; lo zoccolo dove permane lo strato nevoso è rivestito in pietra; l'intonaco all'esterno è solo usato in quei tratti di parete riparati dallo sbalzo del tetto.
La struttura dell'edificio è in calcestruzzo armato, benché la sua forma sia tipica di strutture in legno tradizionali. L'architetto non ritiene che sia stato un errore costruire in c.a.; innanzi tutto in luogo non esiste legno d'opera e quindi le costruzioni in legno sono artificiosamente volute; poi, e questo è l'argomento più importante, il cemento armato risolve benissimo ed in modo economico i problemi strutturali di questa forma; l'unica operazione delicata è stata il getto del solaio delle falde del tetto molto inclinate.
Augusto Romano è nato a Udine nel 1913 e si è laureato presso il Politecnico di Torino nel 1939. È stato assistente incaricato presso la cattedra di Composizione architettonica della Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino. Della sua attività professionale ricordiamo: l'allestimento della Mostra internazionale di edilizia in Torino (1946); la sistemazione dell'Ippodromo Mirafiori in Torino: pista del trotto e torre della Giuria in ferro e vetro, rifacimento degli ingressi e delle biglietterie, giardino e dancing all'aperto; il negozio di rosticceria in via Accademia delle Scienze in Torino, le Case di abitazione in Torino e in Aosta (1952)».

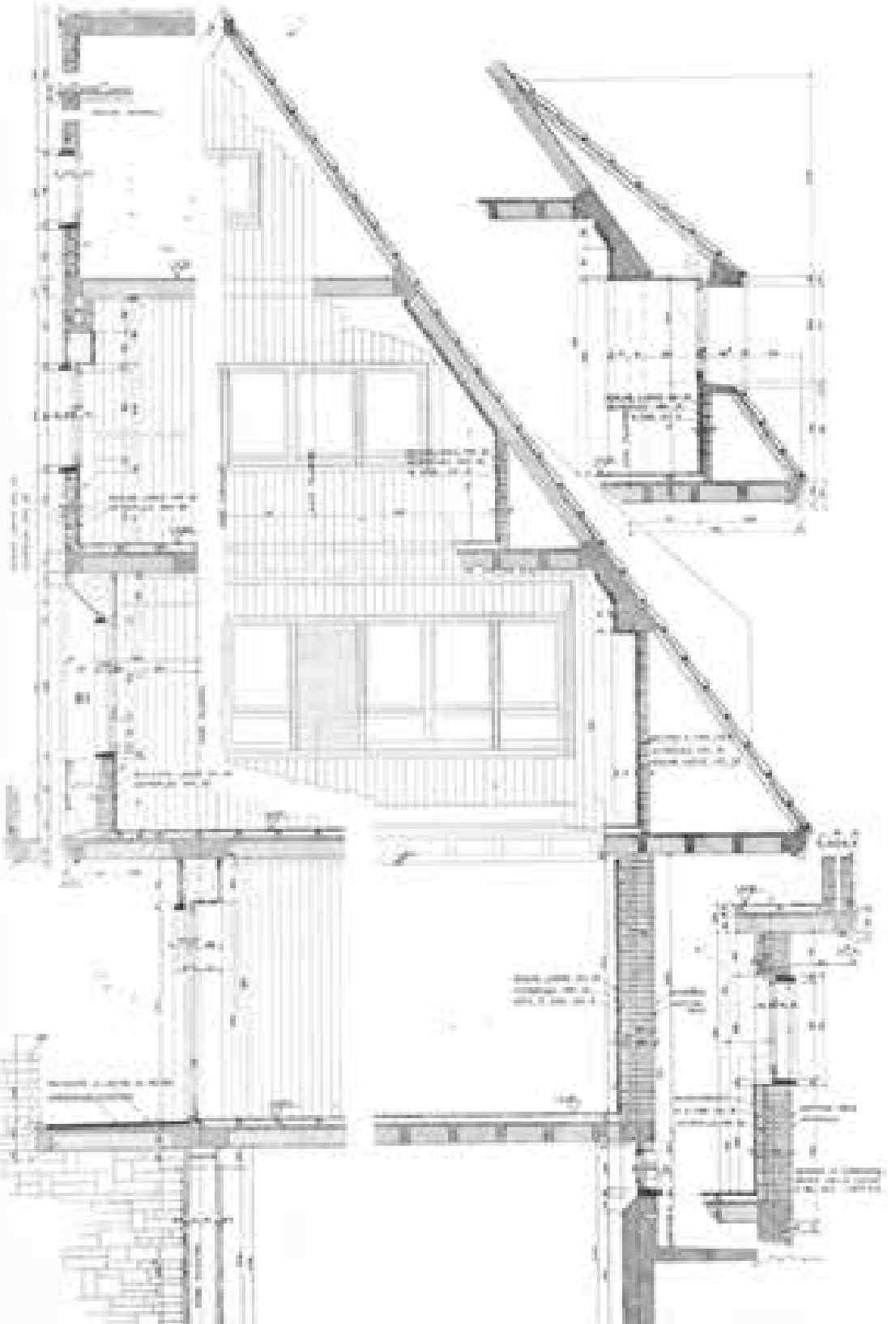
Red., *Villa Cirio a Bardonecchia. Architetto Augusto Romano*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 8, giugno 1956, pp. 103-104

«Millenovecentocinquantatré: Augusto Romano è incaricato dalla famiglia Cirio di progettare una casa unifamiliare per vacanze a Bardonecchia. Nonostante la sua breve vita (finita di costruire nel '55 e demolita nei primi anni Settanta) la casa Cirio è diventata, con la sua purissima stereometria "alpina" – archetipo astratto e ideale, un'icona nell'immaginario visivo della casa moderna in montagna, attraverso la riproduzione della sua immagine nelle cartoline turistiche che celebravano la nuova montagna della villeggiatura. È il manifesto dell'idea di moderno di Romano che si confronta con il contesto della montagna. Un pensiero progettuale ancora permeato dal tema dei "valori plastici", del purismo, della bellezza delle forme geometriche elementari, nella più perfetta identificazione tra forma e funzione, nell'utilizzo di volumi semplici e netti, nell'evidenza della linea qui sottolineata dal profilo nitido della struttura triangolare in cemento con copertura in sottili lastre di porfiroide a filo senza gronde né converse, nella pianta quadrata, nell'abolizione di ogni decorazione superflua. Tutti elementi comuni al razionalismo europeo.
Disegno secco, pulito: domina la linea luminosa in intonaco bianco del triangolo – capriata in cemento (calcolata dall'ingegnere Angelo Frisa) che incornicia le facciate rivestite da perline in larice con finestrature a nastro. Il nitido prisma triangolare aggetta su di un volume semplice in intonaco bianco scavato su di

un lato con un piloti a creare un terrazzo; uno zoccolo in pietra, dove permane la neve d'inverno, in corrispondenza dell'autorimessa al piano terra. Come in ogni opera di Romano la forma è frutto di studi attenti sulle esigenze funzionali: la sua base di proporzioni ridotte, con i piani superiori a sbalzo e lo sviluppo verticale consente di occupare pochissimo spazio al piano di campo (il lotto di terreno su cui è costruita la casa è piccolo, stretto e lungo) lasciando un lungo giardino tra la casa e la strada; forma e materiali contribuiscono a limitare gli oneri di manutenzione: la forte inclinazione delle falde consente di scaricare la neve a lato dell'edificio lasciando gli affacci, le vetrate, le logge e il terrazzo sui lati verticali, l'intonaco è usato solo nelle parti riparate del tetto su di un alto zoccolo in pietra, il resto è in legno di essenza locale e in rivestimento lapideo sottile adatto alla inclinazione del tetto. L'origine della forma di questa casa, la sua invenzione così originale eppure semplice, assoluta, essenziale, non è solo conseguenza di attente corrispondenze funzionali. Lo spunto neofuturista della "casa triangolo" è autenticamente "classicamente" razionalista nei richiami lecorbusiani a l'Esprit Nouveau.

[...] Probabilmente questa insistenza sull'architettura valdostana e valsesiana e i nuovi prototipi moderni avevano giocato qualche ruolo nel fissare un archetipo immaginario della casa alpina: non è un caso che l'unico libro in quegli anni sull'architettura rurale alpina nella biblioteca di Romano sia "La casa rustica nelle valli del Rosa", un'indagine storica evolutiva dell'edilizia rurale della Valsesia e Alta valle dell'Anza, curata da Giuseppe Ciribini (dal 1948 professore ordinario di elementi costruttivi a Torino) per il Centro Nazionale Universitario di Studi Alpini, il primo dei Volumi di una collana sull'architettura rustica alpina, "un campo di lavoro", scriveva Ciribini nella prefazione "quasi vergine"».

Daniele Regis, *La "Villa moderna" nelle Alpi*, in *Costruire in alta quota*, «Archalp», foglio trimestrale dell'Istituto di Architettura Montana, n. 2, novembre 2011, IAM, Centro di ricerca – Istituto di Architettura Montana, pp. 25-26







Nella pagina precedente e in questa, sezioni e piante (da Red., *Villa Cirio a Bardonecchia. Architetto Augusto Romano*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 8, giugno 1956, p. 104)

BIBLIOGRAFIA

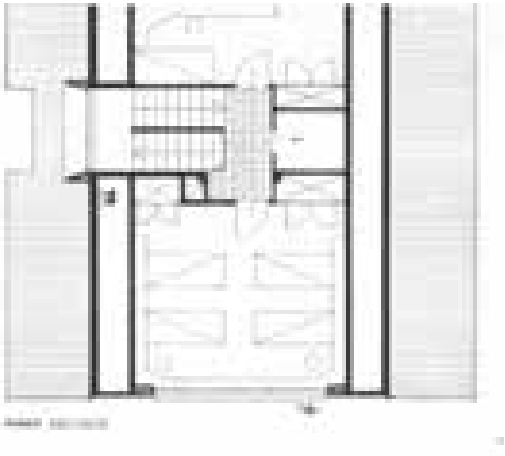
Giovanni Astengo, *Due Architetti nello sviluppo della cultura torinese: Gino Becker e Augusto Romano*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 8, giugno 1956.

Red., *Villa Cirio a Bardonecchia. Architetto Augusto Romano*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 8, giugno 1956.

Daniele Regis, *La "Villa moderna" nelle Alpi*, in *Costruire in alta quota*, «Archalp», foglio trimestrale dell'Istituto di Architettura Montana, n. 2, novembre 2011, IAM, Centro di ricerca – Istituto di Architettura Montana.







«Different, but not entirely, is the case of Augusto Romano's Villa in Bardonecchia. The absolute freedom afforded by the open and natural environment of the resort and by the compositional theme itself allowed the designer a more fully realized spatial modeling. The taste for formal and plastic invention, which characterizes Romano's entire output – but in the Falchera block appears almost inhibited, applied to isolated episodes that at first sight do not seem to affect the configuration of the building type – asserts itself with force in the Villa. The invention of the large gabled roof, unusual in Piedmont, has been transformed into a «theme», transcending its functional significance to characterize the volume as a definition of stereometric purity and a sharply delineated articulation, in elementary geometric fields, of the varied compositions of the opposing fronts. For Romano too one can repeat what has been said of Becker regarding the crafts manlike quality in the definition and execution of the details; with the difference that in the Bardonecchia villa the detail, coherently defined both inside and outside, translates a refined sensibility that the architect draws from his proven experience in the field of interior design. An introverted and "discreet" work that displays no exceptional elements, but distinguishes itself precisely through the reduction of expression to the essential, through a conceptual and executive honesty of the highest significance. Both works are inconclusive, yet they open the spirit to the hope of seeing these young forces widely employed and engaged on occasions of more fully realized expression».
Giovanni Astengo, *Due Architetti nello sviluppo della cultura torinese: Gino Becker e Augusto Romano*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 8, giugno 1956, pp. 100-102

«This is a typical holiday house for a family consisting of a father, a mother, a son and a daughter. The plot on which it is built is narrow and deep, faces the Viale della Rimembranza with a frontage of only a few metres and has a slight slope. The form of the villa is conditioned by the need to occupy as little space as possible at garden level (hence: a very reduced footprint, cantilevered upper floors, vertical construction) and by the opportunity to limit maintenance costs. Hence the simple, square form, without recesses (natural sites for snow accumulation); a double-pitched roof, without flashings or gutters and with a steep pitch, so that snow is immediately discharged to the sides. The exposed external walls are clad in larch boarding, a timber that weathers well in a mountain climate; the plinth, where the snow layer persists, is clad in stone; external plaster is used only on those sections of wall sheltered by the roof overhang. The structure of the building is in reinforced concrete, although its form is typical of traditional timber structures. The architect does not consider this to have been a mistake: in the first place, structural timber is not available locally and timber constructions are therefore artificially contrived; and then, more importantly, reinforced concrete resolves the structural problems of this form very well and economically; the only delicate operation was the casting of the slab of the steeply pitched roof slopes».
Red., Villa Cirio a Bardonecchia. Architetto Augusto Romano, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 8, giugno 1956, pp. 103-104



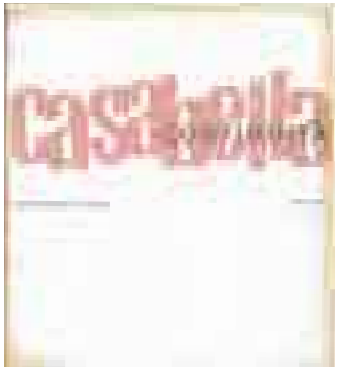
Vista esterna di Villa Cirio a Bardonecchia, Torino (da Red., *Villa Cirio a Bardonecchia. Architetto Augusto Romano*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 8, giugno 1956, p. 103)



Fronte ovest della casa con la veranda di soggiorno (da «Casabella-Continuità», n. 112, settembre-ottobre 1956, p. 44, Archivio Giorgio Raineri)

Casa-ambulatorio per un medico condotto a Serravalle Sesia, Vercelli, 1954-56

Giorgio Raineri



«Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956

«La casetta è destinata ad un medico ed alla sua famiglia. Nel seminterrato (oltre al garage ed al locale caldaia e lavatoio) è posto il gabinetto di visita al quale il medico accede dalla chiocciola che parte dalla cucina; i malati accedono dall'esterno al locale d'attesa. Al piano rialzato si trova l'atrio (a tutt'altezza fino al tetto) con scala e ballatoio alle due stanze superiori. L'atrio è illuminato da un lucernario orizzontale in vetro-cemento a camera d'aria. Il soggiorno ed il salotto sono in corrispondenza della vetrata continua; d'angolo è la stanza da letto. Al piano superiore, non essendo più possibile utilizzare il solaio orizzontale per eliminare la spinta del tetto, le falde (in solaio laterizio prefabbricato) sono state rese autoportanti, riportando mediante un'armatura superiore nello spessore della pastina, spinta e componente verticale del carico relativo alla linea di colmo, sui muri di timpano. Il carico verticale relativo al perimetro della falda riposa sui pilastri o murature di perimetro. In tal modo tutto l'intradosso del tetto coprente le stanze e l'atrio a doppia altezza è perfettamente liscio, libero da tiranti e trave di colmo. Le due falde hanno diverso sviluppo, così che dalla parte a mezzogiorno, non giungendo la falda fino al filo facciata, è ricavato un terrazzo, al riparo da ogni sguardo indiscreto, al quale si accede dalle due stanze sottotetto. In questo terrazzo è altresì allogato il lucernario in vetro-cemento che illumina l'atrio sottostante. Il tetto è coperto di tegole laterizie (modello alla "fiamminga") disposte direttamente sul solaio; l'isolamento dei locali sottostanti è risultato soddisfacente. I serramenti di ferro sono in profili normali, verniciati in azzurro carta da zucchero. I portoncini in rovere a perline hanno incorporati vetrini di illuminazione e di spia ed hanno un gocciolatoio a "spazzaneve"; sono verniciati a flatting. Le scalette ed i davanzali sono in beola grigia».

Giorgio Raineri, *Casa D. a Serravalle Sesia, 1954-55*, in Vittorio Gregotti, *Un nuovo architetto torinese: Giorgio Raineri*, in «Casabella-Continuità» n. 212, settembre-ottobre 1956, p. 45

«Nell'opera immediatamente successiva (1954), la casa di Serravalle Sesia, la ricerca operata per ottenere una pianta complessa e ricca di articolazioni interne è stata un'occasione di meditazione fornita dal tema: una casa di abitazione unifamiliare con un laboratorio medico per il figlio. Questo difficile rapporto doveva essere risolto lavorando sui nodi distributivi. Pur essendo l'impianto generale del



T. Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, 1998

tutto simile a quello della casa sull'Eremo, ovvero un parallelepipedo su due livelli bloccato all'estremità da due muri di contenimento, il tema si arricchisce spazialmente grazie alle necessità distributive conseguenti allo sdoppiamento delle funzioni: un'abitazione unifamiliare con annesso studio medico presenta infatti l'esigenza di avere due ingressi indipendenti e locali interni comunicanti. La parte superiore della casa è divisa in due livelli: il primo ospita la cucina, il soggiorno, il salotto, una camera e un bagno; il secondo, collocato nel sottotetto, altre due camere senza bagno. A queste ultime si accede tramite la scala situata nell'atrio a doppia altezza, illuminato da un lucernario orizzontale in vetrocemento che, sporgendo dalla copertura, individua due porzioni distinte del terrazzo, altrimenti continuo. Per ottenere tale terrazzo e sfruttare l'orientamento a sud, Raineri arresta la falda del tetto prima della regolare linea di gronda. Data la conformazione del tetto, non potendo le falde scaricare la spinta sui muri lunghi di facciata, si è reso necessario far assorbire lo sforzo dai due muri di timpano quasi ciechi.
Fa qui la sua prima comparsa la copertura autoportante applicata a una casa di abitazione, che si giustifica per il tentativo di rendere operanti tutti gli elementi del progetto: l'orientamento, la luce, i livelli del terreno, le esigenze della committenza. Diventa evidente in quest'opera come qualsiasi impedimento, o necessità ''fisiologica'', della costruzione diventi per Raineri un pretesto, se non un'occasione, per lavorare sulla diversità, su elementi impercettibili e ''privati'', tentando una strada non ancora percorsa, fatta di occasioni minime, che richiedono una lunga ricerca. La ricerca si estende anche al trattamento dei prospetti: nel paese l'abitazione risaltava per il senso di leggerezza conferito al muro di mattoni variegati, per le verandine laterali e per la veranda del soggiorno realizzate in profili normali verniciati in azzurro cupo».

Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, p. 126 e pp. 212-217



Ge. Canella, P. Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, 2020

«[...] Ma nell'operare di Raineri c'è di più. Per quanto, infatti, la questione espressiva in lui sia indotta da una profonda conoscenza e si accompagni a una vocazione innata, del tutto torinese, alla figurazione [...] questo integrarsi delle architetture raineriane in un contesto a scala urbana e foranea sembra rifarsi ad una precedente tradizione artistica militante lombardo-piemontese. Così, in forma quasi sperimentale, sono forse da leggere le case a Orbassano e a Serravalle Sesia, entrambe del 1954. La prima, di Raineri con Gabetti, per l'Ina-Casa: un torrione esagonale scavato dall'interno, quasi che il volume puro, senza cornicione né sporto in copertura, potesse non tanto per astrazione ma forse più nel suo valore iconico distogliere da un contesto periferico disarmante. [...] La seconda, a Serravalle Sesia, una casa unifamiliare con ambulatorio per medico condotto, separato quindi anche distributivamente. La copertura a guscio autoportante senza estrusioni frontali rafforza anche in questo caso la consistenza compatta e l'integrità del volume. Unica eccezione lo scarto – dai muri portanti in mattone a vista – di

sfondati intonacati, verande e bow window in profili metallici verniciati "azzurro cupo". E se queste due realizzazioni sembrano caratterizzarsi anche per via di grate, grigliati, lanterne, falde e converse, compressi in ardite sezioni murarie – quasi trasposizione figurale di certo carattere evocativo delle cappelle-edicole dell'Alessi per il Sacro Monte di Varallo, raccolte nel Libro dei Misteri –, nel caso delle due ville unifamiliari a Superga, quasi confinanti ma costruite a sette anni di distanza per le famiglie Coriasco (1955) e Traini (1962), si deve forse risalire più indietro, alla tradizione artistica e a certa suggestione di "realismo piemontese" che trova alta interpretazione nel repertorio figurativo di primo Quattrocento di Giacomo Jaquerio a Sant'Antonio di Ranverso [...]».

Gentucca Canella, *Giorgio Raineri, prime tracce di un mandato civile nell'architettura piemontese del secondo Novecento*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, FrancoAngeli, Milano 2020





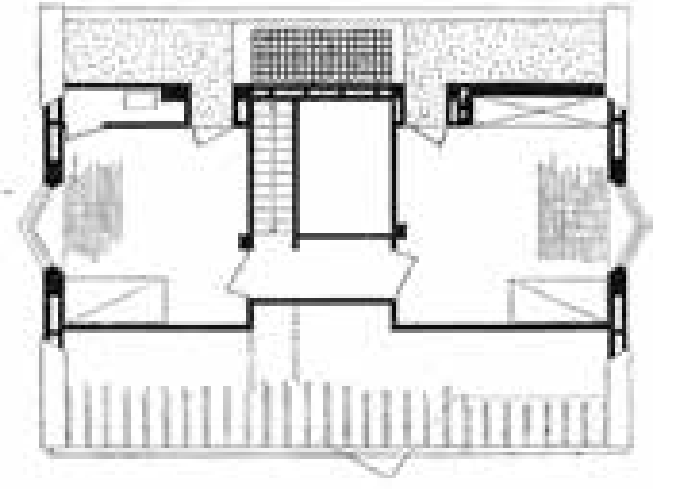


Nella pagina precedente, fronte ovest della casa con la veranda di soggiorno (foto Cine Sport Sennen Annoni, Borgosesia, Archivio Giorgio Raineri)

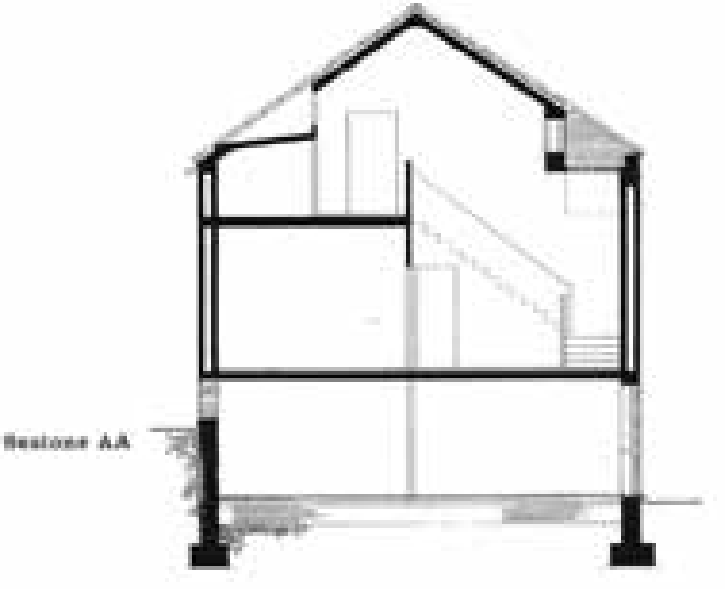
Viste da nord-ovest (da Giorgio Raineri, *Casa D. a Serravalle Sesia, 1954-55*, in Vittorio Gregotti, *Un nuovo architetto torinese: Giorgio Raineri*, in «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, pp. 47, 44)



Pianta del primo piano



Pianta del sottotetto



Sezione AA

Pianta del primo piano e del sottotetto, sezione AA (da Giorgio Raineri, *Casa D. a Serravalle Sesia, 1954-55*, in Vittorio Gregotti, *Un nuovo architetto torinese: Giorgio Raineri*, in «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, pp. 46, 47)





In questa pagina, viste del fronte sud-est con la veranda del soggiorno

Nella pagina seguente, dettaglio del serramento del fronte sud-est (da Giorgio Raineri, *Casa D. a Serravalle Sesia, 1954-55*, in Vittorio Gregotti, *Un nuovo architetto torinese: Giorgio Raineri*, in «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, pp. 47, 44)



BIBLIOGRAFIA

Giorgio Raineri, *Casa D. a Serravalle Sesia, 1954-55*, in Vittorio Gregotti, *Un nuovo architetto torinese: Giorgio Raineri*, in «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, pp. 43-47.

Enrico Mandolesi, *Divagazioni sul mattone*, Fratelli Palombari Editori, Roma, 1958, s.p.

«L'Europeo», n. 43, ottobre 1959, p. 35.

Roberto Gabetti, *Intimismo. In questi ultimi dieci anni, dieci nuove opere di Giorgio Raineri*, in «Casabella», n. 338, luglio 1969, pp. 8-21.

Red., *Gabetti, Isola, Raineri, Monografie di architetti e designers europei – Serie italiana*, Serca, Chiasso 1971.

Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, p. 126 e pp. 212-217.

AA.VV., *Giorgio Raineri – Cinquant'anni di architettura*, numero monografico, in «Porti di Magnin», n. 42, aprile 1999.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 364.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, Franco-Angeli, Milano 2020.

«The small house is intended for a doctor and his family. In the basement (in addition to the garage, boiler room and laundry) is the consulting room, which the doctor accesses via the spiral staircase leading from the kitchen; patients access the waiting room from outside. On the raised ground floor is the entrance hall (full height up to the roof) with staircase and gallery leading to the two upper rooms. The entrance hall is lit by a horizontal hollow glass block skylight. The living room and sitting room correspond to the continuous glazed wall; the bedroom is at the corner. On the upper floor, since it was no longer possible to use the horizontal slab to eliminate the thrust of the roof, the pitches (in prefabricated hollow-tile slabs) were made self-supporting, transferring, by means of an upper reinforcement within the thickness of the screed, the thrust and the vertical component of the load at the ridge line onto the gable walls. The vertical load relative to the perimeter of the pitch rests on the perimeter pillars or masonry walls. In this way the entire soffit of the roof covering the rooms and the double-height entrance hall is perfectly smooth, free of tie rods and a ridge beam. The two pitches are of different extent, so that on the south side, the pitch not reaching as far as the façade line, a terrace is formed, sheltered from all intrusive views, accessible from the two attic rooms. In this terrace the glass block skylight that illuminates the entrance hall below is also housed. The roof is covered with brick tiles ("Flemish" pattern) laid directly on the slab; the insulation of the rooms below has proved satisfactory. The steel frames are in standard sections, painted sugar-paper blue. The oak boarding entrance doors incorporate small glazed panels for light and visibility and have a "snow-sweeping" drip mould; they are finished with flatting varnish. The steps and sills are in grey beola stone».
Giorgio Raineri, *Casa D. a Serravalle Sesia, 1954-55*, in Vittorio Gregotti, *Un nuovo architetto torinese: Giorgio Raineri*, in «Casabella-Continuità», n. 212, settembre-ottobre 1956, p. 45

«In the immediately subsequent work (1954), the house in Serravalle Sesia, the research undertaken to achieve a complex plan rich in internal articulations was an occasion for reflection afforded by the program: a single-family dwelling with a medical laboratory for the son. This difficult relationship had to be resolved by working on the distributive nodes. Although the general layout is entirely similar to that of the house on the Eremo, namely a rectangular block on two levels anchored at either end by two retaining walls, the program is spatially enriched by the distributive requirements consequent on the doubling of functions: a single-family dwelling with an adjoining medical practice requires two independent entrances and internally communicating rooms. [...] *Here the self-supporting roof makes its first appearance applied in a residential building, justified by the attempt to make all the elements of the project operative: orientation, light, ground levels, the client's requirements. It becomes evident in this work how any constraint, or "physiological" necessity, of the construction becomes for Raineri a pretext, if not an opportunity, to work on difference, on imperceptible and "private" elements, attempting a path not yet taken, made of minimal occasions that require a long-term research. The research extends also to the treatment of the elevations: in the village the dwelling stood out for the sense of lightness conferred on the variegated brick wall, for the lateral verandas and for the living room veranda realized in standard sections painted deep blue».*
Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, p. 126

Nella pagina seguente, vista da nord-est (Archivio Giorgio Raineri)





Angolo verso l'ingresso principale. In primo piano la loggia sui letti e sul fondo il corpo soggiorno, verso lo studio (da *Industrie e abitazioni dell'architetto Eduardo Vittoria, Villa Monterevel a Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 39, gennaio 1959, p. 613)

Villa Monterevel a Banchette, Torino, 1954-56

Eduardo Vittoria

«La costruzione si allunga sul terreno, così da garantire una diversa visuale panoramica ai suoi vari elementi: ambienti di soggiorno, di riposo, di servizio. I primi, che comprendono soggiorno, studio e pranzo, sono stati raccolti intorno a un patio e sono nettamente separati dalla zona letti. Gli ambienti accessori sono stati invece concentrati al piano seminterrato della villa. Il patio, intorno al quale si raccolgono gli ambienti di soggiorno, è il motivo centrale della composizione, e costituisce una riposante zona di verde intorno. Ogni ambiente è perciò preso tra due visuali: quella dell'ampio paesaggio esterno sull'arco delle Prealpi e quella del patio. [...] In questa villa, Vittoria ha affinato e approfondito, oltre ad una ricerca estetica e ad un processo di integrazione spaziale, anche alcune soluzioni tecniche: dettagli precedentemente studiati, si precisano e assumono un loro carattere definitivo. Si noti, ad esempio, il motivo dei controtelai in ferro che Vittoria adottò nel Centro Studi Olivetti; questo stesso motivo, nella Villa Monterevel, si è trasformato in mostra metallica con funzione portante del traverso superiore. Inoltre, questa villa e quella che viene illustrata nelle due pagine seguenti [Villa Gassino a Ivrea] rappresentano, come Vittoria afferma, un suo momento sentimentale, danno forma a un suo tempo d'amore per un paesaggio e per un luogo. In questo senso, la loro pubblicazione ha, agli occhi dell'architetto, un valore particolare. Affrontando il tema su questi presupposti, Vittoria ha d'altronde potuto anche trarre i frutti della sua concezione del paesaggio come espressione dell'unità architettonica, che comprenda sia il volume costruito che lo spazio naturale, integrandoli e completandoli. "Quali sono le forme, si chiede Vittoria, che noi difendiamo, e in che senso dobbiamo intervenire per preservare, modificare questo paesaggio? È tutto il complesso costruito, non solo con le pietre e la malta, quello che ci interessa. Gli alberi o i mattoni che disponiamo in questo o in altro modo, non stanno più come alberi isolati, come pietre le une sovrapposte alle altre, ma tutti unitamente come elementi che si tramutano in paesaggio. È questa la formulazione moderna che noi proponiamo: la creazione di un paesaggio che comprenda le case come il parco, le fabbriche come i giardini". Questo il pensiero di Vittoria, che contribuisce a chiarire tutta la sua produzione, e in particolare quella qui presentata».

