

44**Ignazio Gardella,
altre architetture.
L'abitare, l' esporre,
il trasmettere****Angelo Lorenzi,
Carlo Quintelli**

Ignazio Gardella, altre architetture. Un editoriale in forma di dialogo

**Stefano Negri
Matteo Sintini
Maria Chiara Manfredi
Federico Marcolini
Sebastiano Marconcini
Andrea Matta
Claudia Tinazzi
Maria Cristina Loi
Joubert José Lancha
Enrico Prandi**Gardella/l'abitare: lo spazio domestico
Gardella/l'abitare: lo spazio temporaneo
Gardella/l' esporre: il museo e la mostra
Gardella/l' esporre: il negozio e lo stand
Gardella/il trasmettere: la fotografia tra iconizzazione e reperto
Gardella/il trasmettere: Il metodo didattico
Gardella/il trasmettere: Ignazio Gardella e lo luav
Gardella/la biblioteca dell'architetto
Ignazio Gardella. Nuovi temi per una ricerca
Ignazio Gardella e Luigi Vietti (passando da Aldo Rossi). Una prima ipotesi interpretativa



**Magazine del Festival
dell'Architettura**

ricerche e progetti
sull'architettura e la città

research and projects on
architecture and the city

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città

Editore: Festival Architettura Edizioni, Parma, Italia

ISSN: 2039-0491

Segreteria di redazione

c/o Università di Parma
Campus Scienze e Tecnologie
Via G. P. Usberti, 181/a
43124 - Parma (Italia)

Email: redazione@famagazine.it
www.famagazine.it

Editorial Team

Direzione

Enrico Prandi, (Direttore) Università di Parma
Lamberto Amistadi, (Vicedirettore) Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Redazione

Tommaso Brighenti, (Caporedattore) Politecnico di Milano, Italia
Ildebrando Clemente, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia
Gentucca Canella, Politecnico di Torino, Italia
Renato Capozzi, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia
Carlo Gandolfi, Università di Parma, Italia
Maria João Matos, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portogallo
Elvio Manganaro, Politecnico di Milano, Italia
Mauro Marzo, Università IUAV di Venezia, Italia
Claudia Pirina, Università IUAV di Venezia, Italia
Giuseppina Scavuzzo, Università degli Studi di Trieste, Italia

Corrispondenti

Miriam Bodino, Politecnico di Torino, Italia
Marco Bovati, Politecnico di Milano, Italia
Francesco Costanzo, Università della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia
Francesco Defilippis, Politecnico di Bari, Italia
Massimo Faiferri, Università degli Studi di Sassari, Italia
Esther Giani, Università IUAV di Venezia, Italia
Martina Landsberger, Politecnico di Milano, Italia
Marco Lecis, Università degli Studi di Cagliari, Italia
Luciana Macaluso, Università degli Studi di Palermo, Italia
Dina Nencini, Sapienza Università di Roma, Italia
Luca Reale, Sapienza Università di Roma, Italia
Ludovico Romagni, Università di Camerino, Italia
Marina Tornatora, Università Mediterranea di Reggio Calabria, Italia
Luís Urbano, FAUP, Universidade do Porto, Portogallo
Federica Visconti, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia



**Magazine del Festival
dell'Architettura**

ricerche e progetti
sull'architettura e la città

research and projects on
architecture and the city

Comitato di indirizzo scientifico

Roberta Amirante

Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

Francisco Barata

Universidade do Porto, Portogallo

Eduard Bru

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Spagna

Alberto Ferlenga

Università IUAV di Venezia, Italia

Gino Malacarne

Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Paolo Mellano

Politecnico di Torino, Italia

Piero Ostilio Rossi

Sapienza Università di Roma, Italia

Carlo Quintelli

Università di Parma, Italia

Maurizio Sabini

Hammons School of Architecture, Drury University, Stati Uniti d'America

Andrea Sciascia

Università degli Studi di Palermo, Italia

Ilaria Valente

Politecnico di Milano, Italia

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città è la rivista on-line del [Festival dell'Architettura](#) a temporalità trimestrale.

È una rivista scientifica nelle aree del progetto di architettura (Macrosettori Anvur 08/C1 design e progettazione tecnologica dell'architettura, 08/D1 progettazione architettonica, 08/E1 disegno, 08/E2 restauro e storia dell'architettura, 08/F1 pianificazione e progettazione urbanistica e territoriale) che pubblica articoli critici conformi alle indicazioni presenti nelle [Linee guida per gli Autori degli articoli](#).

FAMagazine, in ottemperanza al [Regolamento per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche](#), rispondendo a tutti i criteri sulla [Classificabilità delle riviste telematiche](#), è stata ritenuta rivista scientifica dall'ANVUR, Agenzia Nazionale per la Valutazione dell'Università e della Ricerca Scientifica ([Classificazione delle Riviste](#)).

FAMagazine ha adottato un [Codice Etico](#) ispirato al codice etico delle pubblicazioni, [Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors](#) elaborato dal [COPE - Committee on Publication Ethics](#).

Ad ogni articolo è attribuito un codice DOI (Digital Object Identifier) che ne permette l'indicizzazione nelle principali banche dati italiane e straniere come [DOAJ](#) (Directory of Open Access Journal) [ROAD](#) (Directory of Open Access Scholarly Resources) Web of Science di Thomson Reuters con il nuovo indice [ESCI](#) (Emerging Sources Citation Index) e [URBADOC](#) di Archinet.

Al fine della pubblicazione i contributi inviati in redazione vengono valutati con un procedimento di double blind peer review e le valutazioni dei referee comunicate in forma anonima al proponente. A tale scopo FAMagazine ha istituito un apposito [Albo dei revisori](#) che operano secondo specifiche [Linee guida per i Revisori degli articoli](#).

Gli articoli vanno caricati per via telematica secondo la procedura descritta nella sezione [Proposte online](#).

La rivista pubblica i suoi contenuti ad accesso aperto, seguendo la cosiddetta gold road ossia rendendo disponibili gli articoli sia in versione html che in pdf.

Dalla nascita (settembre 2010) al numero 42 dell'ottobre-dicembre 2017 gli articoli di FAMagazine sono pubblicati sul sito [www.festivalarchitettura.it](#) ([Archivio Magazine](#)). Dal gennaio 2018 la rivista è pubblicata sulla piattaforma OJS (Open Journal System) all'indirizzo [www.famagazine.it](#)

Gli autori mantengono i diritti sulla loro opera e cedono alla rivista il diritto di prima pubblicazione dell'opera, con [Licenza Creative Commons - Attribuzione](#) che permette ad altri di condividere l'opera indicando la paternità intellettuale e la prima pubblicazione su questa rivista.

Gli autori possono depositare l'opera in un archivio istituzionale, pubblicarla in una monografia, nel loro sito web, ecc. a patto di indicare che la prima pubblicazione è avvenuta su questa rivista (vedi [Informativa sui diritti](#)).

Linee guida per gli autori

FAMagazine esce con 4 numeri l'anno e tutti gli articoli, ad eccezione di quelli commissionati dalla Direzione a studiosi di chiara fama, sono sottoposti a procedura peer review mediante il sistema del doppio cieco.

Due numeri all'anno, dei quattro previsti, sono costruiti mediante call for papers che vengono annunciate di norma in primavera e autunno.

Le call for papers prevedono per gli autori la possibilità di scegliere tra due tipologie di saggi:

- a) saggi brevi compresi tra le 12.000 e le 14.000 battute (spazi inclusi), che verranno sottoposti direttamente alla procedura di double blind peer review;
- b) saggi lunghi maggiori di 20.000 battute (spazi inclusi) la cui procedura di revisione si articola in due fasi. La prima fase prevede l'invio di un abstract di 5.000 battute (spazi inclusi) di cui la Direzione valuterà la pertinenza rispetto al tema della call. Successivamente, gli autori degli abstract selezionati invieranno il full paper che verrà sottoposto alla procedura di double blind peer review.

Ai fini della valutazione, i saggi devono essere inviati in Italiano o in Inglese e dovrà essere inviata la traduzione nella seconda lingua al termine della procedura della valutazione.

In ogni caso, per entrambe le tipologie di saggio, la valutazione da parte degli esperti è preceduta da una valutazione minima da parte della Direzione e della Redazione. Questa si limita semplicemente a verificare che il lavoro proposto possieda i requisiti minimi necessari per una pubblicazione come FAMagazine.

Ricordiamo altresì che, analogamente a come avviene per tutti i giornali scientifici internazionali, il parere degli esperti è fondamentale ma ha carattere solo consultivo e l'editore non assume, ovviamente, alcun obbligo formale ad accettarne le conclusioni.

Oltre ai saggi sottoposti a peer review FAMagazine accetta anche proposte di recensioni (Saggi scientifici, Cataloghi di mostre, Atti di convegni, proceedings, ecc., Monografie, Raccolte di progetti, Libri sulla didattica, Ricerche di Dottorato, ecc.). Le recensioni non sono sottoposte a peer review e sono selezionate direttamente dalla Direzione della rivista che si riserva di accettarle o meno e la possibilità di suggerire delle eventuali migliorie.

Si consiglia agli autori di recensioni di leggere il documento [Linee guida per la recensione di testi](#).

Per la sottomissione di una proposta è necessario attenersi rigorosamente alle [Norme redazionali](#) di FAMagazine e sottoporre la proposta editoriale tramite l'apposito Template scaricabile da [questa pagina](#).

La procedura per la submission di articoli è illustrata alla pagina [PROPOSTE](#)

PROSSIMA USCITA

numero 45 luglio-settembre 2018

Architettura e narrazione. L'architetto come *storyteller*?

Trovandoci nell'era della comunicazione, non stupisce il crescente interesse per la relazione tra architettura e forme di narrazione. Delle molteplici declinazioni in cui il rapporto può essere inteso (architettura e sua narrazione attraverso il commento critico, il testo teorico, la relazione di progetto, oppure l'individuazione di strutture narrative in progetti di architettura, solo per fare alcuni esempi) riscuote un certo successo il proposito di accostare l'architettura a un concetto proprio della comunicazione contemporanea, lo *storytelling*. La pratica di raccontare storie come strategia di comunicazione persuasiva si è diffusa in ambito formativo, politico, economico e aziendale prima di giungere a essere proposta come strumento del mestiere dell'architetto: attraverso questa tecnica il progetto di architettura può essere comunicato, divulgato, spiegato e messo sul mercato. Nel caso dello *storytelling*, nella relazione tra narrazione e architettura, quest'ultima è l'oggetto della storia che viene raccontata.

Architettura e racconto intrattengono, però, un legame più profondo: apparentemente lontani e quasi inconciliabili per la materia su cui operano, la pietra e le parole, lo spazio e il tempo, per la gravità dell'uno e la leggerezza dell'altro, mostrano significative analogie se li consideriamo nel loro porsi tra uomo e mondo. Studi provenienti dai due campi disciplinari dell'architettura e delle scienze umane hanno analizzato le corrispondenze tra testo letterario e immaginario architettonico in esso contenuto o, viceversa, tra testo architettonico e l'immaginario letterario che lo ha ispirato, individuando strutture narrative in progetti di architettura o simmetricamente forme architettoniche come matrice di opere letterarie. Ma al di là della reciproca influenza o dell'analogia strutturale che può derivarne, architettura e narrazione sono intimamente accomunate da moventi assimilabili. Psicologi culturali, antropologi, semiologi e linguisti hanno descritto l'attitudine propriamente umana a organizzare l'esperienza in forma narrativa per costruire significati condivisi: una predisposizione basata sul bisogno dell'essere umano di dare forma e senso al proprio agire mettendo in relazione passato, presente e futuro, formalizzando l'accaduto in racconto.

44

Ignazio Gardella, altre architetture. L'abitare, l'esporre, il trasmettere

Angelo Lorenzi, Carlo Quintelli	Ignazio Gardella, altre architetture. Un editoriale in forma di dialogo	8
Stefano Negri	Gardella/l'abitare: lo spazio domestico	17
Matteo Sintini	Gardella/l'abitare: lo spazio temporaneo	22
Maria Chiara Manfredi	Gardella/l'esporre: il museo e la mostra	29
Federico Marcolini	Gardella/l'esporre: il negozio e lo stand	36
Sebastiano Marconcini	Gardella/il trasmettere: la fotografia tra iconizzazione e reperto	45
Andrea Matta	Gardella/il trasmettere: il metodo didattico	51
Claudia Tinazzi	Gardella/il trasmettere: Ignazio Gardella e lo luav	57
Maria Cristina Loi	Gardella/la biblioteca dell'architetto	64
Joubert José Lancha	Ignazio Gardella. Nuovi temi per una ricerca	68
Enrico Prandi	Ignazio Gardella e Luigi Vietti (passando da Aldo Rossi). Una prima ipotesi interpretativa	71
Tommaso Brighenti	"Una certa situazione"	76
Enrico Prandi	Progetto e/è ricerca. Sulla valutazione del progetto come prodotto di ricerca scientifica	78
Carlo Gandolfi	Architettura come interpretazione di città	83

Questo numero è stato ideato dalla direzione di FAMagazine e commissionato ai curatori, Angelo Lorenzi e Carlo Quintelli, discutendone dell'impostazione scientifica.

Gli articoli di Stefano Negri, Matteo Sintini, Maria Chiara Manfredi, Federico Marcolini, Andrea Matta, Claudia Tinazzi, Sebastiano Marconcini sono stati sottoposti a procedura di Double Blind Peer Review. Gli Autori dei rimanenti articoli sono figure del mondo accademico internazionale invitate a proporre i saggi scritti per l'occasione.

Angelo Lorenzi, Carlo Quintelli
Ignazio Gardella, altre architetture. Un editoriale in forma di dialogo

Abstract

L'editoriale del numero 44 di «FAMagazine» è scritto in forma di dialogo tra i due autori, responsabili scientifici della ricerca CSAC interateneo dal titolo "Ignazio Gardella, altre architetture".

La forma del dialogo si addice ai caratteri di una ricerca in itinere che presenta in questo numero monografico i primi provvisori esiti.

L'articolo, oltre a fare da introduzione al numero monografico riflette sull'opportunità di indagare oggi di nuovo su una figura centrale dell'architettura italiana del Novecento come quella di Ignazio Gardella.

Parole Chiave

Gardella — CSAC — Ricerca architettonica

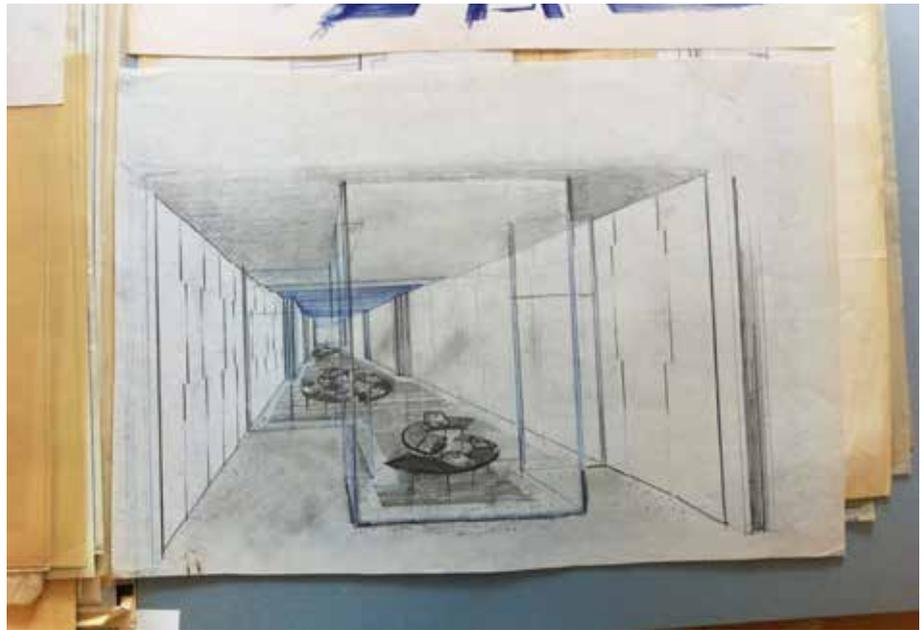


Fig. 1

Ignazio Gardella, Libreria Einaudi di via Veneto a Roma, 1960-1962. Schizzo di un arredo. CSAC, Fondo Gardella.

«FAMagazine» si è resa disponibile ad ospitare in questo numero lo stato di avanzamento di un lavoro di ricerca, ancora in corso, intitolato *Ignazio Gardella, altre architetture*.

La ricerca è stata avviata nel 2016 e la sua conclusione è prevista nel 2019. Si svolge nell'ambito di un programma pluriennale del Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma di cui è responsabile Carlo Quintelli, che comprende anche altre campagne di indagine sui fondi Vietti, Menghi e Ricci, ed è un'occasione importante per riaprire il dibattito critico sull'opera di alcuni maestri dell'architettura italiana. *Ignazio Gardella, altre architetture* è un progetto coordinato dallo stesso Quintelli (UNIPR) e da Angelo Lorenzi (POLIMI) e coinvolge un gruppo di giovani ricercatori e dottorandi di ricerca provenienti da vari Atenei, in particolare dall'Università di Parma e dal Politecnico di Milano, legati a differenti ambiti disciplinari (il progetto, la storia dell'architettura, la fotografia). Il lavoro aspira dunque a una dimensione multidisciplinare e considera come un elemento di ricchezza e di apertura il contributo di una generazione di studiosi meno "esperti" ma ancora in formazione che stanno affrontando con passione e coinvolgimento lo straordinario archivio di disegni, fotografie e documenti dello studio Gardella, conservato presso il CSAC. Questi materiali, già catalogati ma in parte ancora da riordinare e studiare, costituiscono infatti l'elemento principale su cui il nostro lavoro si fonda. Abbiamo individuato per ora alcuni temi principali di indagine in cui articolare la ricerca *Ignazio Gardella, altre architetture*: lo spazio interno; la costruzione dell'immagine architettonica attraverso la fotografia, le riviste, le pubblicazioni; la didattica del progetto e i rapporti internazionali. Obiettivo principale della ricerca è dunque indagare ambiti apparentemen-

**Fig. 2**

Ignazio Gardella, *Negozio Olivetti di Düsseldorf*, 1960. Schizzo della prospettiva del negozio dalla vetrina.
CSAC, Fondo Gardella.

te “minori”, ma in realtà solo meno noti e spesso inediti, del lavoro di Ignazio Gardella, proponendo un punto di vista differente e particolare che vuole essere anche l’occasione per ripensarne nel suo insieme l’opera. Ignazio Gardella (1905/1999) ha attraversato con il corso della sua vita un secolo di architettura. Molte delle sue opere hanno interpretato così profondamente momenti e temi del dibattito italiano e internazionale da divenire emblematiche, punti di riferimento per nuove ricerche. Anche per questo il lavoro di Gardella è stato al centro di una rete fitta di interpretazioni, una letteratura critica straordinariamente ricca segnata, a partire dagli anni Trenta del Novecento e fino a oggi, da contributi di grande rilievo di storici, studiosi e architetti. Questi differenti sguardi sull’opera di Gardella hanno fissato punti di vista e parole chiave imprescindibili quali il rapporto con le tecniche della composizione, con la storia, i contesti, le città.

C’è un legame sottile ma continuo tra i grandi temi riconosciuti dalla critica del lavoro di Gardella e la sua ricerca sullo spazio interno. Il lavoro negli interni, nel senso ampio e alle diverse scale, percorre tutto l’arco della sua carriera e costituisce un luogo più aperto alla sperimentazione e meno noto della ricerca. In esso le questioni d’architettura affrontate nella città o nel paesaggio riaffiorano, si trasformano o, forse, prendono forma per la prima volta. Sono due le questioni principali intorno a cui sembrano costruirsi i progetti di interni di Gardella, quello dell’abitare e quello dell’esporre, entrambi trovano forma nell’idea del percorso, della messa in scena della vita attraverso gli oggetti, nella riflessione sulla dimensione “teatrale” che appartiene all’architettura. Una ricerca che si intreccia anche con altri ambiti del lavoro di Gardella, anch’essi poco indagati, legati alla fotografia e alle pubblicazioni e in differente modo ai temi affrontati nella didattica e nella costruzione di un sistema di interventi e relazioni tra culture nazionali e internazionali che abbiamo unito nella questione più generale della trasmissione di un’idea di architettura. L’abitare, l’esporre, il trasmettere sono anche le parole chiave sotto cui sono riuniti i contributi dei differenti autori.

Ci sembra opportuno concludere questa breve premessa sottolineando nuovamente come questo numero di FAMagazine dedicato alla ricerca *Ignazio Gardella, altre architetture* non rappresenti il punto d’arrivo, la conclusione di un lavoro, ma sia invece pensato come una tappa interme-



Fig. 3
Ignazio Gardella, Stand Borsa-lino per la Fiera Campionaria di Milano, 1947. Fotografia dello stand.
CSAC, Fondo Gardella.

dia e aperta, che vuole restituire per temi, per ipotesi di programma, un lavoro che vedrà future occasioni seminariali presso il CSAC. Per questa ragione ci è sembrato opportuno introdurre i differenti contributi non con un editoriale compiuto ma con un dialogo aperto e accompagnare i testi con immagini ancora provvisorie, scattate dagli autori durante le fasi del lavoro di ricerca, che documentano la ricchezza e il fascino dei materiali d'archivio. Il fascicolo è infine concluso da un intervento di Maria Cristina Loi sulla biblioteca di personale di Ignazio Gardella e da un contributo più "esterno" di Jubert Lancha, professore presso la USP di São Paulo, che ha partecipato ad alcuni degli incontri e seminari che hanno segnato l'avanzamento del lavoro e ne riprende da un punto di vista più ampio, legato all'esperienza del Moderno, alcuni temi.

CQ (Carlo Quintelli) - Caro Angelo, innanzitutto sono sempre più convinto del titolo della ricerca e magari di ciò che ne uscirà in termini di trasmissione, mostra, pubblicazioni, seminari ... *Ignazio Gardella, altre architetture*. Dove nella parola "altre" non ci sta solo l'inedito o gli aspetti minori, nascosti o forse non del tutto compresi, magari tralasciati da una critica tutta rivolta ai masterpieces a grande potenzialità teorico esegetica. Ma anche la possibilità di trovare una continuità del suo processo di elaborazione compositiva in quelle parti, in particolare i progetti di interni, espositivi, di design, in un effimero che mi lascia il dubbio di essere sorgente e non riflesso del suo più conclamato operare architettonico.

AL (Angelo Lorenzi) - Caro Carlo, la questione che poni mi sembra suggerire una prima considerazione che potrebbe essere alla base del nostro lavoro. C'è nell'opera di Gardella una sorta di continuità di atteggiamento che lega le architetture "minori", gli interni, gli allestimenti espositivi, gli oggetti alle opere maggiori, ai masterpieces acclamati dalla critica. Questa osservazione è in parte ovvia, comune a molti maestri della cosiddetta Scuola di Milano e non solo. Nel lavoro di Gardella tuttavia l'unità di atteggiamento alle differenti scale del progetto assume un carattere differente e più problematico, una più profonda intensità. Se penso ad alcune opere di Gardella tra loro pressoché contemporanee, come il progetto di concorso per la torre di piazza Duomo, uno dei suoi primi lavori acclamati dalla critica, e alla riforma della casa studio di piazza Aquileia, uno dei suoi primi progetti di interni, mi sembra di riconoscere non solo un metodo compositivo comune ma anche una sorta di unicità di visione. La nuova architettura, sia essa il muro di una torre o il setto che divide due stanze, si costruisce per superfici continue, algide, "moderne" pensate per fare da sfondo ad altro, a ciò che già c'era, a ciò che preesisteva. Non sono in opposizione ma in relazione con l'esistente, cercano con esso un accordo. Su questo sfondo oggetti noti, familiari, siano essi le architetture che hanno costruito il centro antico di una città o gli oggetti che in ogni interno, in ogni casa, la vita ha accumulato, trovano una nuova, sorprendente esistenza. Alla ricerca di urbanità e continuità con le forme della città corrisponde un'idea dell'abitare che si riconosce nell'appartenere a una storia.

CQ - Si certo, si tratta di appartenere ad una storia e soprattutto ad una città. Mi ha sempre sorpreso la capacità di Gardella di essere Gardella in ogni sua architettura che al tempo stesso però parla della città di cui modifica un luogo, una parte, una preesistenza attraverso un linguaggio che, passami il termine, definirei confidenziale. Ai tempi del mio dottorato venezia-

Fig. 4

Ignazio Gardella, Galleria d'Arte Moderna (GAM) in Via Palestro a Milano, 1946-1954. Planimetrie della scala e viste degli interni. Ristampe fotografiche da lastre originali. CSAC, Fondo Gardella.

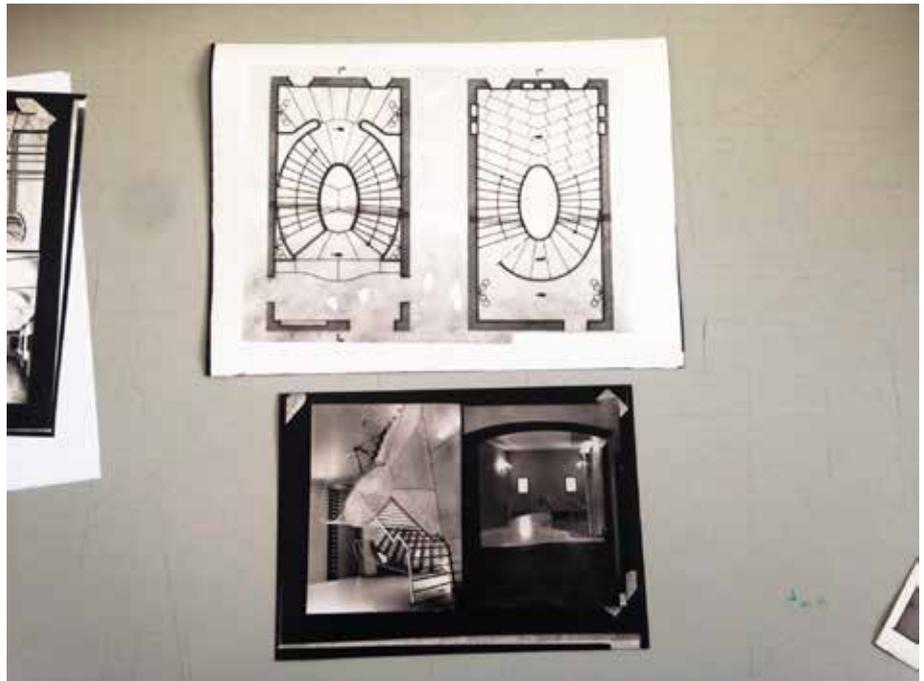


Fig. 5

Ignazio Gardella, Negozio Olivetti di Düsseldorf, 1960. Planimetrie, sezioni e vista del negozio. Ristampe fotografiche da lastre originali. CSAC, Fondo Gardella.

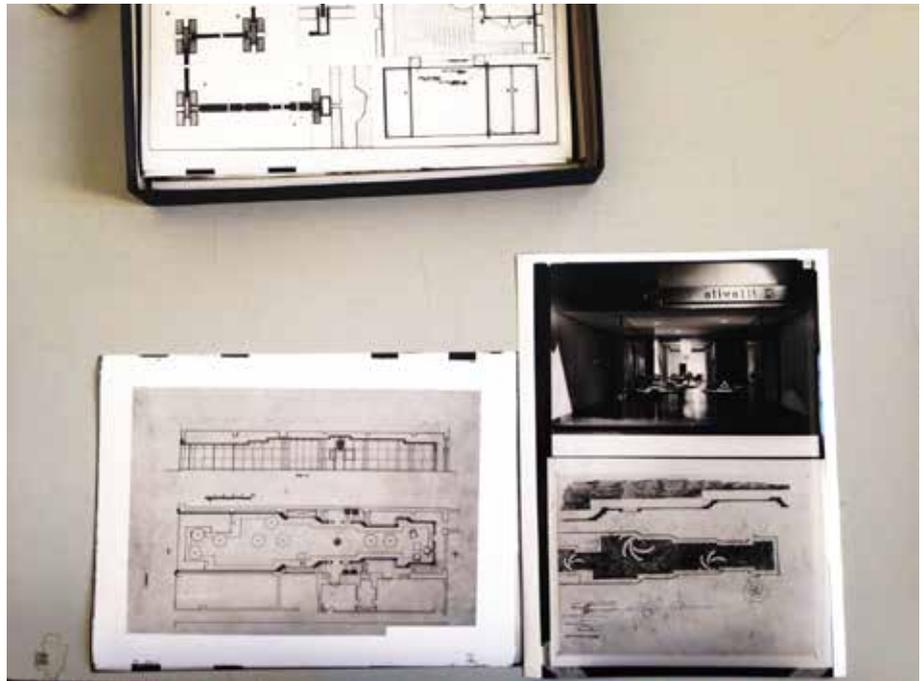




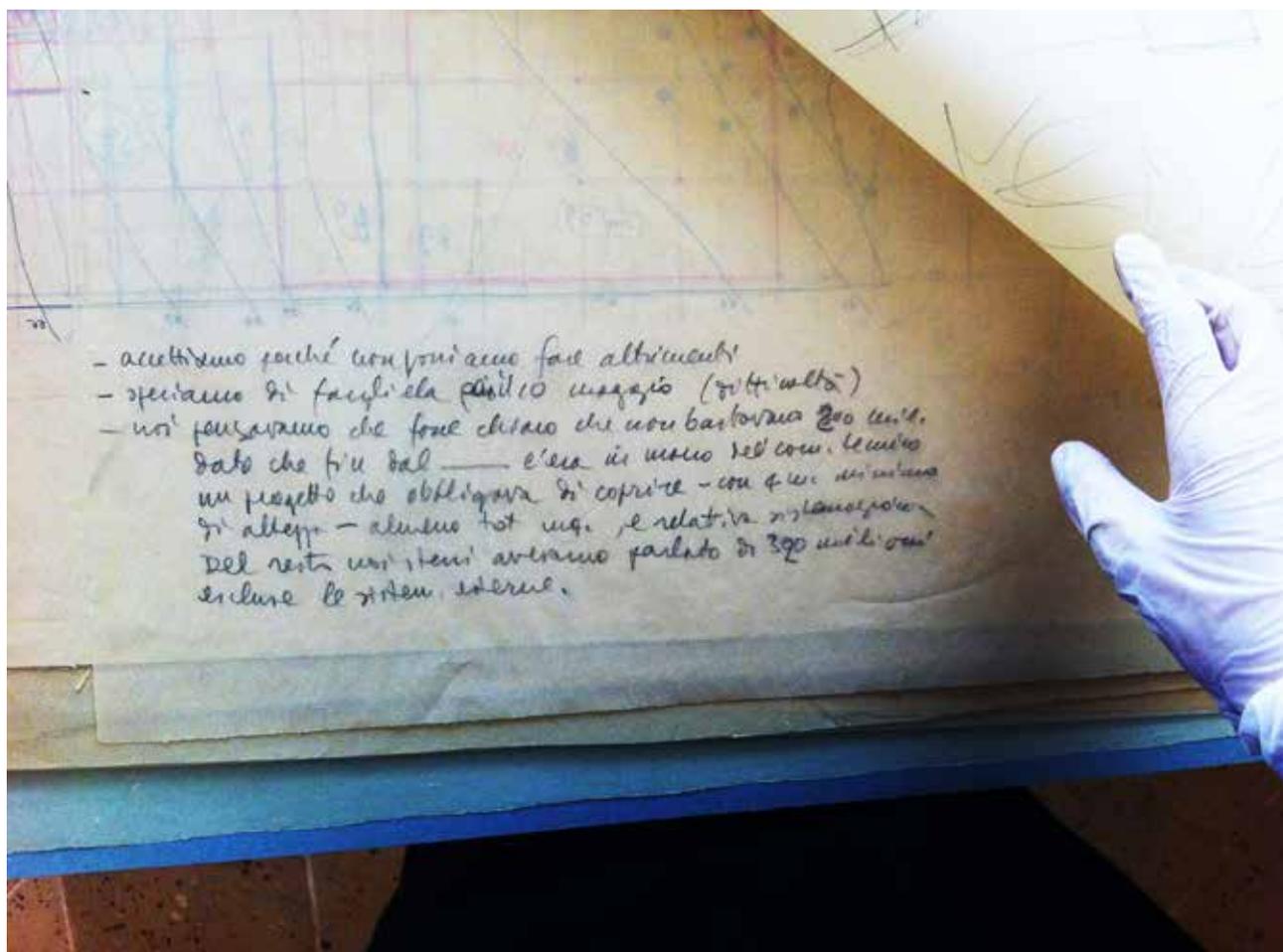
Fig. 6

I numerosi classificatori Olivetti del Centro Studi e Archivio della Comunicazione conservano al loro interno le cartelle progettate delle diverse Sezioni. Vista su uno dei corridoi dell'archivio dove si trovano i classificatori relativi al Fondo Gardella.

no, ti parlo del 1985, non era ancora del tutto spenta l'eco del dibattito sulla casa alle Zattere, almeno al tavolo delle riunioni con Francesco Tentori, e ai dubbi di una declinazione di linguaggio troppo propensa al mimetismo propendeva istintivamente per quella consapevolezza gardelliana di essere, come si è, in scena sul canale della Giudecca, all'interno di un paesaggio già descritto, di un quadro già composto pur aperto per propria natura alla variazione tematica. Dove l'architetto, con grande equilibrio e dosaggio compositivo, opera una attenta interpretazione stemperata dall'approccio, appunto confidenziale, di chi conosce a fondo e sicuramente, direi, anche ama quella città. Una strategia anti-retorica sia nei confronti del banale mimetismo che del modernismo più ortodosso per altro, forse non a caso, mai sbarcato in laguna.

