

**48 /
49**

Luigi Vietti e il professionismo italiano 1928-1998. Prime indagini

Enrico Prandi

Prime indagini d'archivio sull'architettura di un Maestro dimenticato

Paola Veronica Dell'Aira

Luigi Vietti. Attitudine creativa

Valter Scelsi

Luigi Vietti e la scena architettonica ligure degli anni trenta

Giorgia Sala

Luigi Vietti. L'invenzione della tradizione

Pisana Posocco

Luigi Vietti e l'avventura della Costa Smeralda

Mauro Marzo e Viola Bertini

Luigi Vietti. Progetti veneziani

Alessandra Cappai

L'architettura turistica di Vietti in Costa Smeralda tra tradizione e finzione.

Marcello Sestito

Il progetto dipinto e la scoperta dell'arco. Intervista a Luigi Vietti

Apparati

Bibliografia

Franco Purini

Pensare nel futuro

Domenico Chizzoniti

Architettura è vita

Paolo Strina

Tassonomia del tipo-asilo



**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

Ugo Rossi, Università IUAV di Venezia, 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

Alberto Ustarroz

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastian, Spagna

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. Dal 2018, inoltre, FAMagazine è indicizzata da Scopus.

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](#)

ARTICLES SUMMARY TABLE

48/49 aprile-settembre 2019.

Luigi Vietti e il professionismo italiano

n.	Id Code	date	Type essay	Evaluation		Publication
1	244	lug-19	Long	Yes	Peer (A)	Yes
2	285	giu-19	Long	Yes	Peer (A)	Yes
3	286	giu-19	Long	Yes	Peer (B)	Yes
4	287	ago-19	Long	Yes	Peer (A)	Yes
5	289	lug-19	Long	Yes	Peer (A)	Yes

PROSSIMA USCITA

numero 50 ottobre-dicembre 2019.

World Wide Web Museum. Il museo tra rammemorazione e razionalizzazione del reale.

L'obiettivo della call for papers è un'esplorazione della ricchezza di significati culturali, storici e urbani, espressi dall'architettura dei musei dell'età contemporanea. Da sempre i musei sono espressione di un particolare momento storico e sono, tra le manifestazioni dell'età moderna e contemporanea, gli edifici che forse maggiormente hanno alimentato la ricerca teorica e compositiva dell'architettura.

Per visualizzare rapidamente questa attitudine esplorativa dei musei contemporanei è sufficiente ricordare gli esempi più o meno recenti del Guggenheim Museum di Bilbao, del Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma, il Nanjing Museum of Art & Architecture, progettato da Steven Holl, oppure il 21st Century Museum of Contemporary Art di Kanazawa, disegnato da SANAA. Ovviamente non possiamo non ricordare il caso emblematico dei musei del Vitra Campus di Basilea, e poi le profonde stravaganze della Neue Staatsgalerie di Stoccarda, opera di James Stirling of Michael Wilford, e più ancora il surreale Bonnefantenmuseum di Maastricht di Aldo Rossi.

Il museo inteso come deposito di memorie da custodire e tramandare, e a partire dalle quali fondare un nuovo mondo, ha felicemente nutrito nel corso del tempo il significato intrinseco dell'architettura. Per mezzo dei musei l'architettura è riuscita ad esprimere straordinarie potenzialità formali, costruttive ed espressive. Sappiamo altresì che i musei sono intimamente legati ai cambiamenti delle condizioni politiche di un paese, agli sviluppi storici, ai cambiamenti sociali e culturali di una società. A questo proposito è opportuno ricordare che il museo, come architettura in sé, sorge nel momento in cui Hegel, nelle Lezioni sulla filosofia della storia redatte tra il 1821 e il 1824, dichiara il compimento del percorso storico dello spirito europeo.

Nelle Lezioni Hegel pone in evidenza un fatto semplice e decisivo per la nostra esperienza storica. Noi ci accorgiamo delle cose, dice Hegel, quando esse giungono al tramonto. Quando cioè le cose giungono al compimento. A quel punto possiamo soltanto rammemorare (Erinnerung) ciò che è stato. Che cosa, dunque, giunge a compimento? Il processo storico di razionalizzazione e organizzazione del reale guidato dall'universalità della ragione cum scientia. Ed è noto come dall'evidente potenziamento dell'istanza razionale si affacci il progressivo depotenziamento della ricchezza delle forme di vita – culturali, spirituali e metafisiche – su cui la storia e la realtà da lungo tempo s'asstavano vicendevolmente. È altrettanto noto a tutti come tale depotenziamento oggi si esprima a tutti i livelli del sentire comune, everywhere, soprattutto attraverso la rete globale digitale.

In qualche modo – forzando la prospettiva hegeliana – il museo rappresenterebbe il luogo dal quale lo spirito razionale e astratto della cultura europea, giunto al suo apice, può, in fine, contemplare pacificamente le immagini del suo passato, ormai organizzate crono-logicamente.

Da questo luogo, e da questo momento in poi, la razionalità della storia, intrinseca all'agire dello spirito europeo, può, senza alcun rimpianto per ciò che è stato, volgere lo sguardo al passato e rammemorare il proprio percorso e le sue forme ormai giunte al compimento. Ma soprattutto può finalmente e consapevolmente proseguire il suo cammino nella direzione del potenziamento della razionalizzazione delle differenze presenti nella realtà e nell'esistenza umana in tutti i suoi aspetti.

Tuttavia, nonostante la forza unidirezionale dell'istanza di razionalizzazione presente nella rete globale digitale, nel sentire comune – come ha mostrato tra gli altri Karl Jaspers in *Origine e senso della storia* – sembra che la memoria sopravviva attraverso risonanze emotive ed affettive, anche rispetto a un passato che, pur rievocato come alienante, e per quanto riepilogato, schematizzato e riorganizzato attraverso il sapere concettuale, continua a riemergere sporadicamente ancor 'oggi come agente premonitore d'inquietudini rivelative. Tornando ai musei bisogna dire che negli ultimi anni sono passati dall'essere un importante fenomeno nazionale, regionale oppure locale, ad essere un vero e proprio fenomeno globale, in cui, come ha mostrato Jean-Loup Amselle, convergono e s'intrecciano iniziative intergovernative, istituzionali ed economiche, a scala mondiale. A questo proposito è opportuno ricordare il Louvre Abu Dhabi – Museo d'arte e civiltà di Abu Dhabi – negli Emirati Arabi Uniti inaugurato nel 2017 opera di Jean Nouvel e il più ambiguo Zeitz MOCAA – Zeitz Museum of Contemporary Art Africa – progettato da Heatherwick Studio a Cape Town, inaugurato nel 2018.

Ma il fatto ancora più importante è che nel frattempo, poniamo negli ultimi 25 anni, il luogo privilegiato in cui accumulare memorie, mitigare le differenze, organizzare cose e informazioni, si è spostato nello spazio virtuale del world wide web., uno spazio virtuale potenzialmente illimitato. Una dislocazione d'immagini, concetti e informazioni, contraddistinta da percezioni e da prerogative incomparabili con l'esperienza tradizionale, tuttavia incontrovertibile e altrettanto irrinunciabile.

A questo punto bisogna chiedersi in che termini i musei possono ancora svolgere quel ruolo di deposito di significati e soprattutto di ricerca sulle forme dell'architettura, al di là delle istanze dettate dal mondo consumistico del marketing di massa, che condiziona profondamente l'esistenza stessa dei musei. Ora se consideriamo l'Altes Museum di Berlino, realizzato tra il 1821 e il 1828,

come momento cruciale del sorgere dell'idea del museo contemporaneo come composizione e reinvenzione di pezzi e parti dell'architettura della storia, possiamo porci la seguente domanda: in che misura la composizione delle forme di un museo dell'epoca del world wide web potrebbe farsi avanti per esplorare, attraverso le componenti tecniche, formali, spaziali e tipologiche, spazi dotati di un forte carattere immaginifico finalizzate alla costruzione di veri e propri teatri della città e del mondo globale? Inoltre: in che misura l'architettura dei musei mette in scena e riflette la contrapposizione critica tra razionalizzazione e rammemorazione, insita nella storia e nella ragion d'essere stessa dell'edificio museale?

Questa call for papers propone un'interrogazione sul significato degli edifici museali in rapporto a questo nuovo scenario storico e culturale.

Sopra si è sinteticamente accennato, a proposito della lezione hegeliana, alla tensione tra sguardo all'indietro, rammemorante le forme storiche, e moderna e astratta razionalizzazione delle forme del reale. Ora la tensione tra razionalizzazione e rammemorazione delle forme geo-culturali presenti nell'universo globalizzato domina, probabilmente, l'intera sfera dei fenomeni legati alla concezione dei musei e più in generale l'intera sfera dei fenomeni urbani. Di conseguenza ci si può anche interrogare sul ruolo che questa tensione tematica svolge nella concezione della forma architettonica e della composizione degli spazi dei musei contemporanei.

Saranno particolarmente apprezzati gli interventi volti ad analizzare la tensione tra razionalizzazione e rammemorazione delle forme storiche dell'architettura e della città attraverso tematiche compositive e concettuali corredate da materiali iconografici quali piante, sezioni, prospetti e altri materiali esemplificativi dei singoli esempi.

Testo del curatore Ildebrando Clemente

48 / 49

Luigi Vietti e il professionismo italiano 1928-1998. Prime indagini

Enrico Prandi	Prime indagini d'archivio sull'architettura di un Maestro dimenticato	10
Paola Veronica Dell'Aira	Luigi Vietti. Attitudine creativa	27
Valter Scelsi	Luigi Vietti e la scena architettonica ligure degli anni trenta	37
Giorgia Sala	Luigi Vietti. L'invenzione della tradizione	48
Pisana Posocco	Luigi Vietti e l'avventura della Costa Smeralda	59
Mauro Marzo e Viola Bertini	Luigi Vietti. Progetti veneziani	73
Alessandra Cappai	L'architettura turistica di Vietti in Costa Smeralda tra tradizione e finzione.	86
Marcello Sestito	Il progetto dipinto e la scoperta dell'arco. Intervista a Luigi Vietti	94
Apparati	Bibliografia aggiornata	111
Franco Purini	Pensare nel futuro	128
Domenico Chizzoniti	Architettura è vita	131
Paolo Strina	Tassonomia del tipo-asilo	133

Questo numero è stato ideato e curato da Enrico Prandi. Gli articoli, a meno dell'Intervista di Marcello Sestito e del contributo di Paola Veronica Dell'Aira sono stati sottoposti a procedura di Double Blind Peer Review (vedi tabella pag. 6).

Editoriale

Enrico Prandi Luigi Vietti. Prime indagini d'archivio su un Maestro dimenticato.

Abstract

Sul finire del secolo scorso è scomparso Luigi Vietti, una delle figure più prolifiche quanto misconosciute o dimenticate dell'architettura italiana del Novecento. L'occasione del deposito al CSAC di Parma del suo immenso Archivio ha consentito un approfondimento sull'operato professionale dell'autore non-dimeno che l'apertura di una finestra sull'architettura del Novecento Italiano direttamente da chi, quel secolo, l'ha attraversato quasi completamente sia temporalmente (dagli anni Venti a fine anni Novanta) che geograficamente (da Nord a Sud, Isole comprese). La sua partecipazione è stata molto attiva anche se vissuta a margine di una certa critica e pubblicistica ufficiali che insieme al suo disinteressamento a diffondere ciò che faceva ha fatto sì che la sua figura e il suo operato siano attualmente poco conosciuti. Questo articolo, e l'intero numero monografico, costituiscono la prima restituzione di un'attività di ricerca interuniversitaria in corso di svolgimento che coinvolge studiosi provenienti da diverse università in Italia e all'Estero.

Parole Chiave

Luigi Vietti – CSAC – Ricerca – Lezioni italiane



Questo fascicolo della rivista raccoglie gli interventi relativi alla figura di Luigi Vietti al convegno “Lezioni italiane” tenutosi al Csac di Parma il 15 e 16 marzo 2019.

In quell'occasione si mettevano a confronto tre figure emblematiche del Novecento italiano, Gardella, Menghi e Vietti, la cui analisi dei fondi archivistici presenti al CSAC, e il relativo studio e approfondimento delle relative tematiche, è tutt'ora in corso a cura del settore Progetto del Centro Studi e Archivio della Comunicazione.

La vicinanza generazionale tra le tre figure e una certa condivisione di temi e di luoghi ha consentito anche di condividerne un certo approccio metodologico che i responsabili scientifici delle ricerche (Angelo Lorenzi e Carlo Quintelli per Ignazio Gardella, Carlo Gandolfi per Roberto Menghi, Enrico Prandi e Paola Veronica Dell'Aira per Luigi Vietti) hanno discusso nelle varie fasi. Chi segue la rivista ricorderà che il n. 44 del 2018 è stato dedicato proprio ad Ignazio Gardella ed in particolare a ciò che è stato definito come “altra architettura”, ossia i tre aspetti dell'abitare, dell'esporre e del trasmettere nell'opera del maestro milanese.

Fig. 1

Locandina del Convegno Lezioni italiane: Gardella, Menghi, Vietti tenutosi al CSAC il 15 e 16 marzo 2019.

Le ragioni della ricerca

Il titolo della ricerca che è anche il titolo della giornata seminariale, “Luigi Vietti e il professionismo italiano 1928-1998” ne restituisce, com'è giusto che sia, alcuni aspetti importanti: il primo riguarda la chiave di lettura critica, ossia quella dell'analisi di una figura all'interno del panorama del “professionismo” in alcuni casi anche definito “professionismo colto”. Si tratta quindi di indagare e far conoscere l'alto profilo professionale di questo maestro, in cui i valori culturali dell'opera nascono perlopiù attraverso



Fig. 2

Il fascino della ricerca d'archivio. Immagine di una seduta di lavoro al Fondo Vietti del CSAC. Fotografia di Enrico Prandi.

la pratica del mestiere di architetto. Aspetto quest'ultimo che lo avvicina sicuramente ad un'altra figura importante dell'Architettura Italiana del Novecento che è Ignazio Gardella. Tale paradigma interpretativo è stato lanciato da Giulio Carlo Argan e poi sviluppato da Alberto Samonà proprio in riferimento alla figura di Ignazio Gardella¹. Il secondo aspetto che sottolineiamo è quella di una produzione architettonica costante lungo buona parte del Novecento dalla fine degli anni Venti alla fine degli anni Novanta. Una figura che ha attraversato diverse stagioni, crisi e rinascite, la guerra, gli anni del boom economico, via via fino alle contraddizioni di fine secolo. Ma, soprattutto, che ha vissuto queste stagioni da protagonista contribuendo esso stesso alla costruzione degli ambienti più rappresentativi della borghesia del nord Italia a partire dagli Anni Sessanta. Il terzo è quello della provvisorietà della ricerca messo in risalto dalla parte del titolo definita come "in corso". Quello che presentiamo è quindi un mosaico parziale le cui tessere mancanti si aggiungeranno mano a mano che il lavoro prosegue. Infatti, c'è tutt'ora una buona parte di materiali in parte totalmente sconosciuti da inventariare, analizzare e studiare.

Ci troviamo di fronte, nel caso del Fondo Luigi Vietti, ad una quantità di materiale considerevole che è stimabile attualmente (ma continuiamo a correggere le stime al rialzo nei rapporti periodici del CSAC) in oltre 35.000 materiali progettuali. Tavole, disegni, lucidi, schizzi, modelli, fotografie e documenti. Parte di questi materiali sono già noti e catalogati, altri sono ancora da inventariare. Questi ultimi soprattutto costituiscono quel patrimonio utile da studiare e che spesso non compaiono nemmeno come mera elencazione di lavori eseguiti negli elenchi ufficiali dello studio (che, vista l'intensa attività protrattasi per un lunghissimo arco di tempo, contengono necessariamente una selezione delle opere più importanti)².

Il nome di Luigi Vietti è perlopiù associato alle sue partecipazioni giovanili a due esperienze progettuali di gruppo nel caso del Concorso in due gradi per il Palazzo Littorio di Roma (1934-37), con Terragni, Carminati, Lingeri, Saliva, Sironi e Nizzoli e all'incarico per il Piano dell'E'42 con Pagano, Piccinato, Piacentini e Rossi.

Ai più, però, sfugge la sua costante attività progettuale protrattasi fino alle soglie del XXI secolo e costellata da numerosissime realizzazioni che

**Fig. 3**

Ritratto di Luigi Vietti al lavoro nello studio di Novara. Anni Trenta.

Archivio CSAC, Fondo Vietti

hanno lasciato un segno evidente nel contesto italiano.

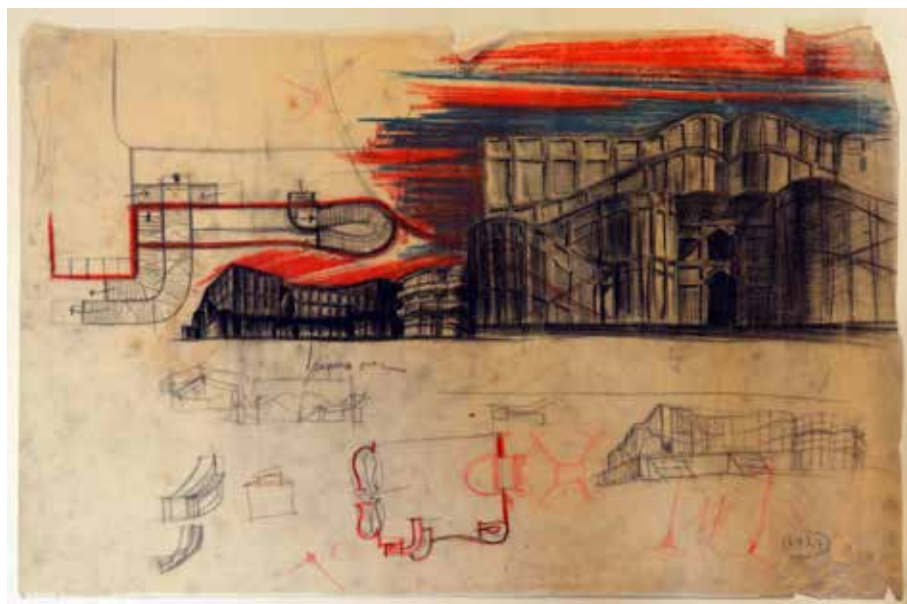
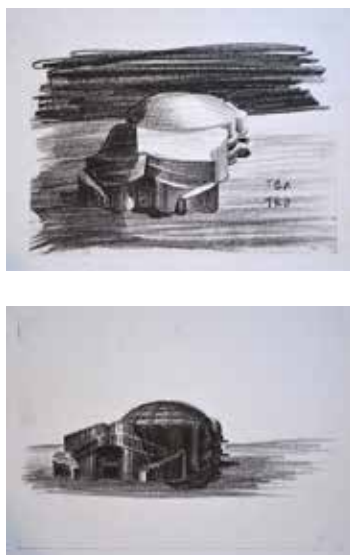
Il caso di Luigi Vietti è quello di una figura dell'architettura del Novecento italiano tanto misconosciuta quanto interessante per molte ragioni: la prima è quantitativa. Se è vero che i numeri non sono tutto è pur vero che i numeri di Luigi Vietti sono numeri importanti a partire dai settant'anni di professione, dal 1928, anno della Laurea – in realtà inizia a progettare già da studente dimostrando un notevole talento ed una capacità – fino al 1998, anno della sua morte. Inoltre va aggiunta una densità di produzione professionale non indifferente scandita da numerosissimi incarichi dimostrata ugualmente dal fatto che Vietti ha avuto nella sua storia professionale anche tre studi contemporaneamente successivamente a quelli iniziali di Novara e Roma, a Genova, a Milano e in Costa Smeralda. Inoltre è da osservare che molti considerano la sua barca, il Tamory, un ketch da 26 metri come “studio viaggiante”, in cui riceveva clienti.

Sulla misconoscenza di Vietti sarà utile interrogarsi: sicuramente ha a che fare con la “fortuna critica” o nel suo caso alla “sfortuna critica”, ossia al fatto che pochi tra i critici ufficiali si siano interessati alla sua produzione architettonica. Sicuramente ciò può essere messo in relazione agli incontri e ai rapporti che aveva con le persone, con gli studiosi, con i critici, con gli editori, con i direttori di riviste e così via. Sicuramente il suo carattere poco incline a fare battage ha poi contribuito in un certo senso ad allontanarlo dalla critica ufficiale e a rinchiudersi in un rapporto intimo con l'architettura. Scrive che aveva un'amante che si chiamava Architettura, che aveva il “mal della pietra”, e così via.

Impostazione della ricerca

Chiarito il quadro metodologico di impostazione della ricerca rimane, si fa per dire, il tema dell'analisi e dell'ordinamento delle opere e dei progetti. Ci viene in aiuto un'organizzazione della sua produzione in blocchi temporali contraddistinti dalla prevalenza di alcuni temi che caratterizzano il suo progettare, il contesto in cui opera e le persone e i gruppi che frequenta.

Una prima fase del suo lavoro (1928-1940), dalla Laurea allo scoppio della

**Figg. 4-6**

Luigi Vietti, Progetto di "Teatro Armonico", 1927.

Archivio CSAC, Fondo Vietti.

Seconda Guerra è la più indagata e la più conosciuta (quella della militanza razionalista) quella anche più pubblicata all'epoca sulle riviste (sulla «Domus» di Ponti, la «Casa Bella» di Pagano, «Architettura e Arti decorative» di Piacentini, «Quadrante» di Bontempelli, «L'Architecture d'aujourd'hui», «Rassegna d'Architettura», «Costruire», «Stile»), ma anche quella in cui Vietti si impegna maggiormente nella riflessione teorica e nella promozione e nell'autopromozione (Aneddoto di Ponti e Pagano). Scriverà a questo proposito "eravamo giovani, volevamo lavorare". In questa fase è, inoltre interessante la sua attività di divulgatore del moderno attraverso lunghi articoli pubblicati su quotidiani (principalmente «Il Messaggero» di Roma e «Il Secolo XIX» di Genova), resoconti di viaggi compiuti nel Nord Europa (*Viaggio architettonico al Nord tra il 10° e il 15° meridiano*, 1933) e nel Sud Italia (*Romanzo delle verità architettoniche*, 1935).

È la fase dell'adesione al Razionalismo, della partecipazione al CIAM di Bruxelles con la delegazione italiana composta da Pollini e Bottoni, dell'incontro con i suoi grandi Maestri internazionali (Le Corbusier, Mies e Gropius), la frequentazione dei razionalisti milanesi; la fondazione del MIAR; la fondazione del gruppo di Razionalisti genovesi (con Daneri e Morozzo della Rocca); la partecipazione alla V Triennale; l'Esposizione di Roma.

Lo spartiacque è la seconda guerra mondiale in cui, racconta Vietti, riflette su come fondere razionalismo e architettura spontanea già introdotta sperimentalmente negli anni precedenti. È questo uno dei primi temi fondamentali della ricerca ossia quello di un razionalismo del tutto autonomo che prende le distanze tanto da quello di Terragni (significativo è lo screzio e la presa di distanza nel caso del concorso per l'Auditorium di Roma) tanto dagli altri razionalismi a tal punto da poterlo definire come "Razionalismo naturale o spontaneo".

Tornando al paradigma numerico, che ci offre un binario entro cui fissare i punti più importanti della sua produzione, possiamo considerare le date come le stazioni di posta di questo percorso. La prima è la data di nascita, 1903, che ci fornisce un'indicazione sulla generazione di appartenenza e sulla vicinanza con altre figure. Se volessimo utilizzare il paradigma di Sigfried Giedion (che Vietti conosceva direttamente e che va a trovare nella tappa zurighese del suo viaggio al Nord Europa³), Vietti appartarrebbe

**Figg. 7-8**

Disegni riferiti a diversi progetti non ancora identificati contenuti in una cartellina denominata "Disegni vari". Anni Trenta.

Archivio CSAC, Fondo Vietti.

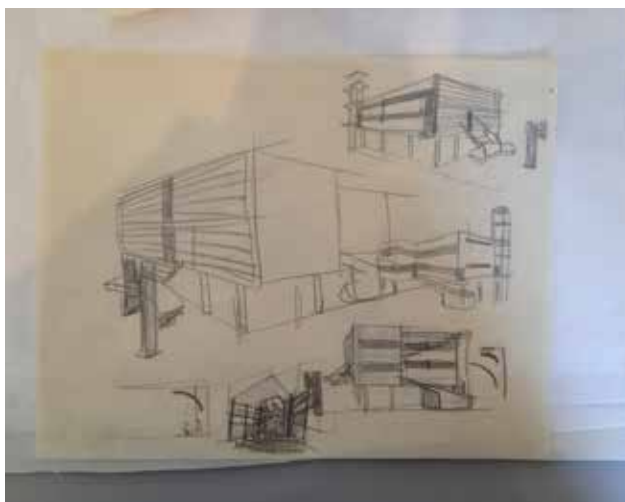
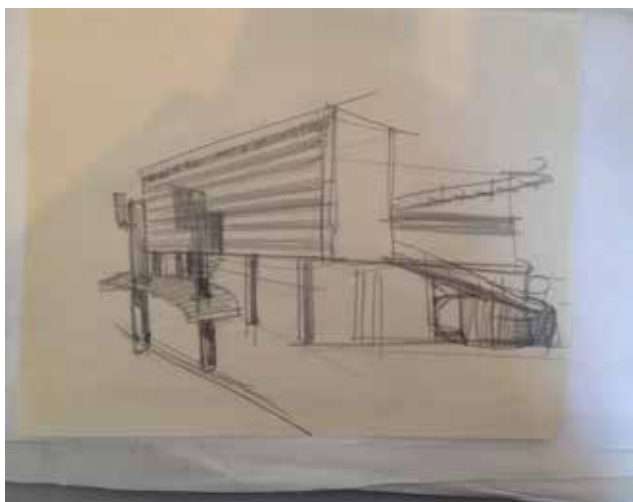
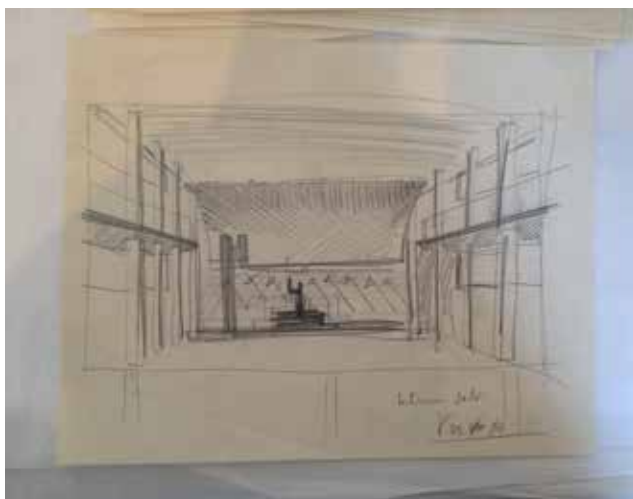
alla seconda generazione di architetti moderni. Nel 1903 nascono anche Figini e Pollini, Adalberto Libera, Eugenio Fuselli e Piero Bottoni. Giuseppe Terragni, invece, nasce l'anno successivo insieme a Vender e Mario Ridolfi. Ignazio Gardella è del 1905.

La seconda data è costituita dall'anno in cui si iscrive alla Facoltà di Ingegneria del Politecnico di Milano, 1922, ma l'anno successivo chiede il trasferimento alla Facoltà di Architettura. Suoi compagni di corso a Milano sono Giuseppe Terragni e Luigi Figini. Nel 1925 si trasferisce, però, alla neonata Scuola di Architettura di Roma dove studierà insieme ad Adalberto Libera e Tullio Rossi.

Nel 1928, si laurea con lode presso la Scuola di Roma allora guidata da Gustavo Giovannoni, con una tesi di laurea in progettazione che riceve il Premio Palanti e il Premio Manfredi e che verrà esposta insieme ad altri suoi progetti giovanili alle prime Esposizioni di Architettura Razionale di Roma.

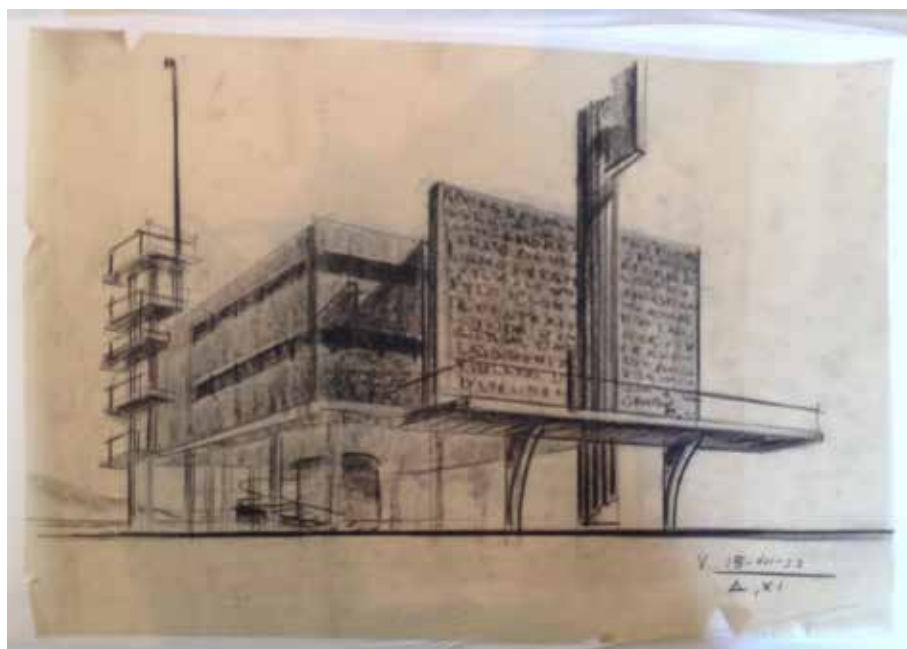
C'è un aneddoto interessante legato al suo lavoro di laurea che vale la pena ricordare: in seguito ad una prima proposta di tesi qualcuno gli disse che con un progetto "razionalista" si sarebbe laureato con 18. Roma vive in quel periodo lo scontro tra Accademismo e Razionalismo (in sintesi tra la vecchia scuola incarnata nella figura di Piacentini e la nuova leva di architetti). Allora sospese la tesi e tornò a Milano per il Servizio Militare che ancora fece con Figini e Terragni dove maturò l'idea di una fusione tra architettura spontanea e architettura razionalista. Si laureò con lode con il plauso di Giovannoni e vinse la Medaglia d'Oro della Scuola Superiore di Architettura di Roma.

Subito dopo la laurea collabora alla stesura del progetto definitivo per il Palazzo della Società delle Nazioni di Ginevra dove avrà modo di conoscere i cinque architetti del comitato incaricato: Carlo Broggi, Julien Fleggen-



Figg. 9-13

Luigi Vietti, Casa del Fascio di Intra, Schizzi di studio e prospettiva a carboncino, 1933. Archivio CSAC, Fondo Vietti.



**Figg. 14-15**

Luigi Vietti, Giuseppe Terragni, Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Marcello Nizzoli, Mario Sironi, Concorso per il Palazzo del Littorio a Roma, Progetto A [Vietti], 1934.

Fotografia del Plastico e Fotografia con collage di persone. Archivio CSAC, Fondo Vietti.

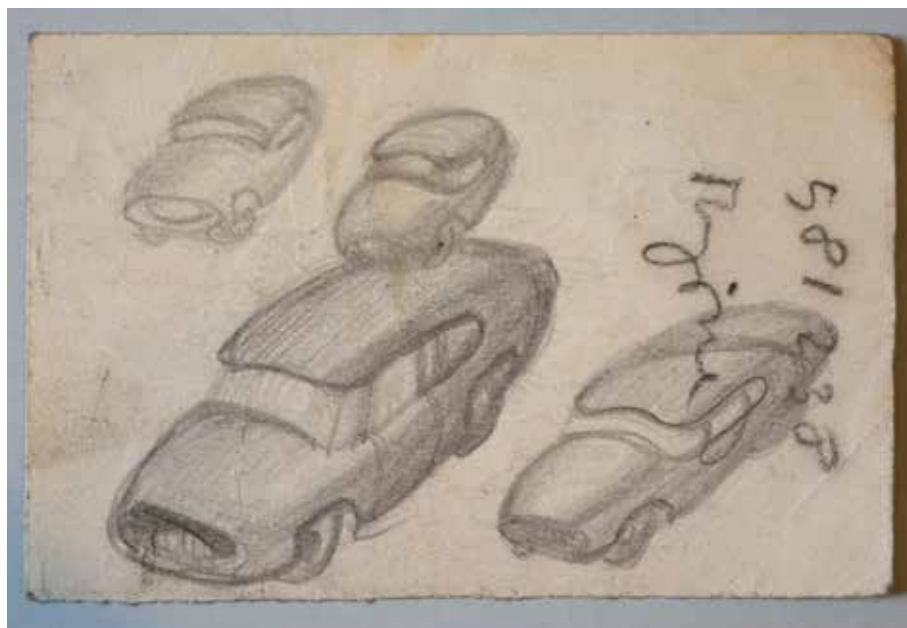
heimer, Camille Lefèvre, Henri Paul Nénot e József Vágó.

Nel 1929 si trasferisce a Genova in seguito ad un incarico ricevuto dal Ministero dei Lavori Pubblici per lo studio dei Piani Regolatori di alcuni comuni della Liguria in funzione dell'applicazione della legge panoramica. Prosegue così la sua attività di studio del paesaggio e di riflessione sul rapporto tra tutela e progetto iniziata con il progetto di tesi. Successivamente viene nominato Ispettore Onorario per i Monumenti della Liguria e fino al 1933 lavora per la Soprintendenza alle Belle Arti. Attraverso tale ruolo ha i primi incarichi per la Stazione Marittima e per la Mostra del Mare. Gli viene chiesto di entrare nei ruoli come Soprintendente ma rifiuta dicendo che ha "il mal di pietra". Riesce a coniugare perfettamente tutela dell'ambiente e trasformazione del territorio attraverso una sensibilità progettuale che introietta gli stilemi della tradizione. Cosicché il suo razionalismo si arricchisce sempre più di elementi derivati dalla naturalità del luogo. A Genova entra in contatto con alcuni architetti razionalisti (tra cui Daneri) con i quali fonderà il gruppo Architetti razionalisti genovesi partecipando alla V Triennale del 1933 con i due progetti per la Casa alta a struttura d'acciaio, nota anche come casa alta genovese e La stamberga dei 12 sciatori, un rifugio modello pensato per il Mottarone.

Lo spartiacque tra la prima fase e la seconda è Casa Conte Marone-Cinzano a Zoagli del 1938-40.

La seconda fase del suo lavoro (1941-1961), "dal Razionalismo all'architettura dei luoghi: alla ricerca di una nuova (e personale) identità nel professionismo italiano", è contraddistinta da un'intensa attività che sfocia nell'avvio della sua avventura in Costa Smeralda.

L'inizio della seconda fase del suo lavoro può essere fissato nella sua prima opera a Cortina costituita dalla Villa per la famiglia Piussi dei sette camini 1939-40. È la fase in cui lavora prevalentemente sul tema della "casa di montagna", della reinterpretazione dei Tabià, ma estendendo la riflessione al più generale tema dell'abitare in diversi luoghi (al mare, in montagna, al lago, ma anche sopra le navi riferendoci all'attività di progettazione degli interni navali) e in diverse situazioni (interessante in questo senso è la sperimentazione Unicasa per abitazioni in serie poi utilizzati dalla Breda per la "casa-vagone"). Si affacciano anche le prime grandi commesse per

**Figg. 16-17**

Luigi Vietti, Schizzi dell'automobile 1100 fuoriserie tipo "cabriolet" della Taviom, Officine navali automobilistiche di Genova, 1945.

Archivio CSAC, Fondo Vietti.

la Banca Popolare di Novara (che gli affiderà la realizzazione delle proprie sedi in Italia) e quelle a Venezia (che sfoceranno nell'intervento all'Isola di San Giorgio Maggiore per la famiglia Cini) mentre la sua figura inizia ad essere un riferimento per un preciso ambito di committenza: tra i suoi clienti troviamo industriali come Piaggio, Agnelli, Mattei, Astaldi, politici come Tagliavacche, Cini, Catalano, attori come Bertrand e Harrison, borghesi e nobili come le famiglie Chiericati Salvioni, Rubin de Cervin Albrizzi, Cetti Serbelloni o Calvi di Bergolo.

In questo periodo emerge con prepotenza la sua multiscalarità progettuale che va dal design anche di oggetti non proprio consueti (scarpe, automobili, ecc.) fino agli studi per i piani regolatori di Cortina (1955-66) Portofino (1957-60).

Lo spartiacque tra la seconda e la terza fase non è una sua architettura ma simbolicamente l'atto di costituzione del Consorzio Costa Smeralda datato 14 marzo del 1962.

La terza ed ultima fase del suo lavoro (1962-1998), "il consolidarsi dell'attività progettuale e l'architettura del villaggio turistico, dei neo-paesi", è contraddistinta dall'invenzione dell'urbanistica turistica, e dalla progettazione delle architetture ad esso connesse soprattutto (ma non solo), in Costa Smeralda: dalle residenze turistiche (singole o accorpate) alle strutture ricettive (Hotel e Alberghi) o di svago (Club House, campi da Golf, da Polo, eccetera). È anche il periodo in cui opera a livello internazionale (soprattutto Argentina, Venezuela, Uruguay, Bahamas, ma anche Eritrea). Se nel secondo periodo abbiamo un breve "saggio" di committenza borghese industriale in quest'ultimo periodo l'elenco si amplia divenendo di fatto l'architetto di riferimento degli industriali che da Vietti si fanno progettare gli stabilimenti industriali spesso accompagnati da residenze operaie, la casa principale e le ville di villeggiatura nei luoghi eletti del jet set italiano dalla Costa Smeralda a Portofino, la Costa Azzurra, per quanto riguarda i soggiorni marittimi, Cortina, Sestrierè e Courmayeur per quan-

**Figg. 18-19**

Luigi Vietti, Villa Fürstenberg,
Cortina, 1950.

Archivio CSAC, Fondo Vietti.



to riguarda quelli montani.

* * *

Se la prima suddivisione cronologica è basata sull'individuazione in alcune fasi temporali di macro-argomenti prevalenti, una ricerca organizzata solo per fasi temporali, sebbene utile ai fini di una prima conoscenza della figura, non sarebbe sufficiente a far emergere la varietà dei temi della sua articolata e complessa attività progettuale. Cosicché è possibile trasversalmente ordinare la sua produzione secondo delle costanti tematiche, tipologiche, funzionali, che ne chiariscono il quadro complessivo.

Se ne elencano in questa sede, a titolo di esempio non esaustivo, solo alcuni che ci sembra interessante approfondire nelle successive fasi:

- a) Il Razionalismo di Vietti («spontaneo») e il rapporto con i razionalisti milanesi, genovesi e romani;
- b) Natura/contesto, tradizione/innovazione, architettura spontanea/vernacolo;
- c) La residenzialità/l'abitare (Case, Case alte, a sfera, Case minime,

Fig. 20

Luigi Vietti, Progetto di sistemazione di Piazza Franchetti a Reggio Emilia [Isolato San Rocco], 1949-50.

Archivio CSAC, Fondo Vietti.

**Fig. 21**

Luigi Vietti, Progetto di sistemazione dell'isolato compreso tra Corso Sempione, Via Filelfo, Via Trebazio, Milano [Complesso Piaggio o grattacielo Vespa], 1951-62

Archivio CSAC, Fondo Vietti.



UNI-Casa, Casa genovese, Grattacieli, Ville, su terreno a fasce, in pianura, su roccia a sperone, Club house, Hotel, ecc.);

d) La ricerca sul tipo teatrale (Auditorium di Roma, Megateatro, Cinema di Massa, Teatro drammatico, Teatro Verde, Teatrino Fürstenberg);

e) Gli interni tra Design e Architettura (interni domestici, navali, interni commerciali, ecc.);

f) L'invenzione del Villaggio turistico (neo-paesi);

g) Vietti urbanista: tra tutela e sviluppo del territorio (PRG Novara, Genova, Cortina, Portofino, Costa Smeralda);

h) L'architettura degli impianti sportivi (Golf, Polo, Piscine, Stadio Olimpico e Foro Italico);

i) Realismo, Surrealismo, Neorealismo, Iper-realismo: La città delle ossa

j) Vietti disegnatore/pittore;

k) Vietti fotografo;

l) Vietti teorico/divulgatore delle idee del moderno.

Proseguendo la ricerca e ponendoci come obiettivo un convegno ed una prima mostra itinerante sull'intera opera per il 2021 è utile delineare alcune considerazioni.

Nel caso di Luigi Vietti siamo di fronte ad una figura che ha scritto poco di architettura, che ha abbracciato teorie in modo diretto facendo profes-

Fig. 22

Luigi Vietti, Villa Vasselli, Porto Cervo, 1966.
Archivio CSAC, Fondo Vietti.

**Fig. 23**

Luigi Vietti, Villa Lips, Il Tulipano Porto Cervo, 1969-74.
Archivio CSAC, Fondo Vietti.



sione, progettando e costruendo, procedendo criticamente disegnando e ridisegnando le diverse soluzioni: ciò lo avvicina molto ad altre figure del moderno tra le quali il coetaneo Ignazio Gardella (con il quale Vietti partecipa al concorso per la Casa del Fascio di Oleggio) la cui interpretazione critica ci ha in qualche modo guidato (da lui abbiamo mutuato il paradigma samonariano del professionismo italiano). Una figura schiva e riservata, quella di Vietti, “ero uno, forse dei più silenziosi, ma abbastanza incisivo nel campo dell’architettura razionalista”⁴, che ha costruito senza mai – per riserbo – ostentare il proprio pensiero sull’architettura. Dirà che non gli interessava fare battage sulle cose che faceva. “Nella vita e nell’architettura ho sempre cercato me stesso”⁵.

Non è un caso che questo numero di FAM segua cronologicamente quello dedicato ai maestri misconosciuti e dimenticati. Vietti di fatto lo è come lo sono stati alcuni suoi compagni di percorso come Busiri Vici, Morozzo della Rozza o Alberto Ponis, tanto per restare in Italia (per alcuni si è già provveduto ad una revisione critica, attraverso la costituzione di archivi-fondazioni, pubblicazione di cataloghi, produzione di mostre, per altri il lavoro è ancora tutto da fare).

Figura di progettista molto interessante in grado di gestire con particolare sapienza tanto il progetto di un edificio, il design di una berlina, un paio di

**Fig. 24**

Luigi Vietti, Il pianoro delle scapole, 1974. Disegno della serie "La città delle ossa". Archivio CSAC, Fondo Vietti.

**Fig. 25**

Luigi Vietti, Il porticciolo della sella turgica, 1975. Disegno della serie "La città delle ossa". Archivio CSAC, Fondo Vietti.

scarpe, una cupola, un teatro o gli interni di una villa. Non senza spirito critico, non senza immedesimarsi nell'uomo destinato ad usarla.

Personaggio eclettico, per certi aspetti anticonformista, per altri ultraconformista, è una figura che ricorda molto Carlo Mollino per l'apertura degli interessi e la versatilità con la quale affrontava i temi più disparati della domanda progettuale (altro che "dal cucchiaino alla città") ma anche Ignazio Gardella per l'operosità e per l'approccio pratico all'Architettura.

Amante dell'arte e del disegno, interessato al modo naturale per risolvere i problemi progettuali (una bella definizione di architettura spontanea) già dalle primissime opere, contamina il linguaggio razionalista con l'attenzione al contesto e alla natura cosicché sui bianchi muri razionalisti non è difficile scorgere la verticalità data da arbusti rampicanti attorno a cavi tesi oppure un albero comparire nel centro di una scala elicoidale di una casa del fascio.

Il suo razionalismo non è quello algido e perentorio di un Terragni: mi piace leggere la disputa tra le due principali figure impegnate nello sviluppo del Concorso per il Palazzo Littorio come la lotta tra due modi di concepire gli stessi principi: alla rigidità delle linee del progetto Terragni (B) Vietti contrappone una soluzione che trova il modo di esternalizzare la "natura interna" delle linee di forza.

La guerra ha rappresentato uno spartiacque: la "pausa" gli ha imposto una riflessione sulla fissità degli elementi nell'architettura razionalista a cui aggiungeva il bagaglio importante e onnipresente dell'architettura spontanea.

Per Vietti l'unione di questi opposti (razionalismo e architettura spontanea) era possibile sulla base di un'equivalenza chiara: così come l'architettura razionalista deriva dalla composizione di elementi essenziali anche l'architettura spontanea è fatta da elementi essenziali.

Un'altra caratteristica di Vietti è quella di essere stato in qualche modo

**Figg. 26-27**

Luigi Vietti, Schizzi relativi al Concorso per la ricostruzione del Suk di Beirut, 1994. Archivio CSAC, Fondo Vietti.

testimone partecipe e attivo di una stagione della vita sociale e culturale italiana: penso al Secondo dopoguerra che l'ha visto direttamente coinvolto nella costruzione degli spazi e delle architetture che sarebbero diventate il simbolo di una stagione culturale.

E qui non posso che essere d'accordo con Aldo Rossi quando sostiene, a proposito di Vietti, che ha fornito "l'immagine incontestabile della borghesia lombarda o italiana" tant'è che Rossi dice "essere un bravo architetto, interessante"⁶.

Attivo fino alla sua morte con quella sempre spiccata tendenza alla ricerca architettonica e alla volontà di cercare se stesso in ogni architettura iniziando sempre da capo.

Lungi da noi l'idea di farne un maestro assoluto o una figura preminente dell'architettura italiana, affrontiamo la ricerca lasciandoci guidare dai molti ed eterogenei materiali documentari contenuti in archivio: moltissimi progetti, molti contenenti disegni o schizzi autografi direttamente eseguiti con le tecniche più disparate a testimonianza di una capacità di fissare e comunicare (innanzitutto se stesso) l'idea. Vietti infatti ricorda che siccome la notte dormiva poco aveva sempre sul comodino il materiale su cui appuntare temi e disegnare e ... al mattino il progetto era nato.

Tutto ciò, unito all'eterogeneità della sua attività progettuale, dal Piano Regolatore al disegno del bicchiere, dal Campo da Golf al disegno di calzature, e all'uniformità di trattamento dei temi progettuali affrontava alla stessa stregua il "garage del Parroco di Portofino" alla grande villa del magnate dell'industria, ne fa emergere un ritratto di Architetto amante della professione in tutte le sue sfaccettature.

Un segreto del suo successo è stato quello di impersonificare negli stili di vita le abitudini dei suoi committenti che da aristocratici e borghesi amavano ritrovarsi in luoghi esclusivi che diventano i suoi luoghi d'affezione e di fortuna progettuale: Cortina, Portofino e la Costa Smeralda. Cosicché è in grado di creare lo spazio architettonico del vivere i riti quotidiani esclusivi di una borghesia imprenditoriale come il ritrovarsi attorno al camino (in montagna) o sotto il pergolato attorno alla piscina (al mare). È così, per esempio, che nasce il Teatrino interno per Ira Fustenberg nella casa degli Agnelli.

Vietti sa perfettamente cosa desiderano i suoi committenti perché ne è perfettamente coinvolto e impersonificato: anzi egli stesso era in qualche modo

**Fig. 28**

Luigi Vietti, Concorso per la ricostruzione del Suk di Beirut, 1994.

Archivio CSAC, Fondo Vietti.

un aristocratico borghese amante di quegli stessi riti. I suoi committenti li ritrova al Clubino a Milano o alla Yacht Club della Costa Smeralda (che ha contribuito a fondare e del quale possiede una delle prime tessere): la sua rubrica telefonica vanta oltre ai nomi dell'aristocrazia e dell'alta borghesia milanese, lombarda e del nord, Principi, Cavalieri, Conti, Duchi. Agnelli, Torino, Agusta, Varese, Alemagna, Milano, Barilla, Parma, Berlusconi, Milano, Bertrand, Biella, Bialetti, Omegna, Boldrocchi, Monza, Borletti, Milano, Brion, Treviso-Milano, Cini, Venezia, De Benedetti, Torino, Dufour, Genova, Falck, Sesto S. Giovanni, Fortuny, Venezia, Aga Kahn, Parigi, Lagostina, Omegna, Marone Cinzano, Torino, Marzotto, Valdagno, Mentasti, Milano, Merloni, Fabriano, Mondadori, Verona, Piaggio, Sestri-Genova, Riello, Verona, Rizzoli, Milano, Zegna, Biemonte, Zoppas, Treviso, oltre a personaggi internazionali come Henry Ford II, Rockefeller, Ira Furstenberg, Rex Harrison, Monique van Vooren, Bill Lear.

Inventore a tutti gli effetti del "Villaggio turistico" (all'interno dell'Archivio sono presenti riflessioni e appunti sull'Urbanistica turistica frutto forse di un tentativo di sistematica pubblicazione)⁷, Vietti nasce razionalista e, dopo aver attraversato tutto il secolo in tutte le sue contraddizioni, muore post-razionalista, come egli stesso si definisce.

Mi capita spesso mentre sfoglio i suoi affascinanti disegni razionalisti di rapportarlo all'amico e compagno di strada Giuseppe Terragni: entrambi hanno un indiscusso talento sia nell'espressione figurativa che nella composizione architettonica; entrambi hanno le idee chiare sul razionalismo seppur declinato in maniera differente (rigido e puro, quello di Terragni, spurio e contaminato da forme tradizionali, quello di Vietti); entrambi hanno una propensione alla leadership (motivo per cui, forse, si scontrano al concorso per l'Auditorium di Roma e decidono di partecipare con due soluzioni ognuna delle quali fa capo ad una precisa idea: il palazzo per uffici per Terragni ed una nuova monumentalità per Vietti). Fino qui per quanto riguarda le assonanze: a Terragni, come noto, il destino riservò una morte tragica nel 1943, mentre Vietti visse ancora altrettanti anni. È inevitabile pensare, anche se la storia come noto "non si fa con i se o con i ma", all'evoluzione di una poetica di Terragni estesa a tutto il Novecento.

E, viceversa, al caso in cui Vietti avesse “congelato” la sua produzione Razionalista all’inizio degli anni Quaranta. È vero anche che le prove di Architettura costruita nel caso di Terragni sono di gran lunga superiori rispetto a quelle di Vietti (che dal canto suo può vantare una quantità ed una varietà di progetti persino superiore a quella di Terragni). Vietti stesso dichiara che “lavori noi ne facevamo pochi, Terragni forse un po’ di più perché aveva le basi a Como io, invece, ho girovagato per l’Italia e ho avuto meno possibilità di lavoro”.

Da non dimenticare poi l’interesse della critica ufficiale alla figura di Terragni e il “pesante silenzio” che la stessa ha riservato alla figura di Vietti. Nel 1929, in quella Caserma della Scuola Ufficiali di via Lamarmora a Milano, nell’artiglieria contraerea, Terragni e Vietti, entrambi brillanti aspiranti allievi che “spesso disegnavano insieme”, scrissero il proprio destino di vita e anche architettonico: Vietti in quanto figlio unico rimase Sergente e come tale non venne più richiamato in guerra, Terragni, finendo il mese di prima nomina e diventando Tenente, consentì il successivo richiamo alla Armi che gli costò la vita.