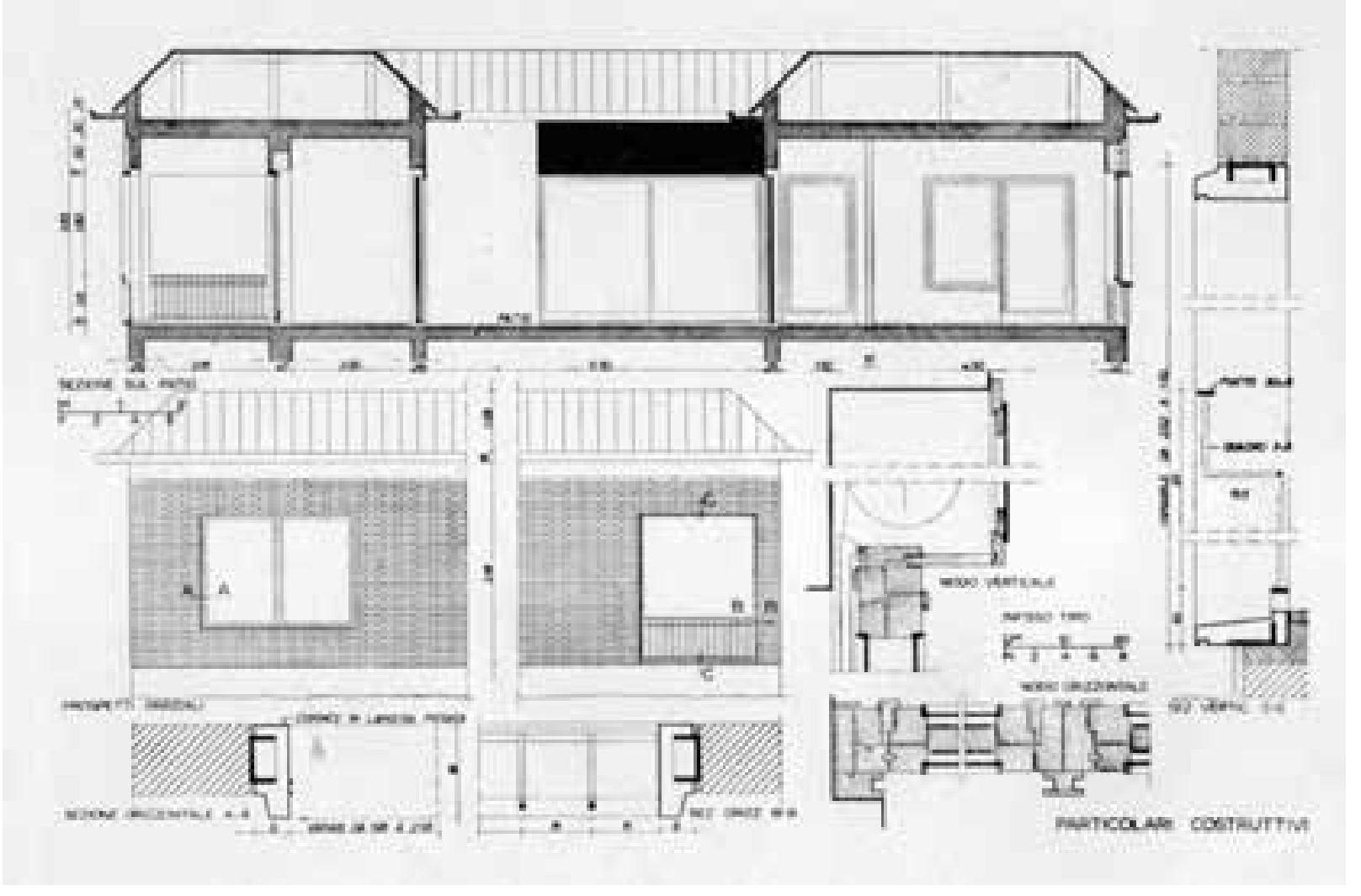
Sara Rossi, presentazione, *Da Napoli, testimonianze di fedeltà alla tradizione razionalista: Industrie e abitazioni dell'architetto Eduardo Vittoria. 2. Villa Monterevel a Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 39, gennaio 1959, pp. 611-613



«L'architettura. Cronache e storia», n. 39, gennaio 1959



Planimetria (da *Industrie e abitazioni dell'architetto Eduardo Vittoria, Villa Monterevel a Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 39, gennaio 1959, p. 611)



Particolari costruttivi
(da *Industrie
e abitazioni
dell'architetto
Eduardo Vittoria, Villa
Monterevel a Ivrea*,
in «L'architettura.
Cronache e storia»,
n. 39, gennaio 1959,
p. 612)







Nella pagina precedente, plastico visto dall'alto

La villa verso il piazzale di accesso. In primo piano il corpo letti figli e l'ingresso al garage

In questa pagina, Ingresso secondario e loggia coperta per i giochi (da *Industrie e abitazioni dell'architetto Eduardo Vittoria, Villa Monterevel a Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 39, gennaio 1959, pp. 611-613)



In questa pagina, il patio (da *Industrie e abitazioni dell'architetto Eduardo Vittoria, Villa Monterevel a Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 39, gennaio 1959, p. 613)

Nella pagina seguente, la scala d'accesso alla terrazza coperta (da *Industrie e abitazioni dell'architetto Eduardo Vittoria, Villa Monterevel a Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 39, gennaio 1959, p. 612)



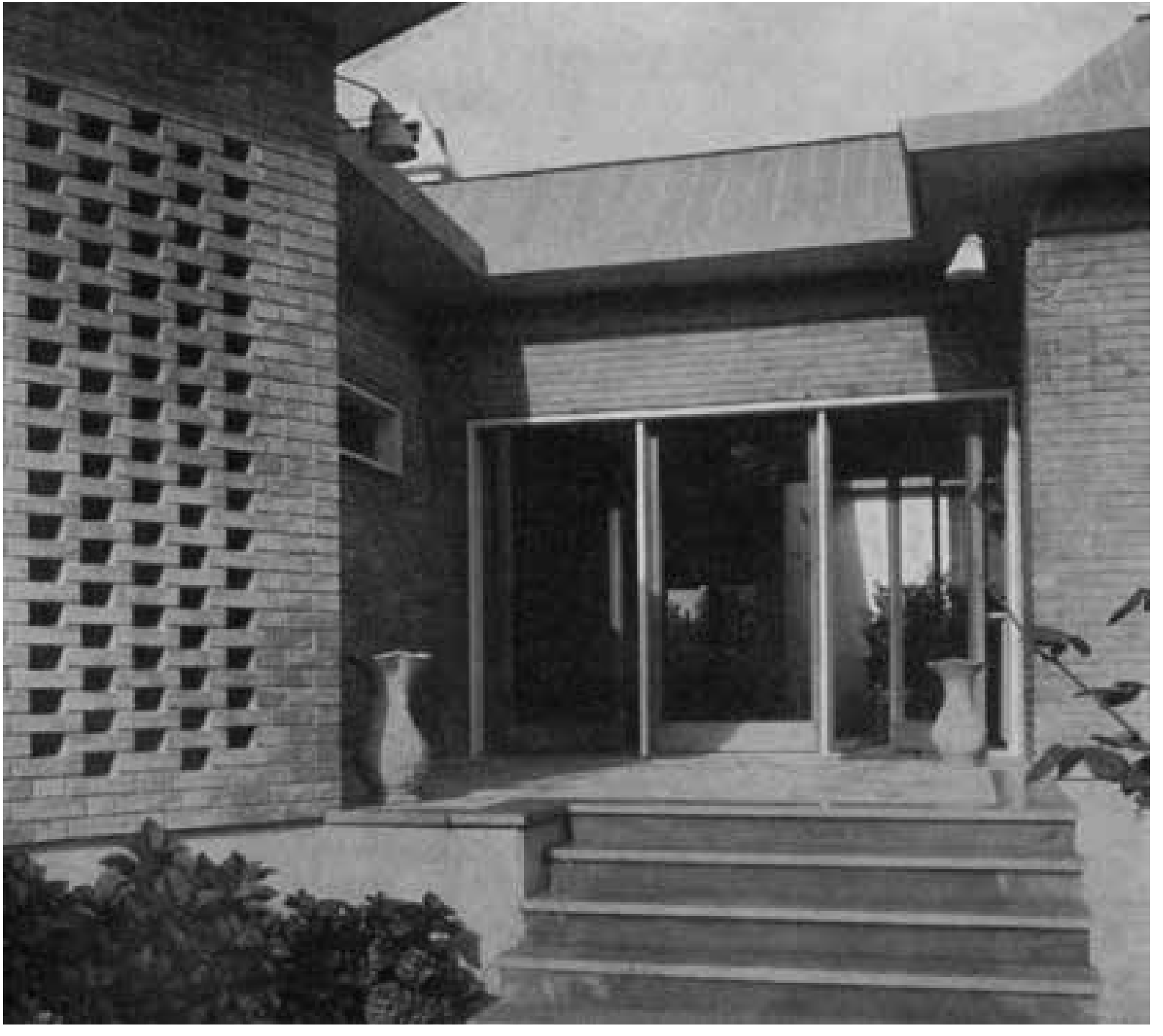
BIBLIOGRAFIA

Sara Rossi, presentazione, *Da Napoli, testimonianze di fedeltà alla tradizione razionalista: Industrie e abitazioni dell'architetto Eduardo Vittoria*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 39, gennaio 1959, pp. 606-621.

«The construction extends along the terrain, so as to guarantee a different panoramic view to its various elements: living, sleeping and service areas. The first, comprising the sitting room, study and dining room, has been gathered around a patio and are clearly separated from the bedroom zone. The ancillary spaces have instead been concentrated in the semi-basement of the villa. The patio, around which the living areas are gathered, is the central motif of the composition, and constitutes a restful green zone. Each room is thus set between two views: that of the wide external landscape over the arc of the Pre-Alps and that of the patio. The well-articulated plan is matched by a linear, sober and truly elegant architecture. This villa conveys the sense of the measure with which a building should express refinement and well-being. In this villa, Vittoria has refined and deepened, beyond an aesthetic research and a process of spatial integration, also certain technical solutions: details previously studied are clarified and assume a definitive character. Note, for example, the motif of the steel sub-frames that Vittoria adopted in the Centro Studi Olivetti; this same motif, in Villa Monterevel, has been transformed into a metal surround with a load-bearing function for the upper transom. Furthermore, this villa and the one illustrated on the following two pages [Villa Gassino in Ivrea] represent, as Vittoria states, a sentimental moment for him, giving form to a time of love for a landscape and for a place. In this sense, their publication has, in the architect's eyes, a particular value. Approaching the theme on these premises, Vittoria has moreover been able to reap the benefits of his conception of landscape as an expression of architectural unity, one that encompasses both the built volume and the natural space, integrating and completing them. "What are the forms", Vittoria asks, "that we defend, and in what sense must we intervene to preserve or modify this landscape? It is the entire built complex, constructed not only with stones and mortar, that concerns us. The trees or the bricks that we arrange, in this or another way, no longer stand as isolated trees, as stones piled one upon another, but all together as elements that are transformed into landscape. This is the modern formulation that we propose: the creation of a landscape that encompasses houses as well as parks, factories as well as gardens". Such is Vittoria's thinking, which helps to clarify his entire output, and in particular the work presented here».

Sara Rossi, presentazione, *Da Napoli, testimonianze di fedeltà alla tradizione razionalista: Industrie e abitazioni dell'architetto Eduardo Vittoria. 2. Villa Monterevel a Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 39, gennaio 1959, pp. 611-613

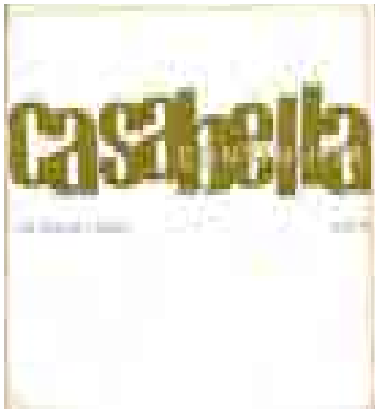
Nella pagina seguente, particolare dell'ingresso principale (da *Industrie e abitazioni dell'architetto Eduardo Vittoria, Villa Monterevel a Ivrea*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 39, gennaio 1959, p. 611)





Particolare del timpano con l'affacciamento dello studio (da Giorgio Raineri, Casa a Superga, in M. Dezzi Bardeschi con G. Segoloni, *Ville italiane d'oggi*, Edizioni CELI, Bologna 1967, p. 194, Archivio Giorgio Raineri)

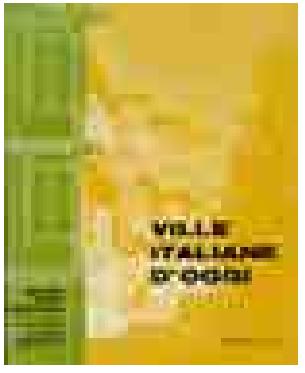
Casa unifamiliare a Superga, Torino, 1955-56
Giorgio Raineri



«Casabella-Continuità», n. 219, aprile-maggio 1958

«Di una architettura di Giorgio Raineri e Roberto Gabetti, pubblicata recentemente su queste pagine, Vittorio Gregotti ha scritto che... "si pone assai bene nel paesaggio circostante con la nettezza del suo volume chiuso ancor più sottolineato dal paramento continuo di mattoni e nel ricordo dei modi volumetrici di certe architetture militari del Piemonte". Giudizio che questa casa in collina di Raineri conferma del tutto. Anche qui un'ottima inserzione nel paesaggio e una indicazione di gusto. O meglio qualcosa di più; del paesaggio si è colto il senso – ed è la collina torinese così carica di ricordi letterari –; il richiamo stilistico, nel suo insieme, ha la nostalgia di forme orientali care alle ville borghesi dell'800. Osservazione questa che potrebbe sembrare ironica se a sostenerla non fosse la misura di questa architettura che Raineri, pur nella brevità dell'esperienza compiuta, mostra come caratteristica del tutto personale. Nei particolari, si vedano i pilastri a stampella e il taglio del tetto, purtroppo questa misura scade, magari con fantasia, e resta il negativo di un gusto più generico. Le case degli architetti novaresi, destinate a un mercato più modesto, mostrano assai chiaramente la posizione a cui, all'inizio, si accennava. La necessità di recuperare i modi di un passato ancora significativo per l'elaborazione di un linguaggio nuovo. L'inserimento nell'ambiente significa qui l'inserimento nella "storia" di quell'ambiente ed è la ragione prima di questa architettura; il richiamo all'edilizia dell'800 piemontese (o addirittura all'amato Caselli) si libera nella composizione e nell'invenzione del dettaglio. Ma faticosamente, fino a compromettere, anche qui, l'equilibrio dell'insieme. Non è possibile accusare gli autori di questa limpida architettura di risolvere nello stile i problemi presenti; in termini figurativi basterebbe indicare lo studio tecnico e formale delle parti in cemento, concepite secondo un chiaro concetto della razionalità architettonica. D'altro canto questi elementi, come i rombi contornati in cemento, contrastano quel fondo di architettura sicura che nasce dalla meticolosa stesura dei mattoni, ravvivati dalle ceramiche verdi. Si noti ancora come la suggestione del cortiletto racchiuso nella casa sia risolta in termini architettonici; così il valore della gronda scura che definisce il perimetro chiuso e regolare dell'intera costruzione».

Aldo Rossi, *Il passato e il presente nella nuova architettura: casa a Superga, dell'architetto Giorgio Raineri; abitazione e scuderia a Milano, dell'architetto Gae Aulenti; Case in duplex a Cameri, degli architetti Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino*, in «Casabella- Continuità», n. 219, aprile-maggio 1958, p. 16



M. Dezzi Bardeschi con G. Segoloni, *Ville italiane d'oggi*, 1967

«La casa sorge sul colle di Superga alle spalle di Torino ed è destinata all'abitazione saltuaria di una famiglia: posta su un terreno a forte pendenza gode di un'ampia veduta sulle vicine Alpi.
La costruzione si imposta su un impianto planimetrico classico: un quadrato generatore è ritagliato in due aree pressoché equivalenti dall'ingresso passante realizzato lungo la mediana parallela alle linee di ugual quota del terreno. La parte verso valle contiene la cucina, con accesso di servizio, ed il vasto soggiorno-pranzo completamente aperto su tre lati e suddiviso da una serie di caratteristici pilastri a ventaglio che fanno convergere l'interesse verso l'esterno; la parte verso monte costituisce la zona notte e comprende due camere da letto e relativi servizi. Il soggiorno-veranda, coronato esternamente da un tetto di legno, si conclude in un'ampia terrazza panoramica. Al piano superiore, nel sottotetto abitabile che si proietta sul fronte principale mediante un timpano di gusto neoclassico, è realizzato lo studio-soffitta. Nel seminterrato, sfruttando l'andamento del terreno, sono ricavati l'autorimessa, la lavanderia e la caldaia di riscaldamento. La struttura portante è parte in cemento armato lasciato a vista, parte in muratura semplicemente intonacata. Il tetto è coperto da coppi anneriti artificialmente mentre l'abbaino trapezoidale, sulle scale, è in lamiera di rame. I camini sono di laterizio. Il sistema di raccolta delle acque è a semplice caduta, da quattro docce angolari, in altrettante vasche cilindriche in calcestruzzo. I serramenti del soggiorno sono in ferro-finestra alloggiati tra pilastro e pilastro. La perlinatura di facciata è in larice del Tirolo verniciato a flatting, gli elementi metallici e le gronde sono verniciati color rosso ciliegia.
I pavimenti interni sono quasi tutti in piastrelle di ceramica tipo Vietri. L'impianto di riscaldamento è ad aria calda umidificata».
Giorgio Raineri, *Casa a Superga*, in M. Dezzi Bardeschi con G. Segoloni, *Ville italiane d'oggi*, Edizioni CELI, Bologna 1967, pp. 189-196



T. Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, 1998

«[...] I suggerimenti provenienti dal contesto particolarmente evocativo, quello della collina di Superga, in un lotto rivolto verso la valle e verso il Monte Rosa, spinsero Raineri a pensare a una casa completamente nuova, rispetto ai suoi due immediati precedenti.
La casa venne progettata nel 1955 ed eseguita tra il 1955 e il 1956 dall'impresa Raineri. La ricchezza dei particolari distoglie dalla percezione del progetto nella sua unitarietà. I pilastri "a ventaglio" in calcestruzzo, i puntoni in legno dalla complessa risoluzione trigonometrica, la perlinatura della facciata, il lucernario in rame, il cemento che presenta perfetti i segni impressi dai casseri, il soggiorno a veranda, che si prolunga nell'ampio terrazzo, sollevato dal ripido fianco collinare da un massiccio muraglione in cemento a vista sono tutti elementi che si associano a una pianta piuttosto regolare e a una più complessa sezione, che segue la forte pendenza del terreno ed è evidenziata dal disegno delle falde di copertura.
La semplice copertura a falde, prodotto tipico dell'edilizia piemontese, viene rie-

laborata e arricchita, per raggiungere un risultato formale che Raineri considera ironicamente la prima architettura "giapponese" a Torino».
Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, pp. 126 e 212-217

«Su questi temi di geometrie sempre varie (specialmente in sezione) e taglienti che rincorrono siti, pendenze, si erano sviluppate le case unifamiliari sin dagli anni Sessanta. La casa unifamiliare di Superga (1955) su di un ripido terreno è sorretta da un ritmo serrato di pilotis come una palafitta al limite della vigna: un *pavillon rustique*, reso ancora più curioso dal tetto a padiglioni sovrapposti come una pagoda cinese, con terrazza belvedere che gira tutto intorno per ammirare lo scenario maestoso delle Alpi, sorprendente eppure così ambientata nel richiamo alle montagne, al bosco, alla vigna, agli alberi. All'interno quasi in "contrapposta" sintonia la proprietaria sceglierà tappezzerie e stampe di William Morris a motivi floreali in allegre tonalità di gialli e azzurri».
Daniele Regis, *L'opera di Giorgio Raineri, geometria, leggerezza, memorie e immagini incarnate*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, FrancoAngeli, Milano 2020, p. 207



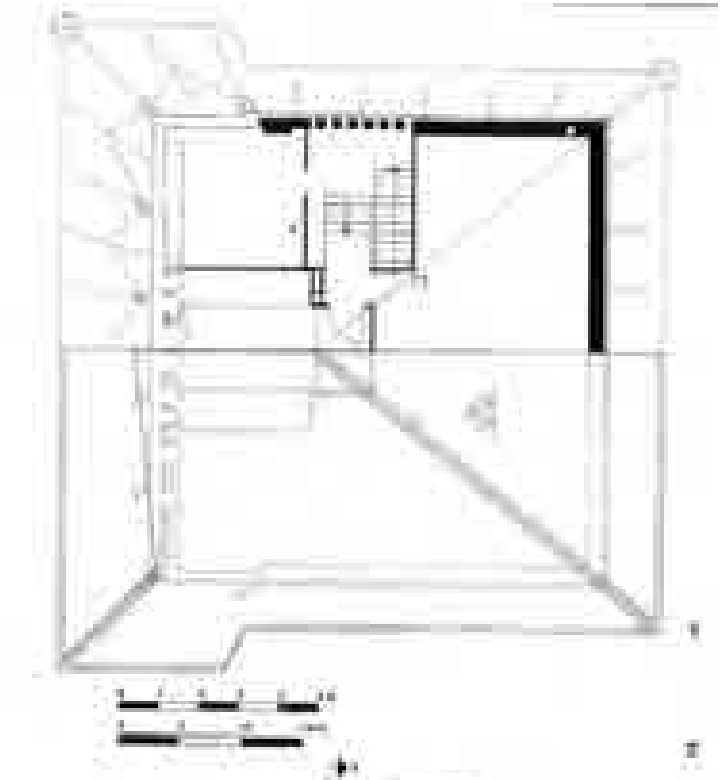
Ge. Canella, P. Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, 2020

«[...] nel caso delle due ville unifamiliari a Superga, quasi confinanti ma costruite a sette anni di distanza per le famiglie Coriasco (1955) e Traini (1962), si deve forse risalire più indietro, alla tradizione artistica e a certa suggestione di "realismo piemontese" che trova alta interpretazione nel repertorio figurativo di primo Quattrocento di Giacomo Jaquerio a Sant'Antonio di Ranverso: "Era chiaro – scrive Andreina Griseri – il percorso autonomo di un nuovo realismo, decisa polemica con l'ouvraige de Lombardie, senso urgente, indirizzato oltre le xilografie gotiche alla comunicazione, con Profeti e la *Salita al Calvario*: quel racconto incardinato nelle figure religiose urlanti, arriverà fino a Gaudenzio e ai Sacri Monti e Testori vi individuava "il moto diretto e d'accento drammatico dell'antico Jaquerio, suscitatore di un nuovo interesse per la realtà, segnalata a linee incise dallo stile orale". L'esplosione plastica della suggestiva orditura lignea in copertura che Giuseppe Raineri mette in opera nella casa a Belvedere Langhe (1952-54) di Roberto Gabetti – e dove sembrano potersi ravvisare tracce del fratello Giorgio, anche in certe soluzioni di dettaglio e nel lirismo dei colori – si ribalta sul fronte principale della villa Coriasco nel disegno dei pilastri in cemento armato a vista sagomati "a ventaglio" e dei puntoni in legno dalla complessa risoluzione trigonometrica, che fuoriescono tra i coppi bruniti artificialmente delle coperture a più livelli, la perlinatura in legno di larice e gli elementi metallici tutti dipinti in rosso ciliegia».
Gentucca Canella, *Giorgio Raineri, prime tracce di un mandato civile nell'architettura piemontese del secondo Novecento*, in Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, FrancoAngeli, Milano 2020, p. 229



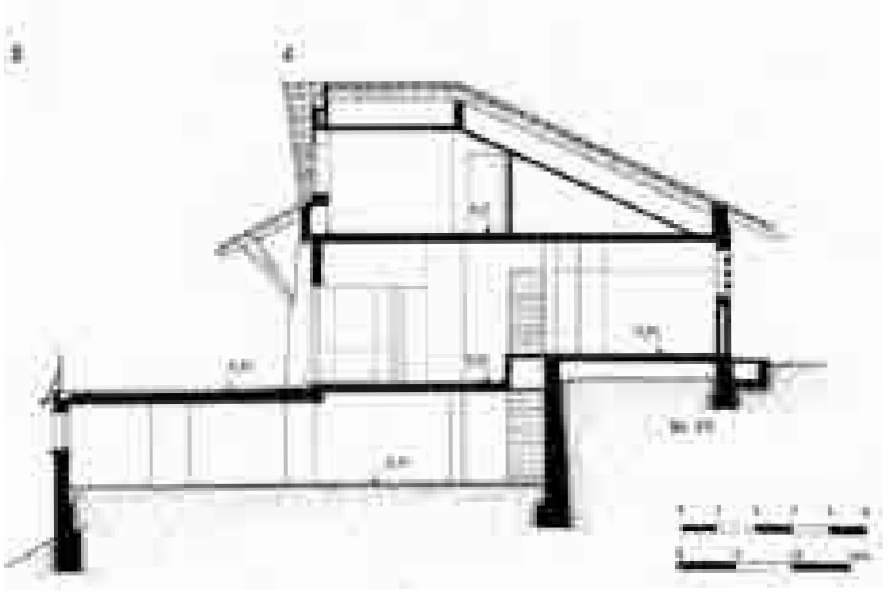
Particolare del lato del soggiorno vetrato e della terrazza (da Giorgio Raineri, *Casa a Superga*, in M. Dezzi Bardeschi con G. Segoloni, *Ville italiane d'oggi*, Edizioni CELI, Bologna 1967, p. 192, Archivio Giorgio Raineri)

Nella pagina seguente, pianta del sottotetto, pianta del piano abitabile e sezioni (da Marco Dezzi Bardeschi con G. Segoloni, *Ville Italiane d'oggi*, Edizioni CELI, Bologna 1967, p. 191)











Vista laterale della villa e del terreno in forte pendenza (foto Roberto Gabetti, Archivio Giorgio Raineri)



Fronte della casa
(da «Casabella-
Continuità», n, 219,
1958, foto Roberto
Gabetti, Archivio
Giorgio Raineri)



In questa pagina, la vetrata del soggiorno e l'appoggio dei puntoni del tetto sui pilastri sagomati in calcestruzzo a vista (da Marco Dezzi Bardeschi con G. Segoloni, *Ville Italiane d'oggi*, Edizioni CELI, Bologna 1967, p. 193, Archivio Giorgio Raineri)







In alto, vista esterna del basamento e della terrazza panoramica

A sinistra in basso, l'ingresso (sul fondo) con i gradini che discendono al pranzo-soggiorno

A destra in basso, la scala che conduce allo studio ricavato nel sottotetto e l'abbaino (da Giorgio Raineri, Casa a Superga, in M. Dezzi Bardeschi con G. Segoloni, *Ville italiane d'oggi*, Edizioni CELI, Bologna 1967, p. 195, Archivio Giorgio Raineri)



BIBLIOGRAFIA

Vittorio Gregotti, *Un nuovo architetto torinese: Giorgio Raineri*, in «Casabella-Continuità», n. 219, maggio-ottobre 1958, pp. 16-19.

Aldo Rossi, *Il passato e il presente nella nuova architettura: casa a Superga, dell'architetto Giorgio Raineri; abitazione e scuderia a Milano, dell'architetto Gae Aulenti; Case in duplex a Cameri, degli architetti Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino,* in «Casabella-Continuità», n. 219, aprile-maggio 1958, pp. 16-31.

«Comunità», n. 115, dicembre 1963, p. 52.

Vittorio Gregotti, *La strategia dell'invenzione e la poesia del mestiere: opere di Giorgio Raineri; Giorgio Raineri, Architetture, 1954-1979; Roberto Gabetti, Una lettera a Giorgio Raineri*, in «Controspazio», n. 3, maggio-giugno 1979, p. 31.

Marco Dezzi Bardeschi con G. Segoloni, *Ville Italiane d'oggi*, Edizioni CELI, Bologna 1967, pp. 189-196.

Red., *Gabetti, Isola, Raineri, Monografie di architetti e designers europei – Serie italiana*, Serca, Chiasso 1971.

Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998.

Giorgio Raineri – Cinquant'anni di architettura, numero monografico, in «Porti di Magnin», n. 42, aprile 1999.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, Franco-Angeli, Milano 2020.

Nella pagina precedernte, il soggiorno completamente vetrato si prolunga in una vasta terrazza (la copertura del garage). A destra è l'ingresso leggermente sopraelevato (da Giorgio Raineri, *Casa a Superga*, in M. Dezzi Bardeschi con G. Segoloni, *Ville italiane d'oggi*, Edizioni CELI, Bologna 1967, p. 192, Archivio Giorgio Raineri)

«Of an architecture by Giorgio Raineri and Roberto Gabetti, published recently in these pages, Vittorio Gregotti wrote that it "sits very well in the surrounding landscape with the clarity of its closed volume, further emphasized by the continuous brick facing, and in the memory of the volumetric modes of certain military architectures of Piedmont". A judgement that this hillside house by Raineri entirely confirms. Here too there is an excellent insertion into the landscape and an indication of taste. Or rather something more; the sense of the landscape has been grasped – and it is the Turin hillside so charged with literary memories –; the stylistic reference, taken as a whole, carries the nostalgia of oriental forms dear to the bourgeois villas of the nineteenth century. An observation that might seem ironic were it not sustained by the measure of this architecture which Raineri, despite the brevity of his experience, shows as an entirely personal characteristic. In the details – see the crutch-shaped pillars and the roof cut – this measure unfortunately falters, perhaps with imagination, and what remains is the negative of a more generic taste.

