

Marco Spesso, Gian Luca Porcile

Da Zevi a Labò, Albini e Marcenaro

Musei a Genova 1948-1962:
intersezioni tra razionalismo e organicismo



Critica e storia dell'architettura

Collana diretta da:
Guglielmo Bilancioni
(*Università di Genova*)

Marco Spesso
(*Università di Genova*)

Comitato Scientifico

Guglielmo Bilancioni
(*Università di Genova*)

Marco Spesso
(*Università di Genova*)

Benedetto Besio
(*Fondazione dell'Ordine degli Architetti di Genova*)

Marco Biraghi
(*Politecnico di Milano*)

Alberto Giorgio Cassani
(*Accademia di Belle Arti di Venezia*)

Gian Paolo Consoli
(*Politecnico di Bari*)

Gian Luca Porcile
(*Università di Genova*)

Marco Spesso, Gian Luca Porcile

Da Zevi a Labò, Albini e Marcenaro

Musei a Genova 1948-1962:
intersezioni tra razionalismo e organicismo



è il marchio editoriale dell'Università di Genova



*Il presente volume è stato sottoposto a double blind peer-review
secondo i criteri stabiliti dal protocollo UPI*

© 2019 GUP

Gli autori rimangono a disposizione per gli eventuali diritti sulle immagini pubblicate.
I diritti d'autore verranno tutelati a norma di legge.

Riproduzione vietata, tutti i diritti riservati dalla legge sul diritto d'autore

Realizzazione Editoriale

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Piazza della Nunziata, 6 - 16124 Genova

Tel. 010 20951558

Fax 010 20951552

e-mail: ce-press@liste.unige.it

e-mail: labgup@arch.unige.it

<http://gup.unige.it>

ISBN: 978-88-94943-69-6 (versione a stampa)



(versione eBook)

ISBN: 978-88-94943-70-2 (versione eBook)

Finito di stampare novembre 2019



Stampato presso
Grafiche G7
Via G. Marconi, 18 A - 16010 Savignone (GE)
e-mail: graficheg7@graficheg7.it

INDICE

Introduzione	9
<i>Marco Spesso</i>	
Genova 1946-1962: intersezioni tra razionalismo e organicismo	27
<i>Marco Spesso</i>	
Il Museo d'Arte Orientale E. Chiossone	81
<i>Gian Luca Porcile</i>	
L'architettura della coscienza turbata	111
<i>Gian Luca Porcile</i>	

Marco Spesso

Introduzione

Le varie e differenti manifestazioni culturali che sono state poste in essere, nell'anno 2018, per il centenario della nascita di Bruno Zevi¹ (1918-2000) hanno avuto il merito di consolidare una traccia di indagine storico-critica che già da alcuni anni procede verso una congrua revisione ermeneutica dell'opera dello storico romano, con maggiore oggettività rispetto alle analisi elaborate tra la fine degli anni '70 e gli inizi dei '90 del secolo scorso, oscillanti tra gli opposti limiti dell'agiografia e del dissenso, senza, perciò, cogliere i valori essenziali offerti alla cultura progettuale italiana entro un ampio quadro internazionale. Un nuovo interesse per Zevi, in ogni caso, aveva cominciato a svilupparsi già prima della sua morte – pur da posizioni storico-critiche molto differenziate² – anche grazie a una rinnovata presenza critica testi-

¹ Nella fattispecie si citano la mostra romana (MAXXI, aprile-settembre 2018) - di cui al catalogo *Gli architetti di Zevi. Storia e controscoria dell'architettura italiana 1994-2000*, a cura di P. Ciorra e, J.-L. Cohen, Quodlibet, Macerata 2018 e le giornate di studio *Bruno Zevi e la didattica dell'architettura* (8-9 novembre 2018, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", atti in corso di stampa).