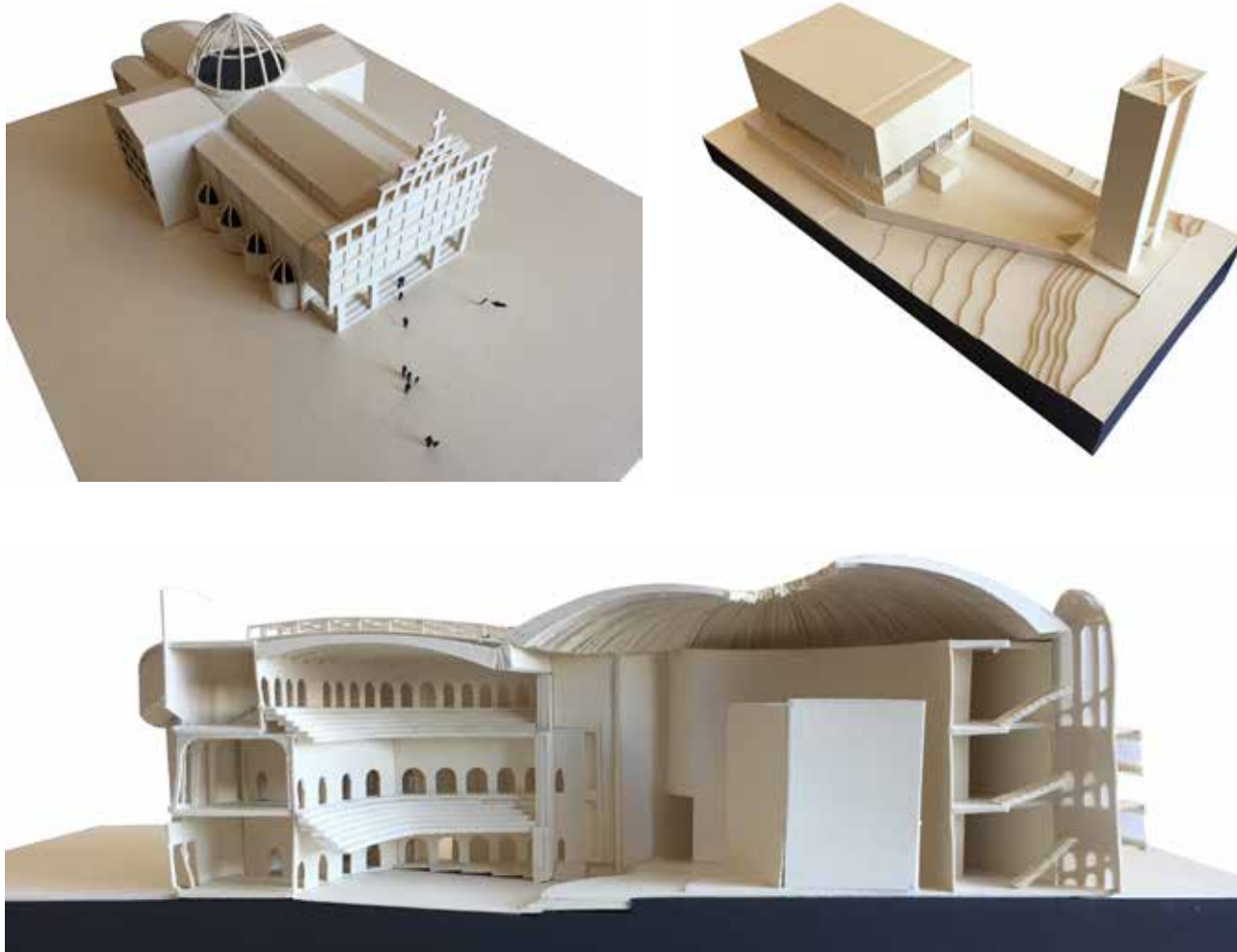
L’approfondimento didattico della ricerca

Nel corso della ricerca d’archivio sul fondo Vietti è stata sperimentata anche un’attività didattica finalizzata a fornire competenze trasversali. Nel corso di Teorie della ricerca architettonica contemporanea, infatti, tenuto dal sottoscritto nell’a.a. 2015-16 presso l’Università di Parma, una parte di approfondimento del corso verteva sull’analisi, lo studio e la comprensione di un’opera significativa del Razionalismo italiano tra cui alcune opere di Luigi Vietti. Gli studenti hanno potuto compiere un’esercitazione direttamente in Archivio a contatto con i materiali documentali originari che, dopo aver riprodotto, sono serviti come base per lo studio dell’opera attraverso il ridisegno (piante, prospetti, sezioni, prospettive e modello digitale tridimensionale) e la produzione di plastici alle differenti scale.

Il numero monografico

Il fascicolo monografico è l’esito di un primo lavoro di ricerca svolto dal gruppo di studiosi provenienti da diverse Università italiane e straniere (Università di Parma, Sapienza Università di Roma, Università di Genova, Politecnico di Milano, Università Iuav di Venezia, ETSA Barcelona) a cui si aggiungono alcune importanti testimonianze come per esempio le due interviste rinvenute da parte di Marcello Sèstito dell’Università Mediterranea di Reggio Calabria.

Seguendo la struttura e le tematiche degli interventi del convegno, gli articoli trattano l’opera di Luigi Vietti dapprima in generale attraverso il mio testo introduttivo e l’articolo di Paola Veronica Dell’aira per poi approfondire alcune particolari tematiche. Queste ultime riguardano l’operato di Vietti a Genova illustrato da Valter Scelsi nel suo articolo sull’ambiente ligure degli anni Trenta, ossia il contesto culturale che accoglie l’opera di Vietti nel suo primo trasferimento da Roma a Genova; il rapporto con la tradizione approfondito da Giorgia Sala nell’ambito del suo Dottorato di ricerca in Architettura, città e design, curriculum Storia dell’architettura e dell’urbanistica coordinato da Massimo Bulgarelli presso lo IUAV di Venezia (relatore: Marco Mulazzani); l’avventura della costruzione della Costa Smeralda approfondita e documentata da Pisana Posocco già studiosa dell’architettura turistica alla scala urbana ed edilizia e, complementare a questo per accesso a fondi archivistici nonché per approccio disciplinare,

**Figg. 29-31**

Modelli interpretativi di alcuni progetti di Luigi Vietti: Teatro Armonico (1927), Chiesa San Giovanni Battista a Cicagna, Genova (1934), Casa del Fascio Generale Giordana, Genova (1937), Corso di Teorie della progettazione architettonica contemporanea. Approfondimento monodisciplinare, a.a. 2016-17, Prof. Enrico Prandi.

l'articolo di Alessandra Cappai sull'urbanistica turistica di Vietti, esito di un percorso di Dottorato in Urbanistica svolto presso l'Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona dell'UPC. Mauro Marzo e Viola Bertini, approfondiscono l'opera veneziana di Vietti attraverso alcuni progetti paradigmatici come l'ampliamento dell'Albergo Bauer-Grünwald. Conclude il fascicolo una testimonianza diretta di Vietti, intervistato da Marcello Sèstito nel 1983 a Porto Cervo e nel 1993 a Milano.

Note

¹ Ci si riferisce al titolo di Argan nel testo a cura di Marco Porta, *L'architettura di Ignazio Gardella* (Etas Kompass 1985) e al successivo *Ignazio Gardella e il professionismo italiano* di Alberto Samonà. (Officina 1981).

² Una esaustiva sintesi è stata effettuata da Vietti stesso in occasione della mostra MAAV – Mostra Antologica Architetto Vietti, tenutasi a Cannobio (24 giugno - 30 settembre 1995) e successivamente a Novara (18 aprile - 27 maggio 1998) che prevedeva un percorso attraverso le opere più importanti ed i temi di ricerca accompagnati da schede descrittive autografe.

³ *Viaggio architettonico al nord sul 10° e 15° meridiano*, [Zurigo]. In «Il Secolo XIX», Genova, giovedì 2 marzo 1933 e «Il Messaggero», Roma, giovedì 2 marzo 1933. Gli articoli di Vietti relativi alla sua attività pubblicistica degli anni Trenta sono oggetto di imminente ripubblicazione da parte di Enrico Prandi e Paola Veronica Dell'Aira.

⁴ Si veda l'intervista inedita a cura di Marcello Sèstito, *Il progetto dipinto e la scoperte*.

ta dell'arco. Intervista a Luigi Vietti, in questo numero.

⁵ Ibidem

⁶ Su questo tema si veda anche il mio saggio E. Prandi, *Ignazio Gardella e Luigi Vietti (passando da Aldo Rossi). Una prima ipotesi interpretativa*, in «FAM», n. 44/2018, pp. 71-75. DOI: <http://dx.doi.org/10.1283/fam/issn2039-0491/n44-2018/215>

⁷ *Urbanistica turistica. Appunti*, è il titolo di una cartella che contiene appunti manoscritti e dattiloscritti. CSAC, Fondo Vietti

Bibliografia*

DELL'AIRA P.V. (1997) - *Luigi Vietti. Progetti e realizzazioni degli anni '30*, Alinea, Firenze 1997.

BARISONE S., SCELSI V. (1999) - *Luigi Vietti. Architetture Liguri*, Erga, Genova.

CAPPALÀ A. (2014) - *Dal neorealismo italiano al landscape planning americano: la fondazione del paesaggio turistico della Costa Smeralda*, tesi di dottorato, Universitat Politècnica de Catalunya, Departament d'Urbanisme i Ordenació del Territori, Direttore: Ricard Pié i Ninot, Co-direttore: Maria Goula, Febbraio

CAPPALÀ A. (2015) - *La costruzione dello spazio turistico nella costa smeralda: neorealismo o banalizzazione dell'architettura vernacolare?*, QRU: Quaderns de Recerca en Urbanisme, 5/6, pp.176-187

DE ROSSI A. (2016) - *La costruzione delle Alpi. Il Novecento e il modernismo alpino (1917-2017)*, Roma.

POSOTTO P. (2017) - *Il turismo esclusivo della Costa Smeralda. Primitivismo e neomediterraneo*, in Pisana Posotto, *Progettare la vacanza. Studi sull'architettura balneare del secondo dopoguerra*, Quodlibet, Macerata.

PRANDI E. (2018) - *Ignazio Gardella e Luigi Vietti (passando da Aldo Rossi). Una prima ipotesi interpretativa*, in «FAM», n. 44/2018, pp. 71-75. DOI: <http://dx.doi.org/10.1283/fam/issn2039-0491/n44-2018/215>.

*Una bibliografia esaustiva è riportata alle pagg. 111-127 come apparato a questo numero.

Ringraziamenti:

Si desidera ringraziare lo staff del CSAC e in particolare Lucia Miodini e Francesca Asti, Riccardo Vietti Cattaneo e Marco Mulazzani.

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 l'IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2003. Attualmente è Professore Associato (dal 2017 in possesso di Abilitazione scientifica a Professore Ordinario) in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università di Parma e Direttore di FAMagazine. Tra le sue pubblicazioni: *Il progetto del Polo d'Infanzia. Sperimentazioni architettoniche tra didattica e ricerca* (AIÒN, Firenze, 2018); *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).

Paola Veronica Dell'Aira
Luigi Vietti. Attitudine creativa

Abstract

L'articolo propone un riesame del pensiero e dell'opera di Vietti, con particolare attenzione alla produzione da lui maturata nel periodo compreso tra le due guerre mondiali. Riprendendo alcuni dei temi affrontati in seno alla propria Ricerca di Dottorato (1989-1992), facendo leva sul confronto e sullo stretto rapporto avuto con l'architetto, prima della sua scomparsa, reinterpretando altresì opere e progetti del periodo, l'autrice pone in evidenza come, nel lavoro di Vietti, riescano a convivere, in modo spesso esemplare, l'interesse per i fondamenti dell'architettura nascente, con il legame per la tradizione, sia contestuale che disciplinare. Ciò che tiene magicamente insieme i due aspetti è la spiccata vena creativa, oltretutto la capacità di osservare sempre la propria opera con realismo e disincanto.

Parole Chiave

Luigi Vietti — Razionalità — Spontaneismo — Tradizione — Realismo

Nessuno di noi ha mai progettato una casa razionale

Luigi Vietti

Fil vert

C'è un filo ... “verde” che attraversa l'architettura moderna, già al momento del suo nascere, fin dal suo debutto al principio del secolo scorso. Quello “rosso” è il più noto, il più forte, il dominante. Al colore si associa l'importanza. E, in effetti, il “fil rouge” è il progresso.

Nasce così il “Movimento”. Occorreva esser compatti, in quell'inizio '900, in cui molte erano le riforme da effettuare, e ad alta voce bisognava promuoverle. Gli occhi di molti, infatti, “non vedevano”, per dirla con Le Corbusier, oppure preferivano attendere, appoggiarsi sul già noto. Il revival stilistico era un comodo rifugio, tanto agevole e invitante, per via degli storici accreditati e per i sicuri indici di gradimento dal risultare quasi irremovibile. Il passato era però la grande insidia: al sicuro, senza rischi, ma anche senza sbocchi. Perché l'ingegneria allungava le braccia oltre il suo campo disciplinare. Attenzione, *messieurs les architectes*, era l'allarmata implorazione contenuta ne *L'Art décoratif d'aujourd'hui*¹ e nei “*trois rappels*” di *Vers une architecture*, perché presto ne sarete schiacciati anziché coglierne la forza elevatrice, il potere riscattante. Sì, perché l'architettura, in quel passaggio di secolo, tra '800 e '900, andava perdendo di ruolo: superficie contro profondità; decoro contro struttura; forma più che tecnica. Il rapporto storia-progetto non dava i giusti frutti. Che fare allora? Armarsi era un atto d'obbligo. E alla fine si passava dalla parte del torto: disconoscere, colpire, affrancarsi, più che cogliere il profondo valore del



Fig. 1

Luigi Vietti, Progetto di AeroClub
Roberto Forni a Cameri, 1933.
Archivio CSAC, Fondo Vietti.

“tradurre” al presente, come appunto l’affidamento alla “tradizione” vuole in luogo del ripetersi anti-costruttivo del manierismo. Era un torto glorioso, certamente, il torto di chi si esponeva assumendo il primo piano nella crociata, al costo di pesanti critiche. Ecco allora i “più bravi della classe”, gli Hilberseimer, i Mies Van der Rohe, i Le Corbusier ... Ecco i Manifesti, i CIAM, i testi fondativi, il Werkbund e le Mostre dell’Abitazione, gli slogan. “La casa per tutti”, “il meno è il più”, il “*form follows function*”, l’“*existenzminimum*”. L’ideologia ebbe più volte la meglio. La filosofia positivista era la fede. Lo standard era il traguardo; l’aggiornamento tecnico, un atto d’obbligo

Serpeggiava però, tra le fila degli esponenti maggiori della battaglia, ma anche nei loro stessi animi, un dubbio: potrà mai un’esistenza esser minima? Prima della “revisione”, prima del Team X. Prima dell’architettura di “tendenza” e della rigenerazione esistenzialista, l’incertezza di alcuni tra i leader del “*mainstream*” del tempo già faceva pensare: Häring, Frank, Stam, Taut, Markelius...

La linea verde non dimenticava la vita.

Ragionevolezza

“L’architettura inizia dove finisce l’ingegneria” sosteneva Gropius, mentre Le Corbusier metteva in guardia: il Modulor è come un pianoforte ben accordato, quindi sta a voi il suonarlo bene, affermava, e se si accorgeva che i suoi schemi e misure generavano assunzioni acritiche e dogmatiche, se ne sbarazzava con severo distacco: «Il Modulor, me ne infischio! Quando non va, non bisogna applicarlo»².

Ma allora perché tanta levata di scudi dinnanzi alla forma delle cose? Perché mai tanta condanna dell’estro e della ricerca di immagine? Non era dunque la bellezza la vera sfida? “Errori del moderno”, ci dice oggi Franco Purini³. È stato infatti, al tempo, teorizzato uno spazio troppo cerebrale e concepiti ambienti di vita come costrutti ideali, ci si è scostati dalle cose, dall’aderenza ai contesti, agli uomini, ai fatti, alla società. L’architetto ben calato nel “Movimento” era il genio solitario.

Entriamo più decisamente in Italia.



Fig. 2

Fotografia originale dei partecipanti al CIAM del 1930 con indicazioni autografe dei nomi di alcuni partecipanti. Archivio CSAC, Fondo Vietti.

La sottoscrizione del razionalismo è sincera e convinta. È estensiva e compatta. Si aderisce alle tesi e ai principi, ci si impegna nella manualistica, attraverso il CIRPAC (Comitato Internazionale per la Risoluzione dei Problemi nell'Architettura Contemporanea, organo esecutivo dei CIAM) si assume parte attiva nell'organizzazione dei congressi, si partecipa, si decide.

1927: Figini, Pollini, Frette, Larco, Rava, Terragni, Castagnoli, si legano fondando il "Gruppo Sette", Libera si unisce a loro e il gruppo si costituisce ufficialmente come MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale).

Luigi Vietti è della partita. Partecipa, in particolare, come delegato italiano, con Bottoni e Pollini, al 3° Congresso CIAM, quello di Bruxelles del 1930; titolo: *Rationelle Bebauungsweisen*. La discussione promossa, in quel terzo appuntamento, dopo La Sarras e Francoforte, dedicati rispettivamente alla pronuncia del Manifesto e al tema dell'*Existenzminimum*, verte sul tema dell'altezza. "Low-, Mid- or High-Rise Building?" è l'interrogativo posto da Gropius e Giedion. La risposta si vuole che sia una valutazione libera dallo stretto ragionamento contestuale. Lo sviluppo in altezza garantisce infatti sicuri vantaggi economici, oltre a esibire l'arditezza e le potenzialità delle tecniche nuove, l'acciaio, il cemento. Vietti condivide, ma non del tutto.

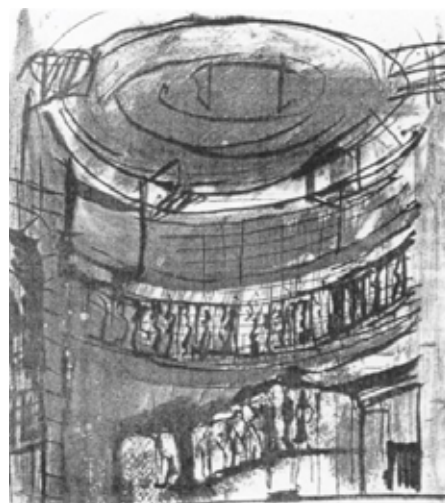
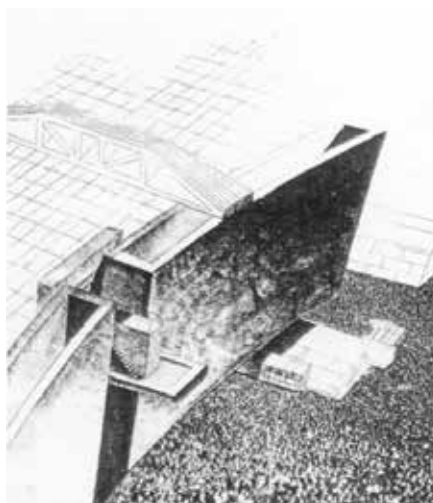
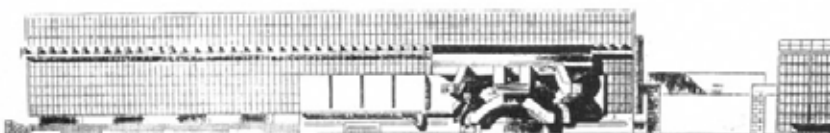
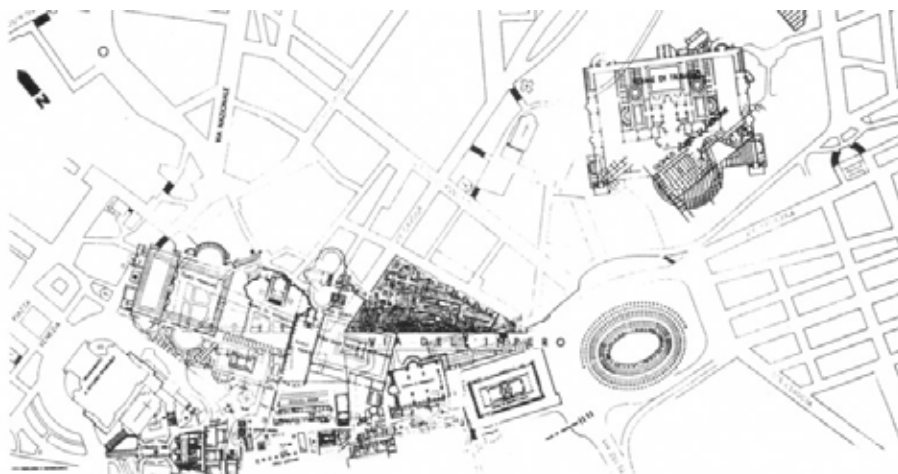
«Come possiamo dire se sono più belle le case alte o basse, lunghe o strette, concentrate o sparse, se non sappiamo se e quali individui sono meglio sistemati in queste o quelle case e se queste case rispondono alle esigenze urbane della città?»⁴.

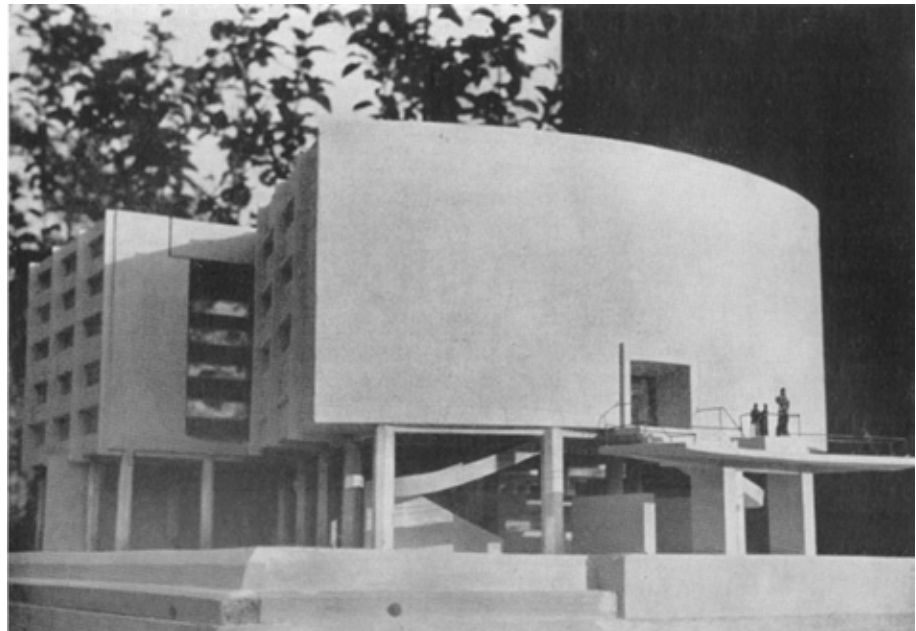
A comandare, in altri termini, dovrebbe essere, ogni volta, il tratto individuale del luogo. Ne è di conferma l'ipotesi formulata con i razionalisti genovesi (Morozzo Della Rocca, Fuselli, Daneri, Haupt, Fineschi, Crosa di Vergagni, Nicoli, Zappa), alla V Triennale di Milano, nel 1933, per la progettazione della Casa a struttura in acciaio (Casa alta genovese). La scelta è per un Modulo facilmente moltiplicabile, componibile, adattivo.

Figg. 3-6

Luigi Vietti, Progetto di primo grado per il Concorso del Palazzo del Littorio a Roma, con Giuseppe Terragni, Antonio Carminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Marcello Nizzoli, Mario Sironi, 1934. Archivio CSAC, Fondo Vietti

Le immagini si riferiscono al Progetto A elaborato da Vietti.



**Figg. 7-8**

Luigi Vietti, Progetto di Concorso per la Casa del Fascio di Oleggio, con Ignazio Gardella, 1934. Archivio CSAC, Fondo Vietti.

Il “segmento” di edificio, in luogo di un’architettura unica e singolare, si abbina a un’oculata strategia di utilizzazione del difficile territorio ligure. Va benissimo, pertanto, la ragione interna alla soluzione tecnica, purché essa non sopravvanti la “ragionevolezza”. Il “razionale” va declinato.

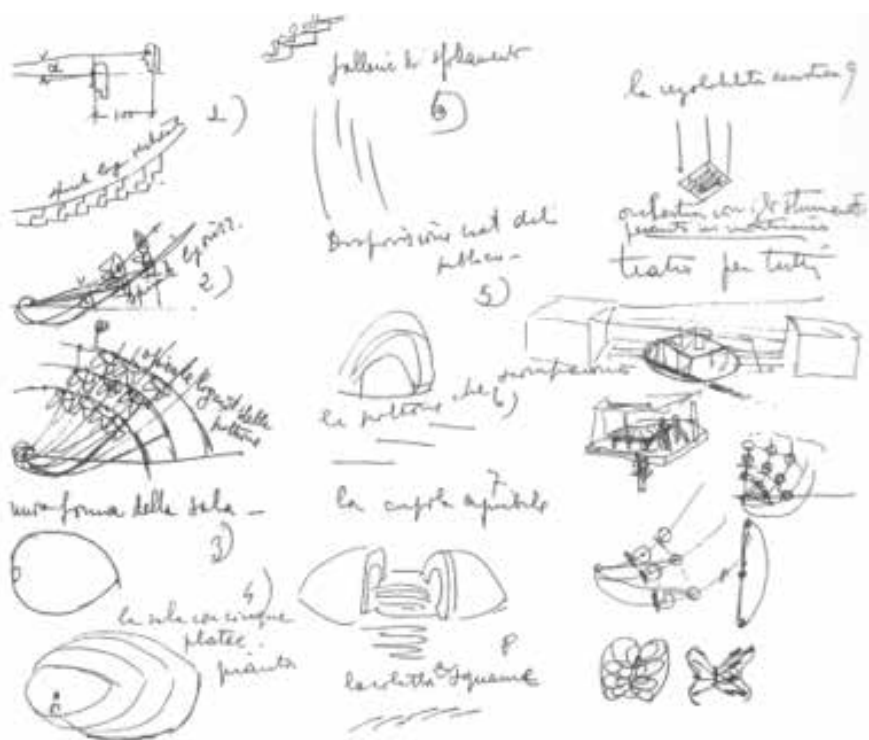
Del MIAR, Vietti cura, con i colleghi, l’organizzazione, pur non aderendovi in prima battuta; a Roma, è tra le fila dei fedeli alla causa e partecipa, introdotto da Giovannoni, alla Prima Esposizione di Architettura Razionale (1928), alla Seconda (1931) e alla Esposizione di Architettura Razionale di Firenze (1932); dal 1937, è poi coprogettista dell’EUR, nominato dal Duce, con Pagano, Piccinato, Rossi e Piacentini.

Ed eccoci al punto. Dalla vicinanza con Piacentini nasce il dubbio. Sì perché l’idea di “codice”, costruttivo, formale, figurativo, non lo convince affatto. Nonostante l’acceso dibattito, sorto all’interno dell’equipe incaricata dell’E42, l’orientamento stilistico da adottare, implicitamente imposto, è quello patrocinato da Piacentini, nominato coordinatore tecnico dell’intera opera. Che fare allora? Sottrarsi? Giammai! Il Regime vuole rappresentarsi unitariamente. E da parte delle giovani leve c’è, prima di tutto, la voglia di lavorare. Pertanto, rinunciare non conviene. Meglio “strizzare l’occhio”. Per Vietti, è “razionalista” «(...) un’architettura che corrisponda al problema che si pone, con elementi costruttivi reali, necessari e adeguati al tema, inserita nel contesto, commisurata alle esigenze e richieste del committente»⁵. Il filo verde può viaggiare indisturbato senza richiedere attività di fronda.

Saggio compromesso

Il regime ha i suoi fini rappresentativi e le sue premure propagandistiche. Tra glorie, vittorie, sanità e cultura, sorgono monumenti trionfalistici, case littorie, colonie, edifici espositivi... Lo stare in tema implica elasticità e disincanto. Mettersi contro, invece, osteggiando grandezze e forme prevaricanti, può far del male alla gente, far mancare, oltre ai simboli, anche le indispensabili utilità sociali, la casa, le infrastrutture, i servizi.

La benevolenza e il saper prendere in carico temi “di squadra”, anche non condividendone il fine oltre che il carattere, si rivela pertanto come organicità nei confronti delle cose: contesti, circostanze, persone. All’epoca del regime, Vietti assume importanti ruoli istituzionali. Per il Ministero della

**Fig. 9**

Luigi Vietti, Schizzi per il progetto di Concorso per l'Auditorium di Roma, con Ing. Ciocca e Ing. Cambi (acustica) 1935-36. Archivio CSAC, Fondo Vietti.

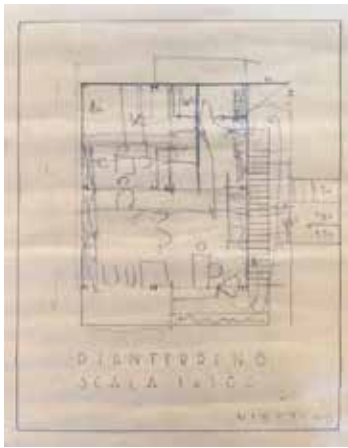
Pubblica Istruzione, si occupa della legislazione per la tutela ambientale, del panorama e del paesaggio; viene quindi nominato Direttore della Sovrintendenza alle Belle Arti e Ispettore Onorario per la Regione Liguria. C'è poi un tema delicato: le sedi della rappresentanza politica. Tra il 1932 e il '33, Vietti è autore della Sede del Gruppo Nazionale Fascista Giordana e della Casa del Fascio di Intra. Con Ignazio Gardella, nel 1934, progetta la Casa del Fascio di Oleggio. Con Carminati, Lingeri, Nizzoli, Saliva, Sironi e Terragni, partecipa al Concorso per il Palazzo Littorio di Roma, in via dell'Impero, e, nel 1935, a quello per il Nuovo Auditorium, accanto alle Terme di Caracalla. Del 1937, inoltre, è il progetto per la Casa del Fascio di Rapallo, concorso bandito dalla Federazione Provinciale dei Fasci di Combattimento; del 1938, è il progetto per la Sede della Confederazione Fascista dei Commercialisti.

Tutto sembra stare pienamente "nelle sue corde". Eppure, la vera ricerca è quella che egli sviluppa al fianco dell'eclatanza celebrativa. Sin dall'esame di Laurea, Vietti rinuncia, convenientemente, alla sua prima proposta.

«Mi avvisarono che con un simile progetto avrei preso il minimo dei voti. Partii allora per il servizio militare, che fu per me un buon periodo di riflessione. Pensai che potevo lavorare su un'architettura "spontanea" nel senso adattivo del termine, ossia ragionevolmente calzata sui luoghi. Avrei potuto avere un buon voto senza disconoscere il mio bagaglio di architetto razionalista. Feci allora un progetto che si rifaceva alle architetture spontanee del Lago Maggiore; ed ebbi un gran successo. Da allora ho sempre creduto nell'accompagnamento delle due cose: razionalità e spontaneismo. (...) gli elementi dell'architettura razionalista erano diventati "fissi", gli architetti ci giocavano (...) in più pensavo a tutto il bagaglio di architettura spontanea del nostro paese (...)»⁶.

Accompagnamento delle due cose, quindi: filo rosso e filo verde in libero parallelismo.

Accanto al Modulo di Casa Alta Genovese, alla V Triennale di Milano



Figg. 10-12

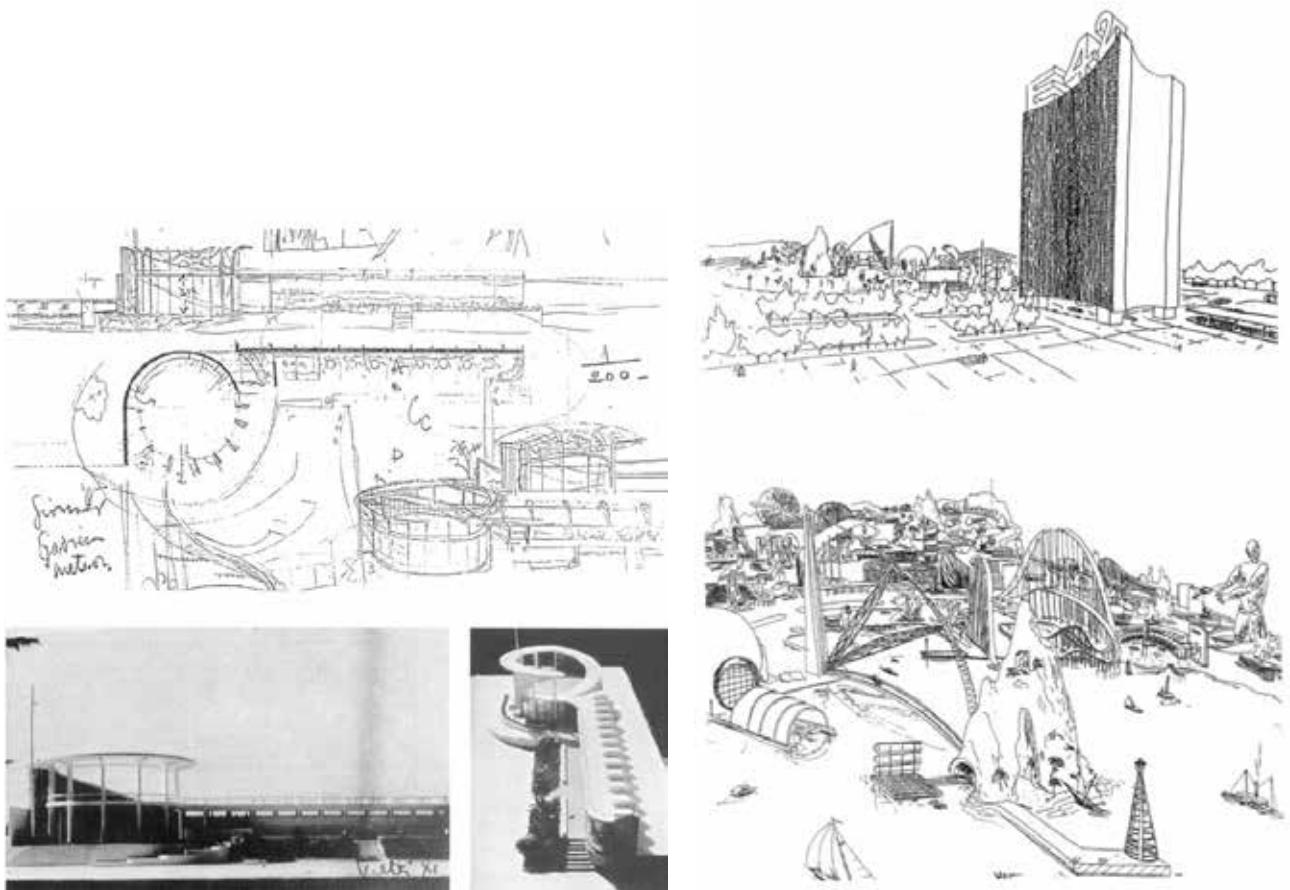
Luigi Vietti, Abitazione tipica a struttura d'acciaio nota anche come "casa alta genovese" esposta alla V Triennale di Milano, con Arch. L. C. Dane-ri e A. Fineschi, R. Haupt, R. Morozzo Della Rocca, G.C. Nicoli, G. Crosa di Vergagni, G. Zappa, 1933. Archivio CSAC, Fondo Vietti.

(1933), c'è la "sobrietà di forme" e la "naturalità felice"⁷ della Stamberga per 12 sciatori.

Accanto alle Case Littorie, stanno le case di vita, i numerosi progetti che, di "razionalista", hanno quasi solo l'immagine esterna, ispirata, per lo più, ai motivi "macchinisti", alle suggestioni "navali", come Le Corbusier suggeriva che fosse. Per il resto, valeva, quale fattore principe di ogni definizione, la qualità dell'esistenza al loro interno.

«(...) da una sensibilità non contaminata da teorie nebulose, da una viva coscienza dei principi che reggono l'architettura dei (...) tempi», nasce la Villa Wanda di Stresa (recupero e ampliamento di uno chalet preesistente), vestita di un nuovo involucro cementizio in rigoroso intonaco bianco con terrazza-giardino e grandi aperture orizzontali, in intensificazione massima del rapporto interno-esterno, salubrità, trasparenza, visuali, ma tuttavia, «Una casa per abitarvi, non una casa teorica»⁸.

C'è la Villa La Roccia a Cannobio, progressiva evoluzione di un iniziale "modello di casa" (la villa su roccia a sperone) che, dalla revisione operata dallo stesso Vietti, diviene concrescenza indivisibile dal promontorio sottostante. Ma ci sono, soprattutto, le case di tradizione locale, quelle "osservanti" nei confronti del paesaggio sedimentato, quelle che impiegano la sapienza e il "calore" delle tecniche e dei materiali autoctoni, quelle attente al vernacolo, se pur impegnate a produrne il necessario aggiornamento. Così vanno lette tante sue architetture del tempo che, ancorché piccole, si mostrano grandi nel messaggio di una progettualità innovativa ma, assolutamente, anti-ideologica. Ecco allora la Casa "Il Ronco" a Pedemonte di Gravellona Toce (1930); è una "casa tipo" sì, ma solo come base di partenza, tutt'altro che come fine; è un prodotto industrializzabile, certamente, una *maison minimum*, dalle piccole, modulari dimensioni, dai seriali orditi di rivestimento in tavolato ligneo, dalle squadrate finestrate di cui, la grande del soggiorno, tagliata in più campi vitrei, apribili a soffietto. Tuttavia, ne direbbe Alvar Aalto, una casa dotata di "momenti non finiti", come la corda annodata, a far da mancorrente alla scala, momenti «(...) che permettono di alleviare l'effetto limitativo della standardizzazione attivandone i lati culturalmente più positivi»⁹. Ed ecco ancora la Villa di Ugo Nebbia a Mulinetti (1938), lontana da ogni retorica purista: una casa-riparo, dalla forma a guscio, con un grande camino ellittico al suo interno,



Figg. 13-15 (a sinistra)
Luigi Vietti, Progetto di Stabilimento balneare a Santa Margherita Ligure, 1932-33.
Archivio CSAC, Fondo Vietti.

Figg. 16-17 (a destra)
Luigi Vietti, Disegni per il Progetto del Parco dei divertimenti all'E42 1939. Archivio CSAC, Fondo Vietti.

tetto a spioventi, portico in legno, pareti intonacate di rosa secondo un motivo a losanghe, tipico delle antiche case dei pescatori.

Ludus, divertimento, svago

“Mai dimenticare di giocare” affermava Aalto.

Al grande simbolo littorio di Via dell'Impero a Roma, si affianca il *loisir* e lo sport dei numerosi progetti di club e stabilimenti balneari: Spiaggia di Santa Margherita Ligure (1932), Aeroclub di Cameri (1933), Allestimento della Mostra del Mare a Genova (1936), Club sul Lago a Cannobio (1937). Nel grandioso Quartiere dell'E42, c'è un ritaglio di “border line”. Successivamente all'elaborazione del Piano, diretta da Piacentini, dovendo sceglierne una porzione di suo approfondimento, Vietti si ritaglia uno spazio autonomo, lontano da ingerenze e da errori demagogici: è il Progetto per il Parco dei divertimenti, un'esercitazione personale quale presa di distanza dal peso dell'architettura ufficiale.

«(...) quando mi fu chiesto cosa volessi fare, all'interno dell'E42, pensai a un settore escluso dalla sovrintendenza di Piacentini, ossia al comparto delle architetture “non permanenti”. Dissi “voglio occuparmi della parte dei divertimenti e svaghi”, che occupava circa un quarto dell'E42. Era una città nuova, fantastica, con invenzioni di vario genere... i pianeti, luna, marte, la via di terra, la via d'aria, con funicolari, canali, padiglioni (...). Poi c'era una grande statua, in cui si poteva entrare e scrutare, dall'interno, il corpo umano»¹⁰.

Si fissa così, nella sua poetica, la linea dell'indulgenza, della filantropia, dell'inclusività. Si fanno largo le categorie “permissiviste”, ispirate al gusto, al desiderio, alla memoria, all'affezione, al kitsch. Le tipologie del condannato “disimpegno” non sono, infatti, da bandire. Tutt'altro. Al filo-



Fig. 17

Luigi Vietti, Casa dei sette camini (Piusi) a Cortina, 1939-40.
Archivio CSAC, Fondo Vietti.

ne del divertimento e del tempo libero, si affianca la ricerca dedicata alle architetture per le vacanze: alberghi, ristoranti, ville al mare o in montagna. C'è il progetto di Ristorante e Sala da ballo, in Corso Italia a Genova (1936), il Teatro alla Foce (1937), i progetti di albergo del 1937: il Delfino a Portofino, l'Albergo di San Fruttuoso, il Nord-Est di Santa Margherita Ligure, tutte configurazioni plasmate sui territori di appartenenza e, al tempo, libere, fantasiose e finanche eclettiche.

L'immaginario si spalanca. Ma non c'è nulla da spiegare, da attutire, da giustificare. Nulla è più sano e virtuoso dell'ascolto: il committente, l'utente destinatario, la finanza, l'ambiente. Mentre a questi dati, quasi-oggettivi, si affianca il mondo delle percezioni, delle emozioni, dei segreti desideri... La seconda guerra lascia un segno. Ricostruire? Ma per quale umanità? Per quale fede? In nome di cosa?

La Villa dei Sette Camini a Cortina (1940-'44), lancia un'onda lunga. «In questa casa di Vietti, così diversa dalle sue altre, v'è la continuità del suo spirito osservatore che s'è andato, man mano approfondendo dalle prime esperienze della Villa La Roccia (...)»¹¹. Si apre il filone delle case di villeggiatura e, a partire dagli anni '60, quello dei grandi incarichi in Sardegna. Qui realizza il Villaggio di Porto Cervo, per incarico del Principe Karim Aga Khan, l'Hotel Pitrizza a Liscia di Vacca, l'Hotel Cervo. Sono gli episodi più significativi della sua ricerca sul tema dell'architettura spontanea. Vietti ci tiene a precisare che non si tratta di un disconoscimento della modernità, che non è il segno di una frattura rispetto al suo precedente lavoro, bensì del suo arricchimento attraverso l'appiglio ai moventi più relativi e soggettivi, quelli che rendono l'opera sempre nuova e impensata, quindi ancor più moderna quanto più "incontornabile" ed estrema.

Note

¹ Vedi LE CORBUSIER (1923 e 1925) - *Vers une architecture*, Parigi, e *L'Art décoratif d'aujourd'hui et "la loi du ripolin"*, Parigi.

² LE CORBUSIER, *Le Modulor*, 1945, in H. Allen Brooks et al., *Le Corbusier, 1887-1965*, Electa, Milano, 1987.

³ PURINI F. (2015) - *Tre errori moderni*, Edizioni Arianna, Geraci.

⁴ VIETTI L. (1933) - *I piani di organizzazione delle città moderne*, in «Il Secolo XIX», Genova, 13 febbraio.

- ⁵ VIETTI L. (1992) - *Intervista*, 1992, in PV. Dell'Aira (1997) *Luigi Vietti, Progetti e realizzazioni degli anni '30*, Alinea Firenze.
- ⁶ VIETTI L. (1928) - *Complesso Alberghiero sul Lago Maggiore*, Tesi di laurea.
- ⁷ ALBINI F. (1933) - *La stamberga dei 12 sciatori*, in «Domus», ottobre.
- ⁸ PODESTÀ A. (1938) - *Gli incanti di una villa nell'incanto di Stresa*, in «Domus», gennaio.
- ⁹ AALTO A. (1935) - *Il razionalismo e l'uomo*, in «The Architectural Forum», settembre.
- ¹⁰ VIETTI L. (1992) - *Intervista*, 1992, in PV. Dell'Aira, op. cit.
- ¹¹ PAGANI C. (1941) - *Lo stile di Vietti*, in «Lo Stile».

Paola Veronica Dell'Aira, architetto, PhD, è Professore Associato, abilitato Ordinario, in Progettazione Architettonica e Urbana, ICAR14, presso il Dipartimento di Architettura e Progetto della Sapienza, Università di Roma. È docente di Laboratorio di Progettazione 1 nel Corso di Laurea SA-Scienze dell'Architettura, Membro del CDS del Master MLD, in Lighting Design, Membro del Collegio Docenti del Dottorato in Teorie e Progetto. Tra i suoi maggiori interessi di ricerca, si afferma il tema del rapporto tra usi e forme: campo di sperimentazione capace di offrire inesauribili motivi di impegno, oltre a costituire un solido orizzonte di senso, anche per la propria attività di progettazione con lo StudioRDM (Dall'Aira Misino Associati). Tra le pubblicazioni, numerose affrontano il tema della Residenza e dell'Abitare contemporaneo. Altrove emerge l'interesse per i temi: dello spazio aperto, della dimensione pubblica della città, del paesaggio urbano... Le chiavi d'intervento più indagate: recupero e rigenerazione sotto il segno dell'integrazione e dell'inclusività.

Valter Scelsi

Luigi Vietti e la scena architettonica ligure degli anni Trenta

Abstract

Luigi Vietti si iscrive all'ordine degli architetti di Genova nel 1929, città in cui sarà chiamato a dirigere l'Ufficio distaccato della Soprintendenza di Torino per i monumenti della Liguria. È un'epoca di trasformazioni che investono la città, primo porto d'Italia e vertice dell'area nazionale di massima industrializzazione. Per un'intera generazione di architetti l'espansione della città di Genova, in particolare quella che si sviluppa a levante a partire dalla foce del torrente Bisagno, costituisce un'occasione di prova portando quest'area un vero parco del moderno. Ampia per varietà di firme e di programmi funzionali, l'architettura prodotta negli anni '30 e '40 nella zona della Foce ha subito un'indagine volta a definire i caratteri articolati di una scena professionale che si trovava ad agire in un territorio complesso e in via di continua definizione morfologica. Resta da mettere a fuoco, e perfino da censire in alcuni casi, il contributo al moderno dato da un significativo repertorio di architetture minori sorte nella fascia costiera a levante della piana, nelle zone di Albaro, Sturla, Quarto, Quinto e, all'estremo confine cittadino, Nervi.

Parole Chiave

Luigi Vietti — Genova — Anni Trenta — Architettura costiera

Luigi Vietti si iscrive all'ordine degli architetti di Genova nel 1929, un anno dopo la sua laurea romana. Nel capoluogo ligure sarà chiamato a dirigere l'*Ufficio distaccato della Soprintendenza di Torino¹ per i monumenti della Liguria*, in un ruolo che lo vedrà impegnato dal 1931 al 1933. È un'epoca di trasformazioni che investono la città, primo porto d'Italia e vertice dell'area nazionale di massima industrializzazione, a partire dall'invenzione amministrativa della Grande Genova, la metropoli nata² dall'unione del centro con le delegazioni, i diciannove comuni minori limitrofi.

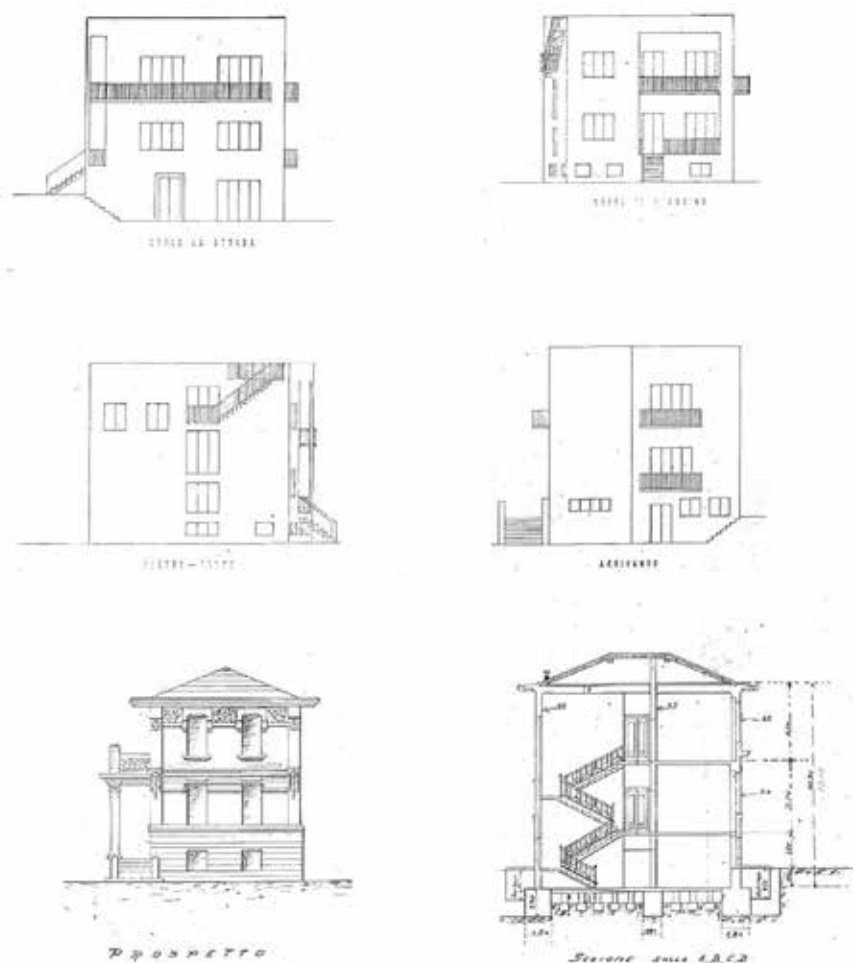
Tra la fine del terzo e l'inizio del quarto decennio del Novecento, consistenti opere interessano il porto di Genova nel quadro del potenziamento delle rotte oceaniche e in attesa del varo del transatlantico Rex, che avverrà nei Cantieri Navali Ansaldo di Sestri Ponente il primo agosto 1931. La parte del Molo Vecchio che strozza l'ingresso dell'approdo a levante viene eliminata, e con essa il faro del Mandraccio, erede ottocentesco della Torre Dei Greci, contraltare medioevale della Lanterna. Per garantire l'accosto alla gigantesca motonave viene decisa dal Consorzio Autonomo del Porto³ la costruzione, all'immediato ponente dello scalo di Ponte dei Mille da poco ultimato, della nuova stazione di ponte Andrea Doria. Il progetto, preliminarmente delineato nelle sue parti essenziali dall'ufficio tecnico del Consorzio condotto dall'ingegner Ariberto Albertazzi, viene sottoposto alla revisione e al perfezionamento di Vietti, che si assume anche il compito di produrre un'architettura dichiaratamente moderna, profondamente diversa dalle forme storiciste della stazione vicina, che pure era stata inaugurata solo nel 1930. Il risultato, forte anche della potenza evocativa della funzione di nuova *porta per le Americhe* che il luogo assume, pone Vietti all'attenzione della stampa nazionale. Tra le penne che descrivono

**Fig. 1**

«Gratte-cie», Cité Frugès, Quartiers Modernes Frugès (fotografo JosepBC, 2016, licenza Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International).

il progetto, quella di Ugo Nebbia, il critico e conservatore che sostituirà nel '33 Vietti nel ruolo di direttore dell'*Ufficio distaccato della Soprintendenza*. Nebbia descrive la stazione di ponte Andrea Doria⁴ partendo dalla testimonianza di un episodio: per i congressisti del IV *Congrès International d'Architecture Moderne* riuniti nel viaggio da Marsiglia ad Atene e ritorno sul piroscafo greco Patris II⁵ e di passaggio a Genova, l'edificio della nuova stazione marittima è l'unico, tra quelli appena completati nella zona portuale, che sembra affermare senza equivoco principi di modernità. Del resto lo sviluppo di Genova risulta uno degli argomenti di studio e di interesse per i congressisti del IV CIAM. Pochi giorni prima della partenza da Marsiglia, Vietti aveva rinunciato alla propria partecipazione, ma aveva predisposto il materiale, poi presentato da Pollini, adatto a descrivere la situazione urbanistica genovese⁶. In questo scenario, le relazioni che intercorrono tra le figure di Nebbia, perugino con formazione milanese, e di Vietti, lombardo con studi romani, sono una prova della capacità di Genova di farsi, al di là di una chiusura localistica pur costantemente lamentata dai suoi attori, luogo di innesco di notevoli intrecci culturali. Conservatore per impegno e critico per attitudine, provenendo a Genova da Milano, Nebbia riconosce e valorizza la scena artistica ligure, rendendosi, negli anni dei suoi incarichi pubblici presso la Soprintendenza, interlocutore necessario per gli architetti del moderno. *Calma argentea*, il ritratto dell'artista Alma Fedora⁷, poi moglie di Ugo Nebbia⁸, dipinto nel 1922 da Domenico Guerello sembra restituirci i colori dell'atmosfera del tempo. "L'aria è rosa", nella tela come nei versi genovesi di Dino Campana⁹. Rosa, lo stesso colore che comparirà, in due diverse gradazioni, nelle losanghe dipinte sul muro della villa che Ugo Nebbia si costruirà nel 1939, su progetto di Vietti, lungo la via Aurelia e affacciata al golfo Paradiso, in località Mulinetti, a levante di Genova.