The houses by the Novara architects, intended for a more modest market, show very clearly the position to which, at the outset, reference was made. The necessity of recovering the modes of a past still significant for the elaboration of a new language. Insertion into the environment means here insertion into the «history» of that environment, and it is the primary reason for this architecture; the reference to nineteenth-century Piedmontese building (or even to the beloved Caselli) is released in the composition and in the invention of the detail. But with difficulty, to the point of compromising, here too, the balance of the whole.

It is not possible to accuse the authors of this lucid architecture of resolving present problems through style; in figurative terms it would suffice to point to the technical and formal study of the concrete elements, conceived according to a clear concept of architectural rationality. On the other hand these elements, such as the concrete-framed lozenges, contrast with that background of assured architecture that arises from the meticulous laying of the brickwork, enlivened by the green ceramics. Note also how the suggestion of the small courtyard enclosed within the house is resolved in architectural terms; as is the value of the dark eaves that define the closed and regular perimeter of the entire construction».

Aldo Rossi, *Il passato e il presente nella nuova architettura: casa a Superga, dell'architetto Giorgio Raineri; abitazione e scuderia a Milano, dell'architetto Gae Aulenti; Case in duplex a Cameri, degli architetti Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino*, in «Casabella- Continuità», n. 219, aprile-maggio 1958, p. 16

«The house stands on the hill of Superga behind Turin and is intended for the occasional occupation of a family: set on steeply sloping ground, it enjoys a wide view of the nearby Alps. The construction is based on a classical plan layout: a generating square is divided into two roughly equivalent areas by a through entrance hall running along the median parallel to the contour lines of the terrain. The downhill section contains the kitchen, with service access, and the large living-dining room, fully open on three sides and subdivided by a series of characteristic fan-shaped pillars that draw the attention toward the exterior; the uphill section constitutes the night zone and comprises two bedrooms with their respective bathrooms. The living-veranda, crowned externally by a timber roof, concludes in a wide panoramic terrace.

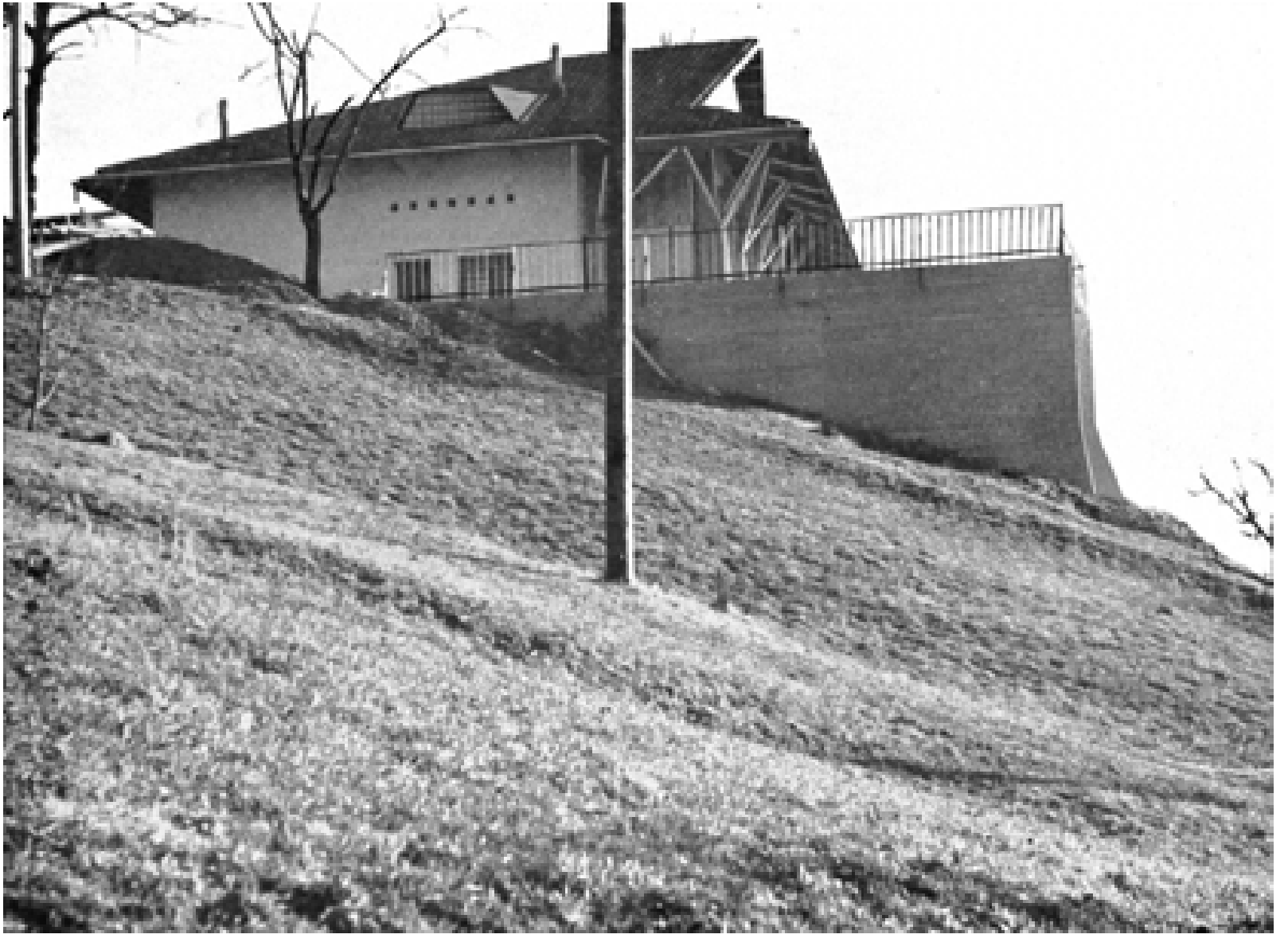
On the upper floor, in the habitable attic that projects onto the main front by means of a neoclassical-style gable, the study-loft is situated. In the basement, taking advantage of the slope of the terrain, the garage, laundry and heating boiler are accommodated.

The load-bearing structure is partly in exposed reinforced concrete, partly in simply plastered masonry. The roof is covered with artificially blackened curved tiles, while the trapezoidal dormer, above the staircase, is in copper sheet. The chimneys are in brick. The rainwater collection system operates by simple fall, from four corner downpipes, into as many cylindrical concrete tanks. The living room frames are in steel casement windows fitted between pillar to pillar. The façade boarding is in Tyrolean larch finished with flatting varnish; the metal elements and the eaves are painted cherry red.

The internal floors are almost entirely in Vietri-type ceramic tiles. The heating system is hot humidified air».

Giorgio Raineri, *Casa a Superga*, in Marco Dezzi Bardeschi con Guido Segoloni, *Ville italiane d'oggi*, Edizioni CELI, Bologna 1967, pp. 189-196

Nella pagina seguente, veduta prospettica. La copertura del dell'abbaino sovrastante il pianerottolo della scala è in lamiera di rame (da Giorgio Raineri, *Casa a Superga*, in M. Dezzi Bardeschi con G. Segoloni, *Ville italiane d'oggi*, Edizioni CELI, Bologna 1967, p. 194, Archivio Giorgio Raineri)





Dettaglio del giardino, con piscina (da *La recente ricerca di R. Gabetti e A. Oreglia d'Isola in sei opere torinesi*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 126, aprile 1966, p. 789)

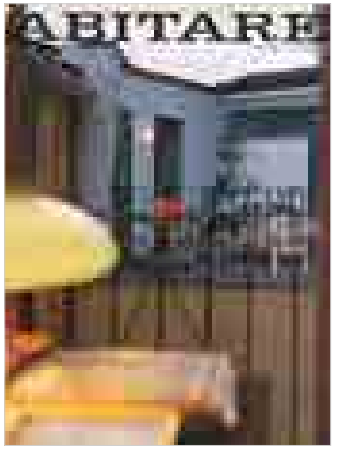
Villa Vigliardi Paravia a Candiolo, Torino, 1961-64

Roberto Gabetti e Aimaro Isola, con Giorgio De Ferrari

«Casa di campagna a Candiolo. Il proprietario, anziché acquistare un lotto limitato in zona residenziale collinare, preferì insediarsi in un più vasto terreno agrario in pianura; una zona forse meno ricca e affascinante, ma in realtà più adatta al riposo e all'impiego del tempo libero. "L'assenza completa di movimenti preesistenti nel terreno, e la mancanza (ad eccezione delle lontane Alpi) di fulcri immediati nel paesaggio, ha spinto ad accettare le suggestioni della pianura piemontese, affidando all'architettura stessa il compito di impegnare e qualificare gli spazi all'aperto. I gruppi abitativi (casa del custode, soggiorni, servizi, gruppo notte ed attrezzature annesse al campo di gioco e piscina) si snodano così, articolati da portici e da tetti, che, oltre alla funzione di "coprire" assolvono anche a quella di concludere ed interessare diversamente le zone del giardino". "Così la piscina non è stata considerata come elemento a parte, ma è legata alla casa stessa, e sempre attiva con i suoi mutevoli riflessi sulla facciata". Sui pilastri in muratura di mattoni normali si imposta la copertura a falde autoportanti, dovuta a Giuseppe Raineri, che, svolta in modo continuo su tutto l'edificio, dà luogo, nel corpo centrale, alla zona notte. Soggiorno, pranzo, galleria d'ingresso e scale del blocco centrale sono separati da pannelli scorrevoli, in modo da creare, facendoli scorrere, un unico ambiente».

***La recente ricerca di R. Gabetti e A. Oreglia d'Isola in sei opere torinesi*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 126, aprile 1966, pp. 786-791**

«Chiunque si accinga a costruire una casa in un qualsiasi paesaggio, che presenti una fisionomia precisa e subito riconoscibile determinata dalla sua stessa situazione geografica e dalle preesistenze ambientali, sarà indotto a progettarla cercando di raccogliere le indicazioni più autentiche che quell'ambiente gli suggerisce. In un paesaggio alpino, a contatto con una ben consolidata tradizione di architettura spontanea e con un intorno naturale fortemente caratterizzato, oppure in un'isola del Mediterraneo dove si manifestano lineamenti totalmente diversi ma altrettanto vigorosi, o in una qualsiasi località che formi una scena di particolare suggestione, sarà sempre più agevole operare che non in un paesaggio indifferenziato, nel quale siano in tutto o in parte attenuati i tratti significanti di natura o di ambiente. L'impostazione di questa casa nella pianura piemontese ci sembra riveli proprio una attenta volontà di cogliere i suggerimenti più sottili del



«Abitare», n. 49, ottobre 1966

particolare ambito entro il quale si voleva costruire: un tratto di campagna assolutamente piatta a perdita d'occhio, delimitato soltanto dalla presenza lontana della catena delle Alpi. In assenza di una qualsiasi altra indicazione fornita da elementi ben riconoscibili (un gruppo di alberi o un corso d'acqua) inseriti nello spazio erboso sul quale l'edificio doveva sorgere, gli architetti hanno deciso di esaltare i valori e le suggestioni del luogo distendendo l'edificio sul terreno secondo linee il più possibile allungate e liberamente angolate in modo da generare spazi vivibili differentemente attrezzati all'esterno della casa. Di più, la costruzione riesce a diventare essa stessa elemento determinante del paesaggio per la sua capacità di sottolineare le direttrici dominanti e contemporaneamente di sovrapporsi ad esse con una ben individuata presenza architettonica. Le tre parti essenziali – abitazione padronale, abitazione dei custodi e autorimessa, zona di ritrovo e di gioco – sono state dissociate l'una dall'altra formando tre padiglioni quadrati di diverso volume, collegati fra loro da lunghe e basse ali porticate. Il nucleo centrale si sviluppa su due piani: le camere da letto al primo piano, i soggiorni e i servizi al piano terra. Quest'ultimo è fortemente caratterizzato dalla netta separazione tra i soggiorni e i servizi ottenuta mediante un disimpegno a galleria che attraversa il fabbricato in tutta la sua profondità.
Dal corpo centrale si staccano le due ali a portico, l'una che conduce all'abitazione dei custodi, posta in corrispondenza dell'ingresso alla proprietà, l'altra che raggiunge il padiglione formante soggiorno aperto e coperto, leggermente sopralzato rispetto al terreno. Lo spazio esterno compreso fra quest'ala e il corpo è quello di maggiore interesse, poiché su di esso prospettano tutti i locali del soggiorno, variamente ombreggiati dalla sporgenza delle gronde e dal loro svilupparsi sotto il porticato: esso è stato perciò organizzato con un tratto di pavimentazione esterna in lastre di pietra che raggiunge il largo bordo dell'ampia piscina rettangolare e da qui, lungo il porticato, il padiglione coperto ravvivato da una ricca vegetazione rampicante.
Tutto l'edificio è stato realizzato con una gamma limitata di materiali: mattoni, lasciati a vista, per tutte le murature perimetrali e per i pilastri a forma di croce; calcestruzzo, anch'esso lasciato a vista, a soffitto dei portici e degli sbalzi di gronda; legno naturale per i serramenti e per le persiane scorrevoli; pietra per tutte le pavimentazioni esterne. Infine tegole a canale su tutta la copertura, che si sviluppa continuamente raccogliendo sotto le sue falde le varie parti della costruzione: i tre padiglioni assumono così la forma di basse piramidi che determinano un'ampia fascia d'ombra e che, verso l'esterno, si abbassano fin quasi a toccare il terreno [...]».

Architetti Roberto Gabetti e Aimaro Isola, *Nella pianura piemontese una casa adagiata su un grande prato*, in «Abitare», n. 49, ottobre 1966, pp. 28-31

«La villa Vigliardi Paravia a Candiolo è costruita su di un lotto di pianura fra paese ed aperta campagna a circa venti chilometri da Torino. I proprietari la abitano tutto

l'anno. Un tetto in coppi copre con continuità casa padronale, casa del custode, porticati, locali annessi alla piscina ed è portato da pilastroni in muratura di mattoni lasciati a vista. Al piano terreno il soggiorno ed i servizi; al piano superiore, compresi nelle falde del tetto i gruppi notte. Il giardino è ancora in via di sistemazione».
***Villa nella pianura vicino a Torino*, in «Edilizia Moderna», n. 82-83, 1966, p. 135**

«Come un grembo il tetto a falde autoportanti progettato da Giuseppe Raineri accoglie la catena spaziale che il portico intreccia tra la residenza, la casa del custode e il padiglione delle attrezzature sportive. Segnata dalla elaborazione della struttura muraria, che si fa portante nei pilastri in laterizio, l'opera non ne sente il peso per effetto dell'arretramento che la grande copertura sporgente ingiunge alle superfici di tamponamento. Il tetto "nasconde" ancora una volta la sostanza costruttiva rimandando l'adesione col suolo a una delicata, trasparente zona d'ombra. Appoggiata questa volta sulla piattezza d'una pianura priva di riferimenti visivi l'architettura si affida all'idea di un abitare snodato su percorsi coperti che continua nelle internità, elasticamente scomponibili e intercambiabili in tutta la zona giorno dove pannellature scorrevoli segnano o cancellano i confini rigidi dell'abitare dando scena mutevole al paesaggio domestico. I tetti appaiono così come elemento quasi collinare a interrompere il profilo lineare, paesaggio costruito e leggermente sospeso, tra artificio e adesione alla natura».
Paolo Zermani, *Gabetti e Isola*, Zanichelli, Bologna 1989, pp. 52-55

«[...] Cronologia: Dicembre 1961: schizzi di studio e primo progetto di massima; 9 febbraio 1962: il municipio di Candiolo rilascia il nullaosta all'esecuzione dei lavori; 20 febbraio 1962: offerta dell'impresa Bottoli; 1° marzo 1962: inizio dei lavori; 6 settembre 1963: la prefettura rilascia la licenza d'uso delle opere in cemento armato; 10 gennaio 1964 conclusione dei lavori [...]».
Carlo Olmo, *Gabetti e Isola: architetture*, Allemandi & C., Torino 1993, pp. 29-30, 206-207

«L'incarico per la progettazione della villa nasce dal consolidato rapporto di fiducia stabilitosi tra Gabetti e Isola e la società Paravia sin dalla realizzazione del complesso per abitazioni, negozi e uffici presso piazza Statuto a Torino (1958-60), né si esaurisce in tale rinnovata occasione: ancora per la Paravia i due architetti cureranno l'allestimento di una mostra dedicata a Torino nel 1962, oltre agli arredi e alla sistemazione di numerose sedi della società in diverse città italiane. La documentazione grafica che si è conservata comprende – eccezionalmente – anche numerosi schizzi di studio a mano libera, i primi dei quali databili agli ultimi mesi del 1961, che consentono di seguire l'opera sin dal suo nascere e nel suo progressivo prendere forma. Si tratta di un'evenienza non comune: gran parte dei progetti di Gabetti e Isola sono infatti documentati soltanto attraverso fasi progettuali compiute e talvolta limitatamente agli esecutivi. Da tali schizzi



«Edilizia Moderna», n. 82-83, 1966



P. Zermani (a cura di), *Gabetti e Isola*, 1989



A. Guerra, M. Morresi, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, 1996

risulta impostata sin dall'approccio iniziale una forma allungata e fluida, allargata in posizione centrale per ospitare il corpo residenziale principale. Il quale ha inizialmente la forma di una mandorla cava all'interno, con stanze affacciate sul prospetto principale e servizi sul retro; compare anche una bozza di quella che diverrà, nelle fasi più avanzate dell'elaborazione, la galleria passante che penetra il blocco in senso longitudinale.
[...] La gestazione formale dell'impianto per la villa di Candiolo si conclude soltanto quando la geometria prende definitivamente il sopravvento e il tracciato delle coperture dei percorsi assume una più definita configurazione. [...] Il passaggio alla soluzione finale si attua con l'eliminazione del salone centrale a T, sostituito da un'organizzazione degli spazi di rappresentanza più chiusa, ma allo stesso tempo flessibile. Sul fianco nord-ovest si attestano ora in sequenza la sala, il salotto e la stanza da pranzo, comunicanti tra loro e con la galleria passante longitudinale tramite porte scorrevoli, che consentono visuali e percorsi continui.
[...] Nella villa di Candiolo il concetto di organismo fluido, già insistentemente ricercato nei primi schizzi, ritorna in ciascuna delle fasi progettuali: nella continuità tra lo spazio esterno del portico e le due gallerie intersecate, poi nel salone passante a T, infine nella potenziale eliminabilità degli elementi divisori degli spazi di soggiorno. Una analoga coerenza si riscontra nel trattamento del portico e delle coperture, cui si attribuisce sin dall'avvio dello studio la funzione di elementi di riaggregazione del complesso. Nel progetto esecutivo tornano infine le terrazze poste a interrompere la continuità delle falde del tetto: ora in posizione assiale sui prospetti rivolti a est e a nord, in corrispondenza dell'innesto del braccio porticato a ovest e anche, con virtuosistico compiacimento, nell'angolo nord-est, in corrispondenza della linea di colmo. La struttura delle coperture progettata da Giuseppe Raineri a falde autoportanti su pilastri in mattoni, è tale da consentire simili articolazioni.
La casa del custode segue le vicende formali del nucleo residenziale principale in ogni stadio della progettazione, presentando, al termine del processo, un analogo trattamento delle coperture. Il padiglione attestato sul versante opposto ospita gli spogliatoi e la sala macchine per le attrezzature della piscina. L'analisi dei successivi stadi attraversati dalla villa nel suo progressivo avvicinamento all'assetto definitivo mostra come ciascuna delle fasi progettuali sia posta sotto un forte segno wrightiano: a partire dal concetto stesso di fluidità dello spazio, che informa tanto la "casa di campagna" piemontese quanto l'insieme delle prairie houses, per proseguire con la comune tendenza alla scomposizione di una volumetria inizialmente compatta, ricostituita attraverso ripetuti incastri volumetrici. Analogie significative si riscontrano anche nell'adozione di singoli elementi compositivi: la struttura a padiglioni isolati e collegati da ali porticate; la galleria passante [...]».

Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, pp. 75-80

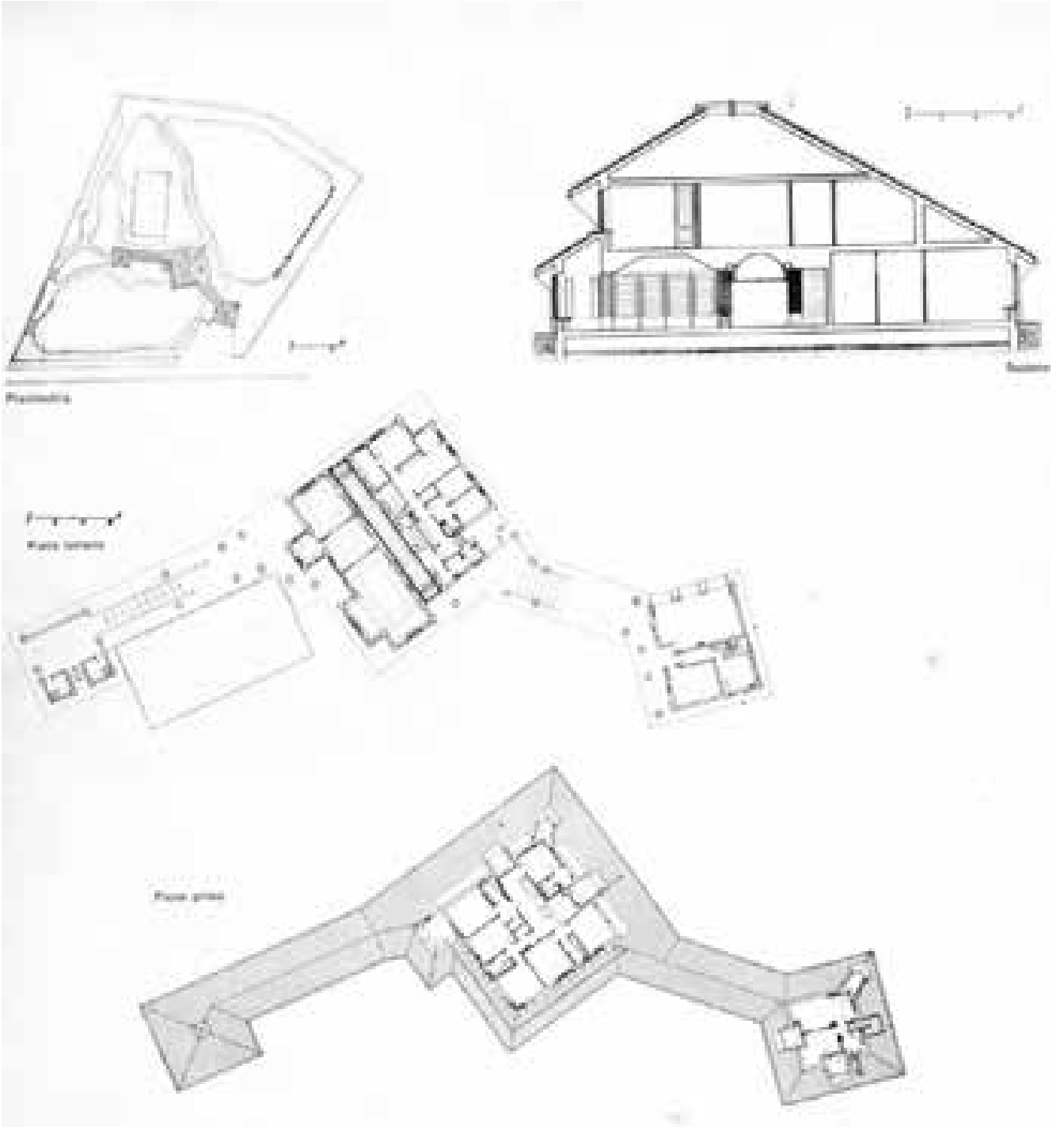
«La villa, per gli stessi editori per i quali gli architetti avevano realizzato un edificio ad appartamenti a Torino, è caratterizzata dalla continuità dell'elemento di copertura. Come per la sede ippica, infatti, poco distante per cronologia e dislocazione, la copertura – la cui struttura a falde autoportanti su pilastri in mattoni è risolta da Raineri – è il tema progettuale che unifica funzioni e spazi: la casa padronale e le due appendici indipendenti, costituite dalla casa del custode e dal volume delle attrezzature sportive, entrambe rinsaldate alla costruzione principale per mezzo di porticati disegnati come articolazione e specificazione di un unico grande tetto. Dal corpo centrale a padiglione emergono falde che indicano lo sviluppo di un secondo piano in corrispondenza delle stanze da letto; queste si ricongiungono poi sinuosamente alla quota delle falde del porticato, che proiettano nello spazio del giardino i due volumi cubici secondari».

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 162



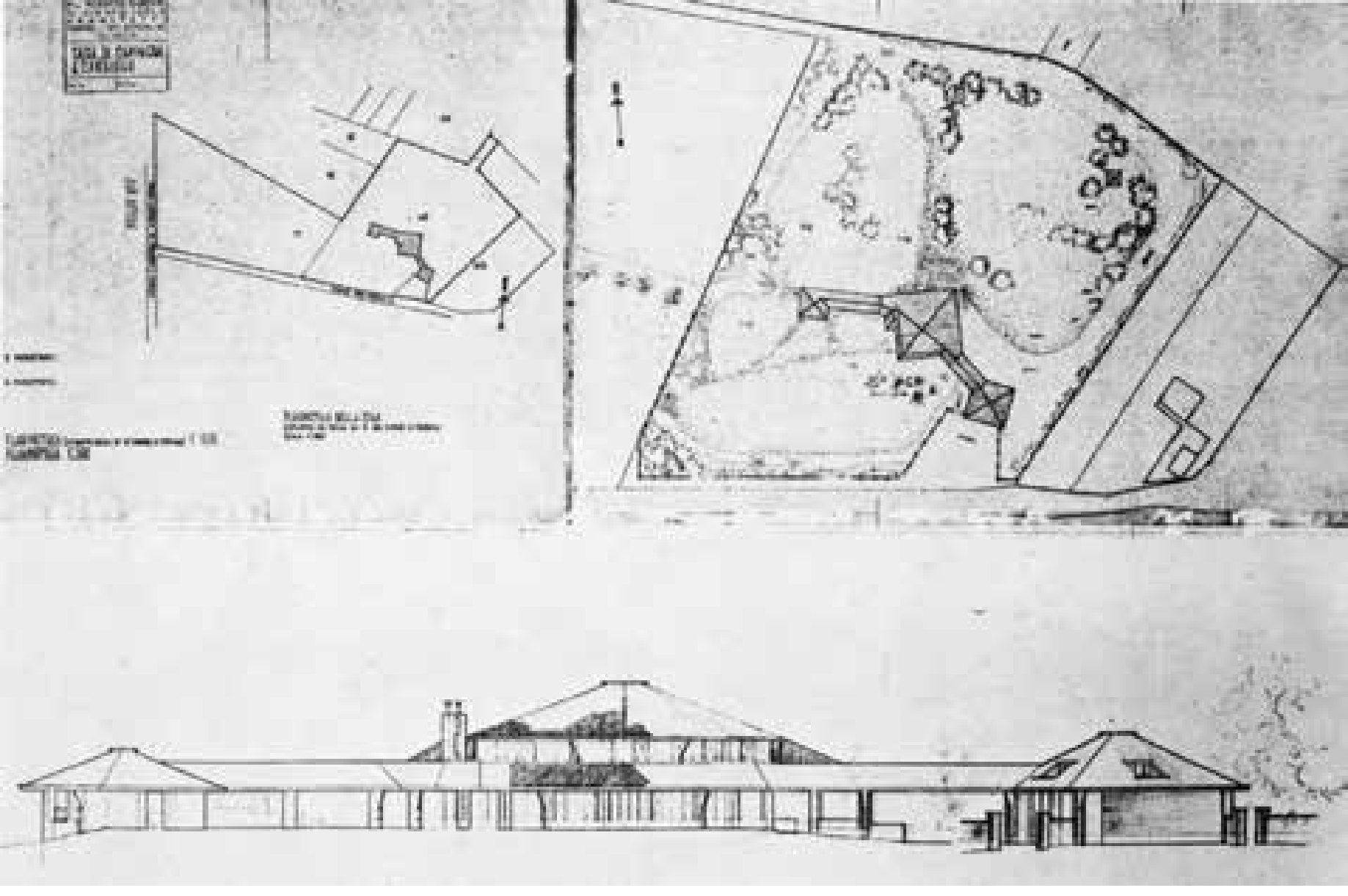
M.A. Giusti, R. Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, 2008





Nella pagina precedente, prospetto est: corpo principale (da Francesco Cellini, Claudio D'Amato, *Gabetti e Isola. Progetti e architetture, 1950-1985*, Electa, Milano 1985, p. 78)

In questa pagina, dall'alto: planimetria, sezione, pianta piano terreno e pianta piano primo (da *La recente ricerca di R. Gabetti e A. Oreglia d'Isola in sei opere torinesi: Casa di campagna a Candiolo*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 126, aprile 1966, p. 788)



Planimetria e disegno del prospetto anteriore diagonale (da Francesco Cellini, Claudio D'Amato, *Gabetti e Isola. Progetti e architetture, 1950-1985*, Electa, Milano 1985, p. 77)



Mura perimetrali del giardino (da *La recente ricerca di R. Gabetti e A. Oreglia d'Isola in sei opere torinesi*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 126, aprile 1966, p. 789)



Vista, dall'alto, dell'ala porticata che conduce al padiglione-soggiorno (da *Nella pianura piemontese una casa adagiata su un grande prato*, in «Abitare», n. 49, ottobre 1966, p. 30, foto Aldo Ballo)





Nella pagina precedente, particolare del giardino (foto Aldo Ballo, Archivio Gabetti e Isola)

In questa pagina, prospetto sud-ovest (da *Villa nella pianura vicino a Torino*, in «Edilizia Moderna», n. 82-83, 1966, p. 135)









Nella pagina precedente, in alto a sinistra, particolare della copertura del portico

In alto a destra, particolare dell'interno

In basso a sinistra, particolare della copertura

In basso a destra, particolare del portico (da *La recente ricerca di R. Gabetti e A. Oreglia d'Isola in sei opere torinesi,* in «L'architettura. Cronache e storia», n. 126, aprile 1966, pp. 790-791)

BIBLIOGRAFIA

La recente ricerca di R. Gabetti e A. Oreglia d'Isola in sei opere torinesi, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 126, aprile 1966, pp. 786-791.