AL - Credo anch'io che la ricerca di una strada differente tra "mimetismo e modernismo" sia stata centrale per Gardella e credo sia uno degli elementi più vivi della sua eredità. Ho sempre trovato bello a questo riguardo quanto scritto da Argan sulla questione dell'ambientamento nella sua opera. Ambientare, dice Argan, significa rendere familiare, far diventare ciò che si aggiunge, come tu dici, parte del quadro. Poi poche pagine dopo aggiunge un altro elemento apparentemente in contrasto: lo *sgarro*, la capacità di portare la composizione oltre l'atteso e il prevedibile, introducendo qualcosa di imprevisto e di estraneo, di straniarla.

Aggiungo anch'io un ricordo personale, di molti anni fa, che mi sembra legato alla confidenzialità di cui parli e che ci riporta in un interno. Come sai nell'ultimo periodo lo studio di Gardella si trovava all'ultimo piano della casa di via Marchiondi dove per alcuni anni sono stato "ragazzo di studio". Per entrare nella casa di via Marchiondi si può salire una breve scalinata che corrisponde alla porta principale dell'atrio, ma è un po' discosta, o invece percorrere una rampa, appoggiata al fronte della casa che è direttamente in linea con il cancello del vialetto di ingresso. Mi è successo molte volte, in quel periodo, di vedere Gardella arrivare in studio e credo di non averlo mai visto prendere la scala ma sempre la rampa. Forse

**Fig. 7**

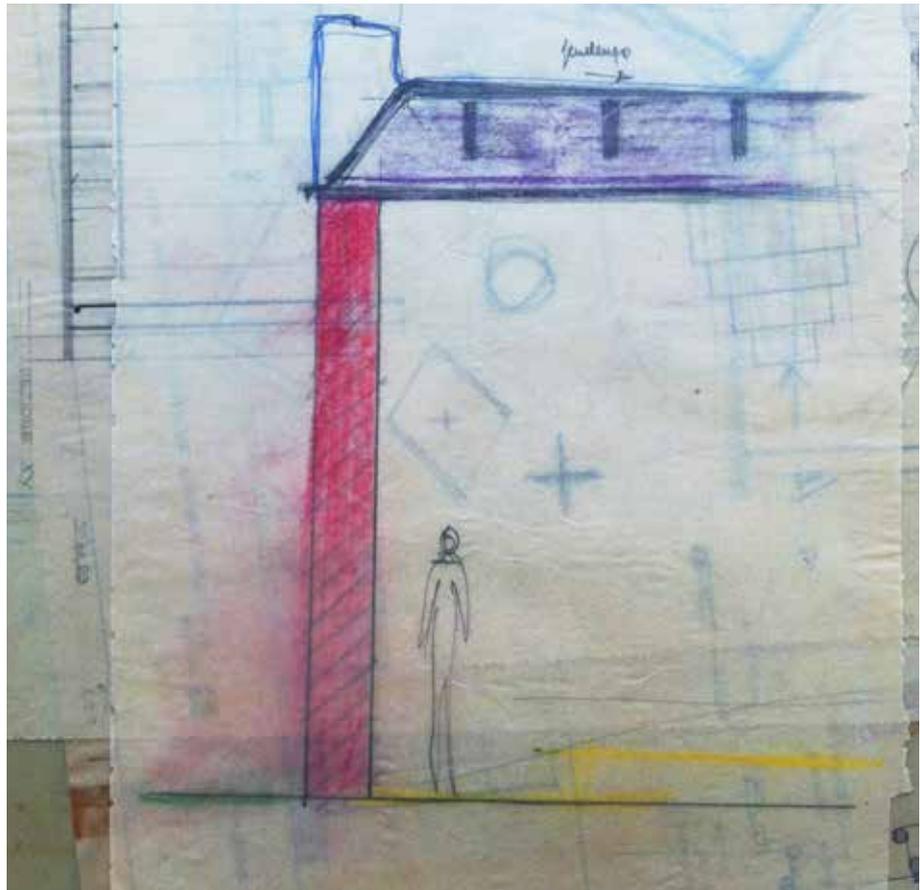
Ignazio Gardella, Padiglione italiano all'Esposizione Universale di Bruxelles, 1957-1958. Schizzo di progetto con appunti. CSAC, Fondo Gardella.

era una questione legata all'età ma ho sempre pensato fosse anche una scelta differente, legata al percorso. Trovare ad ogni passaggio non la strada più convenzionale e prevedibile ma quella che non interrompe la linea del percorso (o del discorso), che lo rende naturale, fluido e, in qualche modo, anche sorprendente.

Mi sembra sia stata questa una delle forme attraverso cui Gardella ha cercato l'eleganza o la bellezza.

CQ - Mi sembra che tu stia ritornando al titolo "altre architetture" per come Gardella spiazza sempre le attese del linguaggio codificato attraverso uno scarto compositivo che poi diventa anche semantico. Da questo punto di vista non posso rinunciare all'ipotesi di una teatralità gardelliana dove si cerca di raccontare ma al tempo stesso di sorprendere rimanendo però dentro i limiti di una coerenza narrativa, il contrario di quella spettacolarizzazione dell'enfasi formale, o meglio dell'immagine, che spesso oggi ci circonda. Per certi versi, volendo cercare un corrispettivo negli strumenti di formazione del gusto, rivedo il garbo inventivo della scena televisiva degli anni Sessanta rispetto a quello della fine degli anni Ottanta. Non a caso credo che il Gardella come architetto di successo finisca proprio in quegli ultimi anni e, aldilà della celebrazione strumentale che ne ha fatto il Post-moderno italiano, non poteva in realtà più essere compreso a fondo. Penso alla stazione di Lambrate o al progetto per Piazza Duomo.

AL - Nelle nostre discussioni e anche nella struttura di questo numero di FAMagazine abbiamo spesso richiamato alcuni temi guida che ci sembrano importanti nel lavoro di Gardella: l'abitare, l'esporre, il trasmettere.

**Fig. 8**

Ignazio Gardella, Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di Bruxelles, 1957-1958. Schizzo di sezione. CSAC, Fondo Gardella.

Tutti e tre mi paiono, in differenti modi, legati all'idea di teatralità, di scena o di "mise en scene". In molti suoi progetti Gardella sembra cercare di mettere in scena, attraverso l'architettura, la vita di chi abita una casa, gli oggetti d'arte di una collezione, gli oggetti di uso comune di uno spazio commerciale o anche gli elementi di un sistema di relazioni urbane. Molti esempi potrebbero valere a questo riguardo ma l'allestimento della *Mostra della sedia italiana nei secoli* alla Triennale mi sembra il più emblematico e, come dici, spiazzante: una scena/percorso su più livelli in cui le sedie diventano gli attori e insieme anche chi visita l'esposizione, percorrendola, entra a sua volta in scena. Vorrei effettivamente ritornare alle "altre architetture" e in particolare ad una questione che tu ponevi all'inizio, che mi sembra decisiva e delicata. Quanto le "altre architetture" possano aver rappresentato un terreno non minore di sperimentazione nella ricerca di Gardella. Un terreno in cui le questioni affrontate alla scala della città o del paesaggio riaffiorano o, forse, prendono forma per la prima volta, sorgente e non riflesso, come tu dicevi. Forse proprio la questione della teatralità è legata a questi aspetti.

CQ - Io credo che incidano sull'opera effimera di Gardella anche certe suggestioni dadaiste e surrealiste pur molto controllate, se penso ad esempio agli allestimenti per Borsalino dove il progetto si risolve nel galleggiamento dei cappelli danzanti nell'aria. Per certi aspetti forse questo è sintomatico anche del limite alla produzione di oggetti di design da parte di Gardella, almeno rispetto ad altri architetti della fase storica del secondo Novecento, voglio dire che mi sembra più interessato alle forme dell'ambiente in cui gli oggetti assumono un ruolo, e un senso, piuttosto che agli oggetti in sé e al narcisismo che a volte li contraddistingue anche se espres-

Figg. 9-10-11

Fotografie del gruppo di ricerca CSAC interateneo "Ignazio Gardella, altre architetture". CSAC, Parma, 2018.



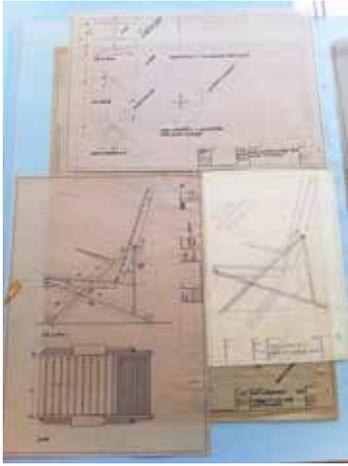


Fig. 12
Ignazio Gardella, Stand Borsalino
alla Fiera Campionaria di Milano,
1962. Schizzi di progetto (Poltrona
pieghevole e Porta cappelli).
CSAC, Fondo Gardella.

sione dei migliori designers. Comunque è indubbio che sui sentieri interrotti delle “altre architetture”, quelli che stiamo ancora percorrendo nello svolgimento di questo lavoro con il contributo dei giovani ricercatori impegnati nell’archivio del CSAC dell’Università di Parma e qui gentilmente ospitati da «FAMagazine» nella forma del work in progress, si possano trovare nuove ragioni di comprensione dell’opera gardelliana e auspicherei anche molto attuali per come possano essere utili ad orientare un dibattito autentico, non sempre praticato, sul progetto d’architettura nella sua specificità concettuale oltre che tecnica.

AL - Il rapporto con altre discipline e mondi figurativi mi sembra molto importante ed è un altro tema che la nostra ricerca deve affrontare, anche attraverso la relazione con la fotografia e con la trasmissione, il racconto, l’insegnamento. Forse potremmo concludere su questo tema della relazione tra oggetto e ambiente, tra figura e sfondo, che mi sembra avere un ruolo centrale nel lavoro di Gardella, una complessità di relazioni che si ritrova nei progetti urbani ma entra ugualmente nelle altre scale del lavoro. Anche a me sembra che gli oggetti progettati da Gardella non si risolvano in sé stessi, in un’invenzione tecnica o formale, ma rimandino a altri oggetti, altri ambienti, altre figure e questa condizione aperta, sperimentale, di relazioni sia uno degli elementi di maggiore attualità della sua ricerca.

I testi che seguono come già ricordato intendono restituire un work in progress e non un lavoro compiuto. Per questa ragione ci è sembrato opportuno accompagnarli con immagini ancora provvisorie, scattate dagli autori durante le fasi del lavoro di ricerca, e di limitare le note bibliografiche a pochi riferimenti essenziali legati a ciascun testo senza appesantire il fascicolo con una bibliografia estesa su Ignazio Gardella e la sua opera che è già rintracciabile in molti testi a carattere generale.

Ringraziamenti

I curatori e il gruppo di ricerca ringraziano in modo particolare per la disponibilità nell’accompagnare questo progetto Jacopo Gardella, Edoarda De Ponti e Elisa Albera dello Studio Gardella. Inoltre si ringraziano per la disponibilità, Simona Riva e Paolo Barbaro.

Le immagini che accompagnano questa pubblicazione, qualora non diversamente indicate, sono state rese disponibili da:

Archivio Storico Gardella, Milano

Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell’Università di Parma

Angelo Lorenzi è Professore associato in Composizione architettonica e urbana presso il Politecnico di Milano, Polo di Mantova, Dipartimento ABC - Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito. Si è laureato presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino e ha conseguito il titolo di dottore di ricerca presso l’Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Ha pubblicato saggi e tenuto lezioni presso scuole di architettura italiane e straniere. Dal 1991 al 1995 ha collaborato con lo studio di Ignazio Gardella e successivamente ha continuato ad occuparsi dell’opera di Gardella scrivendo saggi e collaborando all’organizzazione di varie esposizioni.

Carlo Quintelli è Professore ordinario di Composizione architettonica e urbana all’Università di Parma. Si laurea alla Facoltà di Architettura di Milano con Guido Canella con cui svolge attività didattica e di ricerca ed è Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso l’IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel primo ciclo 1983-1985. Tra le sue pubblicazioni: CittaEmilia: unico e molteplice in forma urbana lineare, in AA.VV. CittaEmilia – the Kent State Forum on the City, Alinea Firenze 2012; The Europe Effect e An urban gate for the University Campus in Parma’s Oltretorrente District in AA.VV. IP Erasmus, FAEdizioni Parma 2012; L’Abbazia. Un progetto architettonico per il CSAC, Il Poligrafo Padova 2018.

Stefano Negri
Gardella/l'abitare: lo spazio domestico

Abstract

L'archivio Gardella restituisce tra i faldoni delle opere più conosciute dell'architetto milanese un consistente corpus di elaborati che documentano le attenzioni da lui costantemente dedicate al progetto degli interni residenziali. Si svela così un'attitudine professionale che coinvolge la disciplina architettonica dal disegno dell'oggetto d'uso all'organizzazione degli ambienti domestici, dove è possibile verificare le relazioni tra la costruzione, gli spazi e i pezzi di arredo che li occupano.

Parole Chiave

Gardella — Interni — Arredamento — Spazio domestico — Progetto

«Fra i giovani architetti milanesi che con maggior rigore ed inventiva perseguono forme semplici schiette e pure noveriamo Ignazio Gardella. Egli divide con Albini e Caccia [...] una innata eleganza che conferisce una spiritualità alle sue realizzazioni di castigata semplicità.» (Ponti, 1941, 24).

Con questa introduzione venivano presentati, nel 1941, alcuni interni nell'articolo *Stile di Gardella*, il secondo della rassegna che, giocando con il titolo della nuova rivista «Stile», illustrava monograficamente gli arredamenti dei protagonisti dell'architettura dell'inizio degli anni Quaranta. Il direttore, Gio Ponti, nella ricerca e nella divulgazione della *Casa all'italiana* avviate con la rivista «Domus» e le Triennali, aveva già arruolato il giovane Gardella tra gli “ingegni diversi”, impegnati nell'esplorazione dei nuovi equilibri formali e tecnici, tra arti decorative, artigianato e industria. Le pagine di «Domus», a partire dal 1933, avrebbero illustrato il suo lavoro sul progetto d'interni con straordinaria frequenza e continuità, nell'avvicinarsi dei direttori che per ragioni differenti individuavano nei suoi interni domestici un ideale riferimento. Una prima ricognizione bibliografica rileva nel periodo 1933-1962 ben 63 articoli in 56 numeri.

Per quanto spesso si ricordi che il mondo degli interni e degli allestimenti è stato un momento fondamentale della ricerca dell'architettura moderna italiana, l'opera di Gardella è stata spesso indagata “dall'esterno” o come composizione di volumi vuoti; eppure sfogliando le cartelle dell'archivio del CSAC, tra le grandi tavole delle opere più celebrate, si coglie l'attitudine nel progettare “dall'interno” lo spazio dell'abitare. Indagare il progetto degli interni domestici, che naturalmente trova origine ed entra strettamente in relazione con la dimensione della costruzione di architettura e del disegno industriale, permette da un lato di riconoscerne l'evoluzione e

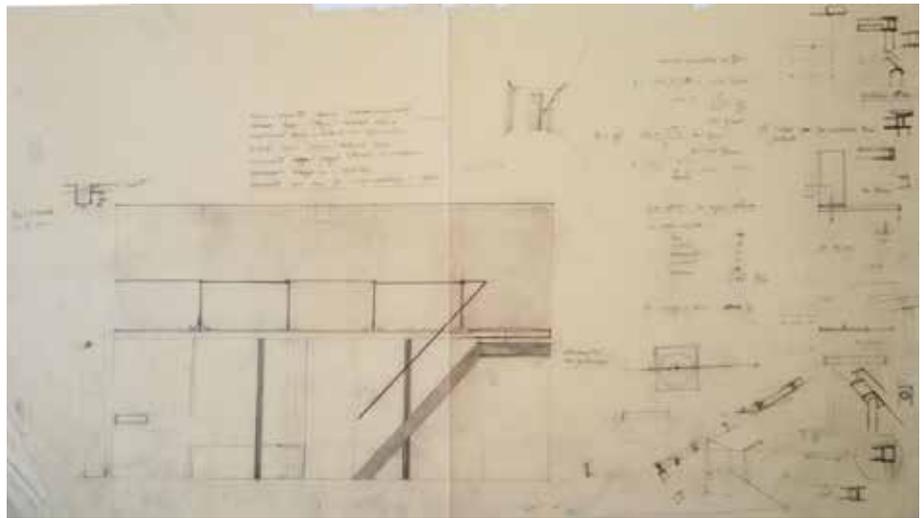


Fig. 1
 Ignazio Gardella, Spogliatoio
 Cavalli-Visconti, Monate (VA),
 1935. Prospetto interno.
 CSAC, Fondo Gardella.

le diverse fasi, dall'altra di individuare alcune invarianti come il rapporto continuato fra esterno e interno, interpretato da Gardella attraverso il ruolo della luce e l'assimilazione dei paesaggi.

Dai fondali aperti con diaframmi di cristallo o dai tagli da pavimento a soffitto, gli elementi naturali irrompono negli ambienti di Gardella e concorrono alla costruzione dei paesaggi interni, dove anche pannelli dipinti con paesaggi arcadici possono instaurare un sottile gioco di rimandi e sdoppiamenti tra finzione e realtà. Così le aperture divengono un congegno funzionale per insediarsi e prendere possesso dei luoghi, mediante la selezione e la messa in valore degli elementi del contesto la cui percezione visiva entra, da subito, nelle scelte progettuali, e si concretizza sulle planimetrie in tratti a matita che si muovono ripetutamente tra il dentro e il fuori dell'architettura.

La sistemazione di Villa Borletti (1935-36) sembra stabilire, dal punto di vista della distribuzione dello spazio, l'adesione ad uno dei temi più consolidati negli interni firmati dal gruppo di giovani razionalisti milanesi: la continuità degli ambienti di soggiorno, concepiti come un unico spazio continuo, articolato in una serie di ambienti separati da setti ma aperti ai lati. Questi diaframmi possono essere rivestiti in lucide lastre di marmo, divenire pareti di libri o sottili diaframmi ripiegabili in paglia ma realizzano, con toni diversi, la sequenza degli spazi della casa borghese che restituisce un'idea classica dell'abitare. Pochi elementi sono fissi, qualche armadio, la libreria, mentre il resto dei mobili è libero di riorganizzarsi in poli funzionali non predefiniti: lo studio, l'angolo della conversazione attorno al camino e quello della meditazione. Gardella, infatti, si è sempre detto contrario all'arredamento concepito integralmente, preferendo piuttosto «svolgere un'opera di regia in collaborazione con chi deve vivere nella casa» (Gardella, 1965).

Ciò che le fotografie dell'epoca non possono raccontare sono gli effetti cromatici di queste architetture dalla natura effimera; solo recuperando nelle tavole dei progetti le indicazioni delle finiture si possono ricostruire, anche se solo in modo frammentario, le varietà degli accostamenti di materiali e colori e valutarne la partecipazione alla definizione delle atmosfere ambientali e al funzionamento degli spazi.

Se è pur vero che la committenza di riferimento era l'alta società milanese, le carte danno conto anche di un interesse, forse marginale negli esiti, ma centrale nei risvolti professionali, per il progetto della casa della classe sociale media e di quella popolare. L'esperienza dell'abitazione dimo-

Fig. 2

Ignazio Gardella, Casa Gardella, Milano, 1936. Camera da letto. CSAC, Fondo Gardella.



Fig. 3

Ignazio Gardella, Casa Ferrario, Busto Arsizio, 1937. Ingresso. CSAC, Fondo Gardella.

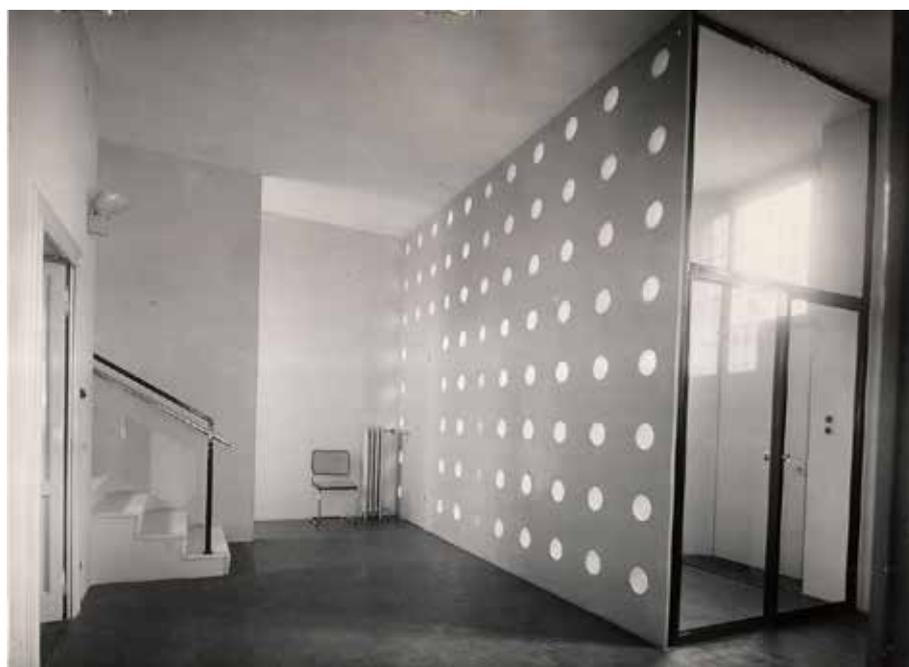
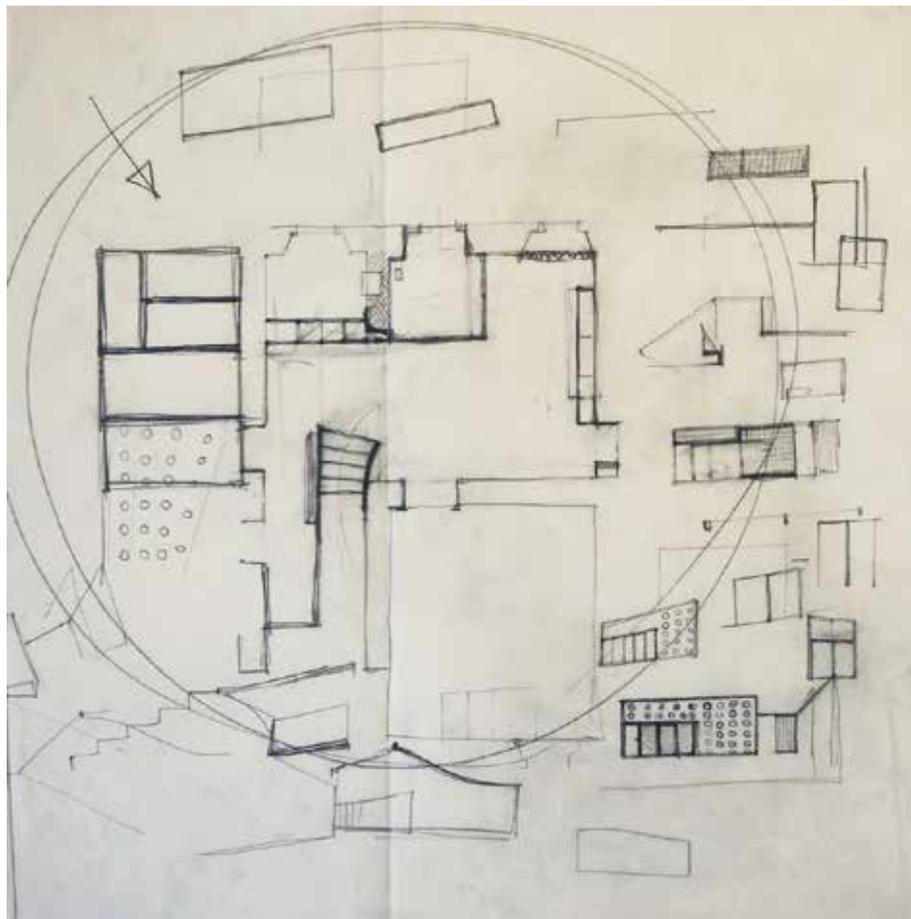


Fig. 4

Ignazio Gardella, Casa Ferrario, Busto Arsizio, 1937. Schizzi di studio per l'ingresso. CSAC, Fondo Gardella.



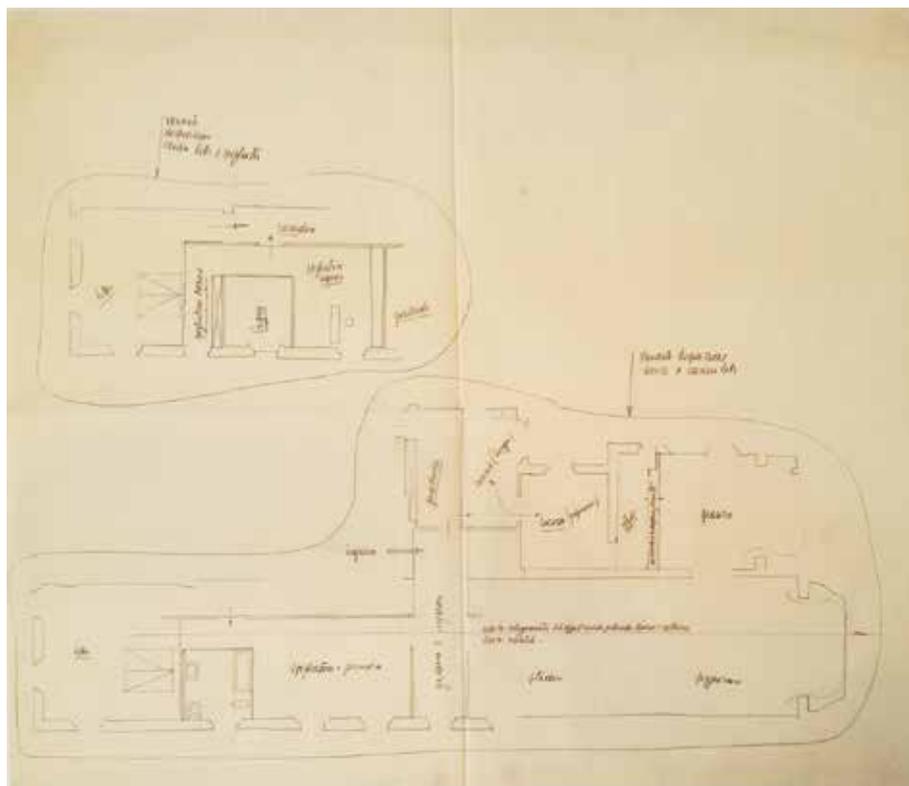
strativa alla Triennale del 1936 dove architettura e arredamento vengono costruiti sulla base di uno stesso modulo per ottimizzare lo spazio e le risorse, avrebbe anticipato i temi della prefabbricazione della casa e della produzione seriale e standardizzata del mobile ampiamente esplorati nel Dopoguerra.

L'esperienza di risistemazione degli interni ha condotto Gardella anche al disegno dell'oggetto di arredo, cui si è sempre dedicato con costanza, disegnando pezzi autonomi per un singolo edificio e poi raccolti in un campionario di elementi pronti per il mercato e la produzione. L'esperienza di Azucena è in questo senso emblematica dell'affermazione dell'autonomia del cosiddetto design dall'architettura; nell'archivio del CSAC di Parma ritroviamo, sparsa nelle carpette dei progetti, l'inesauribile ricerca tecnica nel disegno degli oggetti che, originariamente ideati per un'occasione trovavano, un'altra vita in altri interni. Quella di Azucena non è però produzione industriale, piuttosto la selezione e guida al gusto per un'élite borghese che richiede piccole serie di oggetti di altissima qualità, la cui realizzazione è affidata ad artigiani.

Mobili nuovi e pezzi antichi si accostano e concorrono, con gli oggetti d'arte collezionati dai ricchi clienti, a definire il carattere degli ambienti, sì famigliari e consueti, ma composti attraverso la contrapposizione di elementi afferenti a tempi ed ambiti diversi. Sulle pareti rigorosamente moderne si dispongono, anche con soluzioni inattese, mobili disegnati per l'occasione e oggetti che raccontano di altre storie, riferite a vite precedenti che entrano e fanno il presente. Nel 1936 Edoardo Persico accostò le prime opere di Gardella al «gusto della pittura metafisica» (Persico, 1935, 36), profetizzando le figurazioni ambigue e sospese, anche nel tempo, degli interni gardelliani.

Fig. 5

Ignazio Gardella, Casa Ferrario, Milano, 1939. Schizzi planimetrici. CSAC, Fondo Gardella.



Quadri appesi davanti agli scaffali delle librerie o ai panneggi di pesanti tendaggi, montati a cerniera al fianco delle finestre, oppure incernierati ad un'asta di acciaio, vincolata all'architettura da terra a soffitto, trasferiscono negli interni domestici le sperimentazioni della stagione dei grandi allestimenti e delle mostre milanesi, tessendo un intricato intreccio tra l'esperienza dell'abitare e quella dell'espone. È *l'abitare* nel senso etimologico latino (frequentativo di *habere*, avere) quell'attività dell'uomo che prende possesso degli spazi e li fa propri occupandoli con la vita e con i propri oggetti che manifesta, nella sua dimensione pubblica, quell'«espressione di cultura e civiltà» dell'uomo moderno e che restituisce una «rappresentazione edificante della vita privata» (Ponti, 1951, 33).

Bibliografia

PERSICO, E. (1935). *Un teatro*. In «Casabella», , 90, 36.

PONTI, G. (1951). *Casa al Parco*. In «Domus», 263, 28-33.

PONTI, G. (1941). *Stile di Gardella*. In «Stile nella casa e nell'arredamento», 7, 24-25.

GARDELLA, I. (1965). *Ripescare in soffitta il divano della nonna?* In «Corriere della Sera», 1 febbraio.

Stefano Negri (Parma 1984), si laurea con lode in Architettura (Parma, 2010) con una tesi sull'architettura dell'Ottocento a Parma, tema al quale dedica la sua ricerca successiva che conduce alla mostra da lui co-curata sui progetti del Teatro Regio (Parma, 2013). Attualmente è dottorando in Storia dell'Architettura presso la Scuola di Dottorato dello IUAV di Venezia.

Matteo Sintini

Gardella/l'abitare: lo spazio temporaneo

Abstract

Lo studio dell'opera di Ignazio Gardella inerente il progetto di strutture alberghiere, consente di ampliare la conoscenza sull'attività di un autore molto considerato dalla critica, ma di cui manca completamente una trattazione sistematica dell'argomento.

Dalle numerose e ben documentate fonti a disposizione, non solo relative a documenti di progetto o provenienti dagli archivi di famiglia, ma anche riferibili ad una vasta letteratura sul tema del turismo, la figura del progettista emerge come una personalità di riferimento del settore, di grande rilevanza per lo sviluppo del paese, nell'immediato secondo dopoguerra, prima, e ancor più negli anni del boom economico, poi, come testimoniano alcuni dei committenti di questi progetti.

Parole Chiave

Gardella — Interni — Arredamento — Hotel — Progetto



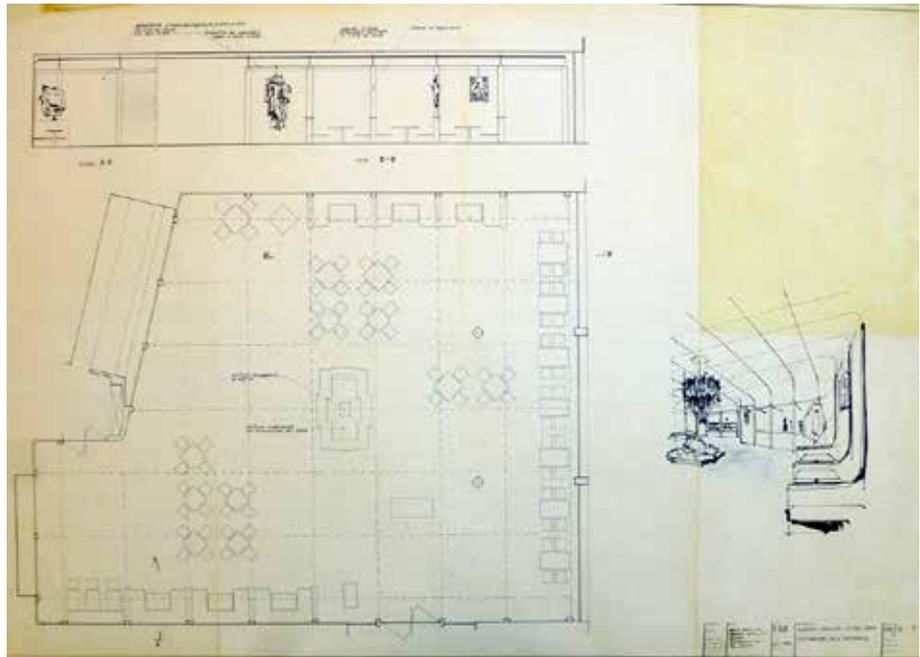
Fig. 1

Ignazio Gardella, Hotel Cavalieri-Hilton, Roma, 1961. Progetto per la sala ristorante.
CSAC, Fondo Gardella.

L'indagine sull'attività di Ignazio Gardella in relazione al progetto di interni, aspetto non ancora sistematicamente esplorato dalla pur vasta critica sull'autore, trova certamente un campo di approfondimento nello studio degli interventi di sistemazione di strutture alberghiere.