Nell'estate del '33, la stessa del IV CIAM, si tiene la *V Triennale Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne*, la prima ospitata a Milano. La protagonista dell'esposizione è l'architettura: nel Parco Sempione vengono realizzate quaranta costruzioni temporanee di carattere sperimentale per la Mostra dell'abitazione. Il *Gruppo ligure* coordinato da Luigi Vietti e Luigi Carlo Daneri, presenta l'*Abitazione tipica a struttura d'acciaio*. Con Vietti e Daneri sono Alfredo Fineschi (Siena 1905 - Ge-

**Fig. 2**

Palazzina in via Somalia,
disegni di Mario Labò (1941) e
Alfonso Tesio (1923).
Archivio Storico del Comune di
Genova.

nova 1993), Renato Haupt (Genova 1901 - 1941), Giacomo Carlo Nicoli (Milano 1886 - ?), Robaldo Morozzo della Rocca (Torino 1904 – Genova 1993), Luigi Carlo Daneri (Borgo Fornari 1900 – Genova 1972), Giuseppe Crosa di Vergagni (Belluno, 1886 – Genova 1968), Giulio Zappa.

Per questa generazione di architetti l'espansione della città di Genova, in particolare quella che si sviluppa a levante a partire dalla foce del torrente Bisagno, costituisce un'occasione di prova. La ricerca storiografica condotta a partire dagli anni '70 ha sottolineato come e quanto l'azione dei singoli progettisti abbia contribuito a generare in quest'area di nuova espansione urbana un vero *parco del moderno*. Ampia per varietà di firme e di programmi funzionali, l'architettura prodotta negli anni '30 e '40 nella zona della Foce ha subito un'indagine volta a definire i caratteri articolati di una scena professionale che si trovava ad agire in un territorio complesso e in via di continua definizione morfologica. Resta da mettere a fuoco, e perfino da censire in alcuni casi, il contributo al moderno dato da un significativo repertorio di architetture minori sorte nella fascia costiera a levante della piana, nelle zone di Albaro, Sturla, Quarto, Quinto e, all'estremo confine cittadino, Nervi.

In quest'ultima chiave, e nel proposito di aprire una linea di ricerca che possa comporre un quadro d'insieme completo e provvisto dell'analisi dei propri singoli pezzi, ci limiteremo a rimandare a studi specifici il ruolo e il senso delle architetture di Eugenio Fuselli, Paride Contri, Camillo Nardi Greco, Alfredo Fineschi e tutti gli altri autori che, con Piacentini, Daneri e Vietti, disegnano nel decennio che precede il conflitto mondiale il pa-

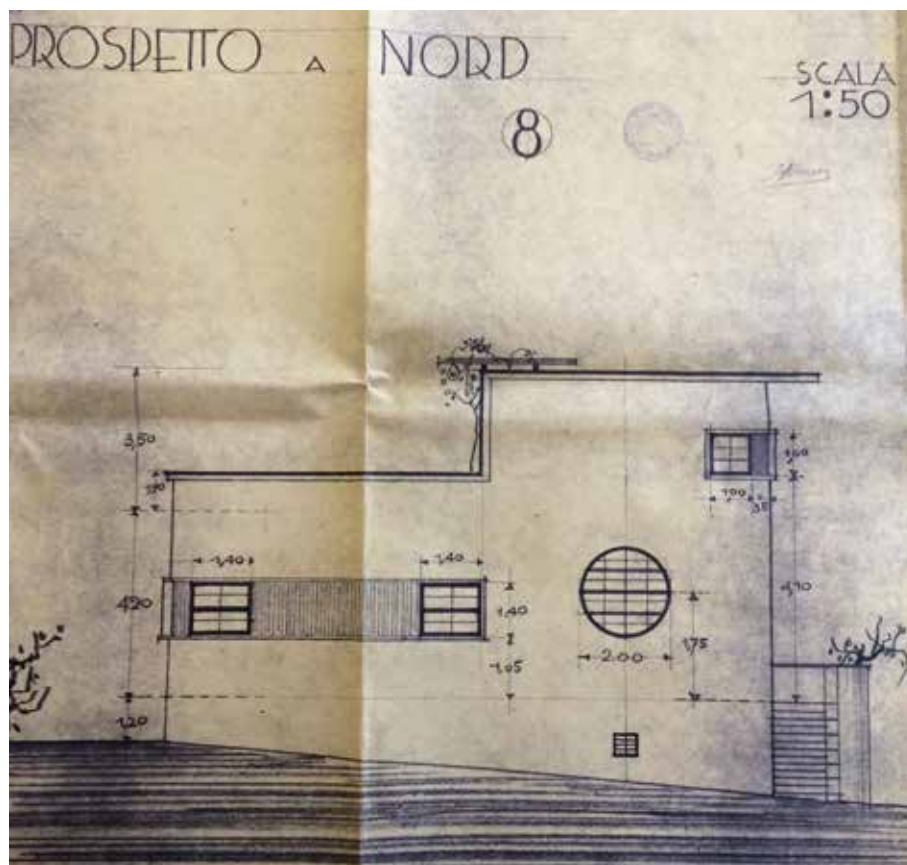


Fig. 3

Villetta in via di Serretto, disegno di Giacomo Carlo Nicoli, Genova. 1935.

Archivio Storico del Comune di Genova.

esaggio di una modernità urbana eclettica e densa, in questa sede concentrandoci sugli episodi costituiti da due piccole architetture residenziali costruite nel territorio di Albaro¹⁰.

La prima, la villetta in via di Serretto al civico 39, opera di Giacomo Carlo Nicoli¹¹, mostra elementi che appaiono in continuità con quanto già espresso dall'autore nel progetto per il ristorante *La Marinella* a Nervi, databile 1933¹². In particolare, essa appare su quella strada del *progetto moderno per una casa sul Mediterraneo* lungo la quale procedono negli anni '30 i lavori di alcuni architetti italiani¹³. In essa, elementi specifici e gusto generale riportano a un'altra architettura costiera, oggetto di un interessante caso recentemente ricostruito e risolto¹⁴: villa Marchesano a Bordighera, progettata da Giò Ponti¹⁵ nel 1938. Archi astratti e slanciati ricavati nella superficie liscia del prospetto, finestre circolari, lo sviluppo longitudinale dell'edificio accentuato da uno "sporto" laterale, una materialità semplificata e lineare mettono in relazione il progetto di Ponti con quello di Nicoli, che lo precede di circa un lustro nella realizzazione¹⁶. È il rettangolo di pianta il modello di base, quello applicato alla *petite maison* (Corseaux, 1923-24) da Le Corbusier¹⁷ e alla *maison en bord de mer* (Cape-Martin, 1926-30) da Eileen Gray, lo stesso che Vietti impiega nella casa di Ugo Nebbia a Mulinetti. L'edificio di Nicoli è testimonianza una ricerca progettuale ben presente all'epoca nel territorio Genovese, che sfrutta le occasioni di una committenza privata per portarsi verso un'architettura mediterranea introducendo in essa elementi della tendenza essenziale e purista della modernità europea, e lo fa, appunto, in un territorio specifico: le colline a levante del torrente Bisagno. Nella stessa Albaro, a pochi metri dalla *promenade* di corso Italia, Daneri sperimenta nella villa Venturini (1931-1935) dettagli che diventeranno sistema nel complesso di piazza Rossetti, alla Foce¹⁸. Alcuni elementi di queste architetture raccontano di una atten-



Fig. 4
Josef Frank, Villa Beer, Vienna,
1929-31.
(fotografo Angelo Torre, 2019).



Fig. 5
Luigi Carlo Daneri, Villa Venturini,
Albaro, Genova, 1931-35.

zione particolare, nell'ambito della modernità, all'esperienza austriaca e ai suoi disponibili esempi. L'unica grande finestra circolare sul prospetto e il semplice arco che sormonta la porta d'ingresso nel caso del progetto di Nicoli, il volume aggettante e i due sottostanti *pilotis* metallici nella casa Venturini di Daneri, riportano a villa Beer, l'architettura modernista realizzata a Vienna tra il 1929 e il 1931 da Josef Frank¹⁹, in sviluppo poetico e libero delle teorie del *Raumplan* di Adolf Loos²⁰.

Voce di spicco del dibattito architettonico genovese e figura di raccordo con la scena nazionale, Mario Labò partecipa anch'egli alla costruzione di quel "parco del moderno" che è la zona della Foce disegnando la sede del ristorante San Pietro (1935-38), un edificio che fronteggia a pochi metri le *case dei Pescatori* progettate da Luigi Vietti²¹ e che, nel 1965, ne subisce l'analoga sorte di parziale demolizione per lasciare posto alla rampa di accesso alla nuova strada sopraelevata. L'adesione di Labò ai dettami del Razionalismo appare programmaticamente espressa alla fine del decennio (1939-41) nella configurazione in forme moderne di un villino neo-gotico acquistato dall'ingegner Alberto Della Ragione, collezionista e gallerista²². Il ricorso al repertorio corbuseriano, in questo caso spogliato dalle valenze sociali, ma fortemente ricercato nelle sue capacità espressive, appare evidente in una vicenda che intreccia, qualche anno prima, l'attività dell'architetto con la vita di una protagonista della cultura genovese del Novecento: Caterina Marcenaro, negli anni precedenti alla sua assunzione²³ come conservatore per l'Ufficio di Belle Arti, prima, e come direttrice dello stesso dal 1950²⁴. Per la Marcenaro Labò realizza un lavoro di ridisegno una casa bifamiliare, in via Somalia, Albaro, sull'originale progetto presentato nel 1923 dall'allora proprietario, l'ingegner Alfonso Tesio, in forme tradizionaliste. La costruzione dell'edificio era stata intrapresa - come descrive Labò in una relazione indirizzata al Podestà di Genova nel '41 - conformemente al progetto a suo tempo approvato²⁵, ma solo fino all'esecuzione della struttura, in seguito acquistata da Caterina Marcenaro²⁶ che su di essa fa eseguire le prove d'uso caricando le varie campate dei due solai, per portare a termine la costruzione. L'ispezione per il rila-



Fig. 6
Ristorante San Pietro alla Foce,
a Genova.

scio dell'abitabilità del 10 dicembre del 1941, in effetti, verifica l'avvenuto completamento della casa, ma in maniera difforme dal progetto originale. Ciò che si presenta a quella data è un edificio che Labò ha completamente variato nei prospetti, prodotti da un gusto che li pone immediatamente in relazione con alcuni analoghi edifici della corbuseriana Cité Frugès a Pessac²⁷. Come nel caso delle suggestioni austriache presenti nelle ville di Nicoli e Daneri, l'intervento di Labò sembra dimostrare il grado di adesione allo spirito del moderno concesso dai tempi, dalle circostanze politiche, e dal contesto culturale²⁸, slegato certo dai militanti sperimentalismi sociali di Le Corbusier (almeno quanto i progetti di Nicoli e Daneri lo sono dalla poetica espressiva "accidentista" di Frank), tuttavia capace di testimoniare la volontà di una parte della società civile di vivere esperienze che attribuiscono a Genova, negli anni Trenta, il ruolo di luogo della sperimentazione del moderno – anche in chiave di affermazione oppositiva alle contemporanee pratiche monumentaliste – capace di mettersi alla prova anche nelle occasioni di un'architettura di base e di residenza.

Note

¹ Con il R.D. 431 del 17 luglio 1904, vengono istituite le attuali Soprintendenze, in numero di ventinove, portate poi a 47 nel 1907 (con la Legge 386 del 27 giugno 1907), tra cui quella di Genova. Con R.D. n. 3164 del 31 dicembre 1923 il servizio di tutela istituzionale viene nuovamente riformato e la Liguria torna a dipendere amministrativamente dagli Uffici torinesi.

² R.D.L. 14 gennaio 1926 n.74: Aggregazione al comune di Genova di 19 comuni limitrofi.

³ Il Consorzio Autonomo del Porto di Genova, avente mandato di provvedere, con gli speciali fondi attribuitigli, all'esecuzione delle opere, alla gestione e al coordinamento dei servizi portuali, era stato costituito con Legge n. 50 del 12 febbraio 1903 ("Legge



Fig. 7

La Foce alla fine degli anni '50. A sinistra il portico di testa (oggi scomparso) delle case dei pescatori, e la sede dell A.C.I. progettata da Camillo Nardi Greco, a destra il complesso di Luigi Carlo Daneri appena completato.

per la costituzione di un consorzio autonomo per l'esecuzione delle opere e per l'esercizio del porto di Genova").

⁴ Ugo Nebbia, «La Stazione del ponte Doria a Genova», in Casabella, n.73, Milano, gennaio 1934.

⁵ Sabato 29 luglio 1933 il piroscafo salpa da Marsiglia. Martedì 1 agosto approda ad Atene. Lunedì 14 agosto attracca di ritorno a Marsiglia dove, dopo diciassette giornate di navigazione e di lavoro, si conclude il viaggio.

⁶ Notizie in: Gemma Belli, Un viaggio attraverso il Mediterraneo. Gli architetti italiani al IV CIAM, in "La città, il viaggio, il turismo: Percezione, produzione e trasformazione", a cura di Gemma Belli, Francesca Capano, Maria Ines Pascariello, Cirice, Napoli 2017, pp. 1091-1096.

⁷ Alma Fidora (Milano, 10 luglio 1894 – Milano, 22 febbraio 1980) è stata una pittrice, decoratrice tessile, disegnatrice, illustratrice e scrittrice italiana. Nel gruppo Nuove Tendenze, di cui Ugo Nebbia fu promotore con Leonardo Dudreville, esordì non ancora ventenne, partecipando alla mostra inaugurata il 20 maggio 1914 alla Famiglia Artistica di Milano, con quattro stoffe ricamate dalle forme astratte di ascendenza secessionista. Alla fine della Grande Guerra seguì Nebbia che aveva ripreso il suo incarico in Soprintendenza e, dopo averlo accompagnato a Palermo e a Genova-Nervi (dove nel 1922 Domenico Guerello la ritrasse nel dipinto *Figura di donna*, conservato alla Galleria Civica di Nervi), si trasferì a Venezia nel 1922. Insieme a Nebbia, che sposò secondo il rito religioso nel 1929 e civilmente nel 1932, compì vari viaggi in Europa e frequentò letterati e artisti. [notizie tratte dalla voce "FIDORA, Alma" di Diego Arich, nel Dizionario Biografico degli Italiani Treccani, volume 47 (1997), consultata il 20 aprile 2019].

⁸ Virginio Ugo Nebbia (Perugia, 16 marzo 1880 – Sori, 1 aprile 1965). Laureato in lettere nel 1902 presso l'Università di Pavia, nel 1909 viene nominato ispettore della Soprintendenza ai Monumenti di Milano. Nel 1915, all'entrata dell'Italia nella prima guerra mondiale, si arruola come volontario. A Milano, nell'aprile 1917, sposa Vittoria Boneo. Al termine del conflitto riprende il posto di ispettore, ma lontano dal capoluogo lombardo, continuando a spostarsi lungo la penisola (alle Gallerie di Palermo, 1919; ai Monumenti di Genova, 1919-22; al Museo nazionale di Ravenna, 1922; alla Soprintendenza all'arte medievale e contemporanea di Venezia, 1922-33; all'Ufficio distaccato per i monumenti della Liguria a Genova, 1933-39). Nel 1929 sposa Alma Fidora con il rito religioso, seguito nel 1932 da quello civile. Il soggiorno genovese si conclude con il trasferimento a L'Aquila nel 1939, che durò fino al 1942, quando riesce finalmente a tornare a Milano, dove si colloca in un appartamento di Palazzo Reale, poi devastato dai bombardamenti dell'agosto 1943. La messa a riposo dai ranghi della pubblica amministrazione avviene nel luglio 1950 [notizie tratte dalla voce "NEBBIA, Ugo" di Roberto Cara, nel Dizionario Biografico degli Italiani Treccani (2013), consultata il 20 aprile 2019].

⁹ Piazza Sarzano, in “Canti orfici”, 1914.

¹⁰ Una veloce sintesi delle vicende urbanistiche che interessano il territorio di Albaro: con decorrenza dal 1° gennaio 1874, il Regio Decreto n° 1638 del 26 ottobre 1873 sopprime sei comuni limitrofi, unendoli al Comune di Genova, all’atto dell’unione con Genova i sei comuni non sono modificati nei loro confini e costituiscono le cosiddette sei frazioni suburbane, tra queste San Francesco di Albaro; concorso per il Piano Regolatore della zona di Albaro, 1900-1905; Piano Regolatore e di Ampliamento della Regione di Albaro, approvato con Legge n°667, del 28 giugno 1914; Nuovo Piano Regolatore e di Ampliamento della Regione di Albaro, deliberato dalla Consulta Municipale il 30 luglio 1936, e approvato in stesura definitiva il 17 maggio 1937; estate 1937, completamento del complesso delle piscine di Albaro, progettate da Paride Contri, e allestimento, al suo interno, della IV Mostra del Mare a opera di Luigi Vietti; Variante al Piano Regolatore e di Ampliamento nella Regione di Albaro, approvato con D.P. del 26 febbraio 1949.

¹¹ Giacomo Carlo Nicoli nasce a Milano il 14 marzo 1886 da Luigi Nicoli e Vittoria Bonfiglio, risiede in Italia ed è sicuramente domiciliato a Genova tra il maggio 1936 e il 10 novembre 1940. Si iscrive al P.N.F., Fascio di Genova, il 3 marzo 1925, all’Albo degli Architetti e Ingegneri di Milano nel 1928, e al Sindacato degli Architetti di Genova nel 1935. In quegli stessi anni, e precisamente nel 1925, svolge sempre a Genova l’attività di componente la Commissione di Sorveglianza delle Scuole civiche. È membro della Commissione esecutiva della Biennale di Monza nel 1927 e progetta la prima e la seconda Sala delle maioliche all’interno della stessa manifestazione (notizie in Ciotta A., *La Marinella a Nervi. Il progetto di Giacomo Carlo Nicoli del 1933*, in «Langhe, Roero, Monferrato. Cultura materiale - Società - Territorio», anno III, n. 7, anno 2013, p. 8).

¹² Il 2 ottobre 1933, infatti, le due proprietarie, signore Adelaide Pagni e Fausta Buoncristiani, presentarono un’istanza al podestà di Genova, Reparto Lavori pubblici, per l’acquisizione del nulla osta per la realizzazione di un progetto di ricostruzione del Caffè Restaurant «La Marinella» firmato dal geometra Quinto Anselmi. In data 17 novembre 1933, a firma dell’architetto G.C. Nicoli, fu presentato dalle stesse proprietarie un nuovo progetto nel quale furono recepite le modifiche e le proposte di soluzioni tecniche che la Regia Soprintendenza aveva suggerito in merito al primo progetto. Il locale viene inaugurato l’anno dopo (*La nuova «Marinella» a Nervi, «Il Secolo XIX»*, 3 novembre 1934, p. 5). È stato notato come il progetto presenti analogie con il Real Club Náutico di San Sebastián, opera dell’architetto José Manuel Aizpurúa completata nel 1929, e con l’Aquatic Park Bathhouse Building di San Francisco, progettato da Sargent Johnson e Hilaire Hiler e inaugurato nel 1936.

¹³ Sul dibattito intorno alla mediterraneità dell’architettura si veda Danesi S., *Aporie dell’architettura in periodo fascista. Mediterraneità e purismo*, in Danesi S., Patetta L. (a cura di), *Il Razionalismo e l’architettura in Italia durante il Fascismo*, Electa, Milano 1976, pp. 21-28.

¹⁴ Per la ricostruzione delle vicende che hanno portato a concludere che la villa Donegani (1940) è la trasformazione, sempre a firma di Ponti, di villa Marchesano (1938) si veda Silvia Barisione, Andrea Canziani, *Due ville a Bordighera, anzi una*, in Barisione S., Fochessati M., Franzone G., Canziani A., *Architetture in Liguria dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, Editrice Abitare Segesta, Milano 2004, p. 225.

¹⁵ Giovanni Ponti, detto Gio (Milano, 18 novembre 1891 – Milano, 16 settembre 1979).

¹⁶ Il progetto si deve alla stagione di maggior fortuna professionale di Nicoli, collocabile, appunto, negli anni ‘30. Nel corso del decennio egli vive a Genova ed è domiciliato in via Torre dell’Amore, nella zona di Albaro (Ciotta, 2013). Emigra in Argentina, probabilmente alla fine della Seconda Guerra Mondiale, e non si hanno notizie certe circa la data e il luogo di morte. La scheda siglata da Simona Lanza (Barisione, Fochessati, Franzone, Canziani, 2004, p.139) fa risalire l’edificio di via di Serretto all’anno 1936, come in effetti viene confermato dai documenti conservato presso l’Archivio Storico del Comune di Genova. Il progetto di Nicoli è quindi precedente a quello di Ponti per villa Marchesano, come testimonia, per esempio, la datazione del bozzetto: Gio Ponti, *Senza titolo (Villa Marchesano a Bordighera)*, s.d. (1938), china su lucido, conservato presso Archivio Gio Ponti, CSAC, Università di Parma, Sezione Progetto. Al termine di un destino di abbandono durato alcuni decenni, l’edificio genovese è stato recentemente sottoposto a un radicale intervento di ristrutturazione

che ne ha alterato in maniera consistente la composizione dei prospetti.

¹⁷ Le Corbusier, pseudonimo di Charles-Édouard Jeanneret-Gris (La Chaux-de-Fonds, 6 ottobre 1887 – Roccabruna, 27 agosto 1965).

¹⁸ L'edificio mette in atto notevoli accorgimenti tecnici, nell'intento di aderire alla traccia purista del gusto internazionale. L'utilizzo di pilotis di ferro cavi – che probabilmente hanno anche il compito di collaborare al sostegno delle struttura soprastante – consente di fare defluire al loro interno le acque piovane provenienti dal lastrico solare, evitando pluviali applicati in facciata. Lo stesso dettaglio verrà ripetuto negli edifici di piazza Rossetti, determinando la presenza di elementi cilindrici in ferro, simili a sottili colonne, che scandiscono le facciate, all'interno dei quali, tramite un raccordo a “esse”, scorrono le acque raccolte da caditoie circolari collocate nel canale di gronda che si sviluppa all'interno del perimetro della copertura (testimonianza, a seguito di indagini sulla struttura, di Francesco Testa, raccolta il 9 maggio 2019).

¹⁹ Josef Frank (Baden, 15 luglio 1885 – Stoccolma, 8 gennaio 1967).

²⁰ Adolf Loos (Brno, 10 dicembre 1870 – Vienna, 23 agosto 1933).

²¹ Costruite nel 1932 per collocare gli abitanti espropriati dal piccolo borgo sulla sponda sinistra del torrente, ai piedi della chiesa di San Pietro alla Foce.

²² Si tratta della villa progettata a Quarto per Alberto Della Ragione, ingegnere navale di Sorrento, trasferitosi a Genova, che verso la fine degli anni venti iniziò a collezionare opere d'arte moderna. Nel 1938 espose una parte della sua collezione alla galleria «La Zecca» di Torino. Fu anche un mecenate, rilevando la galleria «La Spiga» a Milano, consentendo agli artisti di operare, e durante la seconda guerra mondiale ospitò Guttuso e Raphael Mafai nella villa di Quarto.

²³ Il 5 luglio 1945.

²⁴ Con Delibera del Consiglio Comunale n. 363 del 4 aprile 1950, in Archivio Storico Comune di Genova.

²⁵ Il 27 dicembre 1941 l'architetto Mario Labò scrive al Podestà di Genova, in qualità di consulente della proprietaria, e direttore dei lavori di ultimazione della costruzione. Labò richiede il rilascio del decreto di abitabilità e riassume la vicenda dell'edificio negli ultimi venti anni: l'ossatura dell'edificio, immediatamente realizzata secondo il progetto dell'ingegner Tesio, viene rilevata da Caterina Marcenaro, che fa eseguire le prove d'uso, caricando le varie campate dei due solai, per poi portare a termine la costruzione. La signora Marcenaro paga, in data 22 gennaio 1942, l'oblazione per la contravvenzione edilizia n. 217/1948. Il documento reca la data 23 settembre 1948. Nella cartella 162-924 dell'Archivio Storico del Comune di Genova si trova anche un'ulteriore richiesta del decreto di abitabilità, redatta dalla signora Elisa Marchetti, che afferma di essere proprietaria dell'immobile per atto tra vivi del 9 novembre 1946. La signora Marchetti dichiara nuovamente che il progettista per la costruzione dell'immobile è l'ing. Tesio Alfonso. L'edificio attualmente visibile corrisponde invece ai disegni redatti da Mario Labò, anch'essi contenuti nella cartella dell'Archivio Storico. Si tratta di quattro fogli recanti in basso a destra il timbro contenente nome, indirizzo e numero telefonico dell'architetto. I disegni comprendono tre planimetrie in scala 1/50 e quattro prospetti dell'edificio. I disegni sono a china, le scritte eseguite coll'uso del normografo.

²⁶ Caterina Teresa Enrichetta Marcenaro (Genova, 23 luglio 1906 – Genova, 2 luglio 1976). La ricostruzione delle vicende familiari della Marcenaro si deve principalmente alle ricerche sulle fonti svolte da Raffaella Fontanarossa e riassunte nel suo lavoro monografico (Fontanarossa 2015). In particolare, oltre che dai documenti patrimoniali conservati nell'Archivio Storico del Comune di Genova relativamente allo stabile sito in via Somalia 5a, ulteriori prove del fatto che la Marcenaro risiedesse effettivamente in via Somalia vengono fornite da alcune testimonianze orali raccolte da Raffaella Fontanarossa. Caterina Marcenaro insegnò storia dell'arte al liceo D'Oria dal 1937 al 1947 (Fontanarossa 2015, p.47). Se è vero, come ricorda un suo ex studente, che ogni mattina si recava a scuola percorrendo via Montallegro (Fontanarossa 2015, p. 34), e se il percorso lungo via Montallegro è del tutto coerente con la partenza da via Somalia tramite il raccordo di via Scogli, il periodo di possibile residenza può iniziare nel '37 e, forse, considerarsi concluso con il momento della vendita dell'immobile (per atto del 9 novembre 1946). Periodo, per altro, che comprende la data (22 gennaio 1942) in cui la Marcenaro paga l'oblazione per la contravvenzione edilizia conseguente ai lavori eseguiti in difformità. Inoltre, dalla testimonianza (raccolta telefonicamente nell'aprile del 2019 da Raffaella Fontanarossa) di uno dei due nipoti della

Marcenaro (figli dell'unico fratello, Bartolomeo detto Mario), all'epoca non ancora nato, la palazzina in via Somalia era casa la del padre e quindi, con tutta probabilità, anche di sua sorella nubile. Da ulteriori ricordi del nipote Pietro, Mario Marcenaro si trasferì a Marsiglia nel Dopoguerra, lavorando nel comparto dell'edilizia e partecipando alla costruzione della Cité radieuse di Le Corbusier (Fontanarossa 2015, p. 21), e interruppe, di fatto, i rapporti con la sorella.

²⁷ La Cité Frugès è un quartiere residenziale situato a una decina di chilometri dal centro di Bordeaux. Viene realizzato tra il 1924 e il 1926 su progetto di Le Corbusier e Pierre Jeanneret (Ginevra, 22 marzo 1896 – Ginevra, 4 dicembre 1967), commissionato dall'industriale Henri Frugès per fornire alloggi ai dipendenti della propria ditta. Sul progetto iniziale di 127 case, le 51 case costruite rappresentano sette tipi diversi. Il riferimento usato da Mario Labò per il progetto genovese è quello della tipologia definita «gratte-ciel», palazzine a base rettangolare che si sviluppano per tre piani fuori terra, oltre alla copertura praticabile raggiungibile tramite una scala esterna dal terzo livello.

²⁸ Edoardo Benvenuto definisce “le opere di Luigi Carlo Daneri, di Mario Labò e di pochi altri, trasgressive messaggere di lontane avanguardie” (Introduzione, in «Cento anni di architetture a Genova: 1890-2004», a cura di Luigi Lagomarsino, Genova 2004, p. 14).

Bibliografia

BALLETTI F., GIONTONI B. (1990) - *Una città tra due guerre. Culture e trasformazioni urbanistiche*, De Ferrari Editore, Genova.

BARISONE S., FOCHESATI M., FRANZONE G., CANZIANI A. (2004) - *Architetture in Liguria dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, Editrice Abitare Segesta, Milano.

BARISONE S., SCELSI V. (1999) - *Luigi Vietti. Architetture Liguri*, Erga, Genova.

BERTELLI C., NICOLETTI A.M. (1998) - “Una gentile città Moderna”, *l'espansione urbana tra Otto e Novecento: il caso di Albaro a Genova*, Franco Angeli, Milano.

BILANCIONI G. (1994) - *Eugenio Fuselli. Poesia e Urbanistica*, Pendragon, Bologna.

CEVINI P. (1986) - *Genova anni '30. Da Labò a Daneri*, Sagep, Genova.

CEVINI P., POLEGGI E. (1981) - *Le città nella storia d'Italia: Genova*, Laterza, Bari.

CRISTOFORETTI G., GHIARA H., TORRE S. (2004) - *Genova: guida di architettura moderna*, Alinea editrice, Firenze 2004.

DAL CO F. (2018) - *Studiare Alberti leggendo “Ornamento e delitto”*, in «Josef Frank. L'architettura religiosa di Leon Battista Alberti», a cura di Caterina Cardamone, Mondadori Electa, Milano, pp.10-11.

DELL'AIRA P.V. (1997) - *Luigi Vietti. Progetti e realizzazioni degli anni '30*, Alinea, Firenze 1997.

FONTANAROSSA R. (2015) - *La capostipite di sé. Una donna alla guida dei musei. Caterina Marcenaro a Genova 1948-71*, Etgraphiae, Roma.

FRANK J. (1958) - *Accidentism*, in «Die Form», n.54, pp.160-165; trad. it. *Accidentismo*, in «Percorsi accidentali. Scritti e progetti di Josef Frank», a cura di Giovanni Fraziano (2011), LINT Editoriale, Udine, pp.120-126.

FUGAZZA CORSANEGO F. (1982) - *Albaro ed i suoi piani*, in *Indice per i beni culturali del territorio ligure*, Genova.

FUSELLI E. (1932) - *Il concorso nazionale per il piano regolatore della parte orientale di Genova*, in *Architettura*, dicembre.

LAGOMARSINO L. (A CURA DI)(2004) - *Cento anni di architetture a Genova: 1890-2004*, Fondazione Mario e Giorgio Labò, De Ferrari & De Vega, Genova.

MOROZZO DELLA ROCCA M.C., DURANTI G. (2013) - *Robaldo MoroZZo della Rocca Ar-*

chitetto. Frammenti d'archivio 01, De Ferrari Editore, Genova.

PATRONE P.D. (1982) - *Daneri*, Sagep, Genova.

POLEGGI E. (coordinamento editoriale), CAPELLINI L. (progetto editoriale) (1992) - *Genova. Guida di architettura*, Umberto Allemandi & C., Torino.

PONTI G. (1943) - *Lo stile di Daneri*, in "Stile", n. 26, febbraio 1943.

ROSADINI F. (2003) - *Luigi Carlo Daneri. Razionalista a Genova*, Universale di architettura, Testo & Immagine, Torino.

SBORGI F. (2004) - *1920-1930*, in «Cento anni di architetture a Genova: 1890-2004», a cura di Luigi Lagomarsino, Genova, pp. 49-55.

SPESSE M. (2017) - *L'architettura italiana nel Movimento Moderno 1926-1945*, Libreria Universitaria, Padova 2017.

CIOTTA A. (2013) - *La Marinella a Nervi. Il progetto di Giacomo Carlo Nicoli del 1933*, in «Langhe, Roero, Monferrato. Cultura materiale - Società - Territorio», anno III, n. 7, pp. 7-31.

TENTORI F. (1968) - *Daneri a Genova: architettura e inserimento ambientale*, in *Comunità*, 152, 1968.

Valter Scelsi, architetto e ricercatore, è professore associato in progettazione architettonica presso l'Università di Genova. Dal 2001 al 2011 la sua attività di progettista è legata a Sp10, studio con base a Genova. È tra gli ideatori e fondatori del gruppo Magazzino Sanguineti (2003-2008), laboratorio di ricerca sulla contemporaneità diretto da Edoardo Sanguineti. Autore di saggi monografici e di testi critici sull'architettura, è ideatore e curatore della collana Testi di Architettura per Sagep Editori. Nel 2012 e nel 2014 partecipa alla Mostra Biennale di Architettura di Venezia. Dal 2012 al 2015 è membro dell'Osservatorio Permanente del Design per l'Adi Design Index / Premio Compasso d'Oro. È ideatore e membro del comitato di gestione della University of Genoa Summer School. Dal 2014 cura il blog Opusanalogico, sulla piattaforma Tumblr.

Giorgia Sala
Luigi Vietti. L'invenzione della tradizione

Abstract

Fin dagli anni universitari presso la Scuola di Architettura di Roma, Luigi Vietti (1903-1998) è interessato alle architetture della tradizione costruttiva minore. In alcuni suoi contributi critici, redatti nella prima metà degli anni trenta, riflette su aspetti pratici, architettonici ma soprattutto formali delle architetture spontanee. Questi temi sono anche approfonditi in determinate occasioni progettuali, soprattutto nei decenni successivi. Vietti affina progressivamente una sua personale interpretazione di queste architetture, di cui fa propri numerosi dettagli e particolari che riscopre come elementi estetici e stilistici da introdurre nei suoi progetti per conferire a questi un carattere rustico e spontaneo. In questo modo Vietti interpreta l'ambientamento in un contesto naturale che il più delle volte è incontaminato. Vietti rielabora questi elementi di dettaglio in modo sempre più libero e svincolato dall'originaria funzione, ma anche dal legame che questi hanno con un determinato luogo, tanto che finisce con l'inventare gli elementi tradizionali che intende rievocare.

Parole Chiave

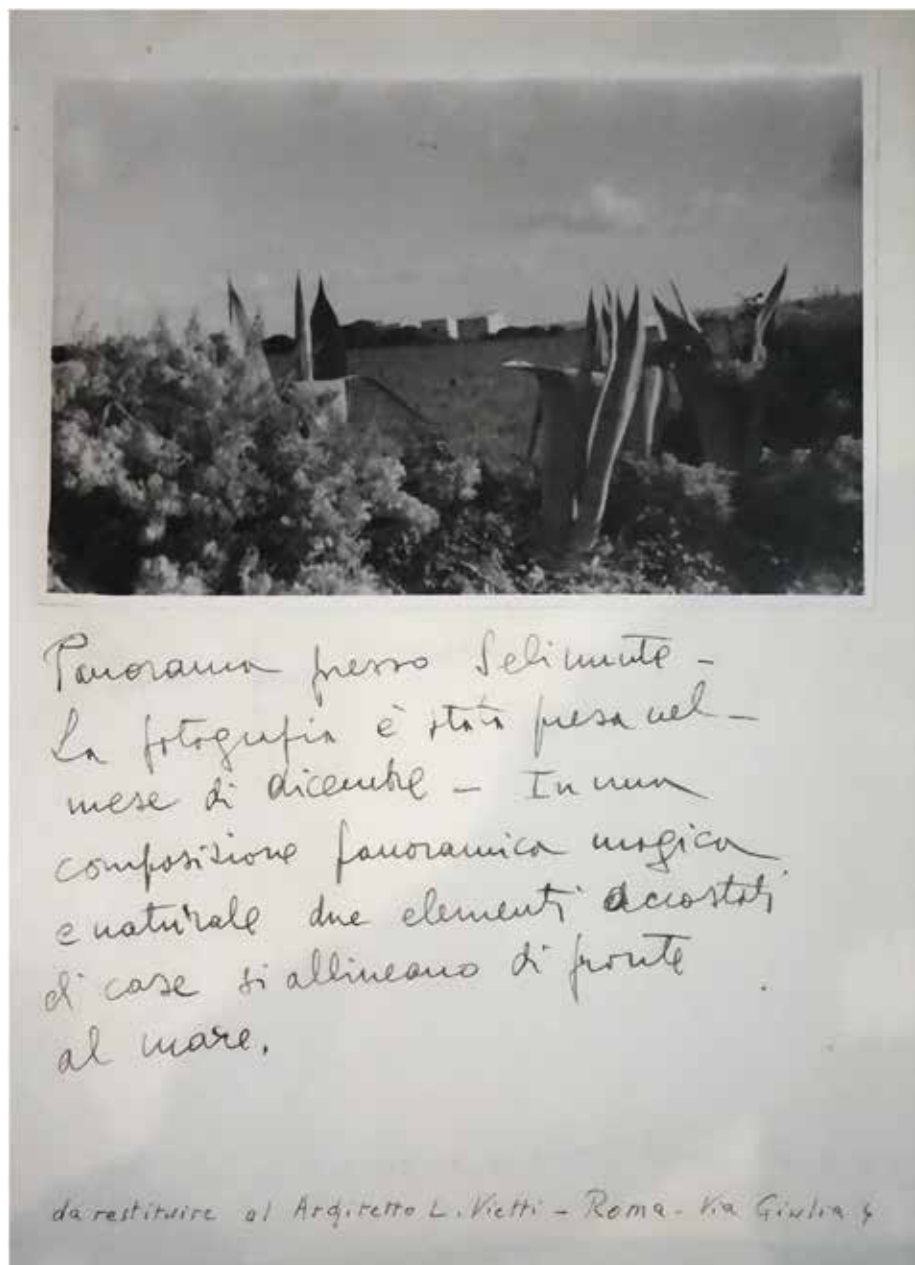
Luigi Vietti — CSAC — Architettura spontanea — Tradizione

Lettture percettive.

Con la didascalia «aspetti tipici delle architetture naturali di Ascona» Luigi Vietti presenta sulla rivista “Architettura” tre fotografie di dettagli di architetture spontanee che caratterizzano il piccolo paese svizzero che si affaccia sul Lago Maggiore¹. Le immagini sono poste in chiusura del primo articolo da lui firmato, pubblicato nel 1932 e dedicato ad alcune moderne costruzioni realizzate dagli architetti Carl Weidmeyer, Otto Zollinger, Max Schmuklerski e Emil Fahrenkamp. In un'inedita veste critica Vietti riconosce in alcuni loro recenti progetti suggestioni e assonanze con alcuni esempi della tradizione architettonica minore.

«costruzioni nuove [...] tutte lineari, semplici della stessa semplicità di quelle vecchie, [sono] perfettamente studiate nella planimetria, nella misura, nell'intonazione dei colori e così bene ambientate che a vederle da vicino e da lontano esse si presentano come il naturale sviluppo delle case paesane, di cui conservano l'unità di misura, le altezze dei piani [...], l'intonazione dei colori. Però i nuovi architetti non hanno copiato: essi hanno semplicemente pensato e ragionato: poi si sono accorti della non voluta corrispondenza del vecchio col nuovo»².

Le balconate fiorite delle vecchie case dei contadini, le scale esterne, i pergolati con rampicati sono gli elementi a cui Vietti riconduce anche visivamente, attraverso la selezione di immagini di costruzioni tradizionali, l'ispirazione di questi «architetti nordici ma completamente rispondenti al clima italiano»³. Questi stessi particolari, uniti a altri dettagli materici e cromatici fotografati da Vietti in numerose varianti e in diverse occasioni, catturano subito l'attenzione del giovane architetto da poco laureato alla Scuola di architettura di Roma. Nella sua tesi, Vietti aveva già affrontato

**Fig. 1**

Fotografia di Vietti scattata in occasione del suo viaggio al Sud Italia [dicembre 1934] accompagnata da una sua didascalia che recita: «Panorama presso Selinunte - La fotografia è stata presa nel mese di dicembre. In una composizione panoramica magica e naturale, due elementi accostati di fronte al mare».

Archivio CSAC, Fondo Vietti.

il tema dell'ambientamento di un borgo alberghiero, risolto attraverso la ricerca di una caratterizzazione rurale e spontanea mediante l'introduzione di dettagli analoghi a questi. La rivista "Architettura e arti decorative", diretta da Gustavo Giovannoni e da Marcello Piacentini, che si trasforma nel 1932 in "Architettura", dimostra in più occasioni di interessarsi alle architetture della tradizione minore di cui evoca romantiche atmosfere e suggestioni. Inoltre, Piacentini già nel 1921 ha riconosciuto in questi particolari la fonte di ispirazione di una contemporanea produzione architettonica nordamericana che non guarda all'architettura monumentale italiana, ma a quella «pratica, rispondente ai bisogni modesti della vita, comuni a tutti gli uomini»⁴.

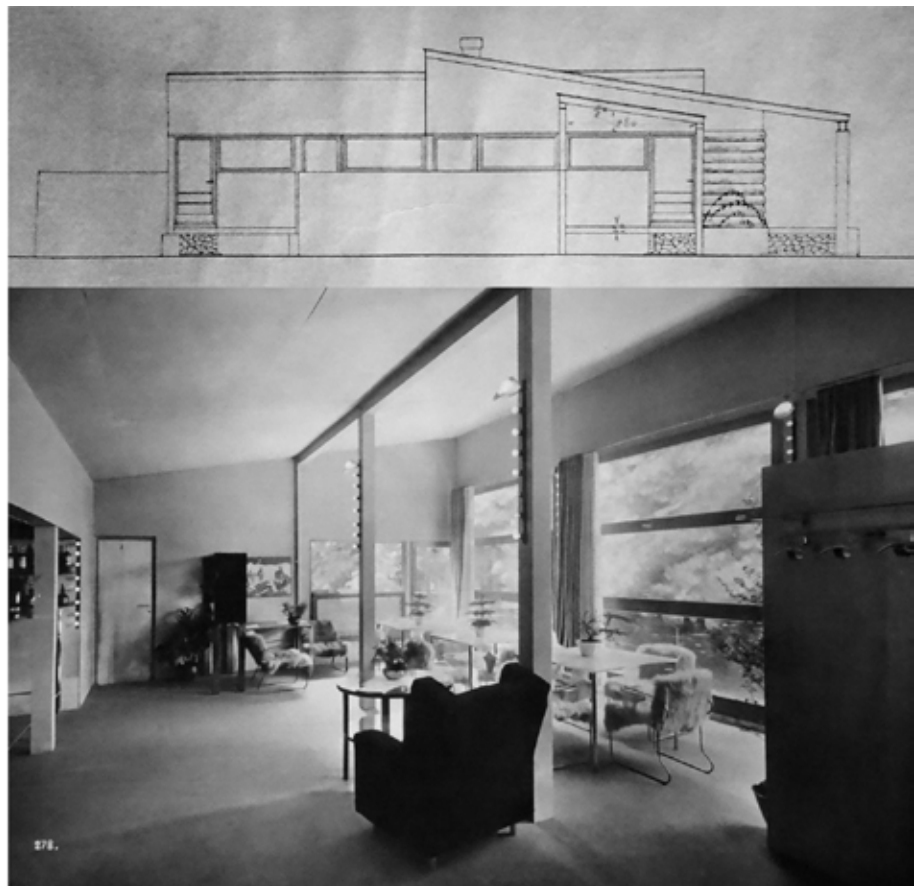
Vietti a partire dagli anni trenta inizia a raccogliere tanti altri dettagli di architetture minori che documenta in un ricco repertorio fotografico costantemente arricchito nel corso della sua attività professionale. Immagini di muri con una tessitura molto rustica dell'intonaco, di pergolati ricoperti da rampicanti, di scorci urbani, oppure di paesaggi naturali non alterati dalla presenza umana, sono solo alcuni degli esempi da lui raccolti. Parte

**Figg. 2-3**

Dettagli di architetture minori.
Foto di Vietti di San Fruttuoso e
Portofino [anni trenta].
Archivio CSAC, Fondo Vietti.

di queste fotografie sono state realizzate in occasione di un viaggio al Sud Italia compiuto tra il 1934 e il 1935 e documentato in sette articoli che descrivono altrettante soste. Questi contributi sono capitoli di un Romanzo delle verità architettoniche che Vietti pubblica alternativamente su due quotidiani, “Il Messaggero” di Roma e “Il Secolo XIX” di Genova, tra febbraio e giugno 1935. Le atmosfere, i colori, le forme dei paesaggi che incontra emergono con tutta la loro forza espressiva in questi resoconti di viaggio, in cui gli stessi dettagli fotografati sono minuziosamente descritti alla stregua di prodotti artistici.

Dalle letture percettive di Vietti emerge un approccio estetico che caratterizza la sua riflessione sulle architetture spontanee, pubblicata nello stesso periodo in cui Giuseppe Pagano formula la propria interpretazione sulla rivista che dirige insieme a Edoardo Persico. Nei primi mesi del 1935, infatti, quando escono i primi articoli di Vietti, sono anche presentate su “Casabella” alcune considerazioni di Pagano sulle architetture rurali italiane⁵. Nonostante la contemporaneità, l’interesse di quest’ultimo è tutt’altro che simile a quello di Vietti. In queste architetture egli ricerca, infatti, le invarianti e gli esempi tipologici ricorrenti, ma le stesse sono anche indicate come esempi di architetture morali e oneste per il loro modo di rispondere a determinate caratteristiche climatiche e nel fare uso dei materiali

**Fig. 4**

Luigi Vietti, Stamberga per dodici sciatori, V Triennale di Milano, 1933.
Archivio CSAC, Fondo Vietti.

della tradizione costruttiva locale. La riflessione di Pagano è ulteriormente approfondita nel 1936 quando, in occasione della VI Triennale di Milano, egli allestisce la mostra dell'Architettura rurale nel bacino del Mediterraneo in collaborazione con Guarniero Daniel⁶. Ancora una volta, la lettura politicamente impegnata che ne emerge è molto differente da quella di Vietti, che, invece, condivide parzialmente quella fatta dagli ambienti accademici romani, dai quali Pagano prende le distanze.

Ricerca di una caratterizzazione estetica

Le architetture spontanee costituiscono per Vietti un riferimento da cui ricavare soluzioni di dettaglio e particolari costruttivi che, estrapolati dal contesto, sono successivamente rielaborati. È quest'ultimo l'esito più proficuo di questo suo interesse che lo porta negli anni a definire un catalogo di soluzioni formali, continuamente implementato, il cui punto di partenza è proprio da rintracciare nella libera interpretazione delle architetture minori. I dettagli di queste ultime sono ampiamente utilizzati da Vietti, in numerose varianti, per caratterizzare ed ambientare quei progetti che si inseriscono in un contesto naturale, talvolta incontaminato. Ognuno di questi elementi viene ridisegnato da Vietti per una nuova destinazione, anche se ciò comporta talvolta la perdita della sua funzione originaria. Nel corso del tempo questa rielaborazione diventa più libera e fantasiosa, e, tra la fine degli anni quaranta e i primi anni cinquanta, è sempre più utilizzata da Vietti per ricreare in modo quasi artificioso quella naturalità e spontaneità che caratterizzano i suoi progetti che sono particolarmente apprezzati da determinati suoi committenti, nei confronti dei quali la sua produzione si orienta e specializza.

Una personale interpretazione del rapporto tra modernità e tradizione è presente fin dai primi progetti di edilizia privata di Vietti. A partire dagli

**Fig. 5**

Luigi Vietti, Villa Il Ronco, Gravellona Toce, anni trenta.
Archivio CSAC, Fondo Vietti.

anni trenta, negli incarichi in cui l'architetto ha la possibilità di esprimersi più liberamente (e quindi al di fuori di una committenza pubblica o di un edificio rappresentativo), emerge una particolare dialettica tra i due termini, in cui il primo o il secondo caratterizza il progetto contemplando al contempo la presenza dell'altro. Nel corso della sua attività, però, questo rapporto ben presto si sbilancia progressivamente verso una sola polarità, svincolandosi progressivamente dai richiami a un linguaggio figurativo moderno. Inoltre, anche il legame con la tradizione viene meno, essendo questo riferimento interpretato sempre più liberamente, tanto che la tradizione a cui Vietti fa riferimento finisce per essere inventata.

Per esempio, la Stamberga per dodici sciatori che Vietti realizza in occasione della V Triennale di Milano del 1933, è nelle parole di Franco Albini un rifugio alpino "moderno" e "sobrio", che non cede ai richiami pittoreschi e folcloristici che, invece, caratterizzano altre realizzazioni costruite nella medesima occasione⁷. In questo caso i richiami alla tradizione, sia nella scelta del sistema costruttivo che negli esterni o negli ambienti interni, sono molto contenuti. Gli arredi, per esempio, sono in tubolare metallico e le sedute sembrerebbero estrapolate dal catalogo di prototipi della Bauhaus se Vietti non le avesse rivestite con una pelliccia bianca, più confortevole e calda per lo sciatore infreddolito rientrato nel suo rifugio. La struttura prefabbricata della Stamberga è solamente in parte rivestita in legno alludendo appena alle strutture miste delle architetture alpine, mentre la copertura è a una sola falda inclinata, a differenza dalla tradizione. Queste precise scelte costruttive sono anticipate nel progetto della casa a Gravellona Toce dei primi anni trenta che Vietti realizza per lo zio Giacomo Tagliavacche, che Gio Ponti pubblica nel 1937 su "Domus"⁸. In questo caso, però, a un piano terra in muratura è sovrapposta una struttura lignea strutturalmente indipendente, che costituisce il livello superiore dell'abitazione, come una reinterpretazione in chiave moderna della costruzione alpina.

In questa villa, detta Il Ronco, inoltre, diversi elementi concorrono alla definizione di un carattere più rustico del progetto: il rivestimento ligneo dell'interno a doghe usato sia per il pavimento che per alcune pareti, oppure quello in pietra non levigata, ma anche gli arredi, tutti lignei, disegnati da Vietti. Ma soprattutto, questa caratterizzazione è ottenuta attraverso alcuni dettagli architettonici come il pergolato esterno con rampicanti o le balconate, dove i listoni orizzontali in legno sono sagomati in modo da poter essere sovrapposti. Questi sono solo alcuni particolari che Vietti ripropone anche negli anni successivi in diverse occasioni, declinandoli e differenziandoli opportunamente mediante un diverso trattamento materico o un'altra finitura. In questo progetto in cui ogni dettaglio è da lui disegnato, è, inoltre, inserito un ulteriore particolare costituito dall'interruzione del pavimento esterno in beola per lasciare spazio a un pino ad alto fusto, intorno al quale la villa è costruita. Il tronco dell'albero attraversa il pergolato senza modificarne la scansione mentre la chioma, invece, si sviluppa al di sopra di questo, definendo un dettaglio molto raffinato, che Ponti documenta minuziosamente sulla sua rivista.

