

V La ricostruzione fra continuità e rinnovamento 1948-60

31 Il dibattito fra innovatori e conservatori per i borghi, i ponti fiorentini e per l'abbazia di Montecassino

I tralicci prefabbricati dei ponti Bailey mantengono unita l'Italia dopo il 1944. Le truppe di occupazione tedesche ritirandosi da Firenze hanno fatto saltare tutti i ponti eccetto Ponte Vecchio, ma lo hanno isolato distruggendone gli accessi: borgo S. Jacopo e Por S. Maria. Michelucci disegna e ridisegna per anni i lungarni con la complessità di spazi e volumi stratificatisi in millenni di vita fra case-torri e case-botteghe, nei barbacani sporgenti sulle strade e sull'Arno. Ma il passato, soprattutto l'architettura minore, mai censita, misurata, fotografata, appare purtroppo irrecuperabile; non si deve fare il falso e quindi l'architetto cerca di trasfondere decenni di studi e riflessioni sull'attualità dell'architettura tradizionale toscana nei suoi disegni, densi e drammatici come *le Carceri* di Piranesi, come i rifugi della metropolitana di Londra disegnati da Henry Moore.

Si indice un concorso che si svolge nel 1946, ma il suo carattere specialmente urbanistico lascia indefinita e irrisolta la scelta architettonica. Si tratta di un piano particolareggiato secondo le teorie di Giovannoni del 1913, che lui stesso aveva nel frattempo rivisto: separazione dei percorsi veicolari dai pedonali sulla riva d'Oltrarno e a Ponte Vecchio; apertura di piccoli slarghi per poter ammirare con nuove visuali S. Stefano sopr'Arno e il palazzo di parte Guelfa, prima invisibili, disporre i corpi isolati dei condomini a gradoni verso il sole e la collina di Boboli e creare un basamento continuo di botteghe e officine artigianali verso il fiume, magari aggettandolo su arcatele neomedievali, come propone il gruppo di Edoardo Detti con il motto "città sul fiume".

Poi verrà la ricostruzione, sciatta, trascurata, superficiale, nella eliminazione di ogni idea urbanistica innovativa, nella semplificazione e modernizzazione banale di secoli di storia architettonica con un po' di rivestimenti di pietra serena, qualche variazione di volume, aggetti e rientranze. A differenza che all'estero, la ricostruzione in stile viene limitata solo a singoli edifici monumentali, di fronte alla proposta di Berenson di ricostruire i lungarni fiorentini "dov'erano e come erano", condivisa dalla maggioranza dei cittadini, si procede altrimenti, anche per la influenza di Carlo Ludovico Ragghianti e Roberto Papini. Il trauma e le polemiche sulla nuova stazione a S. Maria Novella sono ancora vive e si sceglie un compromesso fra tipologie strutturali e distributive moderne ed elementi stilistici pseudoantichi, con l'eccezione dell'unico edificio di Michelucci in via Guicciardini (1954-57).¹



Firenze, ricostruzione Lungarno 1950-60.

L'anastilòsi del ponte di S. Trinita a Firenze (1955-57, voluta da Mario Salmi, presidente del Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti, contro le tecniche moderne prescritte dal

¹F. BELLINI, *Toscana, Emilia, Romagna, Marche*, in *Storia dell'architettura italiana, il secondo novecento*, a cura di F. Dal Co, Milano 1997, pp. 140-143.

Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici) segue la perfetta ricostruzione con stucchi e intarsi marmorei (ma non con gli affreschi) di Montecassino (1948-56, sostenuta da Giovannoni e dal Vaticano, difesa da Benedetto Croce, con Roberto Pane e Renato Bonelli, ma osteggiata dagli storici dell'arte, con a capo Ranuccio Bianchi Bandinelli, in nome del principio di autenticità).² Leonardo Savioli studia la ricostruzione dei ponti fiorentini (con Giuseppe Gori e Leonardo Ricci) in continuità con il classicismo novecentesco della villa Contini-Bonaccossi di Michelucci al Forte dei Marmi (circa 1940). Il soprintendente Piero Gazzola ricostruisce fedelmente in ogni particolare e nei materiali i ponti di Verona³, ma purtroppo il teatro Accademico di Bibbiena viene rifatto in forme moderne. Ferdinando Forlati "raddrizza" a forza di tiranti e martinetti il palazzo dei Trecento a Treviso, ricostruisce S. Nicolò e poi (1950-1954) fa di S. Giorgio Maggiore un'isola dell'utopia e della cultura degna del mecenate Vittorio Cini, mentre Luigi Vietti sistema le foresterie, il giardino e costruisce il teatro verde con Angelo Scattolin⁴, quasi a ricordare quello di Michelucci per l' E42. Santa Chiara a Napoli, persi ormai gli stucchi dorati del barocco, affiora nella purezza scarna della forma angioina. Questa la si considera come l'aspetto genuino da seguire nella ricostruzione critica. Altre volte, però, interi isolati danneggiati sono rasi al suolo con la presunzione vera o falsa di dissesti statici per ricavare nuove aree fabbricabili pregiate nel cuore delle città.

Spesso le distruzioni belliche si fondono con gli sventramenti precedenti. Messina deve essere quasi completamente ricostruita: dal duomo alla palazzata, che Giuseppe Samonà ricostruisce parzialmente con uno stile un pò freddo alla Perret (1953-58)⁵; Palermo è bombardata nella sua facciata sul mare e inizia un degrado del centro storico che si salda con l'abbandono e la contemporanea espansione a macchia d'olio nella Conca d'Oro. Oltre agli obiettivi strategici dell'avanzata alleata (Cassino, Ortona, Alfonsine) sono soprattutto danneggiate le città portuali (Ancona, Genova), Milano, i nodi ferroviari di Padova e Treviso. Scompare la cappella di Mantegna agli Olivetani, il Tiepolo di palazzo Dugnani e l'Ospedale Maggiore a Milano, la chiesa di Porto Fuori a Ravenna con il ciclo riminese appena studiato da Cesare Brandi con la sua memorabile mostra del 1938.



Giuseppe Samonà INPS

Messina 1963

²P. MARCONI, *Il restauro architettonico*, in *Storia dell'architettura italiana, il secondo novecento*, cit. , pp. 374-380.

³La sensibilità per i materiali gli deriva dall'affinità romantica con Giulio Ulisse Arata del quale tenne la commemorazione al Rotary Club di Piacenza.

⁴Un argine artificiale di terra degrada nella cavea lastricata di pietra d'Istria e marmo rosa di Verona. Il palcoscenico ottagonale, sollevato a vassoio sui servizi e i camerini seminterrati, ha per quinte filari di cipressi e per sfondo la laguna.

⁵ Ci si riferisce soprattutto alla ricostruzione di Le Havre .

Sul piano del linguaggio architettonico, a Roma e Firenze al momento della Liberazione non si presagisce la fine delle forme del passato, gli archi e le colonne, per intenderci, dell'Eur. Arnaldo Brasini, presentando nel 1944 il progetto del tempio votivo del Sacro Cuore di Maria ai Parioli, ovviamente grandioso, ne descrive lo stile "ispirato alla tradizione solenne ed augusta dell'arte classica" piuttosto che tratto "dalle manifestazioni polemiche dell'architettura così detta "moderna" tuttora in discussione e in molti paesi già superate".⁶

32 Gli accademici completano le opere del ventennio

L'architettura tradizionale continua a dominare sul piano accademico l'insegnamento fino agli anni '60, eccettuato il celebre caso della scuola veneziana (Samonà, Albini, Gardella, Lodovico Barbiano di Belgioioso, Piccinato, Zevi, Astengo, De Carlo) e in parte di Firenze (Michelucci, Libera Quaroni). Piacentini con Spaccarelli completa via della Conciliazione per il giubileo del 1950, Arnaldo Foschini con Del Debbio e Ballio Morpurgo il Ministero degli Affari Esteri (già palazzo del Littorio), Brasini eleva fino alla cupola la basilica del Cuore Immacolato di Maria (1951-52) e costruisce il ponte Flaminio (già Littorio) realizzando la sua idea del 1916 come un ingresso monumentale per i pellegrini provenienti da nord. Ancora Piacentini costruisce i propilei degli edifici Fiat alla testata di via Bissolati (1947-48) compiendo un episodio urbano al quale aveva cominciato a lavorare fin dalla giovinezza con le proposte di sistemazione del fianco di palazzo Barberini verso il Tritone⁷. Le chiese di S. Eugenio di Enrico Galeazzi e Mario Redini (1943-50) e di SS. Giovanni e Paolo all'Eur di Foschini (1937-50) paiono modelli didattici, nella loro ricerca compositiva originale, seppure condotta all'interno dell'architettura, rispettivamente del secondo e del primo Cinquecento, ma il loro peso professionale è ridimensionato e le didattiche di Foschini (presidente dell'accademia di San Luca e preside della facoltà di architettura), o di Portaluppi a Milano, lasciano spazio alle sperimentazioni libere degli allievi.



Muzio, Pediconi e altri, piazza circolare EUR, 1950-55.

⁶*L'opera architettonica e urbanistica di Armando Brasini*, a cura di L. Brasini, Roma 1979, p. 141.

⁷ In piazza San Silvestro si ricostruisce il lato nordest con una scialba edilizia intensiva, priva degli accenti monumentali del piano "la burbera". Contemporaneamente si ridiscute il piano regolatore del 1931 e l'ufficio tecnico del comune propone nel 1951 per snellire il traffico nel centro storico di sventrare il tridente barocco dall'Augusteo a via Vittoria fino alle pendici del Pincio, sotto villa Medici sarebbero sboccati due nuovi tunnel rivolti l'uno verso il Muro Torto, l'altro verso via Veneto. Camillo Cederna scrisse su <<Il Mondo>> del 17 novembre 1951 l'articolo *I vandali in casa* il primo di una lunga serie sull'urbanistica romana, poi raccolti in *Mirabilia Urbis* (Torino 1965) Piacentini interviene sulle pagine de il <<Globo>> in difesa del progetto. Ma il Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici, dopo una petizione di architetti e intellettuali, bocchia definitivamente e per sempre queste idee e questa mentalità.

L'EUR viene costruita (ribattezzando così nel 1951 la E42) secondo un planivolumetrico di Giorgio Calza Bini che segue il progetto di Piacentini del 1937. Sotto il coordinamento di Virgilio Testa, presidente dell'ente, entro il 1955-56 sono terminati il palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi di Libera; gli edifici INA e INPS e la piazza a esedre di Giovanni Muzio con Mario Pediconi e Giulio Pediconi; l'edificio delle Forze Armate di Mario De Renzi e Gino Pollini, assegnato poi all'Archivio Centrale dello Stato; il museo della Romanità di Pietro Aschieri e collaboratori. A Piacentini è riservata la conclusione dell'opera con il palazzo dello Sport, progettato con Nervi nel 1958 e costruito per le Olimpiadi del 1960. Se i meriti della struttura vanno dati al grande ingegnere, che riesce a smaterializzare la cupola nell'irraggiamento luminoso delle nervature radiali, l'efficace scelta della collocazione si deve a Piacentini, che può così concludere l'asse prospettico del suo piano con un monumento allo sport (che sembra richiamare ancora una volta il progetto de *La Ville Internationale* di Andersen e Hébrard) e con la sistemazione paesaggistica del lago, curata da Raffaele De Vico.

Contemporaneamente Vittorio Cafiero completa l'ex ministero dell'Africa Italiana (iniziato nel 1938), terminato come sede della Fao nel 1951, con il suo monumentalismo classico-moderno, ormai anacronistico, mentre Florestano di Fausto compie la raffinata cappella delle Reliquie in Santa Croce in Gerusalemme (1927-52) in uno stile neo-bizantino, interpretato secondo il gusto de-cò.

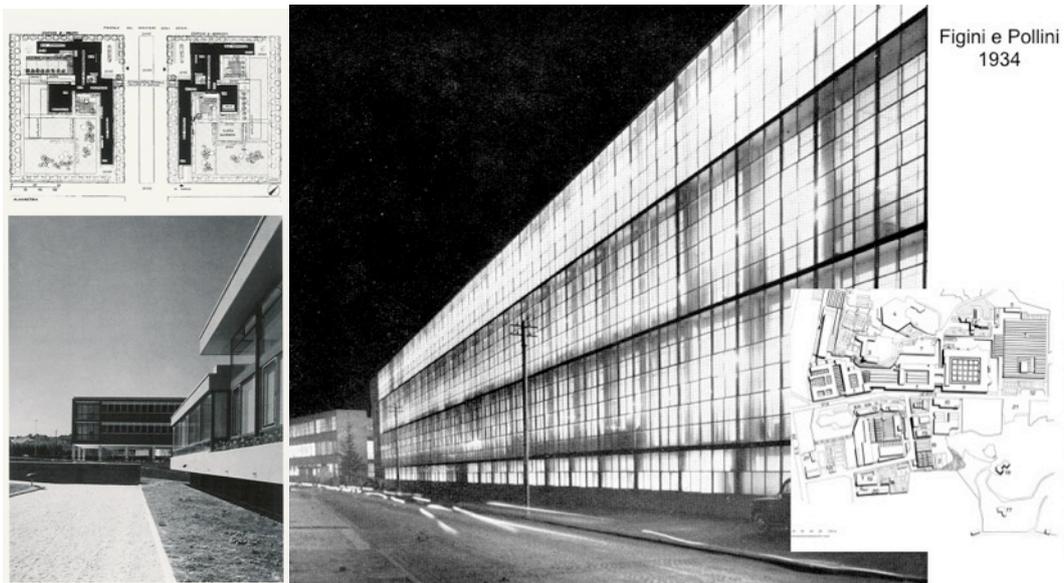
Arnaldo Foschini, disegna il volto di Napoli moderna con la sede della Banca d'Italia in piazza Municipio (1946-49 con Marcello Canino) aggiornando il suo stile neocinquecentesco con una griglia astratta di marcapiani e paraste.⁸ Piacentini interviene accanto al duomo di Ferrara con la ricostruzione diradata del quartiere di S. Romano (1951) e con la sede dell' UPIM (1954-56) ricostruendo il portico medioevale, del palazzo della Ragione distrutto, ma senza cercare altri mimetismi storici.

Enrico del Debbio, forse per il contatto con i giovani allievi, dimostra una maggiore versatilità spostandosi dal razionalismo mediterraneo e lirico della colonia elioterapica a Monte Mario (1934-35), alla distribuzione aperta dei bassi volumi concatenati da tetti piani in aggetto e pareti di mattoni a vista di gusto scandinavo nella casa internazionale dello studente al Foro Italico (1957-60 con Pier Maria Lugli), fino ai chiari volumi neoplastici della villa di via Nomentana (1961-65)⁹.

A Ivrea già a cominciare dal 1934 era iniziata l'eccezionale esperienza di Figini e Pollini per Adriano Olivetti. Lungo via Jervis la grande superficie vetrata continua racchiude la struttura in portali di calcestruzzo armato portando alle ultime conseguenze la lezione del Bauhaus e della Glasarchitektur delle avanguardie.

⁸ C. COCCHIA, *L'edilizia a Napoli dal 1918 al 1959*, Napoli 1961.

⁹ Non va inoltre trascurata la sua opera per l'INA nei quartieri di Ponticelli a Napoli (1952) dell'Isolotto a Firenze (1954). Nonostante la sua fantasia e perizia nel disegno, già dimostrate nelle cooperative edilizie romane degli anni '20, egli non indulge in motivi vernacolari. Il complesso IFAP a Terni (1961-65) si distingue per la sicura soluzione dei problemi distributivi e funzionali, per l'uso di elementi modulari e per la cura nei dettagli. La sua specializzazione nella progettazione di impianti sportivi si conferma nello stadio del nuoto al Foro Italico con Annibale Vitellozzi. La sua attività didattica si svolge per oltre quarant'anni nel campo del disegno, dal 1957 al 1964 dirige l'Istituto di Disegno e Rilievo della Facoltà di Architettura di Roma.



Del Debbio, casa dello studente, Foro Italico, Roma 1960.

33 Il testamento di Giovannoni

Gustavo Giovannoni è architetto di S. Pietro (1940-47), ove si occupa in primo luogo delle opere di salvaguardia e protezione dell'intero complesso vaticano da eventuali offese belliche: la protezione da incursioni aeree viene a concretarsi in un accurato rilievo grafico e fotografico e nel riordino del materiale dell'archivio. Da ciò egli trae delle *regole*, che trasmette all' Accademia d'Italia, dove sono condivise anche dai colleghi Piacentini e Muzio, e poi diramate a tutte le Soprintendenze. Esse raccomandano la raccolta del materiale documentario da conservare in luoghi sicuri per usarlo poi nel restauro dei monumenti danneggiati. Questo sarà fatto, con prontezza e capacità operativa, dal soprintendente romano Alberto Terenzio all'indomani del bombardamento che colpisce la basilica romana di S. Lorenzo.

Dopo le ricerche sulla costruzione rinascimentale della basilica (dal 1920), Giovannoni si era impegnato nel restauro di S. Stefano degli Abissini (1934) e soprattutto delle Grotte vaticane e degli avanzi paleocristiani e medievali della basilica.¹⁰ Era ritornato quindi ai vecchi amori medievali delle sue origini di storico dell'architettura.

Sul piano delle strategie urbanistiche, dopo i forzati consensi agli sventramenti mussoliniani, riprende le proprie idee sulla difesa delle "zone centrali", "di carattere" contro la speculazione; la teoria del diradamento e del restauro può conciliarsi con la terziarizzazione dei quartieri degli affari. Le bombe suggeriscono al sovrintendente Carlo Ceschi l'apertura di nuovi larghi e piazzette nel centro storico di Genova, ma ci vorrebbe una seria disciplina per subordinare l'interesse privato a quello pubblico¹¹.

I nuovi quartieri operai, dove alloggiare temporaneamente, o definitivamente gli abitanti del centro storico, non lo interessano, ma:

Poiché però la città è tutta un organismo, è da sperare che essi non siano troppo in contrasto col carattere di quello che si abbandona, e che la moda pseudorazionale della standardizzazione non porti a quelle interminabili schiere lineari di casette tutte eguali e tutte disposte secondo il raggio elioterminico che equiparano, simili a macchine fabbricate in serie, tutte le persone e tutte le città.

Ah se tornasse il Sitte coi suoi scritti, ora dimenticati, a combattere la geometrica banalità urbana che ora risorge! Contro questi schemi monotoni e privi di individualità egli recherebbe ancora come fece alla fine

¹⁰ S.A. CURUNI, *Gustavo Giovannoni architetto della fabbrica di S. Pietro*, in *L'architettura della Basilica di San Pietro. Storia e costruzione*. Atti del Convegno internazionale di studi. Roma, Castel S. Angelo. 7-10 novembre 1995, a cura di G.F. Spagnesi, Roma 1997, pp. 409-412.

¹¹G. GIOVANNONI, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*, cit., pp. 202-204.

dell'Ottocento, la vita delle borgate medievali, opera spontanea d'arte collettiva, in cui ciascuna via, ciascuna casa è un elemento a sé in una grande sinfonia edilizia.¹²

Il suo repertorio di modelli è fermo infatti alle città giardino, dove le industrie pericolose andrebbero spostate liberando la città, così si sposterebbero gli abitanti dei centri storici lasciandoli alle abitazioni borghesi, agli uffici pubblici e privati, dopo essere stati diradati e risanati.¹³

Ancora Giovannoni raccomanda il ripristino "come era dove era" dei grandi monumenti distrutti e il ritorno all'architettura minore, rimeditata alla luce dell'ottocento - tanto nei suoi risultati positivi che nei suoi fallimenti -, per mantenere intorno al monumento lo schema antico (cioè la "persistenza del piano") anche con strumenti amministrativi:

Un regolamento edilizio speciale dovrà contenere prescrizioni tali da mantenere il carattere minuto degli edifici, che da parte della speculazione edilizia si tenderà a sostituire coi grandi blocchi...¹⁴

Speciali commissioni, guidate dalle Soprintendenze, dovranno sorvegliare sulle forme architettoniche dei nuovi edifici.