Tali lavori, al pari di quelli commissionati da grandi gruppi industriali, testimoniano l'attiva partecipazione dell'architetto milanese ai processi di sviluppo del paese a partire dagli anni Sessanta, in questo caso legati al crescente settore turistico, tema questo considerato dalla letteratura seppur limitatamente a pochi casi (in particolare alle ben note vicende dei progetti realizzati a Ischia, dal 1952, Arenzano, a partire dal 1957, Punta Ala, 1962-67 e Pugnoli, dal 1965. Numerosi poi quei non realizzati), concentrati maggiormente sulla realizzazione di grandi complessi residenziali per vacanze e quasi per nulla sul progetto degli alberghi, nonostante rappresenti una parte quantitativamente importante (anche in questo caso tra i molti tutti presenti presso l'archivio CSAC e documentati dai registri presentati nella bibliografia sull'autore: l'Albergo Arbusto a Lacco Ameno, Ischia, 1951; la trasformazione e ammodernamento dell'Hotel Principi di Piemonte, a Torino, 1964; l'Apartment House a Firenze, 1966-69; l'Apartment House a Santa Maria del Giglio, Venezia, 1967-69; l'Aerhotel Tre Fontane, a Roma, 1976-78).

Gardella emerge come una personalità di riferimento in questo ambito, a partire dall'immediato secondo Dopoguerra quando, nel 1950, partecipa alla missione italiana negli Stati Uniti (indicato negli elenchi dei partecipanti come "membro dei CIAM"), finanziata dal piano Marshall, organizzata dall'Economic Cooperation Administration (E.C.A.) allo scopo di studiare l'industria turistica nord-americana. Significativo notare come

**Fig. 2**

Ignazio Gardella, Hotel Cavalieri-Hilton, Roma, 1961. Progetto per la sala ristorante.
CSAC, Fondo Gardella.

Gardella presenti nello stesso anno il resoconto del viaggio al concorso per la cattedra allo IUAV.

Importante sarà quindi considerare, nel contesto della ricostruzione prima, e del boom economico poi, come i lavori di Gardella si collochino all'interno di un contesto che vede impegnati molti tra i principali progettisti dell'epoca (ad esempio Giò Ponti), ma che al tempo stesso devono essere considerati anche al di fuori della sola disciplina architettonica, valutando fondamentali aspetti di carattere sociale, culturale ed economico.

I numerosi vincoli imposti dalla specificità del tema, quali: le precise richieste della committenza, la necessità di mantenere un'immagine adeguata alla clientela e al marchio, la presenza di numerosi attori che partecipano al processo decisionale, il dialogo con le strutture tecniche delle società che dispongono di professionisti interni, consentono poi di misurare la metodologia progettuale dell'autore, così come una più generale idea di spazio interno, confrontabile con altre realizzazioni della stessa destinazione d'uso o con quelle residenziali.

In alcuni casi, tali condizioni determinano la richiesta di un adeguamento di edifici preesistenti alla nuova funzione, intervenendo sulla distribuzione interna. In altri, invece, si prevede il solo allestimento o arredamento di alcune parti dell'hotel, risistemato o progettato ex-novo da altri, come nei due casi studio che si prendono qui in considerazione. A questo proposito risulta assai interessante valutare come entra nella progettazione l'utilizzo di prodotti in serie a catalogo e di esempi di progetti contenuti in repertori e pubblicazioni specifiche appartenenti all'autore, tutto ampiamente ricostruibile nella completa documentazione d'archivio.

In questo quadro generale due progetti in particolare possono essere considerati come maggiormente rappresentativi: l'allestimento delle sale dell'albergo Cavalieri-Hilton di Roma (1961-63) e la sistemazione della hall, della sala congressi, del bar, dei corridoi e della spiaggia, del Grand Hotel Excelsior al Lido di Venezia (1963-68).

Il legame di Gardella con il gruppo Hilton può essere ricondotto ai precedenti lavori progettati dall'architetto per conto della Società Generale Immobiliare per la realizzazione del quartiere Paride Salvago a Genova

Fig. 3

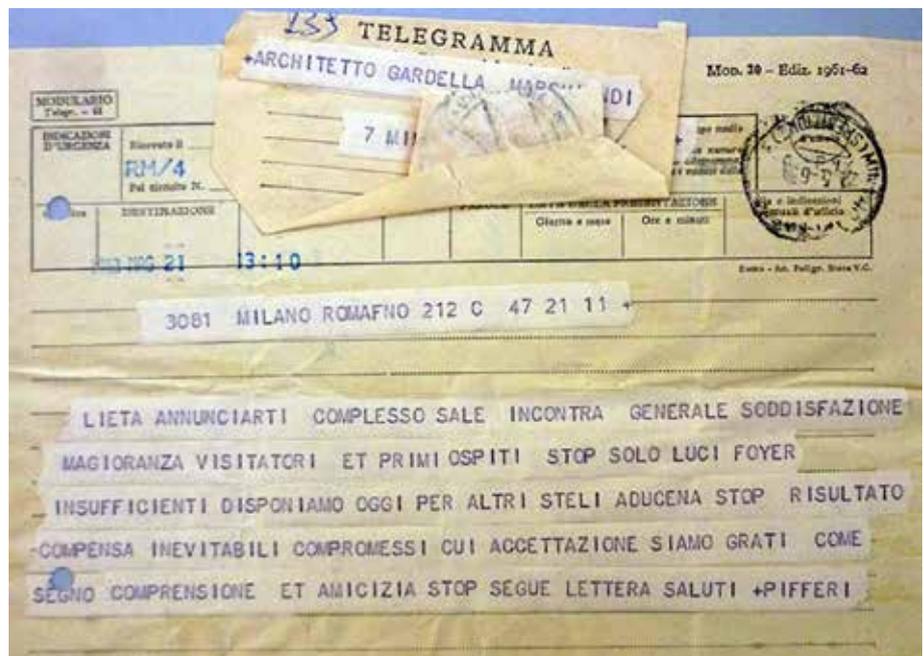
Ignazio Gardella, Hotel Cavalieri-Hilton, Roma, 1961. Vista prospettica della sala ristorante. CSAC, Fondo Gardella.

**Fig. 4**

Ignazio Gardella, Hotel Cavalieri-Hilton, Roma, 1961. Vista prospettica della sala da ballo. CSAC, Fondo Gardella.

**Fig. 5**

Ignazio Gardella, Hotel Cavalieri-Hilton, Roma, 1961. Telegramma con comunicazione di avanzamento lavori. CSAC, Fondo Gardella.



**Fig. 6**

Grand Hotel "Excelsior", Lido, Venezia, 1966-67. "Turismo e alberghi", n.1, 1947. (<https://www.bdl.servizirl.it/vu-find/Record>, ultima consultazione 14-09-2017).

(1953-58); la società Hilton detiene in quel periodo, infatti, un quarto della IANA (Società Italo Americana Nuovi Alberghi), costola della S.G.I nata per la realizzazione dell'Hotel di Roma a cui partecipa direttamente la stessa Economic Cooperation Administration.

L'incarico richiede la sistemazione di alcune sale poste al piano terra del complesso progettato da Ugo Luccichenti, Emilio Pifferi e Alberto Rossa, tra cui: la sala da ballo: «la più grande e ampia sala sostenuta da colonne di questo genere in Italia al tempo della costruzione» (Wharton, 2001, 139), il ristorante e il foyer; mentre Franco Albini progetta la fontana a spirale dell'ingresso. Il fondo Gardella non restituisce traccia di una collaborazione tra i due importanti progettisti (ampiamente nota invece in altri progetti), tuttavia un approfondimento sull'archivio dell'architetto di Robbiate potrebbe fornire ulteriori elementi e spunti.

Il voluto carattere "antimoderno" (Wharton, 2001, 138) della costruzione, sembra influenzare anche la richiesta della sistemazione degli interni. Il progetto di Gardella, elaborato in diverse soluzioni tra il 1960 e il 1962 fino all'esecutivo, si adatta a tale indicazione proponendo un'idea "classica" corrispondente ad una precisa idea di spazio interno perseguita in molte altre realizzazioni dell'architetto. L'obiettivo dell'unità formale degli ambienti è raggiunto attraverso l'integrazione dei componenti di arredo e delle finiture con episodi artistici fatti realizzare appositamente; elementi plastici a bassorilievo e sculture oppure figurativi, visibili nel disegno bidimensionale delle pareti sovrimpresso direttamente sulle stoffe di rivestimento.

Per la sala da ballo, ancora, la necessità di una certa fastosità e la caratteristica dimensionale sopra citata, inducono il progettista a sottolineare la spazialità con bassorilievi metallici posti nelle cupolette del controsoffitto e decorazioni sui divisori mobili, lasciando la sala spoglia da decorazioni fisse di volta in volta modificabile secondo le necessità. La mancata realizzazione di queste parti produce accesi contrasti tra Gardella, che disconosce in un primo momento l'intera paternità del progetto, e lo stesso direttore della Società Generale Immobiliare, Aldo Samaritani. L'episodio è infatti imputabile alla pluralità dei soggetti decisori che determinano alcune scelte non condivise da Gardella. Egli è affiancato, infatti, da due figure della SGI a dirigere il cantiere, l'architetto Pifferi e l'ingegnere Cuccia, che rispondono a loro volta al direttore americano Emmanuel Grant.

Da ultimo, nel ristorante, l'elemento figurativo della circonferenza rappresenta figura unificante, che al tempo stesso detta l'organizzazione distributiva dei tavoli e dei setti circolari divisori, anch'essi pensati in alcune ipotesi per ospitare piccoli gruppi scultorei.

Il progetto di Venezia del 1964-66 è, invece, direttamente legato alla già ci-

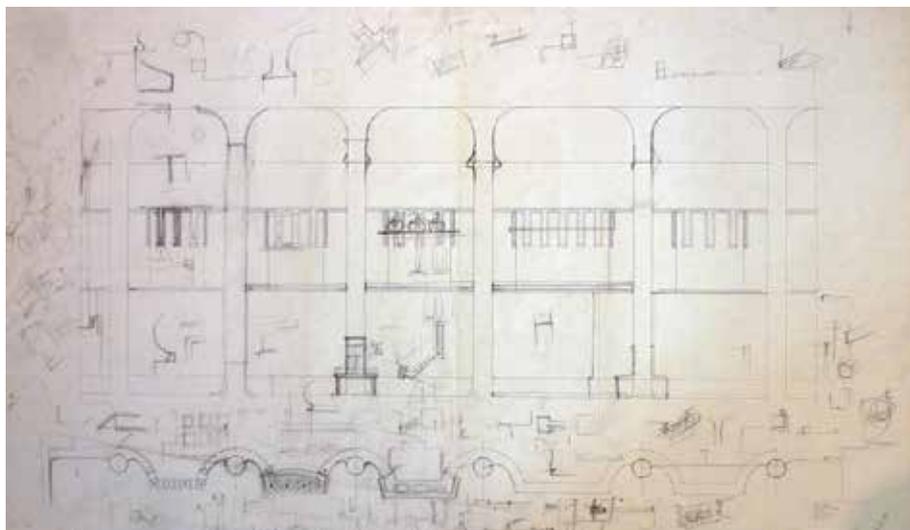
Fig. 6

Ignazio Gardella, Grand Hotel
"Excelsior", Lido, Venezia, 1966-
67. Fotografia di cantiere.
CSAC, Fondo Gardella.



Fig. 7

Ignazio Gardella, Grand Hotel
"Excelsior", Lido, Venezia, 1966-
67. Schizzo per la sistemazione
del portico.
CSAC, Fondo Gardella.



tata missione negli Stati Uniti a cui partecipano anche importanti manager di strutture alberghiere, tra cui Riccardo Zucchi, direttore dell'Excelsior Palace Hotel del Lido di Venezia, poi gestito dalla CIGA (Compagnia Italiana Grandi Alberghi), per la quale l'architetto milanese realizza l'Apartment House a Santa Maria del Giglio di Venezia (1967-69).

Come nel caso precedente il progetto, svolto in collaborazione diretta con Roberto Menghi dal 1963 al 1968, prevede l'allestimento e l'arredamento di alcuni ambienti dell'edificio storico in stile eclettico orientaleggiante adibito a hotel dal 1947 (Silvestri, 1947) e la sistemazione della porzione di spiaggia di pertinenza della stessa struttura.

Senza modificare il prospetto esterno che mantiene gli stessi ben riconoscibili caratteri linguistici, il progetto interviene a ridefinire gli spazi interni attraverso la creazione di nuove continuità caratterizzate dagli accostamenti cromatici delle finiture.

Nel bar, l'unione di tre stanze in un'unica a "L" rimanda, come riportato nella relazione di progetto, ad un ambiente «tipico dei palazzi veneziani» affacciato sulla terrazza, concepito come «una scatola nuova dentro la costruzione» (1968. «Ottagono», 11, 92) in cui sono accuratamente studiati gli accostamenti dei colori dei pavimenti e delle pareti e dei materiali di arredo: la moquette e le lastre in gesso del soffitto blu notte, la formica nera per il raccordo curvilineo delle pareti rivestite in tessuto plastificato, il pallissandro scuro per le bordature in legno; nei corridoi ribassati in altezza, l'abbinamento è tra il bruno scuro della moquette, il legno di noce degli zoccolini e degli stipiti, il grigio scurissimo delle porte e la profilatura rosso cupo che demarca lo stacco tra la volta e le pareti.

Nell'atrio e nel soggiorno, invece, l'intervento agisce in maniera più incisiva nella creazione di un differente spazio architettonico rispondente alle necessità dell'albergo, attraverso la suddivisione e ripartizione del volume esistente in una serie di piani che fungono da "raccolgitori" delle parti pubbliche dell'hotel.

Il fulcro di questa nuova distribuzione spaziale è costituito dall'ambiente al primo piano, nuovamente richiamante i saloni passanti veneziani, comunicante con il ristorante e il salone delle feste. Concorre a questa nuova definizione dei diversi livelli il disegno dei parapetti delle scale e dei ballatoi, caratterizzati da una serrata sequenza di tagli che, in parte, riprende motivi già sperimentati dall'autore e al tempo stesso sembra ricercare un adattamento allo stile del luogo.

Bibliografia

(1953). *Alberghi 98 tavole, 60 esempi raccolti dall'ing. G. Riccardi, Documenti: quaderni di composizione e tecnica di architettura moderna*, serie b, fasc.1 n.11. Milano. CSAC Biblioteca Gardella.

(1953). *Alberghi 123 tavole, 52 esempi raccolti dall'architetto Ivo Clerici, Documenti: quaderni di composizione e tecnica di architettura moderna*, (XII); serie b. fasc.2. Milano. Milano. CSAC Biblioteca Gardella.

(1964), *Sulle coste italiane-Urbanistica*, «Casabella-Continuità», 283.

(1968), *A Venezia i nuovi spazi dell'Excelsior*, Ottagono, 11, 92-97.

PONTI, G. (1942). *Architettura e turismo, Raccolta di lezioni sul turismo tenute nell'inverno 1941-42 ai funzionari della direzione generale per il turismo e dell'ENIT*. Bologna: Soc. Anonimi Poligrafici.

GARDELLA, I. *Outline of program for study of techniques in travel, hotels and allied activities*: feb. 20 – mar. 31: group 2. Testo inedito: Archivio Gardella Oleggio, G4 scr. 50-59.1 A40.

SAMONÀ A. (1981). *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*. Roma: Officina edizioni, 44, 170-171.

PORTA M. (a cura di) (1985). *L'architettura di Ignazio Gardella*. Milano: Etas Libri, 140-146.

SILVESTRI G. (1947). *Vaste iniziative a Venezia per il potenziamento alberghiero, Turismo e alberghi*. «Rivista mensile di studio e propaganda dei problemi turistici alberghieri», n. 1., annata XX, 1116-123.

WHARTON A.J. (2001). *Building the Cold War. Hilton International Hotels and Modern Architecture*. Chicago and London: The University of Chicago press.

Matteo Sintini è Dottore di ricerca in Storia dell'Architettura (2012) con menzione Doctor Europaeus. Svolge attività di insegnamento e ricerca presso i corsi di storia dell'architettura del Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna. Autore di pubblicazioni inerenti la storia della città e dell'architettura italiana, tra Ottocento e Novecento, con particolare riferimento ad autori del Secondo Dopoguerra. Ha collaborato con enti pubblici e istituzioni. E' redattore della rivista *Histories of Postwar Architecture* (hpa.unibo.it).

Maria Chiara Manfredi

Gardella/l'espore: il museo e la mostra

Abstract

I disegni e i documenti di Ignazio Gardella conservati presso il centro CSAC dell'Università di Parma permettono di indagare anche quei progetti, realizzati durante tutta la carriera del maestro milanese, relativi ad allestimenti temporanei e collezioni museali, fino al progetto dell'edificio museale. Attraverso questi materiali è possibile costruire un dialogo tra spazi differenti, per destinazione e momento storico, ma sempre riconducibili ad un tema e ad un metodo unitario di lavoro, attento al processo progettuale, all'occasione e al contesto. A partire dagli allestimenti per la Triennale di Milano, realizzati fin dagli anni Trenta, dal Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano concluso negli anni Cinquanta, fino all'Expo di Tsukuba del 1985, l'opera di Gardella si distingue attraverso i numerosi disegni presenti nell'archivio per un'idea del progetto espositivo come luogo della sperimentazione. La ricerca in corso presso il CSAC, di cui qui si presenta una prima nota work in progress introduce una possibile analisi trasversale sull'opera di Gardella a partire da queste occasioni di progetto.

Parole Chiave

Gardella — CSAC — Museo — Mostra

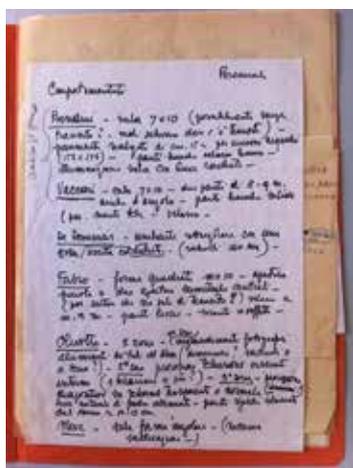


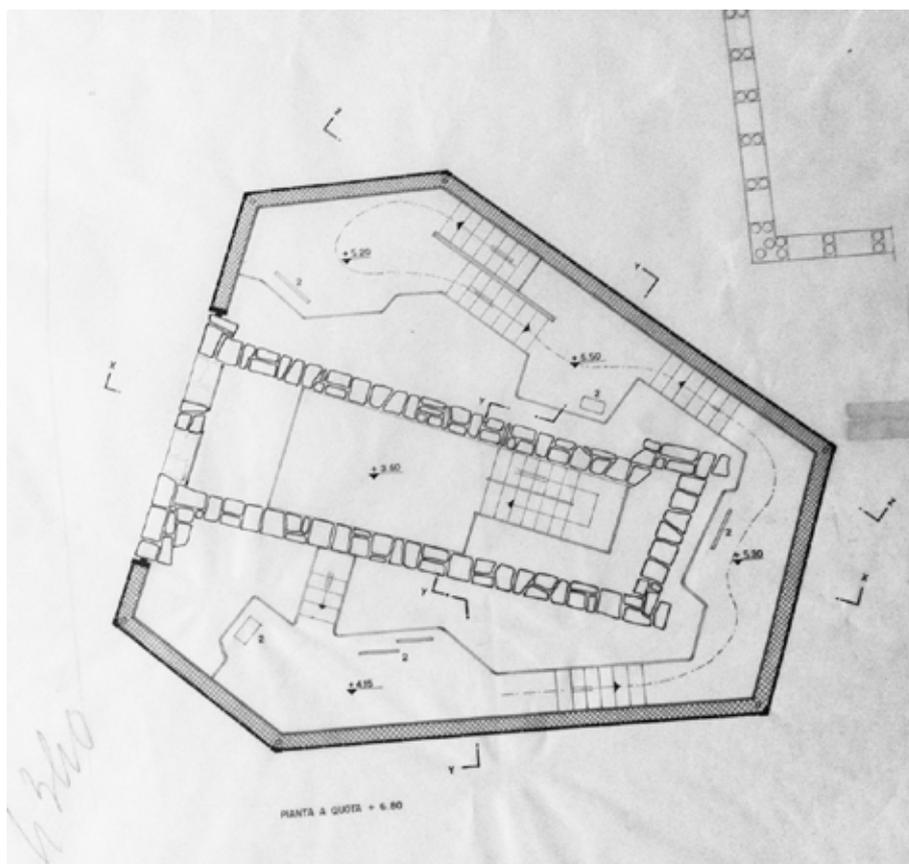
Fig. 1
Ignazio Gardella, Padiglione italiano Biennale di Venezia, 1972. Documentazione. CSAC, Fondo Gardella.

«Occorre quindi recuperare il momento contemplativo, il valore formale che noi chiediamo agli spazi e agli oggetti della nostra esistenza, per superare il sempre più alienante e allucinante squallore del nostro habitat. Occorre ritrovare l'altissima qualità degli ambienti urbani [...] dove non c'era bisogno di distinguere il tempo 'libero' dal tempo 'schiavo', perché il tempo del lavoro come quello dell'amore erano sempre tempi creativi, tempi umani»

Ignazio Gardella (Guidarini, 2002)

Questo testo restituisce la prima fase di studio dei disegni di Ignazio Gardella relativi ai progetti per gli allestimenti museali, esposizioni temporanee, esposizioni internazionali ed edifici museali conservati presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma (CSAC). La ricerca si sviluppa attraverso l'analisi del materiale, donato dallo Studio Gardella all'archivio, conservato e catalogato nel corso degli anni. I disegni che riguardano progetti legati ai temi dell'espore, realizzati da Ignazio Gardella a partire dagli anni Trenta del Novecento fino alla fine della sua carriera, sono oltre milletrecento. Un materiale straordinariamente ricco in cui in ogni schizzo Gardella rielabora, con sovrapposti e ripetuti segni, lo sviluppo progettuale, riportando anche, in alcuni casi, note scritte sui caratteri da attribuire allo spazio. Questo materiale ci permette di individuare aspetti del percorso progettuale che non è possibile ritrovare nell'opera finita e che si rivelano solo nei passaggi intermedi.

Un primo elemento che emerge dallo studio di questo materiale è il modo in cui nell'opera di Gardella, anche nel caso dei progetti di allestimenti legati al tema della temporaneità, le linee e le scelte di ogni disegno vengano veri-

**Fig. 2**

Ignazio Gardella, Progetto di restauro della Casa di Colombo e piccolo Museo Colombiano di Genova, 1955. Planimetria. CSAC, Fondo Gardella.

ificate attraverso molteplici ipotesi, con la stessa attenzione che viene rivolta alle architetture urbane. È inoltre possibile individuare attraverso i disegni continuità e nessi esistenti tra progetti differenti negli esiti e indagare così il metodo di lavoro dell'architetto.

Sono ventidue i progetti relativi al tema dell'esposizione e del museo, realizzati da Ignazio Gardella durante la sua carriera. Di questi il CSAC ne conserva quindici, per ciascuno dei quali la consistenza di documenti e disegni d'archivio varia in modo considerevole. Per questo motivo, già a partire da questa prima fase di lavoro, è emersa la necessità di integrare il materiale visionato con fotografie e disegni presenti all'interno della bibliografia e in altri archivi.

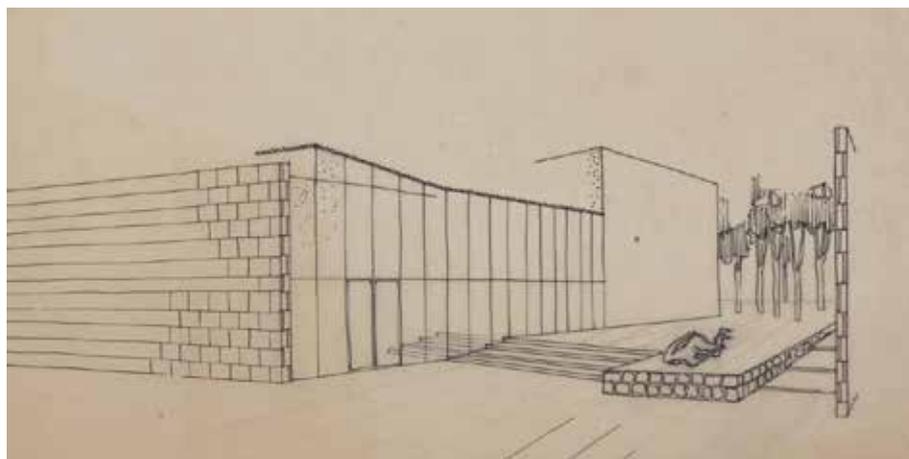
I primi progetti di Ignazio Gardella legati all'ambito dell'espone, sono quelli realizzati per la Triennale di Milano (Pansera, 1978), alla quale l'architetto partecipa a partire dagli anni Trenta (1933, V Triennale, *Mostra internazionale delle arti decorative e industriali* per la quale realizza alcuni oggetti nella sezione *Cristalli, Metalli, Illuminazione*) e con cui collaborerà fino alla fine della sua carriera. Nel corso degli anni Quaranta troviamo il progetto dell'unico edificio museale realizzato da Gardella: il PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea (1946-1954), posto sul fianco della Villa Reale di Milano, considerato a partire dai saggi interpretativi di Giulio Carlo Argan e Carlo Ludovico Ragghianti tra i primi esempi di compiuta riflessione sul tema della museografia in Italia (Samonà, 1981, 11 e Ragghianti, 1974, 230).

Durante gli anni Cinquanta Gardella disegna inoltre diversi allestimenti museali all'interno di edifici storici: il Museo Colombiano a Genova (1955), poi non realizzato, e le prime sale all'interno della Galleria degli Uffizi a Firenze (1954-1956) con Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa. In questi anni realizza anche il progetto d'allestimento per la collezione Grassi alla GAM, Galleria d'Arte Moderna (1956-1959), all'interno della Villa Reale di Milano: uno

Fig. 3

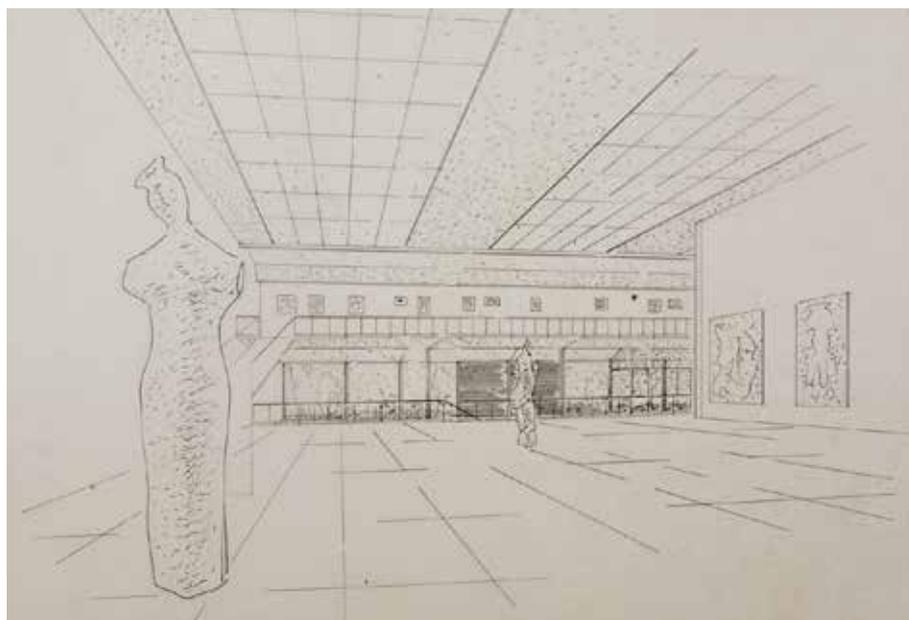
Ignazio Gardella, Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano (PAC), 1946-1954. Ipotesi di progetto per l'ingresso da via Palestro.

CSAC, Fondo Gardella.

**Fig. 4**

Ignazio Gardella, Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano (PAC), 1946-1954. Vista interna.

CSAC, Fondo Gardella.



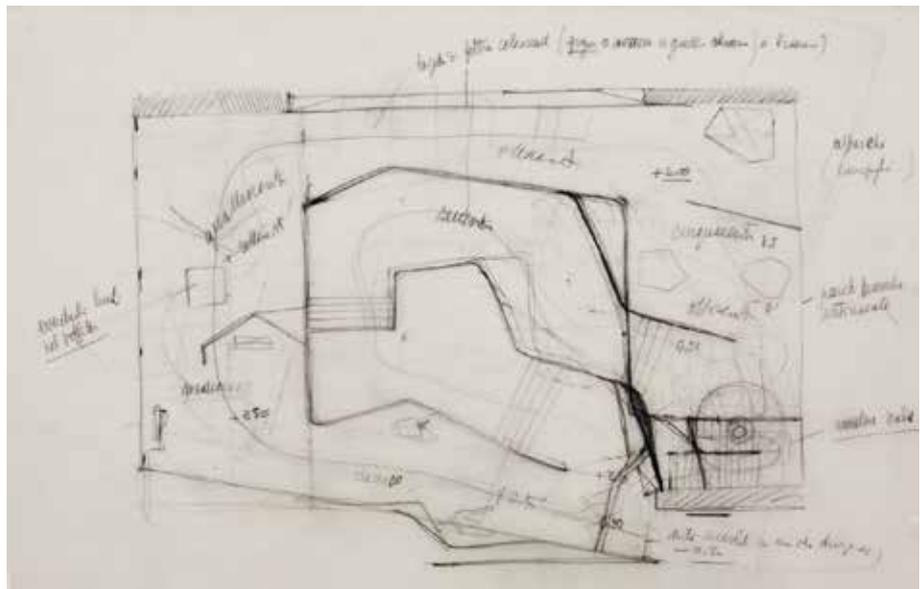
spazio che dialoga con quello del PAC, costruito pochi anni prima (Lanzi 2013, 111). Nel 1957 realizza a Palazzo Reale la *Mostra Storica della Scienza Italiana* con Lodovico Belgiojoso e sul finire degli anni Cinquanta partecipa all'Esposizione Internazionale di Bruxelles (1958). Un episodio significativo per la storia dell'architettura italiana che vede coinvolte alcune delle figure più importanti della cultura architettonica del Novecento, tra cui Ernesto Nathan Rogers e Ludovico Quaroni.

I progetti proseguiranno negli anni Sessanta e Settanta con diversi allestimenti temporanei, per la *Mostra risorgimentale* nella casa di Giuseppe Mazzini a Genova (1960), la mostra storica *Italia 1961* a Torino (1961), la Biennale di Venezia (1972), la mostra su *Il Seicento lombardo a Milano* (1973) e l'ipotesi per la realizzazione di uno spazio museale all'interno di Villa Strozzi a Firenze (1974). Negli anni Ottanta ricordiamo inoltre la partecipazione di Gardella all'Esposizione Internazionale di Tsukuba in Giappone (1985), più di vent'anni dopo l'esperienza di Bruxelles.

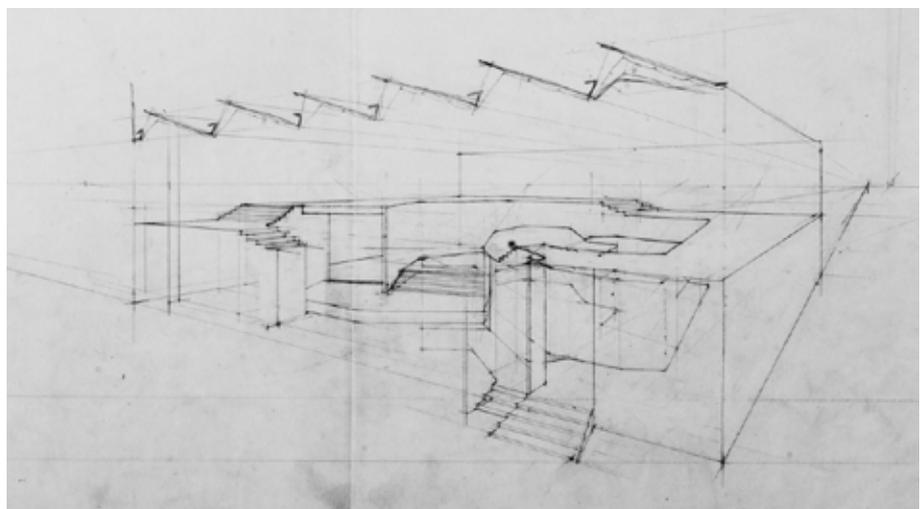
L'ampiezza del materiale conservato presso il CSAC consente inoltre un confronto tra questi progetti e altri ambiti della produzione gardelliana, in una riflessione sul metodo architettonico che riconduce a principi comuni sia le opere destinate a durare nel tempo e pensate alla scala della città, sia i progetti più effimeri e contestualizzati nella realtà dello spazio interno. Attraverso il disegno, la sua inquadratura, lo sviluppo della forma e delle scelte figurative, è possibile ipotizzare intrecci non consueti tra le opere.