Ponti e Vietti si conoscono personalmente e da un lato Vietti segue attentamente quanto questi pubblica su "Domus", dall'altro Ponti è interessato ai progetti del collega più giovane, di cui presenta foto delle costruzioni appena ultimate o quelle dei modelli ambientati, nel caso di progetti non ancora realizzati. Di Vietti apprezza in modo particolare la capacità di rispondere ai concreti bisogni della vita con soluzioni spontanee e naturali in cui dimostra di aver saputo «osservare le cose della natura e dell'uomo; i

**Figg. 6-7**

Luigi Vietti, Interni della villa Il Ronco, Gravellona Toce, anni trenta.

Archivio CSAC, Fondo Vietti.

rapporti fra la natura e l'uomo secondo la necessità, il carattere e la vita locali», come gli riconosce alcuni anni dopo, nel 1941, sulla rivista "Stile"⁹. Nella cosiddetta Casa dei sette camini (1939-40) di Cortina d'Ampezzo, però, Vietti va oltre l'inserimento di alcuni particolari per caratterizzare ed ambientare il progetto perché questo è addirittura concepito dal punto di vista costruttivo come un'architettura della tradizione alpina. In questa casa di Cortina, inoltre, una particolare attenzione è rivolta all'evocazione di un'"atmosfera" alpina mediante ogni dettaglio degli esterni ma soprattutto degli interni. Tuttavia, nel progetto trovano ancora posto soluzioni moderne come la finestra ad angolo con doppi vetri che illumina la zona giorno al piano terreno, in aggetto rispetto al volume della casa, in cui è ricavata nell'intercapedine una piccola fioriera ad angolo incassata nella muratura.

L'invenzione della tradizione e la creazione del paesaggio

Tra gli anni quaranta e cinquanta, Vietti pone le basi per quello che sarà il suo futuro approccio nei confronti di costruzioni ambientate in contesti naturali. Da un lato introduce una personale interpretazione della volumetria delle architetture minori, dall'altro si specializza nel rendere particolarmente accoglienti gli interni delle sue abitazioni, che arricchisce con dettagli rustici in cui trovano ampio posto oggetti e mobili dell'artigianato locale¹⁰. Viene perciò notato da Mario Cereghini quando questi inizia a raccogliere esempi di recenti architetture alpine da inserire in un suo studio sulle costruzioni in montagna, dato alle stampe nel 1950¹¹, che comprende anche una rassegna di architetture tradizionali.

Nel 1951, inoltre, lo stesso Cereghini allestisce la Prima Mostra di Architettura alpina realizzata presso il Circolo artistico di Cortina d'Ampezzo. La mostra è inaugurata a pochi mesi dall'apertura della IX Triennale di Milano dove è allestita, invece, la Mostra dell'Architettura spontanea a cura di Ezio Cerutti, Giancarlo De Carlo, Giuseppe Samonà e Albe Steiner. In entrambe le occasioni espositive sono presentati esempi di architetture minori con un ricco resoconto fotografico, ma mentre a Milano la rassegna è molto vasta tanto da risultare dispersiva, a Cortina la mostra, circoscritta a una tematica e a un contesto, risulta organica ed esauriente. Nella stessa occasione Cereghini presenta anche alcuni suoi recenti progetti insieme a quelli di Carlo Mollino, Edoardo Gellner, Ettore Sottsass sr., Luigi Carlo Daneri, Luigi Vietti e altri. Anche se questi sono esposti con il solo intento documentario e inseriti all'interno di un più ampio discorso che riguarda il modo di confrontarsi con il contesto naturale dell'alta montagna, sono evi-

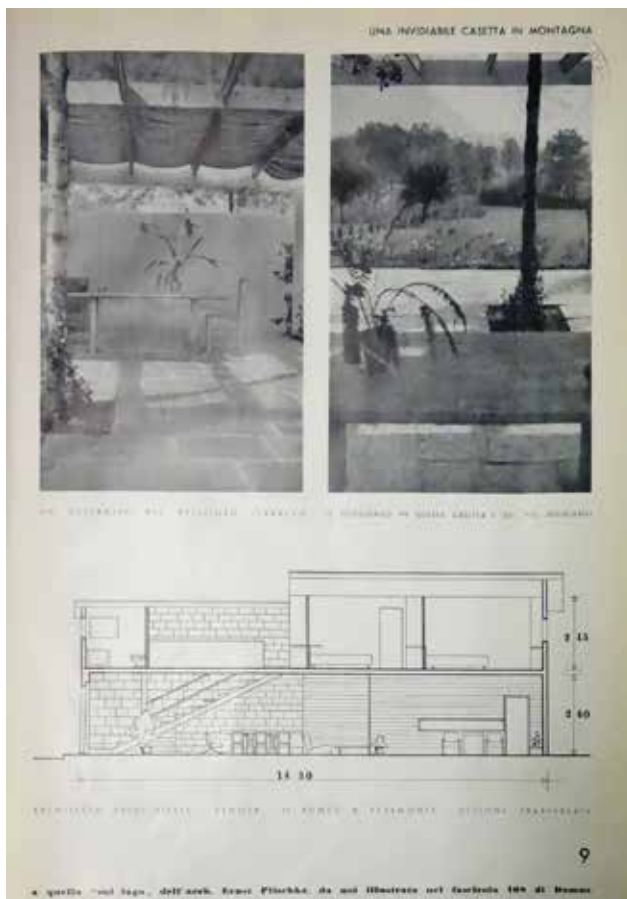


Fig. 8
Luigi Vietti, Villa Il Ronco, Gra-
vellone Toce, anni trenta. Pagina
dell'articolo Una invidiabile ca-
setta in montagna, in "Domus",
109, gennaio 1937.

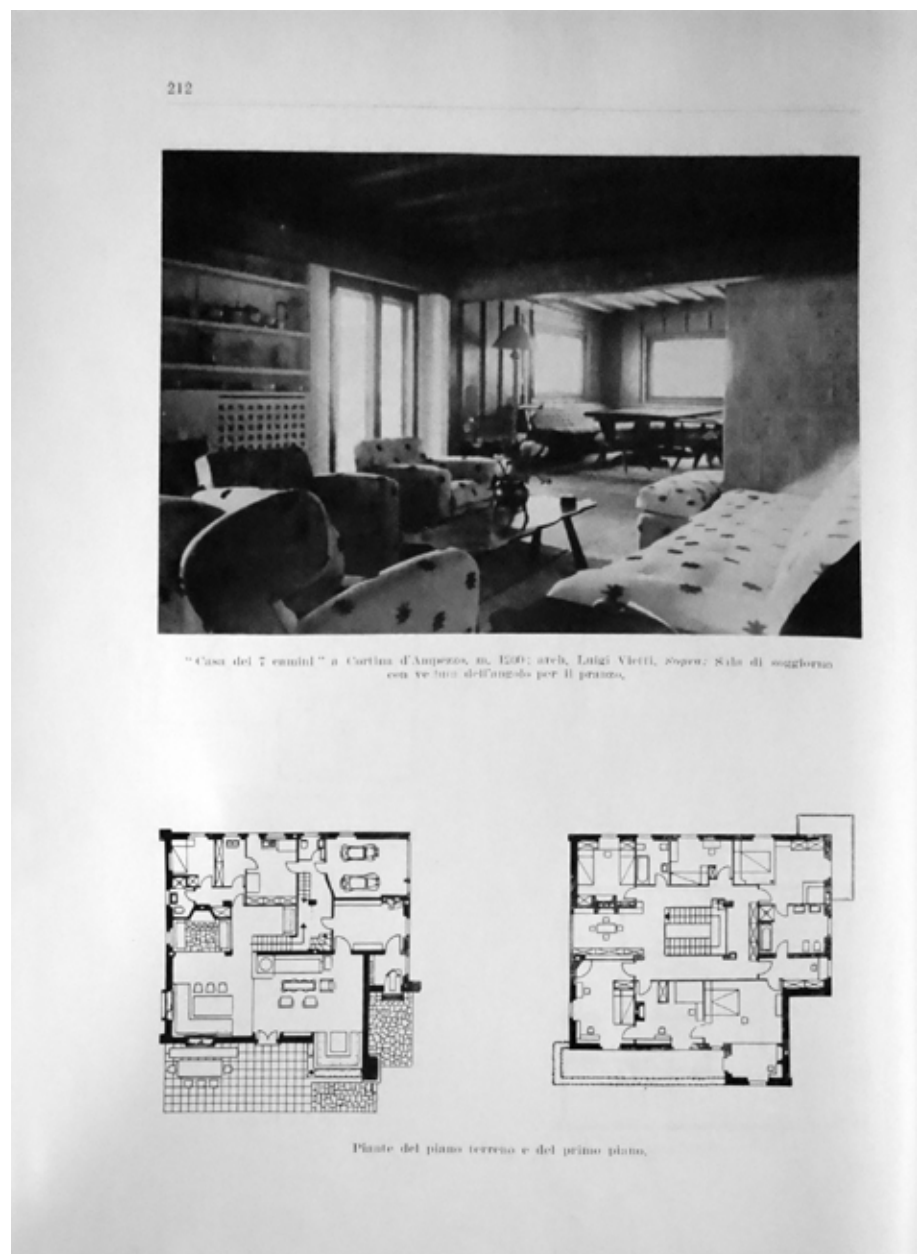


Fig. 9
Luigi Vietti, Casa dei sette cami-
ni, Cortina d'Ampezzo, 1939-40.
Pagina dell'articolo di C. Paga-
ni, Stile di Vietti: una esemplare
casa di montagna, in "Stile", 9,
settembre 1941.

denti approcci progettuali differenti e altrettante interpretazioni del tema. Ciò è visibile anche nella presentazione della mostra che Cereghini pubblica sulla rivista "Prospettive"¹² in cui, per esempio, gli schizzi dei progetti di Mollino sono presentati insieme alle foto del Tabià di Crignes (1942) e della villa Fürstenberg-Agnelli (1950) di Vietti a Cortina. La differenza negli approcci e di conseguenza negli esiti è evidente, ma non è oggetto di alcun commento o considerazione, quasi che il confronto delle immagini fosse sufficiente a evidenziare le differenze, chiarendo la propensione di Cereghini per il lavoro di Vietti.

Nel 1952 il dibattito relativo alla costruzione di nuove architetture nel contesto dell'alta montagna diventa il perno di un una serie di convegni che riuniscono a Bardonecchia, in provincia di Torino, numerosi professionisti appassionati di architettura alpina. Per la prima volta, architetti e ingegneri dalle varie parti d'Italia si sono incontrati per discutere le modalità di costruzione in montagna sulla base della personale esperienza di ciascun professionista¹³. Il primo Convegno di Architettura alpina è seguito da cinque incontri che, con cadenza annuale, hanno visto una ampia partecipazione e suscitato un esteso dibattito documentato con resoconti puntuali redatti dal giovane Roberto Gabetti sulle pagine della rivista "Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e architetti di Torino". Il nome di Vietti appare tra gli architetti che hanno aderito alla seconda manifestazione (senza tuttavia prenderne parte) e tra i partecipanti al terzo convegno (20-23 febbraio 1954) che si rivelerà cruciale in quanto sono chiaramente esplicitati due approcci distinti nell'affrontare il problema dell'ambientamento, quello di Cereghini e quello di Mollino.

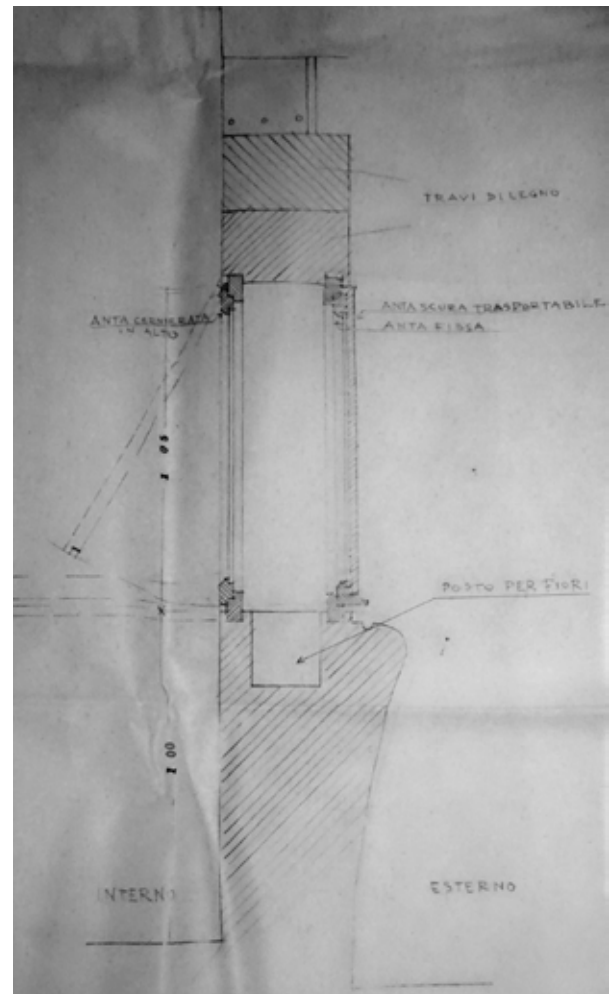
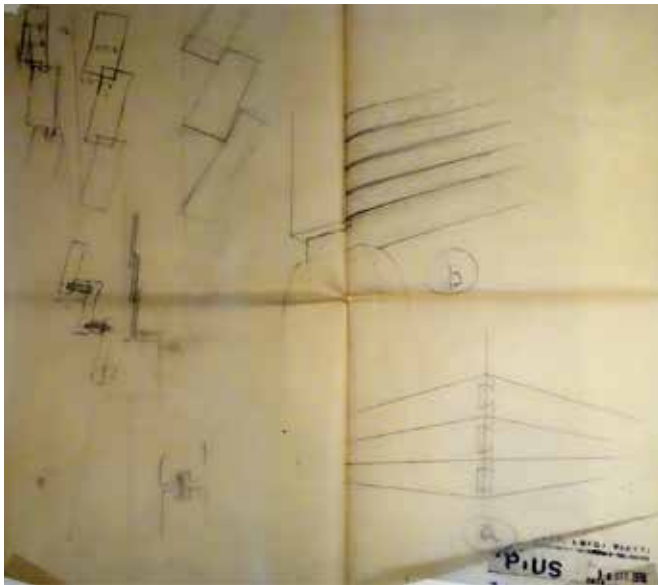
Cereghini è sostenitore della necessità di tener conto nel nuovo progetto delle tradizioni estetiche locali, che contraddistinguono una valle da un'al-

**Fig. 10**

Luigi Vietti, Casa dei sette camini, Cortina d'Ampezzo, 1939-40. Pagina del volume di M. Cereghini, *Costruire in montagna*, 1950.

tra, per una valorizzazione del territorio a scopo turistico. Si tratta di una intuizione precoce, che non avrà particolare seguito, ma che anticipa una concezione del progetto che travalica una definizione interna alla disciplina e tiene conto del giudizio estetico dei fruitori della montagna¹⁴. Mollino, d'altro canto, sostiene che non è possibile riprodurre tecniche costruttive della tradizione¹⁵. La Slittovia sul Lago Nero a Sauze d'Oulx (1946-47) in alta valle Susa è indicativa del suo approccio e rappresenta una reinterpretazione non in senso folkloristico della baita alpina dove il volume e le forme dinamiche si liberano da ogni riferimento formale alle architetture della tradizione e denunciano l'appartenenza al proprio tempo. Sebbene non emersa in sede dei convegni di Bardonecchia, la posizione di Franco Albini contempla una ulteriore alternativa, che consiste nell'attualizzazione degli elementi della tradizione e contempla una loro rielaborazione funzionale evidente nel rifugio Pirovano a Cervinia (1948-52).

Vietti non partecipa attivamente al dibattito, anche se condivide maggiormente il punto di vista di Cereghini. Il suo approccio, però, è difficilmente inquadrabile in uno o nell'altro degli orientamenti che emergono dai convegni, in quanto Vietti prende progressivamente le distanze dal dibattito

**Figg. 12-13**

Luigi Vietti, Casa dei sette camini, Cortina d'Ampezzo, 1939-40.
 Dettagli del rivestimento.
 Archivio CSAC, Fondo Vietti.

architettonico contemporaneo per ritirarsi nella libera professione. Tuttavia, questa sua scelta di non presentarsi come architetto “impegnato” non comporta un disinteresse nei confronti delle posizioni dei suoi colleghi. Vietti per gran parte della sua attività progettuale si trova a dover progettare in contesti naturali anche incontaminati che ne condizionano ampiamente gli esiti. Oltre ai numerosi progetti di ville private che riscuotono un certo successo presso un determinato pubblico, Vietti ha ricevuto anche l'incarico di redazione del Piano Regolatore del Comune di Cortina d'Ampezzo (1957) che si sovrappone a quello per il Comune di Portofino che già lo impegnava. Affrontando questi ultimi due incarichi, Vietti è consapevole della necessità di preservare la caratterizzazione estetica di questi luoghi, aspetto che considera prioritario e che ha influenzato lo sviluppo successivo dei due centri.

L'attività professionale di Vietti, divisa negli anni cinquanta tra gli studi di Milano, di Genova e di Venezia, si indirizza principalmente verso l'espressione del gusto di una committenza borghese ed aristocratica italiana ed internazionale di assoluta eccezione. Di questa diventa audace interprete, riuscendo sempre più a rappresentarne il gusto, talvolta eccentrico, nei progetti di seconde case in cui, senza rinunciare agli agi di una moderna vita riesce a creare un'atmosfera di luogo di vacanza, senza preoccuparsi di forzarla e di creare una invenzione artificiosa. Questo suo orientamento, coincide con una progressiva perdita di interesse da parte di chi, come Ponti e Moretti, ancora nei primi anni cinquanta è attento nel documentare le sue ultime realizzazioni. Al contempo Vietti va incontro a un particolare

e sentito consenso da parte della critica non specializzata e del grande pubblico. Nel 1955, la pungente presa di posizione di Indro Montanelli, futuro committente di Vietti, è in questo senso particolarmente significativa. Con lo pseudonimo di Antonio Siberia, sulle pagine del periodico “Il Borghese” pubblica un articolo in cui accusa Gellner di aver “preso d’assalto” Cortina d’Ampezzo, mentre loda Vietti per la sua capacità di realizzare delle «case di gran gusto» che conservano una «rustica fragranza»¹⁶.

I progetti di Vietti del decennio successivo in Costa Smeralda rappresentano l’applicazione di questo approccio affinato nel corso di una felice attività professionale. Anche in Sardegna il suo ruolo si spinge fino alla creazione di un paesaggio finalizzato ad una fruizione turistica, analogamente a quanto avvenuto sia per Cortina d’Ampezzo che per Portofino. In Costa Smeralda Vietti risponde a questa necessità rivolgendo una particolare attenzione al progetto a diverse scale: la costante ricerca di una caratterizzazione mediante una libera reinterpretazione di dettagli architettonici è trasposta anche nella definizione di una idea di paese, che, però, è creato ex novo. In questo caso i riferimenti non sono più tratti unicamente dal contesto in cui si colloca il progetto, come avviene nei primi anni del suo lavoro, ma sono ricavati dal catalogo di particolari che Vietti ha collezionato nel corso della sua attività progettuale, in cui le numerose suggestioni formali che sono state raccolte diventano indistintamente materia progettuale liberamente modificabile. A ciò si aggiunge, però, il sapiente impiego di materiali locali, come i massi granitici quasi scultorei oppure i tronchi di ginepro, che vengono utilizzati per ricreare, nelle atmosfere degli interni, le forme e i colori del paesaggio, riuscendo ugualmente a evocare il radicamento di queste architetture con il luogo in cui sono inserite.

Note

¹ L. Vietti, *Nuove costruzioni ad Ascona, Lago Maggiore*, in “Architettura: rivista nazionale del sindacato fascista architetti”, fasc. III, marzo 1932, pp. 117-126.

² Ivi, p. 117.

³ Ivi, p. 121.

⁴ M. Piacentini, *Influssi d’arte italiana nel Nord-America*, in “Architettura e arti decorative”, a. I, fasc. VI, marzo-aprile 1922, pp. 536, 537.

⁵ G. Pagano, *Case rurali*, “Casabella”, 86, febbraio 1935, pp. 8-15 e G. Pagano, *Documenti di architettura rurale*, in “Casabella”, 95, novembre 1935, pp. 18-25.

⁶ G. Pagano e G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Milano 1936.

⁷ F. Albini, *La stamberga dei 12 sciatori-Architetto Luigi Vietti*, in “Edilizia moderna”, 10-11, agosto-dicembre 1933, p. 47.

⁸ *Una invidiabile casetta in montagna*, in “Domus”, 109, gennaio 1937, p. 10. Nonostante in archivio questo progetto sia indicato con la data 1931, sembra che questa datazione non sia corretta e sia da posticipare di alcuni anni.

⁹ C. Pagani, *Stile di Vietti: una esemplare casa di montagna*, in “Stile”, 9, settembre 1941, pp. 14-20.

¹⁰ A. d. A. [A. Pica], *Appartamento per una bimba in montagna*, in “Spazio”, 1, luglio 1950, p. 57; Mo. [L. Moretti], *Dimora nuova in una casa antica*, in “Spazio”, 2, agosto 1950, pp. 62-68.

¹¹ M. Cereghini, *Costruire in montagna*, Milano 1950.

¹² M. Cereghini, *La 1° Mostra di architettura alpina a Cortina d’Ampezzo*, in “Prospettive”, 1, 1951, pp. 67-75.

¹³ A. De Rossi, *La costruzione delle Alpi. Il Novecento e il modernismo alpino (1917-2017)*, Roma 2016.

¹⁴ M. Cereghini, *L’architettura in montagna e la difesa del paesaggio*, in “Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino”, 4, aprile 1954, pp. 145-150.

¹⁵ C. Mollino, *Tabù e tradizione nella costruzione montana*, in “Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino”, 4, aprile 1954, pp. 151-154.

¹⁶ A. Siberia [I. Montanelli], *Siamo tutti portogalli*, in “Il Borghese”, 34, 26 agosto 1955, pp. 294-296.

Bibliografia

PIACENTINI M. (1922) - *Influssi d'arte italiana nel Nord-America*, in “Architettura e arti decorative”, a. I, fasc. VI, marzo-aprile, pp. 536, 537.

VIETTI L. (1932) - *Nuove costruzioni ad Ascona, Lago Maggiore*, in “Architettura: rivista nazionale del sindacato fascista architetti”, fasc. III, marzo, pp. 117-126.

ALBINI F. (1933) - *La stamberg dei 12 sciatori-Architetto Luigi Vietti*, in “Edilizia moderna”, 10-11, agosto-dicembre, p. 47.

PAGANO G., DANIEL G. (1936) - *Architettura rurale italiana*, Milano.

(1937) - *Una invidiabile casetta in montagna*, in “Domus”, 109, gennaio, p. 10.

PAGANI C. (1941) - *Stile di Vietti: una esemplare casa di montagna*, in “Stile”, 9, settembre, pp. 14-20.

A. D. A. [Agnoldomenico Pica] (1950) - *Appartamento per una bimba in montagna*, in “Spazio”, 1, luglio, p. 57.

Mo. [Luigi Moretti] (1950) - *Dimora nuova in una casa antica*, in “Spazio”, 2, agosto, pp. 62-68.

CEREGHINI M. (1950) - *Costruire in montagna*, Milano.

CEREGHINI M. (1951) - *La 1° Mostra di architettura alpina a Cortina d'Ampezzo*, in “Prospettive”, 1, pp. 67-75.

CEREGHINI M. (1954) - *L'architettura in montagna e la difesa del paesaggio*, in “Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino”, 4, aprile, pp. 145-150.

MOLLINO C. (1954) - *Tabù e tradizione nella costruzione montana*, in “Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino”, 4, aprile, pp. 151-154.

SIBERIA A. [Indro Montanelli] (1955) - *Siamo tutti portogalli*, in “Il Borghese”, 34, venerdì 26 agosto, pp. 294-296.

DE ROSSI A. (2016) - *La costruzione delle Alpi. Il Novecento e il modernismo alpino (1917-2017)*, Roma.

Giorgia Sala, laureata in architettura al Politecnico di Milano, è attualmente iscritta al dottorato in Storia dell'architettura e dell'urbanistica presso lo IUAV di Venezia. Sta svolgendo la sua attività di ricerca sull'architetto Luigi Vietti. Ha pubblicato un libro sul Padiglione OM alla Fiera campionaria di Milano del 1948 di Renzo Zavanella ed è membro di un gruppo di ricerca internazionale con cui sta pubblicando una ricerca sugli spazi periurbani (pubblicazione dicembre 2019).

Pisana Posocco
Luigi Vietti e l'avventura della Costa Smeralda

Abstract

Luigi Vietti è uno degli architetti che l'Aga Khan chiama, sin dall'inizio, per il grande progetto della Costa Smeralda. La sua opera si caratterizza per alcuni temi che sembrano legati ai suoi primi studi e lavori nei centri liguri di costa. Quella non solo era stata un'occasione fondamentale della sua crescita professionale, ma era anche l'esperienza più simile all'avventura che si accingeva a compiere: in Liguria studierà i nuclei urbani di costa e l'architettura mediterranea colorata.

Se per l'opera di Vietti in Costa Smeralda si può parlare di una tarda applicazione dell'ambientismo – la lezione che aveva appreso da Giovannoni alla scuola di architettura di Roma – bisogna riconoscere che egli si trovò nella condizione di “ambientare” architetture in un luogo dove il contesto, almeno quello costruito, non esisteva.

Tra le sue prime, e più importanti opere, in Costa Smeralda, ci sono l'Hotel Pitrezza, l'Hotel Cervo e villa La Cerva, tutte costruite nei primi anni '60.

Parole Chiave

Luigi Vietti — CSAC — Costa Smeralda — Architettura mediterranea

Quando Luigi Vietti venne chiamato dall'Aga Khan a contribuire alla avventura dell'invenzione della Costa Smeralda ha già più di sessanta anni. Scelto per la grande esperienza maturata sui temi dell'architettura legata al turismo, per la carriera consolidata e per la brillante clientela che poteva vantare, Vietti porta con sé un ricco bagaglio culturale. La sua formazione era eterogenea e ricca: nel 1922 aveva iniziato a studiare al Politecnico di Milano, ma nel 1925 si era spostato presso la Scuola di Architettura di Roma. Questa era caratterizzata dalla presenza di Gustavo Giovannoni¹ che proprio in quegli anni aveva iniziato ad indagare il tema della “architettura nuova nei contesti antichi”, strada che lo avrebbe portato alla questione dell'*ambientismo*. Tali studi confluiranno nel testo *Questioni di architettura* all'interno del quale Giovannoni avrebbe dedicato un capitolo, *Ambiente dei monumenti*, al tessuto storico riconoscendo valore non solo agli edifici monumentali ma all’“architettura ambientale” ovvero a quel patrimonio vasto e diversificato che deve essere considerato come “monumento collettivo” e che egli insegna a riconoscere, conservare e interpretare.² Vietti apprende da lui l'attenzione per i borghi ed i nuclei storici e per gli agglomerati di case spontaneamente sorti nel tempo. “Essi fanno parte del più ampio tema dei raggruppamenti irregolarmente pittoreschi in cui il valore dell'ambiente e dell'insieme spontaneamente composto è essenza stessa dell'architettura”³ dice il maestro.

Sembra quasi che la grande passione che animò Giuseppe Pagano e Gualtieri Daniel⁴, come pure Peressutti⁵, gli estensori della rivista «A.C.: Documentos de Actividad Contemporánea»⁶ a Barcellona, e molti altri che in quel periodo si interessarono all'architettura spontanea di radice mediterranea, avesse trovato in Vietti, cresciuto alla scuola di Giovannoni, una



Fig. 1

Luigi Vietti, Hotel Cervo, Porto Cervo, 1962-1963. (Consorzio Costa Smeralda, Archivio del Comitato di Architettura del Consorzio Costa Smeralda).

declinazione più urbana. Questo imprinting avrebbe caratterizzato le sue opere in Costa Smeralda, e ne avrebbe costituito uno degli aspetti precipui. Luigi Vietti si era laureato a Roma nel 1928 con Gustavo Giovannoni. Il tema scelto per la tesi era quasi una anticipazione di quello che poi occuperà gli ultimi trent'anni della sua vita: un albergo sulle rive del lago Maggiore a Cannobio, suo paese natale. Egli inizialmente aveva proposto un tema su cui tornerà negli anni successivi con toni decisamente razionalistici: una *Villa su roccia a sperone*. A tal proposito disse: “fui avvisato che avrei conseguito appena il minimo dei voti, ed io avevo un impegno con mio padre da rispettare!”⁷⁷ così scelse un soggetto che gli avrebbe permesso di mettere in pratica gli studi sulla “architettura ambientale”. La tesi aveva toni vernacolari e l'albergo assunse le fattezze di un paesino di pescatori.

Se il racconto fosse una *excusatio non petita*, o se fosse stata una cosciente scelta di campo, non è possibile saperlo ora. Sicuramente l'inizio della sua carriera fu fortemente indirizzato verso temi giovannoniani, anzi fu Giovannoni stesso che, all'indomani della laurea, lo segnalò per un incarico presso il Ministero dei Lavori Pubblici: doveva elaborare, per la Liguria, i piani regolatori di alcuni comuni in relazione alla legge per la “protezione panoramica”. In particolare doveva studiare alcuni borghi sul mare che costituiranno le premesse per molte sue riflessioni che carsicamente riappariranno in Sardegna quasi trent'anni dopo. Si occupò, infatti, di Portofino, di Camogli, Lerici, San Fruttuoso e dei comuni delle Cinque Terre. Negli anni successivi (1930-33) fu nominato Ispettore onorario per i monumenti della Liguria. Nel frattempo iniziò a lavorare come libero professionista, e questo fu l'ultimo incarico pubblico cui assolse. Questi anni dedicati allo studio del paesaggio, dei nuclei storici, dell'architettura vernacolare – e del paesaggio che la ha generata – furono fondativi. Sempre a questi anni sembrano risalire le sue riflessioni sui materiali e le cromie delle architetture mediterranee.

Un linguaggio mediterraneo forse non esiste perché il Mediterraneo è fatto di molti luoghi, molte tradizioni e molte cromie. Vietti studiò e consolidò in questo periodo le sue conoscenze; le sue convinzioni lo spinsero verso un'architettura policroma. Per lui i borghi marinari saranno sempre quelli colorati di Portofino ed in generale dei paesini liguri che si affacciano sull'acqua: un paesaggio antropizzato che racchiude in sé ambiente naturale e ambiente costruito in un continuum che mescola le parti, i materiali, i colori, i paesaggi. Giovannoni gli aveva insegnato che “essi fanno parte del più ampio tema dei raggruppamenti irregolarmente pittoreschi in cui il valore dell'ambiente e dell'insieme spontaneamente composto è essenza stessa dell'architettura”⁷⁸. Tali erano state le premesse utili a Giovannoni per definire il concetto di “ambientismo”, e sicuramente è questo lo strumentario con cui Vietti affrontò i lavori urbanistici ed architettonici in Liguria prima e poi a Cortina d'Ampezzo durante gli anni '40 e '50. Con tale bagaglio poi arrivò in Sardegna.

Questa modalità di intervenire nel tessuto storico non sarà una categoria impiegata solo da Vietti, ma si può rintracciare un modo analogo in Ignazio Gardella a Venezia – e in generale nella sua opera – come pure in Albini a Parma e a Genova, nei BBPR, in Gabetti e Isola alla Bottega d'Erasmo e in molti protagonisti del secondo dopoguerra italiano. Più di trent'anni dopo gli studi di Giovannoni, ed in contemporanea con l'avvio della Costa Smeralda, Argan si ritroverà a riflettere sul tema dell' “ambientismo” e dirà:

Fig. 2

Luigi Vietti, Hotel Cervo, terrazza del ristorante, Porto Cervo, 1962-1963. foto del 1965 (Archivio Enzo Satta) .

**Fig. 3**

Luigi Vietti, Hotel Cervo, Porto Cervo, 1962-1963. Foto dell'edificio ancora in cantiere con in posa delle ragazze vestite con abiti tradizionali sardi. Archivio CSAC, Fondo Vietti.



«Ambientare significa rendere familiare, evitare la sorpresa, fare sì che sorgendo l'edificio in quel luogo e in quelle forme, s'abbia non tanto la sensazione quanto il sentimento che lì sia stato da prima o che qualcosa l'abbia preceduto».⁹

Vietti scrive poco, pochissimo: ci sono rimasti pensieri disegnati ma non note scritte. Queste parole di Argan sembrano ben esemplificare le sue intenzioni.

L'opera di Luigi Vietti in Costa Smeralda si caratterizza per alcuni temi che sembrano tutti legati ai suoi primi studi e lavori nei centri liguri di costa. Quella in effetti non solo era stata un'occasione formativa e fondamentale della sua crescita professionale, ma era anche l'esperienza più simile all'avventura che si accingeva a compiere ora.

Il lavoro svolto per quasi vent'anni a Cortina si era concentrato su singoli edifici, tutte commissioni private. Tra i progetti più riusciti si segnalano quelli nati proprio da recuperi di edifici esistenti, come la casa che preparò per sé stesso: la ristrutturazione di tabià del '600 a Crignes (1942). A Cortina si era cimentato solo parzialmente con la questione dell'inserimento paesaggistico e l'aspetto linguistico era stato affrontato in modo facile e naturale: lì infatti era presente un'architettura locale cui fare riferimen-



Fig. 4-5

Luigi Vietti, Hotel Cervo, Porto Cervo, 1962-1963. Pianta del complesso e Fotografia del modello.

Archivio CSAC, Fondo Vietti.

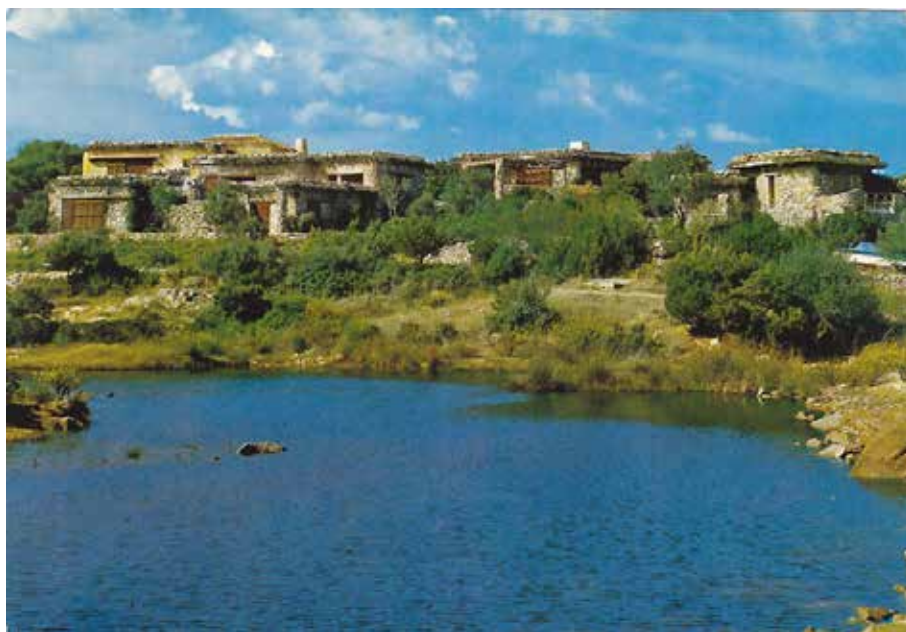


to, a cui guardare per mutuarne forme e stilemi. Alcuni tabià, i fienili di montagna, ristrutturati o costruiti ex novo, si erano egregiamente prestati a divenire dimore per i Fùstenberg e per i Marzotto. Vietti aveva lavorato con gusto unendo elementi antichi con soluzioni moderne, valorizzando gli aspetti popolari e vernacolari anche accostando preziosi elementi di antiquariato che egli stesso cercava per i committenti, andando ad acquistarli alle aste di Londra o ad Arezzo e Firenze presso grandi mercanti.¹⁰



Fig. 6-8

Luigi Vietti, Hotel Pitrizza, Porto Cervo, 1962-1963. Cartolina 1970 (prima in alto) e Anni '60.



Questa operazione in Sardegna non era stata altrettanto facile ed immediata. Infatti gli edifici esistenti sul territorio erano pochi, poco adatti all'uso e di rado davano forma a nuclei urbani. Mancavano quindi dei precedenti chiari e incontrovertibili cui fare riferimento. Questo nodo ha dato poi luogo alle differenti interpretazioni degli architetti coinvolti nell'operazione della Costa Smeralda – Michele Busiri Vici, Jacques Couëlle e Antonio Simon Mossa – ognuno dei quali ha diversamente svolto il tema dell'architettura sarda, o architettura mediterranea, che era in qualche modo stato indicato dall'Aga Khan stesso come indirizzo comune per i vari interventi edilizi.

Per quanto possa apparirci scontato, il principe ismaelita, in un'intervista fattagli nei primi anni in cui era impegnato in Sardegna, disse che a lui interessa cercare la storia dell'isola e costruire in continuità con essa: usa i termini *back into the tradition*. Egli si rese conto che il paradiso che ha trovato potrebbe essere rovinato da uno sviluppo incontrollato,

«quello che voglio è evitare di trasformarlo in una prospettiva aziendale. Voglio contenere lo sviluppo e fare qualcosa di attrattivo, evitare che il posto sia sommerso: quello che stiamo cercando è di stare nello sfondo, nella tradizione dell'isola [...] Abbiamo cercato di fermare assolutamente ogni costruzione lungo la costa a meno che non sia stata adeguatamente studiata e adeguatamente pianificata in anticipo: [agire diversamente] sarebbe una sciocchezza. Una cattiva pianificazione prima di tutto rovina il sito molto velocemente e, in secondo luogo, costa moltissimo e quindi cerchiamo di dedicare tutto il tempo necessario alla progettazione e poi acceleriamo, il più possibile, i tempi di costruzione»¹¹.

L'Aga Khan era rimasto colpito dalla bellezza naturale del luogo: nonostante sia il padre che il nonno avessero scelto il sud della Francia come località dove avere una casa di vacanza e nella quale passare il loro tempo di riposo, egli era stato fortemente colpito dalla Sardegna e aveva scelto questo luogo per sé. Egli sembrava porsi come un esploratore che, nell'ammirare il luogo, cerca di comprendere usi e costumi delle popolazioni locali. Riconobbe in questi elementi un valore e indicò, come strategia di intervento, proprio lo studio e la riproposizione di quegli stessi elementi. Agli architetti che lavoravano per lui indicò di “di tornare alla tradizione di una comunità insulare che è sconosciuta e ha uno straordinario folklore, arte, tradizione, costumi [...] vogliamo prendere tutto ciò che possiamo di autenticamente sardo”.

Un po' oltre spiega il criterio con cui aveva individuato i diversi interventi nelle diverse aree:

«(...) a Cala di Volpe l'idea era di costruire qualcosa che attiri lo sguardo¹², che dia vita e carattere. A Liscia di Vacca¹³ è piuttosto l'opposto, è una graziosa baia, con graziose formazioni rocciose e [c'è] una particolare calma e qualcuno preferiva questo luogo ad ogni altro della costa; quindi l'idea era di costruire un hotel che fosse visibile a fatica e in effetti dall'area attorno e dal mare, per vederlo, bisogna osservare da vicino e attraverso gli ostacoli»¹⁴.

Queste sono alcune delle indicazioni su cui, plausibilmente, Vietti iniziò a lavorare. L'hotel Pitrizza diverrà il più esclusivo della Costa Smeralda. Il riferimento linguistico sembra essere proprio lo stazzo, la costruzione in pietra, in genere granito, di piccole o piccolissime dimensioni tipica degli insediamenti rurali o legati alla pastorizia della Gallura. In genere ha un solo piano.

Fra le prime strutture costruite in Costa Smeralda, il Pitrizza è l'unica che



Fig. 9-10

Luigi Vietti, Hotel Pitrezza,
terrazza privata della stanza e
piscina, foto del 1966.
(Archivio Enzo Satta).



usa la pietra in modo così pervasivo. Questa preferenza gli procurò anche qualche problema, infatti René Podbielski, che ne era il committente, criticò questa scelta così severa, quasi nuragica, scelta che l'Aga Khan fece mostra di apprezzare¹⁵.

L'albergo non era stato disegnato come un unico corpo di fabbrica, ma era stato "smontato" in più volumi. Questa operazione non aveva l'intenzione di configurare un borgo, quanto piuttosto di permettere all'albergo di inserirsi nel paesaggio sino quasi a scomparire: i vari volumi ospitavano, oltre alle parti comuni, le suite per gli ospiti. Questi edifici in pietra si mimetizzavano anche in virtù del loro tetto verde, per quell'epoca una proposta altamente innovativa, che portò con sé critiche ed inevitabili problemi di manutenzione.

Qualche anno più tardi realizzò la piscina dell'albergo, che divenne presto nota per la sua bellezza e per l'audacia che Vietti aveva usata nell'integrarla al paesaggio: è una piscina a sfioro, costruita tra le rocce, che non rimuove ma lascia all'interno della vasca. Da dentro sitraguarda il mare, in continuità con l'acqua entro cui si nuota. Vietti raccontò:

«Ho scavato le rocce, che erano color marrone. Allora le ho dipinte di celeste chiaro e più scuro. Danno il senso della profondità. Questa idea di ricavare una piscina tra le rocce nasconde il lavoro dell'uomo rispetto al lavoro della natura»¹⁶.

L'altro incarico importante che Vietti ricevette dall'Aga Khan all'inizio dell'avventura sarda fu il complesso di Porto Cervo. Le aree attorno all'insenatura erano state affidate ai vari architetti che il principe aveva ingaggiato per lo sviluppo dell'operazione immobiliare. A lui venne chiesto di progettare un albergo, l'hotel Cervo, ed il complesso che doveva dar forma al piccolo nucleo urbano di Porto Cervo.

Vietti aveva dimostrato interesse a mettere a fuoco la strategia con cui un singolo edificio si può inserire nella natura, ma anche a sperimentare come poter edificare un agglomerato di edifici che possa inserirsi nel paesaggio: egli era interessato al portato urbano dei suoi interventi e in questo caso sembra proprio fa ricorso alla sua esperienza ligure. In Sardegna, infatti, le costruzioni lungo la costa sono pochissime. Non c'era un ampio campionario di borgate marine. Vietti fece riferimento alla memoria dei borghi liguri.

Portofino, località amata già dai viaggiatori del grand tour, negli anni '50 fu particolarmente apprezzata dai divi del cinema e divenne una meta della dolce vita. Si consacrò così come luogo di vacanza, emblema di un mondo di lusso ed agi riservato ad una élite. In tal senso il riferimento è calzante per la Costa Smeralda, sia per la natura del luogo, sia per i valori che questo esempio portava in sé. La piazzetta, poi, era l'immagine rappresentativa di questo mondo e dei suoi riti.

Il borgo peschereccio di Portofino, ma così in generale i borghi liguri, si presenta come un aggregato di case che si affacciano sul mare, raccolte attorno ad un porto e alla piazza. Le case nella tradizione ligure, ed anche in verità quelle di altri luoghi del Mediterraneo, sono colorate. Le tinte sono eterogenee: ocra, arancioni, rossi, gialli, crema, per lo più colori caldi ma non solo; le imposte sono spesso verdi. Il tempo e la presenza del mare invecchiano gli intonaci che si scialbano e si ammorbidiscono.

Su questi temi e con questi caratteri Vietti impostò il progetto del borgo di Porto Cervo.

Costruì un basamento su cui elevare gli edifici che si disposero a configu-

**Fig. 11**

Luigi Vietti, villa La Cerva, 1962-63 Archivio CSAC, Fondo Vietti.

rare uno spazio il quale, anche in questo caso, fu chiamato “piazzetta”. La costruzione venne realizzata recuperando i materiali e i modi di lavorazione locali. Poco tempo dopo la conclusione del cantiere Vietti decise di colorare i fronti utilizzando colori non omogenei, che potessero suggerire un invecchiamento¹⁷.

Il tema del colore fu rilevante e in Costa Smeralda il confronto si articolerà soprattutto tra Luigi Vietti e Michele Busiri Vici. Sulla questione i due si trovarono su posizioni opposte: per Busiri Vici l’architettura mediterranea è bianca, mentre per Vietti è colorata.

Busiri Vici era forse più interessato alla plastica dell’edificio e alla elaborazione spaziale: un colore uniforme e astratto, come il bianco, poteva collaborare nel sottolineare queste qualità di cui le sue opere erano ricche. Vietti prediligeva il colore perché lo reputava più corretto, perché credeva che permettesse all’architettura di mimetizzarsi o integrarsi con il paesaggio. Busiri Vici riteneva che una bella architettura potesse farsi vedere, che non dovesse necessariamente mimetizzarsi, per Vietti l’inserimento nel paesaggio, urbano o naturale, di una costruzione era di primaria importanza. Il confronto tra i due non di rado arrivava al Comitato Architettura. Entrambi conservarono le loro convinzioni e le architetture in Costa Smeralda furono realizzate sia bianche sia colorate. Guardando agli altri architetti coinvolti le posizioni erano simili, pur essendo maturate in modi differenti: Simon Mossa propendeva per una architettura bianca perché credeva in una Sardegna che riscopriva le sue origini catalane e quindi le architetture della nuova Sardegna dovevano essere bianche alla maniera di Ibiza e della Costa Brava; Jacques Couëlle aveva sperimentato l’uso del colore nelle sue elaborazioni in equilibrio tra scultura e architettura in Provenza e lo ripropose in Costa. All’Aga Khan il bianco non piaceva troppo.¹⁸ Proprio dei borghi liguri e dell’uso del colore Vietti parlò in un’intervista. Le due architetture a cui fa riferimento sono proprio il Pitritza e il borgo di Porto Cervo:

Fig. 12

Luigi Vietti, fotografia di architetture spontanee scattata durante i sopralluoghi in giro per la Sardegna. Da sottolineare il suo interesse per l'uso del colore nell'architettura tradizionale. (Archivio Vietti, presso il CSAC di Parma).

**Fig. 13**

Luigi Vietti, Taverna di Portofino, in «Domus» 145, gennaio 1940.



Architetto Luigi Vietti - La Taverna del «Nazionale» a Portofino.

UNA TAVERNA A PORTOFINO

«In Sardegna come da ogni parte io ho sempre presupposto il salvataggio della terra che mi ospitava. Per quanto riguarda le costruzioni io cerco sempre di non farmi vedere, di mimetizzarmi. Uno degli esempi più interessanti è l'albergo Pitrizza che io ho fatto sulla Costa Smeralda. Non si vede né dal mare né da terra né dal cielo perché è tutto inserito naturalmente. Ma sempre parlando della Sardegna, oltre al tipo di costruzione da non vedersi come Pitrizza, io ne ho fatta un'altra all'interno di Porto Cervo, dove invece si deve sentire, entrando, il desiderio, si deve sentire la cromatura delle abitazioni, si deve sentire la vita pulsante degli abitanti. Non ho fatto costruzioni alte, sempre a piano terreno, ma è prevalsa questa idea di fare delle cose cromate, a carattere visivo, anche bianche, il bianco è un colore no?, ma anche rosa, giallo, celeste, come si usa nel Mediterraneo. Però ci possono essere altri posti dove io ho bisogno di creare direi quasi la piramide, creare un qualcosa come un raggruppamento di volumi per fare, non so, un paese come Sperlonga, per esempio, che è un paese risolto in altezza, o come Camogli, anch'esso risolto in altezza, undici piani, dodici piani E questo è un desiderio di inserimento, di valorizzazione, di sollecitazione del paesaggio, non di inserimento geometrico perché per esperienza so che anche le più semplici linee geometriche distruggono il paesaggio ...»¹⁹.

Ancora una volta nel parlare della sua opera in Costa Smeralda Vietti fa riferimenti agli alberghi piuttosto che alle molte, moltissime, residenze private che aveva costruite. Il rapporto con la committenza aveva fortemente influito sulla sua opera: era più impersonale il rapporto con il mandatario di hotel e permetteva forse all'architetto di operare con maggior rigore, con maggiore radicalità. Forse per questo egli ripercorre con maggior favore le esperienze di progetto sviluppate in quel campo. La committenza privata, che aveva caratterizzato una parte rilevante della sua opera, ha caratteristiche differenti. I committenti di Vietti erano tra le persone più in vista e forse tra quelle con maggior disponibilità economica che l'Italia del secondo dopoguerra annovera: c'erano i grandi industriali italiani, i Marzotto, i Riello, i Rizzoli, i Mondadori, i Barilla, i Brion, gli Zoppas, i Falck, i Piaggio, c'era il conte Cini e la famiglia Fürstenberg, c'era l'Aga Khan stesso che da lui si fa costruire la sua villa La Cerbiatta.²⁰

Nelle residenze private il rapporto con il committente prevarica, Vietti si lascia sopraffare e le ville a volte ne risentono. La casa che costruì per se stesso, la Cerva (1963), è un progetto forte, che sperimenta sequenze spaziali interessanti tra ingresso e zona di soggiorno, che mescola esterni ed interni avendo come asse di distribuzione un corridoio coperto da una pergola. Ci sono poi altre occasioni in cui il progetto si fece meno limpido, forse un po' si ripeté in stilemi che avevano incontrato un sicuro successo. Paolo Riccardi, che era stato per vent'anni il segretario generale della Costa Smeralda e stretto collaboratore dell'Aga Khan, così ricorda l'architetto ed i suoi rapporti con la committenza:

«Quel capolavoro che è il villaggio di Porto Cervo (1962) è opera sua, come l'Hotel Pitrizza (1962). Quello che faceva Vietti era tutto molto funzionale, case eleganti ma molto vivibili. Poteva contare su tanti amici che aveva a Milano e faceva dei progetti bellissimi. Faceva i progetti delle case come glieli chiedevano le mogli dei committenti»²¹.

Se per l'opera di Vietti in Costa Smeralda si può parlare di una tarda applicazione dell'ambientismo, bisogna riconoscere che egli si trovò nella condizione di "ambientare" architetture in un luogo dove il contesto, almeno quello costruito, non esisteva. Se la sintonia con l'ambiente storico aveva portato a privilegiare, nella lezione giovannoniana, una visione prevalentemente pittoresca, ora egli si trova nella difficile condizione di inventare un linguaggio storico.

Un paio di decenni prima, nel 1940, in merito ad un lavoro che sembra ora un'anticipazione delle sue opere sarde, il redattore di *Domus*, scrisse:

«Dobbiamo all'architetto Vietti [...] questa Taverna di Portofino, che è un modello di quello che si può fare per intonarsi ad un luogo essendo moderni, adoperando materiali moderni, realizzando comodità moderne, senza trascurare la piacevolezza che è ancora (o torna ad essere) in onore in casa, nell'albergo, o, come qui, nella "taverna". Il Vietti, che in altri campi è stato audacissimo, e che è conosciuto per la recente Casa del fascio di Rapallo, qui a Portofino, si è abbandonato ad un estro pittoresco senza cadere per questo nella "messa in scena" facilona o cinematografica che ormai ammorba tanti ambienti e tanti sogni di persone "così dette di lusso"! [...] Dove si è abbandonato all' "ambientare", si è attenuto, come nella taverna, a reminiscenze e spunti locali»²².