Da "vecchio romano", Giovannoni fa un bilancio delle trasformazioni urbane avvenute a Roma durante il fascismo. Esse spesso sono state improvvisate sotto l'assillo delle inaugurazioni, ma "...Nel bilancio, l'attivo dell'effetto raggiunto supera, occorre riconoscerlo, il passivo dei danni arrecati"¹⁵. La bonifica dell'Agro Pontino e il decentramento, seppure infrangono la solitudine della Campagna romana, serviranno a salvare il "vecchio nucleo" nel suo "carattere ambientale".¹⁶ Soprattutto egli critica la distruzione dei Borghi vaticani e via della Conciliazione attribuendone la responsabilità non solo a Piacentini e Spaccarelli, ma a Bottai, governatore di Roma, ricorre quindi alla storia citando gli studi del giovane Rudolf Wittkover su Bernini e il terzo braccio, rievoca "il nobile interruzione di Carlo Fontana" e conclude riproponendo l'ipotesi del portico longitudinale di Arnaldo Brasini al centro del vuoto della strada¹⁷. Anni dopo, Bruno Zevi riprende l'idea con la proposta radicalmente moderna di demolire via della Conciliazione e ricostruire la massa urbana dei Borghi riempiendo il vuoto con architetture moderne. Ricorrerà inoltre anch'egli a Sitte per combattere la simmetria delle composizioni monumentali e accademiche.

34 La prosa minimalista delle ricostruzioni milanesi

Nella ricostruzione di Milano agiscono sul piano urbanistico i modelli aperti o a turbina di stampo internazionale rivolti a rompere la ragnatela concentrica dei piani da Beruto ad Albertini e promuovere il passaggio al concetto di città regione contornata da una cintura verde e da centri satelliti. Il piano "AR" del 1944, cui parteciparono fra gli altri Gardella e Albini, è in tal senso un esempio drastico di rottura con l'urbanistica prebellica. Nel 1949 proprio a Bergamo il CIAM organizzato da Peressutti mostra la crisi del movimento moderno riconoscendo fra i tanti temi trattati la importanza del "cuore" (*core*) urbano e di quartiere.

¹²Ivi, p. 204.

¹³Ivi, pp. 111-113.

¹⁴Ivi, p. 209.

¹⁵La città per lui è fatta di continuità ambientale al contrario di Piacentini che vede Roma come un mosaico di grandi episodi architettonici; M. PIACENTINI, *Il volto di Roma*, Roma 1944.

¹⁶Ivi, pp. 140-144.

¹⁷Brasini invece in una lettera a Giovan Battista Montini del 1948, pur ricordando il suo progetto precedente, propone una piastra o marciapiede sopraelevato di circa un metro per mantenere la vista del Tempio e della loggia delle benedizioni da Castel S. Angelo, esso sarebbe stato ornato da statue colossali. *L'opera architettonica*, cit. pp. 151-152. Nonostante la risposta perplessa di Montini, questo fu poi fatto sostituendo alle statue gli obelischi.



Albini e altri, IACP Milano 1939.

Sul piano architettonico dominano le "sintassi povere" nelle quali le giovani generazioni tendono ad asserire una continuità lombarda con il razionalismo eroico, con l'adesione moralistica ai valori della democrazia da parte di una borghesia che non desidera farsi notare.¹⁸ Si guardava a Terragni, riducendone e impoverendone il linguaggio con motivazioni populiste o tecnologiche, adatte a una speculazione immobiliare che richiedeva tempi rapidi, facili strumenti di controllo progettuale, una prosa banale, inespressiva. Soprattutto si trascurano i rapporti con la morfologia e la tipologia urbana. Muzio e De Finetti avvertono i pericoli e i limiti di questa posizione:

Tutte le concezioni moderne - afferma Muzio - sono concordi in un punto, nell'osservare cioè una delle più importanti conquiste dell'urbanistica moderna: lo svincolo delle costruzioni dall'allineamento sul filo delle strade. La casa è indipendente dalla rete viaria, lasciando a quella il solo scopo di sede delle comunicazioni e permettendo il diverso e migliore orientamento delle fabbriche e del loro tracciamento. Concezione sana, quando tale indipendenza si limiti alle zone residenziali e alle vie di traffico, ma la strada con la piazza è anche ambiente sociale di vita e le pareti le sono necessarie. La strada 'linea di forza' della città, come la chiamava il Vitale, ne forma il volto, ne determina la fisionomia.¹⁹



De Finetti, *Milano, costruzione di*

una città, 1946-51.

Nel dopoguerra Muzio trasforma alcuni edifici liberty lasciandone solo la pelle esterna della facciata, quasi a dare alla strada il compito di conservare la storia come immagine non spaziale ma

¹⁸Cfr. C. BIANCHETTI, *Percorsi della modernizzazione: Milano 1943-1948*, "Rassegna" (La ricostruzione in Europa nel secondo dopoguerra) 54, 1993, pp. 34-41.

¹⁹G. MUZIO, discorso al Politecnico di Torino dove insegnava composizione, ora in G. GAMBIRASIO, B. MINARDI, *G. Muzio, opere e scritti*, cit., p. 273.

superficiale (come fa nei Magazzini Contratti di Broggi). Le case a portico ribassato di via Falcone stanno nella scia del tono dimesso volto a recuperare il carattere della strada e dell'ambiente dell'edilizia minore. Nella ricostruzione dello stabile fra via Borgonuovo e via dei Giardini (1965-69) per la Banca Commerciale (diretta dal magnifico mecenate Raffaele Mattioli), Muzio mette in luce la sua abilità a mediare fra antico e nuovo. Usa due immagini contrastanti: quella di un edificio rivestito di pietra, su cui aggetta un *curtain-wall* di metallo e vetro che reca sottili decorazioni a timpano arcuato e cuspidato - frammentarie citazioni sottovoce della "ca' brüta"-, i timpani ricorrono poi nel motivo terminale del pergolato sull'attico oltre il cornicione, dove gli elementi classici -"valori connaturati con l'architettura indipendentemente dal luogo", "fatti oggettivi"²⁰, appaiono come metafore smaterializzate in un contesto tecnologico.



Muzio,

Angelicum, Milano 1939-58. Foto Basilico.

Le proposte di Giuseppe De Finetti per la ricostruzione di Milano si richiamano agli anni '20, alla tradizione illuministica e neoclassica rivista modernamente alla maniera di un Loos usato come Vitruvio. Le antiche forme classiche "ancor oggi vive e comprensibili" non vanno bandite come invece "ogni imitazione assurda degli stili oltrepassati". La elegante necessità, comodità, praticità della villa Crespi a Ronchi di Vigevano (1938-43) dal paramento laterizio degno del primo Mies, si distacca sia dal razionalismo che dal monumentalismo passato. La sua volontà è di non essere originale ad ogni costo. Le sue proposte per la ricostruzione della città individuano i nodi politici irrisolti (pianificazione economica, legislazione urbanistica, mercato fondiario) e rivendicano al piano, come opera d'arte, il compito del "rinnovamento vero e proprio della città concepita come corpo vivente"²¹. Egli quindi è contro la falsificazione del ripristino. La città deve avere "forma palese" e quindi non spargersi nel territorio con la polverizzazione antiurbana dei quartieri cosiddetti autosufficienti, bensì avere degli assi territoriali ben definiti. Il progetto per *la strada lombarda* prevede la ricostruzione del cuore della città bombardato fra il Duomo, la Galleria, corso Vittorio, corso Matteotti, piazza Fontana, proseguendo l'asse minore della Galleria con una larga strada pedonale fra un'edilizia compatta che satura gli isolati. Le sue proposte vengono accolte

²⁰Cit. *ivi*, p. 35.

²¹G. DE FINETTI, *Il piano regolatore di Milano*, <<Paese libero>>, 24 giugno 1946.

dai cosiddetti "giovani delle colonne" Guido Cannella e Aldo Rossi nell'articolo *Un dibattito sulla tradizione in architettura*, apparso su "Casabella-Continuità" nel 1955.²²

35 L'eredità del razionalismo e il movimento organico

I giovani maestri ora devono affrontare la crisi del razionalismo chiarendo le proprie posizioni rispetto alla tradizione moderna. Su questo punto vengono a differenziarsi le posizioni dei milanesi del Movimento Studi Architettura (MSA) e il Movimento per l'Architettura Organica (APAO), di fondazione romana, ma diffuso anche altrove, entrambi fondati nel 1945.

Sulle pagine di <<Casabella-continuità>> Ernesto Nathan Rogers teorizza la "continuità" con il razionalismo, riscattato dalle collusioni fasciste con il sacrificio di Giuseppe Pagano e Gian Luigi Banfi, intesa però come <<dinamico proseguimento e non passiva ricopiatura: non dogma, ma libera ricerca spregiudicata con costanza di metodo>>.²³ Ricerche empiriche e personali saranno possibili, il passato regionale e ottocentesco sarà visitato ma con un occhio e un atteggiamento che non può non prescindere dall'*international style*.

L'accordo con le preesistenze ambientali, naturali o artistiche, non è mai inteso in senso naturalistico o comunque imitativo e analogico - chiarisce nel 1959 - , ma è fatto di simpatia verso le cose circostanti, di cui cerchiamo di accogliere il significato nella nostra composizione, attraverso la percezione del carattere essenziale e non secondo un'analisi deduttiva²⁴.

I BBPR risolvono il complesso di abitazioni e uffici di via Borgonuovo- piazza S. Erasmo (Milano 1948) con una semplicità al limite dell'anonimato che consente la flessibilità delle aperture con l'uso di pannelli-finestra. Nella ricostruzione della casa Lurani Cernuschi in via Cappuccio a Milano (1959), Ernesto Nathan Rogers affianca al restauro della architettura minore il nuovo corpo centrale, dove l'andamento delle finestre tradizionali si combina con gli scarti di verande e balconi (comune anche a Figini e Pollini e a Gardella soprattutto) che mettono in luce la struttura in cemento armato. La funzione non portante della muratura di tamponamento è dimostrata dalle forature a losanghe, ottenute con elementi speciali in cotto, che si estende anche alle parti laterali sopraelevate; il cornicione serve a legare antico e nuovo in una immagine unitaria.

La testata della stazione Termini di Leo Calini, Massimo Castellazzi, Vasco Fadigati, Eugenio Montuori, Achille Pintonello, Annibale Vitellozzi (1947-51) si distacca fisicamente e formalmente (eccetto che per il rivestimento di travertino) dalle ali precedenti di Mazzoni con i loro archi colossali mediante la galleria coperta di vetro, presentando nel fronte le più lunghe finestre a nastro del movimento moderno, la pensilina parabolica e asimmetrica che copre l'atrio è un virtuosismo che stupisce gli stranieri e diventa simbolo della ricostruzione. L'americano Kidder Smith, ne *L'Italia costruisce*, diffonde le immagini dell'architettura postbellica italiana nel mondo, e scriverà poi che <<nei primi dieci anni dopo la guerra, l'architettura italiana fu la più vivace, la più creativa e la più stimolante d'Europa>>²⁵. Essa si confronta con il tufo delle mura Serviane, ben più da vicino di come la stazione di S. Maria Novella fa con l'abside della chiesa trecentesca; ma questa

²²M. ACHILLI, D. BRIGIDINI, M. CALZAVARA, G. CANELLA, F. DRUGMAN, L. LAZZARI, G. MARCIALIS, A. ROSSI, G. SCARPINI, S. TINTORI, G. VERCELLONI, *Un dibattito sulla tradizione in architettura*, <<Casabella-continuità>>, 206, 1955, pp. 45-52.

²³E.N. ROGERS, *Continuità*, <<Casabella-continuità>>, 199, 1954, in *Esperienza nell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, p. 131.

²⁴BBPR, *Chiarimento*, <<Casabella-continuità>>, 232, 1959, p.6.

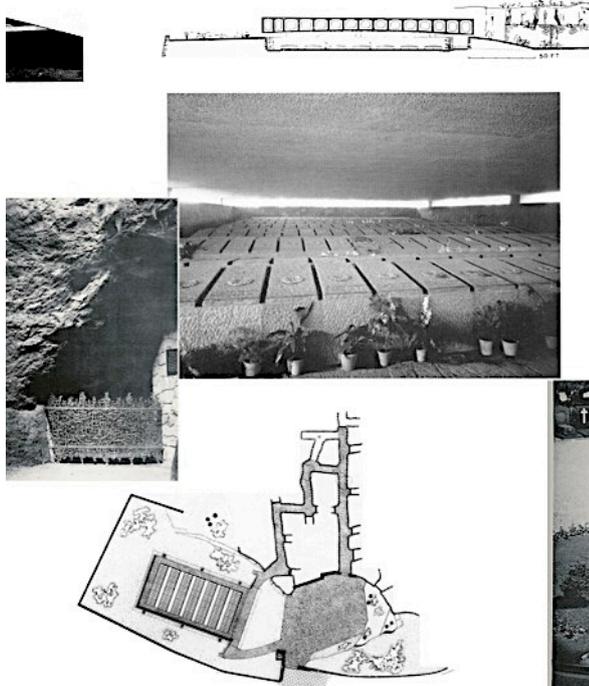
²⁵G.E. KIDDER SMITH, *Guida dell'architettura contemporanea in Europa*, (1961) trad. it., Milano 1963, p. 180 e ID, *L'Italia costruisce*, trad. it., Milano 1954. In questo secondo libro Ernesto Rogers si chiede nella prefazione <<Esiste nei secoli un'architettura italiana?>> e risponde <<Se l'architettura funzionale, alla quale appunto si ispirano gli architetti italiani; è intesa con rigore in tutta la profondità dei suoi principi e non formalmente secondo la sola suggestione del gusto, essa è la più indicata, non solo a interpretare l'esatto uso d' ogni opera secondo i suoi caratteri specifici, ma anche a tenere in gran conto le esigenze imposte dalla natura del luogo e dell'ambiente culturale dove sorge.>> p. 11. Kidder Smith poi introduce le nuove architetture con una vivace illustrazione delle peculiarità della tradizione italiana. Singolarmente a esempio di strada italiana, come fatto estetico, cita l'ottocentesco corso Vittorio a Roma.

volta non c'è assonanza di materiale: il più nuovo edificio di Roma contrasta con il più antico con un'enfasi che non cerca mediazioni.



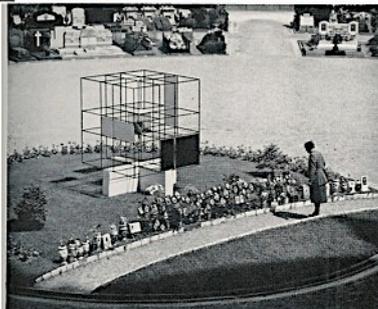
Monuori, Calini... test st term
1950, Moretti casa delle armi
1936

Il monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine (1945-48) di Mario Fiorentino, Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli e Giuseppe Perugini inaugura simbolicamente e di fatto l'architettura repubblicana. A differenza dell'astratto gioco neoplastico dei BBPR al cimitero monumentale di Milano, che commemora le vittime della deportazione, a Roma si crea un percorso nel verde che collega la cava, teatro dell'eccidio, con lo spazio sepolcrale dove i 335 sarcofagi sono accolti in un unico spazio chiuso da un'immensa pietra tombale (realizzata con un intreccio di travi Fierendel) sostenuta da otto sostegni isolati. Il terreno intorno è rialzato di modo che all'esterno la lastra pare appoggiata ad esso se non per una sottile fessura d'ombra; questa stessa dall'interno appare un nastro continuo di luce lungo il perimetro.²⁶



Afro Basaldella,
Calcaprina e aal, sacrario
fosse ardeatine 1947,
BBPR, mem deport cim

mon 1946



²⁶Red., *Sistemazione delle Cave Ardeatine*, <<Metron>>, 1947, 18; L. QUARONI, *Il mausoleo delle Ardeatine*, <<Il cittadino>>, 1949, 20 aprile; red., *Sistemazione delle Cave Ardeatine*, <<Metron>>, 1952, 45; L. MUMFORD, *The Cave, the City and the Flower*, <<The New Yorker>>, 1957, novembre.

Mario Ridolfi con Fiorentino e Frankl sopraeleva il villino Alatri in via Paisiello (1948-49), realizzato da Vittorio Ballio Morpurgo nel 1924, in stile manierista, con piani aggettanti in maniera irregolare che creano asimmetrie. Il colore è usato per rafforzare il contrasto fra nuovo e vecchio. Il villino conserva il colore rosso scuro e grigio, per evidenziare l'ombra del basamento rientrante, mentre la sopraelevazione ha il colore azzurro e grigio del cielo. Ancora Ridolfi con Frankl nel 1954-55 sopraeleva il villino Astaldi, in via Mercadante angolo via Porpora, togliendo il tetto a falde e sostituendolo con una terrazza dove sorge un attico a forma di croce: quasi una villetta che anticipa il "ciclo delle Marmore". Queste opere interpretano con efficacia la tendenza da parte della borghesia pariolina di abitare in spazi aperti, concepiti a "pianta libera".

Anche Libera e Quaroni, preferiscono voltare pagina. Al congresso dell' APAO del 1948 Quaroni fa il punto sulla situazione dell'architettura moderna in Italia:

Nel 1935 l'Italia aveva già perduto la guerra: non ancora sul piano militare e politico ma su quello più generale dello spirito. Almeno gli architetti avevano già disertato: lo schema aveva preso il posto dell'anima: uno schema classico, d' archi e di colonne, per la scuola romana; uno schema di superfici, di angoli retti e di sezione aurea per la scuola milanese, certamente più fresca, certamente più aggiornata, ma troppo sicura ormai, d'aver raggiunto il bello, la perfezione di Winkelmann: nei casi migliori solo un po' di buon gusto al posto di una forza di vita.²⁷

Un'alternativa è presentata da Bruno Zevi, tornato dall'America e dagli studi ad Harvard con Gropius, con l'idea dell'architettura organica;²⁸ la sua storia si contrappone a quella di Giedion del Movimento moderno. In essa si trovano figure dimenticate o nascoste nelle storie precedenti: l'espressionismo nordico, il romanticismo scandinavo, su tutti troneggia Frank Lloyd Wright con i suoi scritti sull'architettura organica e la democrazia. Riguardo alla storia recente dell'architettura italiana il suo sguardo è impietoso; con processi sommari e moralistici si condanna, come avevano fatto i futuristi o Sartoris, tutto l'ottocento. Solo Antonelli a mala pena si salva, il liberty di D'Aronco e Basile è povera cosa se confrontato agli esempi esteri e l'accademia viene condannata in blocco per aver chiuso l'Italia in una arretratezza autarchica. Solo Terragni e Michelucci emergono e la stazione di Firenze, unico esempio di architettura organica, diventa un modello. Zevi prende di Wright anche lo stile efficace e suggestivo del predicatore; la visione manichea della lotta tra il bene e il male diventa quella contro Piacentini, Foschini, Muzio in nome di asimmetria, dissonanze, scomposizioni di volumi, *invarianti* che servono a distinguere il moderno dal non moderno. La musica di Schöenberg o i disegni di Michelangelo servono a capire ciò che deve essere l'architettura: quella per intenderci di Mendelson, Scharoun, Kiesler, ecc. Soprattutto Alvar Aalto, diventa un modello "organico" da sostituire al "classico" Gunnar Asplund, prematuramente scomparso. Ciò trova un appoggio nella nuova storia dell'arte; Giulio Carlo Argan indica l'astrattismo come la via da seguire. Le posizioni prudentemente tradizionaliste di storici dell'arte, come Emilio Lavagnino²⁹, non sono prese in considerazione perché meno suggestive. L'impostazione innovativa della *Storia* di Zevi sta nella volontà di essere manifesto per una nuova architettura, sostituire ai modelli in stile, modelli moderni o antichi. L'antico infatti non va copiato o imitato, va capito nelle sue leggi compositive, diventando eventualmente materiale per la composizione. Inevitabilmente si attuano delle scelte: il romano letto da Wickoff, il tardoantico interpretato da Riegl, romanico e gotico nella creazione di spazi interni non esperibili staticamente, ma muovendosi in essi, Michelangelo e Borromini, l'addizione erculea di Ferrara, un'opera aperta ben lontana dagli schematismi delle città utopiche del rinascimento.