Fig. 5

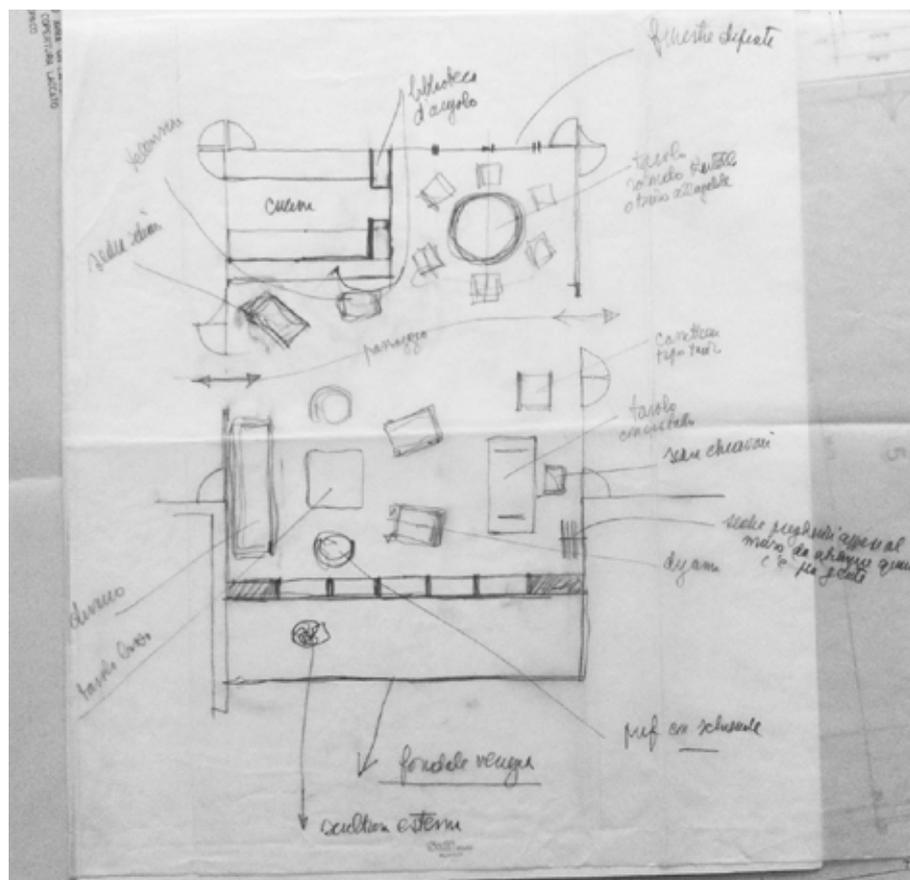
Ignazio Gardella, Mostra della sedia italiana nei secoli (IX Triennale di Milano), 1951. Schizzo di planimetria.
CSAC, Fondo Gardella.

**Fig. 6**

Ignazio Gardella, Mostra della sedia italiana nei secoli (IX Triennale di Milano), 1951. Vista interna.
CSAC, Fondo Gardella



La ricerca si è concentrata in questa prima fase su tre opere più significative sia per il materiale conservato sia per le loro caratteristiche progettuali: il PAC di Milano (1946-54), la *Mostra della sedia italiana nei secoli* alla IX Triennale di Milano (1951) e l'Esposizione Internazionale di Tsukuba (1985). Nel caso del PAC, il disegno dell'edificio museale introduce il tema del rapporto tra progetto d'architettura e città, spazio interno e spazio esterno. Il PAC è l'esito di un lungo processo progettuale che Gardella porta avanti per anni disegnando contemporaneamente gli allestimenti per le Triennali (tra le quali quella del 1951), ma con già alle spalle un'ampia esperienza di architetture urbane, dalle soluzioni geometriche della Torre per piazza Duomo a Milano e del Dispensario di Alessandria degli anni Trenta, alle modanature dei piani parete della casa Borsalino, quest'ultima quasi contemporanea al progetto del PAC. I disegni realizzati per il PAC ci permettono inoltre di indagare il rapporto che si stabilisce tra progetto architettonico e percorso espositivo, un tema centrale nei progetti di Gardella legati alla questione dell'esporre. Nel caso del PAC fin dai primi disegni il progetto si identifica con il percorso di visita così come accade anche nel caso della collezione Grassi, di cui si conservano moltissimi schizzi relativi all'inserimento della scala a pianta ellittica, elemento nodale del percorso museale della Villa Reale. Il rapporto tra elementi architettonici e percorso espositivo da un lato e tra spazio interno e spazio esterno dall'altro sono i temi principali intorno a

**Fig. 7**

Ignazio Gardella, Secondo Padiglione italiano. Tsukuba Expò 85, 1985. Planimetria di progetto. CSAC, Fondo Gardella.

cui la lettura dell'edificio intende articolarsi.

Nel caso della *Mostra della sedia italiana nei secoli* per la IX Triennale (1951), Gardella lavora all'interno della realtà della Triennale, luogo di confronto tra architetti, artisti e intellettuali in un panorama internazionale al quale partecipa sia come progettista sia come membro del comitato scientifico. L'idea che guida l'allestimento è nuovamente legata al tema del percorso. Il progetto si struttura infatti a partire da una superficie piana continua, una sorta di nastro, che si articola su diversi livelli grazie a brevi rampe di scale. Su questa superficie, come sul palcoscenico di un teatro, 147 sedie scelte insieme alla storica dell'arte Licia Ragghianti sono messe in scena come attori e divengono protagoniste di un dialogo sull'archetipo della seduta. L'allestimento è pensato come uno spazio teatrale ed enigmatico, un percorso-palcoscenico in cui i visitatori, il pubblico della Triennale, si aggirano tra gli oggetti esposti, le sedie selezionate, senza una divisione netta tra spettatori e protagonisti, entrambi diventano parte della scena.

Mi sembra possibile concludere questo primo accenno ai progetti di Ignazio Gardella legati al tema dell'espore con alcune osservazioni relative al progetto per il Padiglione Italiano all'Expo di Tsukuba (1985) che riportano nuovamente al tema del rapporto tra spazio interno ed esterno e ad un'idea di esposizione come messa in scena. Il Padiglione di Tsukuba è un'opera realizzata in seguito all'esperienza della Biennale di Venezia del 1980 (con la *Strada Novissima* e il Teatro del Mondo progettato da Aldo Rossi) e al progetto per il Teatro Carlo Felice di Genova, concepito da Gardella insieme ad Aldo Rossi, dove lo spazio esterno della città viene ricondotto ad uno spazio interno così divenendone una rappresentazione. Per altri versi Gardella sceglie di riprodurre, all'interno del Padiglione italiano, in scala reale, il soggiorno di un appartamento della Casa alle Zattere da lui stesso progettata a Venezia diversi decenni prima, rappresentando, al tempo stesso,

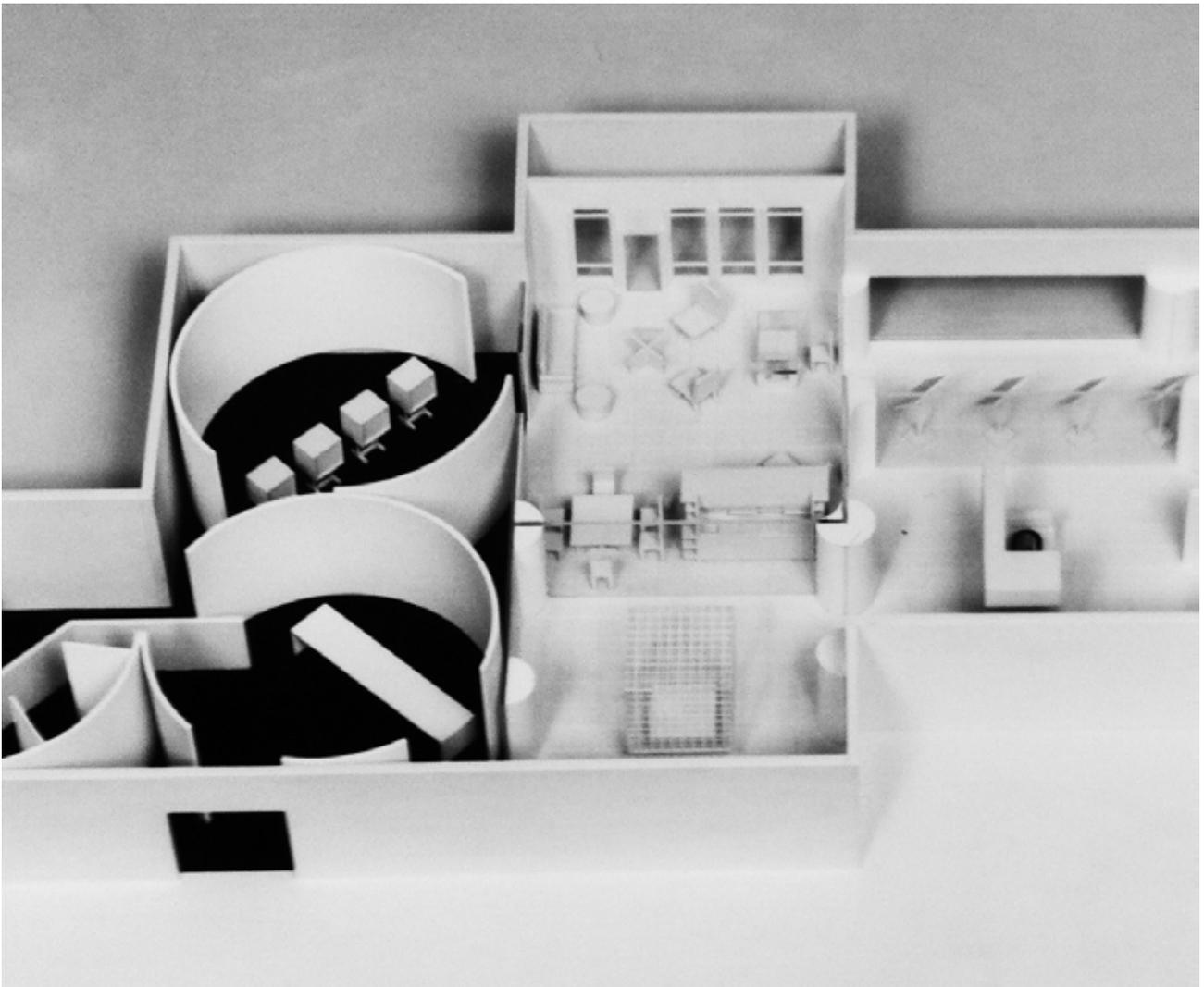


Fig. 8

Ignazio Gardella, Secondo padiglione italiano. Tsukuba Expò 85, 1985. Fotografia del modello con l'allestimento del Padiglione. CSAC, Fondo Gardella.

l'interno della stanza con la parete finestrata e, attraverso una riproduzione fotografica di grande scala, la scena urbana del canale della Giudecca su cui affaccia l'edificio. L'allestimento per Tsukuba, come emerge dai documenti d'archivio, è un momento di riflessione sul progetto d'interni e sulla sua relazione con il contesto esterno che assume qui una valenza scenografica. In una piccola planimetria a schizzo dell'allestimento, conservata presso il CSAC, è lo stesso Gardella ad annotare a matita, nella posizione in cui dovrà essere posta l'immagine del paesaggio veneziano, l'indicazione "fondale", un esempio di quella plurima e ambigua natura che possiedono i documenti d'archivio. Al carattere effimero dello stand si affianca la presenza illusoria ma di lunga durata della città, una Venezia che compare come «scena urbana», incorniciata dalle raffinate finestre della Casa alle Zattere. La città è elemento necessario a spiegare il carattere dello spazio interno e insieme diviene parte di una complessa e sorprendente messa in scena.

Questo *work in progress* mette in luce già da questa fase iniziale del lavoro i temi e le possibili linee di ricerca trasversali sulle qualità spaziali e figurative dell'opera di Ignazio Gardella a partire dai disegni di queste "altre" architetture conservate presso il CSAC.

Bibliografia

- LANZI, F. a cura di (2013). *Lecture di interni*. Franco Angeli: Milano.
- ARGAN, G.C. (1959). *Ignazio Gardella*. Edizioni di Comunità: Milano.
- ARGAN, G.C. (1979). *Il teatro di Gardella. Un progetto monumentale per Vicenza*. In «Lotus International», n.25.
- CASAMONTI, M. (2006). *Ignazio Gardella architetto (1905-1999): Costruire le modernità*. Electa: Milano.
- LOI, M.C. et al. (1998). *Ignazio Gardella architetture. CSAC*. Electa: Milano.
- GUIDARINI, S. (2002). *Ignazio Gardella nell'architettura italiana*. Skira: Milano.
- PANSERA, A. (1978). *Storia e cronaca della Triennale*. Longanesi: Milano.
- PORTA, M., a cura di (1985). *L'architettura di Ignazio Gardella*. Etas Libri: Milano.
- RAGGHIANI, C.L. (1974). *Arte, fare e vedere. Dall'arte al museo*. Vallecchi: Firenze.
- SAMONÀ, A. (1981). *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*. Officina: Roma.
- VITALE, D. (1986). *Ignazio Gardella. Entrevista por Daniele Vitale*. In «Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid», 259.
- BIANCHINO, G. a cura di (1983). *CSAC. Il disegno dell'architettura. Incontri di lavoro*. Parma, 23-24 Ottobre 1980.

Maria Chiara Manfredi, nata a Parma nell'aprile del 1987, dopo gli studi classici si laurea al Politecnico di Milano nel 2013 con il prof. Daniele Vitale e una tesi su Milano Bovisa. *Un'idea di città. La stazione, le piazze, il teatro*. Dottoranda presso il CSAC dell'Università di Parma con una ricerca sul rapporto tra gli archivi del progetto e le esposizioni nel contemporaneo, affianca e collabora all'attività espositiva del Centro dal 2015. Ha svolto brevi esperienze lavorative e di ricerca in Portogallo e in Usa.

Federico Marcolini
Gardella/l'espore: il negozio e lo stand

Abstract

La sperimentazione di Ignazio Gardella sul tema del progetto di negozi e stand espositivi si concentra principalmente tra gli anni Quaranta e Sessanta realizzando numerosi interventi che mostrano una continuità tra queste opere, spesso considerate minori, e le sue opere maggiori e acclamate dalla critica. Una continuità legata al *modus operandi* e alle scelte di linguaggio ma più ancora all'idea che i differenti temi e ambiti del progetto, dalla scala urbana a quella più minuta dello spazio di vendita e esposizione, possano essere intese come occasioni di architettura. La fase di ideazione e progettazione dei negozi e degli stand appare focalizzarsi su un'idea dello spazio espositivo pensato come un organismo, come un'architettura. Il lavoro si concentra sovente nella ricerca di una relazione differente e più complessa tra spazio interno, del negozio o dello stand, e spazio esterno della città o del percorso di visita e sulla relazione tra esposizione e messa in scena, di cui gli oggetti della vendita divengono parte.

Parole Chiave

Gardella — CSAC — Esporre — Negozi — Stand espositivi

Obiettivo di questa ricerca è indagare aspetti non molto noti e progetti meno studiati, o talvolta non studiati affatto perché considerati minori, del lavoro di Ignazio Gardella. L'archivio dello studio Gardella è quasi interamente conservato e consultabile presso il CSAC, in seguito a un attento lavoro di catalogazione avviato quando ancora l'architetto milanese era in vita. La catalogazione ha sottolineato la complessità del materiale raccolto per quantità, varietà e ricchezza. Una raccolta folta di indizi, utili a una lettura sempre più comprensiva dell'opera di Gardella (Bianchino, G. 1998). L'intento di questa ricerca è dunque di condurre un approfondito studio su alcune specifiche architetture, sottolineando come, forse, proprio attraverso queste architetture minori, sia possibile ricostruire aspetti utili per una lettura più ampia dell'opera e della ricerca gardelliana.

Il lavoro sugli spazi espositivi commerciali, i negozi e gli stand, ha preso avvio studiando innanzitutto ciò che di Gardella è già "noto". Nel confronto con la bibliografia sono emersi molteplici aspetti della sua ricerca di architettura grazie specialmente alla nutrita critica esistente (Samonà, A. 1981). Grandi nomi come Edoardo Persico, Giulio Carlo Argan, Alberto Samonà, Antonio Monestiroli, Gianugo Polesello e molti altri, hanno sicuramente ispirato questo studio, fornendo un'ampia lettura del "maestro" e delle sue opere. Le indicazioni presenti nella bibliografia relative ai progetti di allestimenti espositivi e ai negozi, per quanto limitate, individuano alcune direzioni di ricerca importanti, legate ad esempio al rapporto con la pittura e altre arti e ad un'intonazione metafisica o surreale nella disposizione degli oggetti e nel loro rapporto con ciò che fa loro da sfondo.

La ricerca si è concentrata quindi sulla lettura dei documenti presenti in

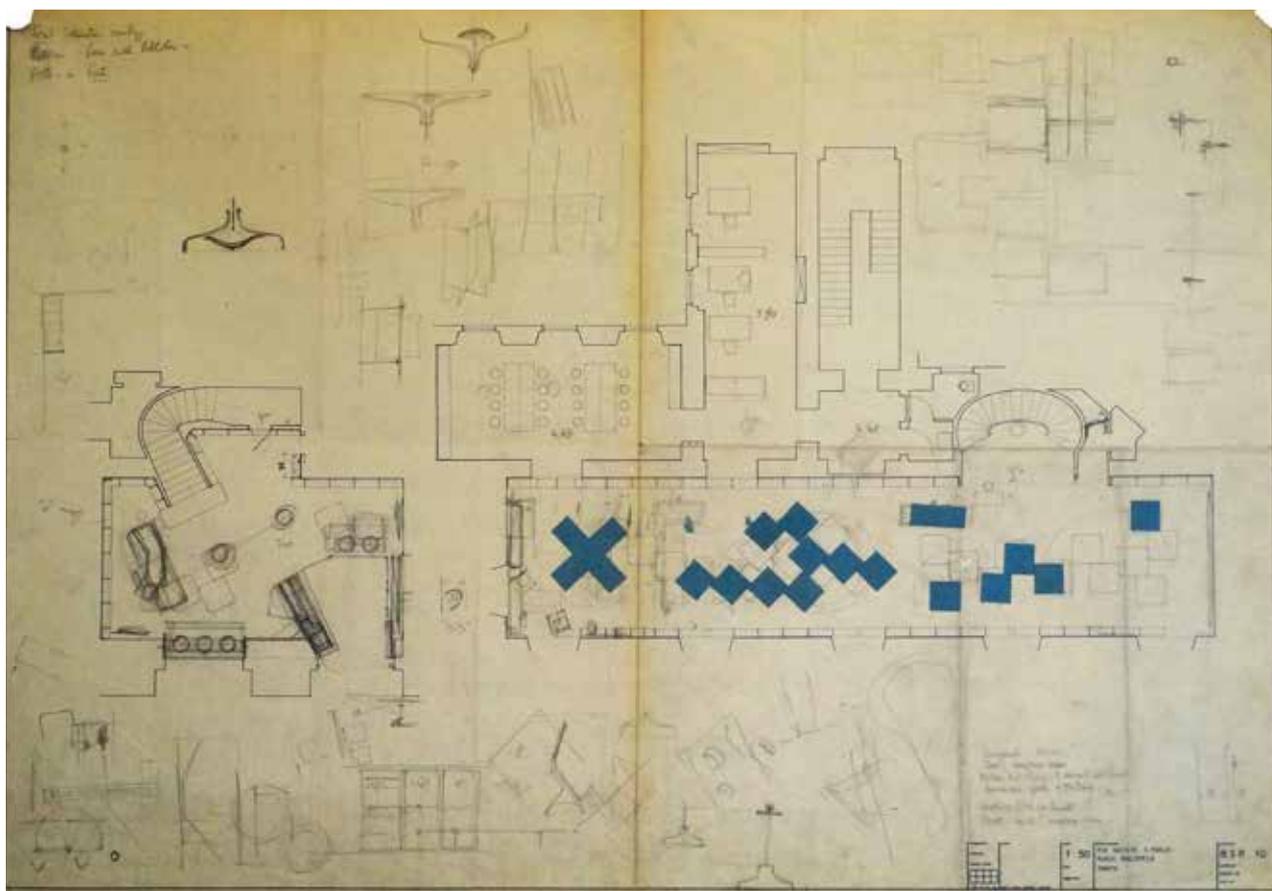
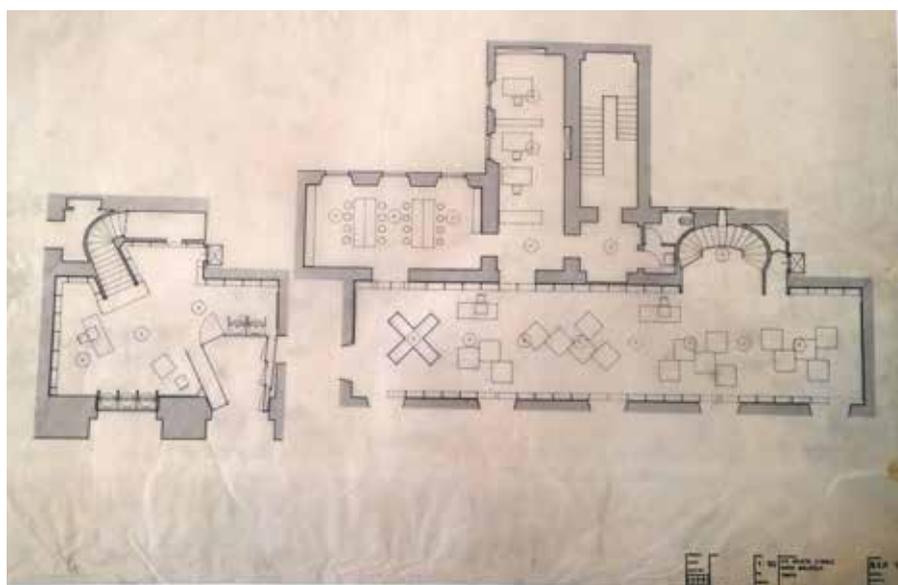
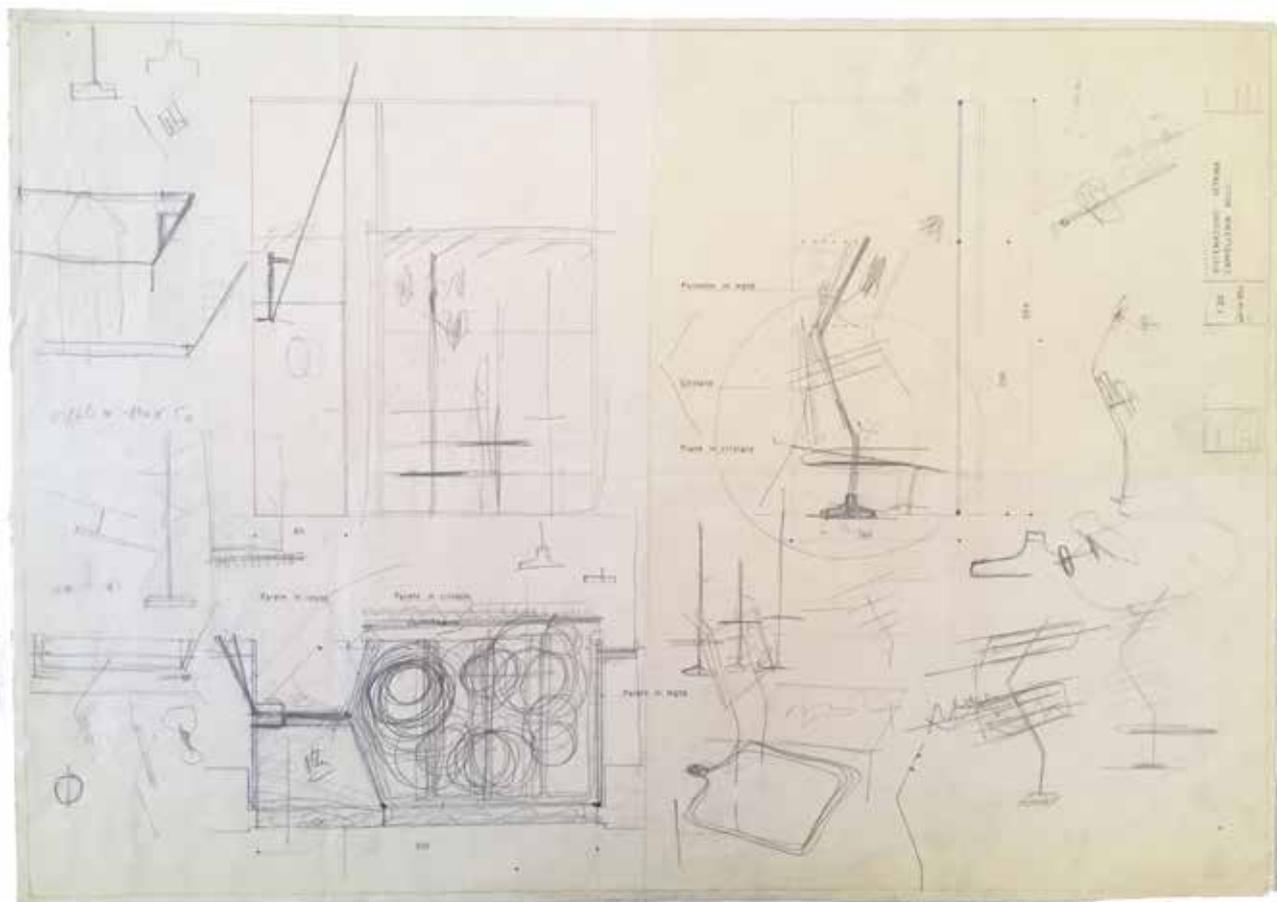


Fig. 1-2
Ignazio Gardella, Libreria Pia San Paolo, Milano, 1957. Piante piano terra e primo della libreria con disegni a schizzo.
CSAC, Fondo Gardella.



**Fig. 3**

Ignazio Gardella, Negozio Borsalino Bossi, Milano, 1951. Schizzi di Progetto. CSAC, Fondo Gardella.

archivio. I progetti relativi agli allestimenti presi qui in esame sono, come già ricordato, quelli di natura commerciale, per negozi e vetrine, nonché gli stand fieristici. Nel corso della ricerca spesso emergono temi comuni a tutta l'opera di Gardella, la specificità del tema "minore" determina però una declinazione diversa, pur rimandando spesso ad un tema noto e già affrontato dalla critica.

La consultazione dei documenti mostra un materiale ampio e eterogeneo: schizzi, disegni, disegni esecutivi, lucidi, copie eliografiche, radex, documenti manoscritti, documenti dattiloscritti (che includono corrispondenze, capitoli, relazioni legate ai progetti). Il tutto è stato ordinato dallo CSAC dividendo i documenti di progetto dai disegni. In questa prima analisi si è individuato un lasso di tempo preciso, che va dalla seconda metà degli anni Quaranta fino alla fine degli anni Sessanta, all'interno del quale Gardella arriva a progettare una ventina circa di spazi per la vendita e una decina di stand espositivi allestiti all'interno della Fiera Campionaria di Milano. Tra questi si è deciso di selezionare i progetti che presentano qualità d'architettura e quantità di materiale sufficiente per una prima comprensione. Infatti, non tutti i progetti conservano equivalente documentazione e alcuni, quantitativamente meno illustrati, potrebbero essere successivamente ripresi nel caso si rivelassero tasselli importanti per la lettura del tema.

Alcune prime riflessioni mostrano innanzitutto una coerenza del metodo di lavoro di Gardella, anche nelle opere minori, con quanto già descritto dalla letteratura critica relativamente alle opere più conosciute. L'uso prevalente del disegno bidimensionale, in pianta e alzato, nella fase creativa, le continue correzioni e le molteplici ipotesi. Si affiancano schizzi e disegni, anche prospettici, appena abbozzati ad altri estremamente definiti, fino

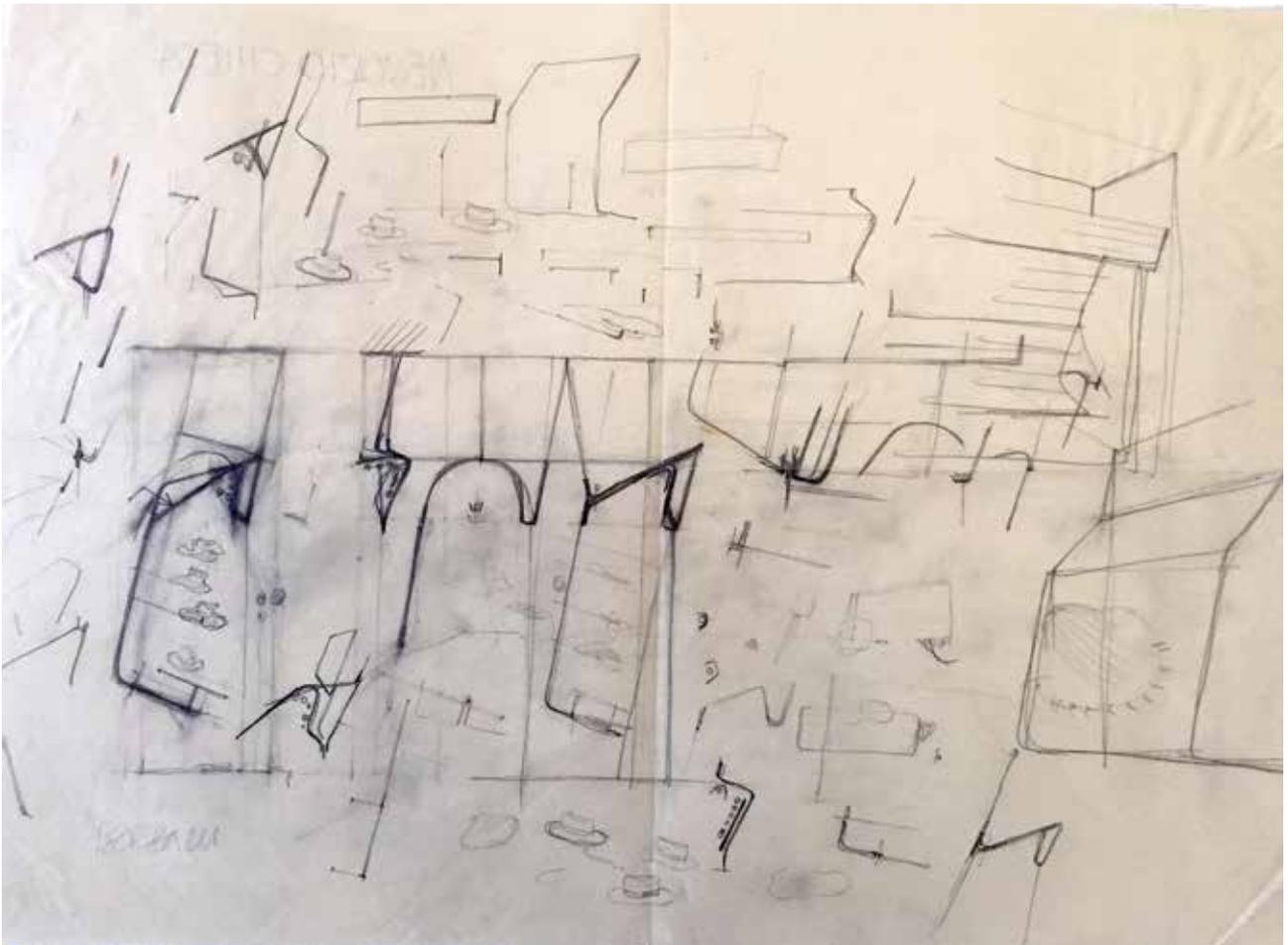


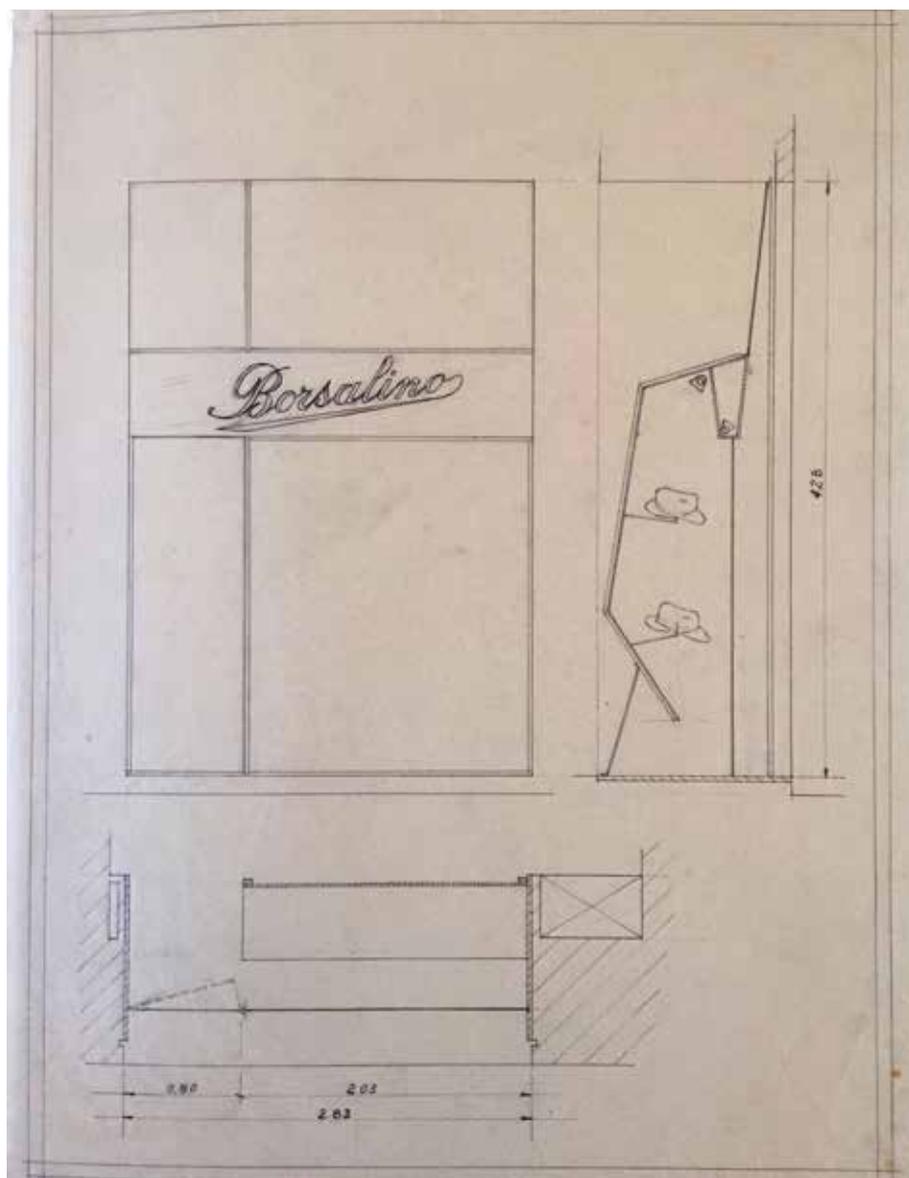
Fig. 4
Ignazio Gardella, Negozio Borsalino Chiesa, Milano, 1950. Schizzi di progetto della vetrina espositiva.
CSAC, Fondo Gardella.

allo sviluppo in scala 1:1 di dettagli costruttivi, inerenti tanto l'architettura complessiva degli ambienti quanto gli arredi, pensati appositamente per lo spazio progettato. I progetti tendono infatti a definire in ogni singolo elemento l'intervento, dallo spazio che costituisce l'involucro, agli elementi di arredo, alla disposizione degli oggetti esposti, dentro una visione unitaria dello spazio architettonico.