Non è una strada facile quella che Vietti intraprese: servivano conoscenze storiche, sia stilistiche sia relative ai processi di costruzione dei tessuti urbani. E serviva equilibrio e misura.



Figg. 14-15

Luigi Vietti, Fotografie Polaroid della Costa Smeralda e di Porto Cervo. s.d. [Anni '60]
Archivio CSAC, Fondo Vietti.

Le sue architetture hanno avuto il difetto di essere state troppo facilmente replicabili, e il proliferare di copie che, proprio in Sardegna e lungo le coste soggette a sviluppi turistici c'è stato, ha diluito il ricordo della qualità della sua opera.

Note

¹ Gustavo Giovannoni inizia la sua attività didattica nel 1899 nella Scuola per ingegneri come assistente al corso prima di Architettura tecnica e poi (1903) di Architettura generale, per la quale disciplina vince, nel 1914, il concorso a cattedra; dopo la guerra inizia ad insegnare Restauro dei monumenti presso la Scuola superiore di architettura di Roma, nella quale divenne una figura culturalmente centrale ed infatti ne assumerà la direzione tra il 1927 e il 1933.

² Sull'argomento vedasi F.R. Stabile, *Gustavo Giovannoni e la cultura dell'ambientismo*, «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura» 1 (N.S.), 2017, pp. 135-146.

³ Gustavo Giovannoni, *Questioni d'architettura*, Roma 1929, 2° ed. (1924), p. 191.

⁴ Giuseppe Pagano e Gualtiero Daniel, *Architettura rurale italiana*, Hoepli, Milano 1936.

⁵ *Architettura mediterranea*, in Quadrante - gennaio 1935

⁶ A.C.: *Documentos de Actividad Contemporánea, 1931-37* in particolare si vedano i numeri n°18/1935_Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna, e n°21/1936_ Elementos de la arquitectura rural el la isla de Ibiza.

⁷ Paola Veronica Dell'Aira, *Luigi Vietti. Progetti e realizzazioni degli anni '30*, Alinea, Firenze 1997, pp. 59-60.

⁸ Gustavo Giovannoni, *Questioni d'architettura*, Roma 1929, 2° ed. (1924), p. 191.

⁹ Giulio Carlo Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 357-358.

¹⁰ Queste indicazioni sui rapporti tra antiquari e Vietti e soprattutto quelle seguenti sul tema del colore per Vietti e Busiri Vici, le devo all'arch. Giancarlo Busiri Vici, che con il padre collaborò sin dall'inizio all'avventura della Costa Smeralda. Da una conversazione occorsa il 24 aprile 2019, nel suo studio a Roma, per la quale lo ringrazio vivamente.

¹¹ Per l'intervista all'Aga Khan, *A Man of The World -The Aga Khan*, commentary written by Antony Jay, photographed by Peter Bartlett, sound recorded by Pat Whitaker and Bill Searle, edited by Bill Veitch, narrated by Huw Wheldon, directed by Georges Robin, produced by Anthony de Lotbiniere (data probabile: primi anni '60) vedere <https://www.youtube.com/watch?v=n6w8EOczc74>. Consultato 25 aprile 2019.

¹² La parola usata nell'intervista è catch eye, un termine in uso nel '700 inglese per parlare degli elementi architettonici che venivano impiegati nei giardini pittoreschi.

¹³ Qui fa riferimento all'hotel Pitrezza.

¹⁴ Cfr nota 11.

¹⁵ I carteggi tra René Podbielski e Luigi Vietti è conservato presso lo CSAC ed è stato studiato da Giorgia Sala che lo ha presentato durante le giornate di studio Lezioni italiane: Gardella, Menghi, Vietti, 15-16 marzo 2019, Archivio-Museo CSAC di Parma.

¹⁶ Tratto da un'intervista di Giuliana Bianchi a Luigi Vietti in *Casa di Sardegna*, Archideos 1999; citato in Sabrina Dessi, *Abitare in Sardegna: mode modelli e linguaggi*, Gangemi, Roma 2009, p. 48

¹⁷ Informazione tratta dagli studi di Alessandra Cappai sulla Costa Smeralda.

¹⁸ Vedi nota 10.

¹⁹ Da un'intervista a Vietti, *I neo-paesi, "ideologia" di un inventore*, in «Abitare», 119, ottobre 1973, pp. 94-95.

²⁰ Una sorprendente agenda telefonica con i nomi dei committenti è conservata presso lo CSAC ed è stata studiata da Enrico Prandi che l'ha presentata durante le giornate di studio Lezioni italiane: Gardella, Menghi, Vietti, 15-16 marzo 2019, Archivio-Museo CSAC di Parma.

²¹ Paolo Riccardi, *Alla corte dell'Aga Khan, memorie della Costa Smeralda*, Delfino editore, Sassari 2010, p. 126.

²² Raffaele Calzini, *Una taverna a Portofino*, «Domus» 145, 1940, pp. 41-43.

Bibliografia

- BARISONE S., SCELSI V. (1999) - *Luigi Vietti: Architetture liguri*, Erga Edizioni, Genova.
- CAPPAI A. (2014) - *Dal neorealismo italiano al landscape planning americano: la fondazione del paesaggio turistico della Costa Smeralda*, tesi di dottorato, Universitat Politècnica de Catalunya, Departament d'Urbanisme i Ordenació del Territori, Direttore: Ricard Pié i Ninot, Co-direttore: Maria Goula, Febbraio.
- CAPPAI A. (2015) - *La costruzione dello spazio turistico nella costa smeralda: neorealismo o banalizzazione dell'architettura vernacolare?*, QRU: Quaderns de Recerca en Urbanisme, 5/6, pp.176-187.
- CONFORTI C. (1997) - *Roma, Napoli, la Sicilia*, In Francesco Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Secondo Novecento*, vol.II, Electa, Milano.
- DELL'AIRA P.V. (1997) - *Luigi Vietti. Progetti e realizzazioni degli anni '30*, Alinea, Firenze.
- PARESCHI P., MAGNANI F. (a cura di) (1989) - *Le ville di Vietti*, Di Baio, Milano.
- POSOTTO P. (2017) - *Il turismo esclusivo della Costa Smeralda. Primitivismo e neo-mediterraneo*, in Pisana Posocco, *Progettare la vacanza. Studi sull'architettura balneare del secondo dopoguerra*, Quodlibet, Macerata.
- POSOTTO P. (2018) - *La difficile scelta tra modernità e tradizione. Simon Mossa nel panorama italiano ed internazionale*, in Antonello Nasone (a cura di), *Antonio Simon Mossa a Nuoro. L'architettura, il cinema, la politica*, ISRE, Nuoro, pp. 147-167.
- RICCARDI P. (2010) - *Alla corte dell'Aga Khan, memorie della Costa Smeralda*, Delfino editore, Sassari 2010.

Pisana Posocco. Ricercatore di Progettazione architettonica alla Facoltà di Architettura della "Sapienza" e membro del Collegio di Dottorato di ricerca Architettura e Costruzione – Spazio e Società (DRACO) e del Master PARES "Progettazione architettonica per il recupero dell'edilizia storica e degli spazi pubblici".

È curatrice di *La seconda vita degli edifici* (con Manuela Raitano, Quodlibet, 2016) e autrice di *Progettare la vacanza. Studi sull'architettura balneare del secondo dopoguerra*.

Nel 1996, con Filippo Lambertucci, fonda LP.studio che si occupa particolarmente di servizi collettivi, housing, sistemazioni urbane, infrastrutture e della loro integrazione al paesaggio, oltre che di allestimenti temporanei.

Mauro Marzo, Viola Bertini
Luigi Vietti. Progetti veneziani¹

Abstract

Luigi Vietti elabora progetti per Venezia tra la metà degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Sessanta. I numerosi incarichi professionali che il destino riserva a Vietti nella città lagunare costituiscono per lui l'occasione per elaborare progetti che, lungi dal volere offrire risposte alle mere richieste funzionali espresse dalla committenza, si configurano come vere e proprie indagini intorno a un determinato tema compositivo e a uno specifico luogo. È, in particolare, nel progetto di ampliamento dell'Albergo Bauer-Grünwald che egli sperimenta una possibile relazione tra progetto contemporaneo e città storica, interpretando le specificità contestuali attraverso le tecniche della composizione architettonica. L'ibridazione di figure ed elementi architettonici dell'architettura veneziana minore con l'asciutto linguaggio moderno che ricorre nei progetti di Vietti per la città lagunare rivela in realtà un *modus operandi* che caratterizza ampia parte della sua opera, facendo dell'architetto una figura di rilievo nell'ambito del dibattito culturale italiano del suo tempo.

Parole Chiave

Luigi Vietti — Progetti veneziani — CSAC — Albergo Bauer-Grünwald

Lo studioso che consultasse i documenti relativi ai progetti veneziani di Luigi Vietti, conservati presso gli archivi del CSAC dell'Università degli Studi di Parma, s'imbatterebbe prima o poi, com'è successo a chi scrive, in una singolare prospettiva a volo d'uccello della città di Venezia.

Realizzata a china su carta da lucido essa non riporta alcuna data². Due particolari, tuttavia, richiamerebbero l'attenzione di quello studioso se fosse interessato a ipotizzare una possibile datazione del disegno. Primo: sul lato sinistro del disegno, nella parte che rappresenta l'estremità occidentale del canale della Giudecca, un cartiglio agitato ad arte dal vento accoglie la scritta "Fortuny" e testimonia probabilmente l'avvio di un incarico professionale svolto da Vietti negli anni compresi tra il 1953 e il 1957. Secondo: sul lato destro, laddove si rappresenta il retro dell'Isola di San Giorgio, con il monastero benedettino e la profonda abside della chiesa di Andrea Palladio, si staglia la figura di un teatro all'aperto, dotato d'orchestra e di cavea, evidente richiamo al progetto del Teatro Verde, elaborato insieme ad Angelo Scattolin e realizzato, per iniziativa della Fondazione Giorgio Cini, negli anni compresi tra il 1951 e il 1956. A questi anni, dunque, risale probabilmente il disegno di tale prospettiva. Individuare l'esatta datazione dell'elaborato, tuttavia, per quanto utile possa risultare a delineare le riflessioni compiute da Vietti nella sua traiettoria professionale in ambito lagunare, non è l'unico elemento di interesse di questa prospettiva. Altre questioni attirano l'attenzione: la dozzina con cui è rappresentato l'intero complesso marciano (con la basilica, il sincopato ritmo delle Procuratie Vecchie, Palazzo ducale e la sua corte, le proporzioni forse eccessivamente slanciate del campanile); l'accentuazione volumetrica e dimensionale di alcune emergenze della città, sia storiche che contemporanee (la Punta della Dogana, la cupola della Madonna della Salu-

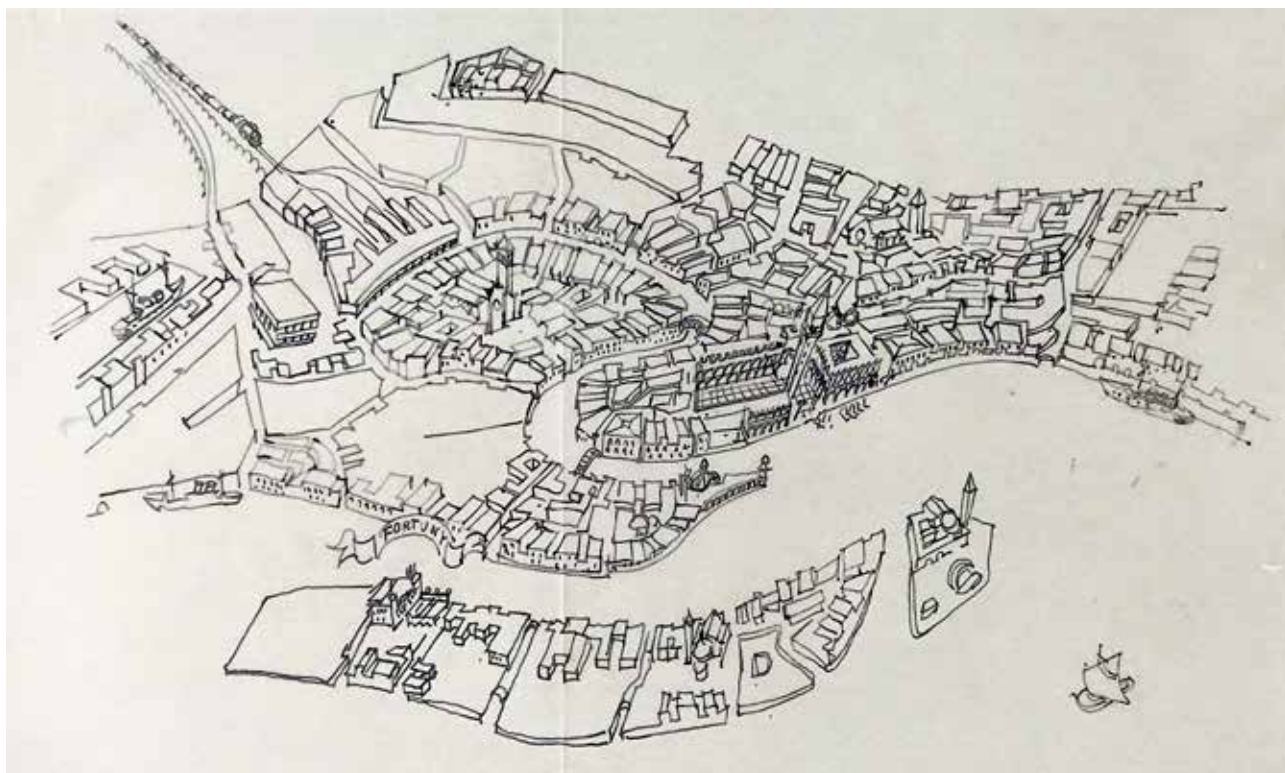


Fig. 1
Luigi Vietti, prospettiva a volo
d'uccello della città di Venezia,
s.d.
Archivio CSAC, Fondo Vietti.

te, le chiese palladiane di San Giorgio e del Redentore, la basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari e quella dedicata ai Santi Giovanni e Paolo, ma anche la fabbrica del Molino Stucky alla Giudecca, il parcheggio multipiano di piazzale Roma progettato da Eugenio Miozzi, le banchine del Tronchetto e – pur così profondamente alterata nella sua conformazione, tanto da farla apparire una sorta di invenzione progettuale – la stazione ferroviaria. In forma sintetica, seguendo il profilo finito della città, soffermandosi sui principali fatti urbani, disegnando le sue infrastrutture, quelle ferroviarie e portuali, così come quelle per i puntuali attraversamenti del Canal Grande, sembra che Vietti sia mosso dalla volontà di comprendere la forma, afferrarne il senso generale, coglierne le principali regole costitutive. La chiarezza figurativa con cui egli evidenzia la conformazione a pettine del tessuto insediativo che si dispone lungo entrambe le sponde del canal Grande o lungo la fondamenta della Giudecca sembrano denunciare una precisa finalità conoscitiva di questo disegno. I numerosi incarichi professionali che il destino riservò a Vietti nella città lagunare costituiscono per lui, come vedremo nelle pagine successive, l'occasione per elaborare progetti che, lungi dal volere offrire risposte alle mere richieste funzionali espresse dalla committenza, si configurano come vere e proprie indagini intorno a un determinato tema compositivo e a uno specifico luogo. Lo strumento principe per la conduzione di queste indagini non può che essere un approccio alla composizione fatto per successivi tentativi. Si tratta di un processo ideativo che induce Vietti a elaborare innumerevoli ipotesi formali iniziali che gli consentono di affinare progressivamente il ragionamento, scartando le soluzioni che appaiono meno convincenti e approfondendo quelle che viceversa sembrano delineare risposte considerate più appropriate al tema e al luogo di progetto. Questo particolare atteggiamento emerge in alcuni dei progetti veneziani di Luigi Vietti e si evince con maggiore evidenza – forse anche a causa dell'abbondanza degli schizzi conservati in archivio – nel complesso processo ideativo del progetto per l'Hotel Bauer-Grünwald.

Elaborato tra il 1945 il 1947, questo progetto non giunse mai a realizzazione,

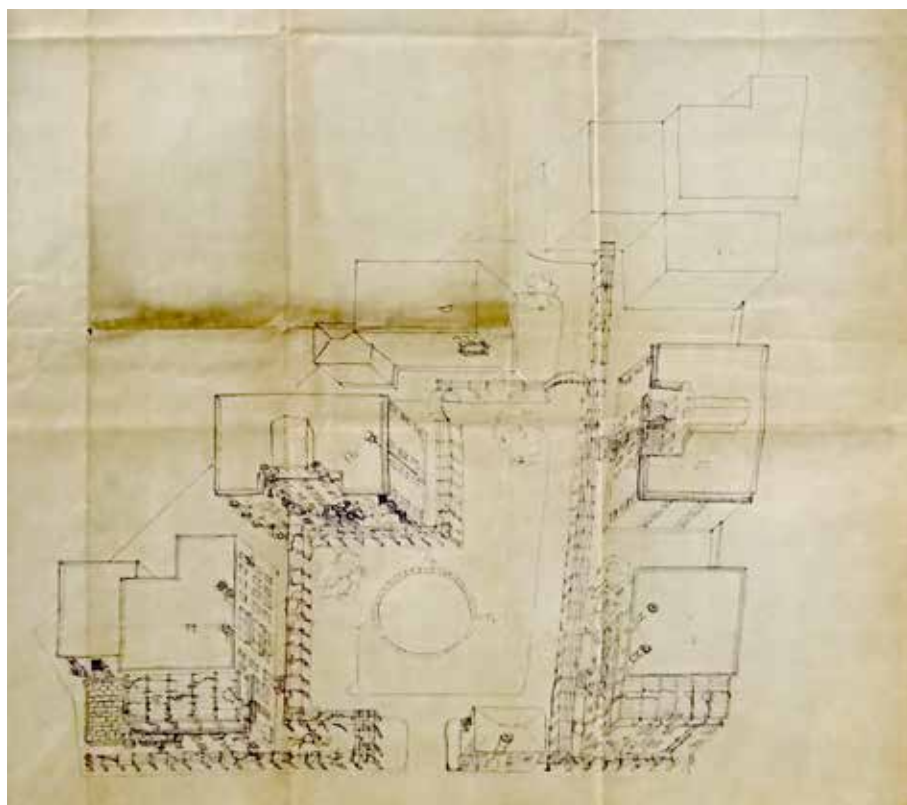


Fig. 2

Luigi Vietti, case "Giorgio Cini"
al Lido di Venezia per impiegati
SIDARMA - 1949, schizzo di
studio, s.d.
Archivio CSAC, Fondo Vietti.

ma risulta a nostro avviso esemplare per la sua capacità di avvicinamento alla definizione di una risposta alle questioni sollevate da un tema e da un luogo chiaramente definiti e indagati nelle loro peculiarità. Se il tema è quello offerto dal disegno del fronte di un palazzo affacciato su uno spazio pubblico, il luogo specifico è costituito da un campo veneziano, connotato dalla presenza di un imponente fronte barocco, quello della chiesa di San Moisè, di un rio che ne disegna un bordo e di un ponte che modifica la percezione dello spazio pubblico, elevando il punto di vista di chi attraversa il corso acquoso. Ma prima di affrontare la lettura di questo progetto, e accennare al clima culturale post-bellico in cui fu elaborato, occorre delineare un quadro più ampio in cui collocare alcune delle più significative esperienze maturate da Vietti nella città lagunare alle quali il progetto per l'Hotel Bauer-Grünwald sembra essere fortemente interrelato.

Il corpo dei progetti veneziani a firma di Luigi Vietti conservati presso gli archivi del CSAC dell'Università degli Studi di Parma si configura come un vasto complesso di apparati grafici, a cui si affiancano un repertorio fotografico, numerosi articoli di quotidiani (non particolarmente rilevanti ai fini di una ricerca incentrata sull'approccio progettuale, ma preziosi per delineare il quadro socio-culturale in cui le opere – si pensi ad esempio al Teatro all'aperto di San Giorgio – furono realizzate e accolte dalla critica locale) e alcuni documenti epistolari (estremamente utili, questi ultimi, per un'analisi dei rapporti tra committenti e progettista). Quasi del tutto assenti sono invece le relazioni tecniche di accompagnamento ai progetti, la cui mancanza rende a tratti ardua la possibilità di ricostruire con precisione un quadro documentario entro cui collocare l'opera di Vietti nella città lagunare.

Degli undici progetti conservati in archivio³, datati per la quasi totalità tra la metà degli anni Quaranta e i primi anni Sessanta, solo due sono stati interamente realizzati, mentre i restanti furono parzialmente portati a termine o rimasero solo su carta. Diversi sono gli interventi sul patrimonio edilizio esistente, in particolare riforme di appartamenti privati all'interno di storici

Fig. 3

Luigi Vietti, case "Giorgio Cini" al Lido di Venezia per impiegati SIDARMA - 1949, vista degli edifici appena completati, s.d. Archivio CSAC, Fondo Vietti.



Fig. 4

Il Teatro Verde presso l'Isola di San Giorgio Maggiore in costruzione, 17 febbraio 1953. Archivio CSAC, Fondo Vietti.



palazzi veneziani, espressione di una committenza benestante.

È, in primo luogo, al nome di Vittorio Cini che si lega il lavoro compiuto da Luigi Vietti a Venezia. I due si conobbero forse già alla metà degli anni Trenta a Genova, dove Vietti realizzò diversi edifici tra cui la stazione Marittima Andrea Doria presso il Porto (1932)⁴, opera che Cini, armatore e habitué della Riviera, ebbe probabilmente modo di conoscere in prima persona. Certamente, quando nel 1939 Cini fu nominato commissario generale dell'Ente Esposizione Universale di Roma e Vietti entrò a far parte di un gruppo di progettazione del piano generale dell'EUR (con Pagano, Piacentini, Piccinato e Rossi), tra i due vi furono numerose occasioni di incontro⁵.

A circa dieci anni di distanza dall'esperienza dell'EUR, nel 1949, Vietti venne chiamato a progettare un complesso di case al Lido di Venezia per gli impiegati SIDARMA, società navale di cui Giorgio Cini, figlio di Vittorio scomparso prematuramente nello stesso 1949, era presidente. Il complesso si situa in un lotto triangolare compreso tra il Lungomare Gabriele D'Annunzio, Piazza Pola, via Caboto e via Duodo. La scelta progettuale è quella di realizzare sei edifici di forma regolare – quattro parallelepipedi e due corpi a L – disposti lungo il perimetro del lotto e connessi tra loro mediante pergole

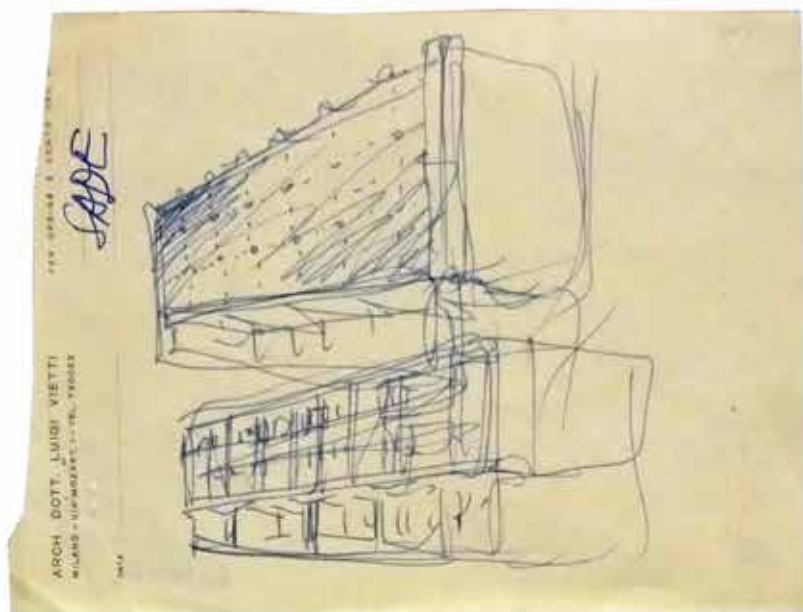
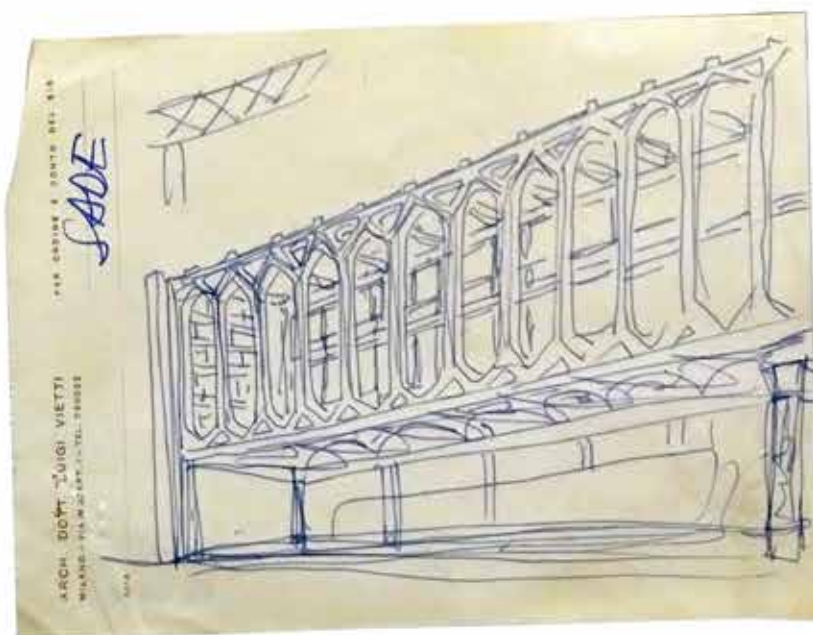


Fig. 5
 Luigi Vietti, edificio per uffici
 SADE - 1955-61, schizzi di
 studio per il fronte prospiciente
 Rio Novo, s.d.
 Archivio CSAC, Fondo Vietti.



a configurare un ampio spazio collettivo centrale. Una prospettiva dall'alto mostra l'intenzione dell'architetto di introdurre l'acqua come elemento ordinatore dello spazio aperto, definendo un sistema di insule collegate da ponti che ripropongono in forma astratta la struttura della città lagunare. Sebbene nel processo costruttivo il disegno iniziale subisca numerose variazioni e l'elemento acqueo sia sostituito da ampie aree pavimentate e spazi verdi, emerge già in questo progetto un atteggiamento nei confronti della città, il tentativo di assecondarne il carattere. Il linguaggio del Moderno di derivazione mediterranea si ibrida con elementi architettonici della Venezia "minore": i prismi bianchi e puri sormontati da pergole sono coronati da cornici in cotto, al di sopra delle quali sveltano i camini, le cui forme sono esplicita memoria dell'architettura tradizionale locale.

Legato al nome della famiglia Cini è anche il progetto più noto compiuto da Luigi Vietti a Venezia, quello per il nuovo assetto dell'Isola di San Giorgio Maggiore (1951-56)⁶, destinata a ospitare una fondazione dedicata alla memoria di Giorgio Cini. A Vietti sono affidati la direzione dei lavori per le opere di nuova costruzione e il disegno di un parco⁷ nel quale, lungo il margine meridionale dell'isola, è edificata una struttura per rappresentazioni teatrali all'aperto. Denominata Teatro Verde, tale struttura è costituita da un palco di forma esagonale inscritto in un rettangolo al di sotto del quale trovano collocazione i servizi. Gli spalti semicircolari, costruiti su terreno di riporto derivato dai lavori sull'isola, realizzati in pietra di Vicenza e intercalati da spalliere in bosso, configurano nel loro insieme un teatro greco che individua come scena, oltre un rado doppio filare di cipressi, il bacino acqueo della laguna sud. Reminiscenza dei teatri di verzura che ornavano i parchi delle ville venete di terraferma, l'opera evoca un passato lontano e, probabilmente in maniera inconsapevole, allude a quel progetto per il bacino marciano di Alvise Cornaro che prevedeva la costruzione di una fontana, di un vago monticello e, per l'appunto, di un teatro; un progetto che, quasi quarant'anni dopo, Manfredo Tafuri avrebbe studiato e Luca Ortelli ricostruito in un disegno planimetrico⁸.

In parte contemporaneo agli interventi sull'isola di San Giorgio Maggiore è il progetto per gli uffici della Società Adriatica Elettrica di Elettricità SADE lungo il Rio Novo, a cui Vietti lavora tra il 1955 e il 1961. Anche in questo caso l'intervento ha per committente Vittorio Cini in qualità di presidente della Società. Complesse sono le vicende che ruotano intorno alla costruzione del palazzo e che vedono il nome di Vietti intrecciarsi a quelli di Angelo Scattolin e Cesare Pea, rendendo difficile l'attribuzione di evidenti ruoli di paternità alle diverse parti del progetto. Gli studi compiuti da Vietti si concentrano principalmente sul disegno della facciata prospiciente il Rio Novo, dove l'architetto immagina un prisma elevato e a sbalzo rispetto al piano della fondamenta e ritmicamente aperto in direzione del canale. Anche in questo caso il pensiero di Vietti oscilla tra un linguaggio marcatamente moderno e una sorta di riscrittura dell'architettura locale che lo spinge, in alcuni schizzi, sino a una diretta allusione alla facciata di Palazzo Ducale: un diaframma traforato a esagoni allungati si estende per l'intera altezza del volume sospeso, sino a raggiungere l'ultimo livello degli uffici; in una delle molte soluzioni, quest'ultimo appare arretrato e sormontato da una sequenza di merli triangolari. La messa in evidenza delle linee di forza dell'edificio è assunta quale espediente espressivo per riecheggiare in modo diretto Palazzo Ducale, paradigma più noto dell'intera architettura civile veneziana. Sia l'attenzione al tema della facciata, sia la consistenza archivistica di elaborati grafici volti a individuare la migliore soluzione rivelano una forte analogia

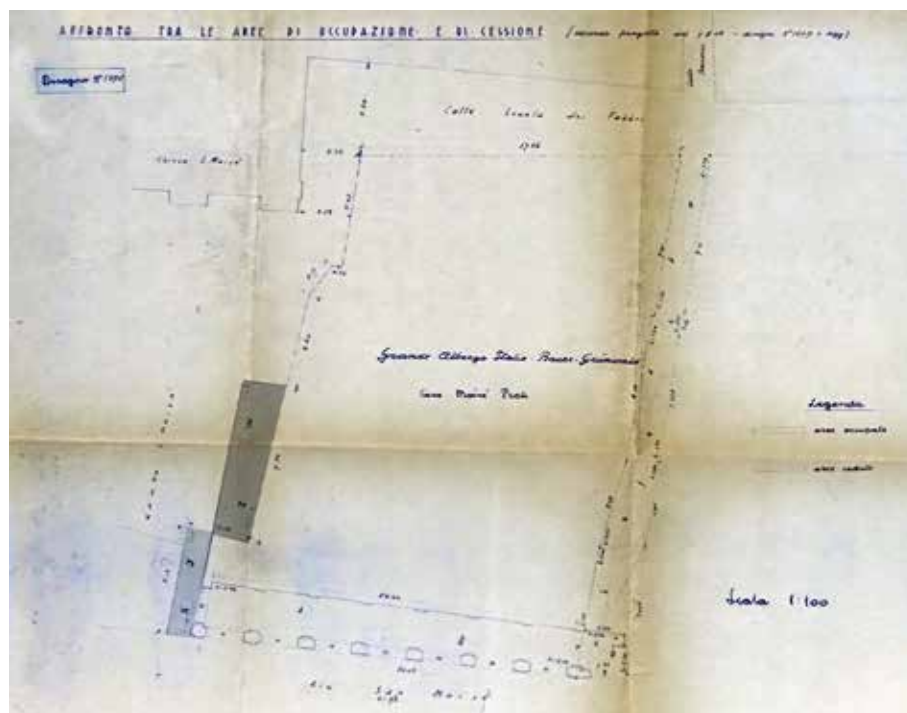


Fig. 6

Progetto di espansione e riforma dell'Albergo Bauer-Grünwald in campo San Moisè, raffronto tra le aree di occupazione e di cessione, 1945

Archivio CSAC, Fondo Vietti.

con quel processo creativo sopra brevemente descritto in relazione all'Hotel Bauer-Grünwald; un processo che procede per continue variazioni e adattamenti ed è espressione di una ricerca progettuale volta a individuare la risposta formale più appropriata alle specificità del luogo.

Questo medesimo approccio emerge fin dal primo incarico professionale che Vietti riceve a Venezia: il progetto di espansione e riforma del complesso dell'Hotel Bauer-Grünwald (1945-47). Seppur non realizzato, è a questo, tra tutti i progetti veneziani, che l'architetto sembra dedicare il maggiore livello di approfondimento, come testimonia il vasto corpo di disegni conservati presso l'archivio del CSAC per la maggior parte incentrati sullo studio della facciata principale. L'edificio preesistente sorge in campo San Moisè che, non lontano da piazza San Marco e di forma trapezoidale, è dominato dalla presenza dell'omonima chiesa. La facciata di quest'ultima, realizzata nel 1668 da Alessandro Tremignon con un fastoso apparato scultoreo, si eleva sul lato est dell'invaso pubblico, divenendo fondale scenico per chi provenga da calle XXII Marzo e attraversi il ponte costruito su rio San Moisè. Nel lato sud del campo trova collocazione la testata dell'hotel che, nel suo ingombro complessivo, occupa l'isolato stretto e allungato compreso tra rio San Moisè e calle Tredici Martiri e proteso fino a raggiungere il Canal Grande. La struttura è frutto della conversione a uso alberghiero di un preesistente edificio residenziale, realizzata sul finire del XIX secolo da Giovanni Sardi, autore anche della riedificazione in stile neogotico della facciata prospiciente il Canal Grande.

Già negli anni Venti si inizia a immaginare la ricostruzione dell'hotel e il suo ampliamento attraverso il riuso di casa Moisè-Preti, l'edificio di testata del lotto sud prospiciente il campo. Tuttavia, è solo negli anni Quaranta che l'ampliamento su campo San Moisè e la riforma complessiva dell'edificio trovano effettivo compimento. Sono questi anni in cui si inizia a immaginare che il turismo possa divenire una tra le principali risorse economiche per la città lagunare e la Compagnia Italiana Grandi Alberghi CIGA promuove la costruzione di una serie di edifici ricettivi. Tra questi l'espansione dell'hotel Danieli lungo Riva degli Schiavoni, che, al pari del Bauer, riceve forti critiche a causa della scelta compiuta in favore di un linguaggio moderno⁹.

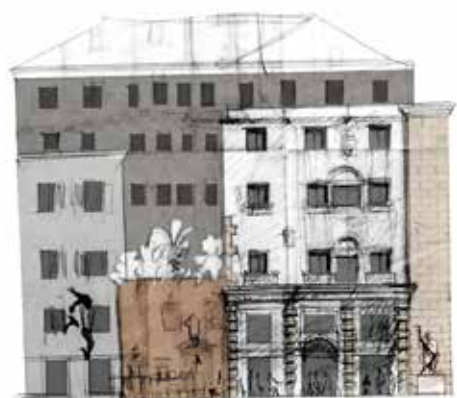
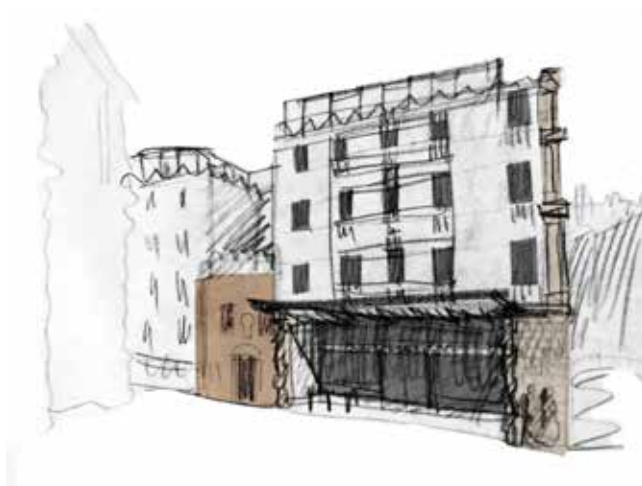
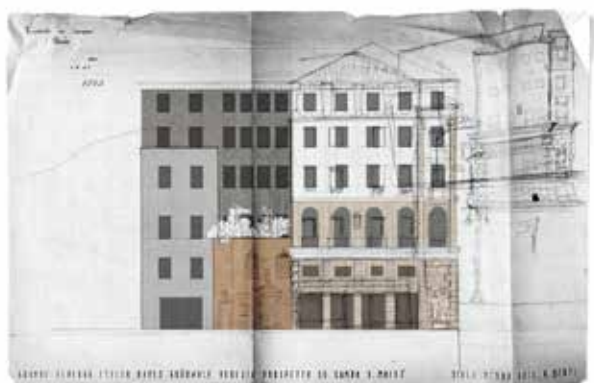


Fig. 5

Luigi Vietti, progetto di espansione e riforma dell'Albergo Bauer-Grünwald, studio del fronte prospiciente campo San Moisè, 1945
Archivio CSAC, Fondo Vietti
Rielaborazione a cura degli autori su schizzi originali di L.V..

Analoghe motivazioni sostanziano le critiche rivolte alla soluzione finale adottata per la facciata dell'hotel prospiciente campo San Moisè, disegnata da Marino Meo, al quale il progetto fu infine affidato, e completata nel 1949¹⁰. Nel 1946, mentre Meo sta lavorando alla riforma dell'albergo, l'allora proprietario Arnaldo Bennati, non pienamente soddisfatto del suo operato, invita Luigi Vietti a elaborare alcune proposte alternative¹¹. È in occasione di questo invito che Vietti intraprende i propri studi per l'hotel, concentrandosi sulla definizione degli spazi planimetrici di casa Moisè-Preti, che avrebbe dovuto funzionare come nuovo corpo d'ingresso al complesso, e sulla facciata principale. L'ingombro dell'edificio lungo il lato sud del campo, attraverso acquisizioni e cessioni, viene parzialmente rettificato, regolarizzando sia la forma dello spazio pubblico, che il filo della facciata. L'edificio si compone di tre parti che, pur funzionando al piano terreno come un sistema unitario, assumono ciascuna un proprio carattere e una propria articolazione volumetrica: un corpo stretto e verticale lungo calle Tredici Martiri; un frammento della preesistente casa, che viene conservato, insieme al retrostante piccolo giardino introverso e il corpo d'ingresso vero e proprio, su cui si concentrano le riflessioni progettuali di Vietti.

Le innumerevoli soluzioni per il fronte rivelano, come già messo in evidenza nel caso del progetto per gli uffici SADE, un processo compositivo che procede attraverso tentativi e progressive approssimazioni. L'attenzione dell'architetto si concentra principalmente sul tema della facciata, approfondendo due questioni di grande importanza dati il carattere e la conformazione dello spazio pubblico: la figura basamentale e la soluzione dell'angolo compreso tra il campo e il rio. Nella quasi totalità delle soluzioni, l'angolo è immaginato cieco al piano terreno e talvolta anche ai piani soprastanti, e assume in alcuni casi la funzione di sfondo rispetto alla figura di una statua collocata in posizione antistante. Nelle varie soluzioni l'angolo dell'edificio tende a distinguersi sia matericamente che volumetricamente rispetto alla restante parte della facciata. Immaginato rivestito in pietra e collocato in posizione avanzata rispetto al filo di facciata, l'angolo diviene un espediente utile a definire un chiaro rapporto tra il fronte d'ingresso e il fronte acqueo che si estende lungo il rio, introducendo al contempo un elemento di asimmetria nella facciata sul campo. Nelle diverse soluzioni, il fronte lungo il rio si apre al piano terreno mediante una sequenza serrata di arcate o, alternativamente, di bucaure rettangolari, accentuando, anche a livello percettivo, la relazione tra edificio ed elemento acqueo. La diversificazione dei materiali, impiegata in diverse varianti anche per connotare l'elemento basamentale, è strumento volto a individuare e distinguere in modo netto e chiaro le parti che compongono il fronte e a verificare, attraverso schematismi grafici, l'effetto complessivo finale dell'impaginazione della facciata. Chiara e sempre costante è la tripartizione del fronte. Il basamento, coronato da una fascia marcapiano, assume talvolta le sembianze di un paramento murario in cui si stagliano bucaure disposte simmetricamente rispetto all'ingresso, in posizione centrale. Porta e finestre appaiono frequentemente riquadrate da cornici modanate e apparati decorativi, che richiamano l'idea di un'operazione a tratti mimetica o di anastilos. Talvolta, invece, il basamento diviene schermo vetrato sormontato da una pensilina aggettante o portico con colonne, il cui disegno costituisce un rimando in alcuni casi implicito e in altri esplicito alla facciata barocca della chiesa di San Moisè. Nella totalità delle soluzioni il basamento si distingue come elemento autonomo rispetto allo sviluppo del fronte soprastante, il cui impaginato solo raramente risponde alla disposizione delle bucaure basamentali. Il suo disegno, nelle diverse varianti, oscilla



Fig. 6

Luigi Vietti, progetto di espansione e riforma dell'Albergo Bauer-Grünwald, studio del fronte prospiciente campo San Moisè, 1947

Archivio CSAC, Fondo Vietti
Vista prospettica. Rielaborazione a cura degli autori.

continuamente tra composizioni simmetriche e asimmetriche, così come tra la scelta di inserire nel fronte finestre rettangolari o finestre ad arco. La forma e le dimensioni assunte dalle finestre tendono in ogni caso a attribuire una configurazione specifica e distintiva per il piano nobile dell'edificio. A segnare il coronamento si pone una sottile fascia marcapiano, al di sopra della quale, in alcuni casi, sembra elevarsi un sistema trilitico che funziona come un pergolato.

Le molte varianti di progetto elaborate da Vietti per l'Hotel Bauer-Grünwald rivelano un tipo di ricerca architettonica tutto teso a imbastire un possibile dialogo tra preesistenze ambientali, avrebbe detto Ernesto Nathan Rogers, e intervento contemporaneo. Paradossalmente sarà proprio tale ricerca, incentrata sullo studio del rapporto tra facciata e spazio aperto del campo e intesa come ambito di mediazione e di superamento della tradizione, a indurre la Commissione Edilizia a esprimere un parere negativo nei confronti del progetto di Vietti, ritenuto eccessivamente "pittorico", e favorevole nei confronti della soluzione proposta da Marino Meo, in cui si rinviene un carattere di più convincente modernità¹².

Quelli dell'immediato dopoguerra sono d'altra parte gli anni in cui il Paese, pesantemente provato dalle distruzioni belliche, si accinge ad avviare un profondo processo di ricostruzione fisica e, naturalmente, sociale, culturale e politica. In particolare, gli anni in cui Vietti opera al progetto del Bauer-Grünwald, tra il 1945 e il 1947, sono ancora connotati da atteggiamenti e giudizi altalenanti e sovente apertamente contrastanti circa le modalità di intervento all'interno dei centri storici. All'interno delle amministrazioni pubbliche, delle commissioni edilizie, del mondo del professionismo colto

si registrano forti oscillazioni tra l'apertura a una dimensione internazionale del Moderno e l'avvertita ma ancora non chiaramente espressa esigenza di individuazione una di via italiana all'architettura moderna.

Potremmo dire che questo progetto di Vietti sia in qualche modo antesignano, anche se con esiti diversi, della vicenda che avrebbe contraddistinto tra il 1953 e il 1958 l'elaborazione e la realizzazione della Casa alle Zattere di Ignazio Gardella¹³. Potremmo forse aggiungere che questo progetto arriva troppo in anticipo sui tempi e, nelle fluttuanti oscillazioni del gusto, si propende infine verso la soluzione di Marino Meo avvertita come più moderna. Potremmo infine sostenere che si tratta di un'occasione perduta per la costruzione dell'immagine della città. Il complesso e stratificato manufatto architettonico del Bauer-Grünwald altro non è che uno di quei solidi edilizi disposti a pettine rispetto alle rive del Canal Grande che Vietti rappresenta nella prospettiva a volo d'uccello descritta all'inizio di questo articolo. Dal Canal Grande, il manufatto si addentra nel fitto tessuto della città fino ad affacciarsi su campo San Moisè, dove avrebbe trovato, grazie alla facciata disegnata dal Vietti, una soluzione capace di compenetrarsi con l'atmosfera luminosa dello spazio pubblico, con la varia consistenza materica e la ricchezza cromatica degli edifici circostanti: dal fronte lapideo della chiesa, ai colori dell'edilizia minore prospiciente campo e rio, fino al fronte dell'ex-Scuola dei Fabbri del XVI secolo, più volte rimaneggiata, inglobata nel Bauer-Grünwald e accolta all'interno degli studi compositivi di Vietti come una sorta di sorta di *objet trouvé*.

I molti disegni conservati allo CSAC di Parma sono testimoni dunque di un atteggiamento progettuale che cerca il dialogo con le preesistenze e, attraverso lo scarto di una serie di soluzioni possibili, giunge a individuare una rosa ristretta di versioni appropriate su cui svolgere successivi approfondimenti. Il lessico, le figure e gli elementi architettonici dell'architettura veneziana si ibridano con l'asciutto linguaggio moderno, mentre le asimmetrie e i ritmi dell'edilizia lagunare irrompono nelle molteplici versioni che Vietti disegna immaginando una facciata appropriata al contesto su cui si affaccia.

L'ibridazione tra linguaggi, che emerge chiaramente in alcuni dei progetti veneziani e connota buona parte della sua opera¹⁴, e il tentativo di interpretare le specificità contestuali attraverso le tecniche della composizione architettonica fanno di Luigi Vietti una figura di rilievo nell'ambito del dibattito culturale italiano del suo tempo intorno al tema della relazione tra progetto contemporaneo e città storica. La sua opera veneziana, e in particolare il suo progetto per il Bauer-Grünwald, aprono un campo di indagine di un certo interesse sia per gli storici dell'architettura contemporanea che per gli studiosi della composizione architettonica. Un campo di indagine strettamente correlato a quell'originale interpretazione del Moderno sviluppata da parte della cultura architettonica italiana nell'arco temporale che dall'immediato dopoguerra si spinge fino alla conclusione degli anni '70.

Note

¹ Il presente articolo è il risultato di riflessioni congiunte compiute da Mauro Marzo e Viola Bertini, presentate in occasione del Convegno "Lezioni italiane. Ignazio Gardella, Roberto Menghi, Luigi Vietti", a cura di C. Quintelli, A. Lorenzi, E. Prandi, C. Gandolfi, Archivio-Museo CSAC, Parma, 15-16 marzo 2019.

Pur condiviso in tutte le sue parti, la stesura dell'articolo risulta riferibile a Mauro Marzo per le righe 1-74, 177-196, 271-335 e a Viola Bertini per le righe 76-175, 197-270.

² La prospettiva è conservata presso il CSAC di Parma, nella cartella "Fortuny 1953-

57” - BO19683P.

³ Presso gli archivi del CSAC di Parma sono conservati i disegni relativi ai seguenti progetti: ampliamento e riforma dell’hotel Bauer-Grünwald (1945-47); progetto di stabilimento balneare al Lido di Venezia (1945-48); appartamento del Barone Ruben presso Palazzo Albrizi (1948); case SIDARMA al Lido di Venezia (1949); disegni definitivi per il Teatro Verde presso l’isola di San Giorgio Maggiore (1951-53); riforma di edificio Fortuny alla Giudecca (1953-57); uffici SIDARMA alle Zattere (1957-58); riforma degli interni di Palazzo Rocca (1959-60); riforma degli interni di Palazzo Bragadin (1972-74).

⁴ Sui progetti liguri di Luigi Vietti si veda Barisione S. e Scelsi V. (1999) – Luigi Vietti. Architetture liguri. Erga edizioni, Genova.

⁵ Cfr. Scimemi M. (2009) – Architettura del Novecento a Venezia. Il Palazzo Rio Nuovo. Marsilio, Venezia.

⁶ Sul lavoro di Luigi Vietti all’isola di San Giorgio Maggiore si veda Salatin F. (2017) – “«Una cosa affettuosa». Luigi Vietti e i progetti per il recupero dell’isola di S. Giorgio Maggiore”. Studi veneziani, LXXVI.

⁷ Presso gli archivi del CSAC sono conservati i soli disegni definitivi del Teatro Verde. I materiali documentari relativi alla definizione dell’intero assetto dell’Isola si trovano presso l’Archivio Ufficio Tecnico della Fondazione Giorgio Cini.

⁸ Sulla vicenda si veda Tafuri M. (1985) – Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura. Einaudi, Torino, pp. 213-243; la ricostruzione grafica di Luca Ortelli del progetto di Alvise Cornaro è pubblicata alla tavola 115.

⁹ Sul concorso per il nuovo hotel Danieli si veda Ferrighi A. (2017) – L’ampliamento dell’hotel Danieli a Venezia. Storie di concorsi mancati. In: G. Belli, F. Capano e M. I. Pascariello (a cura di), La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione. FedOA, Napoli.

¹⁰ Cfr. Kusch C. F. e Gelhaar A. (2014) – Guida all’architettura. Venezia. Realizzazioni e progetti dal 1950. DOM, Berlino.

¹¹ Presso gli archivi sono conservate due lettere inviate da Arnaldo Bennati a Luigi Vietti. Nella prima, datata 17 ottobre 1946, si legge: «Lei potrebbe fare qualcosa per il Bauer Grünwald, dove collaborano già da anni l’arch. Meo e l’arch. Gottardi, ma a dirle la verità sono lenti e non mi danno affidamento al 100%». Nella seconda lettera, datata 18 febbraio 1947, Bennati rinnova l’invito a Vietti: «Carissimo Vietti, sto demolendo l’ultima parte vecchia del complesso fabbricati Albergo Bauer, quella parte prospiciente verso Campo San Moisè, senza aver avuto approvato nessun progetto, nonostante ne siano stati presentati molti. [...] Come già ebbi occasione di dirle io ho qui mio collaboratore l’architetto Meo, che è rimasto solo nei lavori del Bauer dopo la morte del povero prof. Berti, al quale era associato nella pratica: l’architetto Meo è un bravo giovane e fa anche assai bene, però io avrei molto piacere se lei volesse accettare, disposto a metterci tutta la buona volontà, di studiare anche lei un progetto per questa parte così importante dell’Albergo».

¹² Il 14 maggio 1947 Arnaldo Bennati scrive a Luigi Vietti: «La Commissione si è orientata sul tipo moderno progettato dall’arch. Meo, e mi riservo di comunicarle, appena in possesso, il testo preciso della decisione». Al giorno seguente è datata una lettera indirizzata a Vietti da Angelo Scattolin, in cui si legge: «Riguardo al progetto di S. Moisè, io intervenni con qualche ritardo alla seduta [...]. L’orientamento della Commissione Edilizia era già di massima definito. Più che il giudizio sul valore intrinseco dei progetti in esame la Commissione intese ad approvare e stabilire le direttive tra tendenze opposte e precisamente tra quella pittorica e quella che diremmo architettonica. Tuttociò [sic] in armonia con il precedente voto esprimente il desiderio di una affermazione di moderna architettura nell’ambiente veneziano». Entrambe le lettere sono conservate presso gli archivi del CSAC, dove si trova anche la decisione della Commissione edilizia, datata 17 maggio 1947: «La Commissione Edilizia, riunitasi per esaminare i due progetti per gli edifici prospicienti il Campo San Moisè – Rio omonimo – Calle della Scuola dei Fabbri, presentati dalla SAIGAT e redatti, uno dall’Arch. Marino Meo e l’altro dall’Arch. Luigi Vietti – accetta in linea di massima quello dell’arch. Meo».