Chiamato da Samonà alla cattedra di Storia dell'architettura a Venezia, Zevi vuole essere critico militante, come già Boito, e fare entrare le questioni di architettura nella cronaca della vita del paese. Accanto alla rifondazione e alla direzione dell'«Architettura, cronache e storia» (la rivista fondata da Giovannoni e Piacentini, poi organo del sindacato fascista degli architetti) tiene su l'«Espresso» la rubrica "Cronache di Architettura" dimostrando mese per mese, settimana per

²⁷ Discorso pronunciato al congresso APAO, in «Metron», 25, 1948, p. 6.

²⁸ B. ZEVI, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945; Id., *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1950.

²⁹ E. LAVAGNINO, *L'architettura moderna*, in *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, II, Torino 1956

settimana, a specialisti e profani con esempi concreti di tutto il mondo e di ogni età il suo concetto di organico, di un'architettura in movimento verso limiti sempre nuovi a inseguire il suo *new deal*.

Oltre ad alcuni romani, architetti fiorentini e veneziani aderiscono alla proposta zeviana. La mostra di Wright a Firenze, voluta da Carlo Ludovico Ragghianti, nel 1951, la sua visita alla scuola di architettura di Venezia, dove incontra Carlo Scarpa fanno parte della strategia di Zevi e certo lasciano un segno ben più incisivo del lungo soggiorno fiesolano del maestro delle case delle praterie nel 1914.

Fra i più coerenti sperimentatori dell'indefinita e aperta poetica zeviana vi sono Leonardo Ricci e Leonardo Savioli, allievi entrambi di Michelucci che a loro aveva insegnato <<più l'arte del "distacco" che la catena della "soggezione">>. Entrambi passano dagli esordi classicheggianti degli anni '40, conclusi brillantemente con la luminosità brunelleschiana del mercato dei fiori di Pescia (Pistoia, 1948-51), all'organicità gestuale, insofferente delle regole, attenta alla ricerca artistica dell'informale e dell'espressionismo astratto³⁰. Il villaggio residenziale di Monterinaldi presso Firenze (1951-61 con G.F. Petrelli, E. Trapani, Giovanni Klaus König) utilizza Wright e la casa rurale toscana per disarticolare i volumi, ridotti a piani di materiali diversi che si intersecano nel contrasto fra intonaco, *béton brut* e opera rustica di pietra locale a vista. Poi la struttura si fa forma lirica nelle sollette lenticolari a sbalzo su pilastri e puntoni diagonali nella villa Balmain all'isola d'Elba (1958) capolavoro di architettura mediterranea. Nell'asilo del villaggio Monte degli Ulivi a Rieti (Caltanissetta, 1961-68) l'architettura organica italiana trova il suo capolavoro nelle rampe e nei percorsi di pietra scabra che attraversano l'uliveto per diventare pilastri e setti di sostegno di sottilissime sollette di cemento imbiancate che coprono le aule, i servizi, lo spazio per i giochi.



Leonardo Savioli, Villa Mann Borgese, Forte dei Marmi 1954-55.

Simile è la ricerca libera e inimitabile di Michelucci, il loro maestro; il palazzo del Governo ad Arezzo (1939) è ancora novecentesco, ma il linguaggio degli archi è messo in discussione nella

³⁰ Savioli vince pure il concorso per il nuovo Mercato dei Fiori che costruisce fra il 1970-81 con audaci strutture metalliche e coperture sospese a tiranti, domando la tecnologia con una forte immagine formale.

concavità tesa del prospetto, nel passo fitto del loggiato al primo piano, quasi a riprendere la pieve romanica di S. Maria, e poi nel passo largo delle finestre del piano superiore che sta a tempo con la loggia del piano terreno, infine nell'attico, incavato e ombroso sotto il cornicione in forte aggetto della tradizione fiorentina, con le statue bianche che si stagliano sull'oscurità. Il tutto è quasi un addio al Novecento.

La Borsa Merci di Pistoia (1949-50, trasformata e ampliata nel 1964-66 dall'autore) combina all'astrattezza del frammento di *curtain-wall*, l'organicità del bugnato "gentile" del cantonale e della facciata laterale, che riprende la vicina banca ottocentesca in stile. L'armonia dell'impianto simmetrico della facciata è rispecchiata dalla distribuzione a navate dell'interno con ballatoi laterali.³¹

Il rapporto con le preesistenze si fa più complesso nella sede centrale della Cassa di Risparmio di Firenze (1953-57) che viene a ricucire lo sventramento compiuto negli anni '30 per isolare la rotonda brunelleschiana di S. Maria degli Angeli. Nonostante la disponibilità di Michelucci a riprendere la tipologia delle facciate contermini con diverse soluzioni con bugnato, piano nobile e ampio cornicione aggettante, il sovrintendente gli impone la conservazione e parziale ricostruzione della facciata settecentesca. Solo verso l'interno e l'ospedale di S. Maria Nova l'opera di Michelucci può affacciarsi con il proprio volto di frammento di città nuova, poi coperta pudicamente nel 1960 dal portico in stile dell'architetto Nello Bemporand della soprintendenza³².



Michelucci, Cassa di risparmio di Firenze, 1954-57.

La meditazione sull'architettura rurale affiora nella umiltà degna degli "omini" di Ottone Rosai della chiesa della Collina a Pistoia (1953) dove a una pianta semplicissima corrisponde un alzato complesso, dalle falde spezzate e sghembe, dove i corpi si incastrano, accentuando l'effetto pittoresco, delle case coloniche con le loro aggiunte casuali ed episodiche. Nella chiesa di Larderello (1956) il dialogo è con l'architettura storica romanica, con le geometrie astratte degli elementi laterizi che tamponano le pareti creando effetti luminosi di trasparenze suggestive.

Con l'osteria del Gambero Rosso (1959) a Collodi si anticipano le forme totali e coinvolgenti delle chiese dell'Autostrada (1960-64) e di Borgomaggiore (1961-66) a S. Marino. La prima si potrebbe definire la Ronchamp italiana per la celebrità popolare positiva o negativa; la copertura a vela è sostenuta in maniera sghemba da pilastri in forma di rami fossili, il sapere tecnologico si unisce all'espressione artistica, l'antico dei muri perimetrali, che ripetono quelli a secco delle colline circostanti, alle strutture dei viadotti del miracolo economico che solcano il paesaggio - vi si potrebbe leggere un'analogia con i cavalletti autoequilibrati del viadotto del

³¹Un seguace di Michelucci la replica tra il 1959 e il 1962 a Ravenna ripetendo lo stesso rapporto con il palazzo della Banca d'Italia (questa volta antico) e sostituendo al rivestimento in arenaria quello in laterizio; esso però è troppo rosso e quindi molto diverso dal colore grigiastro dei muraglioni a scarpa del vicino palazzo Vitellozzi.

³²C. CONFORTI, *Scheda 5* in A. BELLUZZI e C. CONFORTI, *Architettura italiana, 1944-1994*, Laterza, Roma Bari 1990, pp. 138-142.

Polcevera (1960-67) di Riccardo Morandi. La chiesa di S. Marino invece pare plasmata nell'argilla per la continuità dei piani che senza spigoli avvolgono lo spazio.



Michelucci, chiesa

a S. Marino, 1964-67.

A Bologna nell'Istituto Universitario di Geologia accanto a porta S. Donato (1959-62, con Luigi Lugli) reinterpreta i portici medievali di piazza della Mercanzia con cavalletti di cemento armato che discendono dai pilastri e dai puntoni di legno rifatti da Rubbiani. Michelucci studia a più riprese il quartiere di S. Croce, già interessato dagli sventramenti fascisti, dove si accinge a comporre alcuni edifici per saturare i luoghi ormai privi di identità, come il palazzo delle poste di via Pietrapiana (1962) dalla struttura spaziale scossa.

Nel 1963, Michelucci viene incaricato dal comune di Ravenna di studiare la sistemazione della zona dantesca e di studiare una nuova piazza con un auditorium dietro la basilica di S. Francesco. Ciò è in vista delle celebrazioni dantesche del 1965 e rientra nella seconda fase di attuazione del piano regolatore di Quaroni relativo al centro storico, ma mentre Quaroni e Salmoni costruiscono la esattoria comunale nessuno dei progetti di Michelucci viene realizzato. Mediante una nuova pavimentazione di granito e beola (cioè rosa e grigia) si pensava di legare le piazze principali (XX Settembre, del Popolo, Garibaldi) alla tomba di Dante e alla nuova piazza; piccole variazioni di livello avrebbero fatto della tomba il perno di una nuova composizione con nuovi elementi di arredo urbano e una nuova illuminazione stradale. Contemporaneamente dietro S. Francesco si sarebbe ricucita una lacerazione nel tessuto provocata dall'ultima guerra con la ridefinizione della quinta di via Guaccimanni e l'auditorium. Michelucci lo concepisce come una conchiglia di cemento armato aperta verso la facciata, che ha una struttura indipendente con l'ingresso segnato da grossi pilastri strombati da cui partono lunghe travi a Y divaricate ed esposte in prospetto come grandi rami d'albero.³³

³³Michelucci viene anche incaricato di progettare la nuova sede del Liceo Artistico. Anche qui la sua opera si sarebbe affiancata alla scuola di Quaroni e collaboratori per ricostruire la quinta di via di Roma, accanto a Santa Maria in Porto, perduta con la distruzione delle dipendenze dell'abbazia, trasformata nell'ottocento in caserma. Egli progetta con l'architetto Aldo Pasquinucci un lungo edificio che all'interno racchiude una strada con aperture e slarghi, come un pezzo vero e proprio di città. Queste idee poi prendono maggior respiro con gli splendidi schizzi per il quartiere di S. Croce dopo l'alluvione del 1966, dove l'architettura si annulla in un *continuum* per formare parti intere di città. V. FONTANA, *Giovanni Michelucci. Proposte per la città*, Ravenna 1986

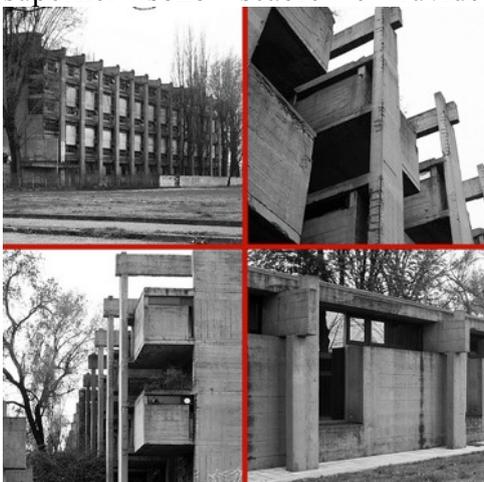


Michelucci, Monte

dei Paschi, Colle Val d'Elsa, 1973-75.

Il motivo dei puntoni diventa ancor più espressivo nella traduzione in acciaio della sede del Monte dei Paschi a Colle Val d'Elsa (SI) (con Bruno Sacchi 1973-78) dove Michelucci ritorna al materiale della sua infanzia nella fonderia pistoiese per costruire un'architettura dagli spazi continui e dalle molteplici visioni come le *Carceri* piranesiane: un'architettura davvero organica che è esperienza temporale e vita vissuta, immagine e parte della sua città nuova.

L'ostentazione della struttura come eloquenza formale trova esiti architettonici nell'opera di Riccardo Morandi, in particolare il salone espositivo sotterraneo al parco del Valentino (1959-60), dove puntoni diagonali si inclinano mediante cerniere come bielle o Atlanti deformati dallo sforzo, le nervature si incrociano in maniera gotica. Questa e alcune architetture di Enrico Castiglioni, ma soprattutto l'istituto Marchiondi di Vittoriano Viganò a Milano-Baggio (1953-57) possono rientrare nella corrente, poi definita in Inghilterra *New Brutalism* da Reyner Banham³⁴. Qui le intelaiature, i giochi di trasparenze riecheggiano la lezione di Terragni, ma le superfici sono scabre e ruvide come nelle opere contemporanee di Le Corbusier.



Viganò, istituto Marchiondi, Milano 1953-57.

³⁴R. BANHAM, *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, Stuttgart-Bern 1966, pp. 127-28.

Nel bolognese Enzo Zacchioli, Alvar Aalto trova il suo migliore seguace italiano con la John Hopkins University (1959-60), <<un edificio originale perfettamente aaltiano>>³⁵, dallo splendido paramento murario interrotto da finestre in lunghezza dai vetri bronzati, intonati ai rivestimenti in rame, dove primeggia una qualità professionale informata anche alle composizioni neoplastiche di Willem Marinus Dudok, rara in un'opera prima. La sua attenzione alle moderne esperienze nordiche si riallaccia anche alla lezione di Vaccaro nella Facoltà di ingegneria ed è confermata dalla sede dell'Associazione industriali (1960-63), dalla biblioteca di Economia e dall'Istituto di Statistica dell'università bolognese (1963-73). I poligrafici de <<Il Resto del Carlino>> (1961-64) creano con elementi prefabbricati un efficiente e razionale luogo di lavoro dall'aspetto umano.



Zacchioli, John Hopkins, Bologna,

1959-60.

Su invito del cardinale Giacomo Lercaro - attivo promotore del rinnovamento dell'architettura sacra e precursore delle direttive del Concilio Vaticano II con il I Congresso di Architettura Sacra del 1956 -, Aalto costruisce la sua unica architettura italiana: la parrocchiale di Riola di Vergato (1966-78, condotta a termine da Vezio Nava). La semplicità luterana della piccola architettura ai limiti del bosco, anche se non è il capolavoro del maestro finlandese, si avvicina alla raffinata, semplice, spiritualità soprattutto nell'interno pieno solamente di luce.

Nel 1953, si scatena a Venezia la polemica sul progetto di Frank Lloyd Wright per la fondazione Angelo Masieri in Volta del Canal a Venezia. L'unica architettura in Italia del maestro era non a caso dedicata alla città più anticlassica - nella sua *kunstwollen* tardoromana e bizantina secondo la lezione di Sergio Bettini - un piccolo edificio stretto fra la massa marmorea di Ca' Balbi, la recente architettura novecentesca della sede dei Vigili del Fuoco di Brenno del Giudice e la massa laterizia di Ca' Foscari. Montanti verticali di pietra d'Istria, "pérgoli" in aggetto avrebbero scomposto il piano in una transenna trasparente, resa mobile dal riflesso oscillante dell'acqua. Come si sa, la paura del nuovo dei cittadini, l'invidia corporativa dell'ordine professionale, i veti della soprintendenza resero impossibile il progetto.

³⁵G.K. KÖNIG, *Enzo Zacchioli e il mestiere full-time*, Bari 1980.



Wright, fondazione Masieri,

Venezia 1953.

La fondazione doveva ricordare il giovane allievo dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia morto negli Stati Uniti, dove aveva frequentato il cenacolo di Taliesin. La villa a Cervignano di Angelo Masieri (1952), con il suo gran tetto a quadrato a spioventi che scende quasi fino al prato,³⁶ apre una serie di architetture wrightiane in Friuli, nel Veneto, e nel Nord: dalle terme di Arta di Gino Valle (1962-63, dense di riferimenti ai disegni per Lake Tahoe), al circolo ippico torinese di Gabetti e Isola con strutture di Giuseppe Raineri (1959-60)³⁷, alla villa Jucker a Roncano di Baveno dei BBPR (1964) con il giardino sistemato da Piero Porcinai.

Carlo Scarpa dopo aver disegnato negli anni '30 i vetri, ora celebri, per Venini - ammirati ed acquistati da Wright, che alle "canne" muranesi si era ispirato per inventare il sistema continuo di tubi vitrei, pirez, degli uffici Johnson & Johnson - si impone all'attenzione della critica con allestimenti di mostre che restano memorabili: Antonello da Messina, l'arte cinese, Klee, Mondrian. La capacità di capire l'artista, farlo proprio e riproporlo sta alla base del suo modo "di mostrare interpretando", approvata dai più importati critici e storici contemporanei: Ragghianti in prima fila. <<SeleArte>> da lui diretta allarga gli orizzonti della cultura artistica italiana facendo conoscere agli italiani le arti dell'estremo Oriente, dell'Africa, dell'America precolombiana, quasi del tutto assenti dai musei italiani, o relegati in dimenticati depositi etnografici.

Questi, Wright, oltre a un infinito bagaglio di immagini, dall'Alhambra, Marrakech, S. Sofia, il Giappone, Vienna (magari vista attraverso i veneziani Sullam e Torres) e Venezia ovviamente, affiorano nelle prime opere architettoniche, come già perfettamente rielaborate e fatte proprie in una serie di disegni minuziosi e dettagliatissimi destinati ad artigiani d'élite. Esempari sono quelli per la casa Zoppas a Conegliano (1953 mai costruita), per il Museo di palazzo Abatellis a Palermo (1953-54), per Castelvechio a Verona (1956-64), per l'ampliamento della gipsoteca a Possagno (1955-57), per lo show-room Olivetti in piazza S. Marco (1957-58), per la fondazione Querini a Venezia (1961-63). Opere sulle quali ritorneremo più avanti.

³⁶ *Angelo Masieri architetto 1921-1952*, catalogo della mostra a cura di M. Bortolotti, Udine 1995.

³⁷ Ancora più wrightiana è la villa Vigliardi Paravia a Candiolo (1963-64) sempre di Gabetti e Isola.

Fra gli edifici “alla Wright”, la villa Scimemi a Mondello (1950-54) di Giuseppe Samonà, basata su un reticolo triangolare, dimostra da parte del direttore dell'Istituto Universitario di Architettura l'accoglimento del maestro nella scuola veneziana, ma negli anni '60 passa a seguire il Le Corbusier dei grandi progetti, dal palazzo della Società delle Nazioni, a quello dei Soviet , a Chandigarh.

Il friulano Marcello d'Olivo preferirà seguire il Wright dei cerchi e delle curve dell'ultimo periodo nel piano di Lignano Pineta.

A Napoli, la ricostruzione della Mostra d'Oltremare dal 1947 segna la continuità con il razionalismo prebellico. Accanto ai progettisti originari - Marcello Canino, Carlo Cocchia, Giulio De Luca, Stefania Filo Speciale, Roberto Pane e Luigi Piccinato - si affiancano gli studenti della giovane facoltà di architettura Michele Capobianco e Massimo Nunziata. Essi riprendono la leggerezza degli edifici di Cocchia - il ristorante con piscina e le serre tropicali - l'ingresso allegro al parco giochi di Piccinato, la solare eleganza dell'arena Flegrea di De Luca nel padiglione del lavoro italiano in America Latina di Capobianco, Arrigo Marsiglia e Alfredo Sbriziolo del 1952. La scelta degli architetti napoletani non si limita a questo episodio, ma investe anche le residenze progettate da Cocchia, Carlo Cohen, Luigi Cosenza, Raffaello Salvatori, Francesco Di Salvo, Francesco Della Sala, De Luca e Nunziata volti a tradurre i canoni del razionalismo mitteleuropeo in costruzioni razionaliste mediterranee, ammirate e pubblicate da Kidder Smith. A queste opere si possono affiancare gli edifici della Fiera di Messina (1950-53) di Vincenzo Pantano – pubblicati da Sartoris - , che alla retorica prebellica di Camillo Autore, sostituisce leggerezza e modernità nel tono festoso della torre decorata da una composizione astratta di bandiere, mentre i padiglioni bassi sono tagliati da finestre in lunghezza e collegati da pensiline di cemento armato e da pergolati metallici.