Fin dai primi progetti in cui Gardella è chiamato ad occuparsi dell'allestimento di singole vetrine, la fase di ideazione e progettazione appare focalizzarsi su un'idea dello spazio espositivo pensato come un organismo, come un'architettura. Il lavoro si concentra in particolare nella ricerca di una relazione differente e più complessa tra spazio interno e spazio esterno. La vetrina è intesa come momento di soglia, di transizione tra lo spazio commerciale e lo spazio urbano. Un obiettivo che Gardella ricerca attraverso alcune soluzioni progettuali ricorrenti. Ad esempio, ampliando e articolando nelle tre dimensioni l'ambito limitato e bidimensionale della vetrina espositiva in funzione di una maggior esaltazione dell'oggetto e di una più complessa interazione tra interno ed esterno. Nei progetti per le vetrine dei negozi Borsalino degli anni Cinquanta come in quelli per la Libreria San Paolo a Milano del 1957 e per il negozio Olivetti a Düsseldorf del 1960, lo spazio espositivo si complessifica e si amplifica grazie all'arretramento dell'ingresso del negozio e ad una scomposizione della vetrina in più superfici. Questa articolazione consente di ottenere uno spazio che non appartiene più interamente al negozio e si pone come elemento di filtro tra la strada e l'interno, aumentando lo spazio espositivo. L'esposizione diventa una messa in scena che coinvolge la strada, in cui gli oggetti, siano essi cappelli,

Fig 5

Ignazio Gardella, Negozio Borsalino Chiesa, Milano, 1950. Disegni di progetto della vetrina. CSAC, Fondo Gardella.

**Fig 6**

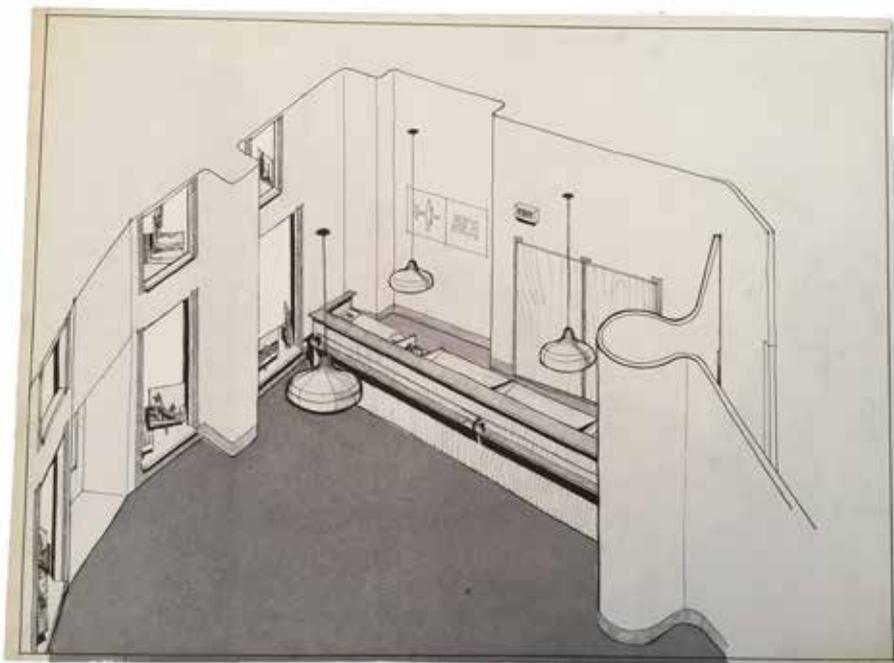
Ignazio Gardella, Negozio Borsalino Chiesa, Milano, 1950. Foto. CSAC, Fondo Gardella.

libri o macchine da scrivere, si pongono in immediata relazione con lo sguardo del passante grazie anche, sovente, all'abbassamento del piano espositivo al livello del pavimento interno del negozio e alla creazione di infissi con una ridotta sezione dei telai. La vetrina diviene così una "scena" che, talvolta, si conclude in un fondale, costituito da elementi scenografici plastici in contrasto con la staticità e sospensione degli oggetti esposti, talvolta invece, rende visibile alle sue spalle lo spazio interno, come nel caso degli spazi BEA di Firenze e Milano, degli anni Cinquanta, e del negozio Olivetti. Dalla semplice vetrina lo spazio espositivo arriva qui ad ampliarsi comprendendo l'interno dell'intero negozio prolungando ulteriormente il percorso espositivo e trasformando il negozio stesso in una vetrina, o in un prolungamento della strada.

Contemporaneamente ai negozi, la ricerca si focalizza sulla progettazione di stand fieristici, principalmente realizzati per la ditta di cappelli di Alessandria Borsalino. Come per i negozi e le vetrine, si evidenzia qui un continuo slancio volto alla ricerca di sfondi e spazi sempre più affascinanti per gli oggetti esposti. Gli stand sono l'ambito di una sperimentazione attenta, in cui la maestria di Gardella è in grado di trasfigurare lo spazio creando nuove forme di relazione tra esistente e nuovo. Coerentemente alle idee espresse per gli spazi commerciali, l'architettura riferita agli

Fig. 7

Ignazio Gardella, Negozio BEA, Milano, 1959. Vista dell'area riservata al pubblico.
CSAC, Fondo Gardella.

**Fig. 8**

Ignazio Gardella, Negozio BEA, Milano, 1959. Pianta e vista da piazza Diaz.
CSAC, Fondo Gardella.



allestimenti fieristici ritrova l'oggetto come elemento centrale attorno al quale lo spazio si dilata in funzione di una sua maggiore esaltazione. Tra gli esempi più significativi vi è l'allestimento per lo Stand Borsalino del 1952, lo spazio espositivo è suddiviso in due parti distinte che si confrontano e ritrovano unità coinvolgendo lo spazio di circolazione interposto tra esse. Il percorso espositivo entra all'interno dello stand e partecipa con esso alla definizione di una forma geometrica definita e riconducibile alle scomposizioni geometriche dei fondali. In molti casi la progettazione diviene più sintetica e astratta e il ruolo centrale viene attribuito all'oggetto esposto. Il lavoro di Gardella arriva allora fino alla definizione attenta del supporto espositivo, elemento che definisce il percorso, come accade nell'allestimento, sorprendente e quasi surreale, per lo stand Borsalino del 1964. L'unicità dei differenti luoghi e contesti in cui lo spazio di esposizione si colloca, viene tradotta in differenti declinazioni progettuali, creando soluzioni che avranno un ruolo importante sulla scena espositiva delle

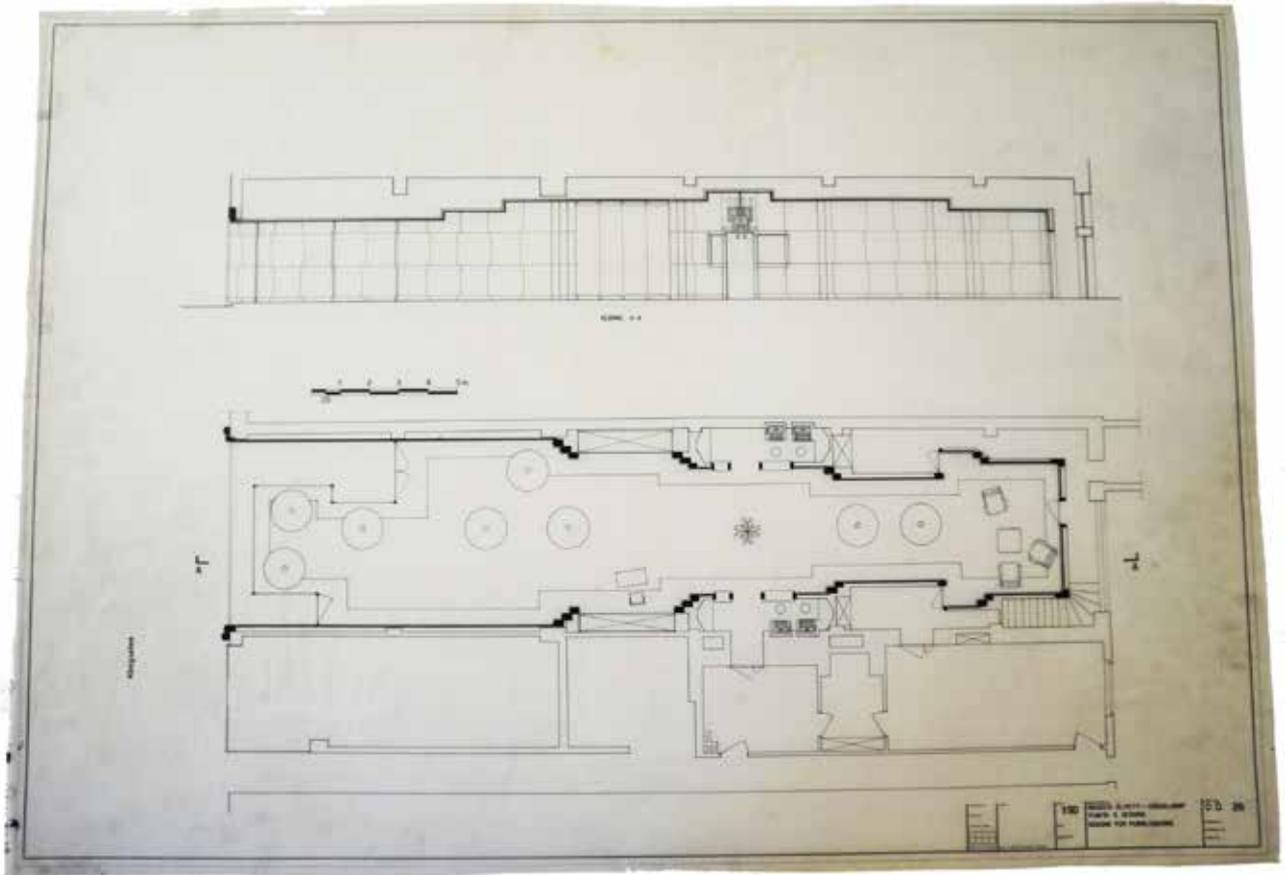
Fig. 9

Ignazio Gardella, Negozio Olivetti, Düsseldorf, 1960. Vista dell'ingresso del negozio dalla Königsallee.
CSAC, Fondo Gardella.



Fig. 10

Ignazio Gardella, Negozio Olivetti, Düsseldorf, 1960. Planimetria generale e sezione.
CSAC, Fondo Gardella.



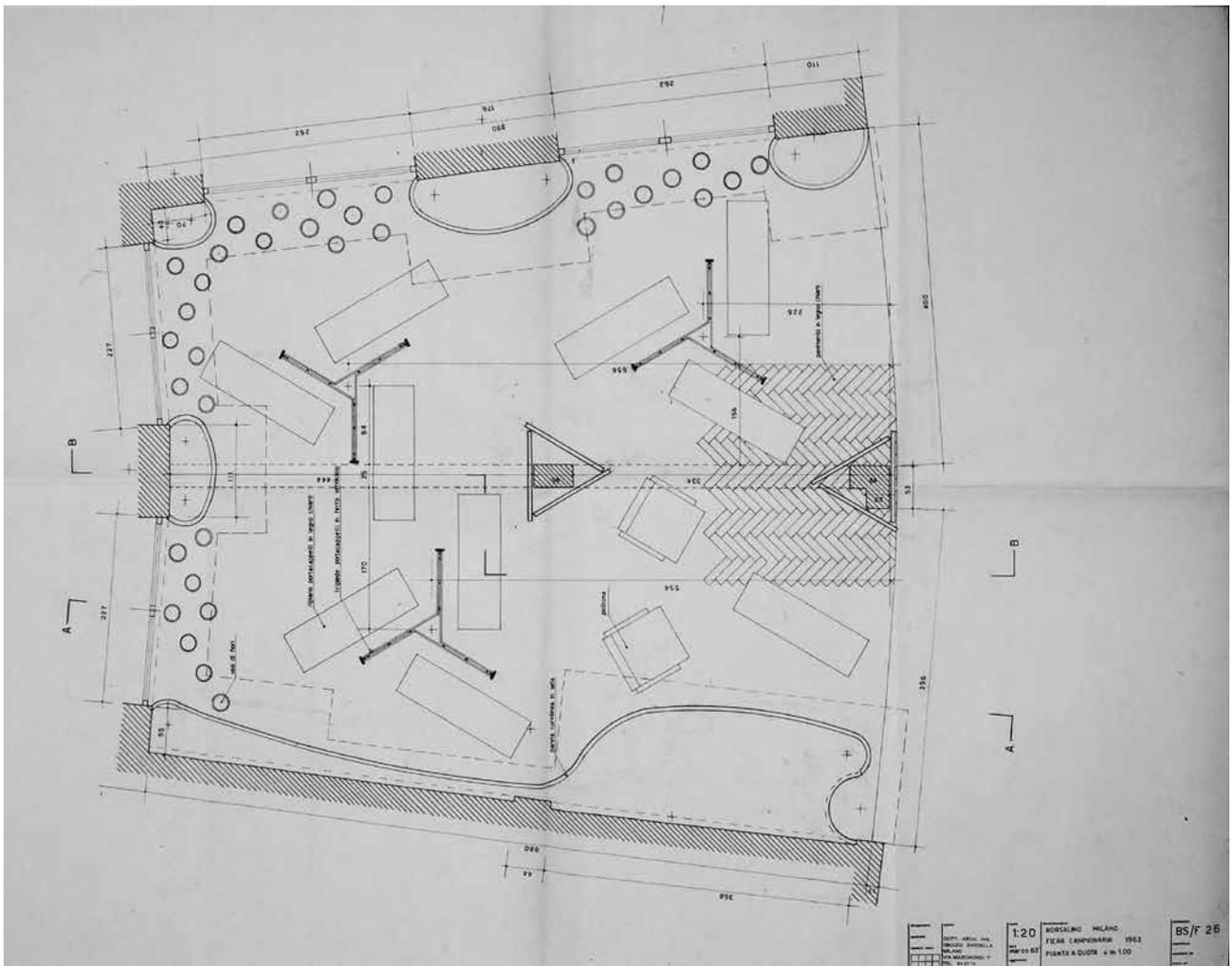


Fig. 11
Ignazio Gardella, Stand Borsalino, Fiera Campionaria di Milano, 1952. Planimetria generale. CSAC, Fondo Gardella.

Fig. 12
Ignazio Gardella, Stand Borsalino, Fiera Campionaria di Milano, 1952. Vista dello stand. CSAC, Fondo Gardella.





Fig. 13
Ignazio Gardella, Stand Borsalino, Fiera Campionaria di Milano, 1964. Vista dell'interno. CSAC, Fondo Gardella.

Fiere Campionarie, eleganti allestimenti che pongono l'oggetto da esporre come protagonista della scena. La progettazione parte dallo spazio e arriva ad occuparsi di ogni singolo oggetto, la tecnica investe completamente il progetto e s'identifica interamente con il processo artistico dell'architettura, avendo per fine la qualità estetica delle forme (Argan, C. 1959).

La ricerca mostra come tutti gli elementi che concorrono alla definizione dello spazio del negozio e dello stand si pieghino ad amplificare questi concetti-guida, queste forme-idea, grazie specialmente al disegno e al suo uso in fase di studio, raggiungendo un risultato ricco ma insieme straordinariamente sintetico e unitario. Una ricerca impegnativa che richiede attenzione e rigore nello studio dei documenti e che molto si avvale del confronto e della consulenza di tutti i ricercatori al momento coinvolti. Uno studio che mostra, nella sua essenza, la grande coerenza tra opera analizzata e idea d'architettura e di qualità ben espressa nella lezione tenuta da Ignazio Gardella presso la Graduate School of Design di Harvard nel 1985 in cui egli mostra tutto il suo disinteresse per le definizioni o le affiliazioni a diversi movimenti o tendenze della sua architettura; sottolineando come l'unico fattore veramente importante sia la qualità di ogni architettura (Gardella, I. 1998).

Bibliografia

ARGAN, G.C. (1959). *Ignazio Gardella*. Edizioni di Comunità: Milano.

SAMONÀ, A. (1981). *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*. Officina edizioni: Roma.

BIANCHINO, G. (1998). In LOI, M.C., LORENZI, A., MAGGIORE, C.A., NONIS, F., RIVA, S., (1998). *Ignazio Gardella architetture*. Electa: Milano.

GARDELLA, I. (1998). *The last Fifty years of Italian Architecture relected in the eye of an architect*. In LOI, M.C., LORENZI, A., MAGGIORE, C.A., NONIS, F., RIVA, S., (1998). *Ignazio Gardella architetture*. Electa: Milano.

Federico Marcolini, nato ad Asola nell'ottobre del 1985, studia architettura presso il Politecnico di Milano, lo IUAV a Venezia e la Technische Universität di Monaco di Baviera. Dopo alcuni anni come architetto all'estero inizia nel 2016 il Dottorato di ricerca in composizione architettonica, presso il Politecnico di Milano, Dipartimento ABC. Dal 2016 contribuisce come collaboratore alla didattica in alcuni corsi di progettazione presso il Politecnico di Milano - Polo di Mantova interessandosi di temi legati al rapporto tra nuovo ed antico in contesti storici fortemente caratterizzati come Sabbioneta, Mantova, Porto e Lisbona.

Sebastiano Marconcini

Gardella/il trasmettere: la fotografia tra iconizzazione e reperto

Abstract

Nel tempo la fotografia è diventata uno strumento indispensabile per conoscere ed interpretare l'architettura. La ricerca dedicata a Ignazio Gardella, in corso al CASC di Parma, vuole essere occasione per esplorare il rapporto tra le due discipline. In particolare, si è deciso di indagare due funzioni riconosciute alla fotografia: definire l'immagine di una architettura, analizzando la sua rilevanza nel processo di "iconizzazione", e narrare l'evoluzione del "reperto" architettonico, testimoniandone le sue trasformazioni.

Parole Chiave

Gardella — Fotografia — Iconizzazione — Reperto

Introduzione

Nell'ambito delle discipline architettoniche, la fotografia ha assunto un ruolo sempre più centrale. Innanzitutto essa costituisce un fondamentale strumento per la narrazione del progetto: è il documento che riproduce la realtà oggettiva dell'architettura fissandola nel tempo e nello spazio a servizio della memoria collettiva, ma è anche il mezzo privilegiato di interpretazione e rielaborazione personale del messaggio che un'opera di architettura trasmette.

È sulla base di queste premesse che, all'interno della ricerca *Ignazio Gardella. Altre architetture*, si è deciso di sviluppare un filone di ricerca dedicato al rapporto tra l'architettura e la fotografia. Un legame, come è necessario riconoscere, non ancora così consolidato come potrebbe essere inteso ai giorni nostri e che per questo deve essere interpretato. Dato tale presupposto, il primo passo compiuto è stato quello di osservare il ricco archivio di fotografie dello studio Gardella, in gran parte conservato presso il CSAC di Parma. Ad una prima analisi di questo materiale è subito emerso come, nonostante si riconoscessero differenti autori dietro alla macchina fotografica, ci fosse una ricerca nel restituire una data immagine dell'opera dell'architetto. La scelta di una particolare prospettiva o un peculiare punto di presa fotografica sono solo alcuni degli elementi di cui si è riscontrata una certa ripetitività.

A seguito di questa prima fase di lavoro è subito emersa una domanda: può la fotografia aver fissato nell'immaginario collettivo una distinta immagine/interpretazione delle architetture di Ignazio Gardella? In questo processo di "iconizzazione", fin dove si può riconoscere il ruolo della fotografia e dove quello dell'architetto stesso?

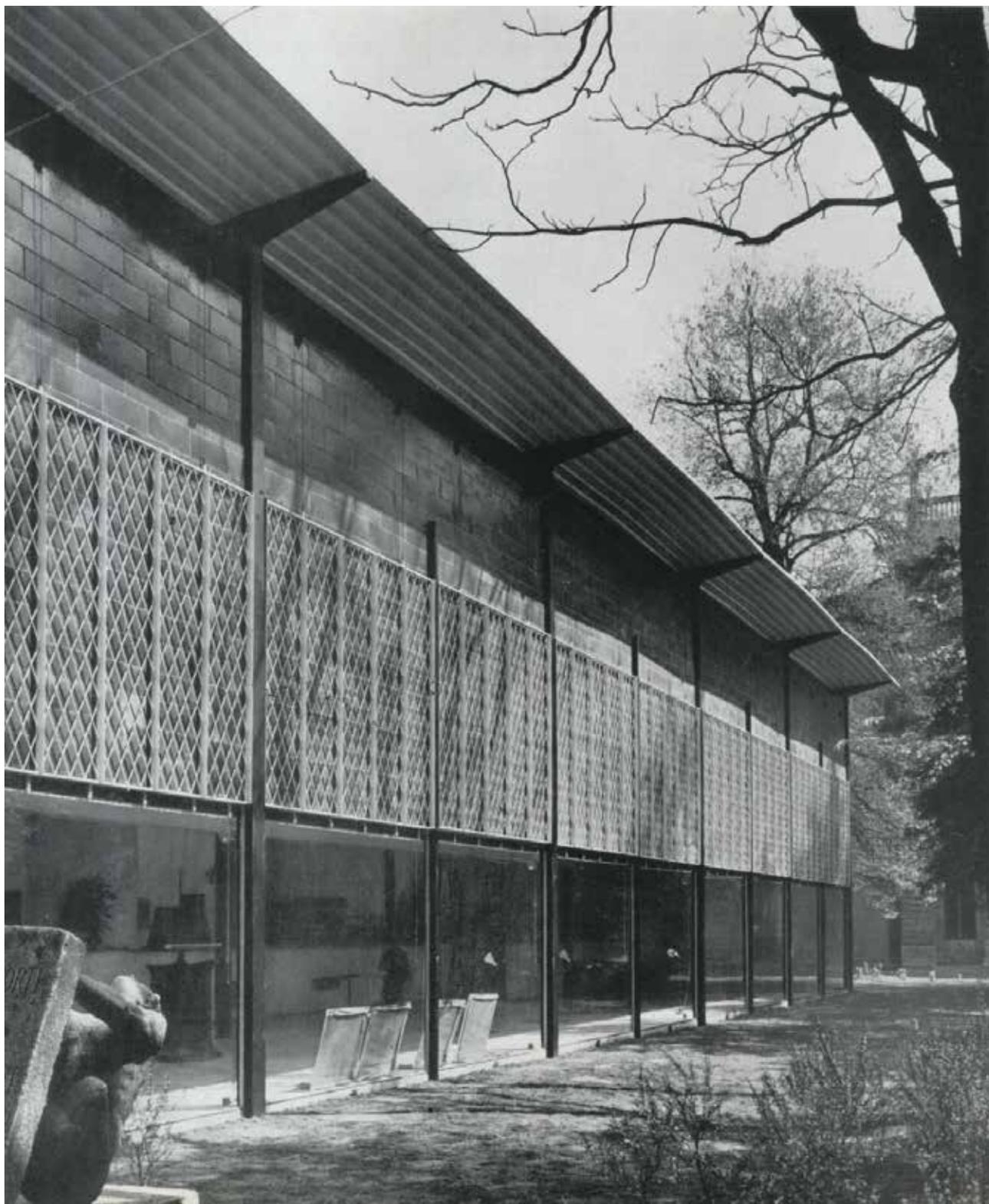


Fig. 1
Ignazio Gardella, Padiglione di
Arte Contemporanea, Milano,
1947-1954. Fotografia Giorgio
Casali. Archivio Gardella.



Fig. 2
Ignazio Gardella, Padiglione di Arte Contemporanea, Milano, 1947-1954. Fotografia Giorgio Casali. Archivio Gardella.

È nel cercare di dare risposta a queste domande che ha preso il via l'attuale fase di lavoro di questo filone di ricerca. Al fine di verificare se tale processo sia avvenuto e chi lo abbia guidato, è stato ritenuto significativo, come primo passo fondamentale, osservare e comparare le diverse fotografie pubblicate delle opere dell'architetto. Dato però il ricco catalogo delle architetture realizzate da Gardella, si è deciso di procedere ad una prima scrematura e sono stati selezionati i seguenti progetti:

- Ampliamento di Villa Borletti a Milano (1933-1936);
- Dispensario antitubercolare di Alessandria (1934-1938);
- Arredamento di Casa Gardella in Piazzale Aquileia, Milano (1937);
- Casa Barbieri, detta "del Viticoltore" a Castana, Pavia (1944-1947);
- Casa Tognella, detta "Casa al Parco", Milano (1948-1948);
- Padiglione di Arte Contemporanea della Galleria d'Arte Moderna a Milano (PAC) (1947-1954);
- Casa per impiegati Borsalino ad Alessandria (1948-1952);
- Casa ai Giardini d'Ercole a Milano (1959-1953);
- Condominio Cicogna, detto "Casa alle Zattere" a Venezia (1953-1958);
- Mensa e Circolo Ricreativo Olivetti a Ivrea (1953-1959);
- Negozio Olivetti sulla Königsallee a Düsseldorf (1960);
- Complesso Parrocchiale di Sant'Enrico a Bolgiano, Metanopoli (1961-1965);
- Appartamento Gardella in Via Mercalli a Milano (1968-1969);
- Palazzo per gli uffici tecnici Alfa Romeo ad Arese (1968-1974).

Le scelte che hanno portato alla definizione di questo elenco sono molteplici: dalla "notorietà" delle stesse architetture alla diversificazione della scala di progetto e delle funzioni d'uso.

Identificate le opere oggetto di questo studio, la ricerca bibliografica e la raccolta delle pubblicazioni collegate alle diverse architetture ha costituito il naturale proseguimento della ricerca. Sebbene tale fase di lavoro sia ancora in corso, è già stato possibile, in alcuni casi, individuare la riproposizione di determinate inquadrature e immagini rispetto all'oggetto architettonico. L'obiettivo è adesso determinare chi abbia indirizzato questa visione delle architetture di Gardella, se sia stato un lavoro di consolidamento

Fig. 3

Ignazio Gardella, Padiglione di Arte Contemporanea, Milano, 1947-1954. Disegno in prospettiva.
CSAC, Fondo Gardella.



Fig. 4

Ignazio Gardella, Padiglione di Arte Contemporanea, Milano, 1947-1954. In S. *Guidarini* (2002). Fotografia Filippo Romano.





Fig. 5
Ignazio Gardella, Padiglione di Arte Contemporanea, Milano, 1947-1954. Fotografia Marco In-
troini, 2015.

dell'immagine da parte dei fotografi, oppure sia stata opera dell'architetto stesso. In quest'ultimo caso, il riferimento principale è costituito dal vasto archivio dei disegni conservati presso il CSAC di Parma. In particolare, il riferimento è a schizzi e visioni prospettiche che Gardella centellina all'interno della ricca produzione di disegni tecnici dei suoi progetti, per questo ancora più significativi nel trasmettere la visione che egli ha della propria opera.

Guardando al ricco materiale relativo al Padiglione di Arte Contemporanea a Milano, è possibile dare un immediato riscontro alle riflessioni qui proposte. Tra i primi materiali fotografici pubblicati, gli scatti che Giorgio Casali dedica alla facciata del padiglione verso il parco si distinguono per la loro vista prospettica da sinistra (Figura 1 e 2). È interessante osservare come l'unica rappresentazione degli esterni prodotta da Gardella, ad eccezione dei disegni tecnici, sia una prospettiva del manufatto architettonico sempre visto da sinistra (Figura 3). Ciò induce spontaneamente a pensare che l'architetto possa aver influenzato, o con indicazioni dirette o in maniera indiretta tramite i propri disegni, a costruire la visione legata ai suoi progetti.

Tuttavia, l'esempio del PAC permette di capire come la fotografia stessa, insieme ad eventuali ulteriori fattori esterni, possa aver influenzato l'immaginario collettivo creatosi intorno alle opere di Gardella. In seguito alla collocazione nel parco della scultura "I Sette Savi" di Fausto Melotti, l'attenzione delle fotocamere si è spostata sul lato destro del padiglione. Data anche l'impossibilità di riproporre le stesse viste di Casali a causa della crescita della vegetazione, l'oggetto di interesse è diventato il rapporto in-

stauratosi tra l'architettura e l'arte in essa stessa contenuta. Come dimostrano gli scatti realizzati da Filippo Romano (Figura 4) e Marco Introini (Figura 5), la forza di questo dialogo non poteva essere ignorata. Tale "nuova" lettura del manufatto, dalla quale d'ora in avanti non si potrà più prescindere, permette così di comprendere l'opportunità che la fotografia ha nell'interpretare l'architettura.

In queste prime fasi di lavoro, osservando le diverse opere selezionate, è emerso un possibile ulteriore elemento di interesse, che potrà essere approfondito in un momento successivo della ricerca. Analizzando fotografie di uno stesso progetto ma eseguite in diversi momenti (si parla di scarti temporali di più anni), è possibile notare alcuni "naturali" cambiamenti a cui l'oggetto architettonico è sottoposto per adattarsi alle necessità dell'uomo o a fattori contestuali, come visto precedentemente. Tuttavia, tale fenomeno è stato notato più in alcuni casi rispetto ad altri.

Come già detto, i progetti selezionati si diversificano per scala progettuale e funzioni ed è facile intuire come un progetto di interni sia più suscettibile alle trasformazioni nel tempo. Dunque, questa osservazione ci riporta alle considerazioni iniziali, che ci ricordano come la fotografia diventi mezzo di "conservazione", fissando l'immagine del "reperto" architettonico in un preciso momento della sua storia. Il cospicuo materiale raccolto nella prima fase di lavoro svolgerà così un ulteriore ruolo all'interno della ricerca: definire una narrazione delle architetture di Ignazio Gardella, attraverso cui comprendere ed analizzare le trasformazioni, oltre che le motivazioni, dell'oggetto architettonico.

Per questo motivo, ultimo obiettivo fondamentale di questa sezione della ricerca sarà la realizzazione di un nuovo reportage fotografico delle opere dell'architetto, per fissare il rapporto tra "icona" e "reperto".

A questo progetto di ricerca partecipano Cristina Casero, storica dell'arte contemporanea e docente di storia della fotografia presso l'Università degli Studi di Parma, e Marco Introini, fotografo e docente di fotografia dell'architettura e tecniche di rappresentazione presso il Politecnico di Milano. A lui va un mio particolare ringraziamento per il suo contributo alla ricerca, alla raccolta dei materiali ed al continuo confronto sui temi contenuti in questo articolo.

Bibliografia

GUIDARINI, S. (2002). *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*. Milano: Skira

PONTI, G. (1954), *Il padiglione per l'arte contemporanea a Milano: espressione di Gardella, sspressione di Rouault*. In «Domus», 295, 14-21

Sebastiano Marconcini, Architetto e PhD Candidate presso il Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle costruzioni e Ambiente costruito (ABC) del Politecnico di Milano. Svolge la sua ricerca sul tema dello sviluppo dell'accessibilità e inclusione all'interno dell'ambiente costruito, in particolare per i contesti di patrimonio storico-culturale. Dal 2014 contribuisce, nel ruolo di tutor, all'attività didattica presso il Politecnico di Milano e altre università italiane.

Andrea Matta
Gardella/il trasmettere: il metodo didattico

Abstract

A partire dalla precisa lettura di Samonà degli anni Ottanta, crediamo che ancora oggi non siano state pienamente riconosciute le doti da professore di Ignazio Gardella; un ruolo relegato ai margini da parte della critica, rispetto all'attenzione dedicata alla prevalente produzione professionale che ha caratterizzato il secondo Novecento.

L'indagine in corso parte dunque da una prima importante bibliografia di riferimento in cui si tratti, anche solo tangenzialmente, il tema della didattica, così come attraverso una consultazione del Fondo Gardella presente presso gli archivi del CSAC, iniziando un percorso di ricostruzione del metodo attraverso cui l'architetto milanese conduceva gli studenti verso la consapevolezza del progetto di architettura.

Parole Chiave

Gardella — CSAC — Didattica — Trasmissione disciplinare



Fig. 1

Gli insediamenti residenziali nel territorio di Mestre/Venezia. Progetti svolti nel corso di Composizione II / 1964-'65, tenuti dal Prof. Giuseppe Samonà, con la partecipazione didattica del Prof. Ignazio Gardella, Istituto di Tecnologia, Istituto Universitario di Architettura Venezia, Cluva, Venezia, contenuto all'interno del Fondo Gardella del CSAC.

«Il mio metodo di insegnamento era molto semplice.

Facevo fare un progetto, chiarendo bene che questo esercizio era legato ad una determinata località di Venezia ma libero da ogni vincolo normativo. Doveva essere un progetto attraverso cui conoscere l'architettura.

In generale gli studenti hanno sempre grandi difficoltà a scegliere, e l'architettura è una scelta continua. Sono in generale frenati dall'idea, secondo me sbagliata, che da qualche parte esista già una soluzione, che basti andarla a cercare, come quando si gioca a mosca cieca e si va a cercare chi si è nascosto. Invece io credo che non esista a priori una soluzione ottimale ma che la miglior soluzione si possa trovare solamente continuando a fare scelte dopo scelte.