¹³ Sul progetto di Ignazio Gardella alle Zattere si vedano: Guidarini S. (2002) – Ignazio Gardella nell’architettura italiana. Opere 1929-1999. Skira, Ginevra-Milano, pp. 134-147; Semerani L. (2006) – Ignazio Gardella e la Casa alle Zattere. In: M. Casamonti (a cura di), Ignazio Gardella architetto 1905-1999. Costruire le modernità.

Electa, Milano, pp. 199-217.

¹⁴ Scrive in proposito Carlo Perogalli: «[Vietti è stato] uno dei primi architetti razionalisti italiani, forse l'unico assieme a Terragni che si è accorto della possibilità di dialogo fra l'architettura del passato, in particolare l'architettura popolare (minore) (...) e l'architettura del Movimento Moderno». Perogalli C. e Roncai L. – Intervista a Luigi Vietti, Dispensa n. 20, A.A. 1984-85, Dipartimento di Conservazione delle risorse Architettoniche e Ambientali. Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, p. 50. Cit. in Gramigni M. (2000) – *L'arte di costruire in Luigi Vietti*. Zen, Novara.

Bibliografia

BARISIONE S. E SCELISI V. (1999) – *Luigi Vietti. Architetture liguri*. Erga edizioni, Genova.

SCIMEMI M. (2009) – *Architettura del Novecento a Venezia. Il Palazzo Rio Nuovo*. Marsilio, Venezia.

SALATIN F. (2017) – “«Una cosa affettuosa». Luigi Vietti e i progetti per il recupero dell'isola di S. Giorgio Maggiore”. Studi veneziani, LXXVI.

TAFURI M. (1985) – *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*. Einaudi, Torino.

FERRIGHI A. (2017) – *L'ampliamento dell'hotel Danieli a Venezia. Storie di concorsi mancati*. In: G. Belli, F. Capano e M. I. Pascariello (a cura di), *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*. FedOA, Napoli.

KUSCH C. F. E GELHAAR A. (2014) – *Guida all'architettura. Venezia. Realizzazioni e progetti dal 1950*. DOM, Berlino.

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

SEMERANI L. (2006) – *Ignazio Gardella e la Casa alle Zattere*. In: M. Casamonti (a cura di), *Ignazio Gardella architetto 1905-1999. Costruire le modernità*. Electa, Milano.

PEROGALLI C. E RONCAI L. – *Intervista a Luigi Vietti*, Dispensa n. 20, A.A. 1984-85, Dipartimento di Conservazione delle risorse Architettoniche e Ambientali. Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano.

GRAMIGNI M. (2000) – *L'arte di costruire in Luigi Vietti*. Zen, Novara.

Mauro Marzo, architetto, PhD, è professore associato in composizione architettonica e urbana presso l'Università Iuav di Venezia e membro del collegio docenti del Curriculum in Composizione Architettonica alla Scuola di Dottorato Iuav. È stato docente a contratto presso l'Università degli Studi di Parma in Italia e presso la Bochum University of Applied Sciences in Germania. È cofondatore e coordinatore della rete internazionale di scuole di architettura “Designing Heritage Tourism Landscapes” (www.iuav.it/dhtl), direttore della collana di monografie “Figure” pubblicata da LetteraVentidue (<https://www.letteraventidue.com/it/collana/3/figure>), membro del comitato editoriale della rivista the “FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città”, autore di articoli e saggi. Ha curato numerosi seminari e convegni internazionali.

Viola Bertini, architetto, è dottore di ricerca in Composizione Architettonica presso l'Università Iuav di Venezia, dove dal 2014 è assegnista di ricerca e svolge attività di collaborazione alla didattica. Dal 2013 è docente a contratto al Politecnico di Milano. È stata research consultant presso l'American University di Beirut e, nel 2016, visiting researcher per brevi periodi presso l'Universidade de Évora. Coordinatrice della segreteria scientifica della rete internazionale di scuole d'architettura “Designing Heritage Tourism Landscapes”, membro del comitato scientifico della rivista “Officina” e tutor nel curriculum “International PhD” della Scuola di Dottorato Iuav, ha partecipato a numerosi workshop e convegni internazionali. Insieme a Salma Samar Damluji ha recentemente pubblicato Hassan Fathy. Earth & Utopia, Laurence King Publishing, Londra 2018.

Alessandra Cappai
**L'architettura turistica di Vietti in Costa Smeralda
 tra tradizione e finzione**

Abstract

La Costa Smeralda nasce nei primi anni Sessanta nelle costa nordorientale della Sardegna. Mentre nel resto d'Europa il boom turistico del secondo dopoguerra significava la democratizzazione delle vacanze e la diffusione del turismo di massa, la Costa Smeralda nasce in antitesi alle altre destinazioni turistiche di massa sorte nello stesso periodo. La condizione insulare e la natura incontaminata diventano simbolo dell'esclusività per una clientela d'élite alla ricerca di un enclave paradisiaco. Luigi Vietti sarà il principale esponente del Comitato di Architettura della Costa Smeralda. Il processo di costruzione del paesaggio e dello spazio turistico è messo in relazione con il contesto italiano del secondo dopoguerra, in conflitto tra il recupero della tradizione e l'innovazione del movimento moderno. Nei progetti di Vietti, la riproduzione di un immaginario tradizionale mediterraneo e il rispetto degli elementi naturali e antropici preesistenti, saranno la base dell'architettura e pianificazione del paesaggio turistico.

Parole Chiave

Luigi Vietti — Architettura turistica — Architettura vernacolare — Paesaggio mediterraneo

Il dibattito teorico e progettuale sulla pianificazione e architettura turistica negli anni Sessanta.

Fino ai primi anni Sessanta del Novecento le principali riviste italiane esplorano l'architettura e urbanistica per il turismo in modo puntuale, limitandosi a emblematici progetti architettonici di strutture ricettive (Cappai 2013). La crescente domanda edilizia nei litorali obbliga Francesco Tentori (1963) ad annunciare la preparazione di due numeri speciali di Casabella, interamente dedicati al tema della trasformazione delle coste¹. La critica italiana rivela tra le righe una denuncia alla privatizzazione estensiva delle coste: l'allora direttore della rivista Rogers (1964) afferma l'urgenza di affrontare il tema dell'edificazione per scopi turistici soprattutto per gli effetti di speculazione urbanistica che questa stava provocando, e l'importanza di poter rivendicare buone pratiche, o per lo meno intenzioni, di pianificazione turistica costiera organica, intelligente e rispettosa del paesaggio. Nei numeri citati vengono inclusi i progetti dei grandi maestri quali Quaroni, BBPR e D'Olivio, che si avvicinano alla progettazione turistica sperimentando nuove forme di costruire città. Non sono invece presi in considerazione i lavori di quegli architetti che, inclini fino alla seconda guerra mondiale all'architettura moderna e razionalista, decidono di allontanarsene e riscoprire l'architettura mediterranea, meglio adattabile al contesto turistico. È il caso dell'opera di Luigi Vietti nella Costa Smeralda, che trova nel linguaggio neorealista il punto di riferimento per la costruzione del paesaggio turistico di nuova fondazione, quando i suoi principali sostenitori, tra gli altri Quaroni e Ridolfi, l'avevano ormai superato. L'avversione della critica nei confronti dell'architettura turistica si accentua per il carattere elitario ed esclusivo di alcuni insediamenti, tra essi la

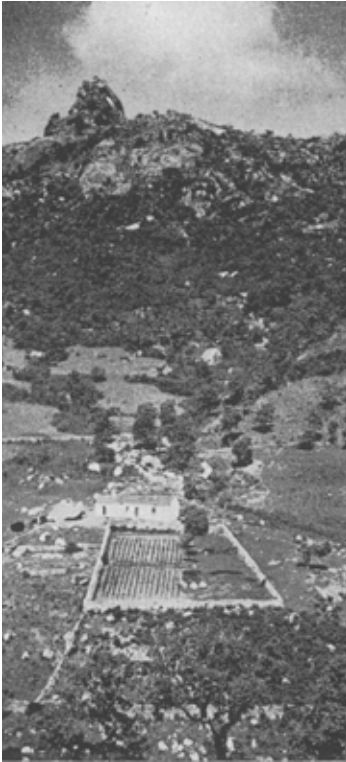


Fig. 1
Muri a secco del nord della
Sardegna.

Costa Smeralda (Tentori 1963). Lo stesso posizionamento emerge dalla maggior parte dei racconti sulla sua costruzione, caratterizzati da un tono mitico e fiabesco. Così descrive Bandinu in modo ironico (1982) l'approdo del Principe Karim Aga Khan in Sardegna, che a soli 26 anni fondò la Costa Smeralda e il rispettivo Consorzio, che presiederà per i successivi trenta anni.

«Questa terra non era abitata da uomini. Il Principe volle che fosse sua. Un principe nell'avventura del mare incontra una terra incantata, la sceglie mosso dal piacere: ma nelle vesti del turista porta inevitabilmente i caratteri dell'uomo mercante».

L'Aga Khan decise di creare la Costa Smeralda alla luce di ciò che accadeva nella vicina Costa Azzurra, che perdeva la sua esclusività per via della sua posizione facilmente raggiungibile dagli altri paesi d'Europa. Agli albori di questo sviluppo, per attirare investitori e possibili acquirenti, l'Aga Khan dispose un collegamento attraverso un volo charter, con il quale gli amici del Principe potessero raggiungere le terre dei Monti di Mola (trad. monti di pietra), presto ribattezzate Costa Smeralda.

Su proposta dell'Aga Khan si decise di formalizzare la nascita della Costa Smeralda attraverso la costituzione di un Consorzio: ciò avrebbe garantito che i soci rispettassero uno statuto ufficiale e delle norme comuni, evitando che ciascun intervento fosse a discrezione del singolo acquirente. L'atto costitutivo del Consorzio Costa Smeralda fu firmato il 14 marzo del 1962 dai sei fondatori. Il consorzio si presenta come un'associazione non lucrativa, «con lo scopo di programmare un equilibrato sviluppo urbanistico e residenziale e di dotarlo di opere di qualità necessarie per una migliore valorizzazione turistica²». Al principio era costituito solo dai sei fondatori e presieduto dall'Aga Khan.

Lo scopo del Consorzio era di riunire sotto un'unica gestione, le ingenti inversioni previste, affinché l'operazione finanziaria avesse esito a lungo termine. Ciò che differenzia la Costa Smeralda dalle altre realtà turistiche sarde e non solo, è la forma consortile di gestione di tremila ettari di territorio costiero, con il fine di ottenere un livello di qualità più elevato e un controllo centralizzato. Per definire le norme edilizie, valutare i progetti e avviare i primi edifici della Costa Smeralda, il Principe Aga Khan scelse un'equipe di architetti internazionale per formare un Comitato di Architettura. Luigi Vietti sarà a capo del comitato e principale progettista del Principe.

Dal paesaggio rurale e pittoresco all'invenzione del paesaggio turistico.

Inizialmente, Vietti accompagnò il Principe in un viaggio attraverso la Sardegna per raccogliere i caratteri degli insediamenti e dell'architettura tradizionale popolare. Questi, mescolati, reinterpretati e rinominati, dovevano diventare gli elementi guida per la progettazione della Costa Smeralda. L'obiettivo del comitato era, in questa prima fase, non intaccare la natura imponendole in modo violento l'edificato, cosa che avrebbe messo a rischio il carattere paradisiaco e intatto della destinazione turistica. Come altri architetti che approdarono in Gallura, anche Vietti si trovava di fronte ad un territorio in cui tutto era permesso, e spettava alla sensibilità di ciascuno saper spendere quella libertà con cautela.

Il paesaggio immanente preesistente costituisce la caratteristica predominante del nuovo territorio turistico, garantendo l'immagine di enclave paradisiaca indipendentemente dalla qualità architettonica raggiunta. Il paesaggio pittoresco costituirà per Vietti il punto di partenza per la proget-



Figg. 2-3
Porto Cervo [Anni '60].

tazione architettonica e urbana: gli elementi preesistenti del territorio, sia naturali sia antropici, costituiscono un potenziale elevato per la fondazione del territorio turistico. Tra gli elementi naturali del territorio gallurese emergono la morfologia, la conformazione rocciosa del terreno e la vegetazione rada a macchia mediterranea e ginepri; tra gli elementi antropici l'antica suddivisione catastale definita dai muri a secco e i sentieri preesistenti.

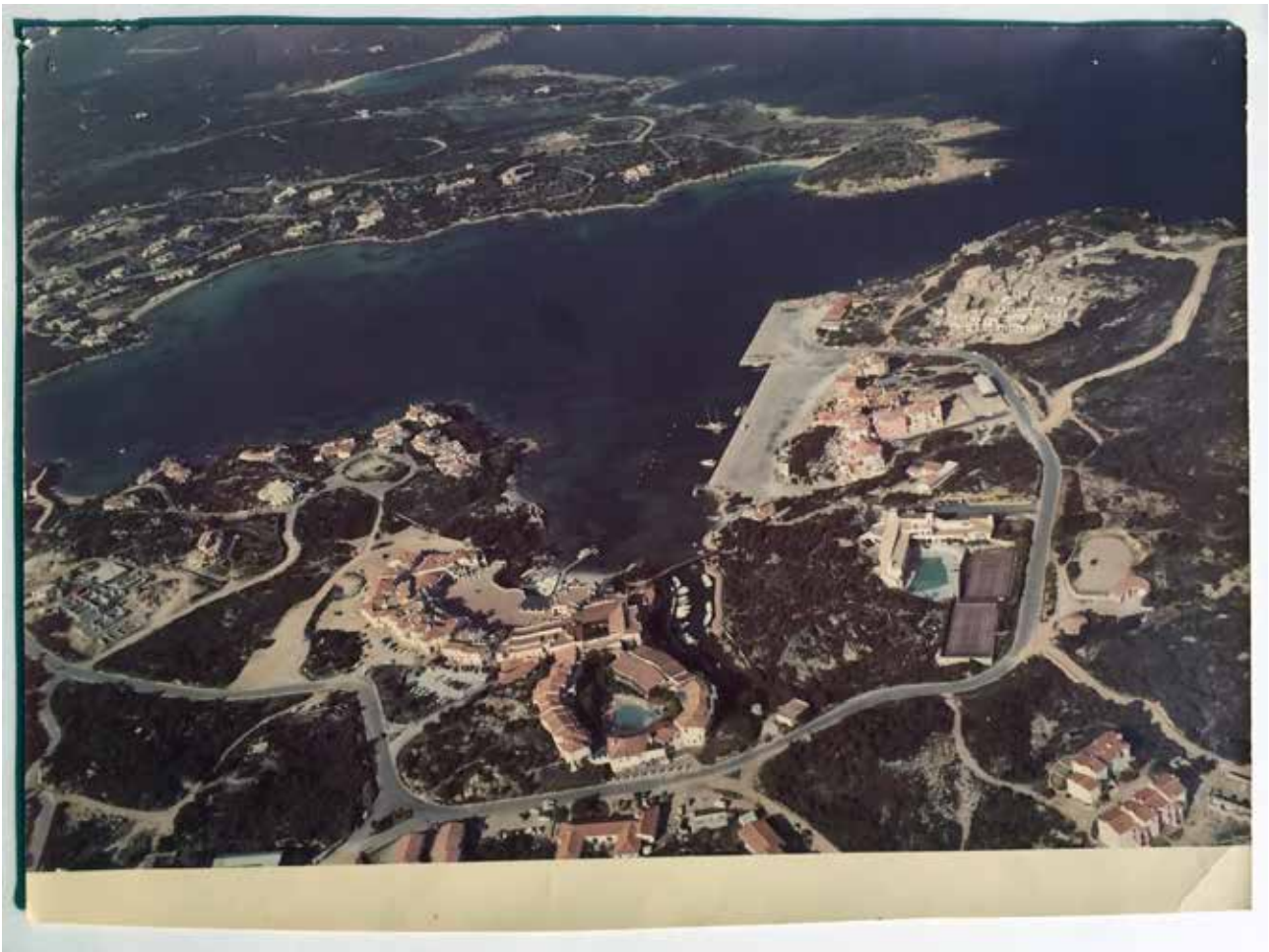
Conservando solo in parte la sua matrice razionalista, riscopri l'architettura povera, quella dei contadini e dei pescatori, e l'adattò alle nuove esigenze. Da qua l'associazione del lavoro in campo turistico di Vietti con le vicende del neorealismo, diffuse in Italia nel secondo dopoguerra dal campo cinematografico fino all'architettura: la riscoperta delle tecniche costruttive, il sapere tradizionale, di forme spontanee e legate alla vita contadina caratterizzano questa corrente, che già Vietti aveva sperimentato negli anni Trenta in alcuni dei suoi lavori.

In Costa Smeralda però l'intervento sarebbe stato totalmente artificiale, poiché quelle coste quasi non erano state intaccate dall'attività umana. Sarà il *genius loci* a suggerire al progettista come intervenire sul territorio, e solo l'analisi attenta del luogo permetterà di ottenere un'architettura invisibile.

Il progetto di Porto Cervo: dall'architettura tradizionale alla mediterraneità dei borghi di pescatori.

L'opera di Vietti nella Costa Smeralda parte, contrariamente alla pratica comune, dalla scala architettonica per arrivare a quella urbana. Il borgo di Porto Cervo nasce, infatti, dalla progettazione dell'hotel omonimo e le prime ville private, per poi articolarsi in pianta e in prospetto con nuovi volumi, strade e piazze che si adattano alla conformazione del terreno dando vita al "centro abitato". I piani di lottizzazione saranno infatti redatti posteriormente all'inizio dei lavori, per l'esigenza di regolare e strutturare un edificato la cui distribuzione era ormai già stata avviata.

Vietti dichiara che la vegetazione aspra del territorio gallurese, prevalentemente composta da ginepri, sia stata il principale punto di riferimento per



Figg. 4-5

Fotografia aerea del primo insediamento di Porto Cervo, s.d. [Anni '60].
Archivio CSAC, Fondo Vietti.

la progettazione delle ville private. Il cambiamento di proporzioni nella macchia mediterranea lo condusse a voler progettare delle «case che non si vedono» (Bianchi 1999).

L'altezza è un elemento fondamentale per nascondere le costruzioni nel paesaggio circostante. Prendendo come riferimento l'altezza massima dei ginepri e il movimento nel terreno creato dalle rocce granitiche, le costruzioni potranno quindi raggiungere massimo due livelli. In questo modo si ottiene un'integrazione delle ville nel paesaggio e non si ostruisce la visuale alle abitazioni limitrofe. La difficoltà progettuale riscontrabile nei terreni in pendenza è affrontata in modo tale che i piani non si sommino tra loro. Se su un piano inclinato si costruiscono delle case, anche solo di due piani, senza lasciare spazio verde tra una casa e l'altra, l'effetto ottico sarà comunque quello di un edificio multipiano; rispettando gli spazi, la prospettiva nasconde una casa nell'altra (Bianchi, op.cit.).

L'uso di materiali e tecniche costruttive tradizionali è importante per riprodurre quasi fedelmente l'architettura locale: per gli elementi verticali si prediligono i blocchi monolitici tagliati di granito rispetto al cemento armato, mentre nelle strutture orizzontali il cemento è alternato a travi in legno o archi di pietra. L'uso degli archi nelle architetture di Vietti è presente già dagli anni Trenta nella Casa dei Pescatori alla Foce (1938). In quel caso però era l'uso antropico di quella costa a suggerirne l'uso, l'architettura vernacolare esisteva davvero, ed era fortemente legata al mare e all'idea di mediterraneità che invece era estranea alla Gallura. L'uso dell'arco sarà utilizzato soprattutto per distinguere il piano terra, generalmente un portico ad archi, dal corpo massiccio che su esso è poggiato.

Nel caso di Porto Cervo, a differenza delle ville che cercano di nascondersi



Fig. 6

Luigi Vietti alla presentazione del progetto alle autorità.

dietro il paesaggio e l'hotel Pitritza che pretende mimetizzarsi in esso, le intenzioni di Vietti sono distinte. Non più un tentativo di camouflage, ma l'uso del colore vivo nelle abitazioni come rappresentazione della vita quotidiana degli abitanti, «rosa, giallo, celeste, come si usa nel Mediterraneo» (Abitare 1973, p.95).

La ricreazione di un villaggio di pescatori costituisce un'immagine turistica diffusa, dove il porto diventa il nucleo centrale del borgo. Il porto costituisce il fulcro e la principale porta d'accesso a Porto Cervo, da qui l'utilizzo di un cromatismo negli edifici che avrebbe funzionato da punto di riferimento per chi giungesse dal mare. Le costruzioni di Porto Cervo, originariamente di colore bianco, furono in seguito pitturate con diverse cromature e costrette ad un trattamento di falsa invecchiatura per contribuire a creare l'immaginario del centro storico. Inoltre, Vietti adotta altri elementi del linguaggio architettonico mediterraneo come i portici, loggiati, passaggi aerei comunicanti e scale esterne. Questi sono adattati da Vietti con l'aggiunta di un «tono pittoresco verso il quale induge senza pudori e pentimenti» (Secchi, in Dell'Aira 1997). «Il risultato è un cocktail di esotismi ed elementi diffusi nella cultura mediterranea» (Barisione, Scelsi 1999, p.36).

Per riprodurre fedelmente l'idea di mediterraneità nel nucleo turistico di Porto Cervo, centro nevralgico della Costa Smeralda, Vietti adotta degli elementi tipicamente urbani facilmente adattabili all'ambiente turistico. L'uso di una o più piazze circondate da attività commerciali e di ristorazione, collegate tra loro da pittoreschi vicoli alternati a porticati e scale, favorisce l'incontro tra lo spazio pubblico e quello privato, quest'ultimo costituito dagli alloggi dell'hotel Cervo e dai commerci. Non bisogna dimenticare tuttavia, che a Porto Cervo anche lo spazio pubblico è in realtà uno spazio privatizzato e controllato (Cappai, Alvarez 2012).

L'approccio stilistico di Vietti: neorealismo o genius loci?

È difficile, dunque, riconoscere quanto di reale ci sia nei riferimenti stilistici della Costa Smeralda di Luigi Vietti. La riproduzione di un villaggio mediterraneo di colore pastello con effetto degradato, poco ha in comune con gli insediamenti preesistenti in Sardegna. Vietti stesso riconosce che, a differenza della Riviera ligure, in Sardegna era difficile adattarsi ad un'ar-



Fig. 6
Piano di Lottizzazione di Porto Cervo 1965.

chitettura spontanea costiera, giacché questa, nei pochi centri storici come La Maddalena, Arbatax o Torre Grande, non possedeva caratteristiche sufficientemente forti. (Abitare 1973). Adattarsi ai pochi riferimenti esistenti avrebbe significato agire in modo semplicistico. D'altra parte bisogna ammettere che il principale riferimento dell'architettura gallurese, lo stazzo, non si prestava a subire un riadattamento stilistico. Lo stazzo era legato a un'economia pastorale povera, e la sua pianta monocellulare o bicellulare non era adatta né alla distribuzione spaziale articolata di una struttura ricettiva alberghiera, né tantomeno alla grande superficie delle ville di lusso. Bisogna quindi cercare altrove, probabilmente in ambito ligure o francese, il riferimento per il borgo di Porto Cervo. L'uso dell'effetto cromatico suggerisce il paesaggio di Portofino e altri borghi liguri, tutti questi veri centri storici, o anche quelli francesi di Port Grimaud e Port la Galere, ter-

ritori turistici di fondazione. La rivista *Abitare* definiva Porto Cervo e Port Grimaud, in tono abbastanza critico, neo-paesi, neo-centri o paesi finti, e il loro stile newpopstyle, in linea con la definizione di neosardischer stil di Baumeister (1969, n.8). Nel processo di contaminazione i diversi riferimenti stilistici, spinti dalla velocità di contatto, finiscono col confondersi, ed è difficile distinguere il modello originale dalla sua riproduzione (Trillo 2003). Ma per gli architetti non era una priorità distinguere Portofino da Porto Cervo, o il vero dal falso, poiché tale contesto soddisfaceva il cliente esclusivo molto più delle riproduzioni urbane per l'architettura balneare degli stessi anni.

Lo stesso Regolamento Edilizio del consorzio, che fu stilato anche da Vietti in veste di capofila del comitato d'Architettura, impone all'art.44 Estetica Architettonica che le costruzioni non si allontanino da un tipo di architettura mediterranea. Il Comitato, per la valutazione della conformità dei progetti al regolamento, si attiene ai «criteri ispiratori dell'architettura mediterranea». In esso si raccomanda che i corpi delle costruzioni siano in armonia con la topografia del terreno e che siano evitate linee e forme troppo rigide, che s'integrerebbero difficilmente con il paesaggio della costa. Non si legge nessun riferimento specifico quindi, neanche alla Sardegna, ma piuttosto un insieme di elementi tratti dall'architettura popolare del mediterraneo, che simulano, soprattutto a Porto Cervo, l'«urbanità mediterranea», conseguita con una precisa articolazione degli spazi, delle strade e delle piazze, e con la definizione architettonica ma non semantica dello spazio pubblico. Questi elementi, mescolati armoniosamente, devono inserirsi nella topografia del terreno senza causare un forte impatto; l'immanenza del paesaggio naturale rende così più facile il lavoro dell'architetto. Conforti (1997) suggerisce la relazione tra il caso della Costa Smeralda e il movimento neorealista, individuando un filo comune tra le opere del neorealismo e certe operazioni turistiche, tra cui il borgo di Porto Cervo: «Forme elementari, materiali comuni -intonaco, tufo, pietra locale, legno- assenza totale di aggettivazione, traducono simbolicamente in architettura la dignitosa povertà di una società frugale e antica e annunciano la speranza di un progresso capace di non cancellare la tradizione».

Tuttavia, per legare l'opera di Vietti al neorealismo, è necessario fare riferimento non solo al tentativo di recupero dell'architettura locale spontanea, peraltro fedele solamente nell'utilizzo di certi elementi costruttivi quali gli archi o i materiali naturali, ma piuttosto ai suggerimenti del territorio che Vietti coglie con acuta sensibilità. Dall'analisi dei piani emerge che l'approccio sistematico e dettagliato alla natura del terreno, la morfologia e i venti, è la sua versione del neorealismo. Non solo l'assetto ambientale, ma anche le tracce preesistenti dell'uomo: i sentieri sono lo spunto per il tracciato delle strade, che sono disegnate quasi manualmente sul territorio, e i muri a secco diventano i limiti delle lottizzazioni o dei lotti stessi.

Il neorealismo di Vietti, ben lontano dagli interventi della penisola come il Tiburtino a Roma di Quaroni, è da intendersi dunque come l'insieme della raccolta degli elementi naturali e antropici del territorio preesistente, per la fondazione di un territorio che invada meno possibile il paesaggio originario, attraverso l'adozione di uno stile mediterraneo che sebbene si discosti da quello propriamente locale, riesce a Porto Cervo nella creazione dell'urbanità. Il grande paradosso rimarrà la clientela agiata che richiede abitazioni in stile povero, e la piazza del paese come punto d'incontro di una popolazione mordi e fuggi.

Note

¹ Si tratta di Casabella Continuità (1964), 283, “Numero dedicato alle coste italianeur-banistica”, e il 284 “Coste italiane 2: esempi tipologici”. Il posizionamento teorico della critica che emerge in questo paragrafo è tratto in particolare dagli interventi di: Ernèro Rogers con l’articolo “Homo Additus Naturae”, e Francesco Tentori con l’articolo “Ordine per le coste italiane”, nel numero 283.

² Presentazione del Consorzio nella pagina ufficiale www.consorziocostasmeralda.com

Bibliografia

AA.VV. (1973) – “I neo-paesi”. Abitare, 119, 94-109.

BANDINU, B. (1982) – Costa Smeralda. Come nasce una favola turistica, Ed. Rizzoli, Milano.

BARISONE S., SCELSI, V. (1999) – Luigi Vietti: Architetture liguri. Erga Edizioni, Genova

BIANCHI, G., GIARDIN, G. (1999) – Case di Sardegna. Ed. Archideos, Milano

CONFORTI, C. (1997) – “Roma, Napoli, la Sicilia.” In F. Dal Co (a cura di), Storia dell’architettura italiana. Il Secondo Novecento, Vol.II. Electa, Milano

CONSORZIO COSTA SMERALDA (1962) – Statuto e Regolamento Edilizio del Consorzio Costa Smeralda.

DELL’AIRA, P.V. (1997) – Luigi Vietti. Progetti e realizzazioni degli anni ’30. Alinea Editrice, Firenze.

ROGERS, E. (1984) – “Homo additus naturae”. Casabella, 283, 2-4.

TENTORI, F. (1963) – «Casabella», 280.

TENTORI, F. (1984) – “Ordine per le coste italiane”. Casabella, 283 5-19.

TRILLO, C. (2003) – Territori del Turismo, tra utopia e atopia. Alinea Editrice, Firenze

VON SCHWARZWE, D. (1969) – “Neosardischer Stil = Florasarda+Stradasarda+Alisarda+Biancasarda+Cerasarda+Marinasarda= Costa Smeralda”. In Baumeister, 8, 1003-1009.

www.consorziocostasmeralda.com (Ultimo accesso 10 aprile 2014)

Alessandra Cappai è Ingegnere, Dottore in Urbanistica presso l’Università Politecnica della Catalogna. Ha completato i suoi studi di dottorato nel 2014 con la tesi “Dal neorealismo italiano al landscape americano: la fondazione del paesaggio turistico della Costa Smeralda”, dopo aver portato a termine la sua ricerca presso il Graduate School of Design dell’Università di Harvard. Nel 2014 ha iniziato la sua carriera postdottorale presso la School of Hotel Administration e Institute for Healthy Futures della Cornell University. Insegna attualmente Geografia del Turismo presso la Facoltà di Turismo CETT-Universitat de Barcelona. Collabora inoltre con lo studio inAtlas come analista urbano progetti di pianificazione turistica costiera e urbana.

Marcello Sèstito
Il progetto dipinto e la scoperta dell'arco.
Intervista a Luigi Vietti

Abstract

Il testo è la trascrizione di due interviste fatte dall'autore a Luigi Vietti, la prima nel suo studio di Corso Venezia 46 a Milano nel dicembre del 1993, mentre la seconda, antecedente, fatta a Porto Cervo nel 1983. Vietti risponde alle domande dell'autore rievocando ricordi e non esitando, dove le parole non arrivano a spiegare concetti, a disegnare su un foglio. Alcune delle immagini che accompagnano il testo sono autografe e fatte in quella specifica occasione.

Parole Chiave

Luigi Vietti — Intervista — Costa Smeralda — Post-Razionalismo

Intervista a Luigi Vietti

Milano, Studio di Corso Venezia 46, 9 dicembre 1993.

Marcello Sèstito (MS) - Lei ha mai costruito ponti?

Luigi Vietti (LV) - No, ponti no. Adesso però le racconterò un aneddoto. A Roma, subito dopo la laurea fui preso a ben volere dal preside della scuola di architettura. E venivo chiamato, ero ancora giovanissimo allora, per delle commissioni. Tra l'altro, una volta, fui incaricato per una commissione per un ponte sul Tevere, dove c'erano gli storici e gli accademici, i soliti *bazzani*, e non ricordo più chi disse: "ma cento metri non li abbiamo, il Tevere è molto più piccolo, prima dobbiamo allargare il Tevere". Scoppio di risa e non si è fatto più niente. No, io i ponti non li ho mai fatti, forse una volta ho fatto uno studio per un ponte sull'Arno, mi pare, per conto di altri. Ma io personalmente non ho mai studiato ponti. Anche perché bisogna specializzarsi in quella cosa, è una specializzazione particolare fare ponti. Bellissimi i ponti! Delle cose eccezionali!

MS - Quali ponti Le piacciono?

LV - C'è, in Svizzera, una persona che ha fatto dei ponti bellissimi.

MS - Sicuramente Maillart.

LV - I ponti sono una cosa aerea.

MS - C'è n'è uno molto bello in Calabria progettato da Zorzi, un ponte realizzato senza costruire la centina, incernierato, con una trave passante che scivola lungo i piloni: un miracolo d'ingegneria....

LV - Sì, quello che ha fatto con le travi rovesce, sì molto bello. Era tutta l'applicazione di una teoria importantissima, che applicava a queste strutture alte...

**Fig. 1**

Marcello Sèstito, Ritratto di Luigi Vietti, Milano, Studio di Corso Venezia, 46, 9 dicembre 1993.

MS - Lei che tipologie atipiche ha prodotto nella sua vita?

LV - Nella mia vita ho sempre cercato me stesso, e ho militato in un primo tempo per l'architettura razionalista; diciamo che ero uno, forse dei più silenziosi, ma abbastanza incisivo nel campo dell'architettura razionalista. Non facevo *battage* delle cose che facevo, quindi molte cose sono rimaste sconosciute, poco pubblicate o pubblicate sulle riviste tipo Domus o altre di questo genere, non scientifico-letterarie e quindi non facevo parte di quella che poteva essere considerata la letteratura di allora. Però ho fatto opere abbastanza interessanti e alla fine ho fatto uno studio sulle audizioni e ho fatto il concorso per l'Auditorium a Roma. Per il quale fu scientificamente studiata una forma di sala che veniva fuori da un concetto matematico che avevamo scoperto: una sala nuova fatta a cucchiaino anziché rotonda, e che ha avuto molto successo nel suo tempo, tanto che Walter Gropius venne a trovarmi a Roma per vedere questo progetto che avevo fatto.

MS - Gropius?

LV - Sì, Gropius. Poi mandai a Le Corbusier il mio estratto e lui su quello fece un nuovo studio per un campo sportivo per Buenos Aires o San Paolo, sì, San Paolo; applicando queste nuove teorie.

MS - Chi l'aveva aiutata matematicamente alla risoluzione del problema?

LV - Mi aveva aiutato, ma più che altro avevamo ereditato le teorie di... adesso non ricordo più il nome, mi sfuggono i nomi, di un ingegnere che aveva fatto studi su questo; avevo applicato le sue teorie, e quindi, in altri termini era un concetto per cui due persone si mettevano di spalle agli altri, tutte le persone si mettevano lungo una spirale d'Archimede. Lo sviluppo della spirale dava origine ad una forma, una disposizione e le tangenti della disposizione formavano la forma del teatro. Bello! Una cosa molto bella; eravamo nel periodo fascista. Giuseppe Bottai venne a trovarmi per vedere quello che avevo fatto e non mi diede nessuna speranza dato che Piacentini era capo della commissione e mandò all'aria il concorso, che

non ha avuto nessun esito.

MS - Tempi duri...

LV - Sì, tempi duri, io poi non l'ho più portata avanti questa cosa, soltanto nel Teatro Verdi avevo usato il sistema circolare e non la forma a cucchiaino. Potevo farlo, potevo applicarlo, ma sembrava contrario a quello che poteva essere il principio del momento.

MS - In quel periodo era razionalista, qual è il progetto a cui tiene di più, c'è un progetto a cui è particolarmente legato?

LV - Il progetto a cui tengo di più forse è quello per una villa fatta a Stresa [Villa Wanda], dove ho applicato molti concetti nuovi, per esempio non facevo strutture in cemento armato, ma facevo strutture in granito e poi proseguivo col pensiero del granito armato.

MS - Come faceva ad armare il granito?

LV - Bucavo il granito e infilavo nel granito delle superfici d'acciaio. Questo lo suggerii anche per la ristrutturazione della cupola di San Gaudenzio di Novara. Io sono novarese. La cupola di San Gaudenzio a Novara è una cosa magica ideata da Alessandro Antonelli con strutture in mattoni senza concorso di ferro.

MS - Anche io ho studiato bene quest'opera di Antonelli, mi interessava la risoluzione delle doppie calotte e il fatto che l'autore sospende la cupola finale in una che non termina, che non chiude.

LV - Soprattutto Antonelli fece questa su di una base già esistente e vuota, tutta questa parte per 121 metri [disegna su un foglio], erano tante calotte. Sa che andando su di qui lei picchia una calotta e questa suona? Suona come una scodella: tam tam tam

MS - Sa di un'altra casa che suona? Le case a Panarea. Secondo una bella descrizione di Corrado Alvaro si dice che queste case cubiche siano perfettamente riuscite quando l'operaio bussa sopra il tetto ed esse suonano.

LV - Lì suona lei, qui suona l'eco, il riflesso del suono. Tutta questa struttura è legata da tante colonne, da tante file di colonne. Queste file di colonne sono quelle che hanno cominciato la disgregazione. Nella parte alta c'era un lanternino tutto trasparente, non solo, ma poi, lassù in alto, Antonelli mise un Salvatore con una bandiera enorme, un bandierone, e quando c'era il vento la casa oscillava, era elastica, era come un bambù. Io fui incaricato di studiare la struttura da Danusso che era un famoso professore, fu anche mio professore alla scuola di architettura di Milano, e lui cominciò a inchiodare questa parte e poi naturalmente la struttura, questa elastica, questa no, cominciò a rompersi qui e allora è andato tutto giù... fintanto che è andato a rinforzare tutta la parte. Io gli avevo proposto di fare il granito armato e Danusso fece fare da un suo assistente, durante l'estate, lo studio della struttura di San Gaudenzio, la commissione disse sì, che andava bene, distruggere la cupola e rifarla con questo sistema. Non era tutta la cupola, si rifacevano tutte le parti esterne, queste corone di colonne tenute da cerchi strutturali tutti legati l'uno all'altro.

MS - Si è ispirato molto a questo concetto di arditezza dell'Antonelli? Ha fatto cose simili alla casa di Scaccabarozzi di Torino?

LV - Sì, in principio ... ma c'è stato un periodo, il primo periodo, in cui mi interessavano le scoperte di tutte le varie cose, come anche feci un concorso per le strutture di tettoie per l'Africa orientale.

MS - Case provvisorie?

LV - Sì, erano delle strutture per magazzini, e queste strutture per magazzini erano delle strutture rilasciate, fatte così in sezione, come delle capriate. Delle capriate che continuavano le spinte da questa parte, e queste

**Fig. 2**

Luigi Vietti, Disegno della Cupola di San Gaudenzio a Novara.
Collezione Marcello Sèstito.

erano reti metalliche da pollaio. Sopra a queste reti da pollaio si metteva dell'Eternit e tutto legato perfettamente insieme diventava solido, costava la terza parte degli altri. Sembrava che fosse un grande successo, una commissione data per non so quante tettoie di questo genere, invece arrivava un telegramma, mi pare di De Bono, allora commissario comandante dell'Etiopia, e non so per quale ragione hanno annullato tutte queste commissioni.

MS - Questo in che periodo?

LV - Il periodo della guerra in Etiopia, non mi chiedo gli anni perché non li ricordo.

MS - Si glieli risparmio, visto che siamo nei suoi primi novanta anni.

LV - Poi feci un'altra struttura a Cannobio [Villa su Roccia, 1936], c'è ancora, è una casa fatta così, con una struttura fatta così, questa è la parte di vetro circolare, tutta la struttura è circolare e poi sopra ci sono le camere da letto, c'è anche una scala e tutta questa parte qui è a sbalzo su di una roccia a sperone e si vede tutto il panorama.

MS - Quando pensa al progetto ha sempre un'idea guida o parte, per esempio, da un dettaglio, da un particolare che poi invade tutta l'opera?

LV - No. Parto dalla persona o dalla cosa o dall'Istituto per il quale faccio il lavoro; se è un albergo per esempio c'è sempre qualcuno che, diciamo, lo rappresenta perciò c'è sempre qualcuno con il quale interloquire.

MS - Quindi una grande attenzione verso il committente, spesso scarsamente considerato.

LV - E allora secondo il posto, della persona e delle condizioni climatiche che devono rispondere, io imposto il progetto, lo sogno. Io lavoro molto di notte. Lo vedo di notte completamente, poi prendo note e poi al mattino è nato.

**Fig. 3**

Luigi Vietti, Disegni di case
Collezione Marcello Sèstito.

MS - C'è una bellissima definizione di Sebastian Matta che dice che l'architettura ha un piede nel sogno e uno nella realtà.

LV - È vero questo. Io quando dormo, dormo fino a una certa ora e poi mi sveglio e vedo tutte le cose, vedo la maniglia, l'arredamento, vivo la casa che deve essere fatta.

MS - Quando lo sogna il progetto lo vive nella sua interezza o lo immagina per parti sovrapposte?

LV - Beh, dipende da che cosa, adesso sto facendo degli studi per realizzazioni di campi da golf. Club House che è già una parte concentrata e poi case intorno alla Club House oppure dislocate, e allora ecco che c'è un complesso che parte dall'urbanistica, si sposa col paesaggio e con il tracciato dei golf e poi si incontra con quella che è la Club House e infine le case che devono essere diffuse da chi va a comprarle per giocare a golf, quindi c'è tutto un complesso abbastanza interessante.

MS - Lei ha sempre questa grande attenzione verso la natura, un totale rispetto.

LV - Sempre, sempre avuta.

MS - Ho visto le costruzioni che ha realizzato a Porto Cervo in Sardegna, c'è veramente un'attenzione estrema per l'ambiente, per il microclima, forse con grande anticipazione rispetto agli attuali esiti della ricerca architettonica, i suoi gesti sono così misurati...

LV - Bravo! Sì un'attenzione totale all'ambiente. Le dirò che quando mi sono laureato, sono stato subito scelto tra i vari architetti per andare a Ginevra per mettere d'accordo i cinque architetti che avevano vinto il progetto per la Società delle Nazioni, io allora disegnavo benissimo, con grande velocità e mandavo a memoria tutti i progetti degli altri architetti, facciamo così, facciamo colà; per finire, dopo due o tre mesi, mi ero messo

d'accordo e abbiamo fatto il progetto, è stato disegnato il progetto, io non c'entro niente con tutto questo perché l'ho fatto per conto degli altri, io facevo già parte del CIRPAC.

MS - Ha mai progettato porti?

LV - Sì, proprio il vero porto è difficile progettarlo.

MS - Ha fatto per lo più porticcioli turistici?

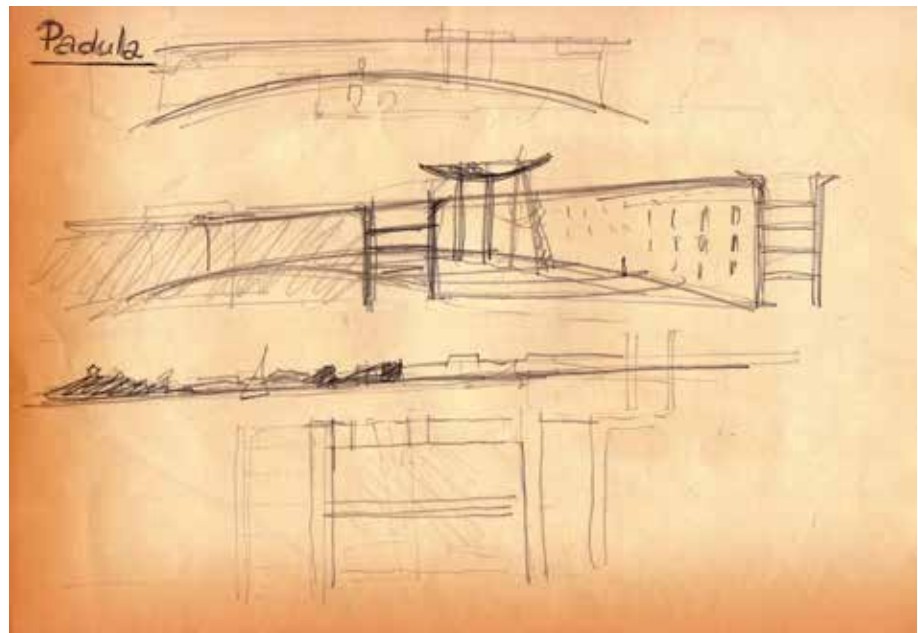
LV - Sì, ma anche i porticcioli turistici sono sempre molto difficili, tra un porto turistico e uno commerciale non c'è molta differenza. Il porticciolo turistico o commerciale si realizza dopo aver preso nota di tutti i dati geologici e delle correnti e con la somma di tutti questi dati. Non è facile specialmente dove non ci sono delle insenature; io sto progettando adesso un porto turistico a mare aperto. Difficilissimo anche perché il mare aperto ha una discesa di mare che di solito è molto lunga, supposto che sia anche di 100 metri di lunghezza Lei deve scavare per 100 metri per una profondità di 7 o 8 metri perché lo scafo è profondo 7 metri e quindi Lei deve costruire un canale, perché questo canale non si insabbi lei deve fare in maniera che i detriti non circolando introno facciano vortice e lo riempiano, perché se lo riempiono è finita. Ecco che allora a seconda delle correnti deve incominciare a studiare quali sono i detriti che vengono trasportati dalle maree del mare e intuire quale potrebbe essere la diga parallela o perpendicolare per fare sì che lei possa costruire questo porto. Tuttavia non sempre si indovina e bisogna avere cognizione del lavoro degli altri e bisogna vedere quali sono le conseguenze di tutto questo, è tutto un lavoro, direi, particolare. Il fare poi la banchina è in sé molto semplice, io ho fatto a Porto Cervo una cosa piuttosto facile.

MS - Per le case di Porto Cervo a cosa si è ispirato?

LV - Ci sono stati due punti, due basi, una base è stata quella per la quale ho fatto Pitrizza. Io cerco sempre quando sono sul posto gli elementi architettonici, direi di architettura spontanea, tutta l'architettura, sia razionalista o razionalistica più o meno sofisticata, cosa che potevo fare prima ma che adesso non faccio più, o altrimenti mi sarei rifatto a quelli che sono gli elementi locali. Per Pitrizza ho guardato in giro a lungo anche in tutta la Sardegna, ma non ho mai trovato degli elementi che mi potessero dare spunto; l'elemento interessante era un muro di divisione tra le varie proprietà, formato da blocchi sul posto che hanno una certa altezza, in più poi hanno una zona verde di cespugli sui quali si posano dei grossi sassi per impedire che l'animale passi da una proprietà all'altra, da un recinto ad un altro. Questo mi ha ispirato. Allora ho pensato che i muri potevano essere dipinti e sovrapposti e mettere questa frangia di cespugli che mi facevano da grondaia, ho tolto le grondaie e ho fatto la raccolta dell'acqua non in alto ma alla base.

MS - Quanto c'entra in questo l'Architettura Organica?

LV - Mah! Intanto bisogna vedere e definire cos'è l'architettura organica. Qui è nato un concetto. L'altro concetto è che mi sono reso conto che le architetture della Sardegna erano molto povere, la casa è un rettangolo con una porta e una finestra che si apre ad est. Se il vento viene da ovest aprono quelle di est, altrimenti il contrario. In più hanno un camino, che di solito fuma. È un'architettura molto povera ma molto interessante, con l'applicazione dei legni che adoperano e trattano: i ginepri. Il ginepro non è mai tagliato dritto, adoperano il ginepro come è, ci sono anche dei ginepri lunghi, li chiamano ginepri femmine, molto lunghi e non sono mai dritte (risata...) Sopra questi mettono altri ginepri trasversali per fare le ordinate secondarie, è tutto curato, ma curato che sia tutto storto. Diciamo che è

**Fig. 4**

Luigi Vietti, Disegno per Ernesto La Padula.
Collezione Marcello Sèstito.

un'architettura fatta a mano.

MS - Una razionalità spontanea anch'essa.

LV - Il secondo problema era di creare un paese, quello di Porto Cervo col suo porticciolo. Ho voluto che quando uno arrivava dal mare, e lontano dal mare perché è sempre una traversata quello che uno deve fare, e vede cielo e mare, cielo e mare, cioè celeste e blu, celeste e blu e verdastro ecc. ..., arrivasse ad un certo punto dove tutto questo fosse colorato e allora ecco che Porto Cervo è colorato e accogliente.

MS - Sì, con questo colore rosso.

LV - Queste case, i villaggi sono stati copiati un po' ovunque dopo. Sì, sì molto successo, ma perché era un'architettura molto genuina, non era una copia, era derivata da un pensiero semplice.

MS - Ho visto anche le piante degli alloggi molto complesse e articolate.

LV - Sì molto articolate. Siccome lì l'alberatura era molto rara, era rara quando noi siamo arrivati, allora ogni cespuglio o ginepro era per noi un punto d'appoggio, ci giravamo attorno, tanto che in uno gli ho fatto un piccolo patio e lui è incominciato a crescere, è andato a cercare il sole. I ginepri sono bassi, questo è diventato lungo, lungo, lungo... In 20 o 25 anni questo si è allungato in maniera incredibile.

MS - Beh, la ricerca della luce fa allungare il collo... Quando io penso a Lei e alle sue architetture mi viene in mente il fatto che Lei lavora su concetti elementari, quelli, poi, di sempre: luce, acqua, fuoco, non è un caso forse il fatto che abbia progettato tanti camini. Cos'è un camino?

LV - Il camino è il sole in casa, per conto mio dove posso metterne uno lo metto, a volte faccio i camini anche nel bagno. Nel bagno è bello perché assorbe tutta l'umidità, aspira, fa da pompa aspirante. Camini di tutti i tipi, piccolissimi, a bocca parabolica...

MS - Un'attitudine quasi piranesiana.

LV - Lui li faceva con la grande architettura, queste molto modestamente li faccio un po' per tutti. Anche in Sardegna ho messo molti camini, perché in fondo in Sardegna non è che faccia sempre caldo, fa anche freddo ed è bello avere uno straccetto di fuoco. Nella mia casa ho fatto una parete che è un camino, una stufa. Una parete stufa col giro d'aria. Metto 10 o 20 chilogrammi di legno dentro, poi chiudo, fa la brace e resta caldo per 24 ore.

MS - Un po' come quando facevano il forno entro una camera di mattoni

e questi assorbivano il calore tanto di permettere, poi, di dormire sopra.

LV - Si anche qui ci sono questi forni dove l'accensione non è nella camera dove ci si sta ma nella camera accanto e sopra c'è un castello di legna dove la gente col materasso stava al caldo.

MS - Ho visto in giro per la sua bellissima casa colti oggetti di design, sedie, tavoli, mobili in genere, ne ha fatti tanti...

LV - Si ne ho fatti tanti, solo che non li pubblico quasi mai, c'è gente che appena fa una cosa la pubblica, io di solito non pubblico, anche perché mi secca vederle riprodotte. Sono un po' geloso del mio lavoro. E poi è difficile che io faccia la produzione, raramente. Il lavoro che io faccio lo faccio volentieri con le persone simpatiche e questa è la base. Siccome il nostro lavoro dura più di un anno. Se è simpatico io sto a lungo, se è antipatico allora comincio a scappare. A Milano ho fatto diverse costruzioni, ho fatto palazzi, banche, ho fatto otto banche importanti. E quello è un altro concetto ancora.

MS - Cosa significa però avere lavorato tanto guardando l'esterno con un senso di libertà e poi lavorare per una banca che cerca l'introversione e quanto più può si isola verso l'esterno?