Claudia Conforti ha giustamente scritto che la contrapposizione alle esperienze "neorealiste" della scuola romana, vuole asserire la vitalità della esperienza razionalista, depurata dalle strumentalizzazioni e dai connubi col regime fascista, trovando in essa il simbolo di un riscatto del Meridione su nuove basi sociali ed economiche. Gli architetti intellettuali entrano così in sintonia con i valori che Giulio Carlo Argan asserisce in *Gropius e la Bauhaus* (1951). Come l'architetto tedesco, questi architetti meridionali sono i portatori di <<un mito europeo della ragione che reca in sé i germi del dubbio e del disinganno>>³⁸, ma la realtà napoletana, al di là dei luoghi comuni del folclore, è quella denunciata con trasognato sgomento ne *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese del 1953.

Luigi Cosenza, dopo aver dato un saggio del suo razionalismo mediterraneo nel Circolo della Stampa alla Villa Comunale a Napoli (1948), sperimenta l'*usine verte* di Le Corbusier nel complesso Olivetti di Pozzuoli (1951-54). Il luogo di lavoro si disperde nel giardino mediterraneo, disegnato da Piero Porcinai, fra pergolati e dislivelli, come avviene per l'architettura locale. L'accesa policromia delle pareti esterne interpreta con il gusto moderno di Marcello Nizzoli la tradizione edilizia di Procida, che sta nel mare di fronte. Le grandi superfici vetrate proiettano il lavoro all'esterno e sono protette dal sole da porticati sorretti da esili montanti metallici. Nel quartiere INA casa della Olivetti pure a Pozzuoli (1957-59) si riprendono i temi dell'edilizia locale nell'articolazione planimetrica, tradotti però nel linguaggio moderno della costruzione.

³⁸ C. CONFORTI, *Roma, Napoli, la Sicilia*, in *Storia dell'architettura italiana, il secondo novecento*, cit., p. 195.



Contemporaneamente Cosenza studia numerosi piani urbanistici per parti della città e combatte l'abusivismo e la speculazione: nel 1946 presenta un nuovo piano regolatore di Napoli (non approvato) che vuole essere strumento della ricostruzione. Nel centro approfitta dei bombardamenti per dare alla città una veste moderna. La periferia a est e a ovest ha un destino operaio di città industriale che riprende l'idea di Nitti con un forte potenziamento e ampliamento delle acciaierie ILVA a Bagnoli. Da marxista egli sogna infatti una "Napoli operaia", poco accetta alle forze politiche dominanti. Solo a Fuorigrotta, oltre la Mostra dell'Oltremare, riesce a realizzare la sua idea di Napoli moderna. Nel complesso di abitazioni popolari di viale Augusto (con Carlo Cohen e Francesco della Sala), la disposizione a pettine, annulla la *rue corridoire*, ma le abitazioni in linea sono collegate da un portico in testata che rende il modello razionalista più italiano. Le torri e i padiglioni del Politecnico (1955-69), decorati di maioliche colorate (con la collaborazione di Gabriele e Genny Mucchi), vogliono emulare la città universitaria di Città del Messico sostituendo allegre grafie astratte all'oratoria dei murales. Alla fine degli anni '50, Cosenza recupera alcuni elementi dell'architettura tradizionale, come il cornicione ad esempio, nel quartiere Gescal di Ponticelli, mentre l'ufficio postale di Torre Annunziata (1960) è caratterizzato da ampi setti trasversali di pietra vesuviana. Dal 1968 agli anni '80 durano i lavori per l'ampliamento della GNAM (Galleria Nazionale d'Arte Moderna) a Roma con volumi semplici, che prendono le distanze dall'edificio di Bazzani senza contraddirlo avvalendosi di Porcinai per la sistemazione del verde; essi saranno poi completati da Costantino Dardi. Nel piano territoriale e paesistico di Procida e nel piano di Bàcoli con il progetto di un porto turistico (1961-72) introduce un metodo di interpretazione dei dati naturali che sarà poi sviluppato dai napoletani Bisogni e Renna.

Roberto Pane, architetto e storico, svolge un'opera fondamentale di conoscenza e di difesa della città e del suo paesaggio dalle pagine della rivista <<Napoli nobilissima>>. La sua esperienza parte all'ombra di Croce e di Giovannoni per poi passare alle teorie sociologiche tedesche, alla tradizione del radicalismo americano fino alla psicanalisi. Da Croce mutua il concetto di *poesia e letteratura* che traduce in *architettura e edilizia* o *letteratura architettonica*. Una categoria

quest'ultima che ha amplificato i campi dello studio storiografico e ha fornito lo strumento idoneo per la comprensione e la lettura dell'edilizia storica, dell'ambiente urbano e dei centri antichi, dei valori paesistici e del paesaggio; egli ha dato così il mezzo necessario per intendere e rilevare i diversi gradi di artisticità che variano dalla mera edilizia all'opera d'arte architettonica. Con Giovannoni esordisce come collaboratore alla commissione per il piano regolatore di Napoli (1925-30) all'interno della Soprintendenza alle Antichità disegnando oltre all'imbocco della galleria della Vittoria, un giardino sulla litoranea. Nel 1936 pubblica *Architettura rurale campana*, illustrato con i suoi disegni, e scrive che le case di Amalfi, Capri ecc.... sono natura piuttosto che arte con i muri fuori a piombo e i volumi coperti da volte e cupole. Di fronte ai danni della ricostruzione afferma nel 1957 che <<...Moderno...può significare conformismo, assenza di entusiasmo morale, mancanza di spirito critico e di ricerca per un rinnovamento formali >>³⁹. Ai suoi studi fondamentali sul barocco e il rinascimento napoletano aggiunge *Napoli impreveduta* (1949) sul rapporto fra architettura e ambiente, convinto che <<..la bellezza di una città coincide con il suo valore di organismo più che con i suoi monumenti eccezionali>>⁴⁰; poi negli anni '60 e '70 coordina lo studio da lui voluto sul centro antico di Napoli per il piano regolatore di Corrado Beguinot e Pasquale De Meo, dove usa, con opportuni aggiustamenti, gli strumenti giovannoniani del diradamento e dell'edilizia di sostituzione. La sua è la testimonianza dell'umanesimo contro l'urbanesimo e la speculazione.

36 Dall'architettura rurale a quella del tempo libero

Il geografo Renato Biasutti pubblica nel 1938 i primi volumi della collana di ricerche su l'abitazione rurale in Italia che pare riprendere su basi scientifiche, proprie della geografia antropica, le indicazioni date da Pagano nella Triennale del 1936. Il risultato è una serie di volumi divisi per aree subregionali che escono fino al 1970.⁴¹

La riforma agraria e l'appoderamento trovano ancora come protagonista Arrigo Serpieri con il concetto di bonifica integrale, in continuità con il fascismo. Fra il 1950 e il 1960 il paesaggio rurale di molte regioni italiane viene trasformato da una complessa opera di riforma fondiaria. L'appoderamento e la promozione della piccola proprietà contadina, già incentivato prima della guerra nell'Agro pontino e nelle colonie, ma fallito in Sicilia,⁴² viene ripreso dalla Democrazia Cristiana sia al nord che al sud ripetendo le cerimonie di inaugurazioni e tagli di nastri del precedente regime, nonostante la "retorica dell'antiretorica" postbellica. A ciò si aggiunge lo scorporo del latifondo e la trasformazione dell'insediamento, considerato necessario per la riuscita della riforma e il passaggio da un'agricoltura estensiva a una intensiva. Così l'insediamento sparso viene introdotto in regioni dove esso era quasi sconosciuto, facendone mutare notevolmente la carta della distribuzione della popolazione e introducendo nel paesaggio nuovi tipi di case rurali, nettamente diversi da quelli tradizionali.

Al nord l'Ente Delta padano dopo l'alluvione del 1951 riprende l'opera di bonifica delle valli di Comacchio e lo smembramento delle grandi tenute capitaliste, interessando un territorio di 335 mila ettari, dalle porte di Venezia, a Ferrara a Ravenna. Qui Pier Luigi Giordani costruisce i villaggi di S. Giustina (Ro) e S. Romualdo (Ra) ispirati al romanticismo scandinavo. Essi

³⁹ cit. in R. PICONE, *Il contributo di R.P. alla moderna tutela ambientale*, in Dipartimento Storia Architettura e Restauro Università di Napoli Federico II, *Ricordo di Roberto Pane* (1988), Napoli 1991, pp. 144-148; vedi anche G.K. KOENIG, R.P. innovatore di metodo nella storia dell'architettura e del restauro, ivi pp. 2-3.

⁴⁰ R. PANE, *Città antiche edilizia nuova*, Napoli 1959, p. 66. Si noti il voluto richiamo al titolo del celebre libro di Giovannoni

⁴¹Il tema dell'architettura rurale resta centrale nel dopoguerra. *Ruralistica* si intitola l'articolo firmato Amos Edallo nella rubrica *Urbanistica* di <<Metron>>, 4-5, 1945, pp. 5-16. L'architettura spontanea è il tema della IX Triennale di Milano del 1951, curata fra gli altri da Samonà e Giancarlo De Carlo; si vedano <<Metron>>, 43, 1951 e i numeri di <<Domus>>, 259-265, 1951.

⁴²P. SICA, *Storia dell'urbanistica. Il Novecento*.III, 2°, Roma-Bari 1979, pp. 365-367.

rappresentano l'urbanistica, da lui definita di "integrazione": cioè il "riordino" minimo, in un territorio in evoluzione, di una struttura embrionale esistente, urbanisticamente arretrata per difetto delle "pubbliche coordinate"⁴³.

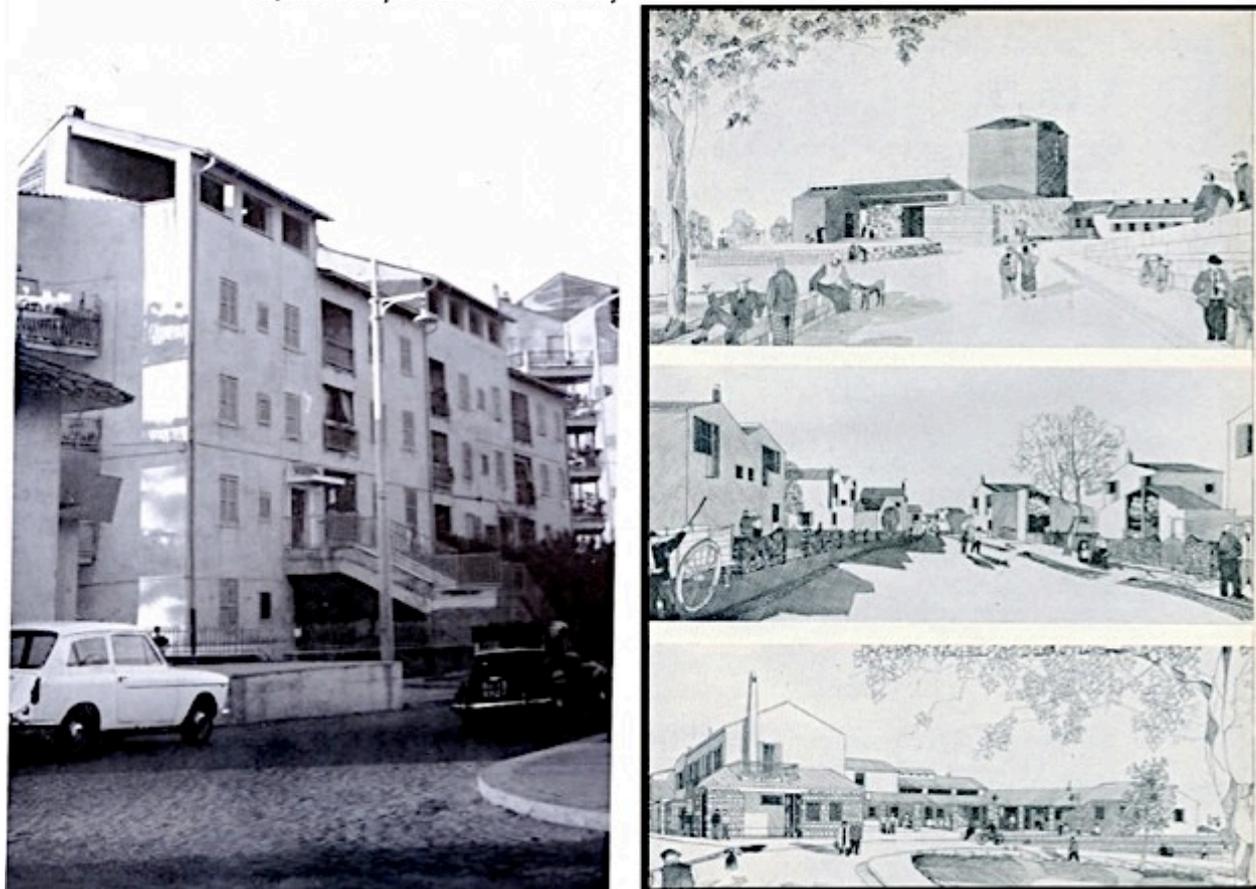
L'Ente Maremma dal 1951 viene a operare su quasi un milione di ettari fra Toscana e Lazio. Anch'esso realizza alcune borgate rurali fra cui S. Petronilla (Vt) dove Luigi Vagnetti riprende lo stile vernacolare dei casali della Maremma⁴⁴. In Abruzzo dal 1954 opera l'Ente Fucino che realizza nuovi borghi agricoli di Trasacco e di Via Nuova (Avezzano) ai margini della conca coltivata con case a schiera sfalsate su progetto di Marcello Vittorini. L'Opera Nazionale Combattenti colonizza le piane costiere campane del Garigliano, Volturno e Sele. La zona dell'Appennino molisano, pugliese e lucano per un comprensorio che si estende per un milione e mezzo di ettari è investita dall'Ente Puglia Lucania e Molise. A sud opera l'Ente Sila, mentre l'intera Sicilia e Sardegna sono compresi nei piani di Riforma. Si tratta complessivamente di otto milioni e mezzo di ettari, un quarto del territorio nazionale abitato da dieci milioni di abitanti. Qui vengono costruite 44.000 dimore rurali isolate e oltre 550 nuclei e centri. I tecnici degli enti hanno seguito le direttive politiche generali di creare abitazioni igieniche, confortevoli, accoglienti, atte a determinare un certo "stacco" nel genere di vita degli assegnatari, a dar loro l'impressione di essersi elevati socialmente, e a trattenere le famiglie sulla terra. Le tipologie a due piani con stalla giustapposta e scala interna sono prevalenti nel Delta padano, mentre in Maremma, nella costa ionica calabrese e in Sicilia è presente la tipologia a un piano. Al sud, davanti alla resistenza ad abitare in case isolate, e per difficoltà di approvvigionamento idrico si sono costruite borgate rurali. Il linguaggio architettonico sta a cavallo fra moderno e tradizionale senza indulgere troppo nell'uso dei materiali tradizionali a vista, troppo costosi. Si notano la presenza di tetti a falde ovunque, l'articolazione volumetrica, le pareti intonacate; al sud vi sono portici e verande con archi e nelle bonifiche di Manfredonia e del Garigliano si segue l'esempio della colonizzazione africana. Le finestre ad arco nel borgo maremmano di S. Giovanni Valdera, le falde sfalsate e l'arco interrotto della veranda di ingresso fanno pensare piuttosto a villette al mare che a case coloniche⁴⁵. Questo del resto era nelle intenzioni della committenza politica. Non così per gli architetti del "neorealismo" più impegnato che guardano il sud attraverso *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi e i versi del poeta-contadino Rocco Scotellaro.

⁴³P.L. GIORDANI, *Dalle città dei braccianti ai borghi della riforma*, in INU, *Nuove esperienze urbanistiche in Italia*, Roma 1956, p. 231. <<L'unico modo pratico di attrezzare la campagna è questo: fondarsi su questa cartilagine esistente, su questa trama che, pur non permettendo risultati appariscenti, fornisce la possibilità economica della risoluzione del problema.>>

⁴⁴ Paniconi progetta sempre per lo stesso ente Monte dell'Oro e Boccianti Pescia Romana che però non hanno la stessa compattezza di immagine di Santa Petronilla collocata su una leggera motta dove si erge la chiesa a pinta circolare.

⁴⁵B. CORI, *Case della piccola proprietà: forme nate da trasformazioni recenti*, in *La casa rurale in Italia*, a cura di G. Barbieri e L. Gambi, Firenze 1970, pp. 161-182.

Quaroni, Ridolfi e altri, Tiburtino III e Matera 1953



Il villaggio UNRRA Casas La Martella a Matera di Quaroni (1951-54, con Luigi Agati, Federico Gorio, Pier Maria Lugli, Michele Valori), costruito per gli abitanti dei Sassi, ancora in gran parte contadini, vuole "imparare dal popolo", celebrandone la cultura, vuole esprimere con la semplicità tecnologica e l'interpretazione di forme costruttive tradizionali la "verità" di un'Italia popolare e contadina. Esso segna l'abbandono delle aggettivazioni stilistiche per uno studio interdisciplinare della comunità insediata. Le posizioni dei progettisti sono vicine alle esigenze di un'architettura corale di Michelucci. Nella chiesa (1955), concepita da Quaroni come una struttura a capanna dominata da una torre quadrata che convoglia la luce sull'altare, il borgo trova il suo punto di coagulo e di riferimento. Le architetture delle case si rifanno alla tradizione popolare astraendola, raggruppandosi secondo le "unità di vicinato" osservate nei Sassi e disponendosi secondo le curve di livello: sociologia, storia e geografia diventano supporto del progetto. Ma questo come gli altri quartieri-villaggi: Serra Venerdi, Lanera, Spine Bianche, Borgo Venusio, nati per realizzare il piano regolatore di Matera di Luigi Piccinato (1952-56), restano isolati e privi di servizi per il conflitto fra Ente di Riforma e i tecnici dell'UNRRA-Casas.

Ironia della sorte, queste esercitazioni saranno utili per l'architettura dei villaggi di vacanze che sorgono dagli anni sessanta in poi lungo le coste e sui monti, spesso con risultati interessanti nel rapporto con l'ambiente, ma omessi dalle storie per un moralistico atteggiamento di condanna delle architetture per i ricchi. Federico Gorio, ad esempio, costruisce nell'elegante via Ammannati ai Parioli la "casa del Maresciallo" (1957-58), piena di eleganze formali astratte nella composizione delle finestre, nella perfetta cortina di mattoni a vista e di sapienze tecniche: un vero e proprio esempio del "ben costruire". Mario Paniconi e Giulio Pediconi attingono all'architettura rurale nel complesso di abitazioni unifamiliari a Casal Palocco (Roma 1961) dalle ossature in cemento armato tamponate di laterizio che si svuotano per dar luce a gradevoli mansarde sotto i tetti a falde

sfalsate⁴⁶. La loro esperienza nel coniugare ricchezza e povertà, prosegue nell'altro suburbio di lusso della società Immobiliare all'Olgiatea (1972-78); in entrambi, la sistemazione dei giardini è curata da Teresa Parpaiolo.