Architetti Roberto Gabetti e Aimaro Isola, *Nella pianura piemontese una casa adagiata su un grande prato*, in «Abitare», n. 49, ottobre 1966, pp. 28-31.

Villa nella pianura vicino a Torino, in «Edilizia Moderna», n. 82-83, 1966, p. 135.

Giuseppe Luigi Marini (a cura di), *Catalogo Bolaffi dell'architettura Italiana 1963-1966*, Giulio Bolaffi, Torino 1967, pp. 232-233.

Red., *Gabetti, Isola, Raineri, Monografie di architetti e designers europei – Serie italiana*, Serca, Chiasso 1971.

Giovanna De Feo, Enrico Valeriani (a cura di), *Architetture italiane degli anni '70*, De Luca, Roma 1981, p. 67.

Cesare De Seta, *L'architettura del Novecento*, Utet, Torino 1981, p. 183.

Francesco Cellini, Claudio D'Amato, *Gabetti e Isola. Progetti e architetture, 1950-1985*, Electa, Milano 1985, pp. 76-80.

Fulvio Ferrari (a cura di), *Gabetti e Isola. Mobili 1950-1970*, Prefazione di Paolo Portoghesi, Allemandi, Torino 1986, p. 13.

Paolo Zermani, *Gabetti e Isola*, Zanichelli, Bologna 1989, pp. 52-55.

AA.VV., *Architettura del XX secolo*, Jaca Book, 1993, p. 210.

Carlo Olmo, *Gabetti e Isola: architetture*, Allemandi, Torino 1993, pp. 29-30, 149, 206-207.

Alfonso Acocella, *Tetti in laterizio*, Laterconsult, Roma 1994.

Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996.

Alessandro Vicari, *Gabetti & Isola, per un uso progettuale del tetto*, in «Costruire in laterizio», n. 59, 1997, pp. 332-333.

Alessandra Capuano, *Dalla forma alla materia*, in «GROMA» Giornale del DAAC Dipartimento di Architettura e Analisi della Città, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», n. 10 dicembre 1999.

Anna Foppiano, *Gabetti & Isola Villa Vigliardi-Paravia, Candiolo (Torino), 1961-1964*, in «Abitare», n. 432, ottobre 2003, pp. 326-327.

Riccardo Dell'Osso, *L'architettura della villa*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2008, p. 175.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 162.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Roberto Gabetti: 1925-2000*, Franco-Angeli, Milano 2017.

«*Country house in Candiolo. The owner, rather than purchasing a limited plot in a residential hillside zone, preferred to settle on a larger agricultural terrain in the plain; an area perhaps less rich and attractive, but in reality more suited to rest and the use of leisure time. "The complete absence of pre-existing movement in the terrain, and the lack (with the exception of the distant Alps) of immediate focal points in the landscape, led to accepting the suggestions of the Piedmontese plain, entrusting to the architecture itself the task of engaging and qualifying the outdoor spaces. The residential groups (caretaker's house, living rooms, services, bedroom wing and facilities adjoining the playing field and swimming pool) are thus arranged, articulated by porticos and roofs that, beyond the function of 'covering', also serve to conclude and differently animate the zones of the garden". "Thus the swimming pool has not been conceived as a separate element, but is linked to the house itself, and ever present with its shifting reflections on the façade". On the pillars in standard brick masonry rests the self-supporting pitched roof, designed by Giuseppe Raineri, which, extending continuously over the entire building, gives rise, in the central block, to the bedroom zone. Living room, dining room, entrance gallery and staircase of the central block are separated by sliding panels, so as to create, when opened, a single unified space*».
La recente ricerca di R. Gabetti e A. Oreglia d'Isola in sei opere torinesi, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 126, aprile 1966, pp. 786-791

«*Like a womb, the self-supporting pitched roof designed by Giuseppe Raineri embraces the spatial sequence that the portico weaves between the residence, the caretaker's house, and the pavilion of sports facilities. Marked by the articulation of the masonry structure, which becomes load-bearing in the brick pillars, the work does not feel its weight thanks to the setback that the large projecting roof imposes on the infill surfaces. The roof once again "conceals" the constructive substance, deferring its contact with the ground to a delicate, transparent zone of shadow. Resting this time on the flatness of a plain devoid of visual references, the architecture relies on the idea of a dwelling articulated along covered paths that continues into the interiors, elastically divisible and interchangeable throughout the living area, where sliding panels mark or erase the rigid boundaries of dwelling, giving a shifting stage to the domestic landscape. The roofs thus appear as an almost hilly element interrupting the linear profile, a constructed and slightly suspended landscape, between artifice and adherence to nature*».
Paolo Zermani, *Gabetti e Isola, Zanichelli*, Bologna 1989, pp. 52-55

«*The commission for the design of the villa arose from the well-established relationship of trust that had developed between Gabetti and Isola and the Paravia company since the construction of the complex of housing, shops, and offices in Piazza Statuto in Turin (1958-60), nor did it end with this renewed occasion: again for Paravia, the two architects would oversee the installation of an exhibition dedicated to Turin in 1962, as well as the furnishings and the arrangement of numerous company branches in various Italian cities. The graphic documentation that has been preserved includes – exceptionally – also numerous freehand study sketches, the earliest of which can be dated to the final months of 1961, allowing the work to be followed from its inception and through its gradual taking shape. This is not a common occurrence: most of Gabetti and Isola's projects are in fact documented only through completed design phases and sometimes limited to the working drawings. From these sketches, an elongated and fluid form is evident from the very first approach, widened at the center to accommodate the main residential body. This initially takes the form of a hollow almond shape, with rooms facing the main elevation and services at the rear; there also appears a sketch of what will become, in the more advanced stages of the design, the through gallery that runs longitudinally through the block*».
Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, pp. 75-80

Nella pagina seguente, particolare del sistema di coperture (da *La recente ricerca di R. Gabetti e A. Oreglia d'Isola in sei opere torinesi*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 126, aprile 1966, p. 789)





Vista dal giardino del terrazzo fiorito, che serve da solarium, a metà quota tra il piano superiore e quello inferiore (da *Villa sul lago*, in «Casabella-Continuità», n. 291, settembre 1964, p. 5)

Villa Jucker a Roncaro di Baveno, Verbano-Cusio-Ossola, 1964

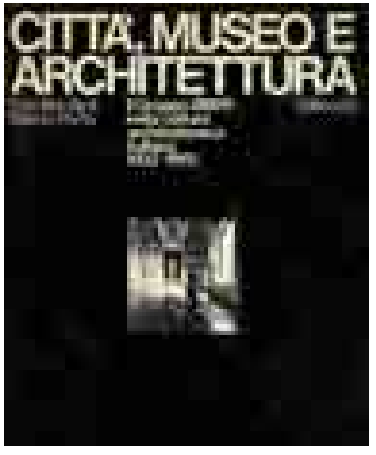
BBPR, con Pietro Porcinai (progetto del giardino)



«Casabella-Continuità», n. 291, settembre 1964

«Questo organismo fa parte di una serie di ville basate, almeno come esercitazione di tipologia geometrica, sulle variazioni del quadrato cui i diversi dati hanno suggerito espressioni formali assai diverse. La villa qui presentata, costruita su due livelli tra due grandi terrazzature del terreno, presenta al piano superiore l'abitazione vera e propria, tutt'intorno, allo stesso livello, un grande terrazzo. Questo terrazzo risulta dagli spazi lasciati liberi tra l'ampia piattaforma rettangolare e il quadrato costruito interno, girato di 45 gradi rispetto al rettangolo. Questa tematica si ripete poi in molti altri dettagli, in un continuo contrappunto di espressioni. Al piano inferiore vi sono i servizi e una camera per gli ospiti. Costruita sui pendii rivolti verso la catena delle Alpi, la villa gode del panorama del lago da una quota di circa 200 metri. Il sito, limitato da due torrenti che scendono dalla montagna e che formano piccole vasche naturali, è anche folto di grandi alberi, soprattutto castagni e pini. Il tetto è unico a padiglione, coperto con tegole ceramicate verde oliva, mentre il soffitto sottostante, per la zona delle terrazze, è controsoffittato in perlinature di noce lucidato. La grande piattaforma rettangolare in cemento armato ha il pavimento in doghe di legno di teak che continua anche nella parte abitata. Questa piattaforma è sostenuta visivamente da una serie di muri che, prolungandosi oltre la villa stessa, nel giardino, fanno da sostegno al terreno, per cui l'intera costruzione si ambienta come volumi e come materiali compenetrandosi nell'intorno. Nel giardino la scultura "il guerriero" di Marino Marini, 1962. Il concetto di compenetrazione si è voluto esprimere anche nel terrazzo fiorito a metà quota tra il piano superiore e il piano inferiore, di fronte alla villa. Disegnato entro la tematica generale della villa, collegato con i due piani da scale, serve da solarium e, tutt'intorno, per la piantagione di fiori tipici».
***Villa sul lago*, in «Casabella-Continuità», n. 291, settembre 1964, pp. 2-5**

«Questa villa – citiamo dalla relazione di progetto – sorge sulle parti basse delle montagne in vista del lago maggiore e, sfruttando la pendenza del terreno, si articola su due livelli. La casa è intesa come un grande balcone nel cui centro poggia la parte chiusa (soggiorno, camera da letto, servizi). Da questo balcone, che si suddivide poi in varie parti, si gode la vista verso il lago. La villa è a due piani: al piano inferiore vi sono i locali di servizio e il portico, a quello superiore i locali padronali e grandi terrazze coperte. La terrazza al piano superiore è delimitata



E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Firenze 1973

da una trave in c.a. martellinato, sopra la quale è appoggiata una panca in legno con uno schienale sostenuto da piantane in ferro. Il tetto a padiglione è coperto di grès smaltato a squame, il canale di gronda è in cemento martellinato rivestito all'interno con lamiera di rame; agli angoli del tetto vi sono i doccioni che scaricano le acque in apposite vasche al piano terreno riempite di pietre di granito».
Ezio Bonfanti, Marco Porta, *Città, museo e architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973, pp. A110-111

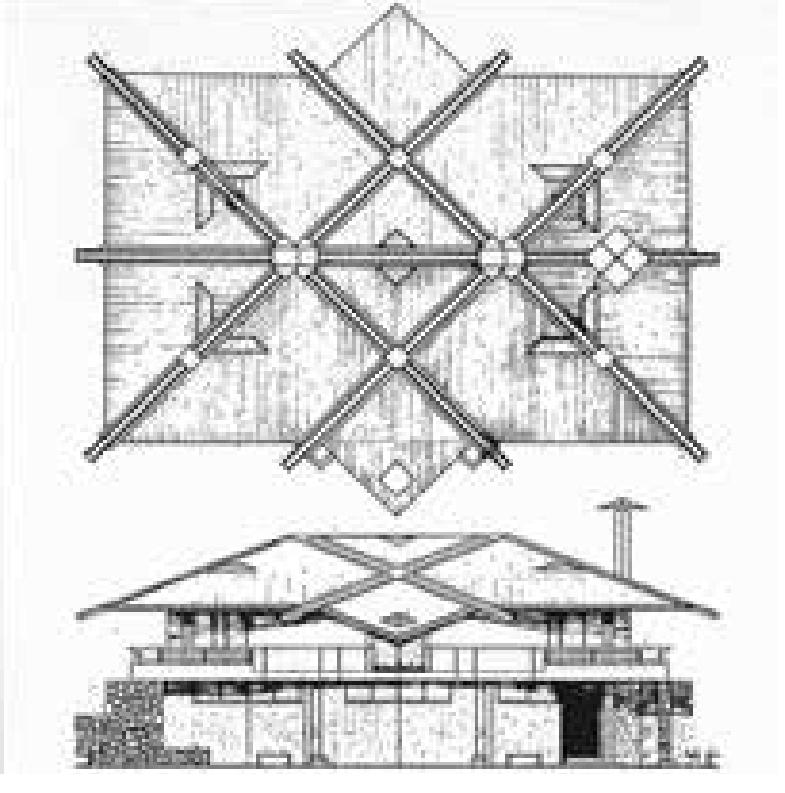
«La spiccata orizzontalità delle linee della costruzione è ottenuta dall'allungarsi del grande tetto a falde oltre il perimetro della scatola muraria, a coprire con il forte sbalzo le terrazze che, al primo piano, guardano il lago. Il rivestimento del soffitto e il pavimento in legno, assorbendo la luminosità, accentuano l'ombra disegnata dal tetto, che appare come sospeso. La leggerezza dell'audace copertura si emancipa così da ogni richiamo di carattere vernacolare, divenendo piuttosto elemento chiave di una composizione ottenuta per intersezioni di geometrie pure: un quadrato ruotato al centro di un rettangolo. [...] Importante il collegamento con il progetto del giardino: il basamento in pietra si interrompe creando un'area aperta al piano terreno che si protende nel giardino, dove le opere murarie di terrazzamenti e muri di contenimento sono realizzate con la stessa tecnica costruttiva in pietra».
Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 346



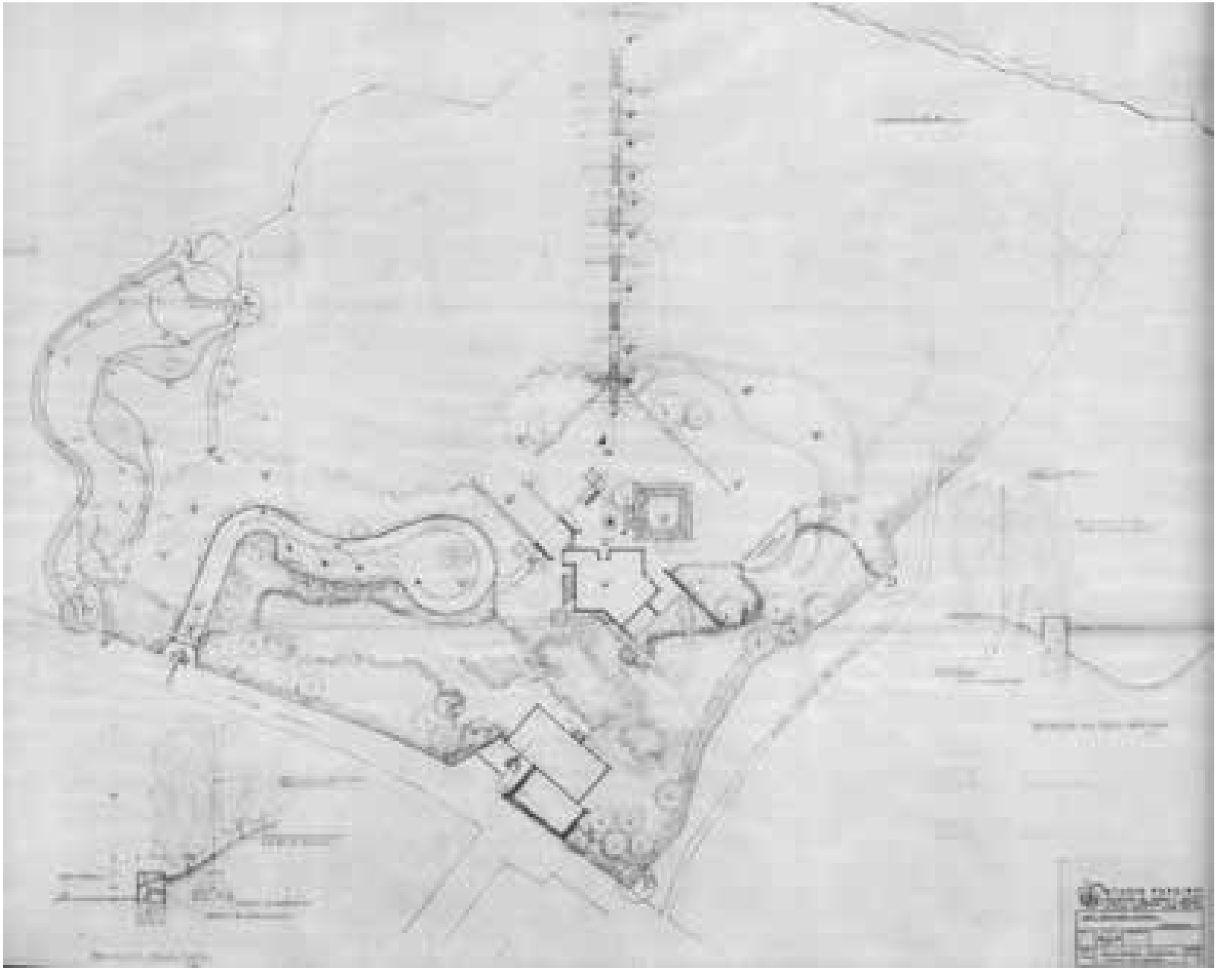
R. Dulio, *Ville in Italia dal 1945*, Milano, 2008

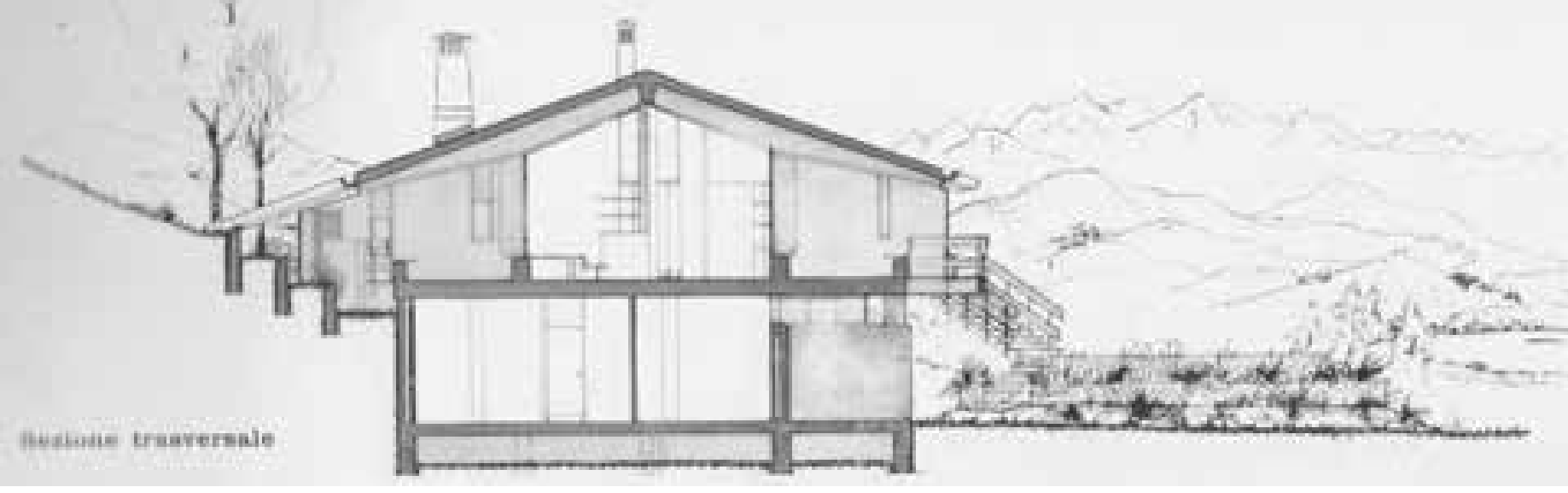
«Il tema della villa segna l'esordio degli architetti Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti ed Ernesto Nathan Rogers (BBPR), che con la "Casa del sabato per gli sposi" realizzata nel 1933 per la V Triennale di Milano – e progettata insieme a Piero Portaluppi, relatore della tesi svolta l'anno precedente al Politecnico – portano a compimento la prima realizzazione architettonica della loro attività.
Tre anni dopo, il gruppo milanese vince il concorso per la costruzione della colonia elioterapica di Legnano (1936-38) indetto dal Cotonificio Cantoni, diretto da Carlo Jucker: si tratta del primo contatto con la famiglia dei noti imprenditori di origine svizzera. Nel dopoguerra gli Jucker affideranno ai BBPR, orfani di Banfi, la sistemazione di una casa colonica nei pressi di Zoagli (Genova, 1957) e di un appartamento ricavato in una grotta a Tellaro (Genova, 1960). All'inizio degli anni sessanta, Riccardo Jucker, figlio di Carlo, insieme alla moglie Magda, commissionerà agli stessi architetti la costruzione di una villa a Roncaro di Baveno, in un'area appositamente acquistata e affacciata panoramicamente sul lago Maggiore».
Roberto Dulio, *Ville in Italia dal 1945*, Electa Architettura, Milano, 2008, p. 126

Vista dal giardino del terrazzo fiorito, che serve da solarium, a metà quota tra il piano superiore e quello inferiore (da *Villa sul lago*, in «Casabella-Continuità», n. 291, settembre 1964, p. 3)



Copertura e prospetto nord ovest (da Ezio Bonfanti, Marco Porta, *Città, museo e architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973, p. A110)



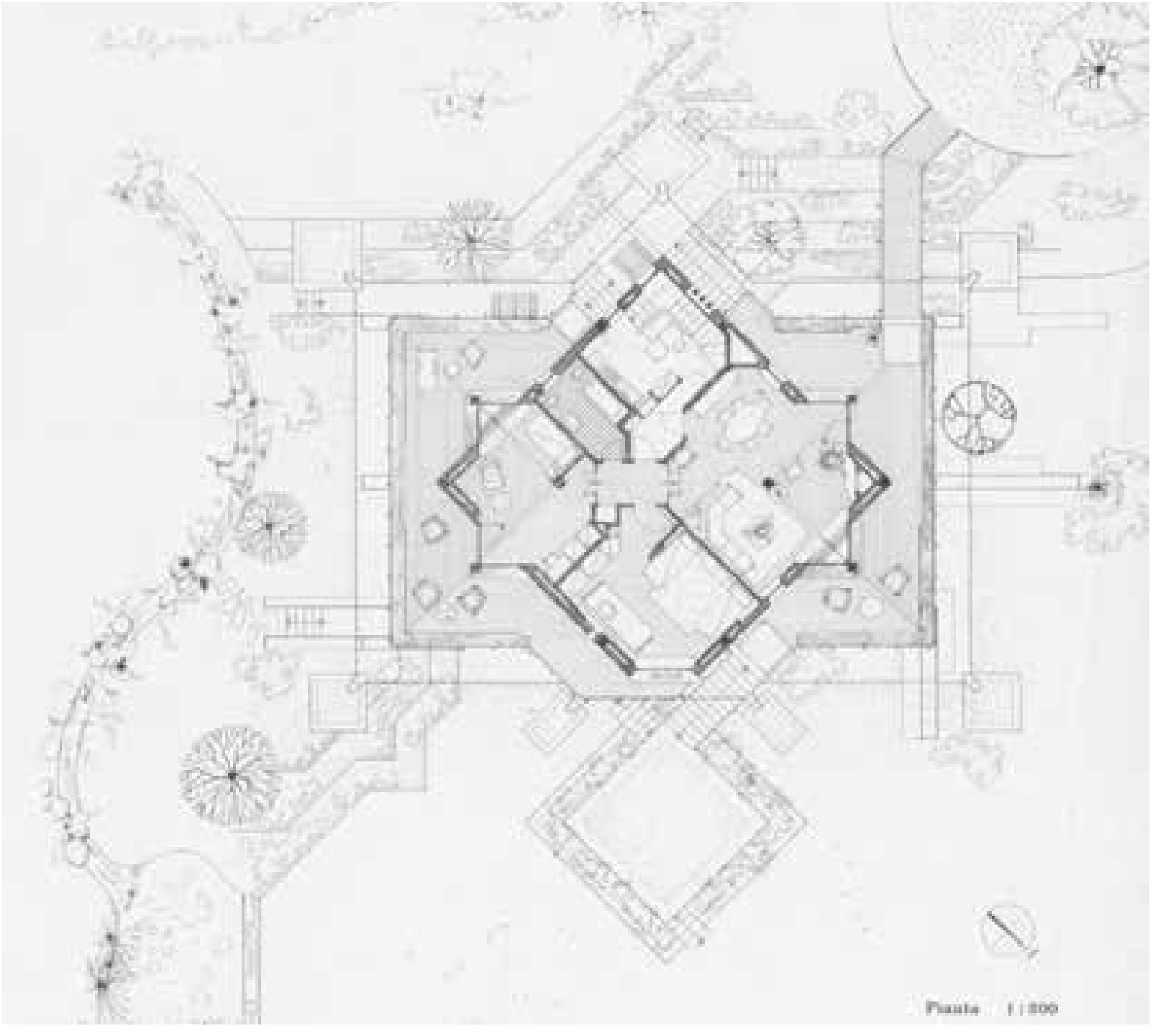




Nella pagina precedente, progetto giardino di Pietro Porcinai, 1963 (da Roberto Dulio, *Ville in Italia dal 1945*, Electa Architettura, Milano, 2008, p. 134)

In questa pagina, sezione trasversale (da *Villa sul lago*, in «Casabella-Continuità», n. 291, settembre 1964, p. 5)

Scorcio della passerella d'ingresso (da Roberto Dulio, *Ville in Italia dal 1945*, Electa Architettura, Milano, 2008, p. 137)


Piante 1:500

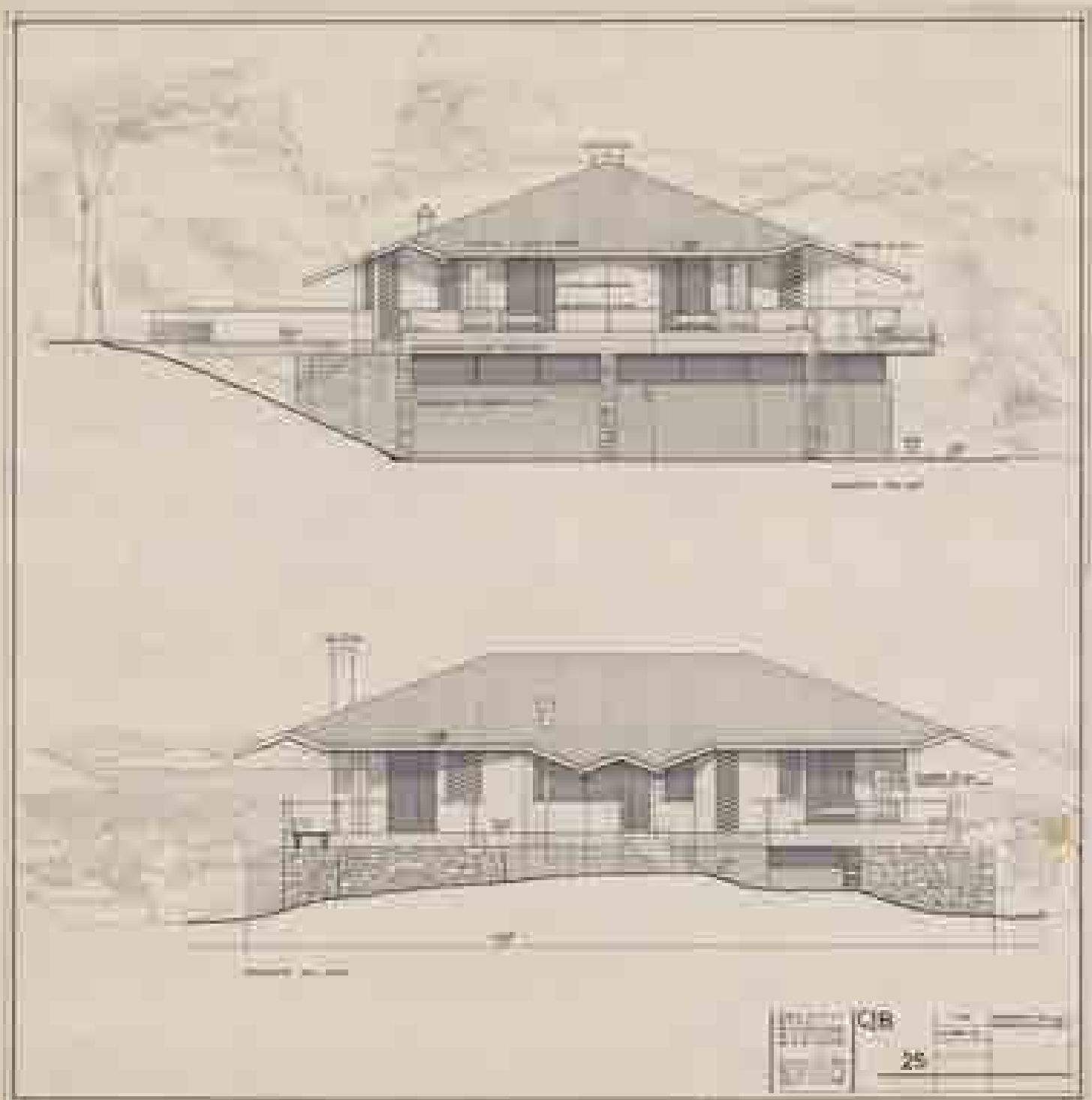




Nella pagina precedente, pianta piano primo con i locali padronali e la grande terrazza coperta

In questa pagina, vista dell'accesso principale

Vista laterale dei due livelli: al piano superiore l'abitazione vera e propria. Al piano inferiore i servizi e una camera per gli ospiti (da *Villa sul lago*, in «Casabella-Continuità», n. 291, settembre 1964, pp. 3-4)


CJB
25



Nella pagina precedente, prospetti sud-est e sud-ovest, ottobre 1961

In questa pagina, disegno di studio del soggiorno (MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma. Collezione MAXXI Architettura e Design contemporaneo. Archivio Studio BBPR)



Nella pagina precedente, vista del giardino verso il lago con in primo piano la scultura *Il guerriero* di Marino Marini, 1962 (da Roberto Dulio, *Ville in Italia dal 1945*, Electa Architettura, Milano, 2008, p. 136)

In questa pagina, la rampa di collegamento al terrazzo e del porticato al livello inferiore; il grande terrazzo-solarium ha pavimento in doghe di legno di teak che continua anche nella parte abitata (da *Villa sul lago*, in «Casabella-Continuità», n. 291, settembre 1964, pp. 3-4)

BIBLIOGRAFIA

Red., *Villa sul lago*, in «Casabella-Continuità», n. 291, settembre 1964, pp. 2-5.