² TAFURI M., *Architettura: per una storia storica*, in «La Rivista dei Libri», IV, 1994, 4, pp. 10-12; LIMA A. I., *Alle soglie del 3° millennio sull'architettura*, Dario Flaccovio editore, Palermo 1996, pp.86-109. Ai due saggi va anche aggiunto, poiché elaborato prima della morte di Zevi: MUNTONI A., *Insegnamento della storia nella facoltà di architettura di Roma. La sconfitta di due strategie innovative: Leonardo Benevolo e Bruno Zevi*, in *La Facoltà di Architettura dell'Università "La Sapienza" dalle origini al Duemila. Discipline, docenti, studenti*, a cura di V. Franchetti Pardo, Gangemi Editore, Roma 2001, pp. 85-112.

monciata anche dal varo editoriale, nel 1996, di una seconda Universale di Architettura³.

Di là da ogni posizione di principio non è possibile non riconoscere a Zevi stesso – soprattutto per i primi fervidi anni della ricostruzione post-bellica – un ruolo di protagonista nel definitivo allineamento dell'architettura italiana alle vive voci della modernità, anche mediante il recupero del valore di alcuni progettisti di solidi intenti razionalisti, che, a vario titolo, avevano collaborato con le diverse istituzioni pubbliche negli anni del regime fascista: a partire da Giuseppe Pagano e Giuseppe Terragni – deceduti – a Mario Ridolfi, Luigi Piccinato, Pier Luigi Nervi, per estendersi poi a personalità come Piero Bottoni, Giuseppe Samonà, Eugenio Montuori, Giovanni Astengo, Ludovico Quaroni e Franco Albini, per citare solo alcuni di coloro che a vario titolo collaborarono con la rivista *Metron* nei suoi primi tre anni di vita (1945-47).

Gli studi recenti hanno posto in luce la complessa elaborazione di analisi critiche che egli condusse a favore dell'architettura organica, progressivamente elaborata ed articolata non in una serie di precetti rigidamente prescrittivi, bensì in un sistema storico-critico flessibile a nuovi contributi, garantito dalla salda convinzione in una democrazia integrale ed in una piena libertà di giudizio.

³ La nuova serie di piccole monografie - edita da testi&immagine di Torino - accolse un ampio panorama di tematiche, spaziando dalle fortune del *Deconstructivism* e della *Information Architecture* ad argomenti storici di livello specialistico, secondo una generosa ed ampia accoglienza verso tutte quelle idee che possedessero i requisiti della qualità critica e non solo della novità.

La valutazione della qualità delle opere, come atto obbligatorio per discernimento critico e il conseguente giudizio storico – costituì l'orizzonte costante del suo lavoro, comportando però la facile accusa di essere un mero «idealista crociano»: definizione che, se formulata in termini apodittici, è contraddetta da un indirizzo culturale ben più ampio e diramato per interessi e interlocutori nel contatto – benché sempre pronto a eventuali dissensi – con personalità irriducibili a tassonomie schematiche e semplificatorie, come nei casi di Adriano Olivetti, Umberto Zanotti Bianco, Lionello Venturi, Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli⁴, tra i tanti che potrebbero essere citati entro il raggio di un'assai estesa ed articolata eredità umanistica.

Pertanto, la nozione di architettura organica, elaborata da Zevi, non può essere limitata ai soli nomi di Frank Lloyd Wright e di Alvar Aalto, bensì è connotata da obiettivi e riferimenti ben più complessi, ampliandosi verso l'intera esperienza delle avanguardie pre-belliche – Walter Gropius, suo maestro, in primo luogo, ma anche Erich Mendelsohn – nonché verso le tendenze progettuali USA in corso negli anni '40: William Lescaze, Oskar Stonorov, George Howe, Eero Saarinen, Louis Kahn e Matthew Nowicki, architetto polacco immigrato negli Usa che fu beniamino di Lewis Mumford, il principale esponente di quel *Progressive Movement* al quale Zevi fu molto prossimo. Tuttavia rivolse una costante attenzione anche al lavoro dei professionisti ed ai

⁴ Particolarmente vivaci furono i rilievi sollevati da Zevi in merito ad alcuni criteri che avevano guidato la cura della mostra dedicata a Walter Gropius che Palma Bucarelli aveva organizzato presso la GNAM di Roma nel 1958.

processi produttivi dell'industria delle costruzioni, senza preconcetti.