37 Neorealismo e razionalismo nei quartieri popolari urbani

Il manuale dell'architetto è del 1946. Quando Ridolfi lo redige è già maturo, ma tutt'altro che soddisfatto; la sua irrequietezza critica lo porta a mettere in discussione il razionalismo lirico di Libera, a sperimentare sul tema dell'abitare moderno con le grandi libertà di pianta e di spazio delle palazzine prebelliche (Rea in via di Villa Massimo, 1934 e Colombo in via S. Valentino 1936).⁴⁷ Poi l'abbandono della forma, l'espressionismo; il ritorno al mestiere artigianale, la riflessione sui materiali che: <<Se usati intelligentemente, affinati dalla nostra sensibilità artistica diventano cosa viva (come viva!) e ripagano ampiamente ad opera compiuta. Se male impiegati e lavorati, trovano sempre il modo, il loro modo a volte severo, di vendicarsi>>⁴⁸.

E' un esemplare architetto integrale nella concezione giovanoniana; a lui il compito di dare alla nuova figura professionale uno strumento agevole, ben diverso dall'enciclopedico e un po' farraginoso Donghi, basato invece sul modello americano: empirico e concreto; poche parole scritte, molti esempi di dettagli e giunti all'interno di un'articolata classifica dei problemi del corretto costruire.

Arnaldo Foschini, presidente dell'INA-Casa, dà a Libera, Quaroni e Ridolfi l'occasione di progettare un quartiere al chilometro 7 della Tiburtina a Roma. Costruito fra il 1949 e il '59, con la collaborazione dei giovani Aymonino, Chiarini, Fiorentino, Gorio, Lanza, Lenci, Lugli, Melograni, Menichetti, Rinaldi, Valori, è il capolavoro del neorealismo.⁴⁹

Il Tiburtino II e III riprendono polemicamente il discorso iniziato da Giovannoni sostituendo il vernacolare pittoresco con il realismo populista da "architetti impegnati" (politicalmente).



Non più le città giardino dei primi anni venti, ma ricreare l'unità e la ricchezza di immagine dei centri storici, recuperare forme tradizionali di scale esterne, ritmi di finestre, scarti che disegnano strade non rettilinee, slarghi e piazze. La tecnologia dell'autarchia trapassa nell'economia

⁴⁶Cfr. A. MUNTONI, *Lo studio Paniconi e Pediconi (1930-1984)*, Roma 1987, pp. 124-129. Nel quartiere residenziale per 15.000 abitanti costruito fra il 1961 e il 1975 dalla società Generale Immobiliare oltre l'Eur verso il mare ai limiti della pineta di Castel Fusano lavorano anche Libera, Luccichenti e Vaccaro.

⁴⁷Aiuta il padre pittore-decoratore (1917), frequenta l'Istituto Tecnico e il Liceo artistico industriale (1918-24), l'iscrizione alla scuola di architettura (1924), lo studio e il lavoro con Libera, l'insegnamento all'Istituto tecnico industriale (dal 1930), le esperienze in Germania e Svizzera, l'amicizia e la collaborazione con Wachsmann e Frankl (dal 1933), le poste di piazza Bologna (1935), la ricerca sull'abitazione e i temi sociali (1935-39), l'interruzione della guerra e lo spirito postbellico; il manuale dell'architetto; il neorealismo romano; l'esperienza di Terni; il suicidio. Queste le tappe della sua vita.

⁴⁸Cit. in M. REBECCHINI, *Architetti italiani 1930-60. Gardella, Libera, Michelucci, Ridolfi*, Officina, Roma 1990, p. 142.

⁴⁹S. PACE, *Una solidarietà agevolata: il piano Ina - Casa 1948-49*, in "Rassegna" (*La ricostruzione in Europa nel secondo dopoguerra*), 54, 1993, pp. 20-27

della ricostruzione unendo materiali tradizionali e moderni, come l'architettura minore romana e laziale (tanto cara ai Cultori) si mescola a suggestioni dell'espressionismo e del romanticismo nordici, ai principi di Wright propagandati da Zevi. La progettata spontaneità dell'impianto e le studiate casualità dei dettagli privilegiano i valori psicologici e sociali della comunità, con il pericolo di essere partiti dal realismo sociale della critica militante per fermarsi allo "strapaesano" e al pittoresco. Nella tipologia degli edifici: case a schiera (Quaroni) case a quattro piani e case torre (Ridolfi) è però presente la normativa di Gropius del CIAM del 1930. De Renzi aveva del resto, già anticipato questa strada neo vernacolare nel progetto per la Magliana nuova del 1940. Mario Fiorentino nel quartiere UNRRA-Casas di S. Basilio (1949-51), caratterizzato da gruppi di piccole costruzioni con tetti a due falde tradizionali, traduce i motivi neorealisti in un'astrazione di pareti dipinte e di finestre incorniciate da bordi bianchi. La sua è una visione più moderna e astratta, ispirata alle visioni della scuola pittorica romana con effetti di scomposizione che allontanano le possibili inflessioni dialettali connesse con la scelta tipologica.

Le case di Viale Eritrea di Ridolfi e Wolfgang Frankl (1951-54), non hanno più nulla di dialettale, esse mettono in vista l'ossatura portante e il tamponamento laterizio,⁵⁰ in sommità la struttura si piega all'interno mimando un tetto a mansarda che nasconde le lavanderie, inoltre gli angoli di questi edifici a lama sono tagliati come cristalli a quarantacinque gradi. Questa soluzione, come i dettagli delle giunzioni fra i diversi materiali - si vedano i cordoli di cemento inclinati rispetto ai tamponamenti di materiali diversi: ceramica vetrocemento a bolle, piccole aperture a losanga su specchiature dipinte - diventano esemplari quanto *Il manuale dell'architetto*. Nei tamponamenti sotto alle finestre appaiono motivi decorativi semplici in ceramica che fanno rientrare queste architetture nelle categorie boitiane di organismo, struttura, ornamento astratto geometrico e stilizzato. Abbandonati gli effetti populistici e "barocchi" del Tiburtino queste unità di abitazione in linea esprimono valori metropolitani. Alla fine degli anni '50 si aggiungono le torri a coppia di Mario Fiorentino, depurate di ogni dissonanza. Il reticolo strutturale, sostituisce la gabbia a giorno delle prime architetture razionali, e serve a organizzare il prospetto in surrogato degli ordini classici.



Il tema della casa e soprattutto di quella popolare, appare un salutare contrappasso ai temi monumentali in stile o moderni del fascismo, un salutare ritorno ai "temi poveri" boitiani.

⁵⁰Questa distinzione fra struttura e tamponamento avviene già nel quartiere INA-casa di Cerignola (Foggia, 1950). Nelle case alte l'ossatura si combina con le aperture e con il tamponamento in tufo, intonaco, cemento, e ruota di 45° tornando libera in corrispondenza dei balconi. Essi vengono quindi a sporgere come cuspidi, mentre le pareti si piegano a soffietto disegnando diedri ottusi. Un motivo che si presenta anche nella sopraelevazione del villino Astaldi a Roma.

A Milano Piero Bottoni resta fedele ai modelli dei CIAM nei suoi grandi edifici lamellari a cellule, nelle tipologie del QT8, oltre corso Sempione, che cercano di integrarsi nella natura completamente artificiale del monte Stella, piuttosto che a una storia locale. Diversamente nel quartiere INA a Cesate, Albini, Gianni Albricci, Belgiojoso, Gardella, Peressutti e Rogers dispongono le case a schiera intorno a corti per creare una città giardino alla lombarda. Giovanni Astengo, Sandro Molli Boffa, Nello Renacco, Mario Passanti, Sottsass senior e molti altri, articolano il quartiere di Falchera a Torino (1950-54) in "unità di vicinato" con un centro comunitario. L'unità residenziale infrange la griglia ortogonale razionalista negli innesti "a poligono" dei corpi a schiera, disposti su lotti irregolari intorno a spazi verdi, come negli esempi scandinavi. Essi formano corti aperte collegate visivamente le une alle altre in un'immagine continua di aggregazioni variate. Albini e Gardella mettono in crisi la tipologia della casa popolare "in linea" a cinque piani nel quartiere IACP Mangiagalli a Milano, muovendo i fronti degli alloggi e isolando le torri-scala, illuminate da pareti continue di vespaio laterizio, portando a retorica eloquenza i caratteri distributivi degli edifici per riscattarli dalla banalità uniforme della tipologia.

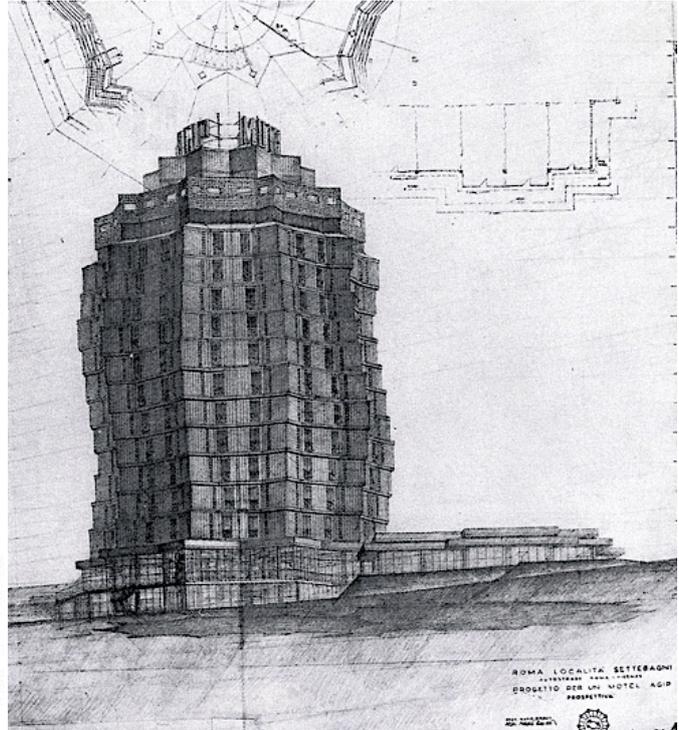
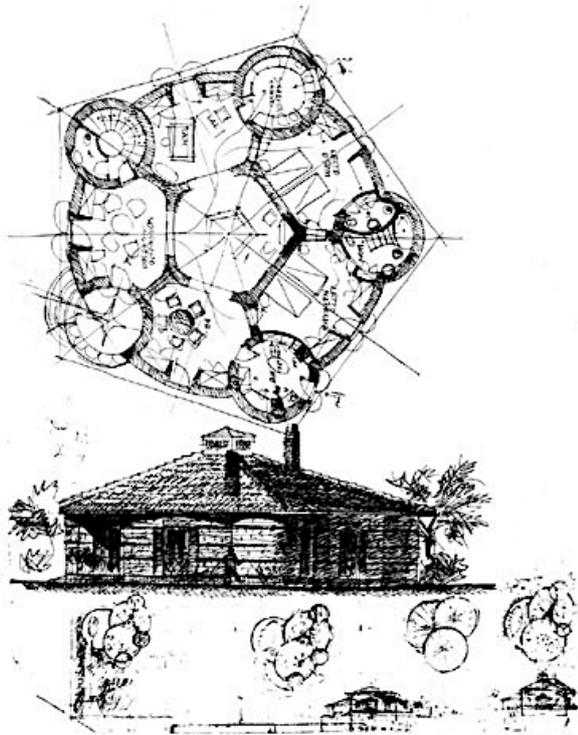


Bottoni Qt8 Milano 1946-68.

La ricerca di Ridolfi sull'uso dei materiali continua con effetti tattili e cromatici nell'asilo Olivetti a Canton Vesco (1955-64), particolarmente interessante nell'organismo compositivo ricco di riferimenti storici dal tardo antico al liberty, e nel carcere di Nuoro (1954-64) che reinterpreta l'eredità del romanico sardo negli effetti policromi dei muri di granito. Questi temi saranno poi sviluppati nell'impianto poligonale centralizzato della propria casa presso la cascata delle Marmore. Come i suoi disegni densissimi di informazioni in poche tavole presentano simultaneamente planimetrie, sezioni, dettagli, così le riprese fotografiche non possono dare tutta la ricchezza materica di questa piccola architettura apparentemente umile, apparentemente rivolta al rustico e al vernacolare, ma in realtà consapevole di problemi e soluzioni che vanno dal paleocristiano al barocco.

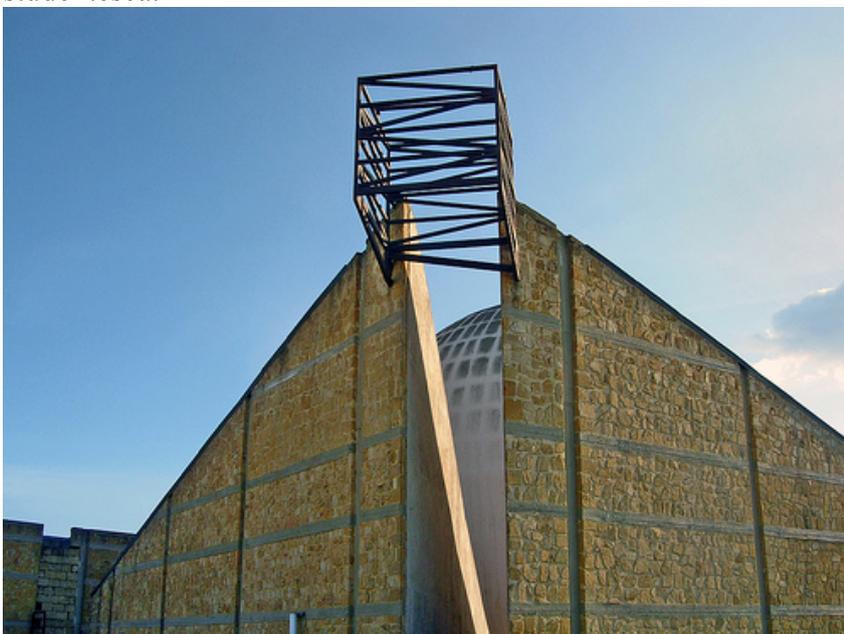
Se l'indole di Ridolfi non si adatta all'urbanistica a grande scala, essa è invece quanto mai capace di padroneggiare lo studio del piano particolareggiato di un centro storico, come Terni, dove si trasferisce definitivamente, quasi da "architetto condotto"⁵¹. Terni diventa un caso esemplare di continuità dai piani di ricostruzione affidati a Ridolfi e Frankl nel 1945 e ancor prima alla fontana di piazza Tacito del 1933 con Mario Fagiolo, distrutta dalla guerra e ricostruita nel 1960. Nel ricucire il tessuto della città bombardata con le case Staderini (1960), Briganti (1962), Pallotta (1961-63), Franconi (1960), il complesso polifunzionale fratelli Fontana (1960-64), lascia il furore espressionista barocco per un realismo tutto rivolto ad affinare la perizia artigianale. L'individualità artistica si mortifica per ricostruire l'immagine urbana con i mezzi di una tecnica semplice, economica, trasmissibile: telai di cemento armato ortogonali entro cui si inseriscono componenti disegnati dall'architetto in scala 1:1, come i cubetti di pietra sponga (la pietra locale), i graticciati degli essiccatoi di tabacco. I prospetti sono articolati con porticati, logge, attici, altane e nella loro composizione simmetrica riscattano la povertà del materiale a vista con una monumentalità classica. Nella casa Franconi l'impianto quadrato con l'attico aggettante su pilastri, sembra quasi ripetere una torre medievale. L'attività pluridecennale a Terni costituisce quasi un manuale per esempi concreti di come costruire in un centro storico umbro, per cui il piano regolatore particolareggiato diventa la coerente conclusione di questa attività, fedele alla concezione giovannoniana. Qui studia l'area di corso del Popolo (1970). Paradossalmente il suo esilio volontario segna anche un rinnovato interesse da parte della critica e degli studenti soprattutto per merito dei giovani docenti della scuola romana, come Paolo Portoghesi. Esso è rivolto soprattutto ai magistrali disegni delle case extraurbane: la casa Lina alle Marmore (1964-66), le case De Bonis (1971-75) a Terni, l'ampliamento di una casa a Norcia (1976-77). Qui, a contatto con la natura, affiora la ricerca geometrica dalla sottigliezza borrominiana capace di controllare simultaneamente piante, sezioni, prospetti, scelta dei materiali, dettagli esecutivi. Nel progetto non realizzato per un motel a Settebagni, (1968) riprende la torre dei ristoranti del suo esordio razionalista nel 1928, ma questa volta le superfici poligonali ruotate e disassate creano giochi di sfaccettature che ricordano l'espressionismo tedesco, mentre la superficie mette a nudo i materiali. La torre instabile e inquietante sembra commentare il paesaggio incerto dell'estrema periferia romana tagliato dagli assi autostradali.

⁵¹ Invitato nel 1953-54 da Michelucci a un "Lunedì del Viessieux", Gino Levi Montalcini parla de *Il valore dell'ambiente*. Cita esplicitamente Sitte invitando alla organizzazione di un <<corpo degli architetti condotti>> per la valorizzazione dell'ambiente urbano e riprende le ricerche iniziate nel 1935 in *Filmcittà* con Pifferi e Mollino; *Architettura oggi*, a cura di G. Michelucci, Firenze 1955, pp. 89-105.



Ludovico Quaroni è una delle personalità più complesse e contraddittorie. Tendenzialmente è fuso in maniera organica con la cultura e con il *Kunstwollen* di Roma, nel suo modo di interpretare l'architettura come composizione di masse semplici e grandiose. Dopo le colonne della piazza Imperiale dell'EUR, nel concorso per il fronte della stazione Termini (1947 con Mario Ridolfi) usa grandi volte poliedriche di cemento armato con effetti espressionisti che fanno pensare al secondo Goetheanum di Dornach, con i grandi spazi che esse definiscono esse sembrano d'altro lato confrontarsi con le vicine terme di Diocleziano.

Dopo le esperienze neorealiste, affronta il tema dell'architettura religiosa nelle chiese di Francavilla a Mare (1948-58), che sviluppa le ricerche strutturali espressioniste del progetto per Termini, della S. Famiglia a Genova (1956), umilmente mimetizzata con l'edilizia circostante, di Gibellina (1970) efficace nella sua geometria illuminista, tipica degli anni della rivoluzione studentesca.



Quaroni, chiesa di Gibellina 1970.



Quaroni, progetto per S. Giuliano, Venezia, 1959.