On the shores of Lake Maggiore, in «Interiors», n. 5, maggio 1966, pp. 116-121.

M.A. Febvre Desportes, *Lac Majeur, ombre fraiche multiples vues sur le lac*, in «La maison française», n. 198, giugno 1966, pp. 114-121.

Adalberto Dal Lago, *Ville moderne*, Fabbri, Milano 1966, pp. 122-127.

Ezio Bonfanti, Marco Porta, *Città, museo e architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973, pp. A110-111.

Sergio Polano con Marco Mulazzani, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano 1991, p. 31.

Roberto Dulio, *Ville in Italia dal 1945*, Electa Architettura, Milano 2008, pp. 126-139.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 346.





«This organism is part of a series of villas based, at least as an exercise in geometric typology, on variations of the square, to which the different conditions have suggested very different formal expressions. The villa presented here, built on two levels between two large terraced areas of terrain, houses the main dwelling on the upper level, and all around it, at the same level, a large terrace. This terrace results from the spaces left free between the wide rectangular platform and the inner square construction, rotated 45 degrees with respect to the rectangle. This theme is then repeated in many other details, in a continuous counterpoint of expressions. On the lower level are the service areas and a guest room. Built on slopes facing the Alpine chain, the villa enjoys a view of the lake from a height of approximately 200 meters. The site, bounded by two torrents descending from the mountain and forming small natural pools, is also dense with large trees, mainly chestnuts and pines. The roof is a single hipped roof, covered with olive-green glazed ceramic tiles, while the ceiling below, in the terrace zone, is finished with a suspended ceiling in polished walnut boarding. The large rectangular reinforced-concrete platform has a floor in teak wood planks that also extends into the inhabited section. This platform is visually supported by a series of walls that, extending beyond the villa itself into the garden, serve as retaining walls for the terrain, so that the entire construction is set within its surroundings through the interpenetration of volumes and materials. In the garden, the sculpture "Il guerriero" by Marino Marini, 1962. The concept of interpenetration has also been expressed in the flowering terrace at mid-level between the upper and lower floors, in front of the villa. Designed within the general theme of the villa and connected to both floors by staircases, it serves as a solarium and, all around, for the planting of typical flowers».
Villa sul lago, in «Casabella-Continuità», n. 291, settembre 1964, pp. 2-5

«This villa – we quote from the project report – stands on the lower slopes of the mountains overlooking Lake Maggiore and, taking advantage of the slope of the terrain, is articulated on two levels. The house is conceived as a large balcony at whose center lies the enclosed section (living room, bedroom, service areas). From this balcony, which is then subdivided into various parts, one enjoys the view toward the lake. The villa is on two floors: on the lower level are the service rooms and the portico, on the upper level the main rooms and large covered terraces. The terrace on the upper floor is bounded by a bush-hammered reinforced-concrete beam, above which rests a timber bench with a backrest supported by iron uprights. The hipped roof is covered in scale-pattern glazed stoneware tiles; the eaves gutter is in bush-hammered concrete lined on the inside with copper sheet; at the corners of the roof are the gargoyles that discharge the rainwater into purpose-made tanks at ground level filled with granite stones».
Ezio Bonfanti, Marco Porta, *Città, museo e architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973, pp. A110-111

«The theme of the villa marks the debut of the architects Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti and Ernesto Nathan Rogers (BBPR), who with the "Casa del sabato per gli sposi" realized in 1933 for the V Triennale di Milano – designed together with Piero Portaluppi, who had supervised the thesis completed the previous year at the Politecnico – bring to completion the first architectural realization of their practice. Three years later, the Milan group wins the competition for the construction of the heliotherapy colony in Legnano (1936-38), announced by the Cotonificio Cantoni, directed by Carlo Jucker: this is the first contact with the family of well-known entrepreneurs of Swiss origin. In the post-war period the Juckers would entrust the BBPR, now without Banfi, with the renovation of a farmhouse near Zoagli (Genoa, 1957) and of an apartment carved out of a cave in Tellaro (Genoa, 1960). In the early 1960s, Riccardo Jucker, son of Carlo, together with his wife Magda, would commission from the same architects the construction of a villa at Roncaro di Baveno, on a site specially purchased and enjoying a panoramic view over Lake Maggiore».
Roberto Dulio, *Ville in Italia dal 194*5, Electa, Milano 2008, p. 126

Vista della casa dal giardino (da *Villa sul lago*, in «Casabella-Continuità», n. 291, settembre 1964, p. 2)





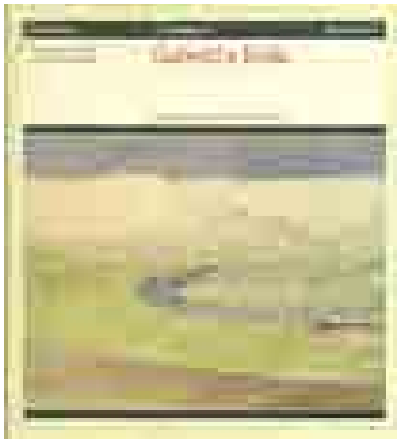
Vista dal giardino (foto Paolo Mussat Sartor, Archivio Gabetti e Isola)

Casa Gabetti a Moncalieri, Torino, 1965-66

Roberto Gabetti e Aimaro Isola

«[...] Come è noto, le ville sulle colline intorno alla città di Torino hanno fornito il contrappunto alto o medio borghese all'espansione delle periferie. Per questa committenza ricca, spesso raffinata, comunque elitaria e gelosa, vicina per estrazione e cultura ai nostri stessi architetti, l'architettura di Gabetti e Isola sembra assumere toni felicemente disimpegnati. Progettare per il proprio ambiente, per i propri amici, al limite per se stessi, è chiaro che offre alcuni vantaggi: la comprensione, forse la condivisione dei bisogni e dei valori. Proprio per questo però espone a dei rischi: l'inquietudine del proprio rispecchiamento in una realtà magari moralmente rifiutata, l'obbligo sgradevole dell'autoanalisi. Per dei moralisti, come sappiamo essere i nostri architetti, una possibile strada era la scelta di una specie di ironica neutralità: l'hanno difatti percorsa, approfittando però intelligentemente della ovvia ricchezza e disponibilità dei programmi edilizi.
Ne risulta un'architettura molto sperimentale, dove l'organismo, in una misura inusuale, è indagato al limite della contraddizione manieristica, forzandone la complessità».

Francesco Cellini, Claudio D'Amato, *Gabetti e Isola*, Electa, Milano 1985, pp. 36-37



F. Cellini, C. D'Amato, *Gabetti e Isola*, 1985

«La casa Gabetti, commissionata e costruita, per lo stesso architetto Roberto Gabetti, tra il 1965 e il 1966 sulle pendici delle colline di Moncalieri, è contemporanea alla realizzazione delle case Veglia e Venturello progettate dagli stessi architetti in lotti adiacenti. Differenti per dimensioni e per impianto planimetrico, le tre case costituiscono un'ulteriore occasione di confronto per i due architetti con il tema della residenza isolata, più volte affrontato e declinato rispondendo alle differenti qualità dei siti. Rispetto all'impianto quadrato e a un piano fuori terra di casa Gabetti e al blocco a due piani fuori terra della casa Venturello, la casa Veglia – disposta su un lotto perfettamente orientato, come i precedenti, sulla direttrice nord-sud – dimostra una maggiore complessità planimetrica [...]».

Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, p. 119



A. Guerra, M. Morresi, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, 1996



In questa pagina, vista del portico (Archivio Gabetti e Isola)

Nella pagina seguente, vista dal giardino (foto Sisto Giriodi)

BIBLIOGRAFIA

Red., *Gabetti, Isola, Raineri, Monografie di architetti e designers europei – Serie italiana*, Serca, Chiasso 1971.

Francesco Cellini, Claudio D'Amato, *Gabetti e Isola*, Electa, Milano 1985, pp. 36-37.

Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, pp. 119-121.

Cesare Piva (a cura di), *Paesaggi Piemontesi. Gabetti & Isola + Isolarchitetti + 9 architetture "minori"*, Aión Edizioni, Firenze 2008.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida del Piemonte Architettura del Novecento (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 195.



«[...] *As is well known, the villas on the hills surrounding the city of Turin have provided the upper and upper-middle class counterpoint to the expansion of the peripheries. For this wealthy, often refined, and in any case élitist and jealous clientele, similar in background and culture to our architects themselves, the architecture of Gabetti and Isola seems to assume a pleasantly detached tone. Designing for one's own milieu, for one's own friends, at the limit for oneself, clearly offers certain advantages: the understanding, perhaps the sharing, of needs and values. For this very reason, however, it also entails risks: the unease of seeing oneself reflected in a reality perhaps morally rejected, the uncomfortable obligation of self-analysis. For moralists, as we know our architects to be, one possible path was the choice of a kind of ironic neutrality: they did indeed follow it, while intelligently exploiting the obvious wealth and availability of the building programs.*
The result is a highly experimental architecture, in which the organism is investigated, to an unusual degree, to the limit of Mannerist contradiction, forcing its complexity».
Francesco Cellini, Claudio D'Amato, *Gabetti e Isola*, Electa, Milano 1985, pp. 36-37

«*The Casa Gabetti, commissioned and built for the architect Roberto Gabetti himself, between 1965 and 1966 on the slopes of the Moncalieri hills, is contemporary with the construction of the Casa Veglia and Casa Venturello, designed by the same architects on adjacent plots. Different in size and plan layout, the three houses constitute a further occasion for the two architects to confront the theme of the detached residence, addressed and articulated on several occasions in response to the different qualities of the sites. In comparison with the square, single-storey plan of Casa Gabetti and the two-storey block of Casa Venturello, Casa Veglia – set on a plot perfectly oriented, like the preceding ones, along the north-south axis – demonstrates a greater plan complexity* [...]».
Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, p. 119





Vista del soggiorno

Vista della camera da letto con arredi disegnati da Gabetti e Isola (Archivio Gabetti e Isola)



Vista dal giardino (foto Paolo Mussat Sartor, Archivio Gabetti e Isola)

Casa Veglia a Moncalieri

Roberto Gabetti e Aimaro Isola,
con Luciano Re

«La casa Veglia, commissionata e costruita tra il 1965 e il 1966 sulle pendici delle colline di Moncalieri, è contemporanea alla realizzazione delle case Gabetti e Venturello progettate dagli stessi architetti in lotti adiacenti. Differenti per dimensioni e per impianto planimetrico, le tre case costituiscono un'ulteriore occasione di confronto per i due architetti con il tema della residenza isolata, più volte affrontato e declinato rispondendo alle differenti qualità dei siti. Rispetto all'impianto quadrato e a un piano fuori terra di casa Gabetti e al blocco a due piani fuori terra della casa Venturello, la casa Veglia – disposta su un lotto perfettamente orientato, come i precedenti, sulla direttrice nord-sud – dimostra una maggiore complessità planimetrica. [...] Con la terza e definitiva serie di disegni la regolarizzazione giunge a circoscrivere la pianta entro un quadrato di 24 metri di lato, con una superficie coperta di 400 mq comprendente anche un piano seminterrato. La pianta a U si è pressoché chiusa sul quarto lato, con una "rotazione" a 45° del terrazzo dell'alloggio d'angolo del custode e della soprastante falda di copertura del tetto. [...] Il trattamento dei muri è ulteriormente elaborato: pilastri in c.a. a sezione quadrata rivestiti con intonaco grezzo, inseriti nelle murature a paramento in mattoni a vista, segnano tutti gli angoli dell'edificio. [...] l'abitazione è mantenuta a un solo piano fuori terra, con la torre-belvedere rialzata sopra il blocco dell'ingresso sull'angolo nord-est. Le coperture del tetto – a due falde lungo i bracci longitudinali, con terminazione a padiglione sui corpi d'angolo – scendono progressivamente di livello dal più alto fronte nord al più basso fronte sud. Come spesso accade nelle opere di Gabetti e Isola le coperture danno una forte connotazione al disegno complessivo dell'edificio. Con la particolarità di incidere anche sulla struttura degli spazi interni, i cui soffitti, sagomati dalla pendenza delle coperture, configurano espressionistici incastri di pendenze nei punti di convergenza delle falde. E con l'ulteriore segnale lanciato dai camini esterni allineati uno dietro l'altro sulla copertura del braccio meridionale e collegati fra loro da un muro in mattoni a treillage».

Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, pp. 119-121

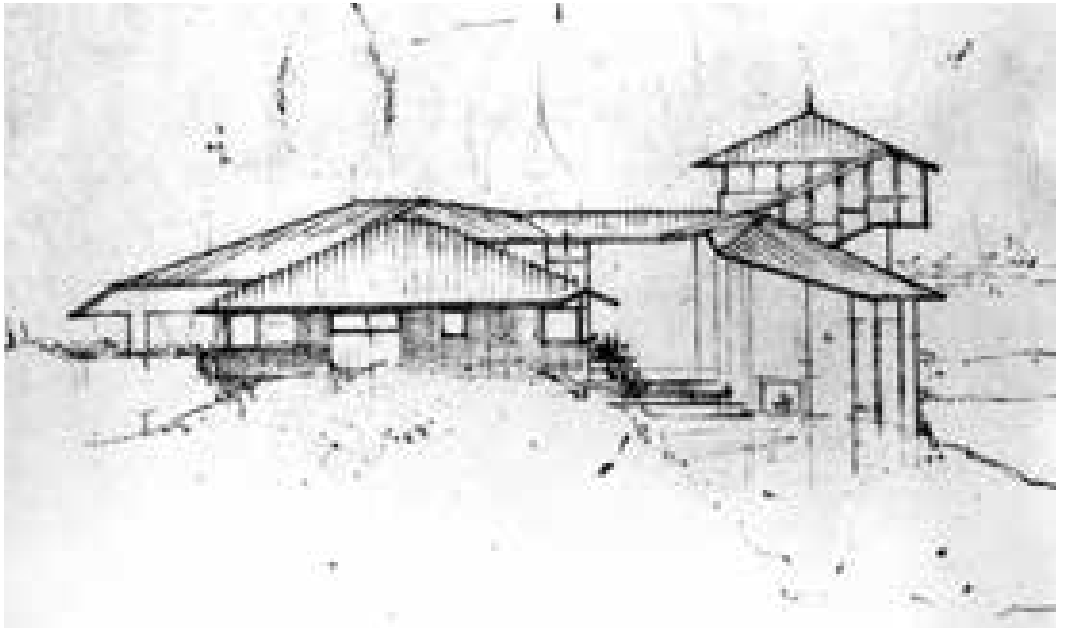


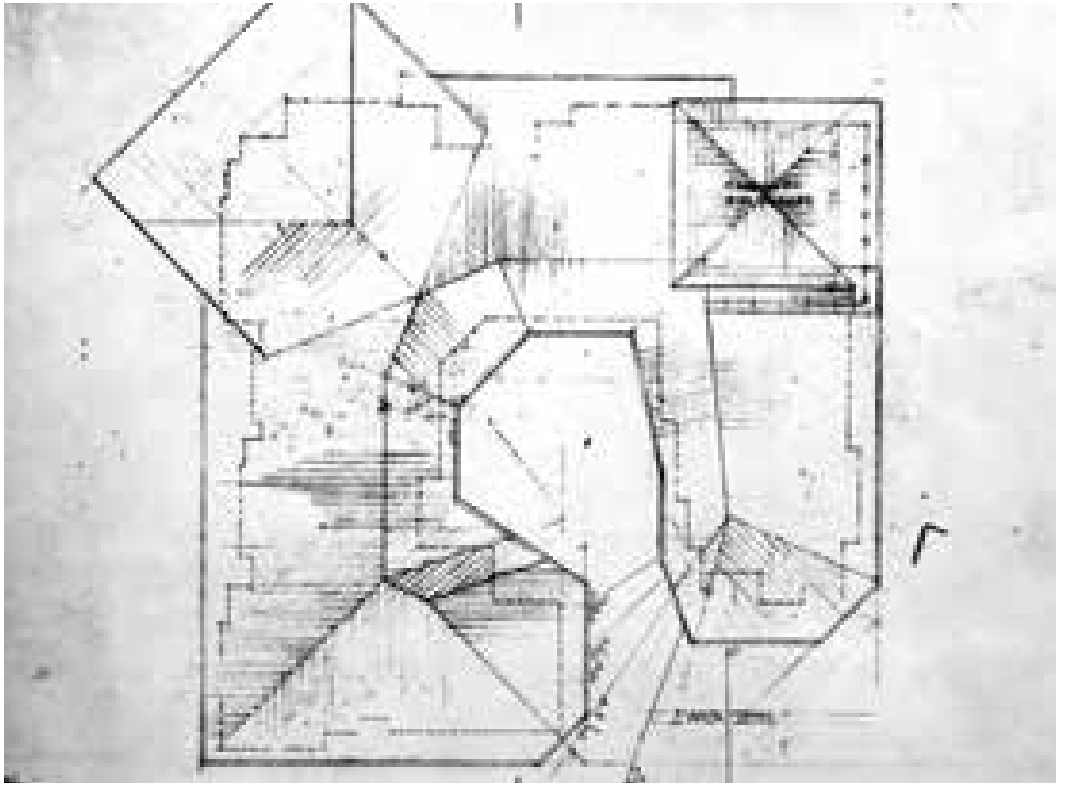
A. Guerra, M. Morresi, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, 1996



In questa pagina, vista interna (foto Paolo Mussat Sartor, Archivio Gabetti e Isola)

Nella pagina seguente, prospetto verso valle e pianta delle coperture (Archivio Gabetti e Isola)





BIBLIOGRAFIA

Red., *Gabetti, Isola, Raineri, Monografie di architetti e designers europei – Serie italiana*, Serca, Chiasso 1971.

Francesco Cellini, Claudio D'Amato, *Gabetti e Isola*, Electa, Milano 1985, pp. 36-37.

Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 195.

«Casa Veglia, commissioned and built between 1965 and 1966 on the slopes of the Moncalieri hills, is contemporaneous with the construction of the Gabetti and Venturello houses designed by the same architects on adjacent plots. Different in size and in layout, the three houses constitute a further opportunity for the two architects to engage with the theme of the detached residence, repeatedly addressed and reinterpreted in response to the differing qualities of the sites. Compared to the square plan and single above-ground floor of Casa Gabetti and to the two-storey block of Casa Venturello, Casa Veglia – set on a plot perfectly oriented, like the previous ones, along the north–south axis – shows a greater planimetric complexity. [...] *With the third and final series of drawings, the regularization process brings the plan within a square of 24 meters per side, with a covered area of 400 sqm including a semi-basement level. The U-shaped plan is almost closed on the fourth side, with a 45° "rotation" of the terrace of the caretaker's corner dwelling and of the overlying roof pitch.* [...] *The treatment of the walls is further refined: square-section reinforced concrete pillars, coated with rough plaster and inserted into the exposed brick facing walls, mark all the corners of the building.* [...] *The house is kept to a single above-ground floor, with the belvedere tower raised above the entrance block on the north-east corner. The roof coverings – pitched roofs along the longitudinal wings, with hipped ends on the corner volumes – descend progressively in level from the higher northern front to the lower southern front. As often occurs in the works of Gabetti and Isola, the roofs give a strong character to the overall design of the building. With the particular feature of also affecting the structure of the interior spaces, whose ceilings, shaped by the slope of the roofs, create expressionistic interlocking pitches at the points where the slopes converge. And with the further sign provided by the external chimneys aligned one behind the other on the roof of the southern wing and connected to each other by a brick trellis wall».*
Andrea Guerra, Manuela Morresi, introduzione di Francesco Dal Co, *Gabetti e Isola. Opere di architettura*, Electa, Milano 1996, pp. 119-121

In questa pagina, vista interna

Nella pagina successiva, vista dal giardino (foto Paolo Mussat Sartor, Archivio Gabetti e Isola)





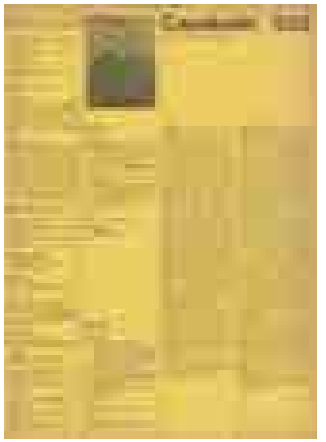


Vista esterna (foto Sergio Cavallo, Archivio Giorgio Raineri)

Casa Laudi a Usseglio, Torino, 1965-66

Giorgio Raineri

«La casetta ospita una famiglia tanto per i fine settimana che per più lunghi soggiorni estivi e invernali. La località è a 1200 metri di altezza ed è molto nevosa; la tecnica edilizia è alpina e quindi si sono adottati muri in pietra locale, finestre piccole (salvo che nel soggiorno), abbondante uso di isolanti termici, tetto freddo e non troppo inclinato adatto a conservare la neve. Sotto il grande tetto autoportante (e ricoperto di comuni lastre ondulate di Eternit) si dispongono a diversi livelli le stanze da letto piccole e numerose, ma il grande spazio soggiorno-pranzo-cucina è del tutto continuo, modellato senza schemi o diaframmi, aperto verso la valle o raccolto intorno al camino. L'inserzione ambientale non ha comportato (allora) grandi problemi; la casetta è felicemente contornata da rustici ovili; la pendenza del tetto è uguale a quella del terreno. Però la situazione di fatto, questa volta felice, non è garantita per il futuro da piano particolareggiato».
Roberto Gabetti, *Intimismo. In questi ultimi dieci anni, dieci nuove opere di Giorgio Raineri*, in «Casabella», n. 338, luglio 1969, p. 21



«Casabella», n. 338, luglio 1969

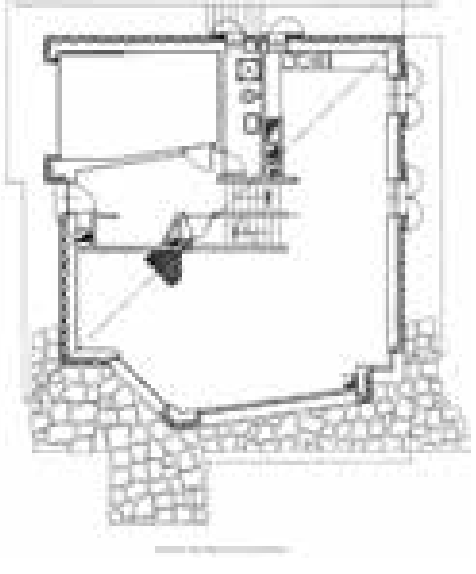
«Nel 1965 la famiglia Laudi, legata alla famiglia Raineri da una lunga amicizia, incarica Giorgio Raineri di progettare una casa per le vacanze a Piazzette d'Usseglio, nell'alta Val di Lanzo. È una piccola frazione di montagna caratterizzata da un gruppo di ovili di pietra e di case ricoperte di lose, che si raccoglie sul versante sud della bella montagna, a poco più di 1200 metri. Le tecniche di costruzione adottate sono quelle dell'architettura alpina: muratura perimetrale portante in pietra scalpellata a mano all'esterno, e parete di mattoni forati all'interno, finestre piccole nelle stanze da letto, tetto freddo a moderata pendenza (anche qui, pari a quella del terreno), per la conservazione della neve. La copertura originale, oggi sostituita, era di lastre di cemento amianto ondulate, appoggiate su listelli in legno, con interposta lana di vetro di 4 cm di spessore. La scelta di tali materiali ha facilitato l'inserimento ambientale e ha uniformato la casa all'aspetto delle architetture spontanee che la circondano. La casa, molto amata dai suoi abitanti temporanei, è uno dei progetti più riusciti di Raineri dal punto di vista spaziale. La pianta di base è quadrata e ospita la zona giorno; la sezione è invece determinata dalla soluzione del tetto suggerita dalla pendenza del terreno. Essa è composta da due falde triangolari pendenti dalla diagonale con la stessa inclinazione delle ripe erbose, a cui fanno da sfondo le montagne. Così la sistemazione delle piccole

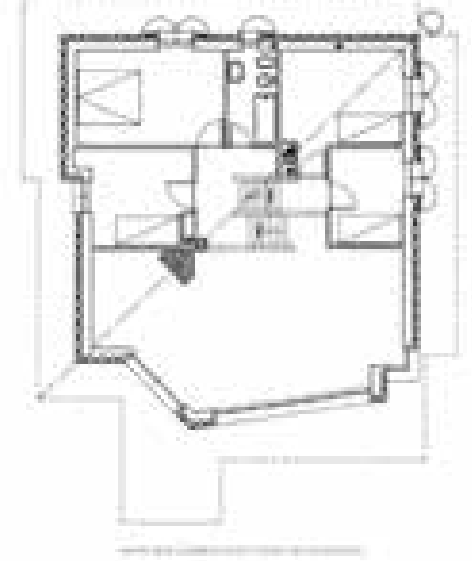


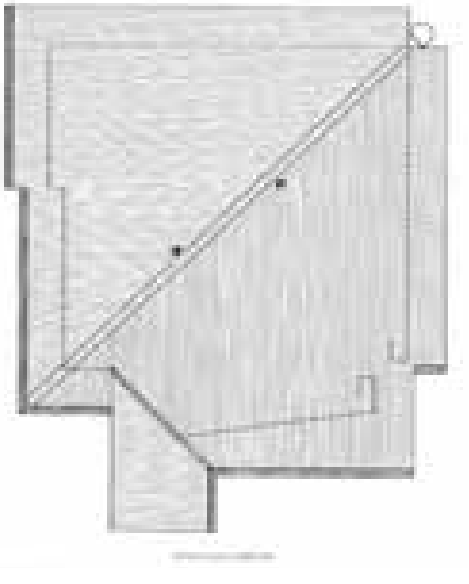
T. Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, 1998

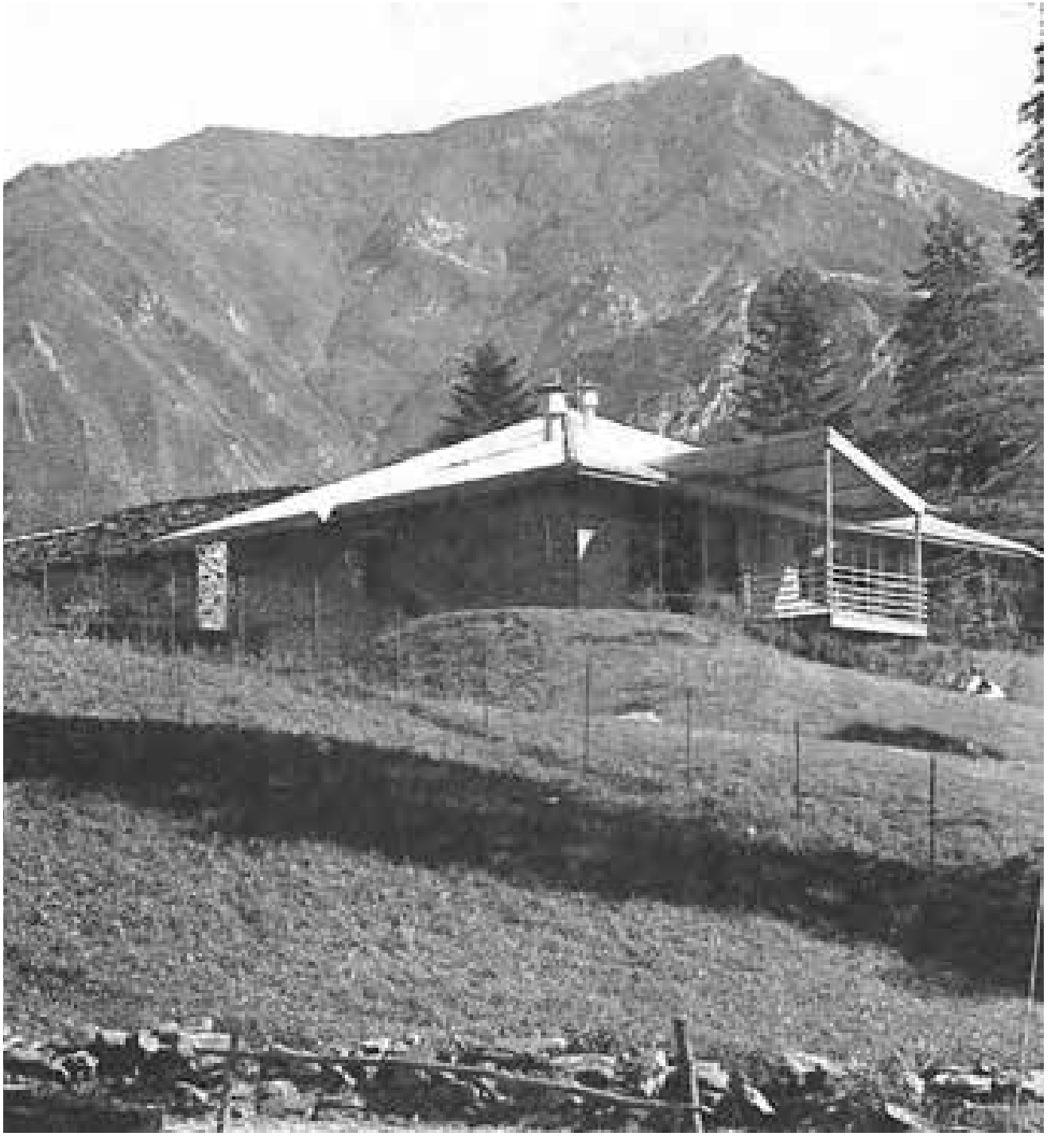
ma numerose camere da letto può seguire il pendio del monte ed è possibile godere del panorama da tutti i punti della casa. La zona a giorno è sistemata tutta allo stesso livello, in continuità con il terrazzo esterno, che si affaccia sul giardino con uno sbalzo. Comprende la cucina-pranzo e il vasto soggiorno, caratterizzato dall'angolo intimo e raccolto intorno al caminetto. [...] Il salone che prospetta a valle ha una vetrata a tutta altezza che arriva fino all'estradosso della copertura, realizzata in cemento armato secondo l'ormai consueta soluzione autoportante ideata da Giuseppe Raineri. Il soffitto del salone viene dipinto di grigio, a differenza delle pareti bianche, per creare continuità visiva col colore del cemento, lasciato a vista della falda che prosegue all'esterno. Tra il dentro e il fuori non esiste quasi soluzione di continuità. I serramenti del soggiorno, dipinti di grigio chiaro, sono esilissimi, grazie all'impiego del ferrofinestra. Data la conformazione delle coperture e della pianta, essi hanno architrave inclinato, per cui furono adottate per l'oscuramento e la sicurezza le persiane Mischler, le uniche adattabili a tale eccezione. Il terrazzo esterno movimenta la regolarità planimetrica e si spinge in avanti con un pronunciato sbalzo, rimanendo sospeso verso le montagne. [...] Anche il giardino è entrato nel progetto. La sua sistemazione fu affidata alla sapienza del progettista dei vivai canavesiani, Ettore Arione. Oltre a realizzare dei percorsi solidissimi, questi ha scelto e posizionato la vegetazione più appropriata allo spazioso e scosceso giardino, circondando la casa con cespugli e piante basse. Mentre alcune modifiche hanno interessato l'abitazione, il giardino è ancora oggi intatto, nonostante le intemperie».

Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, pp. 154-155 e 244-249



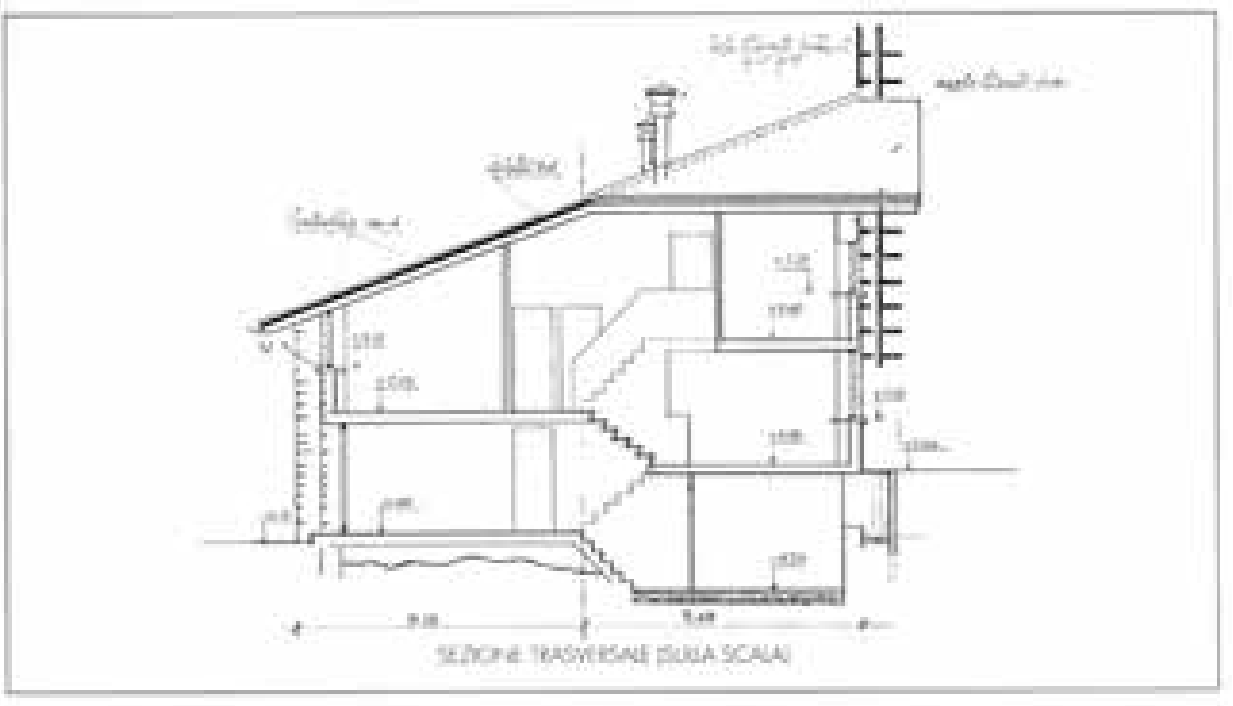


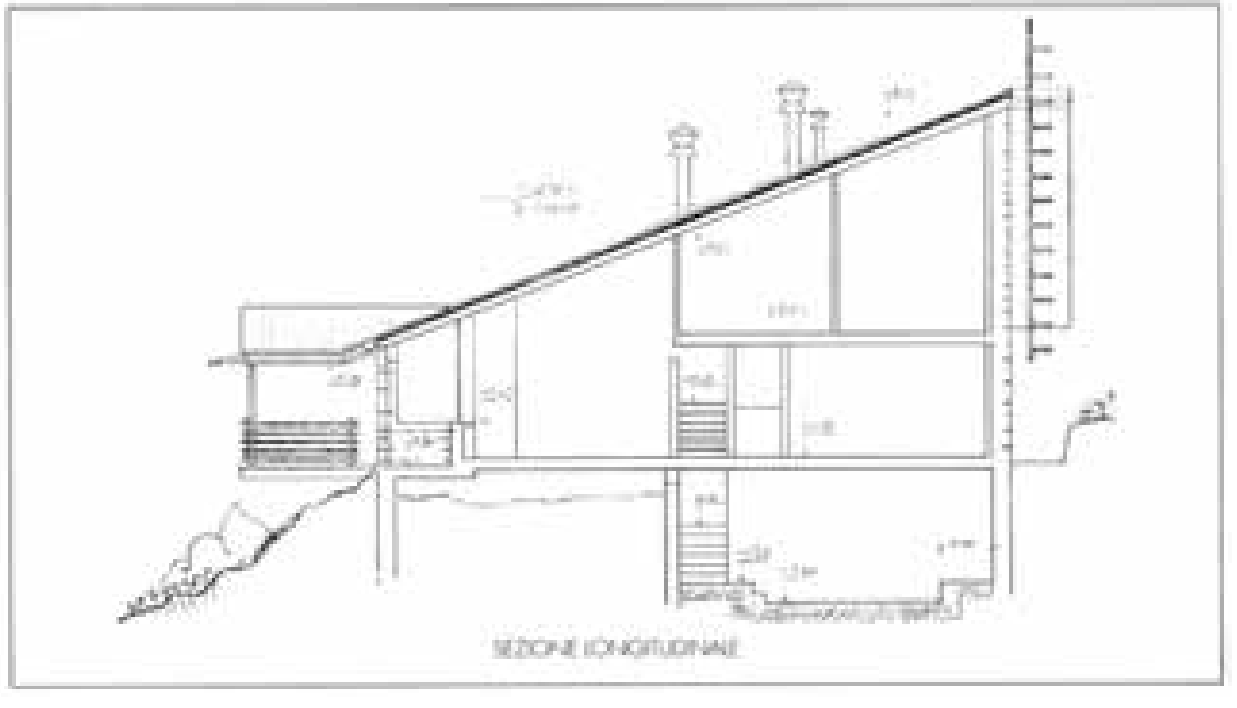




Nella pagina precedente, pianta del piano soggiorno, pianta delle camere da letto e vuoto del soggiorno, pianta della copertura (da Tamara Del Bel Belluz, *Schede*, in *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, pp. 246-248)

In questa pagina, veduta d'insieme (da Roberto Gabetti, *Intimismo. In questi ultimi dieci anni, dieci nuove opere di Giorgio Raineri*, in «Casabella», n. 338, luglio 1969, p. 21)





Sezione trasversale sulla scala e sezione longitudinale (da Tamara Del Bel Belluz, *Schede*, in *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, p. 245)



Scorcio del fronte est, verso valle (foto Sergio Cavallo, Archivio Giorgio Raineri)



BIBLIOGRAFIA

Roberto Gabetti, *Intimismo. In questi ultimi dieci anni, dieci nuove opere di Giorgio Raineri*, in «Casabella», n. 338, luglio 1969, pp. 8-21.

Red., *Gabetti, Isola Raineri, Monografie di Architetti e Designers Europei – Serie Italiana*, Serca, Chiasso 1971.

Einfamilierhauser mit Asbestzement, Kramer, Zurigo 1973, p. 72.

Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998.

AA.VV., *Giorgio Raineri – Cinquant'anni di architettura*, numero monografico, in «Porti di Magnin», n. 42, aprile 1999.

Maria Adriana Giusti, Rosa Tamborrino, *Guida all'architettura del Novecento in Piemonte (1902-2006)*, Allemandi, Torino 2008, p. 341.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, Franco-Angeli, Milano 2020.



Nella pagina precedente, vista del fronte nord-est (foto Sergio Cavallo, Archivio Giorgio Raineri)

In questa pagina, vista del soggiorno (da Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, pp. 37, 155)

«*The small house accommodates a family both for weekends and for longer summer and winter stays. The location is at 1,200 meters above sea level and is very snowy; the building technique is Alpine, and thus local stone walls have been adopted, small windows (except in the living room), extensive use of thermal insulation, a gently pitched cold roof, suitable for retaining snow. Beneath the large self-supporting roof (covered with ordinary corrugated Eternit sheets), the small and numerous bedrooms are arranged on different levels, while the large living-dining-kitchen space is entirely continuous, shaped without schemes or partitions, open toward the valley or gathered around the fireplace. The integration into the environment did not (at the time) pose major problems; the small house is happily surrounded by rustic sheepfolds; the slope of the roof is the same as that of the ground. However, the existing situation, this time fortunate, is not guaranteed for the future by a detailed plan*».
Roberto Gabetti, *Intimismo. In questi ultimi dieci anni, dieci nuove opere di Giorgio Raineri*, in «Casabella», n. 338, luglio 1969, p. 21

«*In 1965, the Laudi family, bound to the Raineri family by a long-standing friendship, commissioned Giorgio Raineri to design a holiday house at Piazzette d'Usseglio, in the Upper Val di Lanzo. It is a small mountain hamlet characterized by a group of stone sheepfolds and houses roofed with stone slabs, gathered on the southern slope of the beautiful mountain, just over 1,200 meters above sea level. The construction techniques adopted are those of Alpine architecture: external load-bearing perimeter walls in hand-chiseled stone, a wall of hollow bricks, small windows in the bedrooms, and a cold roof of moderate pitch (here too, matching that of the terrain), designed to retain snow. The original roof covering, now replaced, consisted of corrugated asbestos-cement sheets, laid on wooden battens, with a 4 cm layer of glass wool in between. The choice of such materials facilitated environmental integration and harmonized the house with the appearance of the vernacular buildings that surround it. The house, much loved by its temporary inhabitants, is one of Raineri's most successful projects from a spatial point of view. The basic plan is square and accommodates the living area; the section, however, is determined by the roof solution suggested by the slope of the land. It is composed of two triangular pitches descending from the diagonal axis with the same inclination as the grassy banks, against the backdrop of the mountains. In this way, the arrangement of the small but numerous bedrooms can follow the slope of the mountain, and it is possible to enjoy the panorama from every point of the house.* [...] *The garden was also included in the project. Its layout was entrusted to the expertise of the Canavese nurseryman Ettore Arione. In addition to creating extremely solid paths, he selected and positioned the vegetation most appropriate to the spacious and steep garden, surrounding the house with shrubs and low plants. While some modifications have affected the house, the garden remains intact to this day, despite the weather*».
Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, pp. 154-155 e 244-249

«*Two triangular pitches descending from the diagonal axis, with an inclined lintel matching the same slope as the grassy banks, resolve the roof of the Laudi house at Usseglio in the upper Val di Viù (1965) in a design that is both delicate and sharp, and thus well integrated also through the choice of materials. Again, in an Alpine architecture in Bardonecchia (1966), the horizontal ridge and the diagonal of the square bend into two very steep triangular pitches, with the northern pitch almost reaching the ground: all works marked by forms so fresh, sloping across different landscapes of intense poetry and plastic geometry*».
Daniele Regis, *L'opera di Giorgio Raineri, geometria, leggerezza, memorie e immagini incarnate*, in *Giorgio Raineri 1927-2012*, a cura di Gentucca Canella, Paolo Mellano, Franco-Angeli, Milano 2020, p. 207

Nella pagina seguente, vista del fronte nord-ovest (foto Sergio Cavallo, Archivio Giorgio Raineri)





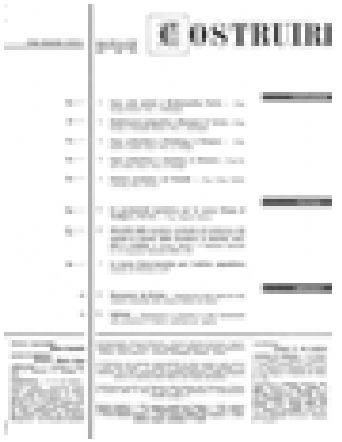
Vista esterna con in primo piano la copertura ondulata grigio chiaro in cemento-amianto (da «AC Revue Internationale d'amiante-ciment», n. 78, aprile 1975, p. 30)

Casa Bompard a Bardonecchia, Torino, 1966

Giorgio Raineri

«La casa è destinata all'abitazione permanente di quattro persone (nonna, genitori, figlio). Nasce nella pineta di Bardonecchia che è quasi al centro della piccola città alpina. In questo bosco, stretto d'assedio dalla speculazione edilizia, proprietario ed architetto hanno cercato di realizzare una forma che generasse qualche momento di vita quasi primordiale. Si è scelta come ubicazione una breve radura; così nessun pino è stato abbattuto (e nemmeno alcun cespuglio di nocciolo). La casa è su pilotis rotondi che sembrano ripetere le compagini dei tronchi, e alzano il piano d'abitazione col suo grande balcone sopra il prato o sopra la coltre di neve. Tra i pilotis è il "bulbo" dei servizi (garage, centralina termica, lavanderia): poi vi è un piano completo di abitazione su tutto l'esatto quadrato di pianta (12x12), smussato in corrispondenza del soggiorno. Il colmo piano del tetto è la diagonale del quadrato: la copertura dell'edificio ha quindi due sole falde triangolari che determinano in mezzo il piano superiore, come previsto dal regolamento locale. Le due falde versano lateralmente lungo grondaie inclinate che confluiscono nei due vertici bassi, dove lo scarico dell'acqua è libero e quello della neve si trasforma in due colonne di ghiaccio. Vi è poi una terza falda, esterna all'edificio e raccordata alle precedenti, che funge da portico sull'ingresso. Essa ha una pendenza molto superiore: nel raccordo è ricavata una loggetta per una delle stanze del sottotetto. Nelle fotografie sono illustrati alcuni aspetti stagionali del sito in cui la costruzione sorge: in autunno con la prima neve impastata agli aghi di pino; un'altra immagine primaverile; d'estate la casa è ricoperta e addirittura nascosta dalle fronde dei pini e dei noccioli».

L. Montaigne, *Casa a Bardonecchia nella pineta*, in «Costruire», XVII, n. 87-88, marzo-giugno 1975, Ca-3



«Costruire», XVII, n. 87-88, marzo-giugno 1975

«[...] Nell'anno successivo Raineri torna a confrontarsi con l'architettura alpina, costruendo una casetta unifamiliare a Bardonecchia, che si differenzia nettamente dal tipo ricorrente di casa di montagna, la baita in legno intonacata a rustico, con due falde spioventi e capannina d'ingresso, per muoversi verso una più libera interpretazione del sito. La scelta dei mattoni e di una copertura in eternit per una casa di montagna dovette sembrare a Raineri una bizzarra e originale proposta, possibile solo grazie a una committenza molto fiduciosa. La casa nasce in una radura naturale dell'ultimo residuo della pineta di Bardonecchia, al termine della



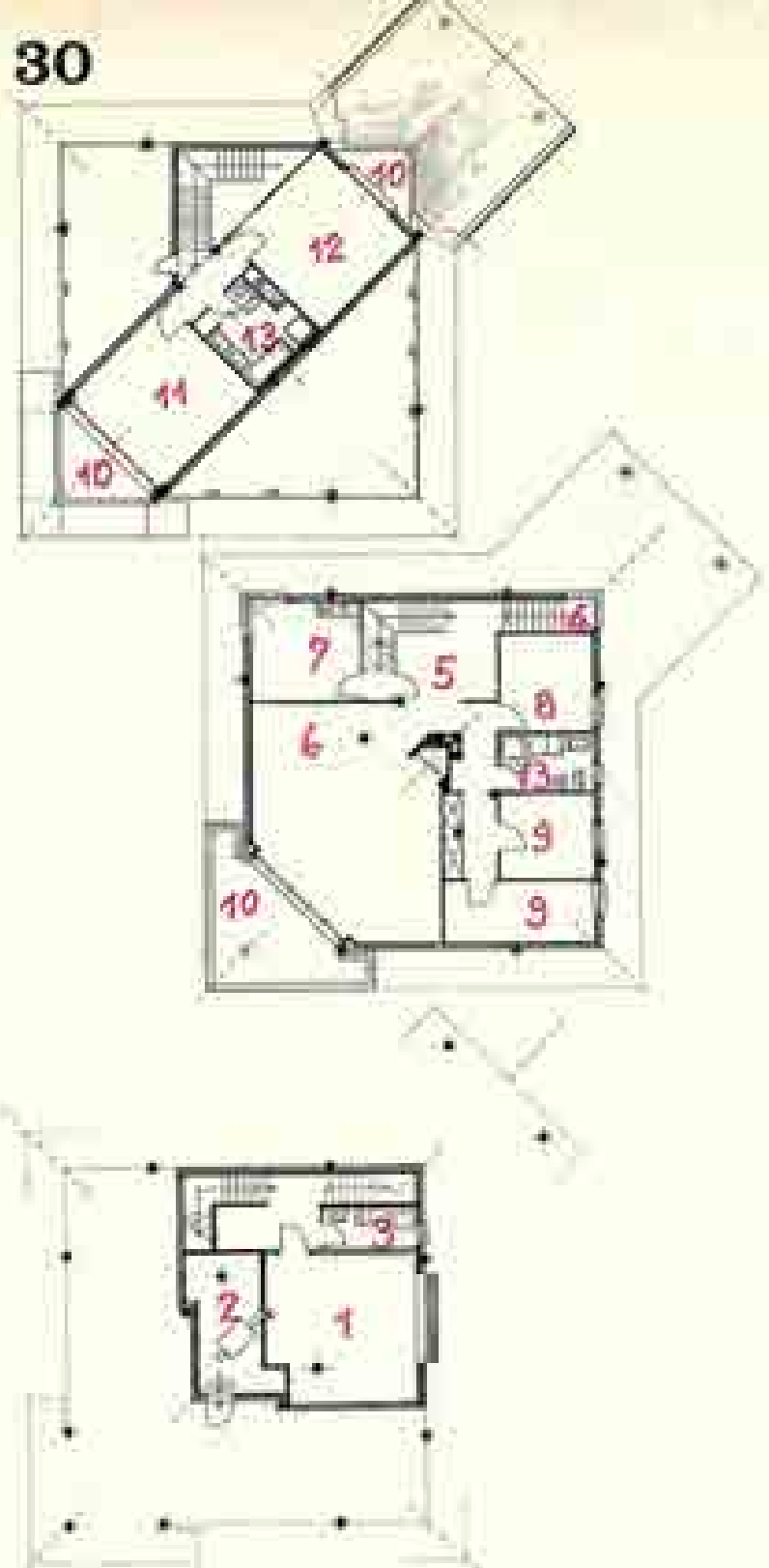
T. Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, 1998

strada S. Francesco. Per questa ricerca di isolamento, la casa cerca di riprodurre un tipo di architettura che conceda "qualche momento di vita quasi primordiale". Quindi una casa-palafitta, o meglio una casa sugli alberi, per una specie di "barone rampante" alpino. Perciò la casa è eretta su pilotis che la sollevano verso sud, a raccogliere tutto il sole che filtra tra i rami. L'unico nucleo a terra è quello del garage. L'ingresso è leggermente sollevato su un riporto di terra, e configura un giardino roccioso. Su questo si appoggiano i primi gradini; la seconda rampa continua oltre la porta. La pianta della casa è un quadrato di dodici metri di lato, orientato a sud. Il colmo orizzontale è la diagonale del quadrato e crea un sottotetto abitabile a due falde triangolari molto pendenti dalle cui punte si formano suggestive colonne di ghiaccio durante i mesi di gelo. La falda sul lato nord della casa, che tocca quasi terra, diventa portico d'ingresso: dall'intersezione con le altre due falde simmetriche nasce un balconcino a rombo. Il primo livello ha le stanze consuete: un ampio soggiorno, la cucina, uno studio e una camera con bagno. Il piano superiore ospita altre due camere e il bagno. La casa di Bardonecchia è tra quelle che in maniera più evidente dimostrano l'attenzione, talvolta accanita, con cui Raineri si sofferma sui minimi particolari: basta osservare i davanzali delle finestre, realizzati con mattoni posti di taglio, spioventi verso l'esterno, il tipo di paramano messo di costa così da mostrare la concavità per l'alloggiamento della malta (la posa dei mattoni paramano di costa con la conca di alloggiamento della malta in vista, era già stata adottata da Jaretti e Luzi nel '64-'66), le putrelle a vista che consentono di eliminare il pilastro d'angolo, il giunto tra la muratura e il pilastro circolare, le inferriate di chiusura del portone d'ingresso, la scala mista in marmo e legno; le piastrelle dei bagni a papaveri e girasoli».

Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, pp. 155-156

Plans du rez-de-chaussée, des 1er et second étages • Grundriss Erdgeschoss, 1. und 2. Obergeschoss • Ground, first and second floor plans, 1:400

1 Garage
2 Chauffage • Heizung • Heating
3 Buanderie • Waschküche • Laundry
4 Entrée • Eingang • Entrance
5 Hall • Halle
6 Salle à manger-séjour • Wohn-Ess-Raum • Living/dining room
7 Cuisine • Küche • Kitchen
8 Studio
9 Chambre d'hôte • Gästezimmer • Guest room
10 Balcon • Balkon • Balcony
11 Chambre des parents • Elternzimmer • Parents' room
12 Chambre du fils • Sohn • Son
13 Salle de bains • Badezimmer • Bathroom



Maison à Bardonecchia. Toiture en plaques ondulées gris clair d'amiante-ciment • Haus in Bardonecchia. Dachdeckung silbergraue Asbestzement-Wellplatten • House in Bardonecchia, roofing of grey corrugated asbestos-cement sheets

Piante del piano terreno, del piano primo e secondo (da «AC Revue Internationale d'amiante-ciment», n. 78, aprile 1975, p. 30)



Vista del fronte con i due balconi (da «AC Revue Internationale d'amiante-ciment», n. 78, aprile 1975, p. 29, Archivio Giorgio Raineri)

Nella pagina seguente, inquadrature da nord. La copertura è costituita da due falde che confluiscono in due vertici bassi dove lo scarico dell'acqua è libero e quello della neve si trasforma in colonne di ghiaccio

Inquadrature della casa costruita su pilotis rotondi che racchiudono il piano servizi. Al primo piano la zona giorno e nel sottotetto la zona notte (da «Costruire», XVII, n. 87-88, marzo-giugno 1975, pp. 5-6, Archivio Giorgio Raineri)

BIBLIOGRAFIA

Giorgio Raineri. Maison de campagne a Bardonecchia, Italie, in «AC Revue Internationale d'amiante-ciment», n. 78, aprile 1975, pp. 29-30.

L. Montaigne, *Casa a Bardonecchia nella pineta*, in «Costruire», XVII, n. 87-88, marzo-giugno 1975, pp. Ca 3-Ca 6.

Vittorio Gregotti, *La strategia dell'invenzione e la poesia del mestiere: opere di Giorgio Raineri*, in «Controspazio», n. 3, maggio-giugno 1979, pp. 26-46.

Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998.

Gentucca Canella, Paolo Mellano (a cura di), *Giorgio Raineri 1927-2012*, Franco-Angeli, Milano 2020.





«*The house is intended as a permanent occupation of four people (grandmother, parents, son). It is born within the pine wood of Bardonecchia, which lies almost at the centre of the small Alpine town. In this wood, besieged by speculative development, owner and architect sought to create a form that would generate certain moments of almost primordial life. A small clearing was chosen as the location; in this way no pine was felled (nor any hazel shrub). The house stands on round pilotis that seem to echo the grouping of the trunks, and raise the living floor with its large balcony above the meadow or above the blanket of snow. Between the pilotis is the service "bulb" (garage, heating plant, laundry): then there is a complete floor of living accommodation over the entire exact square plan (12x12), chamfered at the corner of the living room. The ridge of the flat roof is the diagonal of the square: the roof of the building therefore has only two triangular pitches that define between them the upper floor, as required by local regulations. The two pitches drain laterally along inclined gutters that converge at the two lower vertices, where the water discharge is free and the snow discharge turns into two columns of ice. There is then a third pitch, external to the building and connected to the preceding ones, which serves as a portico over the entrance. This has a considerably steeper pitch: at the junction a small loggia is created for one of the attic rooms. The photographs illustrate certain seasonal aspects of the site in which the construction stands: in autumn with the first snow mixed with pine needles; another spring image; in summer the house is covered and indeed hidden by the branches of the pines and hazels*».
L. Montaigne, *Casa a Bardonecchia nella pineta*, in «Costruire», XVII, n. 87-88, marzo-giugno 1975, Ca-3

«*The house in Bardonecchia is among those that most clearly demonstrate the attention, at times almost obsessive, with which Raineri dwells on the smallest details: one need only observe the window sills, made of bricks laid on edge, sloping outward, the type of facing brick set on its side so as to reveal the concavity for the mortar* [...]*, the exposed steel beams that make it possible to eliminate the corner pillar, the joint between the masonry and the circular column, the iron grilles closing the entrance gate, the mixed marble-and-wood staircase; the bathroom tiles decorated with poppies and sunflowers*».
Tamara Del Bel Belluz, *Giorgio Raineri Architetto*, Celid, Torino 1998, pp. 155-156

Nella pagina seguente, l'angolo nord-est della casa su cui si apre l'ampio soggiorno (da «Costruire», XVII, n. 87-88, marzo-giugno 1975, p. 6)





Vista sud-est (da Archivio Guido Canella)

Casa Testori a Meina, Novara, 1973-1976

Guido Canella

«Destinata a un nucleo di 6 persone, è situata nella valle della Tiasca, confluente a Meina nell'impluvio del lago Maggiore. La casa, a impianto semicircolare (per ricevere la massima insolazione da monte) e con asse di simmetria passante per la scala, sorge da un inviluppo di coniche. Le più esterne coincidono con i muri di sostegno che, per sterro e riporto, scavano un invaso nel terreno fortemente scosceso e lussureggiante.
La struttura portante è incentrata su un telaio trasversale costituito dai muri della scala e da due corrispondenti pilastri laterali in spessore; mentre lo sbalzo è agganciato da una trave torica semicircolare.
A nord, verso la valle e il lago, prospetta con fronte rettangolare dove, al piano terreno lateralmente, sono ricavate due esedre aperte. Queste, insieme al proscenio terrazzato semicircolare e allo scarto tra piano superiore (Ø 16,36) e piano inferiore (Ø 12,86), danno luogo a un ambulacro perimetrale coperto.
Soprastanti ai vani inferiori (soggiorno e cucina divisi da una vetrata) si trovano 4 camere da letto, 2 bagni, una loggia a monte e una veranda-studio a valle. La copertura è a due falde contenute nel perimetro. La seconda rampa raggiunge un belvedere, donde si domina il lago da circa 130 metri di altezza. Alcuni mobili sono stati disegnati dall'autore nel 1960».
Katuyuki Suzuki (a cura di), *Guido Canella*, Zanichelli, Bologna 1983, p. 80

«[...] Una strategia simile traspare nella villa che Canella ha progettato e costruito per se stesso a Meina tra 1973 e 1976, a mio avviso uno dei piccoli capolavori del maestro. La casa di Meina sintetizza una lucidità volumetrica e una agilità figurativa, evidente soprattutto nella maniera in cui il tipo rurale subisce una lieve ma ovvia distorsione dei suoi elementi compositivi e tipologici. Tale soluzione implica, peraltro, un'immagine domestica leggermente deformata (come nel caso della casa di Asnago e Vender a Barlassina) quasi come se si trattasse di una esemplificazione del metodo formalista di Šklovskij, con torsioni interne evidenti nel rapporto corpo/pelle e massa/volume. Questa strategia di distorsione rende difficile una visione comprensiva di questa casa, che nonostante la piccola, anzi piccolissima dimensione, propone contraddittorie letture formali e figurative rivelando diversi aspetti, anche antitetici, percepibili da diversi punti di vista. In questo senso la villa sembra quasi la traduzione di intuizioni pittoriche moderne