Già negli anni '30 la cultura architettonica italiana aveva sviluppato le prime esperienze di connessione tra razionalismo e organicismo. Nel 1929-31 Giuseppe Pagano e Gino Levi-Montalcini avevano ripreso alcuni aspetti compositivi della Winslow House di Wright (River Forest, Illinois, 1893) per la progettazione e la costruzione della villa Colli, a Rivara, nel Canavese. Edoardo Persico fu tra i primi a valorizzare, come storico-critico, l'opera di Wright medesimo. Anche il progetto urbanistico per Sabaudia (1933) – elaborato dal gruppo formato da Luigi Piccinato, Gino Cancellotti, Eugenio Montuori e Alfredo Scalpelli – attesta la conoscenza di molteplici esperienze internazionali organiciste. Ancora più informato a riguardo della cultura d'avanguardia statunitense – e per diretta esperienza personale – fu Adriano Olivetti⁵, coordinatore del Piano territoriale della Valle d'Aosta⁶, condotto tra il 1935 ed il 1936.

⁵ A partire dai primi anni del dopoguerra Labò sviluppò intensi rapporti con l'industriale di Ivrea, come testimoniano i ben 25 articoli (tra saggi e recensioni) pubblicati sulla rivista *Comunità* dal 1948 al 1960, che spaziano su argomenti molto vari, a testimonianza di un umanesimo integrale praticato secondo una costante relazione organica tra politica, economia, società, scienza e tecnica.

⁶ In fase di redazione Olivetti osservò che «l'architettura dovrà essere in armonia colle bellezze naturali, e la nuova architettura del cemento e del vetro, lineare come cristallo, si fonderà coll'aspra bellezza del granito e dell'acciaio», da cui scaturirono le proposte progettuali per alcuni specifici ambiti di progettazione: Monte Bianco-Courmayeur (Figini e Pollini); valle del Breuil (Belgiojoso, Bottoni); Pila (Banfi, Peressutti, Rogers); piano regolatore di Aosta (Banfi, Peressutti, Rogers); nuovo quartiere a Ivrea (Figini e Pollini). I cinque progetti presentano caratteri comuni in ragione dei parametri prescelti per una progettazione integrata, tra urbanistica e architettura: relazione con l'ambiente e con la storia; adeguamento ai

Accanto, perciò, a opere che costituiscono il manifesto dell'architettura organica italiana, ma in una versione neorealista (il quartiere Tiburtino a Roma, coordinato da Mario Ridolfi; il Borgo La Martella a Matera, coordinato da Ludovico Quaroni) particolare valore assumono anche alcune architetture genovesi, che sono del tutto estranee alla poetica del neorealismo e, invece, risultano essere permeate da espliciti riferimenti a Gropius, Mies, Aalto e anche a Wright, ma non nei termini di un'ispirazione diretta a determinati progetti, bensì di una loro compiuta trasfigurazione: la Galleria di Palazzo Bianco, il Museo del Tesoro della Cattedrale e il Museo Chiossone, in primo luogo.

Nel luglio 1946 Cino Calcaprina⁷, giovane collaboratore di Zevi insieme a Mario Fiorentino, propose a Mario Labò di farsi promotore dell'istituzione di una sezione ligure dell'Apao⁸, che tuttavia conobbe sviluppi problematici, a causa di indebite interferenze dell'ambito professionale, opposte ai concreti e meri intenti culturali di Labò stesso. L'associazione era nata in una dimensione di confronto dialettico e non di competizione con il Movimento di Studi per l'Architettura (MSA), creato a Milano da Ernesto Nathan Rogers, consistendo la differenza tra i due gruppi in

criteri funzionali; razionalità delle procedure costruttive; attualità delle forme espressive.