LV - Sì e no. Perché c'è una parte esterna che è l'invito alla gente alla serietà, alla affabilità, alla credibilità da parte del pubblico. Lei non può fare una banca svolazzante, la fa quadrata, giusta come un palazzo di giustizia. Cose a base quadrata dove il senso dell'armonia e della consapevolezza è la parte base dello sviluppo della costruzione. La parte interna è quella più accogliente, più facile. Vede, la banca non è soltanto il posto dove si va a riscuotere o versare i soldi, è anche quel posto dove uno va per combinare affari. Quindi deve dare la sensazione di un luogo in cui ci si può stare. Non solo un luogo di passaggio. Questo è quello che mi impongo quando faccio una banca. Così come quando faccio una casa cerco di farla nell'ambiente in cui mi innesto, di solito non contrasto, armonizzo, con piacere e soddisfazione. Poi cerco di fare delle cose che abbiano successo, non solo successo per pochi giorni, ma successo per almeno venti anni. Una casa non può esistere per 10 anni, ma venti, trenta anni, dopodiché diventa quasi storica, dopo i cinquanta anni non deve sentire il bisogno di cambiare. Tutt'al più rinnova le stoffe che sono sbiadite o rotte, ma le rifà con lo stesso concetto.

MS - Questo concetto della durata è stato molto dibattuto in questi anni, e forse è ciò che distingue il lavoro dell'architettura dalle altre arti e discipline.

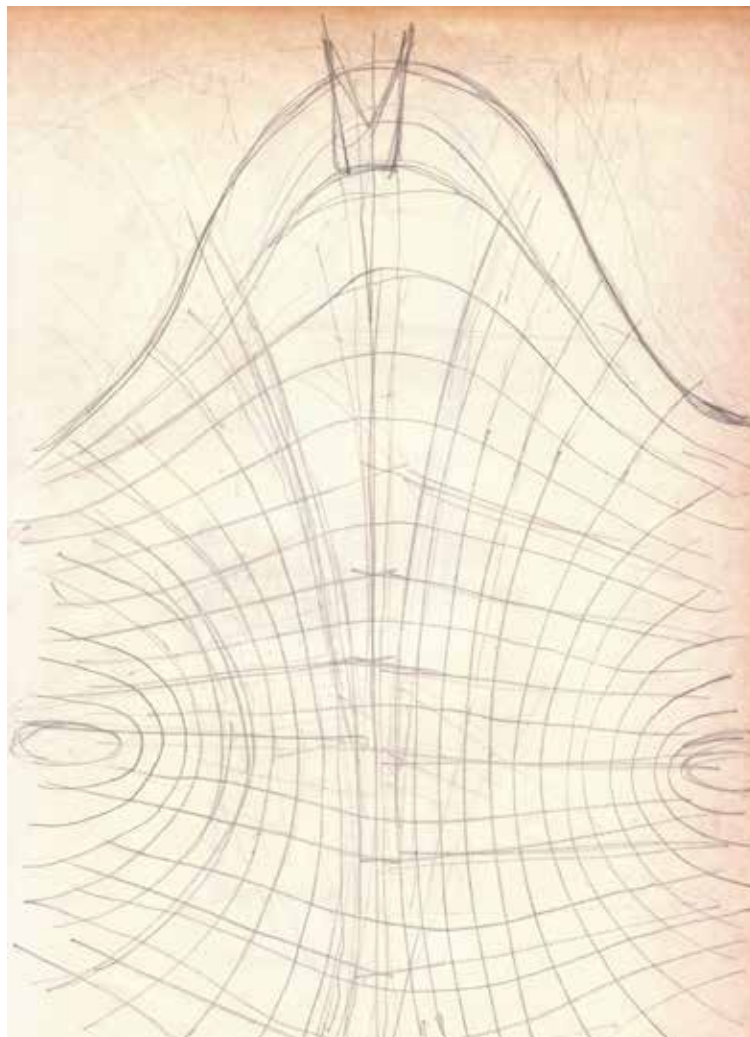
LV - È il contrario di quello che pubblicizzava Le Corbusier. Lui diceva che per il rinnovamento continuo dell'urbanistica la costruzione deve essere solo della durata di trent'anni, dopodiché si doveva rinnovare e quindi aveva sempre carattere provvisorio, effimero, non duraturo.

MS - Lei ha conosciuto Wright?

LV - No, Wright non l'ho mai conosciuto, però aveva chiesto di partecipare al Movimento per l'Architettura Razionale ma non è stato accettato, ha avuto una forte contrapposizione da parte di Le Corbusier. Wright non è stato mai accettato perché era romantico, non era assoluto, cosa che però ha contrastato con le ultime cose che ha fatto Le Corbusier. Ronchamp ad esempio, il cartellone è cambiato e se viveva cambiava ancora perché è morto a 78 anni, giovane, nel '65.

MS - Quando ha deciso più o meno di smettere con il razionalismo?

LV - Non che è stata una svolta totale, è venuta per evoluzione, nel senso che ho dovuto fare una costruzione per un certo periodo di tempo, alla vi-

**Fig. 5**

Luigi Vietti, Disegno per il Palazzo del Littorio, 1993.
Collezione Marcello Sèstito.

gilia della guerra ho fatto una casa per Zoagli [Villa Conte Marone, 1938-40]. Questa casa veniva fatta per un personaggio il quale aveva comperato un terreno che veniva abbandonato perché scivolava. Il terreno era su di una superficie inclinata di ardesia che gravitava sulla strada nazionale che passava e che congiungeva Genova a Chiavari e questa strada era stata abbandonata; hanno fatto un tunnel per abbandonare questa specie di promontorio dove c'erano questi strati d'ardesia che cadevano. Allora questo giovane mi ha chiamato, mi ha detto voglio fare la casa proprio qui, e dico guarda qui ci sono due difficoltà, la prima è di mettere a posto il terreno e per questo non ho preoccupazioni, cucio questo terreno con dei ferri e le garantisco che non si muoverà. L'altra è che io non la conosco, non la conosco abbastanza. Lui in quel periodo era vedovo, allora sono andato a Torino a trovarlo, al Sestriere, a Saint Moritz e cercavo di capire come si sarebbe ambientato perché le era morta la moglie e quindi qui ci vuole la moglie, la moglie nuova, allora ho cercato di sapere come si orientava, visto che non si orientava, allora ho detto questo bruno e di pelle scura, sposterà una bionda mediterranea e lui sposò una della Spagna.

MS - Che era bionda mediterranea (risate...)

LV - Allora poi ho coperto la strada con un terrazzo, mi sono affacciato al mare che scendeva giù a picco e questo grande terrazzo nel mezzo della strada, lungo più di cinquanta metri, e su questo ho costruito la casa. E ad un certo momento, non rida, ho scoperto gli archi. Io ero contrario a tutte le forme vecchie, e anche all'arco di cui sapevo però come si costruiva e

com'era derivato.

MS - Perché venivano penalizzati elementi architettonici che in sé non avevano né meriti né demeriti.

LV - Ecco, bravo, è vero. Allora ad un certo momento sposo gli archi, scopro gli archi, faccio degli archi chiudo con delle finestre scorrevoli. Allora la costruzione era di muratura grezza esternamente e internamente e la finestra che correva faceva da riquadro all'interno di pietra, è un compromesso un po'. Poi ho fatto dei pergolati ... è questo è stato qualcosa, per cui mi sono detto, ma in fondo io mi posso ancora adagiare su quello che era un mio primo studio fatto sull'architettura spontanea. Torno indietro: alla scuola di Roma io ero abbastanza avanti come classifica, militavo nell'architettura razionalista già allora, stavo lavorando alla tesi di laurea, poi ho fatto il servizio militare prima, e poi ho cominciato a pensarci. Il servizio militare l'ho fatto con Terragni e Figini, tutti insieme.

MS - Era in buona compagnia?

LV - Sì in buona compagnia. Noi si discuteva assieme ed io ho cominciato a pensare che si potevano accettare anche elementi diversi di architettura spontanea, e feci la laurea basandomi sull'architettura spontanea del Lago Maggiore. Questo studio che ho fatto non mi ha mai abbandonato mi è sempre rimasto dentro, è rimasto qualcosa di accompagnamento, uno sposalizio tra la muratura e il paesaggio e gli elementi spontanei. Per conto mio era un'architettura direi razionale povera, questo era il pensiero e quindi questi elementi li ho sempre portati avanti, tanto che quando ho dovuto scegliere per Porto Cervo ho scelto questo pensiero.

MS - Ci parli un po' di questo rapporto con i suoi colleghi e amici, Terragni purtroppo morto giovane.

LV - Io ero piuttosto reazionario, stavo con loro, con Terragni avevamo rapporti di sincera amicizia. Lingeri l'abbiamo visto poco perché fece parte della scuola d'architettura, però si andava avanti soprattutto con Figini il quale era veramente un artista nel suo campo, perché uno può essere razionalista e artista, può essere razionalista e scientifico. E Figini era un razionalista di cuore, il lavoro suo era sempre rivolto all'amore e all'affetto era coscienzioso disegnatore e realizzatore, non lasciava nulla al caso. Portava avanti le cose, poche quelle che faceva, ma assolute. Le discussioni che noi facevamo sono saltate fuori soprattutto quando abbiamo fatto il progetto per la Casa del Littorio. Dopo la scuola di architettura e quella militare non ci siamo più visti. Quando venne fuori questo concorso da fare, del Littorio, allora ci siamo trovati qui a Milano: Carminati, Nizzoli, Lingeri, Sironi e praticamente sono sfociate due idee, una era quella di Terragni che ricalcava il Palazzo del Fascio a Como che era più eroico ma sempre razionalista e quindi abbiamo cercato insieme di sviluppare questo concetto, che poi erano due, infatti abbiamo mandato avanti due progetti. Uno era il progetto A, quella mio, e l'altro quello B di Terragni. Il progetto A è stato quello che ha avuto successo (era abbastanza logico Mussolini vedeva quello come più rappresentativo) e poi fu fatto un concorso di 2° grado dove noi abbiamo vinto con altri. Poi la costruzione la fece Del Debbio. Del Debbio era un vecchio fascista. Noi non eravamo fascisti, eravamo così: provvisori.

MS - Anche con Libera ha avuto rapporti?

LV - Certo con Adalberto Libera eravamo compagni di scuola a Roma, perché prima ho fatto la scuola a Milano poi a Roma. E qualcuno mi ha chiesto cosa ne pensi della casa che Libera ha fatto a Capri. La Casa Malaparte che lui fece era senza scala, non c'era la scala che adesso la lega al



Figg. 6-12

Fotografie scattate durante l'intervista a Luigi Vietti nel suo studio di Corso Venezia 46. Milano, 9 dicembre 1993.



terreno. E lui mi disse: sai Malaparte vuole che io faccia una scala e io non so farla questa scala e poi per finire è stato il successo della scala: la scala!

MS - La scala la fece Libera o Malaparte dopo?

LV - Questo non lo so.

MS - Vede questa è una discussione che interessa non soltanto gli architetti ma tutti gli storici dell'architettura, fino al libro di Marida Talamona sull'argomento.

LV - Libera mi disse sai vuole una scala e io non so come farla. Ora c'è il collegamento col terreno col terrazzo che Libera non aveva fatto. Perché il concetto non era quello di legarla alla natura ma, allora, quello di essere contrapposti alla natura.

MS - Ora la casa risulta essere come un grande occhio posato sullo scoglio, forse un occhio saviniano, quello che si vede in un dipinto dove Polifemo divenuto completamente roccia scruta con l'unico occhio la nave di Odisseo che le passa accanto tra i flutti.

LV - Quello lo era, un occhio, fin già da prima mi ricordo che mi fece vedere i disegni, c'era questo salone vuoto più o meno con questo finestrone sulla roccia era molto bello, ma mi ricordo che era molto preoccupato per la scala, era molto logico per Malaparte che egli volesse una scala per andare sul terrazzo, però Libera non sapeva come farla.

MS - Già, ora questa casa – “la più bella del mondo” – ha questa scala che assorbe la casa stessa, direi che risolve molto, è difficile immaginare la casa senza la sua coda ad imbuto. Una casa spermatozoo. Anzi le tre scale che la legano al luogo: una per la terra, una per il mare, una per il cielo; un trittico di scale. Ho visto in una foto recente proprio a Casa Malaparte (dove ho trascorso una bellissima Pasqua con mia moglie Antonella e alcuni amici, tra cui Mimmo Rotella), la villa coperta da spruzzi d'acqua che nascondevano la roccia sottostante tanto erano alti; la casa sembrava un sommergibile in emersione. Lei ha fatto case su scogli con caratteristiche particolari?

LV - Sì, non lontano da lì a Terre Sante c'è n'è una formata da rocce ed arco naturale e ci sono questi sassi enormi, io avevo studiato per la proprietà di questa zona una specie di alberghetto formato dal collegamento di tutte le rocce. E questo progetto sembrava si facesse, tanto che abbiamo avuto appuntamento con il Sindaco di Capri. Ma poi non è successo niente e il sindaco non si è fatto trovare, ha detto che aveva l'influenza. Questo il risultato.

MS - Rimane il sogno del progetto.

LV - Sì rimane il sogno, era molto bello. Poi c'era un grottone e veniva di fianco e doveva starci la réception e poi da qui si andava in giro per l'intera area.

MS - Bene architetto Vietti, cosa sogna per le giovani generazioni?

LV - Domanda difficile, c'è un fatto importante per i giovani ed è il computer. Il computer sarà l'avvenire della creatività delle nuove generazioni. Il computer accoglie una quantità di elementi, di pensieri, di strutture.

MS - Lei è affascinato dalla realtà virtuale?

LV - Sì sono affascinato come sono affascinato da ogni espressione umana trascendente.

MS - C'è un'altra curiosità che mi piacerebbe soddisfare, visto che lei è un personaggio a tutto tondo: ha dipinto?

LV - E come no! Io dipingo sempre, cioè dipingo i progetti, faccio la pittura dei miei progetti. Ma per un'altra pittura non ho tempo, lì c'è un ritratto, in alto... è il ritratto di mia moglie ...



Intervista a Luigi Vietti

Porto Cervo, 15 aprile 1983 ore 18.00

MS - Come nasce il progetto Costa Smeralda?

LV - Nasce da un gruppo di persone riunite in consorzio sotto l'iniziativa della Aga Khan che decide di chiamare me assieme a Antonio Simon Mossa, morto, Michele Busiri Vici, ora morto pure lui, Raimond Martin e Jacques Couelle. Mi fu affidato l'incarico perché precedentemente avevo svolto un lavoro a Portofino promosso dall'Ing. Bocciardo. Era il periodo in cui ero anche Sovrintendente alle belle Arti della Liguria. La nostra intenzione fu quella di creare dei poli, cioè di organizzare le terre con presenze distanziate ad un quarto d'ora di tempo di percorrenza a piedi. Queste presenze erano alberghi, caffè, pompe di benzina, posti insomma in cui ci si poteva soffermare. Io mi sono interessato specificatamente della sistemazione di Porto Cervo pensato con informazioni urbanistiche molto precise. Il progetto prevedeva una strada esterna carrabile in alto al paese (una sorta di tangenziale, di circonvallazione), una strada pedonale sul mare che doveva permettere di utilizzare le banchine e raggiungere il porto vero e proprio. Una passeggiata. Il primo nucleo di case costruite furono Le Cerbiatte, il progetto prevedeva inoltre una piazza sopraelevata che permettesse di godere il più possibile il panorama... Furono pensati tre sistemi di comunicazione pedonali dall'alto in basso (ora da rivedere, da ripensare perché nella realizzazione non ero sul posto e non sono riuscito

a controllare la realizzazione, conto ora di riprendere il progetto iniziale). L'altra sistemazione urbanistica generale prevedeva una strada interna che doveva servire a stimolare gli incontri, gli scambi, le conoscenze. Una vera e propria strada interna che termina con la piazza del "paese". La tipica piazza del paese che inizialmente con manifestazioni varie: teatrali, canore, balli ecc. Ora questo non avviene più perché le condizioni sono notevolmente cambiate. Il porto è pensato per un certo numero di barche così i posteggi per un certo numero di macchine. Inizialmente un gruppo di Architetti si interessò a tutte le operazioni ma questa maniera di operare si è rivelata estremamente restrittiva pertanto in seguito si allargarono le maglie sempre nello spirito di mantenere le costruzioni con un carattere mediterraneo.

MS - Quali sono state le sue fonti di ispirazione e da quali architetture precedenti farebbe dipendere la sua opera qui a Porto Cervo?

LV - Pensando ad un intervento qui a Porto Cervo ho escluso per primo tutte quelle architetture precedenti a carattere arabo che possiamo vedere ad Amalfi, Capri, per fare degli esempi, perché qui in Sardegna gli arabi non hanno mai attecchito, mai alloggiato veramente. E due cose essenziali mi hanno ispirato: l'abitazione sarda che è la più semplice che io conosca, e le recinzioni dei pastori, che mi hanno ispirato soprattutto per il progetto del Pitritza. Porto Cervo si può dire che trae riferimento dalle architetture del sud della Sardegna, da quelle spagnole, da quelle greche. È un architettura per così dire spontanea fatta da piccoli elementi a disposizione. Ho aggiunto a quello che c'era delle finestre panoramiche per meglio osservare la costa. Ho curato nei particolari, nelle tamponature queste finestre onde evitare l'accesso al vento che qui raggiunge la velocità di 150 km orari, ed alla pioggia che arriva in orizzontale.

MS - Come crede che continuerà il lavoro qui a Porto Cervo?

LV - Contiamo di fare un piccolo centro per riunioni, conferenze, inoltre un cinematografo, ma per ora siamo fermi.

MS - Lei venne qui e vide questo posto completamente nudo, deserto, povero, oggi a distanza di due decenni crede che l'operazione Costa Smeralda promossa dall'Aga Khan sia riuscita?

LV - Sì, credo che l'operazione sia riuscita.

MS - Crede di avere qualche debito formale con altre correnti architettoniche, con l'espressionismo per esempio?

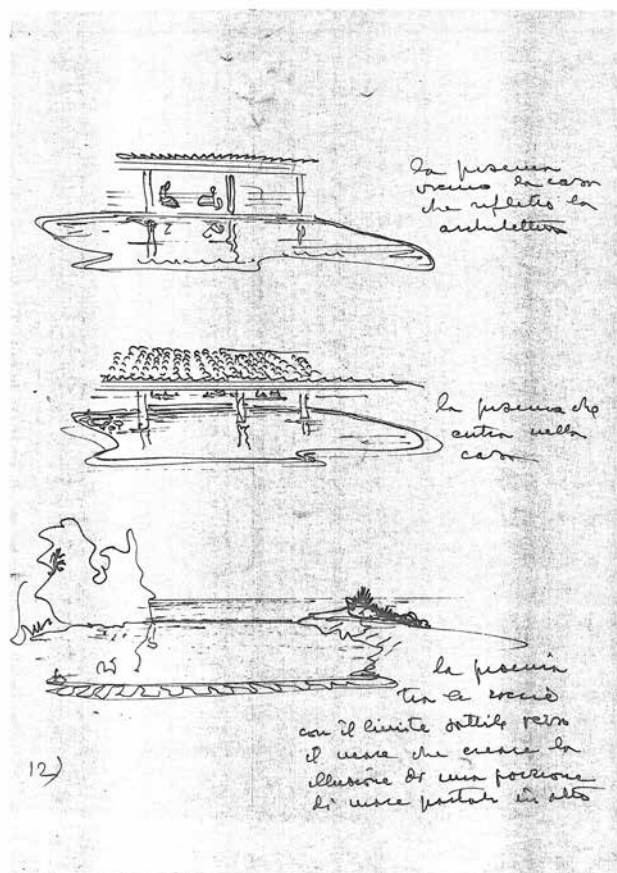
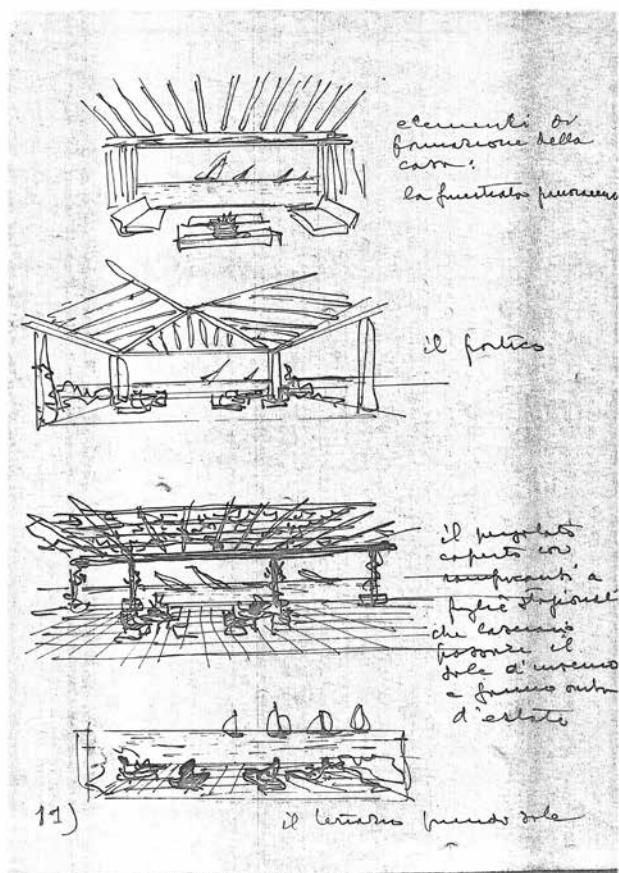
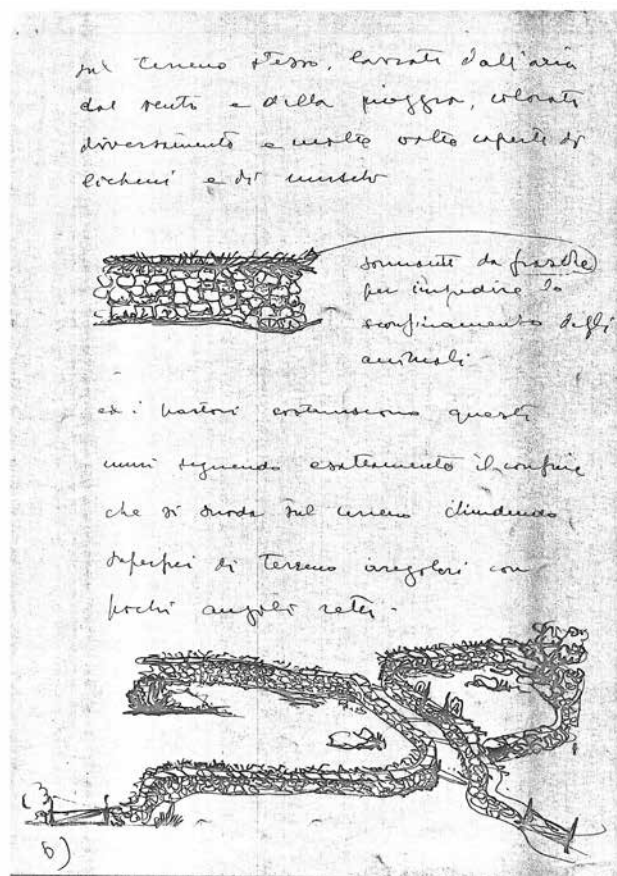
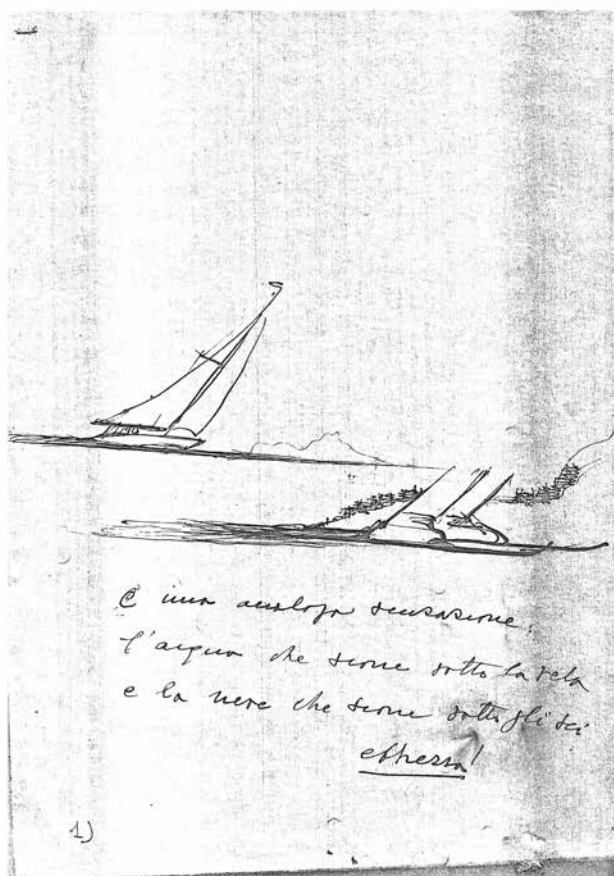
LV - No, non credo, ho sempre fatto quello che ho ritenuto opportuno: potrei definire le mie architetture Post-Razionaliste. Le mie fonti d'ispirazione generali derivano dalla scuola di Leonardo da Vinci e dalla scuola Zen; queste due grandi scuole sono state le mie grandi suggeritrici. Ho lavorato con Libera, Figini e Pollini, Terragni, Gardella, ho fatto parte dei CIAM assieme a Le Corbusier ma ben presto l'ho abbandonato, credevo in quel che facevo, erano troppo restrittivi, troppi standard, troppi limiti.

MS - Quindi definisce la sua architettura Post-Razionalista?

LV - Sì Post-Razionalista.

MS - Cosa pensa della nuova generazione di architetti, chi le piace ad esempio?

LV - Non conosco i giovani architetti, ma credo che pochi siano bravi, la massa non lo è. Io non ho mai insegnato, pur essendo stato medaglia d'oro in architettura e più volte sollecitato a Roma all'insegnamento. Credevo e credo tutt'ora all'insegnamento a tempo pieno, pertanto visto che il mio lavoro mi prendeva molto tempo decisi di non farlo. Alcuni giovani sono venuti da me a lavorare: alcuni sono diventati bravi. Credo che il lavoro di



architettura sia molto bello, affascinante, ma è duro, richiede molto impegno, molta energia.

MS - Crede che il rapporto con il luogo in cui si opera sia importante per l'architettura?

LV - Sì credo che il riferimento al luogo sia importante, necessario, così come il rapporto con la storia.

MS - Se dovesse dare un nome a questa piccola città da Lei progettata come la chiamerebbe?

LV - Quando venni qui i luoghi avevano già i loro nomi, alcuni molto simpatici altri meno, Cala di Volpe, Liscia di Vacca, Porto Cervo stesso. Abbiamo pensato di mantenere quelli già esistenti pertanto continuerei a chiamarla Porto Cervo.

MS - Lei ha lavorato con un atteggiamento di mimesis rispetto alla natura è vero?

LV - Sì è vero, nel progetto della piscina all'Hotel Pitrizza ho tirato su un pezzo di mare. In genere cerco di stabilire una notevole armonia tra le costruzioni e qui, a Porto Cervo, ho tentato di affogarle nel paesaggio locale, fatto di ginepri, mirti ecc.



Marcello Sèstito, Professore Associato di Composizione architettonica e urbana all'Università degli studi Mediteranea di Reggio Calabria, si forma con Eugenio Battisti, Alessandro Anselmi, Franco Purini, Rodolfo Sonetto e Pierre Restany. Divide il suo tempo tra arte e architettura partecipando a numerose mostre in Italia e all'estero. I suoi lavori sono stati pubblicati sulle maggiori riviste internazionali del settore. Tra le sue realizzazioni si segnalano la sede della Fondazione Mimmo Rotella a Catanzaro; il recupero dell'ex Casa circondariale di Cittanova e la nuova piazza a Taurianova. Tra i suoi ultimi scritti si segnalano *Corpo e architettura. o de humani fabrica* (Rubbettino 2017), *Architettando-Artichettando* (Rubbettino 2016), *L'Architettura animale* (Rubbettino 2015).

Scritti di Luigi Vietti

Villa sul lago, in *36 progetti di ville di architetti italiani*, a cura dell'Esposizione Triennale Internazionale delle Arti decorative industriali moderne alla villa reale di Monza, Bestetti e Tuminelli, Milano-Roma, 1930, pp. 251-255.

Giudicare lo stile moderno, in «Giornale di Genova», 22 luglio 1932.

Vuole parlarci di architettura razionale?, in «L'economia nazionale», n. 11, novembre 1932, p.37.

Case Minime in lottizzazioni razionali, in «Rassegna della Proprietà Edilizia», Novara, novembre-dicembre 1932.

Nuove Costruzioni ad Ascona sul Lago Maggiore, in «Architettura», a. XI, fasc. III, marzo 1932, pp. 117-126.

Grattacieli, in «Architettura», a. XI, fasc. IV, aprile 1932, pp. 189-201.

Grattacieli, in «Il Secolo XIX», 19 maggio 1932.

Architettura nuova. I piani di organizzazione delle città moderne, in «Il Secolo XIX», 18 febbraio 1933., in «Il Secolo XIX».

12°-15° latitudine nord, Viaggio architettonico attraverso l'Europa: Zurigo, in «Il Messaggero», 18 febbraio 1933.

Viaggio architettonico al nord sul 10° e 15° meridiano, in «Il Messaggero», 18 febbraio 1933, 3 marzo 1933, 29 marzo 1933, 14 aprile 1933, 24 novembre 1933.

Viaggio architettonico al nord sul 10° e 15° meridiano, in «Il Secolo XIX», 2 marzo, 29 marzo, 14 aprile 1933, 23 agosto 1933, 21 novembre, 6 dicembre, 21 dicembre.

Alberobello, il più pulito paese del mondo, in «Il Secolo XIX», Genova, 16 marzo 1935.

Romanzo delle verità architettoniche. Verso il Mare Jonio, in «Il Messaggero»,

Roma, 27 febbraio 1935.

Romanzo delle verità architettoniche. La Sila come è, in «Il Messaggero», Roma, 8 marzo 1935.

Romanzo delle verità architettoniche. La Sila come potrà essere, in «Il Messaggero», Roma, 23 marzo 1935

Romanzo delle verità architettoniche. Reggio – Messina Fata Morgana, in «Il Messaggero», Roma, 31 marzo 1935.

Romanzo delle verità architettoniche. Palermo, in «Il Messaggero», Roma, 11 aprile 1935.

Romanzo delle verità architettoniche. Il teatro greco di Siracusa, in «Il Messaggero», Roma, 12 giugno 1935.

Auditorium megateatro in Roma, Novara, istituto geografico De Agostini, 1935.

Le case, lo stile, in «Cortina Magazine», n. 2, dicembre 1987, pp. 58-61.

La casa come un albero, in «Ville e Giardini», marzo 1972, pp. 6-9.

Problemi urbanistici, in «La Tecnica fascista», 1938.

G. Chiassi, *Vecchi libri lungo la Senna (disegni di Luigi Vietti)*, in «Cose, chiacchiere, originalità, sport, eleganza», n. 21, ottobre 1926, pp. 17-19.

Interviste a Luigi Vietti

L'opinione degli architetti, «Epoca», n. 174, 31 gennaio 1954, pp. 35-39.

R. Baldini, *L'architetto Vietti preferisce i clienti difficili*, in «Settimo Giorno», 4 dicembre 1958, pp. 20-23.

S. Biscaro, *Arch. Luigi Vietti. Una passione Costruire senza deturpare*, in «Mercato immobiliare: rassegna mensile completa dell'investimento mobiliare e immobiliare italiano», n. 1, giugno 1973, pp. 3-8.

G.L. Marini, *Una casa in Costa Smeralda*, Weekend, estate 1975, p.46.

N. Lucarelli, *Gli architetti della Costa Smeralda: Luigi Vietti*, in «Costa Smeralda Magazine», n. 2, aprile-giugno 1980, pp. 24-26.

G.D. Bello, R. Moroni, *Il novarese Luigi Vietti architetto internazionale*, in «Il Corriere di Novara», 16 novembre 1981, p.24.

N. Lucarelli, *I grandi architetti italiani – Luigi Vietti ha inventato la Costa Smeralda*, in «Casaviva», aprile 1982, p. 72.

G. Grazzini, *Le interviste di AD: Luigi Vietti*, in «AD: Architectural Digest», settembre 1982, p. 52.

L'architettura mediterranea: parliamo con l'architetto Luigi Vietti, in «Case al mare», n. 2, 1983.

L. Offeddu, *Luigi Vietti l'architetto poeta che plasma cemento e natura: questa città non è più umana*, in «Il Giornale», 1 luglio 1983, p. 1.

A colloquio con l'architetto artista di Porto Rotondo, Vietti: quando le case nascono in officina, in «Il Tempo», 15 febbraio 1984, p. 3.

Perogalli C. e Roncai L. – *Intervista a Luigi Vietti*, Dispensa n. 20, A.A. 1984-85, Dipartimento di Conservazione delle risorse Architettoniche e Ambientali. Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, pp. 50.

B. Risaliti, *Vietti, architetto della felicità*, in «Il Messaggero Veneto», 16 dicembre 1984, p. 3.

Un'architettura per la Costa Smeralda, in «L'altra casa», n. 30, giugno-luglio 1985, pp. 22-23.

A. Burigana, *La costa degli architetti*, in «AD: Architectural Digest - Sardegna», n.50, 1985, p. 73.

V. Pareschi, *Luigi Vietti e il camino*, in «Il Camino», n.23, 1986.

Sulle orme del Dio Silvano, in «Casa: modi di vivere oggi», gennaio-febbraio 1987, p. 78.

C. Cristallini, *Intervista all'Arch. Luigi Vietti*, in Maurizio Calvesi e Enrico Guidoni, a cura di, *E 42 utopia e scenario del regime. Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, Marsilio, Padova, 1987. pp. 287-288

Contributi monografici su Luigi Vietti

Walter Pagliero (a cura di), *Case di Cortina*, Milano, Di Baio Editore,

Vanna Pareschi, Franco Magnani, *Le Ville di Vietti*, Milano, Di Baio Editore, 1989.

Vanna Pareschi, Franco Magnani, *Ville in montagna, al mare, in campagna di Luigi Vietti*, Milano, Di Baio Editore, 1990.

Franco Magnani, *I Camini di Vietti*, Milano, Di Baio Editore, 1990.

Paola Veronica Dell'Aira, *Luigi Vietti: progetti e realizzazioni degli anni '30*. Firenze, Alinea, 1997.

Silvia Barisione, Valter Scelsi, *Luigi Vietti, architetture liguri*, Genova, Erga, 1999.

Marco Gramigni, *L'arte del costruire in Luigi Vietti*, Novara, Zen, 1999.

Marco Gramigni, *Luigi Vietti. Architetto*, Milano, Orti d'arte, 2001.

100 anni di Luigi Vietti: dalla costa Smeralda a Portofino, da Cortina a Porto San Rocco: l'architettura spontanea di Luigi Vietti, Milano, Di Baio Editore, 2002, n. 277 speciale di «Casa Oggi - modi di vivere».

Tesi di Laurea

Costa Rosanna, Viviani Emilio, *Luigi Vietti architetto (gli edifici 1927-1939)*, tesi di laurea svolta presso il Politecnico di Milano, Indirizzo Storico, a.a. 1990-91, Relatore Corrado Gavinelli, correlatore Mirella Loik

Calligaro, Franco, *Luigi Vietti, architetto professionista nel novecento*, tesi di laurea svolta presso l'Università degli studi di Bologna, a.a. 1992-93 Facoltà di lettere e filosofia, Corso di laurea in D.A.M.S., Tesi di laurea in Caratteri dell'architettura contemporanea. Relatore Vittorio Savi ; correlatore Pier Paola Penzo

Paganini Laura Chiara, *“Creare con gioia è attributo della felicità”: Luigi Vietti architetto*, tesi di laurea svolta presso il Politecnico di Milano, Architettura, Laurea in Architettura, Indirizzo Tutela e recupero del patrimonio storico-architettonico, a.a. 1995-96, Relatore Filippo Tartaglia

Leonardo Tornambè, *Tre case di Luigi Vietti/Unbuilt*, Università degli studi di Palermo, a.a. 2011-12, relatore Francesco Maggio.

M. Monica, *Luigi Vietti. 1903-1998*, tesi di laurea svolta presso il Politecnico di Milano, relatore Roberto Dulio, a.a. 2016-2017

Articoli su Luigi Vietti

1928

C. Tridenti, *La mostra della Regia Scuola di Architettura*, in «Il Giornale d'Italia», Roma, 18 novembre 1928a, p. 4.

C. Tridenti, *Architettura di giovani*, in «Il Giornale d'Italia», Roma, 20 novembre 1928b, p. 3.

«La Tribuna», Roma, 18 novembre 1928.

F. Luraghi, *Lavori di laurea nella Scuola Superiore d'Architettura di Roma*, in «Architettura e Arti Decorative», Roma, XI fascicolo, luglio 1929, pp. 499-513. «Annuario della Regia Scuola di architettura di Roma», anno accademico 1928-29.

L'inaugurazione dell'anno accademico alla scuola superiore di architettura, in «Il Popolo di Roma», Roma, 14 novembre 1928.

Alla scuola superiore di architettura, in «Il Messaggero», 13 novembre 1928.

1929

L'esposizione romana dei progetti per il faro di Santo Domingo, in «Corriere della Sera», Milano, 8 agosto 1929.

A. Lazanio, *Or non è molto è stato aperto...*, in «Gazzetta di Novara», Novara, 20 luglio 1929.

Due tavoli in noce lucidato, in «Domus», numero speciale dedicato al Mobile Moderno in Italia, Natale 1929, p. 50.

1930

Un concorso per cassette popolari modello, in «Il Popolo di Roma»; *Cassette Modello* (Estratto dai fascicoli V-VI di «Architettura e Arti Decorative»), Milano-Roma, 1930.

L. Vietti, *Villa sul lago*, in *36 progetti di ville di architetti italiani*, a cura dell'Esposizione Triennale Internazionale delle Arti decorative industriali moderne alla villa reale di Monza, Bestetti e Tuminelli, Milano-Roma, 1930, pp. 251-255.

1931

La seconda esposizione di architettura razionale italiana promossa dal M.I.A.R. alla Galleria d'Arte di Roma, in «Casabella», n. 40, aprile 1931, pp. 71-72.

1932

Studi sulle case minime, in «Domus», Milano, n. 49, gennaio 1932, p. 12.

C. Marchisio, *Il nuovo piano regolatore del centro*, in «Genova», febbraio 1932.

R. Papini, *Genova riordinata*, in «Corriere della Sera», Milano, 12 marzo 1932.

Tre ville progettate da Luigi Vietti, in «Domus», n. 52, aprile 1932, pp. 191-95.

P. Marconi, *Fiera nazionale dell'artigianato – Esposizione di architettura razionale a Firenze*, in «Architettura», a. XI, fasc. 5, maggio 1932, pp. 245-247.

D. Gazzani, *L'auditorium di Roma*, in «Rivista della giovinezza», n° 23, 10 giugno 1932.

Una casa dell'architetto Luigi Vietti, Edilizia per la città di mare, in «Domus», n. 57, settembre 1932, p. 518.

L. Vietti, *Case Minime in lottizzazioni razionali*, in «Rassegna della Proprietà Edilizia», Novara, novembre-dicembre 1932.

1933

L. Vietti, *I piani di organizzazione delle città moderne*, in «Il Secolo XIX», Genova, 13 febbraio 1933a.

L. Vietti, *Viaggio architettonico attraverso l'Europa*, in «Il Messaggero», Roma, 18 febbraio 1933b.

L. Vietti, *Viaggio architettonico al Nord sul 10 e 15 Meridiano*, in «Il Messaggero», Roma, 2 marzo 1933c.

Nuovi sviluppi dell'Areo Club Novarese, in «L'Italia Giovane», Novara, 15 marzo 1933a.

La Casa del fascismo intrese, in «L'Italia Giovane», Novara, 12 aprile 1933.

La nuova stazione marittima di ponte Andrea Doria, in «Il Secolo XIX», Genova, 10 maggio 1933.

La Triennale nella pittoresca cornice del Parco di Milano, in «L'Ambrosiano»,

Milano, 11 maggio 1933.

Triennale di Milano, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 11 maggio 1933.

Il Re inaugura oggi nella suggestiva ..., in «L'Ambrosiano», Milano, 11 maggio 1933.

A. Daverio, *Luminoso panorama dell'architettura contemporanea alla V Triennale*, in «L'Italia Giovane», Novara, 17 maggio 1933.

A. Podestà, *V Triennale di Milano. La mostra dell'abitazione*, in «Il Secolo XIX», Genova, 31 maggio 1933, p. 3.

La stamberga dei 12 sciatori presentata alla Triennale di Milano, in «L'Italia Giovane», Novara, 10 giugno 1933.

G. B., *Storia di una stamberga per dodici sciatori*, in «Il Secolo-la Sera», 10 giugno 1933.

La gente alla triennale, in «Corriere della Sera», Milano, 22 giugno 1933.

R. Papini, *La Triennale milanese delle arti*, in «L'illustrazione italiana», n. 23, 4 giugno 1933, pp. 850-876.

L'Italia alla mostra del CIRPAC, in «Il Secolo XIX», Genova, 30 agosto 1933.

F. Albini, *La Stamberga dei 12 sciatori*, in «Edilizia Moderna», Milano, n. 10-11, agosto-dicembre 1933, pp. 44-47.

R. Camus, *Abitazione tipica a struttura d'acciaio*, in «Edilizia Moderna», Milano, n. 10-11, agosto-dicembre 1933, pp. 48-51.

«La Proprietà Edilizia Italiana», Roma, settembre 1933.

L. C. Daneri, *Il padiglione degli architetti*, in «Genova», ottobre 1933.

Abitazioni tipiche, in «Domus», Milano, ottobre 1933.

Le case tipo della Triennale, in «Casa e Lavoro», Roma, ottobre 1933.

Il padiglione ligure alla Triennale di Milano, in «Il Secolo XIX», Genova, 10 ottobre 1933.

N. V., *L'inaugurazione dell'aeroporto*, in «L'Italia Giovane», Novara, 11 ottobre 1933b.

«Il Giornale di Genova», 27 ottobre 1933a.

Opera portuaria dell'anno XI. La nuova stazione marittima, in «Il giornale di Genova», 27 ottobre 1933b.

Il Porto e la Marina mercantile nell'Anno XI. La nuova stazione marittima a Ponte A. Doria, in «Il Secolo XIX», Genova, 28 ottobre 1933, p. 5. «Corriere della Sera», 29 ottobre 1933.

Il Vice Segretario del Partito..., in «Il Nuovo Cittadino», Genova, 3 novembre 1933.

Le nuove sedi dei Gruppi fascisti, in «Giornale di Genova», Genova, 3 novembre 1933.

Al Gruppo Giordana, in «Corriere mercantile», Genova, 3 novembre 1933.

La nuova sede del gruppo rionale "Giordana", in «Corriere Mercantile», Genova, 4 novembre 1933.

L'inaugurazione della Sede del Gruppo Giordana, in «Giornale di Genova», 5 novembre 1933.

Il prof. Marpicati inaugura le nuove sedi dei Gruppi Rionali, in «Il Nuovo Cittadino», Genova, 5 novembre 1933.

L'inaugurazione della sede del Circolo Giordana, in «Il Lavoro», Genova, 5 novembre 1933.

Spirito nuovo edifici nuovi - la sede del gruppo rionale Giordana, in «Giornale di Genova», 5 novembre 1933.

«Bollettino ufficiale del Consorzio autonomo del Porto di Genova», 15 novembre 1933, pp. 808-809.

Cose belle e brutte della Triennale di Milano, in «Popolo di Trieste», Trieste, 18 novembre 1933.

E' stata inaugurata a Genova la stazione marittima..., in «La Tribuna», Roma, 19 novembre 1933.

L. Vietti, *Viaggio architettonico al Nord sul 10 e 15 Meridiano, un'ora dall'alba al tramonto*, in «Il Messaggero», Roma, 24 novembre 1933d.

L. Vietti, *Viaggio architettonico al Nord sul 10 e 15 Meridiano, Stoccolma*, in «Il Messaggero», Roma, 25 novembre 1933e.

E. Persico, *Gli architetti italiani*, in «L'Italia letteraria», 2 luglio 1933, ora in G. Veronesi (a cura di), *Edoardo Persico, tutte le opere*, Edizioni di Comunità, Milano, 1964, pp. 145-150.

A. Podestà, *La più moderna stazione marittima d'Europa*, in «Il Messaggero», Roma, 26 novembre 1933.

«Veneto» Padova, 29 novembre 1933.

Stazione marittima Andrea Doria a Genova, in «Architettura», Roma, novembre 1933, pp. 679-688.

P. Ma., *Stabilimento balneare a Santa Margherita Ligure*, in «Architettura», Roma, novembre 1933, pp. 688-691.

La casa del gruppo rionale "Giordana", in «Il Secolo XIX», Genova, 13 dicembre 1933.

Verso la realizzazione della Casa Littoria, in «L'Italia Giovane», Novara, 20 dicembre 1933.

L. Vietti, *Viaggio architettonico al Nord sul 10 e 15 Meridiano. Sistemi e concorsi per costruzioni edilizie*, in «Il Messaggero», Roma, 21 dicembre 1933f.

L. Vietti, *Viaggio architettonico al nord, sul 10° e il 15° meridiano*, in «Il Secolo XIX», 2 marzo 1933g, 4 aprile 1933h, 23 agosto 1933i, 21 novembre 1933j, 6 dicembre 1933k.

Il piano regolatore della zona orientale, in «Giornale di Genova», Genova, 17 dicembre 1933.

Le opere del comune della zona del levante della grande Genova, in «Il Nuovo Cittadino», Genova, 17 dicembre 1933.

Importanti lavori stradali a Genova, in «Regime Fascista», Cremona, 21 dicembre 1933.

E. Fuselli, *Il concorso nazionale per il Piano Regolatore della parte orientale di Genova*, in «Rassegna», n. 3, 1933.

Le cerimonie inaugurali. La stazione marittima, in «Il Lavoro», Genova, 29 ottobre 1933.

Verso la realizzazione della Casa Littoria, in «L'Italia Giovane», Novara, 20 dicembre 1933.

La casa Littoria ad Intra, in «Popolo d'Italia», Milano, 23 dicembre 1933.

La nuova stazione marittima di Genova, in «Quadrante», Milano, dicembre 1933, pp. 21-22.

L'Italia che si rinnova, in «Domus» Milano, dicembre 1933.

L. Vietti, E. Fuselli, C. Bongioanni, *Concorso per il Piano Regolatore di Novara 1933*, Relazione di progetto, 1933.

U. Nebbia, *La mostra dell'abitazione*, in V Triennale di Milano 1933 (supplemento «Lidel»), 1933, pp. 56-75.

G. Pagano, *L'estetica delle costruzioni in acciaio*, in «Casabella», n. 8-9, 1933.

1934

V. Secchi, *La Stazione Marittima di Genova*, in «Registro Italiano», Roma, gennaio 1934, pp. 7-9.

«Atti del sindacato Provinciale Fascista Ingegneri di Milano», gennaio 1934.

- U. Nebbia, *La stazione del Ponte Doria a Genova*, in «Casabella» Milano, n. 73, gennaio 1934a, p. 24.
- Ugo Nebbia, *La nuova sede del Gruppo Rionale Fascista "Generale Giordana"*, in «Genova – Rivista Municipale», Genova, gennaio 1934t, pp. 61-64.
- Il giudizio e la relazione della Commissione che ha esaminato i progetti di piano regolatore messi a concorso da Comune di Novara*, in «L'Italia Giovane», Novara, 31 gennaio 1934.
- Piano regolatore di Novara*, in «Le Arti Plastiche», Milano, 1 febbraio 1934.
- Il piano regolatore di Novara*, in «Popolo d'Italia», Milano, 2 febbraio 1934.
- Esito del concorso per il piano regolatore di Novara*, in «Rassegna di Architettura», Milano, febbraio 1934.
- Novara - I vincitori del concorso per il piano regolatore*, in «Regime Fascista», Cremona, 1 febbraio 1934.
- I vincitori del concorso per il piano regolatore di Novara*, in «La Scure», Piacenza, 4 febbraio 1934.
- Il piano regolatore di Novara*, in «Corriere della Sera», Milano, 7 febbraio 1934.
- L'Italia che si rinnova*, in «Domus», Milano, marzo 1934.
- «Il Nuovo occidente», 10 marzo 1934, p. 16.
- I gruppi rionali genovesi*, in «L'Ambrosiano», Milano, febbraio 1934.
- D. L., *Aspetti di vita fascista. Il Gruppo Rionale "Generale Giordana" di Genova*, in «Costruire», Roma, aprile 1934, pp. 94-96.
- A. Podestà, *Estetica delle spiagge e degli stabilimenti balneari*, in «Il Secolo XIX», Genova, 29 maggio 1934a.
- D. Gazzani, *L'auditorium di Roma*, in «Anno XIII», n. 23, 10 giugno 1934.
- C. Belli, *L'inverno scorso l'arch. Vietti...*, in «Il Secolo XIX», Genova, 18 luglio 1934.
- U. Ojetti, «Il Corriere della Sera», 25 settembre 1934.
- «Popolo di Brescia», Brescia, 25 settembre 1934.
- L'ampiezza della costruzione*, «Regime Fascista», Cremona, 25 settembre 1934.
- «Il Messaggero», 29 settembre 1934.
- «L'Illustrazione italiana», 30 settembre 1934.
- «Case d'oggi» Milano, ottobre 1934.
- M. Canino, in «Quadrante», Milano, ottobre 1934a.
- Alate ispirazioni in lizza per la Domus Lictoria sulla Via dell'Impero*, «Case d'oggi», Milano, ottobre 1934.
- G. Nicotra, in «Supremazia», Roma, 1 ottobre 1934.
- P. Scarpa, *Tra i migliori progetti della Mostra per il concorso del Palazzo del Littorio*, in «La Tribuna», Roma, 2 ottobre 1934a.
- A. Francini, «Gazzetta del Popolo», Torino, 6 ottobre 1934.
- M. Canino, «Italia Letteraria», 6 ottobre 1934b.
- P. Scarpa, *Il Palazzo del Littorio*, in «L'artigiano», Roma, 14 ottobre 1934b.
- Fatti personali*, in «Italia letteraria», Roma, 18 ottobre 1934.
- «Rivista illustrata del Popolo d'Italia», Milano, novembre 1934.
- Il concorso per il Palazzo Littorio in Roma*, in «Pan», Milano, 1 novembre 1934.
- A. Ferroni, in «Italia letteraria», Roma, 3 novembre 1934.
- Roma – Progetti Palazzo Littorio*, in «Case d'oggi», Milano, n. 11, novembre 1934, pp. 607-616.
- Il più interessante però è ...*, «La Voce di Mantova», 13 novembre 1934.
- «Il Mattino d'Italia»- Buenos Ayres, 24 dicembre 1934.

Una seconda gara per i progettisti del Palazzo Littorio sulla Via dell'Impero, in «Il Piccolo», Trieste, 31 dicembre 1934. «L'Ambrosiano» Milano, 31 dicembre 1934.

I. Bartoli, *(Nuove architetture) La casa in acciaio*, in «Quadrante», Milano, dicembre 1934, pp. 24-27.

Il concorso del Palazzo del Littorio, in «Rassegna di Architettura», Milano, dicembre 1934, pp. 475-509.