Il mio incitamento agli studenti era questo: cominciate con un'idea qualsiasi, la prima che vi viene in mente a partire dal vostro problema, naturalmente pensandoci bene. Questa prima scelta vi permetterà di discutere le modifiche, le variazioni, vi permetterà insomma di iniziare il lungo percorso che vi condurrà al progetto finale. Senza una prima idea non c'è materiale su cui lavorare» (Gardella, Monestiroli, 1997)

Come scriveva Alberto Samonà ad inizio anni Ottanta, ancora oggi riteniamo non siano state pienamente riconosciute, da parte della critica, le doti da professore di Ignazio Gardella, il cui ruolo e le cui capacità rimangono marginali rispetto all'attenzione dedicata alla prevalente produzione professionale. In particolar modo Alberto Samonà lamentava la mancanza di un'analisi riferita alla «natura del metodo attraverso il quale Gardella ha operato nella scuola [...]» (A. Samonà, 1981)

Anche se allo stato attuale della ricerca in corso non è possibile definire

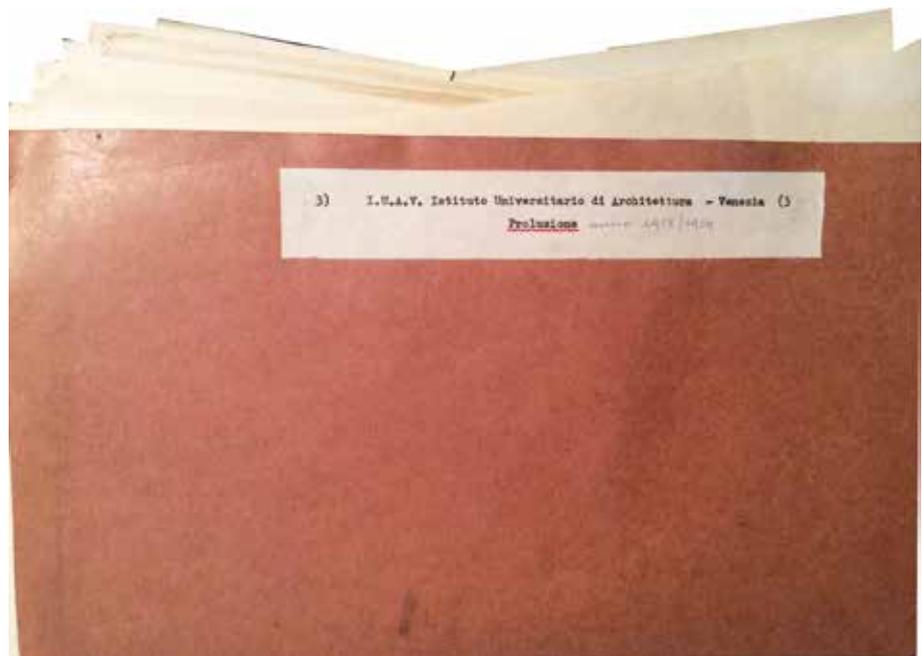
in maniera chiara tale natura metodologica, il presente scritto si orienta in questa direzione, tentando di impostare un primo ragionamento sulla base della letteratura disponibile e della scarsa documentazione che è stato possibile consultare finora, come ipotesi dalla quale ripartire. Quelle che emergono dalle rare comunicazioni teoriche di Gardella sono tracce di un metodo che proviamo a ricomporre, partendo da una serie di concetti chiave espressi dall'architetto sotto forma di densi aforismi, ripetuti frequentemente nei pochi scritti o interviste rilasciate, quasi come “pilastri” concettuali del suo stesso fare architettura.

Se il termine *método* ci suggerisce di perseguire la strada più breve per raggiungere una meta, o meglio, il modo più efficace per giungere ad uno scopo, nel caso specifico della didattica gardelliana potremmo assimilare il metodo ad un percorso, principalmente intellettuale (supportato dal fare), le cui tappe sono costituite dai progressivi obiettivi che gli studenti devono raggiungere attraverso la rappresentazione del proprio avanzamento progettuale. E sono proprio alcuni concetti ad organizzare il percorso e limitarne il tracciato, definendo i lineamenti di una didattica strutturata sulla base dell'esperienza maturata all'interno dell'ambito professionale, che Gardella porta nella Scuola. Un profilo didattico che però si libera di tutto l'apparato normativo, per non distogliere l'attenzione dal vero obiettivo: perseguire l'essenza dell'architettura, ricercando le leggi che la sostanziano dall'interno, sviluppando anche una capacità critica, di scelta, degli studenti, che permetta loro di proseguire nel processo progettuale. D'altronde Gardella faceva parte di quel gruppo di architetti denominato “professionismo colto” che negli anni Cinquanta del Novecento eleva lo Iuav a miglior Scuola di Architettura a livello internazionale, perché capaci di trasmettere agli studenti un “saper fare” che intrecciava cultura e tecnica, teoria e pratica, disciplina ed esperienze personali all'interno del progetto; un processo composito e articolato che veniva poi sintetizzato in termini semplici nell'opera costruita.

Rispetto quindi alla professione, potremmo ipotizzare che per Gardella la didattica rappresenti un “altro momento”, un “momento educativo” in cui non trasferire informazioni precostituite verso gli allievi, piuttosto educarli alla scelta razionale e consapevole, supportata dalla conoscenza che via via si acquisisce, attraverso la trasmissibilità di un metodo continuamente verificato ed aggiornato, nella scuola così come all'esterno di essa. (Gardella, 1955)

In questo senso, è dalla scelta dei temi che possiamo iniziare un ragionamento. Principalmente è la tipologia scolastica che sembra ritornare spesso, con diverse varianti, nei corsi di Gardella. E se è vero che la scelta dei temi (Gardella, Monestiroli, 1997) e dei luoghi (Gardella, 1972) sia da riferire alla stessa volontà del direttore Giuseppe Samonà (Lanzarini, 2011) di rifondare la Scuola della città lagunare, possiamo ipotizzare anche, rispetto soprattutto ai primi, una concretezza di Gardella (ancora tutta da verificare) nel voler stimolare un ragionamento critico degli studenti rispetto a tipi di spazi che ben conoscono, perché appartenenti alle dirette e ravvicinate esperienze di ognuno di loro.

Tuttavia è nell'atto di iniziare un progetto che sorge il primo grande problema. Gardella, riferendosi a questo importante momento, argomenta: «[...] di fronte al vastissimo arco iniziale delle scelte possibili, credo che

**Fig. 2**

Cartella contenente appunti e bozze della prolusione riferita all'anno accademico 1958-'59 tenuta presso lo luav. CSAC, Fondo Gardella.

bisogna partire non dal particolare, non da infinite analisi settoriali che risultano alla fine evasive o velleitarie, ma da una prima immagine totalizzante – e non ha in fondo importanza quale – dell'oggetto architettonico». (Gardella, 1972)

Questa prima «immagine totalizzante» non è detto però che sia quella giusta e definitiva. Risulta invece fondamentale perché lo studente possa accorgersi dell'errore e, allo stesso tempo, indirizzare analisi e scelte successive, senza rischiare di perdersi in esse.

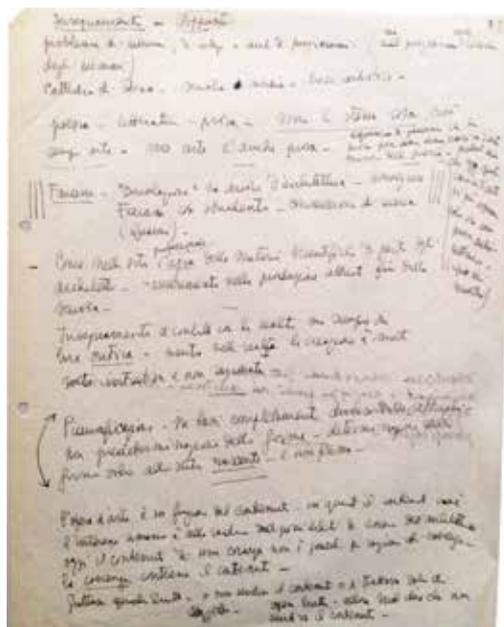
Come riportato anche nella citazione iniziale, in sostanza Gardella vede il progetto come una scelta continua. Egli afferma che se «il progetto è la risposta ad una domanda anche la struttura della domanda rientra subito nella operazione progettuale.» (Gardella, 1972) Inoltre, se nell'atto creativo le scelte spesso rimangono intuitive, ovvero nel subconscio, come dimostrato nel felice esempio di “progetto collettivo” per la sede dell'Amministrazione regionale del Veneto, è proprio in ambito didattico che Gardella cerca di indagare anche questo aspetto legato all'intuizione, tentando di comprenderne il meccanismo attraverso uno sforzo di pensiero razionale che lo avvicini alla struttura del ragionamento stesso, per poi ricalibrare metodologia di insegnamento e la propria azione progettuale in ambito professionale.

Tutto questo percorso da compiere, per Gardella, non è lineare, bensì circolare. Infatti egli afferma: «Struttura della domanda e struttura della risposta, nella prospettiva della sintesi finale si pongono però in un rapporto non di stretta consequenzialità, ma di circolarità». (Gardella, 1972) Fa quindi parte del suo stesso metodo il vedere il processo come una successione di momenti, talvolta per approfondire alcune questioni, altri per tornare indietro a rivederne altre, con maggior consapevolezza e conoscenza. D'altronde anche il tornare indietro risulta comunque un progredire all'interno del processo. (Gardella, Monestiroli, 1997)

Questo deve sicuramente portare a dei risultati: la rappresentazione finale del progetto nell'ambito didattico, ma non solo. Assume infatti particolare importanza il livello di conoscenza acquisito. Studi complementari, così

Fig. 5

Appunti sull'insegnamento.
CSAC, Fondo Gardella



come continuo dialogo con i docenti, attraverso periodici seminari collettivi (Gardella, Monestiroli, 1997), non fanno altro che arricchire il bagaglio culturale degli studenti. Ma Gardella avverte: «La cultura è cibo necessario alla formazione dell'architetto, ma diventa inutile peso sullo stomaco se resta cultura stratificata, se cioè le cognizioni teoriche e le esperienze pratiche non si integrano le une con le altre, e se non sono assorbite, digerite, direi “dimenticate” nel circolo sanguigno del fare». (Gardella, 1952)

Ed è proprio da questo concetto di assimilazione, innanzitutto di un sapere specifico legato alla disciplina, che la ricerca in corso potrebbe ripartire, per cercare di individuare quella natura metodologica che molto ha a che vedere con la stessa idea di Scuola di Gardella, quale “momento” fondamentale in cui aspetti teorici e aspetti pratici si intrecciano in seno ad un'operatività della ricerca, di cui il progetto costituisce l'asse portante e il campo reale di sperimentazione e verifica. Didattica, inoltre, in cui lo stesso aspetto analitico non può prescindere da quello progettuale del “fare”, e viceversa, ma dove entrambi, attraverso continui rimandi, trovano una sintesi il cui risultato diventa unico e non parziale o meccanico, come se derivasse da una presunta consequenzialità logica dei due aspetti.

Bibliografia

- AA.VV. (1952). *Intervista sulle scuole di Architettura*. In «Venezia Architettura», n.1, p.3.
- AA.VV. (1985). *Architettura: didattica e professionalità. Seminario sull'opera di Ignazio Gardella*. Palermo: CELUP.
- BOIDI S., NONIS F. (1986). *Ignazio Gardella. Catalogo della mostra*, Harvard University, Graduate School of Design. Harvard: Electa International.
- BUZZI, F. (1988). *Una lezione del 1966 commentata da Gardella*. In M. MONTUORI (1988), pp. 79-82.
- GARDELLA, I. (1955). *Intervento all'interno del servizio Opinioni sulla Architettura dei giovani*. In «Casabella-continuità», 205, aprile-maggio, p.29.
- GARDELLA, I. (1955). *Discorso inaugurale dell'anno accademico 1955-56*, in IUAV, *Annuario anni accademici 1954-55, 1955-56*, Venezia s.d., pp. 32,34.

GARDELLA, I. (1956). *Scuola di architettura e corsi di composizione, discorso inaugurale dell'anno accademico 1955-56*, CSAC, Fondo Gardella. Presente anche in: «Annuario dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia» (A.A. 1956-57), Venezia, pp.29-41.

GARDELLA I. (1960). *Esperienza nella scuola per la riforma della scuola. Discorso pronunciato alla apertura dell'Anno accademico 1958-59 all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia*. In «Annuario dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia», 1959-60, Venezia, p.41. Ora contenuto in SAMONÀ, A. (1986). *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*. Roma: Officina edizioni, p. 269.

GARDELLA I. (1966). *Lezione introduttiva del corso di Elementi di Composizione per l'a.a. 1966-67 allo IUAV*, dattiloscritto Archivio Gardella.

GARDELLA I. (1971). *Troppi studenti vogliono solo il pezzo di carta. Intervista di G. Ferrieri*, in «L'Europeo» n.18, 6 mag., pp.38-42.

GARDELLA, I. (1972). *Ricerca progettuale per la sede dell'Amministrazione regionale del Veneto*. In «Controspazio», 5-6, maggio-giugno, pp. 62-63, numero dedicato a: Facoltà di architettura: la ricerca progettuale.

GUIDARINI S. (2002). *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*. Milano: Skira.

LANZARINI, O. (2011). *Tre maestri della progettazione nel nuovo assetto didattico: Carlo Scarpa, Franco Albini, Ignazio Gardella*, in ZUCCONI, G., CARRARO M. (2011). *Officina IUAV, 1925-1980. Saggi sulla scuola di architettura di Venezia*. Venezia: Marsilio, pp.129-130.

MONESTIROLI, A. (1997). *L'architettura secondo Ignazio Gardella*. Bari: Laterza,.

SAMONÀ, A. (1986). *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*. Roma: Officina.

SAMONÀ, G., IGNAZIO GARDELLA, CON BELLAVITIS, N. V. E VITI, G. (1965). *Gli insediamenti residenziali nel territorio di Mestre/Venezia. Progetti svolti nel corso di Composizione II° / 1964.65*, tenuto dal Prof. Giuseppe Samonà con la partecipazione didattica del Prof. Ignazio Gardella, Istituto di Tecnologia, Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Venezia: CLUVA, pp.8-9.

TAFURI M. (1982). *Storia dell'architettura italiana: 1944-1985*. Torino: Einaudi.

VALLE, N. F. *Ignazio Gardella professore*, in *Lezioni di progettazione*.

ZUCCONI G., CARRARO M. (2011). *Officina IUAV, 1925-1980. Saggi sulla scuola di architettura di Venezia*. Venezia: Marsilio.

Andrea Matta, laureato in architettura, è dottorando in "Architettura e Città" presso il DIA dell'Università degli Studi di Parma, con una ricerca sui campus universitari in Europa. Ha fatto parte dell'unità di operativa Mastercampus-Lab partecipando al progetto Mastercampus della stessa università. Ha inoltre partecipato al progetto di riqualificazione del CSAC di Parma, prendendo parte ad alcune ricerche scientifiche avviate, tra cui quella inerente l'opera di Ignazio Gardella.

Claudia Tinazzi

Gardella/il trasmettere: Ignazio Gardella e lo Iuav

Abstract

Sicuramente è una storia parallela e meno conosciuta quella che vede impegnato Ignazio Gardella allo IUAV tra il 1950 e il 1975, assieme ad altri professori-architetti provenienti da tutta Italia, nella costruzione di quella che a tutti gli effetti può considerarsi la Scuola di Venezia nata sotto la guida di Giuseppe Samonà. Una storia più silenziosa, compresa con naturalezza e senza accenti, nelle pieghe di una biografia certamente sbilanciata verso un'intensa attività progettuale capace di dimostrare autonomamente, attraverso il progetto stesso, un modo concreto di fare architettura e di trasmetterne il valore.

La documentazione eterogenea, in parte di recente acquisizione da parte del CSAC di Parma, riferita all'attività didattica svolta in questo arco di tempo, presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, apre la possibilità di indagare le tracce più importanti di questa vicenda.

Parole Chiave

Gardella — CSAC — IUAV — Insegnamento — Progetto

«Perché la Scuola diventi un ambiente non basta l'azione catalizzatrice degli insegnanti ma occorre il coordinamento dei vari insegnamenti, i quali non dovrebbero esaurirsi come ora in corsi annuali, biennali, ma procedere collegati e fusi per tutto il quinquennio con un continuo concentrico approfondimento.

Ciò porterebbe ad una trasformazione basilica dell'ordinamento attuale degli studi. Tuttavia anche nell'ordinamento attuale sarebbe possibile tendere alla formazione di un ambiente, cioè in definitiva di una vera Scuola, sia stabilendo tra vari corsi quei rapporti organici che oggi non esistono, sia con periodici seminari di allievi tenuti insieme dagli insegnanti delle diverse materie cosiddette artistiche e scientifiche»

(Gardella, 1952)

Per le generazioni più giovani che si sono avvicinate alla figura di Ignazio Gardella attraverso le puntuali e profonde letture critiche che si sono alternate, rincorrendosi, nel secondo Novecento (in particolare quelle di Manfredo Tafuri, Aldo Rossi, Rafael Moneo e Antonio Monestiroli), così come per chi scrive, il rapporto dell'architetto milanese con la pratica dell'insegnamento appartiene a un preciso momento di ripensamento delle Scuole di Architettura in Italia. Infatti in differenti luoghi, a Venezia forse tra tutti in modo emblematico, emerse prepotentemente l'urgenza di portare l'esperienza professionale di alcuni maestri dell'architettura italiana all'interno delle aule didattiche, per riaffermare il valore di un confronto disciplinare di qualità, ricondotto ad un rinnovato clima culturale allora ancora fragile. Nuovi luoghi dell'insegnamento universitario «dove [sono stati] posti in discussione i principi dell'architettura e dell'urbanistica in un

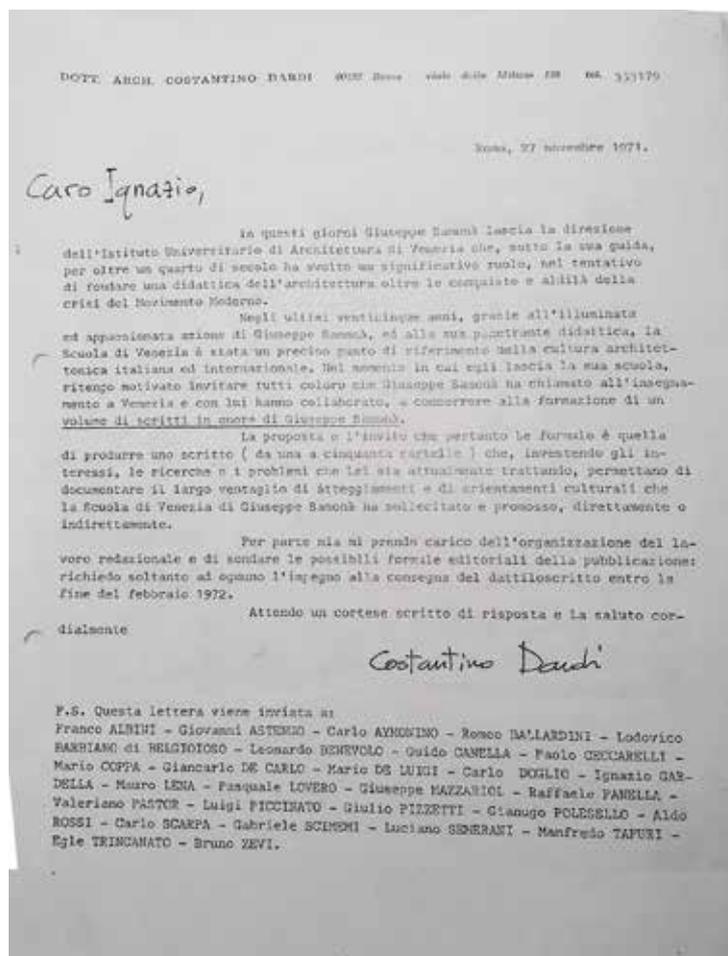


Fig. 1

Lettera dattiloscritta di Costantino Dardi a Ignazio Gardella. CSAC, Fondo Gardella.

confronto disciplinare senza precedenti [...]» (Samonà, 1981).

Ed è proprio il giugno 1945 quando Giuseppe Samonà, nominato Direttore dell'Istituto Universitario di Venezia, imprime la sua linea strategica per una nuova Scuola di Architettura proponendo la ri-organizzazione degli insegnamenti in tre gruppi disciplinari: Scientifico, Artistico e Moderno. Una triade precisa e sicuramente non convenzionale che nel terzo termine trova forse la vera rivoluzione culturale. L'attualità, la ricostruzione imminente, il Moderno (inteso come *modo-odierno*) sono l'orizzonte, la domanda vera che fa ridiscutere Samonà la più consueta relazione tra materie scientifiche e umanistico/artistiche e che lo porta a costruire attorno a sé una comunità di professori universitari il cui valore viene da lui riconosciuto nell'intensa attività professionale svolta al di fuori dell'ambito accademico «traendo profitto dalle loro energie intellettuali e morali» (Rogers, 1959).

È sicuramente la riconosciuta appartenenza a un certo "professionismo colto" (Samonà, 1981) – più volte attribuito allo specifico atteggiamento di alcuni architetti, in particolare lombardi, attivi nella costruzione delle maggiori città italiane in equilibrio tra interessi per l'aspetto costruttivo dell'architettura e i temi provenienti dall'ambiente artistico internazionale – che accomuna tra gli altri Ignazio Gardella e Franco Albini, chiamati contemporaneamente nel 1949 ad insegnare allo IUAV da Giuseppe Samonà, e che rende ragione di un riformato atteggiamento che da Venezia a Milano, da Roma a Palermo, cerca in quegli anni di rompere la frattura tra ambiente accademico e società civile impegnata nella ricostruzione del secondo Dopoguerra.

Come provocatoriamente ma anche puntualmente, riportato da Carlo

Fig. 2

Franco Albini e Ignazio Gardella in visita con Marcel Breuer a Murano nel 1952. CSAC, Fondo Gardella.



Fig. 3

Franco Albini, Franco Berlanda, Giancarlo De Carlo, Ignazio Gardella, Giorgia Scattolin in visita con studenti a Burano nel 1956. CSAC, Fondo Gardella.



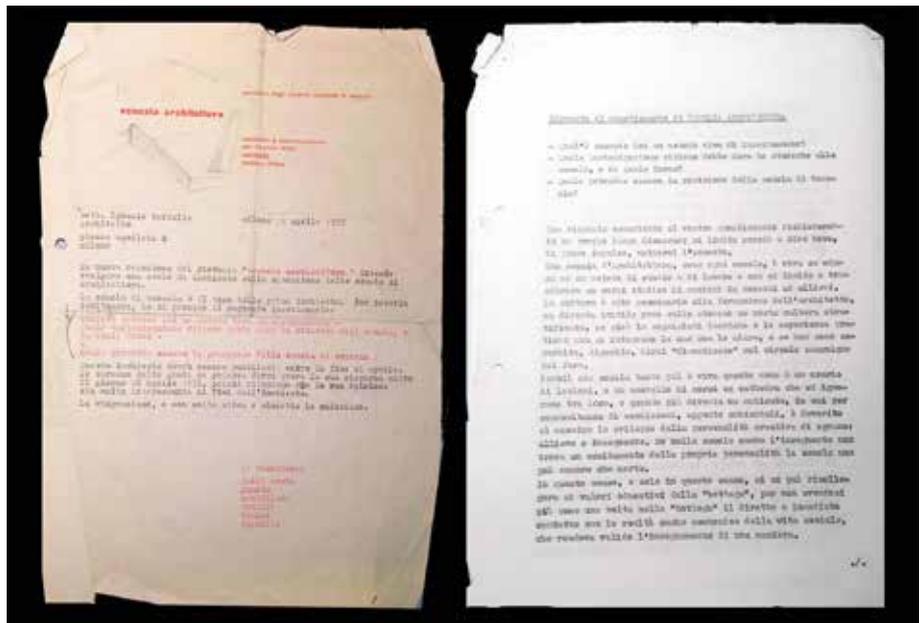


Fig. 4
Questionario degli studenti di Architettura sulla scuola e l'insegnamento per la rivista Venezia Architettura. CSAC, Fondo Gardella.

Aymonino, nel progetto dello IUAV, Giuseppe Samonà «salda tutto questo coacervo (come direbbe lui) con le forze locali che sono venute maturando in quegli anni (Trincanato), accoglie esiliati (Zevi, Astengo), messi al bando (Scarpa) tenuti in quarantena (Albini, Gardella), sbandati (Muratori, Piccinato) giovani speranze (De Carlo). È un piccolo Piemonte dopo il 1859» (Aymonino, 2006).

Eppure seguendo le tracce scomposte della permanenza di Gardella nella scuola veneziana, contenute in alcuni faldoni conservati dallo stesso architetto, sembrano emergere trame inconsuete. Trame che travalicano la sola esperienza didattica – continuamente contesa con l'intensa attività professionale di quegli anni – e raccontano in parallelo una possibile altra storia, attualmente solo intuita, come uno dei possibili temi della ricerca intrapresa. Una storia immaginata affrontando per la prima volta i pochi appunti di lezioni, le molte convocazioni e lettere istituzionali o personali, le bozze di interventi ufficiali, dattiloscritte ma continuamente appuntate e corrette o ancora le risposte, mai superficiali, scritte e riscritte, a studenti desiderosi di capire il cambiamento in atto nella scuola veneziana, così come ben raccontato nella citazione ad apertura di questo contributo.

I documenti, non sempre datati, raccolti spesso senza un evidente ordine cronologico ma piuttosto raggruppati per temi: amministrazione, corrispondenza, didattica, ministero, testimoniamo una costante presenza di Gardella all'interno degli organi di governo dello IUAV. Spesso emergono ruoli di primo piano da lui ricoperti all'interno del Consiglio di Facoltà, di Amministrazione o ancora le partecipazioni attive all'interno di commissioni speciali; come quella del 1960 per lo studio del riordinamento didattico che vede impegnati tutti i professori ordinari delle scuole di architettura italiane oppure quella del 1964 la Commissione per l'arredamento della nuova Sede IUAV (assieme a Egle Renata Trincanato, Daniele Calabi, Guido Bacci, Fernanda Valle e Gianugo Polesello). Pochi documenti dattiloscritti contribuiscono da soli a esprimere un interesse intrinseco quanto originale anche se ciascuno, nella sequenza schizofrenica, conferma una presenza inaspettata attiva dell'architetto milanese nella vita dell'Istituto Universitario, tra questi testi si possono ricordare ad esempio: l'elenco personalmente stilato dei libri da acquistare per l'incremento della biblioteca universitaria così come le poche tracce di un viaggio “di studio”

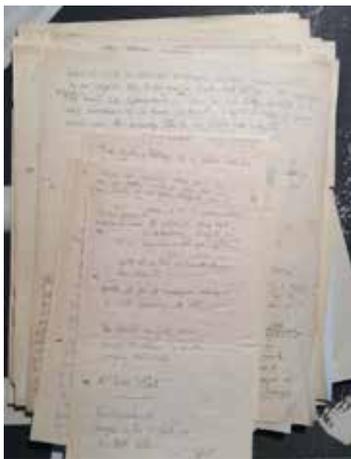


Fig. 5
Ignazio Gardella, Appunti manoscritti per alcune lezioni allo Iuav. CSAC, Fondo Gardella

Fig. 5

Avviso agli studenti sull'organizzazione del corso e lettera a Piero Brusagnini, un assistente volontario. CSAC, Fondo Gardella.

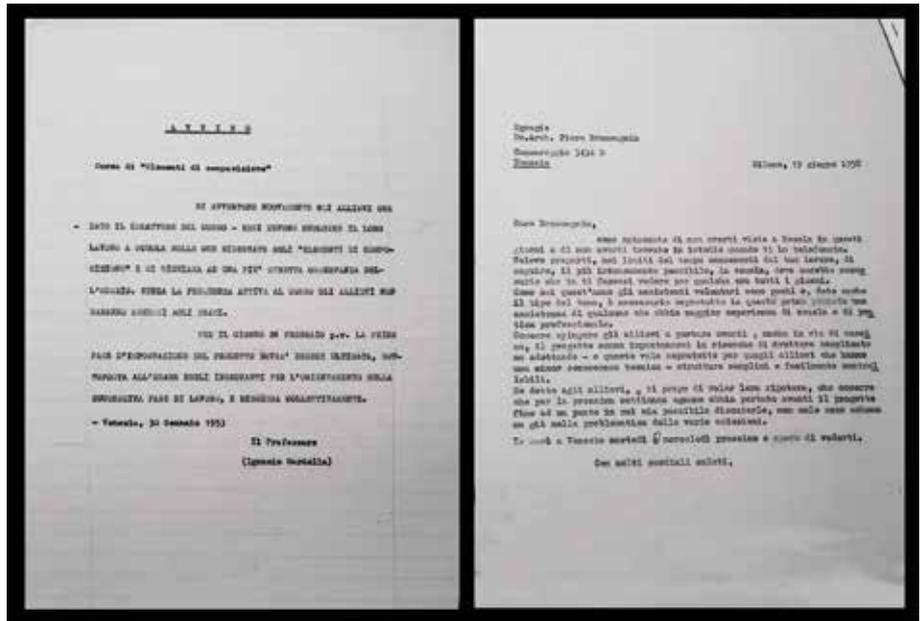
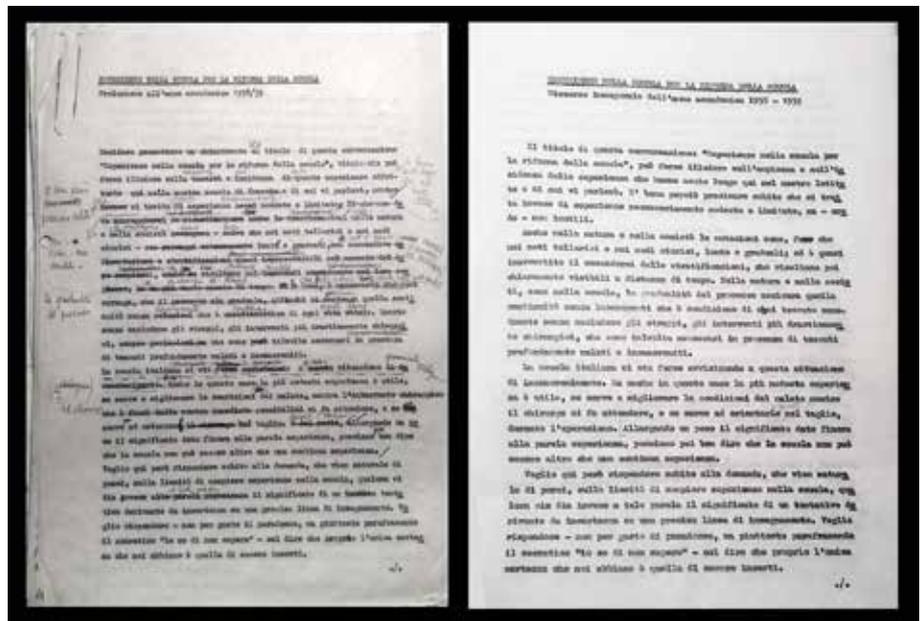


Fig. 6

Ignazio Gardella, Esperienze nella Scuola per la riforma della Scuola, 1958 testi dattiloscritti di lavoro. CSAC, Fondo Gardella.



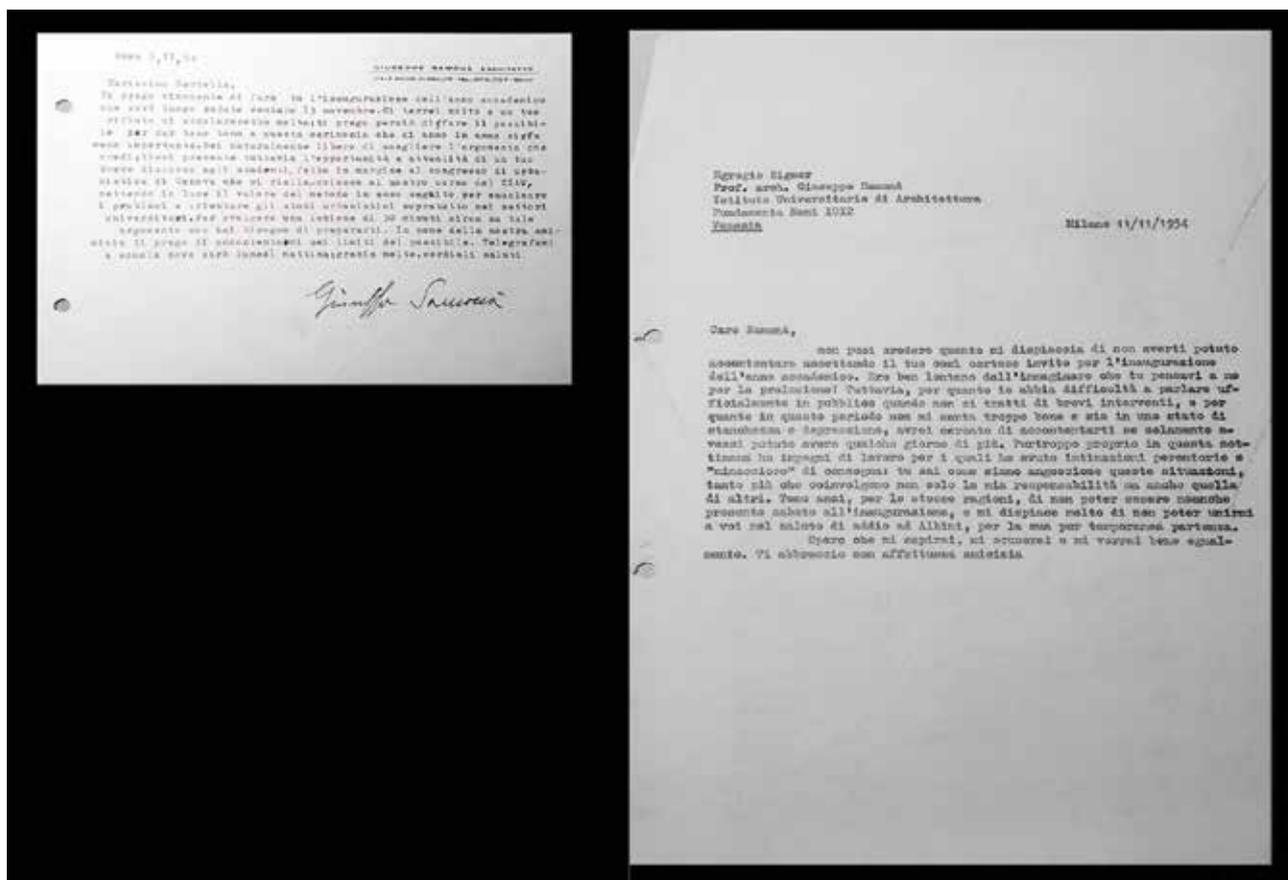


Fig. 7
Corrispondenza tra Giuseppe Samonà e Ignazio Gardella in merito alla prolusione per l'a.a. 1954-1955.
CSAC, Fondo Gardella.

in Grecia compiuto nel 1955 da alcuni docenti IUAV tra cui Albini, Helg, Piccinato, Samonà, Tentori e lo stesso Gardella.