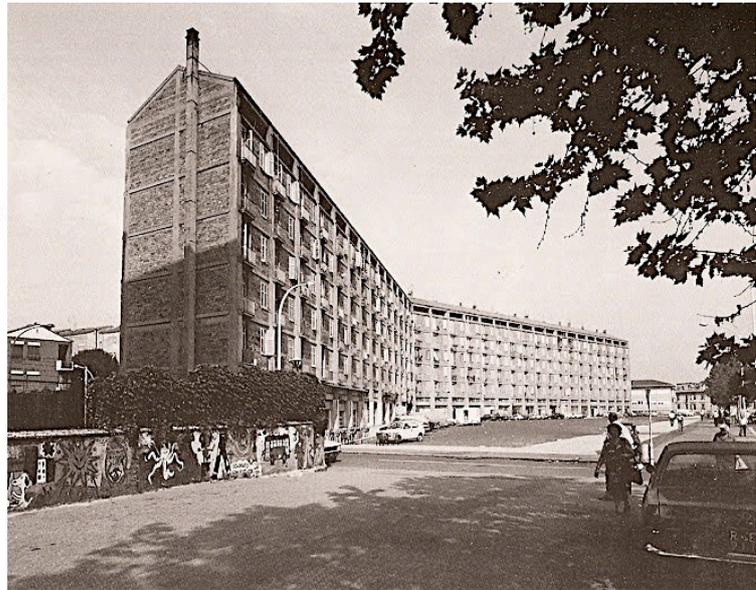
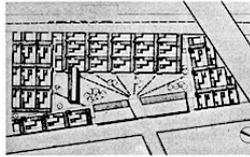
Aderisce al movimento di Comunità di Adriano Olivetti stendendo il piano regolatore di Ivrea del 1952 e la scuola elementare di Canton Vesco (1955), che infrange i rigidi schemi ottocenteschi per libere aggregazioni aperte all'esterno sostituendo i corridoi con spazi di riunione. Essa si ispira all'architettura scandinava e diventa modello nel suo genere in Italia. Nei piani regolatori di Roma (1954), Ravenna (1956), Tunisi (1960), Reggio Calabria (1971) e Bari (1972) si assiste al passaggio dalla fiducia nel potere normativo e pianificatorio di standard e modelli razionalisti alla forma macro-architettonica come argine artistico formale contro il disordine⁵². Ancora una volta si deve assistere all'incapacità dell'architetto integrale a fronteggiare le complessità politiche, economiche, sociali del fenomeno urbano da solo, come libero professionista. I grandi piani inclinati della piazza di Tunisi sono un gesto contro il disordine, come la macro-struttura lineare del centro direzionale di Roma che avrebbe dovuto percorrere e dominare le borgate abusive della periferia. Dopo oltre quarant'anni dalle colonne della piazza imperiale dell'E'42 vi ritorna nell'ampliamento del teatro dell'Opera di Roma, immaginando il nuovo foyer come un grande peristilio ipostilo trasparente.

⁵² Ai <<lunedì del Vieussieux>> Ludovico Quaroni parla de *L'architetto e l'urbanistica* osservando che l'architetto cerca di spostare i problemi dell'architettura, della forma funzione, del rapporto con la società, della crisi del movimento moderno, della crisi delle utopie di standard e prefabbricazione, sul piano dell'urbanistica; egli comunque si occuperà di urbanistica finché non lo farà qualcun altro. Ivi, pp. 125-141

Fig. 61. Gruppo di case ad L al quartiere Tuscolano, Roma, arch. Adalberto Libera, 1952.

Planimetria generale.
Pianta di un alloggio.
Veduta dell'interno di un cortiletto.

Da *The Modern Courtyard House*, già cit., pag. 33.



Libera sperimenta una tipologia originale di abitazione popolare nella unità d'abitazione orizzontale al Tuscolano (1950-54), dove le cellule si dispongono intorno a piccoli cortili giardino, quasi impluvi di una nuova Pompei, ad affermare ancora una volta la specificità mediterranea dell'architettura italiana. Lo sparire dell'immagine esterna, della riconoscibilità a livello urbano è appena controbilanciato dal blocco pluripiano della casa albergo che si eleva nel mezzo, coperto a un solo spiovente e con balconi a forte aggetto che riparano gli interni dal sole. La gran parte del quartiere è invece affidata a Mario De Renzi e a Saverio Muratori: il primo sperimenta la tipologia di torri a stella e case in linea per ricreare le cortine della città tradizionale infrante dalle tipologie libere del CIAM, il secondo sfalsa con scarti pittoreschi gli allineamenti nell'edificio a boomerang, separando la struttura dalla muratura.⁵³ Sia quindi il tessuto mediterraneo, antico e continuo di Libera, che la drammatica "urbanità" di Muratori (in silenziosa polemica con l'espressionismo pittoresco del Tiburtino) sono una risposta italiana agli standard internazionali fissati da Gropius nel 1930. La grande cupola della chiesa di S. Giovanni Bosco di Rapisardi (1952) diventa immagine di riferimento di tutto il grande quartiere. Libera con Luigi Moretti, Vittorio Cafiero, Vincenzo Monaco, Amedeo Luccichenti, riprendono questo tema nel villaggio olimpico del 1957-60, componendo grandi edifici in linea (attribuiti a Moretti), "forme forti" che definiscono i limiti del quartiere, con una maglia cruciforme su pilotis che crea corti quadrate, percorsi coperti fra giardini con scale agli incroci dei lati (attribuiti a Libera). Un cornicione semplificato conclude i prospetti, proteggendo il paramento laterizio, e sul tetto piano i serbatoi dell'acqua e le torrette degli ascensori sono schermati da muretti traforati tondeggianti. La piazza, dalla forma oblunga e lenticolare, stretta fra due edifici in linea concavi, evoca una dimensione urbana "plastica di cavi spazi fra loro composti",⁵⁴ degna della tradizione romana e accentuata dal disegno della pavimentazione. Per l'INCIS Moretti costruisce il quartiere di Decima (1962-65) dove l'immagine urbanistica è più unitaria per la presenza di un solo autore; qui egli può realizzare case in linea con ampie superfici curve concave e convesse dove il sole può giocare sulle cortine di mattoni paglierini dando gli effetti che evoca la città barocca monumentale. Egli sa dunque ricostruire le emozioni di spazi fluenti, continuamente variabili con forme moderne che si rifanno alla pittura astratta dei suoi amici pittori Capogrossi, Franchina o Magnelli.

⁵³Si veda la chiara e profonda analisi che fa di questa opera C. CONFORTI, *Roma, Napoli, la Sicilia*, cit., p. 190-192; nonché il suggestivo accostamento fra l'edificio di Muratori al Tiburtino e il complesso Monte Amiata al Gallaratese.

⁵⁴Cit. *ivi*, p. 198



Nervi,

Moretti, villaggio olimpico, stadio flaminio,, palazzetto dello sport, viadotto corso Francia, Roma, 1957-60

C'è anche chi, imperturbabile, continua con la ricerca razionalista prebellica, come Luigi Carlo Daneri, che, dopo aver aderito al CIAM e al MSA fra il 1947 e il 48, completa il complesso di piazza Rossetti alla Foce (1958). Completamente indifferente agli "stati d'animo" romantici del "neorealismo", egli affina la disposizione di volumi razionalisti nel paesaggio del quartiere INA di villa Bernabò-Brea a Genova (1950-51) scavalcando con un' unica unità abitativa la valletta sistemata con cura paesaggistica. Il complesso di Genova Lido (1952-55) è tutto sostenuto da pilotis che smaterializzano la massa dei parallelepipedi abitativi, organizzati in lunghezza da fasce di balconi che si prolungano all'infinito e attraversati dai loggiati dei percorsi pedonali. La eleganza del suo stile internazionale e mediterraneo al tempo stesso è però ben lontana dagli effetti *brut* della *Unité* di Marsiglia. Nel quartiere INA a forte Quezzi (1956-57) l'architettura si fa paesaggio seguendo le curve di livello come una muraglia o una strada. La grande unità sommitale, lunga oltre cinquecento metri, copre in parte la cresta della collina stagliandosi nel panorama dal mare, come nei *plans* di Le Corbusier per Algeri o Rio, un percorso interrompe il prospetto a cellule, come a Marsiglia. Nel salto di scala urbana il moderno trova un nuovo campo espressione, rivaleggiando con le meraviglie dell'ingegneria, con i viadotti della successiva autostrada dei Fiori a dominare l'ambiente su scala geografica, per contrastare il caos degli insediamenti vicini, polverizzati della speculazione. Le idee di Piacentini nei primi anni venti di un piano edilizio "regolatore" contro i pittoreschi quartieri-giardino trovano così la loro più efficace dimostrazione. Ulteriori sviluppi in questa direzione si avranno al Gallaratese di Aymonino e Rossi e al Corviale di Fiorentino, mentre sul piano della scala geografica anticipano le proposte progettuali di De Carlo e Gregotti.



Ancora a Genova Robaldo Morozzo della Rocca nella palazzina in via San Vito (1958-63) muove le pareti vetrate in forma di pianoforte a coda aprendole verso il panorama mentre il fianco sulla strada si chiude in una parete piena, dalla superficie ruvida e striata secondo la tradizione genovese.

38 Il neoliberty e la storia come materiale

E' Zevi che sulle pagine di <<Metron>> invita Ambrogio Annoni, legittimo erede della tradizione storicistica milanese di Boito e Moretti, a rievocare il tardoromanticismo e a far scoprire la centrale di Trezzo d'Adda⁵⁵. L' "eredità dell'Ottocento" non è solo ricerca erudita, ma il bisogno di conoscere i propri "nonni" per capire se stessi.

Ormai dopo le forme surreali di Le Corbusier a Ronchamp, che lasciano perplesso Argan, anche i fautori della "continuità" moderna sono disposti ad aggiornare il repertorio di forme messe a punto negli anni '20 alla luce del crescente interesse per l'architettura spontanea e per l'empirismo scandinavo. Tetti a falda, i cornicioni, le finestre in verticale, motivi decorativi, sono introdotti nel linguaggio in vista di una saldatura fra tradizione colta e popolare. A Milano, dopo gli astratti giochi formali neoplasticisti, si rivaluta "il decoro un pò inibito" dell'edilizia neoclassica minore.

Nel 1955 Michele Achilli, Daniele Brigidini, Maurizio Calzavara, Guido Canella, Fredi Drugman, Laura Lazzari, Giuseppina Marcialis, Aldo Rossi, Giacomo Scarpini, Silvano Tintori, Gio Vercelloni riconoscono che

La tradizione che noi ancora rinveniamo come fondamento nella cultura dell'opera di architetti nostri come Camillo Boito è stata, nell'attività del movimento moderno, completamente sommersa.

⁵⁵A. ANNONI, *Tre architetti dell'800. Boito, Beltrami, Moretti*, <<Metron>>, VI, (1950), pp. 44 e segg.

Da qui all'accusarci di compiacimenti letterari, di rimpianto, di amore crepuscolare per il passato, di cui vorremmo evocare quasi il clima, attraverso colonne, fregi e pinnacoli, ci sembra per lo meno fuor di posto. Se si esclude il vantaggio che un'interpretazione di tale fatta può dare a uno spunto polemico, si deve concludere che è accusa alquanto male informata e superficiale.

Anche se ciò non preclude a colonne ed archi di essere elementi tutti possibili di vita autonoma in ogni espressione artistica, in ogni momento storico....⁵⁶

I BBPR passano dal razionalismo più astratto e radicale degli anni '30 al confronto con il problema della tradizione e delle preesistenze ambientali. Quello che sarà definito già al CIAM di Bergamo del 1949 *Return to Historicism*.

Ciò è particolarmente chiaro nell'allestimento dei Musei Civici del Castello (1949-73), densi di forme moderne che trovano assonanza nell'antico – si veda, per esempio la *boiserie* merlata della sala delle Asse e i pavimenti di pietra che si sollevano a formare piedestalli nella cappella. Il revival di Beltrami, contenitore di oggetti di “arte industriale”, scientificamente catalogati, viene trasformato in “museo attivo” secondo le teorie di Dewey ed Herbert Read.

Contro la concezione del museo-raccolta, del museo filologico e neutrale, il museo diventa *compendio di storia civile* di una popolazione, un *museo-monumento*, e il luogo dove si stabiliscono e si addensano i valori civili di una città. Fra città e museo, come sua parte privilegiata e significativa, si stringono dei legami diretti che si riferiscono allo specifico dell'arte (alla cui trasmissione il museo è delegato) ma nello stesso tempo lo superano, allargandone l'orizzonte.⁵⁷



Il confronto è con Carlo Scarpa a Castelvetro, che invece rifiuta queste assonanze formali per cercare più profonde ragioni strutturali di colloquio con il passato.

⁵⁶Un dibattito sulla tradizione in architettura, <<Casabella-continuità>>, 206, 1955, p.48

⁵⁷ Cit. in E. BONFANTI, M. PORTA, *Città, museo, architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Firenze 1973, p.153.

Bbpr torre Velasca, Ponti Pirellone



In qualche modo la torre Velasca dei BBPR (1954-58) si può considerare non lontana dalle opere di Muratori a Bologna e a Roma. Di fronte allo stile internazionale del grattacielo Galfa di Melchiorre Bega e dell' eleganza originalmente moderna del Pirelli di Giò Ponti e Nervi, sta la struttura di cemento esterna che innerva la superficie di questa torre neo-medievale. Non più gli effetti cromatici e di superficie di Beltrami nel rifare la torre del Castello, ma un modo di sentire la costruzione che viene da Viollet-le-Duc e che pone il medioevo alla base del costruire moderno. La vicinanza del duomo diventa occasione per un omaggio al monumento che è simbolo di tutta la città; una presa di coscienza nel momento del "miracolo economico" che vede Milano alla guida dell'Italia, non solo economicamente, ma culturalmente. Essa è anche una risposta al volto anonimo e internazionale della ricostruzione di parti della città come corso Europa, come al dirompente purismo formale del romano Moretti nelle case-albergo di via Corridoni (1948-50) o negli uffici di corso Italia (1952-56) dove il lotto è infranto dalla lama posta di taglio sulla piastra dei negozi interrompendo la continuità della quinta stradale.

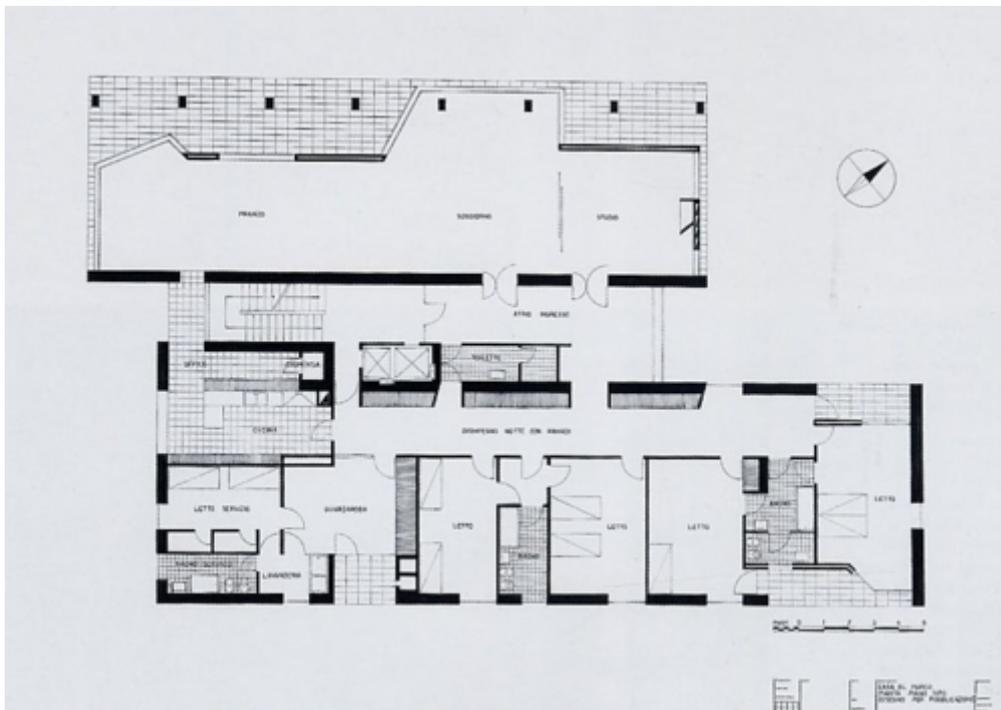
Il restauro di una casa contadina a Zoagli, sulla riviera di Levante, per il collezionista d'arte Jucker (1957) con il rispetto integrale degli esterni è un omaggio all'architettura rurale, così come la tomba del poeta Rocco Scotellaro a Tricarico, con Carlo Levi, (1957), fatta di pietre locali lavorate a tutto concio, appare ben lontana dalla gabbia astratte del monumento ai Caduti nei campi di concentramento al Cimitero monumentale di Milano di dieci anni prima.

Stranamente, proprio i poeti della forma, Ponti e Moretti, diventano negli anni '50 gli assertori dell'architettura moderna, astratta di fronte alle preoccupazioni per l'ambiente e il contesto di Rogers sulle pagine di <<Casabella-continuità>> e nelle sue opere professionali. Confrontando la Torre Velasca con il grattacielo Pirelli sorprende la forza moderna e l'originalità di questo esempio di progettazione integrale da parte di chi negli anni trenta aveva rappresentato la mediazione fra gli archi italiani, cari ad Ogetti, e il bisogno della borghesia milanese di tenere il passo con l'Europa.

Così il tiburio di S. Fedele e l'attenzione ottocentesca per la forma da scegliere in funzione della collocazione urbanistica dell'edificio guida i BBPR nell'edificio bancario della società immobiliare CAGISA in piazza Meda (1958-69) a piegare il contorno del *curtain wall* secondo un andamento semicilindrico spezzato e a sospenderlo su putrelle di acciaio piegate a formare un ampio portico, alto 9 metri, sproporzionato rispetto a quanto gli sta sopra, ma imposto dal piano regolatore.⁵⁸ La relazione è un esempio di come allora si intendeva il concetto di *ambientamento*.⁵⁹ La forma dell'edificio è stata studiata tenendo conto di una serie di visuali non soltanto della cupola, ma anche della zona basamentale della chiesa e dei molteplici effetti risultanti dallo spostamento in vari punti di osservazione lontani e vicini.⁶⁰

L'inserimento di architetture nuove nel centro storico si accompagna nell'attività milanese dei BBPR al restauro "attivo" di vecchi edifici nel suo processo di terziarizzazione: è il caso della sopraelevazione della sede della Banca Privata Finanziaria in via Verdi (1966) o del restauro della palazzina ottocentesca di Giuseppe Balzaretto in via Annunciata (1969).

Ignazio Gardella, già nel dispensario antitubercolare di Alessandria (1938), combina la citazione della parete-schermo di mattoni traforata, propria dei fienili padani, entro il parallelepipedo (degnò di Mies) ordito astrattamente da finestre in lunghezza. Grana e colore dei materiali vengono a connotare le sue architetture, magari per slittare su piani sovrapposti nel PAC (padiglione d'arte contemporanea, 1949-53) a villa Belgiojoso. Dopo la guerra il rivestimento in marmo chiaro della lussuosa casa al Parco Sempione a Milano (1947-48) sottolinea l'allusione dell'ossatura in cemento armato a un ordine architettonico neoclassico con pilastri e trabeazioni, anche se stilizzato.



Gardella, casa al parco, pianta; PAC (padiglione d'arte contemporanea, 1949-53) a villa Belgiojoso, Milano

⁵⁸ Esso si allinea su via Hoepli con l'edificio di Figini e Pollini con un'ala rettilinea.

⁵⁹ La voce *Ambientamento* del *Dizionario di Architettura e Urbanistica* curato da Paolo Portoghesi (Roma 1968) è redatta da Mario Petrucci e cita come esempi architettonici esemplari l'ampliamento del municipio di Goetheborg di Asplund (1934-37), i progetti per il Masieri Memorial di Wright (1953) e per gli uffici della Enso - Gutzeit a Helsinki di Aalto (1960-62).

⁶⁰ E. BONFANTI, M. PORTA, *Città, museo, architettura.*, cit. appendice p. A.125.



Nella ricostruzione ed ampliamento delle terme Regina Isabella a Lacco Ameno d'Ischia (1950-53) rispetta il vecchio colonnato di ordine ionico imbiancato di calce davanti alle semplici superfici dell'edificio moderno dall'intonaco rosa locale, come un insolito *brise-soleil*, dimostrando un'ironia adatta al tema e assolutamente ante-pop o post-dada⁶¹.