E. Guardascione, *Il Palazzo del Littorio*, in «Vita Italiana», Roma, dicembre 1934, pp. 781-784.

«Architettura», Milano, dicembre 1934, pp. 490, 505.

Ma. Pa., *Casa littoria ad Oleggio*, in «Architettura», Roma, dicembre 1934, pp. 737-740.

Quello di Carminati, Lingeri..., «Il Resto del Carlino», Bologna, 1934.

Il concorso per la Casa Littoria. Gli architetti concorrenti illustrano le opere progettate, in «Quadrivio», Roma, 1934, p. 3.

A. Podestà, *Bilancio dell'architettura italiana, Il concorso per il Palazzo del Littorio*, in «Il Secolo XIX», Genova, 1934b.

A. Del Massa, in «La Nazione», Firenze, 1934.

M. Q. Ciocchi, in «Il Giornale di Genova», Genova, 1934.

I progetti che più hanno suscitato discussione ..., in «Il Nuovo Giornale», Firenze, 1934.

G. Martini, in «Il Corriere padovano», Ferrara, 1934.

Un esame rapido dei progetti ..., in «Gazzetta di Messina», 1934.

V. Guzzi, in «Nuova antologia», Roma, 1934.

Non sono da dimenticare ..., in «Provincia di Bolzano», Bolzano, 1934.

Con il discorso di Mussolini ..., in «Il Secolo XIX», Genova, 1934.

M. Rispoli, in «Le leggi e le opere», Roma, ottobre 1934.

P. M. Bardi, in «La Provincia di Como», 1934.

«Unione», Tunisi, 1934.

«Casabella» Milano, n.82, 1934.

1935

E. Persico, *Palazzo del Littorio*, in «Rivista del Broletto», Roma, gennaio 1935, pp. 24-25.

I quattordici progetti designati..., in «Casabella», Milano, gennaio 1935.

M. Canino, *La Casa Littoria*, in «Le Professioni e le Arti», Roma, gennaio 1935, pp. 6-9.

L. Vietti, *Romanzo delle verità architettoniche. Verso il Mare Jonio*, in «Il Messaggero», Roma, 27 febbraio 1935a.

«Casabella», Milano, marzo 1935.

L. Vietti, *Romanzo delle verità architettoniche. La Sila come è*, in «Il Messaggero», Roma, 8 marzo 1935b.

L. Vietti, *Alberobello, il più pulito paese del mondo*, in «Il Secolo XIX», Genova, 16 marzo 1935c.

L. Vietti, *Romanzo delle verità architettoniche. La Sila come potrà essere*, in «Il Messaggero», Roma, 23 marzo 1935d.

L. Vietti, *Romanzo delle verità architettoniche. Reggio – Messina Fata Morgana*, in «Il Messaggero», Roma, 31 marzo 1935e.

Il concorso per l'edificio dell'Auditorium, «Il Messaggero», 4 aprile 1935.

L. Vietti, *Romanzo delle verità architettoniche. Palermo*, in «Il Messaggero», Roma, 11 aprile 1935f.

L. Vietti, *Romanzo delle verità architettoniche. Il teatro greco di Siracusa*, in «Il Messaggero», Roma, 12 giugno 1935g.

Progetti di un auditorio, in «Casabella», 1936;

Progetti per l'auditorium, in «La Tribuna», 12 giugno 1935.

Concorso per l'auditorium di Roma, il Megateatro, in «il Secolo XIX», 18 giugno 1935.

L'inaugurazione della Casa del Fascio, in «La Stampa», Torino, 25 giugno 1935.

«Pan», Milano, 1 novembre 1935 pp. 428-29.

«Architettura», n. 12, 1935.

Estratto da «Cronaca Prealpina», s. d.

Vietti Luigi. *Auditorium Megateatro in Roma*.

1936

«Il Secolo XIX», 18 giugno 1936a.

«Giornale di Genova» Genova;

La Mostra del Mare verrà inaugurata..., in «Corriere Mercantile», Genova, 23 giugno 1936.

Il concorso dell'auditorium, in «Ottobre», 29 giugno 1936.

La IV Mostra del Mare a Genova, in «Motonautica», Milano, luglio 1936, pp.301-302.

D. Gazzani, *L'auditorium*, in «Roma Fascista», 22 agosto 1936.

«Edilizia Moderna», ottobre 1936.

«Italia letteraria» Roma, 15 novembre 1936.

G. A., *La IV Mostra del Mare a Genova*, in «Rivista di cultura marinara», Roma, novembre-dicembre 1936, pp. 519-527.

E. Tedeschi, *La Roccia a Cannobio. Arch. Luigi Vietti*, in «Architettura: rivista del sindacato nazionale fascista architetti», Roma, fascicolo XII, dicembre 1936, pp. 601-605.

Una degna fatica, «Il Secolo XIX», Genova, 1936b.

C. Granella, «Il Secolo XIX», Genova, 1936.

La IV Mostra del Mare. Espressione di potenza e di vita mediterranea, «Il Secolo XIX», Genova, 1936c.

Alla Mostra del mare, «Rotary club di Genova» bollettino settimanale, 1936.

Come si presenterà la IV mostra del mare, «Il Nuovo cittadino» Genova, 1936.

Molto interessamento ..., «Lavoro» Genova, 1936.

«Gazzetta Azzurra», 1936.

S. E. Host-Venturi, *accompagnato da ...*, «Gazzetta del Popolo» Torino, 1936; «L'Ambrosiano», 1936.

«L'illustrazione Italiana», 1936.

Alla realizzazione rapida ..., in «L'Artigiano», Roma, 1936.

«Casabella», Milano, n. 111, 1936.

1937

Villa Il Ronco a Pedemonte, in «Domus», n.109, gennaio 1937. «Secolo XIX», Genova, 2 marzo 1937a.

L'Esposizione Universale del 1941 a Roma, in « il Popolo d'Italia», 9 aprile 1937.

U. Nebbia, *Visione panoramica dell'Esposizione del 1941*, in «L'Ambrosiano», 8 maggio 1937.

G. Annovazzi, *Un acquario a Genova*, in «Il Secolo XIX», 16 maggio 1937.

G. Biadene, *Una grande tappa dell'urbe verso il mare*, in «L'illustrazione italia-

na», n. 19, 9 maggio 1937, pp. 477-478.

O. Vergani, *La Mostra del Mare a Genova*, in «Corriere della Sera», Milano, 23 giugno 1936.

La Roccia, in «Domus», Milano, giugno 1937b.

Il Concorso nazionale: La Domus Lictoria, in «La Gazzetta del popolo», Torino, luglio 1937.

«Il Popolo d'Italia», Milano, 23 settembre 1934, 28 agosto 1937.

E. C., *La casa Littoria di Roma*, in «Natura», Milano, ottobre 1937.

«Meridiano di Roma» (L'Italia Letteraria, Artistica e Scientifica), Roma, 10 ottobre 1937.

Il concorso per la Casa Littoria di Rapallo, in «il Nuovo Cittadino», Genova, 4 dicembre 1937; «Il Mare - Rapallo», 25 dicembre 1937.

A. Podestà, *La prima mostra del viaggio a Genova*, in «Casabella», 1937a.

A. Podestà, *L'esposizione universale di Roma 1941-42*, in «Domus», Milano, 1937b.

«Giornale di Genova» 1937. «Il Secolo XIX» 1937.

G. Biadene, *Il piano dell'esposizione universale. Una grande tappa dell'urbe verso il mare*, in «L'illustrazione italiana», Milano, 1937, pp. 447-448.

Concezione universale dell'esposizione di Roma, in «Costruire», Roma, 1937.

1938

A. Podestà, *Gli incanti di una villa nell'incanto di Stresa*, in «Domus», Milano, n. 121, gennaio 1938, pp.1-7.

M. Meneguzzo, *Piano Regolatore di Novara*, Silvana, Milano 1938

1939

A. Podestà, *La "Topaia" a Portofino*, in «Domus», n. 138, giugno 1939, p.53. «Genova», n. 7, 1939.

P. Marconi, *Casa dei pescatori a Genova*, in «Rassegna di Architettura», Milano, settembre 1939, pp. 730-731.

La casa di Ugo Nebbia a Mulinetti, in «Domus», Milano, n. 142, ottobre 1939, pp. 36-38.

Una Taverna a Portofino, in «Architettura», Roma, novembre 1939.

La sistemazione della zona del Velabro in un interessante progetto, in «il Popolo di Roma», 1939.

1940

M. Balma, *La "taverna del Nico" all'Albergo Nazionale di Portofino*, «L'albergo in Italia», n. 6, novembre-dicembre 1940, pp. 376-382.

1941

R. Calzini, *Una villa a Rapallo di Luigi Vietti*, in «Stile», n. 1, gennaio 1941, pp. 12-20.

A. Podestà, *Salviamo Albaro*, in «Costruzioni-Casabella», n. 7, 1941.

C. Pagani, *Stile di Vietti; una esemplare casa di Montagna*, in «Domus», 1941.

1942

G. Vinaccia, *Problemi della razionalizzazione: come il fattore climatico può plasmare il volto locale dell'architettura. L'architettura nordica e quella mediterranea*, in «Architettura: rivista del sindacato nazionale fascista architetti», n. 9, settembre 1942, pp. 297-299.

1943

L. Vietti, *Una architettura che interessa gli appassionati della musica*, in «Stile», Milano, n. 36 dicembre 1943, pp. 6-9.

1944

Luigi Vietti, *il Megateatro è un progetto suo grande modernissimo*, «Domus», febbraio 1944, p. 46.

Ricostruiremo la Scala, in «Domus», n. 194, febbraio 1944, pp. 39-47.

1950

A. d. A., *Appartamento per una bimba in montagna*, in «Spazio», luglio 1950, p. 57.

Mo, *Dimora nuova in una casa antica*, «Spazio», n. 2, agosto 1950, pp. 62-68.

1952

Viator, *Almanacco dei Sette Giorni*, in «Incom illustrata», n. 37, 13 settembre 1952, pp. 3-4.

1953

A. Pasquali, *Una casa sulla collina di Portofino, Rex Harrison e Lilly Palmer hanno a Portofino una casa per vacanze*, in «Novità», 31 maggio 1953, p. 26.

E. Saini, *Con Karim in Sardegna sulla costa dei miliardari*, in «TV Sorrisi e Canzoni», n. 34, 25 agosto 1953, pp. 8-13.

I. Cattania, *Le giornate di Cortina*, in «Bellezza», n. 8, agosto 1953, pp. 23-28.

M. Damerini, *Tabià di Crignes*, in «Novità», n. 38, dicembre 1953.

1954

M. Damerini, *La villa Fürstenberg dell'Architetto Luigi Vietti*, in «Novità», n. 50, febbraio 1954, pp. 27-33.

G. Damerini, *Il "Teatro verde" nell'isola di San Giorgio*, «Melodramma: quindicinale del teatro in musica», n. 7, 5 giugno 1954, pp. 48-50.

C. Malaparte, *Gesù balla a Venezia nel teatro più bello del mondo*, «Tempo», n. 29, 22 luglio 1954, p. 51.

T. Celli, *Nasce il teatro Verde...*, in «Oggi», 22 luglio 1954, p. 38.

C. Ferrari, *I Teatri di San Giorgio Maggiore*, Venezia.

C. Caderna, *Questo teatro all'aperto meritava un'altra estate*, in «L'Europeo», n. 457, luglio 1954.

P. Nardi, *L'Isola di San Giorgio Maggiore ieri e oggi: dall'Isola dei Cipressi al Teatro Verde*, «La Biennale di Venezia: Rivista dell'ente della Biennale», n. 21, luglio-agosto 1954, pp. 4-6.

1955

N. Robiati, *Galleria dei novaresi viventi*, in «Novaria», n. 4, aprile 1955, pp. 30-32.

A. Siberia [pseudonimo di Indro Montanelli], *Siamo tutti portogalli*, «Il Borghese», n. 34, 26 agosto 1955, pp. 294-296.

H. Sutton, *This in Cortina*, in «Sports Illustrated», vol. 3, n. 26, 26 dicembre 1955, pp. 50-55.

1956

M. Damerini, *Casa di montagna*, «Novità», n. 64, febbraio 1956, p. 59.

Attualità della settimana, in «Grazia», n. 800, 17 giugno 1956, p. 33.

1957

Edificio a Torre in corso Sempione a Milano, in «Vitrum», n. 87, gennaio 1957, pp. 30-35.

L. Figini, *Il tema sacro nell'architettura minore delle isole del Mediterraneo*, in «Quaderni di chiesa e quartiere», n. 1, marzo 1957, pp. 21-33.

I problemi economici connessi al piano regolatore generale di Cortina, in «Alto Adige», Bolzano, 2 giugno 1957a.

M. R., *Casa alla Giudecca: sistemazione dell'Architetto Luigi Vietti*, «Novità», n. 81, 64, luglio 1957, pp. 20-29.

Cortina, il piano regolatore domani in discussione, in «il Gazzettino», Venezia,

10 novembre 1957.

Continua la relazione del Sindaco sul piano regolatore di cortina, in «l'Adige», Trento, 12 novembre 1957.

In consiglio comunale centoquattordici ricorsi, in «Alto Adige», Bolzano, 13 novembre 1957b.

1958

R. Baldini, *L'architetto Vietti preferisce i clienti difficili*, «Settimo giorno», n. 49, 4 dicembre 1958, pp. 20-23.

1959

Villa di San Lorenzo a Cortina, in «Novità», n. 100, febbraio 1959, pp. 35-39.

U. Zanobio, *La villa Bella di Cortina d'Ampezzo*, «Rossana-Moda bazar», n. 11, novembre 1959, pp. 58-63.

Il nuovo club house del circolo del golf, in «Il Cittadino», Monza, 26 novembre 1959.

L'ingresso ufficiale del Barlassina Country Club, in «Golf foro italico», dicembre 1959.

Venti anni fa: Mario Ridolfi, Pier Luigi Nervi, Luigi Vietti, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 45 1959, p. 190

1960

S. Mantovani, *Il cuore ha salvato Portofino*, in «Candido», Milano, 14 agosto 1960.

S. O., *La prima pietra del Nido Verde, asilo per bambini poliomelitici*, in «il Messaggero», Roma, 20 luglio 1960.

Un nido Verde per poliomelitici: Nido verde Lyda Cini, AssiPolio: associazione assistenza infanzia poliomielitica, 1960.

La ricostruzione del II Palazzo di Cristallo, in «Corriere mercantile», 9 luglio 1960.

La nuova sede della banca popolare di Novara, in «L'Avvisatore marittimo», Genova, 10 luglio 1960.

A. Boggi, *Il villaggio del Milan nella brughiera di Cassano Magnago*, in «La Prealpina», Varese, 28 ottobre 1960.

G. di F., *Il villaggio delle meraviglie*, in «Tuttosport», 2 novembre 1960.

1961

U. Zanobio, *Dall'antiquario di Cortina*, «Rossana-Moda bazar», n. 5, maggio 1961, pp. 52-53, 61.

R. B., *Barlassina anno terzo*, «Derby», n. 11, novembre 1961, pp. 96-100.

1962

Un'oasi di pace a due passi da Milano, in «Bellezza», giugno 1962, p. 96.

A Firenze: mostra dell'antiquariato nella casa moderna, in «Antichità viva», n. 8, ottobre 1962, pp. 36-39.

La villa in alta montagna dei Principi Fürstemberg, in «Grazia», n. 1140, 23 dicembre 1962, pp. 56-61.

1963

Il Barlassina Country Club, «Vitrum», n. 136, aprile 1963, pp. 8-15.

P. Ricas, *La barca*, «La donna», n. 6, giugno 1963, pp. 84-89.

Il ponte di legno di Cala di Volpe, in «TV Sorrisi e Canzoni», 25 agosto 1963.

Karim della costa, in «Novella», n. 34, 22 agosto 1963, pp. 14-17.

E. Saini, *La favola di Bettina si è fermata in Sardegna*, in «TV Sorrisi e Canzoni», n. 35, 1 settembre 1963, pp. 8-13.

G. Martignoni, *Ville al mare*, in «Vitalità», n. 13, settembre 1963, pp. 50-58.

1964

Una casa per le bianche vacanze, «Novità», n. 155, dicembre 1963-gennaio 1964, pp. 91-93.

O. Di Robilant, *Costa Smeralda. Karim fa la guardia a Tony e Margaret*, in «Lo Specchio», n. 34, 24 agosto 1964, pp. 36-38.

Bankfiliale in Genua, in «Neue Laden», n. 8, dicembre 1964, pp. 41-51.

M. Antonioni, *Sei film: Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Torino, Einaudi, 1964, p. 331.

1965

B. Mosca, *Chi è in realtà il favoloso Karim?*, in «Oggi», n. 5, 4 febbraio 1965, pp. 47-49.

La «Dolce vita» a mille metres, «Jours de France», n. 534, 6 febbraio 1965, pp. 46-53.

1967

The big businnes of Aga Khan, in «The daily telegraph magazine», 8 settembre 1967, pp. 10-16.

Di fronte al Lago di Varese: architetto Luigi Vietti, in «Ville e giardini», n. 135, dicembre 1967, pp. 2-11.

1969

Puro stile italiano dell'Architetto Luigi Vietti: La Marmotta, La Montanella, La Tabià, in «Derby», dicembre 1969, p. 41.

1970

M. Rovera, *Vacanze a Porto Rotondo*, in «Casa Vogue», n. 4, maggio 1970, pp. 58-65.

La piazzetta più famosa del mondo, in «Gioia», n. 34, 24 agosto 1970, pp. 74-76.

1971

Una casa-rifugio di pietra e legno, «Casa Vogue», n. 9, luglio-agosto 1971, pp. 28-33.

T. Burke, Porto Cervo, Porto Rotondo and Porto Rafael, Sardinia, in «Town & Country», n. 4584, luglio 1971, pp. 26-43, 97.

1972

L. Vietti, *La casa come un albero*, in «Ville e Giardini», marzo 1972, pp. 6-9.

1973

B. Ercole, *Le meraviglie segrete delle ville e dei castelli italiani*, in «Gente», n. 36, 7 settembre 1973, pp. 208-216.

I neo paesi: Porto Cervo, in «Abitare», ottobre 1973, p. 96.

S. Biscaro, *Arch. Luigi Vietti. Una passione Costruire senza deturpare*, in «Mercato immobiliare: rassegna mensile completa dell'investimento mobiliare e immobiliare italiano», n. 1, giugno 1973, pp. 3-8.

1974

Vogue living: Costa Smeralda à la Saunders, «Vogue», n. 7, giugno 1974, pp. 146-151.

Tra villa e palazzo, in «Ville e giardini», luglio 1974.

1975

Aggregazione libera in Sardegna, arch. Luigi Vietti, in «Ville e giardini», luglio 1975, pp. 34-37.

1979

San Sicario, dietro il cristallo, la neve e le montagne, in «Milano casa oggi», 1979, pp. 49-52.

Il nuovo bagno tutto di stile, in «Milano casa oggi», n. 68, novembre 1979, pp. 48-53.

1980

Il Tabià, in «Case di montagna», n. 2, 1980.

Orizzonte Sardegna, in «Milano casa oggi», n. 75, luglio-agosto 1980, pp. 17-25.

H. Barnes, *A Hotel on the Costa Smeralda*, in «Architectural Digest», novembre 1980, pp. 110-115.

R. Mastrodonato, *La più famosa di Cortina*, in «Casa Amica», n. 12, 24 dicembre 1980, pp. 32-39.

1981

Cucina bella - Frutti alle pareti, in «Milano casa oggi», n. 83, aprile 1981, p. 54-55.

Il nuovo bagno tutto di stile, in «Milano casa oggi», n. 89, ottobre 1981, pp. 52-57.

1982

A. Jannone, *La memoria felice: la casa e i due studi di Luigi Vietti*, in «Harper's Bazar», n. 1-2, gennaio-febbraio 1982, pp. 144-150.

M. Alberini, *A Porto Cervo la casa di Luigi Vietti*, in «Vogue Italia», 387/II, aprile, 1982, pp. 146-149.

A. Sacripanti, *Gli alberghi della Costa Smeralda: Pitrizza*, in «Costa Smeralda Magazine», n. 2, maggio-giugno 1982, pp. 41-43.

B. di Cabiante, *Quattro alberghi per l'estate*, in «Weekend», n. 71, maggio 1982, pp. 106-111.

Un sogno sulla Costa Smeralda, in «AD: Architectural Digest», n. 15, agosto 1982, pp. 54-49.

R. Guerrini, *Nel regno d'oro di Karim, l'Aga Khan*, in «Epoca», n. 1665, 3 settembre 1982, pp. 68-75.

Costa Smeralda, in «Ville e casali», novembre 1982, pp. 2-27.

1983

L'architettura mediterranea: parliamo con l'architetto Luigi Vietti, in «Case al mare», n. 2, 1983.

N. Fallani, *Costa Smeralda, Capitale Rimini*, in «Famiglia Cristiana», n. 14, 3 aprile 1983, pp. 56-62.

1984

A Crans-sur-Sierre: la tradition valaisanne, in «Maison & Jardin», n. 300, febbraio 1984, pp. 150, 151.

Une Façade-paysage, «Maison & Jardin», n. 303, maggio 1984, pp. 132-133.

A. Mosca, *È arrivata l'estate*, «Casa Amica», n. 23, 5 giugno 1984, pp. 38-45.

C. Scrocco, *A Cortina: una casa con il soffitto a intagli*, «Case di Montagna», n. 7, 1984, pp. 8-13.

N. Prina, *Dolce sposa "archi in armonia"*, in «Costa Smeralda Magazine», n. 3, agosto-ottobre 1984, pp. 56-61.

Come una tenda sulla riva del mare, in «Casa capital», n. 10, ottobre, 1984.

1985

Giovanni Nuvoletti e Clara Agnelli, «AD: Architectural Digest», n. 46, marzo 1985, pp. 95-101.

C. Giudici, *I ricami del presidente*, in «Rakam», gennaio 1985, pp. 90-97.

M. Belpietro, *Il gusto pieno della villa*, in «Gente Money», n. 7, 7 luglio 1985, pp. 32-41.

C. Alloa, *C'era una volta nel Nord-Est di Sardegna. Un'inchiesta sulla Costa Smeralda: storia, ambiente ed economia*, in «Qui Touring», n. 37-38, 1-8 dicembre 1985, pp. 44-48.

The Costa Smeralda twenty years later, in «Symbol», n. 15, 1985, pp. 38-44.

1986

P. Passigli, *La casa in montagna*, in «Firma», Roma, n. 6, giugno 1986, pp. 18-23.
D. Gardner, *Quel paesaggio immutato nel tempo*, in «Costa Smeralda Magazine», n. 5, 1986, pp. 40-49.

1987

Cosa chiedo all'architetto, in «Class», n. 7, luglio 1987, pp. 36.
Legnago, un camino rinascimentale: le cariatidi a guardia del fuoco, in «Il camino», n. 28, 47, 1987, pp. 46.
F. Mannoni, *Festa di compleanno per la Costa Smeralda: il Principe e i pastori*, in «Il giornale di Bergamo oggi», 5 agosto 1987, p. 3.
Costa Smeralda: L'isola del desiderio, in «L'altra casa», ottobre 1987, pp. 48-89.
D. Manca, *Storie di mare e di costa*, in «Weekend viaggi», n. 132, novembre 1987, pp. 91-98, 129.

1988

L. Bolgeri, *Spazi d'autore*, in «Harper's Bazar», n. 12, dicembre 1987-gennaio 1988, pp. 134-137.
I. Bomacchi, *Questa è la costa dei vip*, in «Il piacere», n. 8, agosto 1988, pp. 54-67.
W. Pagliero, *Per una festa di Capodanno a Cortina*, in «Casa: modi di vivere oggi», n. 174, dicembre 1988, pp. 46-51.

1989

M. Brigaglia, *Costa Smeralda: quale futuro*, in «Meridiani», n. 4, giugno 1989, pp. 34-37.
P. Cevini, *Genova anni '30. Da Labò a Daneri*. Sagep, Genova 1989.
Una splendida villa vicino a Gavi, in «Case di Campagna», n. 19, 1989, pp. 28-35.
Uno splendido parco. Una villa Una villa con uno specchio d'acqua blu, in «Case di Campagna», n. 19, 1989, pp. 55-57.
V. Pareschi, *In legno e in sasso*, in «Il camino», n. 35, 1989, pp. 40-45
V. Pareschi, *Prezioso Barocco*, in «Il camino», n. 37, 1989, pp. 30-37
V. Pareschi, *Una calda accoglienza*, in «Il camino», n. 37, 1989, pp. 28, 29.

1990

Cortina D'Ampezzo Tabià, in «Italian life», n. 1, 1990, pp. 62-65.
W. Pagliero, *Il fascino della Croce del Sud*, in «Casa: modi di vivere oggi», n. 193-194, luglio-agosto 1990, pp. 84-91.
V. Pareschi, *Improvvisamente l'estate scorsa*, in «Casa: modi di vivere oggi», n. 193-194, luglio-agosto 1990, pp. 26-33.
Nei caldi toni della campagna toscana, in «Il camino», settembre 1990, pp. 33-39.
G. Mozzato De Lorenzo, *Il Golf Country Club Barlassina: dove giocare a golf è tradizione*, in «La mia casa: la rivista italiana di arredamento e design», ottobre 1990, pp. 95, 148-155.
V. Pareschi, *I colori della natura*, in «Il Camino», n. 38, 1990.
V. Pareschi, *Il dolce calore del legno*, in «Case di Montagna», n. 16, 1990, pp. 48-51.
V. Pareschi, *Un appartamento a Cortina*, in «Case di Montagna», n. 16, 1990, pp. 32-36.
V. Pareschi, *Spazi incorniciati da grandi archi*, in «Il camino», n. 40, 1990, pp. 35-39.
Un camino in legno, in «Il camino», dicembre 1990, pp. 45-47.

1991

Rinascimento in montagna: anche lesene e architravi fanno parte dell'antica decorazione di uno chalet a Cortina, in «AD: Architectural Digest», n. 116,

gennaio 1991, pp. 98-105.

Una finestra sulla montagna, in «Casa: modi di vivere oggi», n. 201-202, maggio-giugno 1991, pp. 88, 89.

Modi di vivere in montagna, in campagna, al mare, in «Casa: modi di vivere oggi», n. 203-204, luglio-agosto 1991, pp. 60-76.

Architettura e paesaggio in Sardegna, in «Ecoista», n. 3-4, luglio-agosto 1991, pp. 76-79.

Patio con vista sulle coste sarde, in «Ville e casali», n. 4, luglio-agosto 1991, pp. 72-74.

Il fascino discreto di una villa a Portofino, in «Casa: modi di vivere oggi», n. 205, settembre 1991, pp. 48-59.

Modi di vivere a Cortina, in «Casa: modi di vivere oggi», n. 208, dicembre 1991, pp. 68-75.

T. Molinari, *1941-1991 due architetti la stessa casa*, in «Abitare», Milano, n. 302, dicembre 1991, pp. 56-63.

V. Pareschi, *Uno chalet ricco di storia*, in «Case di Montagna», n. 22, dicembre 1991, pp. 25-31.

R. Zucconi, *Cortina: una speciale aria di vacanza*, in «Elle Decor», n. 12, dicembre 1991, pp. 160-166.

F. Magnani (a cura di), *Ville in montagna, al mare, in campagna*, Di Baio Editore, Milano, 1991.

S. Melloni, *Un progetto di Vietti nel Sestriere*, in «Ville e casali», n. 2, marzo-aprile 1991, pp. 62-66.

1992

Omaggio a Luigi Vietti, in «Casa: modi di vivere oggi», n. 212, aprile 1992, pp. 40-43.

M. Albertini, *Pitriizza: un luogo per sognare*, in «Italcasa», n. 3, giugno 1992, p. 27.

I neo-paesi: "ideologia" di un inventore, in «Abitare», n. 119, ottobre 1992, pp. 94-103.

R. Laera, *Bari: una casa firmata*, in «Il nuovo cantiere», n. 11, novembre 1992, pp. 60-62.

W. Pagliero, *La montagna in casa: un'antica abitazione nel centro di Cortina*, in «Casa: modi di vivere oggi», n. 220, dicembre 1992, pp. 84-89.

Bari Alto: nuove tendenze dell'architettura e dell'urbanistica contemporanee, in «Architettura Arte Moderna», p. 8.

1993

L. Franci, *Casa Merloni a Romazzino*, in «Ville & Casali», n. 6/7, luglio-agosto 1993, pp. 40-45.

M. Zucconi, *Panoramica vista*, in «Ville & Casali», n. 6/7, luglio-agosto, 1993, pp. 94-99.

C. Zani, *Sua maestà il camino*, in «Il camino», n. 53, 1993, pp. 44-45.

1995

W. Pagliero, *Vietti anni 30: Una villa del periodo razionalista a Pedemonte*, «Casa: modi di vivere oggi», n. 245-246, gennaio-febbraio 1995, pp. 17, 34-39.

R. Mastrodonato, *L'architetto di Porto Cervo: nella villa di Luigi Vietti, il progettista che ha realizzato le più famose abitazioni della Sardegna*, di Cortina e di Portofino, «Casa Amica», n. 5, maggio 1995, pp. 124-129.

1996

Nella villa che l'industriale..., in «Casa: modi di vivere oggi», n. 255, aprile 1996.

W. Pagliero, *Architettura e arredamento*, in «Casa: modi di vivere oggi», n. 255, luglio 1996.

Doppia pagina, «Casa: modi di vivere oggi», n. 257, agosto-settembre 1996.

Arredamenti di fantastici interni, in «Case di Campagna», agosto-settembre 1996.

1997

A punta Ala un angolo di paradiso, in «Casa: modi di vivere oggi», settembre 1997, p. 72.

B. Ceccato, *Asolo: Giochi d'acqua sul nuovo green del Grappa*, in «Weekend viaggi», novembre 1997, pp. 42, 43.

Asolo Golf Club, in «Il Borgo».

1998

W. Pagliero, *Una villa del periodo razionalista a Stresa. Vietti anni '30*, in «Casa Oggi», Milano, n. 265, gennaio 1998, pp.18-23.

R. Vitale, *Luigi Vietti disegna un'altra Portofino*, in «Rotary», n. 4, aprile 1998, pp. 54-55.

2003

'Un museo per ricordare Luigi Vietti', in «La Repubblica», 7 agosto 2003

Luigi Vietti, l'architetto del principe, in «La Nuova Sardegna», 24 luglio 2003

2005

S. Gizzi, *Progettare in Costa: disegni, spazi, architetture nella Gallura del secondo Novecento*, in «Arte, Architettura, Ambiente», (rivista dell'Ordine di Cagliari) 2005

2015

A. Cappai, *La costruzione dello spazio turistico nella costa smeralda: neorealismo o banalizzazione dell'architettura vernacolare?*, «QRU: Quaderns de Recerca en Urbanisme», 5/6, pp.176-187

2017

F. Salatin, *“Una cosa affettuosa”. Luigi Vietti e i progetti per il recupero dell'Isola di San Giorgio Maggiore*, in «Studi Veneziani», LXXVI, 2017

2018

F. Salatin, *Gli Architetti della rinascita dell'Isola di San Giorgio: Forlati, Vietti, Scattolin e Perugini*, in «Lettera da San Giorgio», 38, 2018

E. Prandi, *Luigi Vietti e il professionismo italiano 1928-1998. Prime indagini*, numero monografico della rivista «FAM» n.48-49/2019.

2019

P. V. Dell'Aira, *Geometria “imperfetta”: Luigi Vietti, Villa La Roccia a Cannobbio*, in ArchAlp, n. 30, 2019.

E. Prandi, *Luigi Vietti. Prime indagini d'archivio su un Maestro dimenticato*, in «FAM» n.48-49/2019.

P. V. Dell'Aira, *Luigi Vietti. Attitudine creativa*, in «FAM» n.48-49/2019.

V. Scelsi, *Luigi Vietti e la scena architettonica ligure degli anni trenta*, in «FAM» n.48-49/2019.

G. Sala, *Luigi Vietti. L'invenzione della tradizione*, in «FAM» n.48-49/2019.

P. Posocco, *Luigi Vietti e l'avventura della Costa Smeralda*, in «FAM» n.48-49/2019.

M. Marzo e V. Bertini, *Luigi Vietti. Progetti veneziani*, in «FAM» n.48-49/2019.

A. Cappai, *L'architettura turistica di Vietti in Costa Smeralda tra tradizione e finzione*, in «FAM» n.48-49/2019.

M. Sèstito, *Il progetto dipinto e la scoperta dell'arco. Intervista a Luigi Vietti*, in «FAM» n.48-49/2019.

Autore: *Marcello Sèstito*
 Titolo: *Corpo e Architettura o de humani fabrica*
 Lingua: *italiano*
 Editore: *Rubbettino*
 Caratteristiche: *formato 24x32 cm, brossura, colori*
 ISBN: *9788849852110*
 Anno: *2017*



L'ormai lunga e complessa attività teorica di Marcello Sèstito è animata a mio avviso da una vitale contraddizione. Per un verso essa è sostenuta da uno spirito enciclopedico che si nutre di classificazioni tendenzialmente infinite, coinvolte in un gioco vertiginoso di organizzazione del reale e del fantastico, per l'altro è orientata ad affermare una visione del mondo chiara, univoca, assoluta. Da un lato quindi una *ratio* quanto mai limpida e decisa – la *sfera*, pensando a Manfredo Tafuri, come simbolo di ciò che appare nella sua intera riconoscibilità – dall'altro una sostanza magmatica, veloce, fluida che trascina immagini, concetti, paradossi, enigmi, errori, eccessi, un *labirinto* che è emblema sempre tafuriano della dispersione e dalla massima aleatorietà interpretativa. Il *logos*, in definitiva, contro un'esplorazione avventurosa di universi segnici i quali, come Marcello Sèstito ha appreso dai suoi maestri, Eugenio Battisti, sono sempre se stessi e insieme il loro contrario. In una circolarità suggestiva il pensiero dell'autore di *Corpo e Architettura o de humani fabrica*, si inoltra nei territori vasti e accidentati dell'utopia sulla scorta del suo grande conterraneo Tommaso Campanella, ma anche del suo ispiratore, appena nominato, Eugenio Battisti, mentre la capacità di pensare non il futuro ma *nel* futuro, si inverte in una straordinaria vocazione analitica riguardante i lasciti del presente e del passato. Una vocazione governata da una logica che non lascia spazio all'accidentalità. Vicino alla metodologia dell'"elenco" teorizzata da Bruno Zevi, egli sa trasformare ciò che vede in una materia vivente che è più veloce nel suo evolvere delle forme che assume, ma anche estremamente riconoscibile se si presenta in un orizzonte temporale più dilatato. Prossimo anche al misterioso Athanasius Kircher, ricostruttore per frammenti di una realtà che abbandonava l'immaginazione per farsi oggetto di scienza, Marcello Sèstito possiede anche il "furor mathematicus" di Leonardo Sinisgalli così come un'indole borgesiana che lo porta nei territori sconosciuti aperti da un volontario dislocamento della memoria in spazi ancora non del tutto identificabili. Va anche detto che il protagonista di queste note – il quale condivide per inciso l'estremismo iconico di Alessandro Mendini, che dietro le *invenzioni decorative* nasconde contenuti elevati e duraturi – non è interessato a ricondurre il disordine all'ordine, né il caso alla necessità. Al contrario egli sembra portato a rendere il caos ancora più accentuato ricordandosi

che, come scrive Rainer Maria Rilke, “il bello non è che il tremendo al suo inizio”, un luogo in cui perdersi più che trovarsi.

Da sempre interessato all'arte, non da *connoisseur* ma da vero artista, coinvolto nella narrazione dei suoi luoghi nativi sulle tracce di Norman Douglas, interlocutore storico di Pierre Restany, amico di molti pittori, scultori e architetti, grammatologo dalla propensione ad esprimersi per cicli trasformativi del proprio *segno* dal carattere teorematologico e poetico, Marcello Sèstito si rifiuta, almeno apparentemente, alla contemporaneità. Il suo sguardo è uno scandaglio di fenomeni non ancora emersi, uno strumento che *produce* cambiamenti invece di limitarsi a contemplarli. Le sue opere artistiche scoprono le costanti antropologiche di un abitare nel tempo tradotte in un linguaggio che le astrae formalmente e che le universalizza sottraendole all'unicità e in qualche modo alla limitatezza dei luoghi, seppure prestigiosi, per farli *oggetti magici*, apparizioni sacre che sono il segno di una condizione in gran parte perduta ma che nella memoria può essere ricostruita. Correggendo la *progettualità arganiana* con quella fisicità che si può trarre da un punto preciso del mondo Marcello Sèstito finisce con l'appartenere a una contemporaneità più autentica costituita, come ha scritto Giorgio Agamben, dalla volontà di non *aderire* a ciò che sta avvenendo, ma di distanziarsi coscientemente da un'*attualità artificiale*, transitoria e mediatizzata.

Corpo e Architettura o de humani fabrica è un esauriente trattato sul corpo e sull'architettura come esito di una costante mimesi che l'arte del costruire esercita nei confronti di queste due realtà. Il corpo si configura come un paradigma e nel contempo come un *ostacolo*. L'architettura non può che prendere atto di questa dualità la quale, nel momento in cui individua nel corpo un modello lo scopre anche come un *recinto* ideale dal quale essa non può più uscire. *Umanistica* e insieme *antiumanistica* questa posizione, articolata in uno straordinario repertorio iconico, costringe l'architettura a confermare volta per volta la sua origine dando ad essa, in ogni periodo storico, una tonalità diversa. In questo senso l'ultimo libro di Marcello Sèstito è il racconto di un viaggio nella incessante metamorfosi che il corpo come principio ed esito del costruire ha vissuto nel corso della storia. Una narrazione che è anche un ripercorrere la ricerca di sé come fondamento del proprio essere nel mondo. Senza cedere alla tentazione di *finalizzare il corpo*, come invece succede nella lettura peraltro straordinaria che ne fa Annick De Souza nelle nel libro *Il simbolismo del corpo umano Dall'albero della vita allo schema corporeo*, conferendo ad esso una natura superiore alla sua essenza, un corpo che è virtualmente immortale, ma solo nella sua caducità, Marcello Sèstito è riuscito a cogliere proprio nell'assenza di un destino trascendente della forma corporea il nucleo segreto della sua ricerca. Un nucleo nel quale la sublimazione del corpo può trovarsi solo in altre *entità relative*, sebbene potenzialmente eterne nel loro consistere linguistico. In ciò egli individua la conclusione *parziale* ma a suo modo, come si è già detto, assoluta di ogni itinerario conoscitivo e creativo la realtà di ogni scrittura artistica.

Data la sua organica struttura tematica, la sua scrittura rigorosa e avvincente e i suoi contenuti plurimi, quest'ultimo libro potrebbe rappresentare per il suo autore l'approdo definitivo di un lavoro teorico iniziato da più di un trentennio. Un lavoro che si è dispiegato con continuità in una serie

di libri dalla notevole importanza concettuale e dalla forte influenza sul piano dell'estetica tra i quali mi limito per ragioni di spazio a citare solo *Alfabeti d'architettura*, *Colonne stilate*, *Architetture Globali*, *solidi fluidi o del comporre retto e curvo*. Un approdo senz'altro gratificante, che gli permetterebbe nei prossimi anni di approfondire con esiti ragguardevoli alcuni aspetti delle problematiche affrontate sia nell'insegnamento sia nelle ricerche personali. Però, conoscendo da tanti anni Marcello Sèstito, sono convinto che questa sua opera non rappresenti altro che un porto accogliente nel quale sostare brevemente per poi iniziare una nuova circumnavigazione nel mare sempre più agitato dell'architettura contemporanea. Un'architettura che presenta oggi troppi orientamenti contrastanti per essere compresa nel suo insieme senza interpretazioni, come quelle che Marcello Sèstito potrebbe proporre, capaci di ridurre questa molteplicità a opposizioni sia meno numerose e più esplicite sia, ciò che è ancora più rilevante, vere e operanti.

Roma, 20/02/2018



Autore: Tommaso Brighenti
 Titolo: *Pedagogie architettoniche. Scuole, didattica, progetto*
 Collana: AAC - Architettura, Arti Città
 Lingua: italiano/inglese
 Editore: Accademia University Press
 Caratteristiche: formato 21X21 cm, broccatura, colori
 ISBN: 978-88-99982-69-0
 Anno: 2018



Tra i molti libri di architettura che tentano di ricostruire una fisionomia della scuola il lavoro di Tommaso Brighenti, *Pedagogie architettoniche. Scuole, didattica e progetto*, ha un singolare pregio, tentare in primo luogo di definire le ragioni di una scuola di architettura, la sua identità, il percorso, il suo carattere, attraverso una esplorazione in presa diretta dell'elemento che meglio riesce a connotarla: il progetto di architettura.

Le "esperienze pedagogiche" come progetti culturali, alcuni anche "progetti di mondo" prese in considerazione sono cinque: la Scuola di Valparaíso in Cile, la Cooper Union School of Art & Architecture di New York, la Architectural Association di Londra e infine due esperienze condotte alla Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano da Guido Cagnella e quelle del Dottorato di Composizione Architettonica allo Iuav di Venezia da Luciano Semerani. Sono cose molto diverse tra di loro, messe insieme con una buona dose di imprudenza direbbe uno storico ortodosso dell'architettura. Può darsi. La cosa che connota questo *ensemble* di esperienze è l'oggetto che li sottende: la pratica dell'insegnamento, che seppur diversissima, condivide un obiettivo di fondo comune, che è la natura della formazione di un architetto. Una natura che non ha attese professionalizzanti, né nutre aspirazioni accademiche a sé. Piuttosto, verrebbe da dire, ha in serbo di far propria la cosa più distante dalla convenzione pedagogica: l'emozione dell'arte "... quel complesso di esperienze e di tecniche che consentono di *pensare e fare* delle costruzioni..." (Semerani a p.9 del libro). Eppure, nonostante gli sforzi tesi a dimostrare questo principio di trasmissibilità dei saperi e delle facoltà alla vocazione artistica del progetto di architettura, sembra che il lavoro di Tommaso Brighenti tenda tra le righe a suffragare la tesi che non sia tanto l'abilità pedagogica dei docenti, o l'attitudine ricettiva degli allievi, anche quelli più brillanti che hanno conseguito fortuna critica e riconoscimenti professionali, quanto piuttosto una combinazione alchemica tra la presenza di veri e propri maestri senza alcun pregiudizio intellettuale, ritrosia sperimentale o riserbo culturale, ed allievi autenticamente disponibili alla seduzione. Così che non è tanto un lineare principio di trasmissibilità che si sarebbe consumato nel rituale didattico, quanto un processo di contagio empatico quasi arcano, tra esperienze di vita. D'altra parte l'accesso alla conoscenza, o perlomeno alla disponibilità della sua acquisizione, avviene, così com'è descritta puntual-

mente dall'autore, secondo un codice che ripudia la convenzione, in alcuni casi un po' intimistico come nella liturgia poetica della Travesia della Scuola di Valparaíso; in altri impertinente come la ludica attitudine alla libertà d'espressione e quindi anche di ricerca di forma dell'Architectural Association, vero e proprio antidoto al conformismo non solo British: in altri ancora un po' misterioso come alla Cooper Union School of Art & Architecture, nell'esperire con impulso inventivo il mito della forma come espressione artistica. Il salto di qualità del lavoro di Tommaso Brighenti è di aver cercato di dar conto di quelle esperienze didattiche attraverso il filtro del lavoro nel "laboratorio didattico" di Canella e Semerani "... che ha deciso di assumere come controprova, come cartina di tornasole, attraverso cui filtrare l'analisi della sua ricerca" (Bordogna a p.263 del libro). Qui è forse possibile poter affermare che l'obiettivo di fondo non sia tanto una pretestuosa e vana ricerca di un prontuario di formule desunte da quelle esperienze da procrastinare o rivedere aggiornandole all'indole consumistica delle scuole di architettura odierne. Scuole che, stante la crisi delle vocazioni da una parte e lo zelo delle prescrizioni ministeriali dall'altra, annaspino alla ricerca di improbabili ricette per riscattare il loro stato esanime, rimedi dai quali questo lavoro sembra se ne stia opportunamente ben alla larga.

Ciò che colpisce, forzando forse l'interpretazione, è una paventata continuità in queste esperienze. Continuità che, seppur nelle legittime diverse posizioni, risale allo spirito sperimentalmente eversivo delle avanguardie dei primi anni venti del Novecento, dal Bauhaus tedesco nella Germania di Weimar al Vchutemas sovietico della rivoluzione di ottobre passando per le esperienze pedagogiche delle tre scuole. Esperienza che diventa diversamente attiva nel lavoro di ricerca di Guido Canella indotto alla ricerca comportamentale per esempio nel rapporto dialettico con il Costruttivismo, e di Luciano Semerani più incline ad esperire le ragioni della forma nella pratica della composizione attraverso la pulsione concettuale operante nel Suprematismo.

Un'ultima annotazione sembra doverosa sul tema del ruolo civile di una scuola di architettura. Se si assumesse che l'autenticità di un percorso didattico nasca dalla faticosa e impegnativa compresenza di posizioni anche contrastanti ma animate da uno spirito positivo di emancipazione culturale, di riscatto dalla convezione dei modelli didattici impartiti secondo una programmazione avulsa dallo specifico contesto e dal capitale umano impegnato, maestri e allievi, allora nessuna formula, anche quella più accurata è in grado di riprodurre l'autenticità di esperienze pregresse da prescrivere in frangenti di crisi creativa, come quelle che pare oggi stiamo vivendo. Resta anche il rammarico nel ravvisare come deliberate liquidazioni di qualche autentica Scuola di Architettura non possa affatto essere semplicemente rigenerata sotto le sembianze dell'efficientismo ordinamentale o della performance delle prestazioni didattiche.

Una scuola è qualcosa di più, e anche questa dimostrazione è un merito da ascrivere al lavoro di ricerca di Tommaso Brighenti.

Paolo Strina
Tassonomia del tipo asilo.
Tra didattica, ricerca e progetto applicato

Autore: *Enrico Prandi*
 Titolo: *Il progetto del Polo dell'Infanzia*
 Sottotitolo: *Sperimentazioni architettoniche tra didattica e ricerca*
 Lingua del testo: *Italiano*
 Editore: *Aión*
 Caratteristiche: *formato 22x22 cm, 180 pagine, brossura, colori*
 ISBN: *9788898262694*
 Anno: *2018*



Enrico Prandi condensa nel suo ultimo libro, l'esito del lavoro di ricerca sul progetto di luoghi per l'educazione infantile, condotto durante il triennio 2015-2017. Ben lontana dalla forma manualistica, la pubblicazione è una sorta di breve ma denso trattato di architettura incentrato su di uno specifico tipo architettonico. La ricerca si è avvalsa dell'attività didattica svolta nel Laboratorio di Sintesi Finale in Composizione Architettonica presso l'Università di Parma, avente come obiettivo la progettazione di un asilo "aziendale" nel Campus della stessa università, allora oggetto di un'ampia strategia di rigenerazione denominata Mastercampus¹.

Un libro trino: strumento per la professione; guida all'insegnamento del progetto; paradigma metodologico per lo studente di architettura che si accinge a progettare.

Una attenta ricostruzione dell'esperienza storica nel campo della pedagogia e della psicologia, permette la dimostrazione di come l'evoluzione del metodo educativo-didattico, – da Froebel a Munari, passando per le sorelle Agazzi, Maria Montessori, Gianni Rodari e Loris Malaguzzi, tra gli altri –, abbia inciso sulla qualità spaziale dei moderni asili (kindergarten), successori dei ricoveri infantili, delle case di custodia e dei presepi. Ruolo fondamentale e maggiormente influente lo ebbe Maria Montessori. Il suo metodo promuoveva l'auto-educazione anche attraverso l'interazione con lo spazio e con gli arredi che, per questo, dovevano essere leggeri e su misura, proporzionati alla scala del bambino. Loris Malaguzzi predicava una scuola flessibile, adattabile, metamorfica, in funzione del mutamento della personalità dei fruitori. Il modo di utilizzo dello spazio scolastico e la fisicità dello spazio stesso, doveva riflettere il modello culturale pedagogico proprio del dirigente. Egli introdusse, inoltre, il concetto di atelier; uno spazio in cui si svolgevano le attività laboratoriali nella logica del "fare per imparare", dirette dall'"atelierista".

Il libro illustra, come risultato dell'iter didattico e di ricerca, alcuni dei progetti realizzati dagli studenti e istruiti attraverso la maturazione di un immaginario tematico, formale e figurativo fatto di riferimenti progettuali e culturali, tale da rendere lo studente consapevole che "Ciò che sembra una (...) invenzione in realtà è un ricordo." La selezione di riferimenti progettuali tratti dal moderno e dal contemporaneo, attuata con occhio internazionale, ha reso possibile la codifica di 4 tipi architettonici: l'asi-

lo-comune, esemplificato nell'Asilo per l'Ente Risi di Vercelli dei BBPR; l'asilo-recinto, esemplificato nell'Asilo INA-casa a Piacenza di Giuseppe Vaccaro; l'asilo-diffuso, esemplificato nell'Asilo Sant'Elia di Terragni; l'asilo-incubatore, esemplificato negli asili "milanesi" di Guido Canella.

Tutta la ricerca è stata affrontata nella dimensione del workshop multidisciplinare, in cui ogni figura coinvolta ha condiviso il proprio sapere al fine di derivare un modello architettonico innovativo, attuabile sul territorio della regione Emilia Romagna e, in particolare modo, all'interno del Campus delle Scienze di Parma. Dal processo partecipato, Prandi estrapola temi spaziali su cui si deve incardinare la struttura del modello progettuale perseguito: spazio per l'aggregazione; spazio per l'accoglienza; spazio per l'attività didattica; spazio per la ricerca; spazio per gli educatori; spazio di servizio; spazio aperto; spazio interno/esterno.

Doverosa da parte dell'autore, vista la triplice valenza del libro sopra espressa, è la riflessione finale sul ruolo del docente di architettura sempre conteso tra la figura del teorico puro e quella del professionista che, attraverso la maieutica, si pone come intermediario tra lo studente e la verità, in un momento di passaggio tra la scuola-Narciso (la scuola attuale concentrata totalmente "sulla figura dello studente, curato e protetto fino all'asfissia che si perde nella propria immagine") e la scuola-Telemaco (una scuola ri-fondata sul "ritorno del padre al fine di ristabilire un nuovo e diverso patto generazionale tra Maestro e allievo")².

Dalla lettura dei progetti presentati e del metodo-guida illustrato, trapela la costante teorica della Gestalt: l'ambiente influenza l'organismo. Affiancando a codesto principio il pensiero munariano secondo cui "Tutto ciò che un bambino memorizza resterà nella sua memoria e formerà la sua personalità (...) "³, allora, ancor più in questo caso, l'architettura ha una responsabilità enorme.

Note

¹ Sul progetto Mastercampus, si vedano, oltre al sito web www.mastercampus.it, i saggi: Quintelli C., *Campus e città. Il progetto Mastercampus*, in "FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città", a. VI - n.34 - oct, dec 2015, pp.10-18 e *L'Università paleogenetica del progetto Mastercampus* in "Paesaggio Urbano" n.1/2017, pp.6-17

² L'autore si riferisce alle parole di Massimo Recalcati, esaustivamente espresse nel suo libro intitolato *L'ora di lezione. Per un'erotica dell'insegnamento*, Einaudi, Torino, 1991

³ Munari B., *Fantasia*, Laterza, Bari, 1977