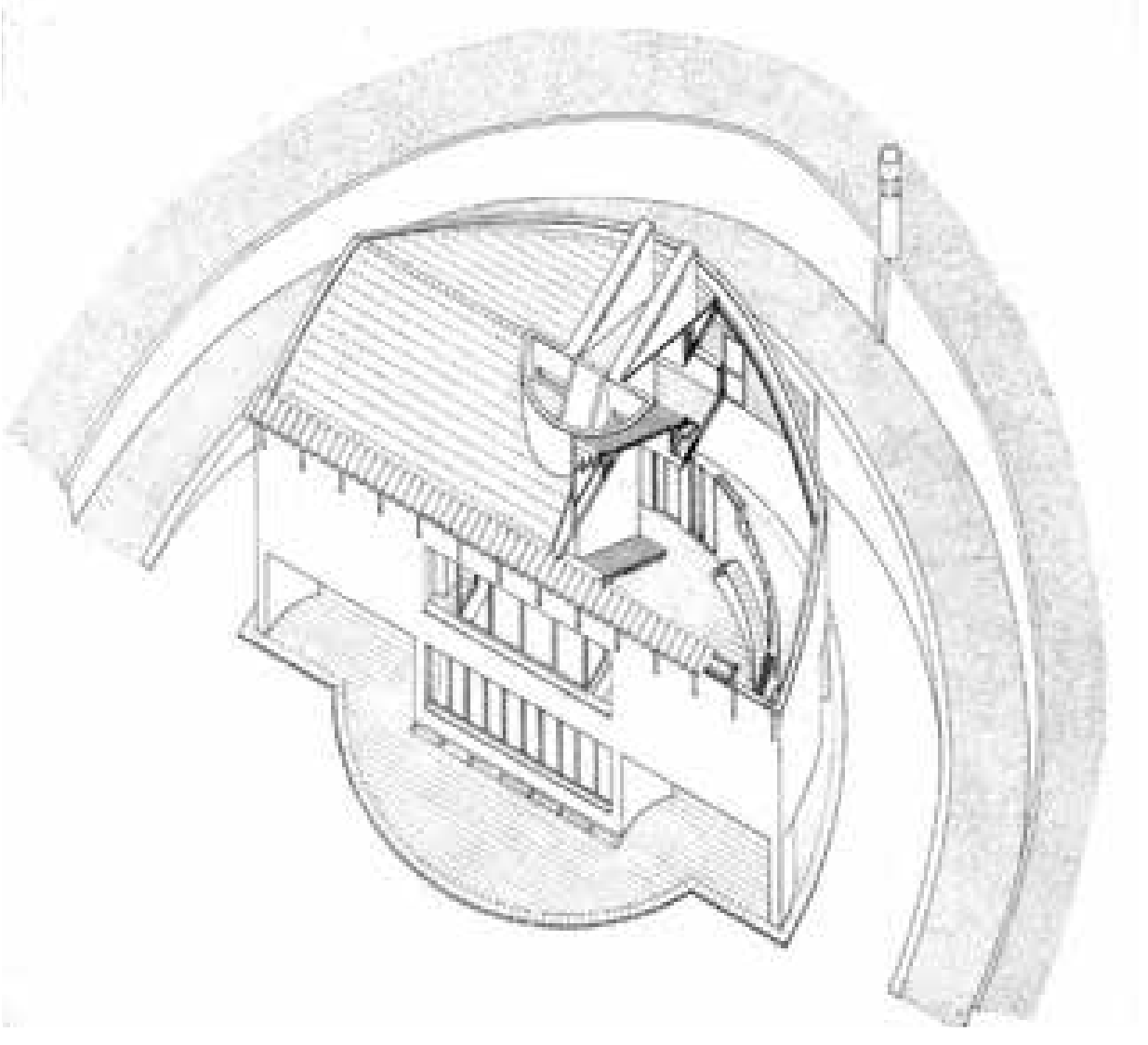


K. Suzuki (a cura di), *Guido Canella*, 1983

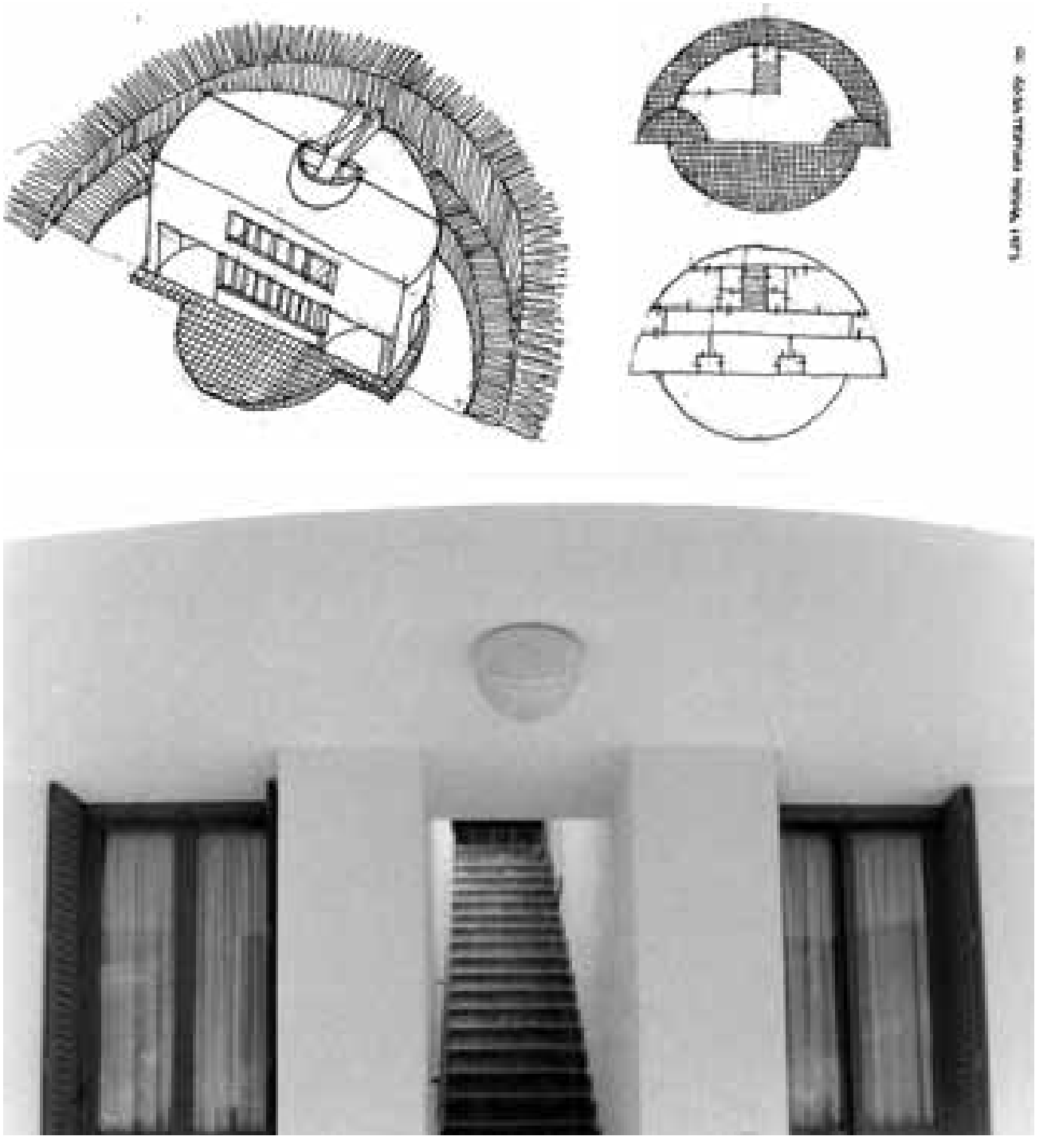


E. Bordogna, Ge. Canella, E. Manganaro (a cura di), *Guido Canella 1931-2009*, 2014

in termini architettonici. Qui ci si imbatte in una tematizzazione della distorsione del tutto in rapporto a sé stesso e in rapporto alle parti, proponendo una critica emblematica e incisiva della concinnitas albertiana, che implica una via progettuale che enfatizza valori figurativi ispirati dalla dialettica norma/trasgressione».
Daniel Sherer, *Progetto urbano e figurazione architettonica: Guido Canella, O.M. Ungers, Colin Rowe*, in Enrico Bordogna, Gentucca Canella, Elvio Manganaro (a cura di), *Guido Canella 1931-2009*, FrancoAngeli, Milano 2014, pp. 448-449

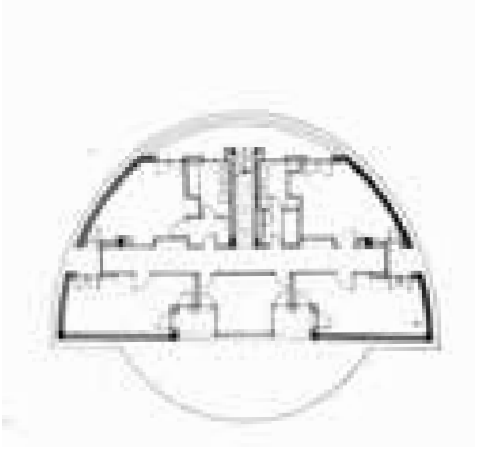


Spaccato assonometrico (da Enrico Bordogna, *Guido Canella. Architetture 1957-1987*, Electa, Milano 1987, p. 81, Archivio Guido Canella)



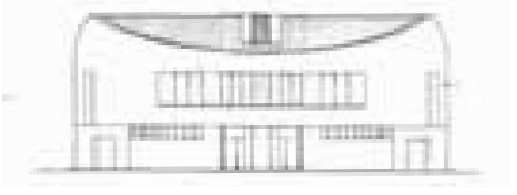
Guido Canella, Casa Testori a Meina, disegni di studio, 1973 (Archivio Guido Canella)

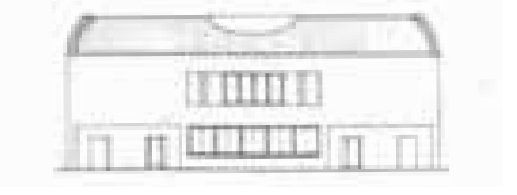
La loggia con scala al belvedere (da Katuyuki Suzuki (a cura di), *Guido Canella*, Zanichelli, Bologna 1983, p. 82, foto Carla De Benedetti, Archivio Guido Canella)

























Nella pagina precedente, pianta delle coperture; fronti est, nord e sud; pianta piano terreno (q. 0,20); piano primo (q. 3,20) (da Enrico Bordogna, *Guido Canella. Architetture 1957-1987*, Electa, Milano 1987, p. 80, Archivio Guido Canella)

Il soggiorno con la zona pranzo

In questa pagina, vista da est, particolare della veranda sul fronte nord, vista della copertura (da Archivio Guido Canella)

Disimpegno al piano primo (da Katuyuki Suzuki, a cura di, *Guido Canella*, Zanichelli, Bologna 1983, pp. 81-82, foto Carla De Benedetti, Archivio Guido Canella)

BIBLIOGRAFIA

«Architecture and Urbanism (a+u)», n. 91, maggio 1978.

Katuyuki Suzuki (a cura di), *Guido Canella*, Zanichelli, Bologna 1983, pp. 80-82.

«Casa Vogue», n. 151, aprile 1985.

«L'architettura. Cronache e storia», n. 363, gennaio 1986.

«Hauser», n. 3, novembre 1986.

Enrico Bordogna, *Guido Canella. Architetture 1957-1987*, Electa, Milano 1987, pp. 80-83.

Enrico Bordogna, *Guido Canella. Opere e progetti*, Electa, Milano 2001.

Enrico Bordogna, Gentucca Canella, Elvio Manganaro (a cura di), *Guido Canella 1931-2009*, FrancoAngeli, Milano 2014.

«Designed for a household of six people, it is located in the Tiasca valley, which flows into the Lake Maggiore basin at Meina. The house, with a semicircular plan (to receive maximum sunlight from uphill) and with an axis of symmetry passing through the staircase, arises from an envelope of conical forms. The outermost ones coincide with the retaining walls which, through excavation and fill, carve out a basin in the steep and luxuriant terrain.
The load-bearing structure is centered on a transverse frame consisting of the walls of the staircase and two corresponding lateral pillars set within the thickness; while the cantilever is anchored by a semicircular toroidal beam.
To the north, toward the valley and the lake, it presents a rectangular façade where, on the ground floor at the sides, two open exedras are formed. These, together with the semicircular terraced proscenium and the offset between the upper floor (Ø 16.36) and the lower floor (Ø 12.86), give rise to a covered perimeter ambulatory.
Above the lower rooms (living room and kitchen divided by a glass partition) are four bedrooms, two bathrooms, a loggia on the uphill side and a study-veranda on the valley side. The roof consists of two pitches contained within the perimeter. The second flight of stairs reaches a belvedere, from which the lake can be seen from a height of about 130 meters. Some pieces of furniture were designed by the architect in 1960».
Katuyuki Suzuki (a cura di), *Guido Canella*, Zanichelli, Bologna 1983, p. 80

«[...] *A similar strategy emerges in the villa that Canella designed and built for himself in Meina between 1973 and 1976, in my view one of the master's small masterpieces. The house in Meina synthesizes a volumetric clarity and a figurative agility, evident above all in the way the rural type undergoes a slight yet evident distortion of its compositional and typological elements. This solution also implies a slightly deformed domestic image (as in the case of the house by Asnago and Vender in Barlassina), almost as if it were an exemplification of Šklovskij's formalist method, with evident internal torsions in the relationship between body/skin and mass/volume. This strategy of distortion makes it difficult to arrive at a comprehensive view of the house, which, despite its small – indeed very small – size, offers contradictory formal and figurative readings, revealing different, even antithetical aspects, perceptible from different viewpoints. In this sense, the villa almost seems like the translation of modern pictorial intuitions into architectural terms. Here one encounters a thematization of distortion entirely in relation to itself and to its parts, proposing an emblematic and incisive critique of Albertian concinnitas, which implies a design approach that emphasizes figurative values inspired by the dialectic of norm/transgression».*
Daniel Sherer, *Progetto urbano e figurazione architettonica: Guido Canella, O.M. Ungers, Colin Rowe*, in Enrico Bordogna, Gentucca Canella, Elvio Manganaro (a cura di), *Guido Canella 1931-2009*, FrancoAngeli, Milano 2014, pp. 448-449

Nella pagina seguente, vista sud-est (foto Katuyuki Suzuki, Archivio Guido Canella)



Elenco delle opere

CENTRI COMUNITARI

82 Centro ecumenico Agàpe a Prali, Torino, 1946-51
Leonardo Ricci

96 Centro di Comunità a Palazzo Canavese, Torino, 1952-54
Eduardo Vittoria

112 Centro ricreativo e sportivo Olivetti, mensa e dopomensa, cinema-teatro, magazzini a Ivrea, Torino, 1953-59
Ignazio Gardella

130 Biblioteca Benedetto Croce a Pollone, Biella, 1958-60
Leonardo Mosso

138 Biblioteca Civica Luigi Einaudi a Dogliani, Cuneo, 1963-64
Bruno Zevi e Studio A/Z

154 Centro di servizi sociali e residenziali (Unità Residenziale Est) a Ivrea, Torino, 1967-75
Iginio Cappai, Pietro Mainardis

SCUOLE E TEMPO LIBERO

178 Asilo Olivetti di Canton Vesco a Ivrea, Torino, 1954-63
Mario Ridolfi, Wolfgang Frankl

192 Scuola elementare di Canton Vesco a Ivrea, Torino, 1955-64
Ludovico Quaroni, con Adolfo De Carlo

200 Asilo comunale a Oglianico Canavese, Torino, 1956-60
Roberto Gabetti e Aimaro Isola

214 Palestre per l'Istituto Tecnico Arduino a Ivrea, Torino, 1958
Giorgio Raineri

222 Convitto vescovile a Mondovì, Cuneo, 1964-68
Roberto Gabetti e Aimaro Isola, con Franco Corsico

232 Scuola materna Salvo d'Acquisto ad Asti, 1969-71
Paolo Portoghesi, Vittorio Gigliotti

EDIFICI PER IL CULTO

238 Chiesa di San Pietro in Vincoli a Moncalieri, Torino, 1955-58
Nicola Mosso

246 Chiesa del Sacro Cuore di Canton Vesco a Ivrea, Torino, 1956-63
Marcello Nizzoli, Gian Mario Oliveri

256 Santuario di Maria Vergine Assunta a Montoso-Bagnolo Piemonte, Cuneo, 1963-67
Roberto Gabetti e Aimaro Isola, con Giorgio De Ferrari e Luciano Re

266 Chiesa parrocchiale dei Santi Apostoli a Piossasco, Torino, 1969-73
Roberto Gabetti e Aimaro Isola, con Luciano Re

INDUSTRIA E PRODUZIONE

278 Stabilimento "Torre bollitore" della cellulosa a Lanzo Torinese, Torino, 1942-43
Gino Levi Montalcini e Paolo Ceresa

284 Centrale idroelettrica Gran Prà a Ceres, Torino, 1947-48
Gino Levi-Montalcini e Paolo Ceresa

290 Centrale termoelettrica SIP a Chivasso, Torino, 1950-52
Gino Levi-Montalcini, Paolo Ceresa, Mario Passanti

302 Cooperativa agricola a Montalenghe, Torino, 1957-58
Giorgio Raineri, con Antonietta Roasio

320 Banca Agricola – Edificio per uffici a Novara, 1959-61
Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino

328 Stabilimento Olivetti, Centrale termica di San Bernardo a Ivrea, Torino, 1960-62
Ottavio Cascio

334 Colorificio Attiva a Pozzolo Formigaro, Alessandria, 1965-67
Vittoriano Viganò

INA-CASA, CASE PER OPERAI E DIPENDENTI DELL'INDUSTRIA

350 Casa Ina a San Mauro Torinese, Torino, 1950-51
Roberto Gabetti, Giorgio Raineri, Massimo Amodei

356 Ina-Casa a Barge, Cuneo, 1950-52
Augusto Romano

360 Edificio per abitazioni Ina-Casa a Baveno, Verbano-Cusio-Ossola, 1951-53
Giancarlo De Carlo

370 Ina-Casa a Mazzè, Torino, 1951-55
Roberto Gabetti e Giorgio Raineri

378 Ina-Casa a Felizzano, Alessandria, 1952
Augusto Romano

382 Ina-Casa a San Maurizio Canavese, Torino, 1952-53
Roberto Gabetti, Giorgio Raineri, Massimo Amodei

388 Ina-Casa a Varallo Pombia, Novara, 1952-53
Augusto Romano

392 Ina-Casa a Orbassano, Torino, 1954-55
Roberto Gabetti e Giorgio Raineri

402 Case per gli operai della Fabbrica tessile Bossi a Cameri, Novara, 1954-58
Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino

412 Case d'affitto V.G.F. a Novara, 1958-59
Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stoppino

420 Case d'affitto a Nichelino, Torino, 1960-62
Giorgio Raineri

426 Unità residenziale ovest Olivetti a Ivrea, Torino, 1968-71
Roberto Gabetti e Aimaro Isola

CASE UNIFAMILIARI E VILLE

442 Ville Ballarini e Marocco a Sauze d'Oulx, Torino, 1947
Gino Levi Montalcini, Paolo Ceresa

456 Villa San Sisto a Bardonecchia, Torino, 1950-53
Paolo Ceresa

466 Casa Linot a Bardonecchia, Torino, 1951-53
Carlo Mollino

474 Villa Gassino a Ivrea, Torino, 1951-54
Eduardo Vittoria

482 Villa Baletti a Lesa, Novara, 1952-53
Ignazio Gardella

498 Casa Costamora a Belvedere Langhe, Cuneo, 1952-54
Roberto Gabetti, con Giuseppe Raineri

510 Villa Zanetta a Solcio di Lesa, Novara, 1963
BBPR

520 Villa Cirio a Bardonecchia, Torino, 1953-55
Augusto Romano

528 Casa-ambulatorio per un medico condotto a Serravalle Sesia, Vercelli, 1954-56
Giorgio Raineri

538 Villa Monterevel a Banchette, Torino, 1954-56
Eduardo Vittoria

548 Casa unifamiliare a Superga, Torino, 1955-56
Giorgio Raineri

562 Villa Vigliardi Paravia a Candiolo, Torino, 1961-64
Roberto Gabetti e Aimaro Isola, con Giorgio De Ferrari

578 Villa Jucker a Roncaro di Baveno, Verbano-Cusio-Ossola, 1964
BBPR, con Pietro Porcinai

592 Casa Gabetti a Moncalieri, Torino, 1965-66
Roberto Gabetti e Aimaro Isola

598 Casa Veglia a Moncalieri, Torino, 1965-66
Roberto Gabetti e Aimaro Isola, con Luciano Re

604 Casa Laudi a Usseglio, Torino, 1965-66
Giorgio Raineri

614 Casa Bompard a Bardonecchia, Torino, 1966
Giorgio Raineri

622 Casa Testori a Meina, Novara, 1973-1976
Guido Canella

Indice dei nomi

In tondo nomi citati nel testo;
se seguiti da "n" nomi citati nelle note;
in corsivo nomi citati nelle didascalie.

A/Z, studio, *56*, 75, 81, 139, 630.
Aalto, Alvar, 77, 131, *135*, *238*, *241*, *242*, 243, *243*, *244*.
Accasto, Gianni, *182*, *183*, *186*, 189.
Achilli, Michele, 54.
Acocella, Alfonso, 575.
Albini, Franco, 72, 361-362, 364, 368, 444, 445, 454.
Alessi, famiglia, 35.
Alessi, Galeazzo, 531,
Alfano, Mario, 253.
Amodei, Massimo, 44, 349, *350*, 351-354, *351*, *353*, *354*, *355*, 383-386, 631-632.
Anceschi, Giovanni, *29*.
Archicura, studio, 73n.
Argan, Giulio Carlo, 16, 18n, 53, 55n, *57*, *118*, 119, *122*, *125*, *126*, 127, *128*, *482*, *484*, 485, *492*, 495, 496.
Arione, Ettore, 606, 612.
Asnago, Mario, 623, 628.
Assamann, Aleida, 66.
Astarita, Rossano, 475, *475*, 479, 480.
Astengo, Giovanni, 379, 380, 391, 521, 525, 526.
Aulenti, Gae, 18, 19n, *47*, 409, 549, 559, 560.
Averna, Marta, 345.
Aymonino, Carlo, 78n, 127.

Baietto, Armando, 434.
Baletti, Achille, 486.
Baletti, famiglia, 486.
Ballarini, famiglia, 444, 445.
Ballo, Aldo, *339*, *571*, *573*.
Banfi, Gian Luigi, 580, 590.
Barbero, Enrico, 240, 243.
Barbiano di Belgiojoso, Lodovico, 580, 590.
Barelli, Maria Luisa, 37n, 45n, 352, 354, 373, 384.
Barello, Luca, 306, 318.
Bartolozzi, Giovanni, 93.
Basilico, Gabriele, 27n, 28n, *29*.
Battaglia, Lucetta, *356*, *357*, 358, 359, *359*, *378*, 379, *379*, 380, 381, *381*, *388*, 389, *389*, *390*, 391.
Bazzanella, Liliana, 73n, 93.
BBPR, gruppo, 17, 19n, 36, 65, 67, 75, 441, 511, *514*, *515*, 519, 579, 580, *580*, *581*, *587*, 589, 590, 633.
Becker, Gino, 391, 521, 525, 526.
Belfiore, Pasquale, 53, 55n.
Belli, Gemma, 453, 467, *467*, 471, 472.
Bellini, Federico, 189.
Belluzzi, Amedeo, 306, 317, 318.
Beltramo, Giulia, 37n, 45n.
Benedetti, Sandro, 239, *239*, 243, 245.
Benjamin, Walter, 28n.
Berengo Gardin, Gianni, 25-27, 28n, *33*, *169*, *173*, *174*, *434*, *437*.
Berghino, Genesio, 97-100.
Bernasconi, Gian Antonio, 35, 193, 194, 198.
Bertelli, Carlo, 27n, 28n.
Bettonica, Franco, 193, *195*, 197.
Bloc, André, 42.
Boltri, Daniele, 38n, *48*, 127, *329*, 330-332, *332*.
Bolzoni, Luciano, 457, *457*, 471.
Bonardi, Claudia, 73n.
Bonfante, Francesca, 100, 109.
Bonfanti, Ezio, *510*, 519, 580, *580*, *581*, 589, 590.
Bonifazio, Patrizia, 38n, 55n, 109, 160, 173, 194, *194*, 197, 248, *248*, 253, 254, 330, *330*, 331, 434, 479.
Bonino, Michele, 55n.
Bonomi Bolchini, famiglia, 35.
Bordogna, Enrico, 18n, 55n, 118, 127, 128, *363*, 364, 367, 368, 393, 399, 400, *623*, 624, *624*, 626, 627, 628.
Boroli, Guido, 73n.
Boselli, Goffredo, 263, 273.
Bosso, Giacomo, 285.
Brigidini, Daniele, 54.
Brino, Giovanni, 471.
Broglia, famiglia, 35.
Bruna & Mellano, studio, 71, 73n.
Brunetti, Fabrizio, 189, *360*, *361*, 362, *365*, 367.
Brusasco, Pio Luigi, 51.
Bucelli, Claudia Maria, 38.
Buffa, Luigi, 51.
Buzzi Ceriani, Franco, 483, 495.

Caccia Dominioni, Luigi, 487.
Caccia Gherardini, Susanna, 38.
Campidonico, Francesco, 73n.
Canella, Gentucca, 7, 12, 13n, 18n, 19n, 28n, *31*, 37n, 45n, *48-50*, 55n, 61-65, 68n, 72, 73n, 74, 85, *85*, 93, 94, 141, *141*, 151, 152, 211, 219, 229, 263, *305*, 306-308, 317-319, 345, 351-354, *351*, *352*, 372, *372*, 373, *373*, 375, 376, 384, *384*, 385, 395, *395*, 396, *396*, 399, 423, 430, *430*, 431, 434, 500, *500*, 507, 508, *530*, 531, 535, 551, *551*, 559, 575, 611, 612, 619, 624, 627, 628.
Canella, Guido, 16, 17, 18n, *23*, 54, 55n, 65, 67, 68n, 75, 77, 78n, *79*, 85, *117*, 118, 127, 128, 156, 174, *363*, 364, 367, 368, 393, 399, 400, 441, 444, 454, 485, 495, 623, 624, *623-625*, 627, *627*, *628*, 633.
Cappai, Iginio, 16, 18n, 19n, 74, 81, 155-159, *161*, *162*, *164*, *166*, *170*, 173, 174, 630.
Capuano, Alessandra, 197, *232*, 233, *233*, 235, 253, 337, *337*, 345, 575.
Carapelli, Gabriella, 37n.
Carughi, Ugo, 55n.
Caruzzo, Letizia, 141.
Casalegno, Gualtiero, *59*.
Cascio, Ottavio, 43, *48*, 277, 329, 631.
Caselli, Crescentino, 549, 560.
Castelnuovo, Enrico, 76, 78n.
Cavaglià, Gianfranco, 135.
Cavallari Murat, Augusto, 17, 384, 386.
Cavallo, Sergio, *59*, *604*, *609*, *611*, *613*.
Cellini, Francesco, 18n, 189, 211, 223, *223*, 229, 257, *257*, 263, 264, 267, 273, 274, 434, *568*, *569*, 575, 593, *593*, 595, 596, 601.
Cerato, Fabio Aldo, 271, 273.
Cereghini, Mario, *58*, *442*, 443, *443*, *450*, 453, *455-457*, 457, *459*, *460*, *462*, 464, 465.
Ceresa, Franca, 458, 464, 465.
Ceresa, Paolo, 16, 17, 44, *50*, 54, *58*, 63, 277, 279, 282, 285, 288, 291-294, 299, 300, 441, 443, 444, 454, 457, 464, 631, 632.
Ceresa, Stefano, 457, 464.
Cerruti, Marisa, 303, 306, *311*, 317, *317*, 318.
Cervellati, Pierluigi, 27n.
Chiorino, Francesca, 131.
Chiorino Cristiana, 197, 253.
Ciorra, Pippo, 194, *194-196*, 197, 198.
Ciribini, Giuseppe, 523.
Cirio, famiglia, 522.
Cohen, Jean-Louis, 65,67, 68n.

Colonnetti, Gustavo, 131, 132, 135, 136.
Conforti, Claudia, 52, 55n, 306, 307, 318.
Conforto, Cina, 479.
Consonni, Giancarlo, 151.
Conte, Sara, 109.
Contessi, Gianni, 18, 307, 319.
Cordoni, Claudio, 38.
Coriasco, famiglia, 531, 551.
Corradi Dell'Acqua, Corrado, 487.
Corsico, Franco, 177, 223, 230, 630.
Cosenza, Luigi, 180, 190.
Costanzo, Michele, *84*, 85, *92*, 93.
Cracco Ruggini, Leila, 38n.
Cremona, Italo, 307, 319.
Crotti, Sergio, 321, *321*, 325, 404, *404*, 409, 414, *414*, 417, 418.
Crowe, Sylvia, 35.
Crozzolin, Carolina, 37n, 45n.
Cunico, Mariapia, 37n.

D'Acquisto, Salvo, 177, 233, 630.
D'Amato, Claudio, 211, 223, *223*, 229, 257, *257*, 263, 264, 267, 273, 274, 434, *568*, *569*, 575, 593, *593*, 595, 596, 601.
D'Olivo, Marcello, 85.
Dal Co, Francesco, 203, 211, 225, 229, 259, 263, 268, 273, 274, 375, 383, 385, 386, 399, 430, 434, 438, 507, 566, 575, 576, 593, 595, 596, 599, 601, 603.
Dal Lago, Adalberto, 495, 511, *511*, 518, *518*, 519, 589.
Dassi, Stefania, 37n, 45n.
De Benedetti, Carla, 25, 27, *402*, *405*, *408*, *409*, *411*, *625*, *627*.
De Benedetti, famiglia, 35.
De Carlo, Adolfo, 177, 193, 630.
De Carlo, Giancarlo, 44, 67, 75, 306, 319, 349, *360*, 361, *361*, 362, *362*, 363, *365*, 367, 368, 632.
De Feo, Giovanna, 229, 575.
De Ferrari, Giorgio, 44, 237, 257, 441, 563, 631, 633.
De Giorgi, Gabriele, 479.
de Luca, Giulio, 54.
De Notarpietro, Stefania, 42, 51.
De Rossi, Antonio, 396, 453, 458, 464, 465.
De Sanctis, Luigi Mario, 253.
De Seta, Cesare, 434, 575.
De Simoni, Ugo, 18n, 157-159, *162*, 173, 174.
Debuyst, Frédéric, 273.
Del Bel Belluz, Tamara, 216, *216*, 219, 220, *304*, 305, 317, 353, 375, 385, 394, *394*, 399, 400, 422, *422*, 423, 424, *424*, 530, *530*, 535, 536, *550*, 551, 559, 606, *606*, *607*, 608, 611, *611*, 612, 616, *616*, 619, 620.
Dellapiana, Elena, 135, 243.
Dell'Osso, Riccardo, 575.
Derrida, Jacques, 67, 68n.
Devoti, Chiara, 38n.
Dezzi Bardeschi, Marco, 16, 17, 19n, *498*, 499, *499*, *502*, *504*, 507, *507*, 508, *508*, *548*, 550, *550*, *552*, *556*, *557*, 559, *559*, 560, *560*.
Di Biagi, Paola, 363, *363*, 367, 384, *384*, 385, 386.
Di Salvatore, Nino, 13.
Dini, Roberto, 285, 287, 288.
Dixon, John Morris, 173.
Donati, Marta, 37n.
Dondi, Lavinia, 151.
Dragone, Angelo, 26, 28n.
Drocco, Guido, 430, 438.
Dulio, Roberto, *486*, 487, 495, 580, *580*, 583, 589, *589*, 590.
Durbiano, Giovanni, 73n, 394.