La casa Barbieri o “del viticoltore” a Castana (PV) (1947) si innesta nella nuova attenzione per la architettura rurale. Il tetto a due falde inclinate verso l'interno capovolge la tradizione, come le finestre a tutta altezza scorrono all'estremo delle pareti nelle stanze per non interromperle. Questa citazione vernacolare all'interno di un contesto *international-style* anticipa, sulla scia della via indicata da Pagano, la rielaborazione della casa rurale tradizionale della cascina lombarda nel quartiere INA casa a Cesate (Milano) del 1950. Qui le case a schiera con tetto a spioventi si articolano su due piani congiunti da una scala interna circolare. Il portico d'ingresso è coperto da un arco ribassato, mentre le finestre si allungano in sottili asole verticali chiuse da scuri; sul retro setti sghembi servono a reggere e riparare piccoli terrazzi aperti verso la campagna. Anche in questo tema povero l'architetto applica la fluidità spaziale della “pianta libera” per assicurare un doppio affaccio alle stanze di soggiorno. La chiesa di Cesate (1957) ha la semplicità francescana di un capannone delimitato da muri di mattoni a vista, capriate e tetto di cemento grezzo, ma è nobilitata da raffinati effetti di luce radente. Proporzioni, qualità, analisi dell'ambiente naturale e storico, sensibilità per la grana e il colore dei materiali, sono per Argan le caratteristiche delle sue opere⁶².

Il ritorno a un tipo di costruzione tradizionale, dettato da ragioni di economia nell'Italia in ricostruzione, non significa rinuncia a una continua reinvenzione della tradizione sulla scia degli architetti scandinavi. Tetti spioventi e aggettanti coprono pure il reparto taglieria Borsalino ad Alessandria (1956), dove le aperture si allineano fra orditure verticali e un bow-window muove la superficie del muro, con una citazione neoliberty. La casa alle Zattere a Venezia (1957) ricostruisce in chiave moderna le asimmetrie e i ritmi dell'edilizia lagunare; aste di pietra d'Istria contrappuntano il ritmo seriale delle aperture, come le colonnine delle polifore, oppure trattengono lastre traforate

⁶¹ M. MORRESI, *Lezioni di architettura di Ignazio Gardella*, in <<Zodiac>> 14, pp. 62-89.

⁶² GC. ARGAN, *Ignazio Gardella*, Comunità, Milano 1959, pp. 10-16.

nell' aggetto dei balconi e nel coronamento terminale frammentato come il riflesso della costruzione nell'acqua. Esempio imitato, ma mai raggiunto, per i progettisti contemporanei⁶³ .

La grande piastra della mensa Olivetti (1959) si stende nel verde, comprendendolo al suo interno, qui Gardella ha modo di sperimentare sulla scia di Wright la "pianta libera" a grande scala, la tecnologia dell'impianto di climatizzazione diventa forma organica, come i canali linfatici di una foglia; il parapetto a gradoni della scala introduce la storia come riferimento medievale. Il tema della piastra sospesa, si ripete poi su grande scala (anche se con una certa rigidità) negli uffici dell'Alfa Romeo ad Arese (1970-72).



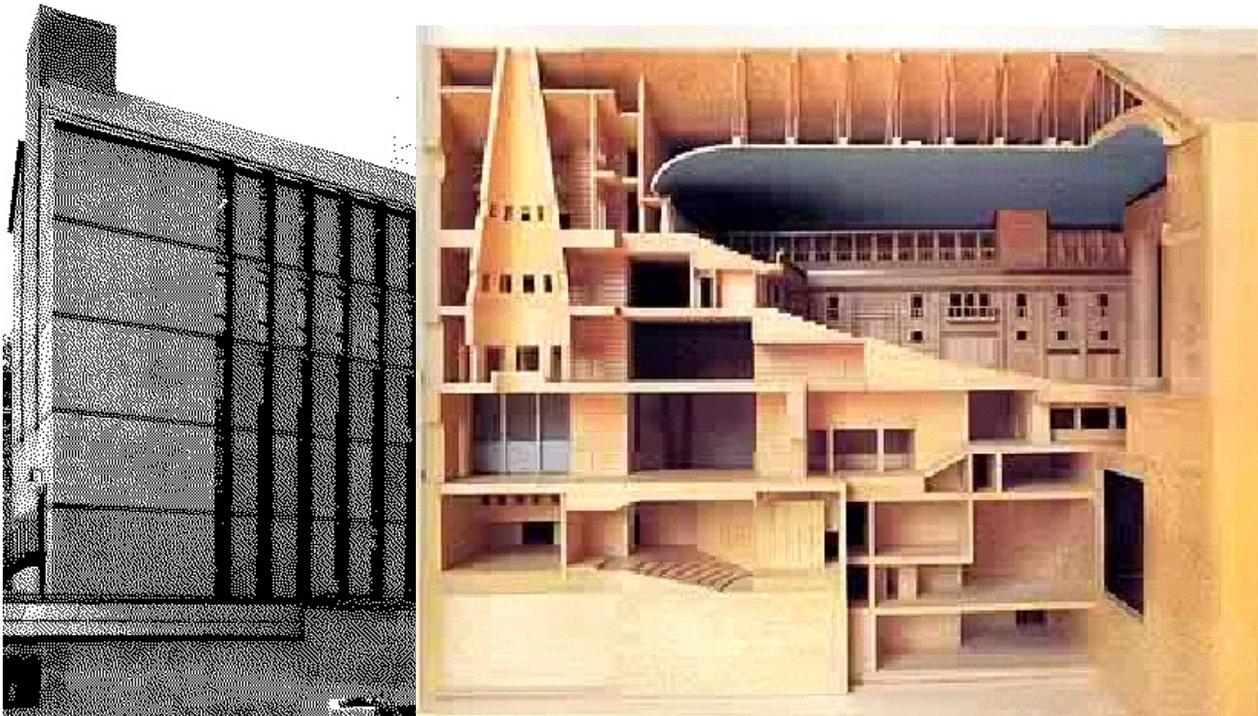
Il rapporto di Gardella con la natura lo si può notare in un'opera poco nota: la centrale idroelettrica in caverna di Pontesei (1960) presso il lago omonimo a Forno di Zoldo, dove la sua mano è riconoscibile nel prospetto d'ingresso: un muraglione di cemento armato a vista sbizzato in linee orizzontali, solcato orizzontalmente da cordoli di pietra chiara. Su questi, come in un pentagramma, si ordinano le aperture: il portale d'ingresso alla galleria e sottili finestre ad asola, come feritoie in una trincea, che non interrompono la massa muraria. La composizione è asimmetrica e, secondo il progetto, sottili linee verticali dovevano ritmare la sommità, dove corre un camminamento raggiunto da una scala con il parapetto a gradoni, molto simile a quella della celebre mensa Olivetti a Ivrea. Questo motivo ornamentale, tipico del momento neo-liberty di cui Gardella fu maestro, non fu realizzato, mentre è presente nella centrale termoelettrica di Porto Corsini (Ravenna), che è contemporanea.⁶⁴ Come a Ravenna, nell'interno della caverna Gardella usa un rivestimento in grés di colore marrone che inquadra con un perimetro a spezzata l'accesso alla

⁶³ Dal 1954 collabora Anna Castelli Ferrieri.

⁶⁴ La centrale termoelettrica di Ravenna per la SADE (1957) con il suo rivestimento di clinker color melanzana e nervature di pietra d'Istria e il possente prospetto merlato del palazzo dell'agricoltura alla Fiera di Milano (19663) rientrano pienamente nello stile personale, fra il neoliberty e il neomedievale condannato come eretico e non moderno da Reyner Banham. Nel secondo edificio la struttura in ferro viene rivestita dal clinker rosso-bruno contrappuntato da davanzali, zoccoli, marcapiani in pietra bianca di Vicenza mentre i telai dei serramenti sono in ferro smaltato rosso minio.

galleria dal perimetro smussato e rastremato alla base (tipico dell'autore)⁶⁵. Esso riprende la sezione della caverna a segmenti di parabola che lasciano un'intercapedine fra questa e i muri che reggono il carro-ponte. Le pareti sono decorate da un affresco e da un bassorilievo di Mario De Luigi; entrambi sono composizioni astratte ispirate a Kandinsky e a Klee.

Il suo rapporto con l'ambiente costruito storico trova invece in Genova, patria familiare, il luogo elettivo. Il piano particolareggiato della zona di S. Donato e S. Silvestro (con Jacopo Gardella, 1972) è l'occasione per un confronto critico con la storia; esso nasce dall'avvio nel 1963 del piano concreto di recupero del vasto centro storico. Qui sul colle di S. Silvestro egli costruisce la nuova facoltà di Architettura (1975-89) dall'aspetto severo e scostante di fortificati medioevali o di grandi sylos portuali con le superfici chiuse verso l'esterno se non per sottili asole nascoste da setti obliqui, quasi come nella cattedrale fortificata di Albi, in un brutale confronto fra preesistenze e moderno. Più aderente a criteri del restauro è la seconda fase dell'operazione condotta da Luciano Grossi Bianchi con il secondo lotto della facoltà di architettura (1991-95) dove si evidenziano le antiche strutture murarie delle torri cui si aggiungono le nuove di cemento grezzo e strutture vetrate simili a serre. PAC (padiglione d'arte contemporanea, 1949-53) a villa Belgiojoso



La torre, castello delle scene, di Aldo Rossi, Ignazio Gardella (con Fabio Reinhart e Angelo Sibilla) del teatro Carlo Felice (1981-90) è una forte immagine illuminista, che domina il cuore della città concludendo la ricostruzione semplificata dell'edificio neoclassico di Carlo Barabino (demolito a tratti dopo la guerra con l'idea di realizzare dapprima il progetto razionalista di Marcello Zavelani Rossi, e poi dal 1963 quello di Carlo Scarpa). Essa si pone in maniera convincente, a scala architettonica, mentre a scala urbana conclude la nuova piazza di Piccapietra e fa da perno all'ampio ventaglio di spazi monumentali che vanno dalla galleria Mazzini alla Borsa. La torre scenica con le sue proporzioni sapientemente fuori scala non cerca facili mimetismi con il pronao dorico di Barabino, ma lo commenta con lo stile personalissimo di Aldo Rossi. Il gigantesco cornicione, trasforma in elemento "pop" un tema già recuperato all'interno dell'architettura moderna da Albini ed Helg negli uffici municipali di Genova, o nelle terme Zoja a Salsomaggiore. Più discutibile è invece il trattamento dell'interno della sala, dove una città - forse Genova - viene effigiata illusionisticamente con trasformazioni grottesche nelle balconate dalle balaustre massicce,

⁶⁵ Questo motivo si ritrova contemporaneamente nel museo di San Lorenzo di Abini e in precedenza nell'ingresso delle scuole di Boito a Milano.

ma sulle pareti laterali della sala invece che sulla scena fissa del palcoscenico. Anche se nella torre è più forte il segno lasciato da Aldo Rossi, si può quindi concludere che Genova è il luogo di elezione del rapporto fra Ignazio Gardella e la storia, luogo di origine della sua famiglia e del nonno architetto.



A differenza che a Roma dove l'architetto è ancora un artista che lavora come un artigiano, a Milano gli studi si articolano secondo sistemi più efficienti, basati su modelli europei, se non americani. La presenza di varie personalità spiega in parte la scelta di linguaggi diversi a seconda dei temi, ricchi o poveri, o delle discipline dall'urbanistica al design. Lo studio di Franco Albini e Franca Helg, segue una ricerca autonoma tecnologica, vicina a Mies van de Rohe e alla storiografia del movimento moderno tracciata da Giedion. La rarefatta modernità delle scale sospese a tiranti, delle librerie sostenute da tensiostrutture, dei pannelli volanti negli allestimenti appare una costante che si unisce alla precoce attività di designer, combinata all'insegnamento di Architettura degli interni a Venezia.

Nell'architettura popolare invece il discorso non è così lineare: dalla programmatica standardizzazione razionalista del quartiere S. Siro, agli accoppiamenti di tetti inclinati delle casette abbinata della FAM Vanzetti (1944), fino alle piante mosse e ruotate per le INA-INCIS del 1949-51, o in quelle a schiera embricate intorno a una corte del quartiere INA-casa di Cesate (1951). Lo sperimentalismo empirico vuole superare la crisi, ma senza popolismi o barocchismi formali. Piuttosto con Gardella Abini guarda con gusto nordico alla tradizione padana (nel quartiere IACP Mangiagalli a Milano del 1950) o ai materiali e alle tecniche costruttive dei montanari Walser nell'albergo Pirovano a Cervinia (1949-51 con Luigi Colombini)⁶⁶

⁶⁶ Qui le stanze degli ospiti sono ai piani inferiori rispetto all'ingresso e alle sale comuni, ricavate negli interassi fra i piloni rivestiti di pietra.



L'ossatura in cemento armato, è esposta all'esterno negli uffici INA di Parma (1950) e logicamente si rastrema ai piani superiori come piedritti delle scuole di Boito a Padova. Nel quartiere INA-casa a Scandiano (1956-57 con Franca Helg ed Enea Manfredini) le case in linea arretrano e avanzano per creare piccoli spazi esterni porticati, il paramento in mattoni copre la struttura e scherma i servizi le cortine a traforo dei fienili. Il complesso per appartamenti e uffici (1957-61) nel quartiere di Piccapietra a Genova, è l'occasione per ricostruire una parte del centro storico; qui i rivestimenti di materiali tradizionali riprendono le caratteristiche zebraure medievali, i volumi semplici e regolari degli edifici delimitano spazi esterni sghembi e irregolari raccordati da rampe e da scale.

I cornicioni marcapiano, insolitamente aggettanti, dei nuovi uffici comunali dietro palazzo Tursi a Genova (1952-61) creano l'effetto di piani degradanti dalla collina, mente la distribuzione a U del complesso rispecchia i cortili dei palazzi monumentali della Strada Nuova, oggetto degli allestimenti museali.. Le aperture, arretrate e inclinate rispetto ai prospetti si rivolgono alla vista del palazzo e della città sottostante, mantenendo chiuse le pareti a una vista frontale.

Questo effetto viene ripreso nella struttura a putrelle d'acciaio che diventa il nuovo ordine architettonico dei tempi moderni. La Rinascente di piazza Fiume a Roma (1957-61) irrompe nell'ambiente della capitale, - oscillante fra formalismo populista e formalismo neoclassico - con l'ostentazione brutale del suo telaio metallico ottocentesco, estroflesso nei forti marcapiani rispetto alla pannellatura di tamponamento; questa si muove come un paravento per mimare effetti chiaroscurali di paraste fantasma, mentre radi montanti rammentano il "nuovo ordine" di Mies; essa è rosata per accordarsi con le mura aureliane.⁶⁷ Proprio l'allusione a un ordine architettonico è criticata da Quaroni nel suo elogio:

⁶⁷Non a caso Albini aveva esordito con la casa in struttura d'acciaio alla V Triennale di Milano del 1933. L'apertura di una grande finestra- vetrina nell'oditura di putrelle e pannelli, è stata considerata da alcuni un arretramento rispetto al progetto originale, più efficace ed eloquente nel brutale prospetto chiuso con pannelli e portali di acciaio esibiti e attraversato in diagonale da una scala mobile esterna in aggetto, che sarà poi ripresa da Piano e Rogers nel centro Pompidou a Parigi, e con il tetto-garage. M. TAFURI, *Storia dell'architettura italiana 1945-1985*, Einaudi, Torino 1986, p. 93. Invece proprio <<l'increspata cortina di cemento inerte color rosa>> può esser vista come una soluzione per dialogare con le architetture giolittiane circostanti. Cfr. inoltre *Franco Albini. Architettura e design 1930-1970*, Firenze 1980 con testi di Cesare de Seta, Marcello Fagiolo.

La Rinascente di Albini è l'unico grosso tentativo fatto a Roma di inserire un monumento moderno fra le esigenze tecnologico-commerciali dell'interno e dell'ambiente esterno, squalificatissimo dell'intorno immediato, ma presente e valido nel cervello culturale dell'architetto. L'edificio è molto bello nelle sue parti secondarie, nelle piccole facciate posteriori e nei dettagli presi in loro stessi, ma è rovinato da un inutile finestrone centrale, enorme, di alluminio dorato, e dal tentativo di voler dare, in acciaio, la matrice formale delle cornici rinascimentali, con modiglioni ecc. ⁶⁸



Gli stessi pannelli, combinati con la raffinata grafica di Bob Noorda, il design dei corrimani, diventano architettura d'interni a grande scala nella metropolitana milanese (linea 1, 1962-63)

Negli Uffici SNAM a S. Donato milanese (1970-72) i marcapiani prendono la forma rigonfia di un toro o di un fregio ionico gigante; frammenti del codice classico servono a mettere ordine nelle lunghe teorie di finestre e nello stesso tempo servono a far passare i servizi in rete. Ritorno a figure dell'architettura classica dopo l'astrattismo?, o piuttosto citazione e straniamento pop, come le colonne ioniche di Lichtenstein o le architetture di Robert Venturi che nel suo *Complexity and Contradiction in Architecture* del 1966 rivolge lo sguardo condiscendente e interessato alle opere di Brasini.

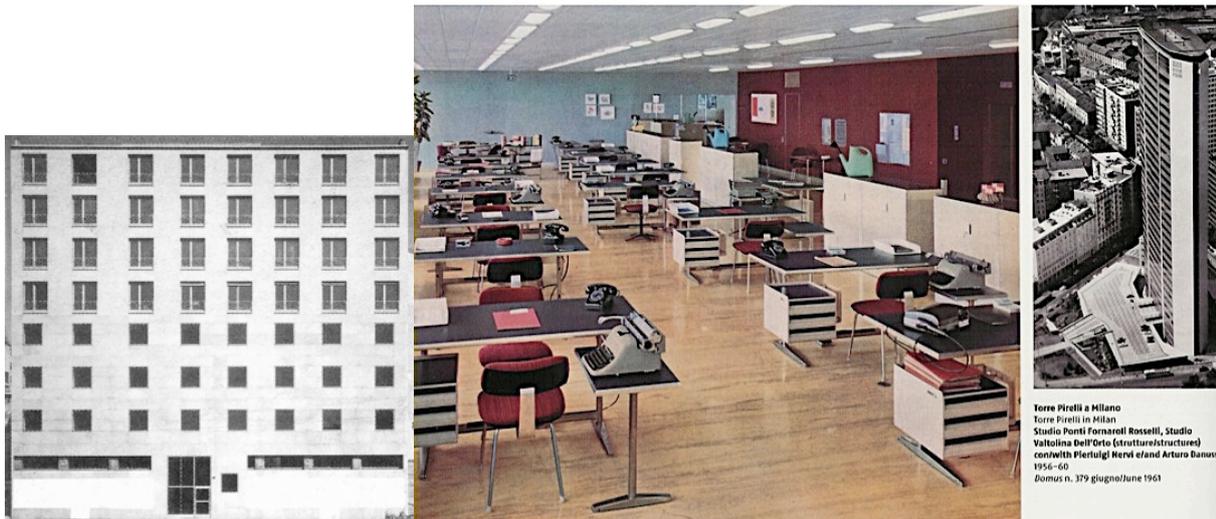
Il rapporto di Franco Albini, Franca Helg, Marco Albini e Antonio Piva con l'antico è libero da inibizioni mimetiche: l'antico è antico, il moderno è moderno alla maniera dell'international style, ma proprio dall'accostamento degli opposti nascono effetti convincenti. E' il caso del restauro del convento di Sant' Agostino a Genova come museo (1963-69 e 1979 e segg.), dove l'esperienza dei tecnologici, rarefatti allestimenti per fiere di Milano e Triennali viene a interagire con l'antico, le putrelle si uniscono agli archi del chiostro, chiuso da cristalli, per sostenere i solai e la grande rampa che lega gli spazi. Questa esperienza prosegue su scala maggiore e con maggior efficacia nel Museo

⁶⁸L. QUARONI, *Immagine di Roma*, cit., p.402.

di Padova (1969-79), dove avviene una graduale metamorfosi dai resti antichi dei chiostri alla loro ricostruzione in struttura metallica.