Il peso politico-culturale della sua figura, scorrendo le numerose cartelle contenenti i titoli consegnati dai candidati per la chiamata in ruolo a professore ordinario e la corrispondenza a margine dei maggiori concorsi delle Facoltà di architettura italiane da Palermo a Milano, sembra acquistare nel trascorrere degli anni una certa autorevolezza nazionale. Gardella, presidente di commissione in molti concorsi importanti, conserva i giudizi predisposti, alle volte risponde personalmente alle molte lettere di presentazione dei titoli da parte dei candidati. Sintesi e precisione dei termini corrispondono oggi con più facilità ai nostri occhi al carattere dell'architetto.

Le tante tracce, nel susseguirsi frammentato, fanno oggi pensare alla possibilità di un suo coinvolgimento, silenzioso ma attento, al formarsi del corpo docente delle sette scuole italiane di architettura che negli anni Sessanta pensavano di lavorare ad una vera e propria rete di insegnamento che avesse come centro il progetto di architettura.

Anche il contributo critico di Gardella all'interno dell'Istituto Universitario di Venezia, dopo la laurea in architettura da lui ottenuta proprio nello stesso Istituto, è sostanziata da pochi ma incisivi segni, sicuramente non inediti ma forse mai approfonditi nella loro genesi. I documenti centrali sono i discorsi inaugurali per l'a.a. 1955-56 (*Scuola di Architettura e corsi di composizione*) e 1958-59 (*Esperienze nella Scuola per la riforma della Scuola*) conservati in più versioni continuamente corretti, rimaneggiati quasi a dimostrazione di sempre nuovi ripensamenti, dubbi, integrazioni a conferma del carattere schivo di Gardella che solo l'anno prima, nel 1954, aveva rifiutato il primo invito di Samonà a tenere l'inaugurazione dell'anno accademico: «Caro Samonà, non puoi credere quanto mi dispiace di

non averti potuto accontentare accettando il tuo così cortese invito per l'inaugurazione dell'anno accademico. Ero ben lontano dall'immaginare che tu pensavi a me per la prolusione! Tuttavia, per quanto io abbia difficoltà a parlare ufficialmente in pubblico quando non si tratti di brevi interventi, e per quanto in questo periodo non mi senta troppo bene e sia in uno stato di stanchezza e depressione, avrei cercato di accontentarti se solamente avessi potuto avere qualche giorno di più. (...)» (Gardella, 1954).

La ricerca avviata presso il CSAC dell'Università di Parma si propone di verificare tra le carte, alla giusta distanza temporale, queste nuove possibili trame.

Bibliografia

GARDELLA, I. (1952). *Risposte ad un questionario degli studenti di Architettura sulla scuola e l'insegnamento* (testo dattiloscritto, CSAC Fondo Gardella) in AA. VV. (1952). *Intervista sulle scuole di Architettura*. In Venezia Architettura, 1, 3.

SAMONÀ, A. (1981), *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*. Roma: Officina edizioni, 32.

ROGERS, E.N. (1959). *Professionisti o misterianti nelle nostre scuole di Architettura?*. In «Casabella Continuità», 234, dicembre.

AYMONINO, C. (2006). *Samonà, un'ecclético razionalista* in: MARRAS, G. POGACNIK M., (a cura di) (2006). *Giuseppe Samonà e la Scuola di Architettura a Venezia*. Padova: Il Poligrafo.

Lettera dattiloscritta di Ignazio Gardella a Giuseppe Samonà, datata: 11 novembre, 1954 testo inedito: CSAC, Fondo Gardella.

Claudia Tinazzi (Verona 1981) si laurea in Architettura nel 2005 alla Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano con Antonio Monestiroli. Dottore di ricerca in Composizione Architettonica presso lo IUAV di Venezia con una tesi dal titolo "Aldo Rossi, realtà e immaginazione. La casa, espressione di civiltà" svolge dal 2005 attività didattica e di ricerca alla Scuola di Architettura del Politecnico di Milano.

Dal 2013 è docente a contratto alla Scuola di Architettura Urbanistica e Ingegneria delle Costruzioni del Politecnico di Milano. Nel 2013 ha curato la mostra "Aldo Rossi. L'idea di abitare" presso Casa Testori, Novate (Milano) e nel 2015 nell'ambito di Triennale Xtra la mostra "Sacri Monte e altre storie", Castello di Masnago, Varese.

Maria Cristina Loi
Gardella/la biblioteca dell'architetto

Abstract

12.000 volumi tra saggi, antichi trattati, manuali dell'architetto e dell'ingegnere, dispense universitarie, riviste di settore, opere di narrativa. Una biblioteca grande e articolata, sempre in continuo aggiornamento, composta da un'ampia gamma di titoli che abbracciano diversi generi e discipline. Questo, in grandi linee, il patrimonio che costituisce l'importante e imponente biblioteca di Ignazio Gardella. L'intento di questo studio è di redigere un catalogo ragionato e tematico di questo importante patrimonio, ricostruendo laddove possibile la sequenza delle acquisizioni e individuando le principali voci, calcolando la consistenza argomento per argomento. Elementi, questi, che potranno contribuire ad evidenziare le principali fonti di ispirazione nell'attività progettuale di Gardella, nonché a comprenderne più a fondo il metodo di lavoro. La ricerca non si propone di costruire meccanicamente riferimenti diretti tra le fonti e i progetti, ma di contribuire ad arricchire le conoscenze sulla sua opera in senso più ampio, per comprendere il metodo di progettazione, lo svolgersi del processo creativo e la modalità di utilizzo delle fonti.

Parole Chiave

Gardella — Biblioteca — Trattatistica — Metodo progettuale

12.000 volumi tra saggi, antichi trattati, manuali dell'architetto e dell'ingegnere, dispense universitarie, riviste di settore, opere di narrativa. Una biblioteca grande e articolata, sempre in continuo aggiornamento, composta da un'ampia gamma di titoli che abbracciano diversi generi e discipline. Questo, in grandi linee, il patrimonio che costituisce l'importante e imponente biblioteca di Ignazio Gardella. Una grande biblioteca che era andata costituendosi nel tempo e il cui nucleo originario va fatto risalire all'Ottocento, alle acquisizioni della famiglia. Come è notissimo Ignazio Gardella discende da una dinastia di architetti e ingegneri – ricordiamo, in successione, il bisnonno Ignazio senior (1803-1867), ingegnere architetto civile e idraulico, il nonno Jacopo (1845-1923), architetto, il padre Arnaldo (1873-1928), ingegnere civile – e fin da giovanissimo entrò in stretto contatto con il mondo dell'arte, dell'architettura, della costruzione, anche attraverso i libri.

È lo stesso Gardella a ricordare quando, molto prima di intraprendere gli studi universitari, si esercitava nel disegno degli ordini architettonici, nella copia delle tavole dei trattati di architettura.

«Avevamo una collezione di libri di architettura abbastanza belli e all'età di otto-nove anni ho cominciato a guardarli ... Mio padre voleva farmi entrare nella testa l'architettura, mi faceva disegnare le colonne, i capitelli, le modanature copiandole dai libri, non certo con mio grande piacere allora. Penso comunque che sia stato un esercizio utile...»

(Monestiroli, 1997, pp. 6-7).

Di questo esercizio che, da giovanissimo, dovette risultargli noioso, capi pienamente l'importanza in età adulta. Perché questa conoscenza profonda degli elementi architettonici, delle loro regole intrinseche, del disegno e



Fig. 1
Ignazio Gardella in uno scatto della fine degli anni Trenta.

del farsi delle forme, è stata sempre un'importante caratteristica del suo lavoro, uno dei fili conduttori della sua attività di architetto.

La parte più consistente della biblioteca è conservata dalla famiglia, mentre solo una selezione di libri e riviste è confluita nella collezione del CSAC, dove è custodito l'archivio dei disegni di Ignazio Gardella.

L'intento di questo studio è di redigere un catalogo ragionato e tematico di questo importante patrimonio, ricostruendo laddove possibile la sequenza delle acquisizioni e individuando le principali voci, calcolando la consistenza argomento per argomento. Elementi, questi, che potranno contribuire ad evidenziare le principali fonti di ispirazione nell'attività progettuale di Gardella, nonché a comprenderne più a fondo il metodo di lavoro.

La ricerca non si propone di costruire meccanicamente riferimenti diretti tra le fonti e i progetti, ma di contribuire ad arricchire le conoscenze sulla sua opera in senso più ampio, per comprendere il metodo di progettazione, lo svolgersi del processo creativo e la modalità di utilizzo delle fonti, antiche, moderne e contemporanee.

Non troveremo, nell'ampio, articolato e complesso catalogo delle opere di Ignazio Gardella, realizzate o meno, nessuna acritica ripetizione di quanto appreso dalle pagine stampate, quanto piuttosto la applicazione di certi principi, la rivisitazione in chiave moderna di singoli elementi architettonici, un sapiente uso dei materiali da costruzione, una grande perizia nell'ideare il congegno spazio-strutturale dell'edificio. Elementi riconducibili a una ampia gamma di esempi, tratti dalle architetture di ogni tempo ma sempre reinterpretati in chiave moderna e messi al servizio di un modo di progettare sempre aggiornato e originale.

La ricerca contribuirà non solo ad approfondire le conoscenze sui rapporti

Fig. 2

Ignazio Gardella ritratto nella biblioteca dell'appartamento di via Marchiondi a Milano, accanto al busto in marmo del bisnonno, opera dello scultore Santo Varni s.d. (1955-1960 circa).



dei Gardella con altre figure centrali di architetti e ingegneri, ricostruendo, laddove possibile, il processo di acquisizione dei libri. Ma, più in generale, ad avviare una serie di riflessioni sui primi anni della sua formazione, fortemente influenzata dalla tradizione familiare.

Di notevole importanza in questo senso è la sezione di libri antichi, alcune centinaia di titoli tra cui molti trattati di architettura e ingegneria (fonte : catalogo dell'Archivio Privato Gardella, aggiornato al luglio 2017).

La ricerca è stata avviata dallo studio di questa sezione. La collezione è di enorme interesse. Ne sono parte le opere dei principali trattatisti, da Vitruvio all'Alberti, da Palladio a Vignola, da Milizia a Durand, in edizioni importanti, italiane e straniere. Oltre al trattato di Vitruvio (Daniele Barbaro 1584, Claude Perrault 1684, Bernardo Galvani 1758 e 1790), si contano numerose edizioni, per lo più sette-ottocentesche, degli scritti dei grandi trattatisti del Rinascimento. *I Quattro Libri dell'Architettura* di Andrea Palladio, sono presenti nelle edizioni del 1642, 1711, 1828-30. *Le Terme di Palladio* di Ottavio Bertotti Scamozzi, in quella in italiano e in francese del 1786. Della *Regola degli Ordini* del Vignola, tra le varie edizioni settecentesche e ottocentesche ricordiamo la versione di Carlo Amati, del 1805.

Nella collezione troviamo anche *Le vite* di Giorgio Vasari, 1767-72 e i *Principi di Architettura Civile* di Francesco Milizia, *Opere varie e Raccolte* di G.B. Piranesi, le *Opere 1830-1834* di J.J. Winckelman.

Nella libreria sono presenti numerosi trattati di ingegneria. Ma anche raccolte di disegni e incisioni di edifici classici, o album di carte topografiche. Crediamo che la ricerca e lo studio sistematico dell'ampio ed eterogeneo catalogo di questa biblioteca, potrà contribuire ad arricchire le conoscenze sulla figura di Ignazio Gardella e sul tempo in cui operò.

Bibliografia

POLI, S., *La biblioteca utile: manuali tecnici, scritti e opere di Ignazio Gardella senior (1803-1867)*, in CURCIO, G., NOBILE, M. C., SCOTTI TOSINI, A. (a cura di) (2010), *I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX)*. Edizioni Caracol: Palermo, pp. 211-219.

ROSSO, M. (2006), *Gardella prima di Gardella: tracce per una genealogia di architetti ingegneri tra Genova, Alessandria e Milano*, in CASAMONTI, M. (a cura di) (2006), *Ignazio Gardella architetto 1905-1999*. Electa: Milano, pp. 67-87.

Maria Cristina Loi si è laureata presso la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", ha conseguito il "Master of Arts" presso l'Art History and Archaeology Department della Columbia University, New York e il Dottorato di Ricerca in Storia dell'Architettura presso "La Sapienza". Ha pubblicato un grande numero di saggi in riviste e libri e ha partecipato a numerosi convegni e mostre in Italia e all'estero, anche in qualità di curatrice. Dal 1990 svolge attività didattica e di ricerca presso il Politecnico di Milano. Tra i principali temi di ricerca sviluppati con continuità nel corso degli anni vanno ricordati: le radici dell'architettura americana e l'opera di Thomas Jefferson; il disegno di architettura in età moderna e contemporanea; l'architettura italiana tra XVI e XX secolo. In quest'ambito, larga parte degli studi è stata dedicata a Milano. Gli studi su Ignazio Gardella, avviati negli anni Novanta in occasione delle mostre di Londra (1984), Cremona (1998) e Madrid (1999) sono proseguiti su più indirizzi di ricerca presso archivi italiani e stranieri, intersecandosi con approfondimenti su altre importanti figure della cultura architettonica italiana del secolo scorso.

Joubert José Lancha
Ignazio Gardella. Nuovi temi per una ricerca

Abstract

L'intervento rappresenta un punto di vista critico, esterno, sulla ricerca *Ignazio Gardella. Altre architetture* sulla scorta di alcune occasioni di incontri e seminari pubblici sviluppando un approccio metodologico in parte differente sul lavoro di Gardella per differenti ragioni. Perché è condotta da un gruppo di lavoro, che coinvolge giovani ricercatori, con un percorso formativo e di ricerca variegato che operano tra differenti ambiti disciplinari. Perché parte dall'analisi dei disegni e di materiali in parte inediti conservati presso lo CSAC e per i temi posti al centro dell'indagine. L'intenzione è quella di andare oltre agli imprescindibili e ampiamente studiati rapporti con le tecniche, la storia, le città per affrontare ambiti differenti legati a tre questioni prevalenti: gli spazi interni, l'immagine e la didattica. Questo non vuole essere un abbandono delle grandi chiavi interpretative ma un modo di rivisitare la figura di Gardella attraverso un punto di vista più ampio, che mette la sua opera in stretta relazione con le parallele ricerche di una parte importante della cultura architettonica del Novecento. La figura di Gardella emerge dunque dall'intreccio di differenti racconti.

Parole Chiave

Gardella — CSAC — Ricerca

La ricerca *Ignazio Gardella. Altre architetture*, ancora in corso di sviluppo, cerca di affrontare con un approccio dialogico una figura chiave per l'architettura italiana. La ricerca si è articolata in questa prima fase di lavoro alternando momenti di studio sui documenti, materiali, disegni e fotografie dello studio di Ignazio Gardella conservati presso il CSAC e momenti di discussione e condivisione, attraverso seminari interni e un incontro pubblico, cui sono stato invitato a partecipare, tenutosi presso il CSAC di Parma (*Ignazio Gardella. Altre architetture*, 21 maggio 2017, iniziativa di AAA/Italia per la VII Giornata Nazionale degli Archivi di Architettura e di Mantova Architettura).

Il progetto di ricerca aspira a sviluppare un approccio metodologico in parte differente e più esteso sul lavoro di Gardella, capace di andare oltre agli imprescindibili e ampiamente studiati rapporti con le tecniche della composizione, con le tradizioni, la storia e le città. Il programma si articola su tre temi: gli spazi interni, l'immagine e la didattica. Questo non vuole essere un abbandono delle grandi chiavi interpretative ma un modo di rivisitare questa figura attraverso un punto di vista più ampio e in un certo senso sfumato, per la natura propria dei materiali d'archivio disponibili, che tendono a giocare un ruolo diverso e a far emergere la figura dell'autore dall'intreccio di più racconti differenti.

In questo senso, sembra opportuna e attuale l'occasione della ricerca condotta da un gruppo di lavoro, che coinvolge molti giovani ricercatori, provenienti da vari Atenei, con un percorso formativo e di ricerche variegato e che operano tra differenti ambiti disciplinari. L'idea è di allargare lo sguardo e i punti di vista sulla produzione di Ignazio Gardella che trova sempre il suo centro nell'architettura anche quando affronta temi apparentemente ai margini di essa, ma insieme non può essere rinchiusa in un ambito disciplinare ristretto, legata esclusivamente alla produzione e alla tecnica, ma

Figg. 1-2

Fotografie del gruppo di ricerca CSAC interateneo "Ignazio Gardella, altre architetture". CSAC, Parma, 2018.



ha sempre una più estesa dimensione artistica e culturale.

L'architettura infatti non è il prodotto di un mondo privato e non può essere ridotta all'espressione personale, si fonda e si struttura nel tempo come opera sostanzialmente collettiva, non appartiene mai interamente né si esaurisce in un unico soggetto. Questo è un aspetto importante da sottolineare nell'ambito di ogni ricerca in quanto, come osserva Henri Focillon, il fondamento dell'opera d'arte è di essere «creatrice dell'uomo e del mondo».

Il lavoro di Ignazio Gardella parte, e soprattutto si costruisce nel tempo, nel dialogo e nel confronto con molti altri architetti e artisti e con l'esperienza del razionalismo italiano, lavorando, come è consueto per diversi autori, per tentativi ed errori. È questo intreccio di relazioni e questa insistenza su successive prove che emerge con forza nei disegni conservati presso il CSAC, presentati nell'incontro di Parma dai differenti ricercatori e ora negli articoli qui raccolti. L'approssimarsi della soluzione di un progetto e il riaffiorare di nuove possibilità sono un carattere costante dell'opera di Gardella, così come la capacità di raccogliere stimoli attraverso il rapporto con altri artisti e architetti quali i BBPR, Albini, Scarpa e molti altri che negli stessi anni hanno lavorato su temi affini, legati alla questione dell'esporre, del museo, del rapporto tra antico e nuovo.

Per la natura del suo linguaggio l'architettura si determina e si offre in modo corale. Ridurre a un unico assunto le sue analisi e le sue interpretazioni può annullare la sua dimensione di oggetto collettivamente riconosciuto. In questo senso, i materiali a disposizione della ricerca *Altre architetture*, gli schizzi di studio, i disegni i modelli, le fotografie, funzionano soprattutto come portatori di tracce, vestigia, testimonianze. Nella loro dimensione di non finito e di materiale non del tutto autoriale, mai interamente riducibile al singolo autore, queste tracce sono una risorsa determinante per osservare l'opera, oltre il suo valore fisico e compiuto.

Resta ancora da dire che gli interni, l'immagine e la didattica, non possono essere osservati come luoghi indipendenti, ciascuno rinchiuso dentro una autonoma gabbia, ma invece come sezioni parziali di un'unica figura. Quello che questa strategia di ricerca deve dunque affrontare è la prospettiva dell'articolazione e della costruzione di principi comuni attraverso cui stabilire un campo di confronto. In questo senso, tutte e tre le dimensioni, riveleranno la maestria di un Gardella che impegna animo e attività con rigore e saper fare. Stabilire questo filo rosso nella ricerca richiede anche una paziente lettura trasversale e, in questo senso, parteciperanno e giocheranno un ruolo più appassionante i dubbi e l'incertezza, cercando di non fraintendere quanto questi diversi aspetti siano determinanti per costruire una più ampia comprensione di un'idea, alla fine unitaria nel suo senso più vero, di architettura.

Joubert José Lancha è architetto e urbanista diplomato presso la FAU/PUC di Campinas, ha completato il master e il PhD in architettura e urbanistica presso l'Università di São Paulo nel 1999. Nel 2008 ha ricevuto il titolo di "Livre-Docente" presso l'Università di São Paulo con la ricerca "I testi di Palladio" e ha coordinato la prima traduzione in portoghese del trattato "I Quattro Libri dell'Architettura" di Andrea Palladio (Hucitec, São Paulo 2009). È stato curatore di una sala dedicata alle Ville di Palladio per la VII Biennale Internazionale di Architettura di São Paulo. È professore associato presso l'Istituto di architettura e urbanistica dell'Università di São Paulo (IAU/USP), dove ha ricoperto il ruolo di direttore della Commissione di ricerca dal 2013 al 2015 e attualmente è Vicedirettore dell'istituto. È stato Visiting Professor presso il Politecnico di Milano nel 2014/2015. Ha pubblicato articoli e saggi su temi di architettura e disegno, tra i quali "The books of architecture, the book of drawing and the accuracy of A. Palladio in "Preceptivas Arquitectônicas", Annablume 2015.

Enrico Prandi
Ignazio Gardella e Luigi Vietti (passando da Aldo Rossi).
Una prima ipotesi interpretativa

Abstract

Parallelamente alla ricerca in corso su Gardella (*Ignazio Gardella, altre architetture*) al CSAC ve ne sono altre due una delle quali riguarda Luigi Vietti il cui immenso archivio è stato donato dagli Eredi all'inizio degli anni Duemila. La terza riguarda Roberto Menghi. Le tre ricerche avviate secondo la programmazione del Centro, settore Architettura condividono le metodologie d'indagine e hanno diversi momenti di scambio e di restituzione collettiva. L'occasione che si presenta, in questo scritto, è quella di verificare l'intreccio di due figure, entrambe a loro modo protagoniste del Novecento italiano, presenti con i loro fondi nell'Archivio CSAC di Parma: l'una, quella di Gardella molto popolare e studiata criticamente, l'altra, quella di Vietti, del tutto o poco conosciuta.

Parole Chiave

Gardella — CSAC — Ricerca — Ricerca — Vietti



Fig. 1
 Immagine del lavoro d'archivio in atto al CSAC sul Fondo Vietti. CSAC, Parma, 2018.

Tra le molte collaborazioni che Ignazio Gardella può annoverare nell'arco della sua lunga carriera professionale, figura anche quella con Luigi Vietti, architetto novarese della sua stessa generazione.

Luigi “Gigi” Vietti, classe 1903, condivide con Gardella, nato nel 1905, una convinta adesione al Razionalismo di matrice lombarda, nonché l'ambito geografico di formazione e appartenenza culturale, il capoluogo lombardo ed in particolare il Politecnico di Milano a cui entrambi si iscrivono attorno al 1922/24, (Vietti alla Scuola di Architettura, Gardella alla Scuola di Ingegneria). Per destino, inoltre, entrambi vivono appieno tutta l'architettura del Novecento attraversandone, stili, movimenti e tendenze, arrivando ad affacciarsi alle soglie del XXI secolo (Vietti morirà nel 1998, Gardella nel 1999) senza, tuttavia oltrepassarlo.

Entrambi si laureeranno nel 1928, Gardella a Milano, Vietti, dopo un trasferimento avvenuto nel 1925, alla neonata Scuola di Architettura di Roma guidata da Gustavo Giovannoni e, molto giovani, nel caso di Vietti ancora da studente, affrontano le prime prove progettuali fino a quel primo certo incontro del 1934 che li vedrà collaborare su un tema classico del periodo come quello della Casa Littoria o Casa del Fascio nel caso del progetto di concorso per il Teatro e la Casa Littoria a Oleggio, Novara (1934).

Tra la laurea e la Casa del Fascio di Oleggio si colloca per entrambi la partecipazione alla V Triennale di Milano del 1933, in cui Gardella espone gli oggetti di arredamento, mentre Vietti parteciperà con il gruppo dei razionalisti genovesi (Robaldo MoroZZo della Rocca, Eugenio Fuselli e Luigi Carlo Daneri) con due opere significative come La stamberga dei 12 sciatori e la Casa a struttura d'acciaio nota anche come Casa alta genovese. Ma torniamo ad un imprinting culturale derivante dalla comune formazione. È del 1927 la fondazione del “Gruppo sette” da parte di un gruppo di ex studenti-architetti del Politecnico di Milano, Luigi Figini e Gino Pollini,

Guido Frette, Sebastiano Larco, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni e Ubaldo Castagnoli, sostituito l'anno dopo da Adalberto Libera, il gruppo fu costituito ufficialmente solo nel 1930, con il nome MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale) a cui Vietti partecipa all'organizzazione pur senza aderirvi ufficialmente. Contemporaneamente mantiene i collegamenti con il CIRPAC, organismo internazionale incaricato di allestire e preparare i CIAM a cui parteciperà attivamente con la delegazione italiana formata da Piero Bottoni e Gino Pollini al III congresso di Bruxelles.

Da quel primo ceppo lombardo (Vietti ricorderà sempre l'amicizia sincera con Figini e Pollini e quella più difficile con Giuseppe Terragni) Vietti si discosterà entrando in contatto con l'ambiente romano dapprima, in cui conoscerà Tullio Rossi che farà parte con Vietti al gruppo di progetto dell'EUR e Michele Busiri Vici suo compagno nell'avventura della successiva progettazione della Costa Smeralda, ma anche Gustavo Giovannoni che da Direttore della Scuola di Architettura lo introdurrà nell'ambiente dell'esposizioni romane (Esposizione di Architettura Razionale) e che lo indirizzerà successivamente (indicandolo al Ministero della Pubblica Istruzione che lo incaricherà di studiare l'applicazione delle leggi a tutela e protezione panoramica e paesistica nominandolo successivamente Direttore della Sovrintendenza alle Belle Arti per la sezione Regione ed Ispettore onorario per la Liguria) verso il gruppo dei razionalisti genovesi, con cui collaborerà sia in alcuni progetti per la città ligure che in occasione dei progetti per la V Triennale.

E giungiamo al 1934 anno in cui Gardella e Vietti si incontrano per la progettazione della Casa del Fascio di Oleggio, dopo che Gardella aveva partecipato al concorso per la torre littoria in piazza Duomo a Milano, e Vietti aveva realizzato la Casa del Fascio di Intra. Opere contemporanee, inoltre, sono il dispensario antitubercolare di Alessandria per Gardella e il progetto di 1 grado per il Palazzo del Littorio di Roma (con Carminati, Lingeri, Terragni, Saliva, Nizzoli e Sironi) per Vietti.

Non vorrei in questa sede analizzare il comune progetto di Oleggio, ma piuttosto riflettere di costanti tra i due architetti nel solco della ricerca in atto Ignazio Gardella, altre architetture, le cui tematiche proprie, ed in particolare l'analisi degli interni, degli ambienti, dell'abitare, ci permettono di avanzare alcune ipotesi critiche.

Compagno di scuola di Gardella è Luchino Visconti, mentre compagno di scuola di Vietti è Giuseppe Terragni. Aldo Rossi nella sua "Testimonianza" su Gardella (in *L'architettura di Ignazio Gardella*, a cura di Marco Porta, pp.66-67) sostiene che "Togliendo Ignazio Gardella da tanti luoghi comuni, privilegio concesso comunque al "testimone", bisogna vedere nelle sue opere un "sentimento" dell'architettura che si sviluppa in modo prepotente. Per capire cosa sia questo "sentimento" possiamo avanzare un confronto, che giustamente è caro a Gardella, con Luchino Visconti. Non è certo un riferimento di maniera alla cultura lombarda ma proprio un confronto di tempi, di situazioni e di carattere. Per quanto valga il confronto tra cinema e architettura, che comunque voglio qui portare avanti, vi è fondamentalmente in questi due artisti la propensione ad abbandonare ciò che sarebbe loro più congeniale per dare alla loro opera un fondamento generale e proprio in questa propensione, a volte velleitaria a volte positiva, finiscono per essere sempre sé stessi. Ma questo essere sempre sé stessi coincide con un progresso imprevisto dell'opera. Ho sempre pensato, e presupposto, che Luchino Visconti doveva vivere un interesse enorme per i films di Lattuada (indipendentemente dal giudizio che poteva darne e che non conosco): perché Lattuada attraverso una cronaca deformata, morbosamente e insistentemente deformata, offriva quello che Visconti poteva fare meglio e non voleva fare. (Penso, incidentalmente che sia stata una

Fig. 2

Luigi Vietti, Grattacielo Piaggio noto anche come "Vespa", Milano (Corso Sempione, Via Filelfo, Via Trebazio), 1951-55. Prospettiva a colori su lucido. CSAC, Fondo Vietti.

**Fig. 3**

Luigi Vietti, Club House del Barlassina Country Club, 1958. Fotogramma tratto dal film "La notte" di Michelangelo Antonioni, 1961.



scoperta di questo tipo a rendere tanto interessanti i primi films di Antonioni). Visconti ci ha insegnato che solo un obiettivo più grande, più generalmente impegnato con la cultura del suo tempo, poteva elevare il cinema, non solo il suo, e ritrovare un'autentica descrizione della realtà. L'obiettivo ambizioso di "Senso", il carattere nazional-popolare di una nuova cultura italiana (che pur si frammenta anch'esso nella morbosità di un piccolo ambiente aristocratico-borghese) libera l'artista dai suoi stessi affetti. E Gardella? Ignazio Gardella realizzerà tutto questo nella Casa alle Zattere a Venezia. Pochi sono i monumenti dell'architettura moderna; pochi soprattutto quelli che hanno un significato che va oltre la loro qualità tecnica. L'Italia del dopoguerra, pur nella generale distruzione o nell'accanimento della ricostruzione, ne vede sorgere alcuni. Certamente due a Milano: il Monte Stella di Piero Bottoni e la Torre Velasca dei BBPR. [...] Anche i BBPR, e con loro il genio di Ernesto N. Rogers, arrivano per vie diverse alla grande opera, la Torre Velasca. Ed essa sorge e lasciando dietro di sé ogni mediocre finezza dell'architettura ed essa stessa non si cura dei propri dettagli sicura aver trovato la strada della grande architettura. Insieme

a queste a lettura comune, si pone la Casa alle Zattere. Ignazio Gardella, ancor prima di affrontare quest'opera, poteva vivere tranquillamente della sua gloria giovanile: alcune sue opere erano monumenti consacrati mentre il nuovo spirito dei tempi era da lui colto in equilibrati arredamenti e in oggetti, oggetti ricchi di materiale e di ricordi. Il mondo degli architetti lombardi (o più semplicemente e restrittivamente milanese) gli è relativamente estraneo. Direi che da un lato vi è il professionalismo attento di Albini, dall'altro il disincanto di Caccia Dominioni; due architetti altamente rappresentativi nella loro differenza. Tra questi, Gardella sembra possedere le virtù di entrambi ma non compiere una scelta; indubbiamente una scelta tra queste due strade sarebbe stata una limitazione. E vi sono tempi in cui l'artista avverte che la limitazione non è sicurezza, approfondimento; ma si tramuta in una perdita.”

Ma la parte più interessante, la leva che vorrei utilizzare per dipanare l'intreccio tra le due figure principali dell'articolo, è quella di un confronto di tempi, di situazioni e di carattere, come sostiene Aldo Rossi, resa evidente soprattutto nel caso degli interni (e non penso solo a quelli di Gardella esplicitati dalle immagini inedite che sono pubblicate in questa sede, ma soprattutto a quelli di Vietti).

Prosegue Rossi: “Adesso, riprendendo il discorso parallelo al cinema, vorrei tornare a quanto ho detto della relazione Visconti e Lattuada. Sto pensando agli interni, o meglio all'architettura di Luigi Vietti che se non sbaglio ha circa gli anni di Gardella. Intanto sarebbe interessante studiare insieme Lattuada e Vietti e un certo loro mondo che si svolge tra le case di vacanza (Versilia, Brianza, Cortina); anzi una casa di vacanza di Luigi Vietti è lo sfondo di un famoso film di Antonioni. (Anche questo mondo non è estraneo all'esperienza di Gardella; si pensi ad Arenzano). Mi sembra che attraverso tutte queste osservazioni il richiamo a Vietti emerga chiaramente ed emerga anche il mio interesse per questo architetto; perché, oltre ad essere bravo, ha saputo dare un'immagine incontestabile alla borghesia lombarda, o italiana. Credo che pochissimi architetti abbiano raggiunto questo in Europa e in America. E anche questo poteva essere una tentazione (o forse lo è stata) di Ignazio Gardella.”