Eddone, Gianfranco, 18n, 157-159, *162*, 173, 174.
Einaudi, Giulio, 52, 75, 76, 141, 151, 152.
Einaudi, Luigi, 61.
Elasticospa, studio, 73n.

Fabbri, Marcello, 109, 197.
Fabiani, Filippo, 434.
Faggiolani, Chiara, 151.
Fanfani, Amintore, 63.
Favini, Aldo, 248, 253, 254.
Febvre-Desportes, Marie-Anne, 512, *513*, *517*, 519.
Ferrari, Fulvio, 434, 575.
Ferrari, Gaudenzio, 551.
Ferrari, Marco, 37n, 38n, *39*, 45n.
Ferrighi, Alessandra, 42, 51.
Fiaschi, Lucia, 38n.
Figini, Luigi, 116, 128, *161*, 427, 438.
Fiocchi, Annibale, 35, *161*, 193, 194, 198, 248, 254, 476.
Fontana, Federico, 38n.
Foppiano, Anna, 575.
Fossati, Paolo, 15, 18, 18n.
Franchina, Nino, 44, 61, 141, 152.
Frankl, Wolfgang, *33*, 52, *56*, 63, 64, 177, 179, 180, 181, *186*, *188*, 189, 190, 630.
Frattini, Gianfranco, 193, *195*, 197.
Frediani, Gianluca, 262, 269, 273.
Fresa, Marina, 37n.
Frisa, Angelo, 522.
Frisa, Maria Luisa, 35, 38n.

Gabella, Armando, 428.
Gabetti, Margherita, 211, 375, 399, 432, 507.
Gabetti, Roberto, 17, 19n, *20*, 25-27, 28n, *31*, *33*, 43-45, *48-50*, 51, 63, 65, 67, 68n, 71, 72, 73n, 74-76, 78n, 155, 157, 174, 177, *200*, 201, *202*, 202, 203, *203*, *205*, *206*, *208*, *210*, 211, 212, *212*, *214*, 216, *217*, *218*, 219, 220, *221*, 223, *223*, 224, *224*, 229, 230, 237, 248, 257-260, *257-260*, 263, *263*, 264, 267-271, *269*, 273, *273*, 274, 304, 317, 349, *350*, 351-353, *353*, 354, *355*, 371, *372*, 373, 375, *375*, 376, *382*, 383, 384, 385, *385*, 386, *392*, 393-395, *395*, *397*, 399, *399*, 400, *400*, 409, 417, *420*, 421, 423, *423*, 424, 427, *427*, 428-431, *430*, 433, 434, *434*, 438, 441, *498*, 499, 500, *500*, 507, 508, 530, 535, 549, 551, *554*, *555*, 559, 560, *562*, 563-566, *565-566*, *568-570*, *574*, 575, *575*, 576, *576*, 593, *593*, 595, 596, *597*, 599, *599*, 601, 602, 605, *607*, 611, 612, 630-633.
Gabriele, Romano, *161*, *164*, *166*, *170*.
Gallo, Francesco, 223, 224, 230.
Galloni, Faustino, 202.
Gardella, Ignazio, 16, 18n, 53, 55n, *57*, 63, 65, 67, 72, 74, 78n, 81, *112*, 113, 114-120, *118*, *121-126*, 127, 128, *129*, *161*, 308, 383, 384, 386, 421, 422, 441, 444, 454, *482*, 483-487, *484*, *492*, *494*, 495, 496, 630, 633.
Garofalo, Eliana, 42, 51.
Garofano, Francesco, 17, 253.
Gassino, Teresio, 476, 480.
Gatti, Antonio, 197.
Gavinelli, Corrado, *82*, 83, *83*, *86*, *87*, *89*, 93, 94.
Germani, Ester, 38n, *41*.
Gesi, Fabrizio, *360*, *361*, 362, *364*, 367.
Ghyka, Jeanne Catherine, 35.
Giacchè, Giulia, 38n.
Giacchè, Luciano, 38n.
Giacomini, Luca, 38n.
Giacopelli, Enrico, 38n, 160, 173, 194, *194*, 197, 248, *248*, 253, 254, 330, *330*, 331, 479.
Giammarco, Carlo, 73n.
Gigliotti, Vittorio, 177, 233, 235, *235*, 630.
Gini, Mario, 428.
Ginzburg, Carlo, 76, 78n.
Giolli, Raffaello, 483.
Giordano, Gianluca, *57*.
Girardi, Vittoria, *200*, 202, *205*, *206*, 208, *210*, 211, 212.
Giriodi, Sisto, 28n, *594*.
Giusti, Maria Adriana, 37n, 38n, 45n, 55n, *84*, 84, 94, 117, *117*, 127, 151, 160, 173, 189, 197, 211, 224, 229, 230, 240, *240*, 243, 244, 248, 253, 263, 273, 280, *280*, 281, 282, 285, 287, 288, 294, *294*, 299, 325, 330, *330*, 331, 345, 375, 395, *395*, 399, 409, 417, 434, 458, 464, 465, 495, 507, 512, 518, 519, 535, *567*, 575, 580, 589, 595, 601, 611.
Grassi, Ferruccio, 292, 300.
Gravagnuolo, Benedetto, 253.
Greco, Antonella, 109, 197.
Gregotti, Vittorio, 12, 13, 44, *47*, 63, 65, 67, 71, 73, 75, 219, 277, 306, 317, 318, 321, *321*, 322, *322*, *324*, 325, 326, 349, 361, 362, 371, 375, 376, 395, 399, 403, 404, *404*, 409, 410, *412*, 413, 414, *414-416*, 417, 418, *419*, 423, 529, *532-534*, 535, 536, 549, 559, 560, 619, 631, 632.
Gresleri, Giuliano, 273.
Grifoni, Tiziana, 37n.
Griseri, Andreina, 78n, 430, 551.
Guarini, Guarino, 76, 243, 244.
Guazzo, Giovanni, 99, *99*, 109.
Guccione, Margherita, 434.

Guerra, Andrea, *202*, 203, 211, 224, *224*, 229, *258*, 259, 263, 268, 273, 274, 375, 383, 385, 386, 399, *427*, 430, 434, 438, 507, 566, *566*, 575, 576, 593, *593*, 595, 596, 599, *599*, 601, 602.
Guerra, Leo, 12.
Guidarini, Stefano, 495.
Guiducci, Roberto, 18n, 55n, *112*, 114, *121*, *123*, *124*, 127, 331.
Guiso, Bianca, 37n, 45n.

Häring, Hugo, 307, 319.
Hölderlin, Johann Christian Friedrich, 73n.

Innocenti, Piero, 151.
Ippoliti, Alessandro, 38n.
Isola, Aimaro, 17, *20*, 25, 26, 28n, *31*, *33*, 43-45, *48-50*, 51, 63, 65, 67, 68n, 71, 72, 73n, 74-76, 155, 157, 174, 177, *200*, 201, *202*, 202, 203, *203*, *205*, *206*, *208*, *210*, 211, 212, *212*, *214*, 216, *217*, 219, 220, *221*, 223, *223*, 224, *224*, 229, 230, 237, 248, 257-260, *257-260*, 263, *263*, 264, 267-271, *269*, 273, *273*, 274, 304, 317, 349, 375, 383, 384-386, 395, 399, 423, 427, *427*, 428-431, 433, 434, *434*, 438, 441, 507, 535, 559, *562*, 563-566, *565-566*, *568-570*, *574*, 575, *575*, 576, *576*, 593, *593*, 595, 596, *597*, 599, *599*, 601, 602, 605, 611, 630-633.
Isolarchitetti, studio, 71, 72, 73n, 263, 434, 595.

Jacazio, Franco, 352, 354.
Jaquerio, Giacomo, 531, 551.
Jarach, Bruno, 427, 438.
Jaretti Sodano, Sergio, 72, 616.
Jellicoe, Geoffrey Alan, 35.
Johnson, Philips, 78n.
Jucker, Carlo, 580, 590.
Jucker, famiglia, 35, 580, 590.
Jucker, Magda, 580, 590.
Jucker, Riccardo, 17, 580, 590.
Juvarra, Filippo, 76.

King, Perry A., 173, 331.
Koenig, Giovanni Klaus, 84, 434.

L. Montaigne, red, 615, 619, 620.
Latini, Luigi, 35, 37n, 38n.
Laudi, famiglia, 605, 612.
Lazzari, Laura, 54.
Lazzarini, Luca, 55n.
Lembo, Tullio, 18n, 157-159, *162*, 173, 174.
Lenti, Maria Carla, 51.
Levi Montalcini, Emanuele, 279, 281, 282, 285, 287, 288, *288*, 293, 299, *299*, 300, 446, 453.
Levi Montalcini, Gino, 16, 17, 54, *58*, 63, 74, 277, *278*, 279-281, *281*, 282, *283*, *284*, 285, 287, *287*, 288, *288*, 291-294, 299, *299*, 300, 441, 443-446, *447-449*, *451*, *452*, 453, 454, 457, 458, 464, 631, 632.
Levi, Corrado, 51.
Lodari, Renata, 38n.
Loi, Maria Cristina, 495.
Loik, Mirella, *82*, 83, *83*, *86*, *87*, *89*, 93, 94.
Longhi, Andrea, 263, 273.
Longhi, Roberto, 53.
Lorenzi, Angelo, 495.
LSB, architetti associati, 73n.
Lunati, Angelo, 54.
Lupo, Giovanni Maria, 243.
Luzi, Elio, 72, 616.
Luzzatto, Lia, 109.

Maggi, Paolo, 51.
Maggia, famiglia, 35.
Maggia, Giovanni, 38n, *48*, 127, *329*, 330-332, *332*.
Maggiore, Carlo Alberto, 495.
Mainardis, Pietro, 16, 18n, 19n, 74, 81, 155-159, *161*, *162*, *164*, *166*, *170*, 173, 174, 630.
Mamino, Lorenzo, 73n, 306, 319.
Manganaro, Elvio, 55n, 119, 127, 128, *363*, 364, 367, 368, 393, 399, 400, *623*, 624, 627, 628.
Mangone, Fabio, 453, 467, *467*, 471, 472.
Mantovani, Silvia, 38n.
Marchiafava, Veronica, 109.
Marini, Giuseppe Luigi, 109, 239, *239*, 243, 244, 575.
Marini, Marino, 36, 579, *589*, 590.
Maritano, Anna, 279, 281, 282, 285, 287, 288, *288*, 293, 299, *299*, 300.
Marocco, famiglia, 444, 445.
Marra, Claudio, 27n.
Martini, Arturo, 37.
Martinotti, studio fotografico, *488*, *496*.
Marzi, Tanja, 37n, 45n, *48*, *49*, 64, 135, 243.
Masieri, Angelo, 306, 319.
Massarente, Alessandro, 434.
Mattei, Enrico, 63.
Matteini, Milena, 37n, 38n.
Mazza, Luigi, 18n.
Medoro, Gianni, 34, 38n.
Mellano, Paolo, 19n, 28n, *31*, 37n, 45n, 55n, 65, 68n, 73n, 85, *85*, 93, 94, 141, *141*, 151, 152, 211, 219, 229, 263, *305*, 306-308, 317-319, 345, 351, *351*, 352-354, *352*, 372, *372*, 373, *373*, 375, 376, 384, *384*, 385, 395, *395*, 396, *396*, 399, 423, 430, *430*, 431, 434, 500, *500*, 507, 508, *530*, 531, 535, 551, *551*, 559, 575, 611, 612, 619.
Meneghetti, Lodovico, 12, 44, *47*, 63, 65, 75, 277, 321, 349, 403, 409, 410, 413, 417, 418, 549, 559, 560, 631, 632.
Meneghin, Erica, 37n, 45n.
Menini, Giacomo, 446, 453.
Meriggi, Maurizio, 100, 109.
Merlo, Pietro, 45n, *48*, *49*.
Michelangelo, Buonarroti, 115.
Migliasso, Antonio, 35, 114, 158, 173, 215, 216, 220, 428.
Milan, Laura, 197, 253.
Milton, John, 37.
Mizzotti, Simone, *134*.
Mollino, Carlo, 51, 54, 55n, *58*, 63, 71, 72, 74, 307, 319, 441, 443, 444, 454, 457, 467, *467*, *470*, 471, 472, 632.
Moncalvo, Riccardo, 25-27, 28n, *49*, *50*, *56*, *200*, *205*, *302*, *309*, *311*, *312*, *314*, *317*, *501*, *502*.
Montesanto, Paolo, 93.
Monti, Paolo, 27n.
Moretto, Luca, 73n.
Morpurgo, Gaddo, 27n, 28n, *28*.
Morpurgo, Guido, 322, *322*, *324*, 325, 326, 404, 409, 410, 414, 417.
Morresi, Manuela, *202*, 203, 211, 224, *224*, 229, *258*, 259, 263, 268, 273, 274, 375, 383, 385, 386, 399, *427*, 430, 434, 438, 507, 566, *566*, 575, 576, 593, *593*, 595, 596, 599, *599*, 601, 602.
Morris, William, 551.
Moschini, Francesco, 235.
Mosso, Leonardo, 17, 54, 55n, *58*, 74, 77, 81, 131, 132, 135, 136, 630.
Mosso, Nicola, 44, 63, 74, 237, 239, 240, 243, 244, 631.
Mulas, Ugo, 25, 26, *48*. *334*, *342-344*.
Mulazzani, Marco, 127, 159, *159*, 173, 185, 325, 404, *404*, 409, 410, 417, 434, 589.
Munari, Bruno, 13.
Muntoni, Alessandra, 479.
Muratore, Giorgio, 197, *232*, 233, *233*, 235, 253, 337, *337*, 345.
Musatti, Riccardo, *56*, *96*, 99, *101*, *103*, *105*, *107*, *108*. 109, 110, *110*.
Musmeci, Sergio, 75.
Mussat Sartor, Paolo, 25, 27, *222*, *226*, *227*, *230*, *592*, *598*, *600*, *602*.

Naim, Margherita, 28n, *33*.
Nardi, Antonio, *56*, *86*, *88*, *93*.
Naretto, Monica, 37n, 38, 45n.
Negozio Blu, architetti associati, 73n.
Neri, Gabriele, 132, 136.
Nervi, Pier Luigi, 43, *48*.
Nizzoli, Marcello, 17, 35, 36, 75, 181, 190, 237, 247, *247*, *250*, 253, *254*, 631.
Nonis, Fabio, 495.
Norberg-Schulz, Christian, 235, *235*.
Nunziante, Pietro, 109.

Occelli, Chiara, 295, 299.
Oliveri, Gian Mario, 17, 237, 247, 631.
Olivero, Roberto, 73n.
Olivetti, Adriano, 17, 44, 52, 63, 75, 99, 99, 100, 109, 115, 116, 128, 141, 152, 155, 156, 173, 174, 180, 190, 193, 194, 197, 198, 253, 303-308, 318, 433, 434, 438, 475, 475, 479, 480
Olivetti, Camillo, 36, 116, 128.

Olivetti, famiglia, 35.
Olivetti, Roberto, 427.
Olmo, Carlo, 18n, 55n, 211, 223, *223*, 229, 230, 430, 434, 495, 565, 575.
Onsitestudio, 54.
Orazi, Manuel, 151.
Ottolenghi, Arturo, 37, 38n.
Ottolenghi, Astolfo, 37.
Ottolenghi, famiglia, 35.

Pace, Sergio, *259*, 260-263, *263*, 264, 269, *269*, 273, 384-386, 467, *467*, 471, 472.
Pagano, Giuseppe, 443, 454, 483.
Palladio, Andrea, 306, 319.
Panzini, Franco, 37n.
Papa, Enrico, 38n, *48*, 127, *329*, 330-332, *332*.
Parent, Claude, 173.
Passanti, Mario, 17, 277, 279, 282, 291-294, 299, 300, 631.
Pavia, Guido, 37n, 45n.
Pazzaglini, Marcello, 479.
Pechère, René, 35.
Pedio, Renato, 55n, *161*, *164*, *166*, *170*, *178*, 182, *183*, *186-188*, 189, *189*, 190, 336, 345, 346, 433.
Pellegrini, Ettore, 197, *232*, 233, *233*, 235, 345.
Pellegrino, Michelangelo cardinale, 270.
Penone, Giuseppe, 61.
Peressutti, Enrico, 580, 590.
Perlo, Luisa, 135.
Perret, Auguste, 75, 414, 418.
Perriccioli, Massimo, 109.
Persico, Edoardo, 55n, 443, 444, 454.
Petrangeli, Maurizio, 263, 434.
Piacentini, Marcello, 37.
Piacenza, famiglia, 35, 38n.
Piccinato, Luigi, 484, 495, 496.
Piccoli, Edoardo, 55n.
Piero della Francesca, 19n.
Piolatto, Elisa, 37n, 45n.
Piva, Cesare, 73n, 595.
Poggio, Pier Paolo, 151.
Polano, Sergio, 127, 159, *159*, 173, 185, 325, 404, *404*, 409, 410, 417, 434, 589.
Polesello, Gianugo, 78n, 127.
Poli, Filippo, 173.
Polin, Giacomo, 404, 409.
Pollini, Gino, 116, 128, *161*, 427, 438.
Pomodoro, Giò, 17, *254*.
Ponti, Gio, 42, 279, 282, 292, 294, 299, 300.
Porcinai, Martino, 35.
Porcinai, Paola, 38n.
Porcinai, Pietro, 34-37, 37n, 38n, *39-41*, 441, 579, *583*, 633.
Porta, Marco, *494*, 495, *510*, 519, 580, *580*, *581*, 589, 590.
Portaluppi, Piero, 580, 590.
Portoghesi, Paolo, 26, 28n, 75, 177, 233, *235*, 235, 306, 318, 434, 575, 630.
Pozzana, Mariachiara, 37n.
Prandi, Enrico, 55n, 118, 127, 128, *363*, 364, 367, 368, 393, 399, 400.
Prella, Giuseppe, 156.
Previtali, Giovanni, 78n.
Priori, Giancarlo, 235.
Prosperi, Adriano, 68n.

Quaroni, Ludovico, 74, 75, 177, 180, 181, 190, *192*, 193, *193*, 194, *194*, *195*, 197, *197*, 198, *199*, 363, 368, 630.
Quattrocchi, Luca, 197.
Quintavalle, Arturo Carlo, 247, *247*, *250*, 253, 254.

Raineri, famiglia, 605.
Raineri, Giorgio, 16, 17, 19, 26, 43, 45, 45n, *47-50*, 52, 54, 55n, *56*, *59*, 65, 67, 72. 73n, 74, 75, 141, *141*, 151, 152, 177, 211, *214*, 215, 216, *216-218*, 219, 220, *221*, 229, 263, 277, 303-305, *305*, 306-308, *309*, *311*, *312*, 317, *317*, 318, 349, *350*, 351-354, *352*, *353*, 355, 371-373, *373*, 375, 376, 383, 384, *384*, 385, 386, *392*, 393-396, *394*, *396*, 399, 400, 409, 417, *420*, 421, 422, *422*, 423, *423*, 424, *424*, 433, 441, 500, 508, 529, 530, *530*, 531, *532-534*, 535, 536, *548*, 549, 550, *550*, 551, *551*, *552*, *557*, *558*, 559, 560, *560*, 595, 601, 605, 606, *606-608*, 611, *611*, 612, 615, 616, *616*, 619, 620, 630-633.
Raineri, Giuseppe, 44, 73n, 74, 202, 306, 319, 352, 354, 395, 441, 499, 500, 508, 551, 563, 565, 566, 576, 606, 633.
Raitano, Manuela, 65n.
Rama, Carol, 307, 319.
Ramello, Manuel, 37n, 45n.
Rapisardi, Ernesto, 37.
Re, Luciano, 44, 45, 45n, 50, 237, 257, 267, 269, 270, 428, 430, 438, 441, 599, 631, 633.
Regis, Daniele, 28n, *50*, *260*, *264*, 307, *356*, *357*, 358, 359, *359*, *378*, 379, *379*, 380, 381, *381*, *388*, 389, *389*, *390*, *391*, *426*, *434*, 523, 525, 551, 612.
Reinerio, Luca, 73n, *259*, 263, *263*, 264, 269, *269*, 273.
Renacco, Nello, *59*.
Ricci, Leonardo, 16, 17, 52, *56*, 63, 64, 74, 81, *82*, 83-85, *83-84*, *86-89*, *92*, 93, 93, 94, 109, 630.
Ridolfi, Mario, 16, 19n, *33*, 53, 55, *56*, 63, 64, 67, 72, 74, 177, 179-181, *183*, *186*, *188*, 189, 190, 308, 393, 400, 630.
Riva, famiglia, 35, 36.
Riva, Simona, 495.
Rizzi, Roberto, 345.
Roasio, Antonietta, 277, 303, 304, 307, 631.
Rogers, Ernesto Nathan, 16, 17, 18n, 24, 27n, 42, 53, 55n, 115, 127, 580, 590.
Roggero, Mario Federico, *59*, 127.
Rolfo, Davide, 396.
Romano, Augusto, 17, 44, 74, 349, *356*, 357, *357*, 358, 359, *378*, *379*, 379-381, *381*, *388*, 389, *389-391*, 391, 441, *520*, 521-523, 525, *525*, 526, *527*, 632, 633.
Romano, Giovanni, 76, 78n.
Romitti, Ines, 37n.
Rossi, Aldo, 17, *47*, 78n, 409, 549, 559, 560.
Rossi, Lamberto, 362, *362*, 367.
Rossi, Piero Ostilio, 52, 55n.
Rossi, Sara, 475, 479, 480. 539, 545, 546.
Rosso, Michela, 294.
Rosso, Paolo don, 270.
Rostan, Gianni, *82*, 83, *83*, *86*, *87*, *89*, 93, 94.
Rowe, Colin, 624, 628.
Rykwert, Joseph, 321, *321*, 325, 409, 417.

Sala, Giorgia, 38n.
Samassa, Francesco, 363, 367.
Samonà, Alberto, 486, 495.
Samonà, Giuseppe, 75, 78n, 479.
Santini, Chiara, 38n.
Santini, Pier Carlo, 345.
Saponaro, Giulio, 37n, 45n.
Scalvini, Maria Luisa, 495.
Scarpa, Carlo, 306, 319.
Schellino, Giovanni Battista, 26, 76, 78n, 152.
Scomparin, Colombo, 158, 173.
Scrivano, Paolo, 109, 197, 253, 434.
Scuderi, Luciano Antonino, 42, 51.
Segoloni, Giulio, 19n, *498*, 499, *499*, *502*, *504*, 507, *507*, 508, *508*, *548*, 550, *550*, *552*, *556*, *557*, 559, *559*, 560, *560*.
Sellino, Elio, 151.
Semerani, Luciano, 78n, 127.
Serafini, Umberto, 109.
Sereni, Emilio, 69, 73n.
Sergi, Giuseppe, 458, 464, 465.
Serra, Richard, 61.
Settis, Salvatore, 109.
Shapira, Nathan H., 173, *328*, 331.
Sherer, Daniel, 624, 628.
Signorelli, Bruno, 243.
Sistri, Augusto, 243.
Šklovskij, Viktor Borisovič, 623, 628.
Soldati, Atanasio, 13.
Sørensen, Carl Theodor, 35.
Spanzotti, Giovanni Martino, 16, 53, 55n, *57*, *58*, 116, 128.
Stella, Federica, 135, 243.
Stevan, Cesare, 345.
Stoppino, Giotto, 2, 44, *47*, 63, 65, 75, 277, 321, 349, 403, 409, 410, 413, 417, 418, 549, 559, 560, 631, 632.
Suzuki, Katuyuki, 623, *623*, *625*, 627, *627*, 628, *628*.
Svalduz, Elena, 38n.

Tafuri, Manfredo, 70, 72, 73n, 75, 76, 78n, 84, *192*, 193, *193*, 194, 197, 198, *199*, 325, 434.
Tagliacollo, Enrica, 197.

Tamborrino, Rosa, 38n, 55n, *84*, 84, 94, 117, *117*, 127, 151, 173, 189, 197, 211, 224, 229, 230, 240, *240*, 243, 244, 248, 253, 263, 273, 280, *280*, 281, 282, 285, 287, 288, 294, *294*, 299, 325, 330, *330*, 331, 345, 375, 395, *395*, 399, 409, 417, 434, 458, 464, 465, 495, 507, 512, 518, 519, 535, *567*, 575, 580, 589, 595, 601, 611.
Tampieri, Maria Grazia, 453, 467, *467*, 471, 472.
Tarpino, Antonella, 37n.
Tarpino, Emilio Aventino, 44, 53, 55n, 475, 476, 480.
Tentori, Francesco, 16, 18n, 109, 127, 157-159, *162*, 173, 174, 179, *320*, 321, *323*, *324*, 325, 326, *326*, 409, 417.
Terni, Ida, 151.
Terni, Paolo, 151.
Terranova, Antonio, 197.
Testori, Giovanni, 18, 19n, 53, 55n, *57*, 77, 78n, 551.
Teyssot, Georges, 197.
Todisco, Alfredo, 139, 152.
Tonon, Graziella, 151.
Torretta, Giovanni, 51.
Torricelli, Angelo, 18n, 431.
Tosco, Carlo, 263, 273.
Tosi, Franca, 487.
Tosi, Maria Teresa, 487.
Traini, famiglia, 531, 551.
Treib, Marc, 38n.
Turchetti, Marcella, 28n, *33*.

Ungers, Oswald Mathias, 624, 628.

Vaccaro, Giuseppe, 36, *41*.
Valeriani, Enrico, 229, 575.
Valle, Gino, 306, 319.
Vanoni, Ornella, 18.
Varaldo, Giuseppe, 43.
Vender, Claudio, 623, 628.
Veronesi, Giulia, 54.
Vicari, Alessandro, 575.
Vidari, Pier Paride, 38n, *48*, 127, *329*, 330-332, *332*.
Vietti, Luigi, 457.
Viganò, Vittoriano, 16, 43, *48*, 65, 67, 75, 277, 335-338, *339*, *340*, *342*, 345, 346, *347*, 631.
Vigoni, Ignazio, 484, 496.
Villata, Maurizio, 7, 61, 62-64, 74.
Vinay, Tullio, 52, 83-85, 94.
Vitale, Daniele, 280, 281, 282, 287, 294, 300, 431, 445, 446, *449*, *451*, 453, 454.
Vittone, Bernardo, 26, 28n, 76.
Vittoria, Eduardo, 16, 44, 52, *56*, 74, 81, 97, 99, *99*, 100, 109, 140, 141, 152, 329, 332, 441, 475, 476, 479, 480, *538*, 539, *540*, *541*, *543-545*, 546, *546*, 630, 633.
Von Klier, Hans, 173, *328*, 331.

Warburg, Aby, 26.
Wedekind, Herta, 37.

Zanarotti, Camilla, 38n.
Zannier, Italo, 27n, 28n, *29*.
Zanuso, Marco, 17, 19n.
Zegna, Aldo, 36.
Zegna, famiglia, 35, 36, 38n.
Zermani, Paolo, 203, *203*, 211, 212, 229, 258, *258*, 263, 273, 434, 495, 565, *565*, 575, 576.
Zevi, Bruno, 11, 13n, 16, 17, 19n, 24, 27n, 42, 52, 53, 55n, *56*, 61, 65, 75, 76, 81, 139, 141, 151, 152, 156, 173, 174, 181, 189, 190, 203, 307, 308, 319, 433, 484, 495, 496, 630.
Zigaina, Giuseppe, 306, 319.
Zito, Carla, 270, *270*.
Zonato, Andrea, 458, *458*, 484, 485.
Zorzi, Renzo, 18n, 117, 127, 128, 157-159, *162*, 173, 174.
Zuccotti, Gian Pio, 51.

Carmen Andriani
Università di Genova

Michele Bonino
Politecnico di Torino

Enrico Bordogna
Politecnico di Milano

Tommaso Brighenti
Politecnico di Milano

Gentucca Canella
Politecnico di Torino

Stefania Dassi
Musei Reali di Torino, Ministero della Cultura

Marco Ferrari
Politecnico di Torino

Paolo Icaro
Scultore

Tanja Marzi
Politecnico di Torino

Paolo Mellano
Politecnico di Torino

Maria Picarreta
Direzione Generale Creatività
Contemporanea, Ministero della Cultura

Enrico Prandi
Università degli Studi di Parma

Luciano Antonino Scuderi
Direzione Generale Creatività
Contemporanea, Ministero della Cultura

Maurizio Villata
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

In quarta di copertina
Leonardo Ricci,
Centro ecumenico
Agàpe a Prali,
Torino, 1946-51.
Inaugurazione
12 agosto 1951
(Fondo fotografico
Agàpe, Archivio
fotografico valdese)