39 Il classicismo e la forma

Mario Asnago e Claudio Vender a Milano, dal '30 al '50, costruiscono case con prospetti uniformi, fatti per non essere notati, dove il linguaggio razionalista diventerebbe metafisico, se la presenza di piccoli disassamenti non venisse a rompere l'aura. Un raffinato minimalismo "bon ton" li guida negli edifici per uffici e abitazioni di via Velasca (1950-52) e di via Albricci (1953-56) con i loro raffinati rivestimenti lapidei a grandi lastre orizzontali, i telai a bilico dei serramenti metallici portati a filo esterno, la geometria assoluta dei prospetti, semplici ed eleganti come un "tubino" nero di Biki.



Figini e Pollini restano fedeli al movimento moderno nel palazzo per abitazioni e uffici di via Broletto (1947-48), dalla forte struttura reticolare in cemento armato esibita con il contrappunto di tamponature di vetrocemento, griglie e verande arretrate.

<<L'umanità ha rotto il suo bel giocattolo mitologico e classico, i numi sono usciti dalla scena>> scrive Giò Ponti, nel 1957, sono finiti i <<tempi felici dell'Architettura, quando 'lo stile' con le sue auliche regole e discipline istituiva un livello - e di quale nobiltà - da cui muoveva l'architettura>>⁶⁹.

Contro l'iterazione arbitraria di elementi aggregati egli cerca l'unità della forma <<chiusa esclusiva, autonoma, incontaminata, incorrotta, assoluta, definitiva come un cristallo>>⁷⁰. La forma "tesa", immodificabile, culmina nel grattacielo Pirelli (1954-59) per flettere le superfici piene degli estremi e i *curtain-wall* centrali in corrispondenza di "punti di arresto" fissati in pianta⁷¹. La parete di prospetto si svincola dall'organismo per trovare un'inedita autonomia nelle opere successive, come la concattedrale di Taranto (1964-71), dove si smaterializza nell'aria, e la cappella dell'ospedale S. Carlo a Milano (1964-67), dove le superfici sono rivestite da ceramiche sfaccettate per riflettere la luce proveniente dai trafori.

A Roma Luigi Moretti rivendica la libertà poetica oltre ogni tendenza e ideologia, la fine dell'unità del linguaggio permette un eclettismo individuale ispirato all'informale astratto pittorico. Le sue forme diromponenti il contesto irrompono nel tono sommesso dell'architettura milanese con la

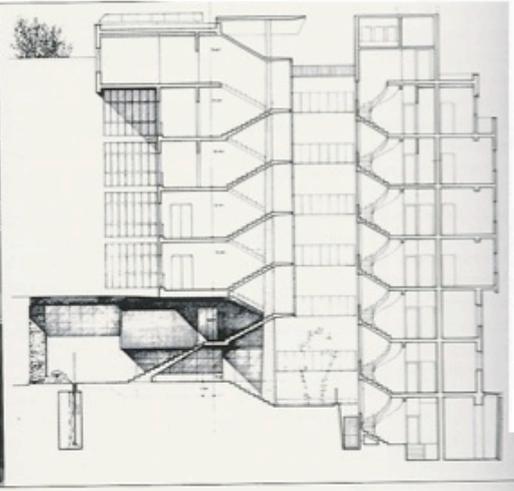
⁶⁹G. PONTI, *Amate l'architettura*, Genova 1957, p. 243, p. 240.

⁷⁰Ivi, p. 39.

⁷¹A. BELLUZZI, *Scheda 6. Centro Pirelli*, in A. BELLUZZI e C. CONFORTI, *Architettura italiana, 1944-1984*, Laterza, Roma Bari 1985, pp. 122-129.

casa albergo di via Corridoni (1948-50) libera rispetto all'isolato con il suo corpo a lama, e poi con il complesso di corso Italia a Milano (1950-53) che ne ripete gli effetti in maniera ancor più drammatica - disposto "di taglio" rispetto alla strada, alla maniera delle figure di Caravaggio, con il prospetto ondulato, tagliato da finestre a nastro, sospeso sulla piastra del basamento-. Il timpano spezzato, simbolizza quasi l'addio al classicismo nella palazzina "il girasole" a Roma (1947-50): la frattura percorre tutta la facciata enfatizzando l'atrio d'ingresso, le scale e il cortile, le camere da letto sporgono per aumentare l'insolazione (un accorgimento poi ripetuto da tutti gli alberghi "vista mare" della riviera adriatica); il bugnato di travertino, su cui si levano in aggetto gli appartamenti, ha la forza dei basamenti d'angolo berniniani di Montecitorio⁷²

Moretti casa del girasole, casa albergo a milano 1950



I volumi curvi dell'ultimo Wright si compongono nella introvertita architettura mediterranea della villa "la Saracena" (1957) e vengono a disegnare i patii del garage sotterraneo di Villa Borghese (1970-73), o a far da contrappunto alle architetture dai *brise-soleil* bronzei della sede Cariplo a Piazzale Flaminio e dei palazzi per uffici all'Eur (1961-65), veri e propri propilei d'ingresso, eretti come mura contro il disordine esterno. Carlo Aymonino troverà in lui un maestro quando disegna la palazzina di via Arbia (1960-61 con Maurizio Aymonino e Baldo De Rossi) mantenendo il filo della scuola romana.

Anche nella tecnica costruttiva l'Italia si differenzia dagli altri paesi per la fedeltà alla tradizione della tecnica muraria rinforzata: dalle cupole di Guarini e Vittone con le piccole volte laterizie rinforzate da tiranti di ferro, alle guglie di Antonelli, fino agli anni trenta dell'autarchia, quando il calcestruzzo armato si diffonde nei cantieri edili, organizzati da piccole imprese che impiegano una manodopera versatile ed esperta nelle tecniche tradizionali. Questa caratteristica è confermata nel settore delle abitazioni popolari, dove se a Milano Bottoni al QT8 inizia i primi

⁷²C. CONFORTI, *Scheda 2. Luigi Moretti. Casa del Girasole*, ivi, pp. 95-100.

esperimenti di prefabbricazione, resta però inutilizzato il manuale di Doiotallevi e Marescotti, esempio di una tendenza europeista, industrialista ed evolucionista. E ben diversa è la scena romana dominata dal *Manuale* di Ridolfi e dall'esempio del quartiere INA-casa di viale Etiopia. Qui il telaio di calcestruzzo armato non è struttura a sé stante, ma costolonatura incorporata nelle facciate, come avviene nelle scuole di Boito a Padova e a Milano; come in queste ultime, le campate dell'ossatura di luci diverse seguono la distribuzione interna tutt'altro che libera.⁷³ Elementi strutturali, tamponamenti e finiture stanno tutti sullo stesso piano in un prodotto finale che descrive tutte le fasi del cantiere e dove l'uso del telaio in calcestruzzo armato non contraddice, ma esalta le fasi artigianali evidenziate dalle maioliche a disegni variati dei sottofinestra.

Così Pier Luigi Nervi dopo lo stadio di Firenze e le celebri aviorimesse di Orvieto (1935) e di Orbetello (1939-42) si impone all'attenzione internazionale, non inventando una nuova concezione statica, ma un modo di costruire nuovo ed originale. Si tratta del ferrocemento brevettato nel 1943 e impiegato nei capannoni della impresa Nervi e Bartoli alla Magliana (Roma) dello stesso anno. Su una rete metallica egli cola la malta fluida di cemento senza uso di cassaforma ottenendo una soletta di spessore minimo (dai 3 ai 5 centimetri) dalla conformazione complessa e resistente per forma. Gli elementi così ottenuti si possono assemblare realizzando "membrane resistenti a pressione e a tensione, ondulate, piegate e curvate come meglio si desidera".



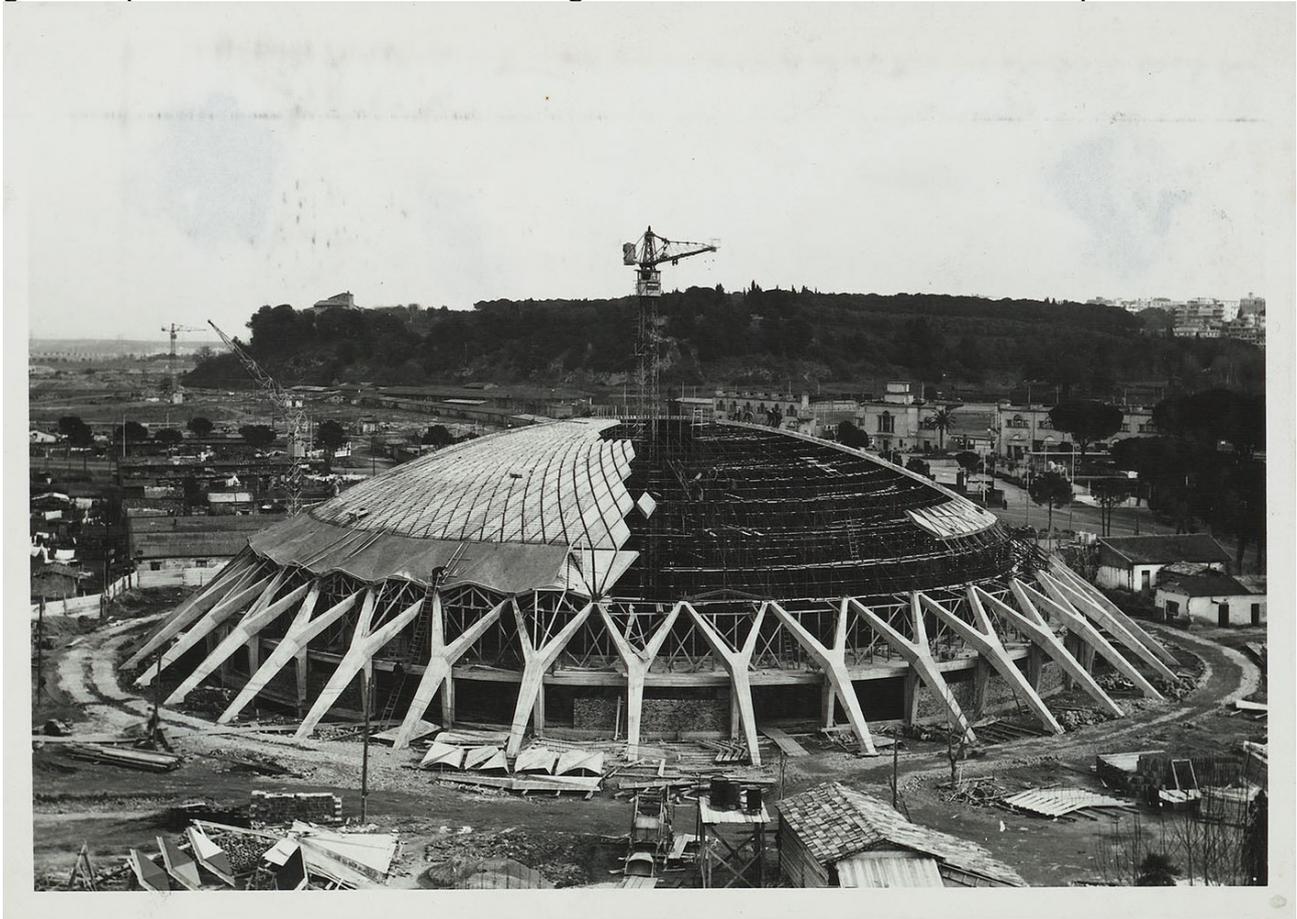
Con queste Nervi ritorna a impianti classici, come quello basilicale con una volta a botte ampia 90 metri nel salone B delle esposizioni a Torino (1947-49) o centralizzati come il palazzetto dello Sport a Roma (1956-57) e nel palazzo dello Sport all'Eur (1958-59)⁷⁴; essi sono dettati non da nostalgie accademiche, ma da necessità economiche di razionalizzazione della costruzione mediante un numero ridotto di elementi prefabbricati⁷⁵. Gli impianti semplici vengono poi riscattati dalla

⁷³Il passo binato di spogliatoi e aule nelle scuole di via Galvani (1890) e i contrafforti delle scuole padovane furono analizzati e mostrati da chi scrive nell'intervento *Note sul mestiere dell'architetto* al convegno su Arnaldo Foschini a Russi nel 1979. Era presente Ridolfi che si mostrò molto interessato a questo aspetto delle opere di Boito.

⁷⁴La cupola appiattita in cemento armato era già stata anticipata nel cinema Augusteo a Napoli (1926-29).

⁷⁵Nervi aspira a una «verità funzionale, tecnica ed economica, verità che, oltretutto, è anche condizione necessaria e sufficiente di un buon risultato estetico» P.L. NERVI, *Costruire correttamente*, Milano 1955, p. 10. Ai «lunedì del Vieussieux», nell'anno accademico 1953-54, Giovanni Michelucci invita Nervi, Cosenza, Marescotti, Levi-Montalcini, Quaroni e Astengo a tenere delle conversazioni che vengono pubblicate da Vallecchi nel 1955 con una prefazione di Michelucci. Egli intitola il quaderno *Architettura oggi*, usando quasi lo stesso titolo del volumetto di

forza espressiva della struttura, "innervata" secondo isostatiche (linee di pari sforzo nella materia) che sono evidenziate dalla luce. Nervi interpreta la volta sottile in cemento armato nella tradizione italiana della grande volta in muratura continua dove la nuova tecnica è un mezzo per costruire grandi superfici continue a membrana e a guscio come si trattasse di una nuova pietra artificiale.



Gli elementi strutturali diventano forme dal valore estetico: siano essi i pilastri rastremati del palazzo del Lavoro a Torino (1961) da cui partono raggiere di mensole d'acciaio - come ombrelloni quadrati -, o la catenaria che sostiene la cartiera Burgo a Mantova (1960-64)⁷⁶, fino alla luminosa volta dell'aula Nervi in Vaticano (1971) che perfeziona la tipologia del salone di Torino. La forma è un apriori che interpreta da sempre le necessità funzionali nel modo migliore. Essa nasce dall'intuizione che viene poi tradotta in struttura dal calcolo. A Zevi può rispondere che la simmetria è una legge della fisica.

Le infrastrutture viabilistiche e sportive per le Olimpiadi del 1960 a Roma sono forse con il completamento dell'EUR l'ultima occasione per affermare un'idea di città organizzata e progettata, anche se accerchiata dal disordine urbanistico dei quartieri sterminati a palazzine. L'elegante velodromo di Cesare Ligini, Dagoberto Ortensi e Silvano Ricci (1958-60) è fatto di due argini erbosi di diversa altezza che contengono le gradonate racchiuse da un nastro di cemento che svela la generazione geometrica. Esso si ispira - come nota giustamente Claudia Conforti⁷⁷ - al Circo Massimo, contemporaneamente liberato dalle baracche della fiera.

Uno dei protagonisti a Roma è l'ingegnere Riccardo Morandi con le strutture in tensione delle aviorimesse di Fiumicino (1962-65) e con le autorimesse di via Magna Grecia (1956-57) e di

Piacentini del 1930. Nervi ne *La moderna tecnica costruttiva e la sua forma architettonica* spiega che è la fantasia e l'intuizione che fa sentire una forma, una struttura prima di costruirla, come si sente un rapporto di proporzioni e di colori. La scienza delle costruzioni può verificare e proporzionare nel dettaglio una struttura già così concepita. Ma il rosone della cattedrale di Sens, non è calcolabile. *Architettura oggi*, cit., pp. 7-14

⁷⁶ S. PORETTI, *Cartiera Burgo, Mantova 1960-1964*, <<Casabella>>, 651-652, 1997-98, pp. 96-107.

⁷⁷ C. CONFORTI, *Roma, Napoli, la Sicilia*, cit., p. 181.

villa Borghese (1966-72). Uniche nel loro settore dimostrano come possano divenire veri e propri luoghi pubblici, soprattutto se integrate con i percorsi pedonali e della metropolitana. Moretti è infatti il progettista della linea A (1965 e segg.) dagli interni rosso scuri dell'intonaco a pozzolana che si legano alle piazze sotterranee circolari del parcheggio di villa Borghese. La via seguita da Morandi si differenzia da quella di Nervi. Usa il cemento armato precompresso, tecnica messa a punto durante il periodo dell'autarchia, per inventare cavalletti e strutture in bilico sostenute da aste diagonali ultrasottili - pendoli, travi, stralli - che però non rimandano a strutture metalliche, bensì alla tradizione italiana della muratura armata. Rielabora la tecnica della precompressione per concepire elementi lineari e inflessi, via via più leggeri e sottili: dai telai in precompresso incernierati ai piedi dei cinema romani Alcyone (1948-49) e Maestoso (1956) alle sequenze di cavalletti strallati e travi appoggiate del ponte sulla laguna di Maracaibo (1957-62), del viadotto sul Polcevera a Genova (1960-65) e al ponte sul Tevere alla Magliana a Roma (1965-67). Alla continuità neoclassica delle volte e delle cupole iperstatiche di Nervi, Morandi contrappone la composizione isostatica di strutture frazionate e composte con giunti e cerniere evidenziate entrando in sintonia con l'arte informale. Eppure nel viadotto sulla valle dei Templi ad Agrigento (1970-74), i ritmi accoppiati - fatti di elementi prefabbricati cavi, sovrapposti e poi coesi da una gettata in calcestruzzo compressa da cavi pretesi - e il loro convergere a coppie verso l'alto sembrano ricordare i conci e la rastremazione delle colonne doriche.



Eduardo Vittoria si pone in evidenza per lo studio di soluzioni di grandi coperture con strutture metalliche a maglia tetraedrica che impiega nello stabilimento attrezzaggio della Olivetti a Ivrea (1960-61). Nel centro turistico e alberghiero TIMI-AMA a Capo Carbonara crea una grande piastra continua a uno e due piani che si sovrappone al paesaggio con un forte segno artificiale. Contemporaneamente usa una struttura metallica a elementi componibili (brevettata nel 1962) nelle tre case dette "i cubi" a Tuoro di Capri (1963-65) ricoprendola con intonaco colorato e cupole nella tradizione locale.



Edoardo Vittoria, officine H, Olivetti, Ivrea 1954.

La prefabbricazione può portare a effetti trilitici neoclassici, nei capannoni-templi di Angelo Mangiarotti (a Marcianise, Caserta, 1963, a Padova, alla Stanga con Bruno Morassutti) dove le componenti pilastri cruciformi e travi in precompresso sono risolte come pezzi di design. In un'Italia che si industrializza le imprese del miracolo economico aspirano a un'immagine riconoscibile, tecnica e forma riscattano l'anonimità delle periferie con la semplicità degli archetipi classici. La simmetria non è un apriori, come non lo è la somiglianza fra pilastri e colonne, fra travi e trabeazioni, ma è dettata da *firmitas* e *utilitas*. La tecnologia moderna per Bruno Morassutti può confrontarsi con il paesaggio senza tentativi mimetici nelle scatole prefabbricate in duplex del complesso a San Martino di Castrozza (Tn) (1965) o nella casa per vacanze a Termini di Sorrento (Na) del 1964 dove due padiglioni completamente vetrati, con la soletta di calstruzzo curvata a vela e retta da pilastri – colonne sono disposti ai lati di una scalinata centrata su Capri.



Angelo Mangiarotti e Bruno Morassutti - chiesa mater misericordiae, milano, 1957

Kidder Smith nel 1961 registra però una situazione mutata rispetto agli anni '50. <<La emozionante freschezza, il razionalismo e la chiarezza formale tipici di quasi tutte le opere del primo dopoguerra, va cedendo a una progressiva indeterminatezza formale ed ad un accentuato espressionismo proprio di alcuni architetti – non tutti per fortuna>>. ⁷⁸

⁷⁸ G.E. KIDDER SMITH, *Guida dell'architettura*, cit. p. 180.