Pur nella sinteticità della testimonianza, che è una delle più brevi del libro su Gardella, estemporanea per diretta ammissione del suo autore, Aldo Rossi, lo scritto ci pone di fronte alcune tematiche che paiono molto promettenti per la verifica dei parallelismi possibili. Tra questi, oltre ai già accennati di ordine biografico, geografico culturale, e via dicendo, vi è sicuramente quello della relazione architettura e cinema, ossia di ciò che il cinema (ma sarebbe meglio parlare dei singoli registi) ha voluto dire attraverso l'architettura nella chiave della scelta degli edifici, delle parti di città o degli interni, in cui sono state collocate le storie. Ecco allora che Michelangelo Antonioni (affiancato da Ennio Flaiano e Tonino Guerra) per il suo film “La notte” (1961) sceglie la Milano delle grandi trasformazioni verso la modernità internazionale, quella del Grattacielo Pirelli in cui i protagonisti, Marcello Mastroianni e Jeanne Moreau, si rispecchiano a bordo di una anch'essa modernissima Alfa Romeo Giulietta, o ancora quella della Torre Galfa di Melchiorre Bega, che con il Pirelli di Gio Ponti condivide un'adesione decontestualizzata all'architettura di vetro modernista (stile curtain wall). Gli stessi protagonisti del film, in crisi coniugale, abitano in un'architettura urbana tra le più moderne ma anche tra le più simboliche nell'aver sostituito l'area della Casa dei Panigarola, dove si trovavano gli affreschi di Bramante, conservati alla Pinacoteca di Brera, i cui interni sono severi e algidi. Si tratta dell'edificio per uffici e abitazioni per la dirigenza della Società Italiana Ferrotubi, realizzato nel 1951 da Asnago e Vender in Via Lanzzone, mentre come “casa di vacanza” viene scelta proprio una “villa” di Luigi Vietti, luogo del *loisir* per eccellenza, nella

fattispecie la Club House del Barlassina Country Club che Vietti realizza nel 1958 per la famiglia Rizzoli, in cui si svolge la festa della famiglia Ghirardini (un ingegnere che parla fluentemente il francese intercalandolo all'accento milanese e che pensa alle sue imprese industriali come opere d'arte) e in cui nel film avviene un'incursione nella realtà dei fatti. Giuseppe Pontano, scrittore di successo e intellettuale milanese, chiede all'ingegnere padrone di casa:

“Chi ha costruito questa villa?” E l'ingegnere risponde:

“Il Vietti, le piace?” E più avanti sempre Pontano dice rivolgendosi all'ingegnere:

“... voi industriali avete il vantaggio di fare i vostri racconti con le persone vere, le case vere, le città vere, ... il ritmo della vita è nelle vostre mani, il futuro è nelle vostre mani”.

Traspare dai dialoghi, non di meno che dalle ambientazioni, una fiducia nei confronti della borghesia industriale, quella che costruisce i sogni di ricchezza: l'“immagine incontestabile della borghesia lombarda o italiana” di cui parla Rossi è quella di Milano e della Brianza, di Cortina, della Liguria, (anche di Arenzano) o della Costa Azzurra o della Costa Smeralda, e i suoi protagonisti committenti sono le famiglie di imprenditori che si dividono tra azienda e piaceri familiari (in cui ci sta anche la festa per la prima vittoria del cavallo Wolfango): i Rizzoli, i Mondadori, i Melotti, i Barilla, i Marzotto, i Brion, gli Zoppas, i Falck, i Piaggio, i Riello, i Berlusconi, i Borsalino, ma anche quelle più illuminate e vicine agli intellettuali e alla cultura, come i Cini e gli Olivetti. Di queste, Gardella e Vietti, insieme a pochi altri, sono stati i costruttori dei loro ambienti e delle loro architetture.

Proseguire, quindi, su questo registro che vede i due personaggi condividere ben più di qualche sporadica analogia sembra la strada corretta.

Del resto, già all'inizio dell'impostazione scientifica delle ricerche in atto al CSAC, e discusse all'interno del Settore Architettura, si andava profilando un parallelismo tra la chiave critico-interpretativa già seguita nel caso di Ignazio Gardella (quella che Alberto Samonà delinea nel suo libro *Gardella e il professionismo italiano*) e quella possibile che avanzavo come ipotesi per la lettura di Luigi Vietti appena intrapresa.

Bibliografia

PORTA, M. (1985), *L'architettura di Ignazio Gardella*, ETAS: Milano, 1985.

SAMONÀ, A. (1986), *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, Officina: Roma.

Documentazione inedita del Fondo Vietti, in corso di catalogazione presso il CSAC.

Enrico Prandi (Mantova, 1969), architetto, si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Milano con Guido Canella con cui svolge attività didattica e di ricerca. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso lo IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2003. Attualmente è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università di Parma e Direttore di FAMagazine. È responsabile scientifico della ricerca interateneo su Luigi Vietti in corso al CSAC di Parma. Tra le sue pubblicazioni: *L'architettura della città lineare* (FrancoAngeli, Milano 2016); *Il progetto di architettura nelle scuole europee* (in *European City Architecture*, FAEdizioni, Parma 2012); *Mantova. Saggio sull'architettura* (FAEdizioni, Parma 2005).

Tommaso Brighenti
"Una certa situazione"

Autore: *Elvio Manganaro*

Titolo: *"L'altra faccia della luna"*

Sottotitolo: *Origini del neoliberalismo a Torino*

Lingua del testo: *italiano*

Editore: *Libria, Melfi*

Caratteristiche: *formato 17x12 cm, 255 pagine, broccatura, bianco e nero*

ISBN: *9788867641451*

Anno: *2018*



Che la storia dell'architettura non abbia una soluzione di continuità ma vi sia, come scriveva Ernesto Rogers, «un presente che viene da un passato e un passato che è ancora collegato al presente» ne siamo consapevoli. E che a volte il presente è una continuità lineare, senza sussulti, senza scosse, di ciò che lo ha anticipato e altre volte è "rottura del tempo", che provoca fatti nuovi non riscontrabili nel passato, è risaputo. In ogni caso, sia che la storia progredisca secondo un permanere di costumi, di forme, di contenuti, sia che provochi una rottura, esiste un legame nel tempo fra il momento presente e i momenti che l'hanno anticipato e l'arte, come ricordava Henri Focillon, è un "sistema mobile", in perpetuo sviluppo, fatta di "forme coerenti", dove avviene una "successione", un "concatenamento" di relazioni che mutano a seconda dei contesti culturali e che "si muovono in forza del grado di verità che attribuiscono alla nostra storia".

Il libro di Elvio Manganaro *L'altra faccia della luna* indaga proprio questi concatenamenti di rapporti, di relazioni e le loro conseguenze partendo da un tema che mette in luce, usando le parole dell'autore, una "questione" molto importante, quella delle Scuole in Italia. Le Scuole, non solo quelle di architettura, come punto di partenza per un'indagine condotta tra "ambiti locali" e "indirizzi globali", "palesi e misurabili" proprio a livello di certe tradizioni culturali. Un diverso modo di affrontare un argomento, attraverso istanze geografiche, iniziato con i quattro saggi su Milano e Roma (*Scuole di architettura. Quattro saggi su Roma e Milano*, Unicopli, 2015), passando per Firenze (*Warum Florenz? O delle ragioni dell'espressionismo di Michelucci, Ricci, Savioli e Dezzi Bardeschi*, Libria, 2016), aspettando Venezia e Napoli, ci conduce ora a Torino con molte domande alle quali Manganaro risponderà nel suo libro. Alcune più di tutte danno l'avvio a questo percorso critico: siamo proprio sicuri che la formula di architetti *neoliberal* stesse così stretta ai due architetti torinesi Gabetti e Isola? E quali sono state le ragioni storico ambientali che producono le differenze tra Gabetti e i suoi coetanei?

Basta leggere l'indice e già si capisce la densità di questa ricerca, l'importanza che certi equilibri, certi incontri, certe "concatenazioni" hanno nella genesi di un pensiero, di un linguaggio, di nuove forme. La tesi sostenuta verte sulla centralità di alcune figure in particolare quella del pittore Italo Cremona e dell'esistenza di una "situazione" *neoliberal* torinese prima del *neoliberal* che tutti conoscono. Da Gabetti e Isola si comincia e si finisce facendo un passo indietro, un percorso a ritroso che, dalla loro opera più nota, la Bottega d'Erasmus, porta il lettore a scoprire l'esistenza di un mon-

do di riferimenti culturali, dalla pittura alla scultura, passando per il teatro, il cinema, la scrittura e ovviamente l'architettura, che hanno portato a certe scelte formali in antitesi a quella "dieta razionalista" che in quegli anni imperversava (e forse oggi è tornata a imperversare).

Dopo aver dichiarato che "il nodo da sciogliere è ancora quello del *neoliberty*" e affrontato le tesi storiografiche "di tipo generazionale", di Portoghesi, Tafuri, Cellini e D'Amato, Manganaro individua due strade, da un lato quella del *neoliberty* come "querelle", piena di "incrostazioni generazionali" e dall'altra del *neoliberty* come classificazione storica al di fuori delle polemiche mettendo in chiaro una prima puntualizzazione, per "bloccare il dibattito", per tenere il "cartellino" del *neoliberty* "ben piantato sui torinesi Gabetti e Isola". Un secondo punto, che rimette in discussione la costruzione portoghesiana e i suoi "strascichi polemici", è la tesi che il *neoliberty* poteva solo essere torinese, riprendendo le parole di Gabetti che, nel 1965, scrive che il *neoliberty* se è esistito "è nato a Torino". Da qui emerge un'altra figura centrale dal lavoro di Manganaro, quella di Carlo Mollino, "anello da cui partire". Perché è fondamentale chiedersi cosa giunge a Gabetti e ai suoi compagni attraverso Mollino?

Inizia così una narrazione che da Mollino accompagnerà il lettore, attraverso un'articolata esposizione, a conoscere figure come Italo Cremona, Edoardo Sanguineti, Carol Rama, Luigi Carluccio, dal quale Manganaro prenderà in prestito il titolo del libro e poi Mattia Moreni, Felice Casorati e molti altri, tutto documentato con un ricco apparato di immagini, sapientemente selezionate.

Sempre Rogers sosteneva che non basta conoscere la storia, "bisognerebbe meditarla", questo libro, che è scritto da un architetto e non da uno storico, sta a dimostrare quali originali letture ancora può riservare la storia dell'architettura italiana del Novecento, se indagata a partire dai suoi momenti fondativi.

Enrico Prandi

Progetto e/è ricerca. Sulla valutazione del progetto come prodotto di ricerca scientifica

Autore: *Roberta Amirante*

Titolo: *Il progetto come prodotto di ricerca.*

Sottotitolo: *Un'ipotesi*

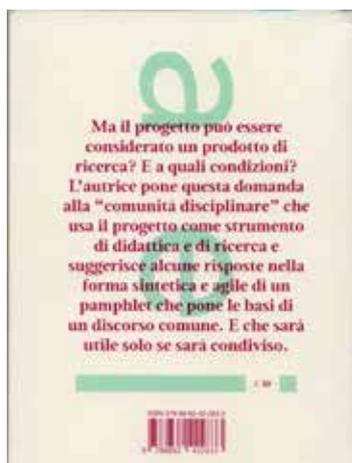
Lingua del testo: *italiano*

Editore: *LetteraVentidue, Siracusa*

Caratteristiche: *formato 12x16,5 cm, 128 pagine, broccura, bianco e nero*

ISBN: *9788862422833*

Anno: *Giugno 2018*



Avverto il lettore che questo scritto sarà del tutto eccezionale sia per dimensioni che per contenuti. Recensione, secondo la rubrica che lo ospita o articolo su rivista, secondo la lunghezza e la natura di cui è fatto?

Questione non di poco conto se si considera che ciò coinvolge direttamente le tematiche (non specifiche ma generali) che Roberta Amirante affronta nel suo ultimo libro, ossia la questione dei prodotti della ricerca scientifica in architettura (in particolar modo il progetto) e la loro valutazione.

Sposando la causa e accogliendo l'invito dell'autore del libro, di impostare un discorso comune e condiviso sulle tematiche disciplinari, mi accingo a proporre qualche personale considerazione.

Anch'io come l'autore (p. 13) faccio parte di quella "specie"¹ di 433² docenti "progettuali" costituenti il gruppo che, oltre a interessarsi (per contratto di assunzione), di ricerca, didattica e terza missione, si fanno carico anche delle rivendicazioni sindacali, per così dire, ossia delle azioni condivise a beneficio dell'intera comunità scientifica di appartenenza.

Anch'io come l'autore appartengo alla sub-specie dei tempopienisti "quei docenti che per scelta, caso o necessità [...] non fanno gli architetti, non si misurano con la cogenza della realtà esterna, non costruiscono" (p. 19): anch'io faccio parte di quella comunità di docenti già dottori (eterni) di ricerca in progettazione architettonica (p. 22), proprio di quel dottorato, primo in Italia di cui l'autore ha frequentato il II° ciclo (io il XV°), fondato sulla composizione architettonica (e per questo mi sento appartenente alla sub-specie dei "compositivi"). Forse a questa comune impostazione culturale, ancor prima che pedagogica, sono da far risalire certe affinità e sintonie di vedute o ad una certa condivisione di valori. Sono d'accordo sul fatto che il docente rimane nella condizione di *Doctorandus aeternus* (p. 25) cioè di soggetto che essendo predisposto mentalmente alla ricerca ne rimane condizionato sempre e costantemente anche quando progetta, fa didattica o dissemina risultati. E questo ad esempio è uno degli aspetti di differenziazione da altre specie che sono menzionate come interessate dal libro.

Anch'io sono stato ammaestrato, nel senso che ho avuto un maestro importante che mi ha impartito un'educazione nella disciplina progettuale che ancor oggi reputo valida ed attuale.

Confesso di non aver mai letto l'articolo *Abduzione e Valutazione*³ a cui Roberta Amirante fa riferimento e che costituisce la prima riflessione sul tema, poi ripresa e commentata anche nel capitolo intermedio del libro (pp. 40-101).

Confesso anche di far parte di quell'insieme di persone che non conoscevano prima il termine *abduzione*, che trovo particolarmente adatto a definire un procedimento del tutto particolare come quello progettuale.

Tecnicamente non sono ancora anziano (classe 1969, ma soprattutto accademicamente), in ruolo come RU dal 2006 e professore di seconda fascia dal 2014, in possesso di abilitazione a professore di prima fascia, del settore scientifico disciplinare ICAR/14 dell'area CUN 08.

Condivido la necessità espressa più volte dall'autore di ricostruire la comunità disciplinare pur nelle importanti differenziazioni in sub-specie, con l'obiettivo di fornirne un'identità specifica, una riconoscibilità che vada oltre quella di mera appartenenza burocratica.

Mi limito qui a fornire alcuni suggerimenti nel credo profondo che attualmente una comunità disciplinare non possa che andare nella direzione dell'Open Science.

Ogni membro della comunità dovrebbe poter accedere ai database per poter leggere, conoscere e valutare le pubblicazioni degli altri membri. Chi ha fatto parte delle commissioni dell'ASN sa che avere la possibilità di leggere i PDF delle pubblicazioni (sia in riviste che in libri) di un determinato membro o aspirante tale della comunità scientifica consente di conoscerne a fondo temi, approcci, modalità di lavoro, ecc.

In tale database dovrebbero essere contenuti anche curricula, eventuali progetti dimostrativi, candidature a finanziamenti PRIN, FIRB, PQ, ecc. Un tale database consentirebbe anche di formulare ipotesi sulle geografie culturali delle Scuole e seguirne l'evoluzione generazionale.

Attualmente esistono alcuni parziali tentativi di costruzione di comunità di studiosi basati soprattutto sui Social media: *ResearchGate* e *Academia.edu* (i più diffusi ed utilizzati) hanno questo specifico scopo con il grosso limite che non tutti li popolano e non tutti li utilizzano (alcuni preferiscono uno e non l'altro e viceversa). Anche l'*Open Researcher and Contributor ID*, noto come ORCID servirebbe la causa e il MIUR aveva obbligato i ricercatori italiani a creare un profilo prima di partecipare all'ultima VQR con il risultato che tutti hanno un ID Orcid ma nessuno lo popola di contenuti (le pubblicazioni).

Una sorte migliore è toccata a *Reprise*, il Registro digitale di esperti scientifici indipendenti per la valutazione scientifica della ricerca italiana del Miur anch'esso oggetto di una forzosa iscrizione per legge almeno per gli studiosi partecipanti al Prin 2017.

Qualcuno potrà obiettare che esiste già un database ministeriale al quale fare affidamento noto come IRIS (in alcuni atenei assume denominazioni differenti) che trasferisce automaticamente i dati alla posizione del Cineca. Tale database, il solo ufficiale, è utilizzato dal ministero per le elaborazioni dei dati, il calcolo dei valori soglia, ecc., ma non è "aperto completamente". Che una comunità scientifica, per esempio la 08/D dei progettisti, possa condividere, anche solo on line senza possibilità di scaricare e stampare, le pubblicazioni sarebbe un buon modo per conoscersi, intessere relazioni e, creare nuovi network. Tale utilizzo, però, temo sia impossibile per le questioni legate ai diritti di pubblicazione che gli editori gelosamente detengono.

Potrebbe essere più semplice creare un "portale dei progettisti accademici" (scritto così potrebbe far arrabbiare chi da sempre è escluso dall'accademia e rivendica un'esclusiva nella pratica del progetto) in cui far confluire volontariamente tutte le informazioni che riportavo sopra e mediante accesso ristretto da credenziali andare a consultare le diverse posizioni.

Forse, potrebbe essere prerogativa dell'unica Società scientifica attualmente operante nei tre settori 08/D, ProArch, con il limite che anche se personalmente lo auspico, temo non arriverà mai a coprire il 100% dei docenti in virtù della volontarietà delle iscrizioni e, lasciatemelo dire, in virtù delle

fronde esistenti (al momento in cui scrivo, il 4 giugno 2018, gli iscritti sono 297 dei quali 68 non strutturati). Considerando che 43 sono soci emeriti ne deduciamo che gli iscritti strutturati sono 186 ossia meno del 50% del totale.

Lo stesso portale potrebbe raccogliere anche un elenco delle iniziative che si svolgono nelle diverse sedi, cosa quanto mai opportuna per avere un unico collettore in cui misurare il grado di attività della comunità da utilizzare anche a scopi di programmazione. Sarebbe bello poter dare ai dottorandi un calendario di tutte le iniziative 08/D e far sì che le stesse siano maggiormente partecipate.

Conoscersi significa attivare nuove opportunità di riflessione e di condivisione dei temi che attualmente sono veicolate quasi esclusivamente attraverso i network come ad esempio quelle che si attivano per i Progetti di Ricerca.

Lo stesso portale potrebbe raccogliere anche un elenco di riviste con dati utili per scegliere il luogo maggiormente adatto alla pubblicazione, così come un elenco delle collane che si occupano dei diversi temi disciplinari attive presso gli editori.

Riprendendo il filo del discorso sui temi del libro di Roberta Amirante, oltre alle specie già delineate sopra faccio parte di una specie ulteriore, più ristretta ma particolarmente interessata all'invito, costituita dai direttori di rivista (oltretutto on line, semplice, (relativamente) economica, condivisibile, moltiplicabile nel senso di aperta cioè ad accesso aperto dei contenuti, senza APF/APC⁴), scientifica secondo il pronunciamento di due pseudo società scientifiche⁵ (Proarch e Vitruvio) e la ratifica definitiva di Anvur, dal sottotitolo evocativo "Ricerche e progetti sull'architettura e la città". Se escludiamo i due termini che ne definiscono la scala di intervento (ossia architettura e città) il sottotitolo, una definizione di ambito di interesse della rivista che ne costituisce la linea culturale, è composto dagli stessi termini del titolo del libro in oggetto Progetto e Ricerca.

Per dare una prima risposta al capitolo *Che fare?* (p. 102 e segg.) è implicito, quindi, l'interesse personale mio e della rivista *FAMagazine* al tema. Oltremodo la rivista è on-line, semplice, economica (certamente di più di quelle cartacee), condivisibile, moltiplicabile, (pag. 106) come indica l'autore ed aperta a contributi progettuali.

Nella nostra idea di rivista del progetto è sempre stata compresa e auspicata la possibilità di presentare/pubblicare progetti: scavando negli archivi ci sono numerosi casi in cui uno o più progetti e la loro spiegazione/descrizione sono l'oggetto stesso dell'articolo: Renato Rizzi che racconta *L'Alato*, ossia il progetto per *Il Teatro Shakespeariano di Danzica* (n. 27-28, 2014), Jonathan Kirschenfeld, già collaboratore dei progetti americani di Aldo Rossi, che illustra alcuni suoi progetti newyorchesi e Gino Malacarne con *Un progetto per Padova. Piazzale Stanga e Via Venezia* (n. 27-28, 2014). Marina Montuori descrive un progetto di tipo diverso ascrivibile ai progetti collettivi di ricerca PRIN, FIRB, eccetera con *Eutopia urbana vs Smart City* (n. 33, 2015) oppure con l'intero numero monografico (n. 23, 2013) dedicato alla *Città in estensione*, Prin 2015 coordinato da Luigi Ramazzotti, così come Marina Tornatora presenta un progetto collettivo didattico nell'articolo *Multiple-city e Smart-city OPEN-DOMINO nei territori marginali e interrotti dell'estremo sud* (n. 33, 2015); Carlo Quintelli nel suo *Campus e città. Il progetto Mastercampus* (n. 34, 2015) descrive l'esperienza di un progetto di ampia portata, collettivo che è frutto di un'azione autoriflessiva di una comunità di docenti.

Possiamo annoverare tra le categorie di autori che hanno presentato progetti sia docenti-architetti che architetti-docenti, intendendo con questo distinguo una determinata prevalenza nel rivestire l'uno o l'altro ruolo: il docente-architetto è di norma accademico strutturato a tempo parziale

(figura sempre più rara a causa degli stringenti vincoli burocratici) che si dedica sia all'attività accademica che a quella libero-professionale; al contrario l'architetto-docente è colui che dedicandosi principalmente allo studio professionale accede ai ranghi accademici in virtù di contratti di insegnamento, per cui non è di ruolo (non è strutturato). Quest'ultimo di norma ha dato dimostrazione attraverso le prove progettuali di una certa qualità nel progetto tali da consentirgli un accesso ai contratti di insegnamento per meriti teorico pratici (chiara fama). Ma è possibile anche estendere questa differenziazione al mondo accademico di ruolo: docente-architetto può essere colui che prevalentemente si dedica alla didattica e al contrario architetto-docente colui che si dedica prevalentemente all'attività di progettazione. Un caso concreto di pubblicazione di quest'ultimo tipo è l'articolo *Il tempo come materiale da costruzione. Il museo delle collezioni reali sulla Cornisa di Madrid* (n. 35, 2016), una sorta di narrazione di come il lungo periodo di progettazione e realizzazione del progetto abbia influito su alcune scelte compositive ad opera del suo autore, il cattedratico dell'ETSA Madrid Emilio Tuñón dello studio madrilenò Mansilla + Tuñón.

Ma giustamente Roberta Amirante si pone il problema di che tipo di progetti possono costituire oggetto di valutazione. Ancor prima di una risposta potrebbe essere utile analizzarli e costruire una tassonomia di seguito appena accennata.

A seconda del numero di autori (singoli o collettivi) e se con più autori bisogna esplicitarne la gerarchia non solo per questioni di responsabilità (il ruolo del capogruppo è nei concorsi questione di responsabilità, oltre che di gerarchia); a seconda del luogo in cui sono stati concepiti (universitari, di concorso, collettivi); a seconda dell'esito concreto (realizzati o non realizzati); a seconda di un ulteriore carattere possono essere Manifesto o dimostrativi; a ciò, poi possono essere sommate le ulteriori caratteristiche di scala e tipologia di intervento (urbani, architettonici, paesaggistici, ecc.). Qualche logica perplessità mi rimane sul procedimento: l'autore propone per la pubblicazione un suo progetto scegliendone o meglio proponendone la struttura narrativa secondo uno schema libero: schemi, schizzi, ecc. Un primo ostacolo è dato dall'impossibilità di sottoporre il progetto (inteso come prodotto da pubblicare) alla procedura di peer review che per definizione deve essere anonima.

Aggiungo un tassello a dimostrazione di una particolarità, quella del mondo del progetto che ha bisogno di esercitarsi su come potersi valutare: alcune settimane fa un direttore di rivista scientifica di classe A mi chiese se volessi entrare a far parte dell'albo dei revisori-valutatori (altra specie di cui parla Roberta Amirante nel suo libro, p. 27 e segg.). Al mio consenso mi inviò subito un articolo depurato secondo i canoni di tutti i riferimenti al suo autore, come se ne vedono molti nell'ambito dell'architettura e ancor più nel mondo del progetto, di analisi critica, commento di due opere di un noto progettista-accademico tedesco. L'oggetto dell'articolo era un progetto nella sua manifestazione di architettura costruita. Dopo averlo letto alla ricerca di qualche elemento di bias, il ritrovamento del quale mi avrebbe indotto a rinunciare all'incarico, mi sovviene il libro di Roberta e mi interrogo su come posso valutare secondo i canoni della scientificità disciplinare del progetto un tale articolo senza essere influenzato, ossia manifestando neutralità ed equilibrio (p. 27).

Concludo quindi questo ampio articolo-recensione annunciando una novità di FAMagazine. *Ricerche e progetti sull'architettura e la città* ossia l'apertura nei prossimi numeri di una specifica rubrica intitolata "Il progetto come prodotto di ricerca", dopo quelle già attive "Editoriale", "Articoli", "Recensioni", dedicata a riflettere su come pubblicare e successivamente valutare il progetto come prodotto di ricerca. Una rubrica la cui stessa

forma di presentazione (del progetto attraverso i disegni oppure delle riflessioni teoriche attorno al progetto) è oggetto di sperimentazione. Del resto, già nell'incipit della giornata di studi *“Comunicare l'architettura. La disciplina architettonica tra vecchi e nuovi media”* organizzata nel maggio 2018, di cui è in corso la raccolta degli atti sotto forma di *special issue* di FAM, Lamberto Amistadi ed io ci chiedevamo che forma dovesse avere una rivista del progetto e se dovesse o meno ricalcare il format delle riviste scientifiche comuni a molte altre discipline. Oppure, se vista la particolarità e le esigenze del progetto tale rivista non dovesse sondare forme nuove. Ciò coincide esattamente la riflessione dell'autore quando scrive: “D'altra parte è possibile che questa [ipotetica] rivista non assomigli per niente a quelle che siamo abituati a considerare (riviste di architettura)” (p. 81-82). A questo e ad altri interrogativi speriamo di fornire risposte magari parziali ed incomplete ma utili come contributo all'aumento della conoscenza futura.

Note

¹ Roberta Amirante utilizza il termine “specie” per delineare gruppi target a cui questo lavoro potrebbe interessare. Sono “specie” i docenti ICAR/14 che fanno parte della “specie” allargata del macrosettore concorsuale 08/D; ancora “specie” sono i docenti a contratto e gli aspiranti docenti, dottorandi, ecc.

² Strano a dirsi al momento in cui scrivo (6 maggio 2018) sono aumentati di ben 6 unità diventando 439.

³ In Op. Cit. n. 150, maggio 2014 e n. 151, giugno 2014.

⁴ Per APF/APC, *Article Processing Fee / Article Processing Charge*, si intende il contributo di pubblicazione che molte riviste chiedono all'autore a copertura dei costi di peer-review, di editing e copyediting, di produzione, disseminazione e archiviazione dell'articolo. Per le riviste open access pubblicate con licenze *Creative Commons* è uno dei modi per rientrare dei costi. Nelle discipline scientifiche il contributo di pubblicazione varia da poche decine ad alcune migliaia di euro a seconda della qualità della rivista (classificazione nel caso di settori non bibliometrici o Impact Factor nel caso di aree bibliometriche).

⁵ Ci si riferisce all'epoca in cui come direttore chiesi ai rispettivi presidenti (Carlo Magnani e Franco Purini) di esprimersi sulla Scientificità. Successivamente Vitruvio non ebbe seguito e ProArch da semplice associazione è diventata pochi mesi fa Società Scientifica (l'unica in Italia dei progettuali) presieduta da Giovanni Durbiano. L'autore del libro ne accenna a pag. 30.

Carlo Gandolfi
Architettura come interpretazione della città



Autore: *Angelo Torricelli*
 Titolo: *Palermo interpretata*
 Lingua del testo: *Italiano*
 Editore: *LetteraVentidue, Siracusa*
 A cura di: *Giuseppe Di Benedetto*
 Caratteristiche: *formato 12x18 cm, 110 pagine, bianco e nero*
 ISBN: *978-88-6242-210-9*
 Anno: *2017*

Palermo interpretata di Angelo Torricelli, costituisce il ventiseiesimo volume della collana “Comprese” dell’editore siracusano LetteraVentidue. L’autore ha insegnato alla Facoltà di Architettura di Palermo nella prima parte degli anni ’90, è stato professore di progettazione alla Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano di cui è stato Preside negli anni 2008-2016 e ha realizzato importanti opere pubbliche ottenendo premi e riconoscimenti.

Uno dei meriti di questo volume è quello di ricomporre e trasmettere, attraverso un lavoro a più mani, un’esperienza densa dentro alla scuola. Ciò avviene attraverso i saggi che, sapientemente accostati, accompagnano il nucleo centrale del volume costituito dai tre scritti di Torricelli (*Goethe, Schinkel e il Principe di Salina; Elison o del paesaggio mentale; Palermo dei luoghi, Palermo dell’astrazione*) dagli scritti di apertura di Marcella Aprile (*Moto retrogrado*) e di Giuseppe Di Benedetto (*A tempo e a luogo. Palermo e le forme della temporalità*) ed infine, a chiusura, da quello di Andrea Sciascia (*Il cielo sopra Palermo*).

È come se Torricelli ci proponesse una sorta di – complessissima, oggi-giorno – idea di «palingenesi della città futura», un *metodo* poetico, *in primis*, per poter progettare e, a bene vedere, proprio qui sta l’importanza del voler restituire un’esperienza *ex post* ormai sedimentata negli anni. Non solo: si tratta di un metodo che sta tra le pieghe delle parole, usate come azione architettonica sul reale, sulla città e sul paesaggio che ci circonda. Leggere la città, *dipingerla*, smontarla in parti (per poterne ri-attuare la composizione di parti stesse) e poi suggestioni e tendenziose letture, divengono azionialla base di una metodologica imprescindibile per intraprendere il progetto e insegnarlo, in un intreccio fatto di sperimentazione frammista alla costante messa in verifica dell’idealità necessaria ai concetti stessi di architettura e costruzione. Questi scritti sono per Torricelli veri e propri appunti di progetto ed è facile capire come siano base analitica (e istruttoria, come si usava riportare un tempo, ma non è un caso etimologico la volontà di istruire laddove non si conosce!) composta dai tratti di disegno sulla e nella capitale siciliana intesa quale sistema complesso che pone l’architettura dentro al paesaggio geografico e urbano.

Angelo Torricelli ha per anni dipinto e questo non è un caso. Nelle tele si vuole fissare, intrappolare - forse - qualcosa che oscilla tra il reale interpretato e l’intimo proiettato. Gli anni di Palermo hanno per lui rappresentato, in questo senso, il tempo munifico del confronto tra il luogo dello studio e della didattica e quello della produzione architettonica a Milano e insie-

me un momento di ricerca, - di quella ricerca carente ai giorni nostri che Marcella Aprile non manca di descrivere alla stregua di una «condizione di grande *libertà* scientifica e di *spensieratezza* accademica» sospesa, non a caso, tra idealità e trasmissibilità dei saperi in una scuola plurale e ospitale, che ha visto, a partire dagli anni Sessanta, l'avvicinarsi di figure quali, ad esempio, Carlo Aymonino, Vittorio Gregotti, Alberto Samonà, Franco Berlanda, Salvatore Bisogni o, in una seconda fase, Francesco Cellini, Giancarlo Carnevale, Giovanni Di Domenico, Richard V. Moore e Manfredi Nicoletti.

Questa condizione la si intende bene nella Palermo letteraria rispetto cui Torricelli è come se sperimentasse le categorie lettrali di Savinio rispetto a Milano, esattamente *ascoltandone il cuore*. Occorre qui riprendere le parole del curatore Giuseppe Di Benedetto che, allora suo assistente, bene intercetta un nodo centrale: «ha provveduto alla costituzione di un vero e proprio circolo ermeneutico con un continuo interscambio tra le cose conosciute e conoscibili e quelle da conoscere per svelarne i tanti enigmi ancora presenti».

Torricelli ci insegna come il rapporto continuo - una *etimologica* ginnastica - tra città e pezzi di città e dettagli, dati solo apparentemente marginali, intesi gli uni e gli altri come indizi rivelatori e architettura alla stessa stregua, siano una fonte non solo di immagini di lettura, ma di pragmatiche basi di progetto. Leggere è urgente perché serve per progettare, sembrano ammonire le sue parole, che paiono costituire una base al suo recentissimo volume *Quadri per Milano. Prove di Architettura* (LetteraVentidue, 2017). Questa relazione col progetto è rilevata da Andrea Sciascia nel suo saggio conclusivo. Sciascia mette in evidenza la misura in cui i partiti architettonici esplorati ed esperiti da Torricelli a Palermo, possano avere avuto un'influenza sulla poetica delle sue architetture realizzate negli anni più recenti a Monteleone di Puglia ricordandoci che l'obiettivo ultimo di ogni studio di un architetto impegnato nella didattica e nella ricerca è sempre il progetto, coerentemente con quanto afferma Torricelli, proprio perché «Ciò che fa da ponte fra l'architettura e il mondo reale è proprio l'organizzazione coerente di un mondo possibile; con essa nasce il carattere necessario e non più fittizio delle rappresentazioni immaginarie e dei progetti».