⁷ Il collaboratore di Zevi aveva cominciato già a interessarsi dell'ambiente genovese, a partire dalla seconda metà del 1945, si veda: CALCAPRINA C., *L'esempio di Genova*, in «Metron», 4-5, 1945, pp. 38-43.

⁸ Acrostico dell'Associazione per l'architettura organica, fondata a Roma subito dopo la Liberazione, dallo stesso Zevi con Luigi Piccinato e Silvio Radiconcini.

un maggiore privilegio accordato al razionalismo, da parte di quello milanese, rispetto al più cospicuo interesse espresso dal gruppo romano per le eredità di Wright e di Aalto, intese soprattutto come istanze libertarie per conferire una dimensione del tutto umana al tema spaziale. Entrambe le associazioni ebbero il merito di riprendere le fila delle proposte più significative del periodo prebellico. Tuttavia era ovvio che, se non controllata direttamente da Zevi, la gestione delle sezioni locali dell'Apao potesse dare adito a equivoci, utili agli interessi dei professionisti e di quelli speculativi dell'industria delle costruzioni, come fu esplicito nelle riserve nutrite da Labò stesso nei confronti di alcuni aderenti alla sezione ligure.

A parte questa limitata eccezione, l'amicizia con Bruno Zevi favorì l'ingegnere genovese nel consolidare e rinnovare i nessi teorici che, insieme al figlio Giorgio, lo avevano legato fruttuosamente alla redazione di *Casabella*, anche se non sempre in modo univocamente concorde⁹,

⁹ Nel 1934 era stata inaugurata la Colonia Novarese a Miramare di Rimini, progettata dall'ingegnere Giuseppe Peverelli, che aveva seguito un indirizzo di mediazione tra le istanze razionaliste e quelle di Piacentini: una sorta di compromesso elevato alla seconda potenza, in cui il recensore riscontrava evidenti contraddizioni tra il corpo orizzontale correttamente ispirato a modelli neoplastici e la monumentale torre littoria. Peverelli era a capo della *lobby* dei produttori di marmi e pietre, nonché esponente di punta del regime e futuro ministro. Ben sette anni dopo l'inaugurazione Pagano ne decise la recensione su *Casabella*, per ovvi motivi di cogente convenienza politica. Labò, incaricato di redigere l'articolo, non condividendo la scelta editoriale, si espresse non senza ambiguità nel giudizio qualitativo; si rimanda a: LABÒ M., *Colonia a Rimini della Federazione Fascista di Novara. Ingegnere G. Peverelli*, in «Casabella-Costruzioni», 167, 1941. Si veda anche CANALI F., *La "Colonia dei Fasci di Novara" (detta*

per costituire poi le basi, sin dal 1946, per il proficuo impegno di Franco Albini con l'amministrazione municipale del capoluogo ligure. Il rapporto dello stesso Labò con il progettista milanese, sostenuto dall'azione di Caterina Marcenaro, giunse fino alla partecipazione, insieme al gruppo Albini-Helg, al concorso per il Palazzo dell'Arte, nel 1956.

Non si può certo negare che oltre alle due opere già citate, i progetti elaborati e portati in cantiere dallo studio milanese entro la seconda metà degli anni '50 non risentano di un contatto vivamente partecipato con le poetiche organiciste, benché elaborate attraverso la compenetrazione con le esperienze progettuali precedenti, pervenendo a forme del tutto originali, autentiche e convincentemente innovative. Fu la stessa condizione geomorfologica della città e la peculiarità del patrimonio artistico-architettonico del comune di Genova a favorire un organicismo condotto secondo criteri di *understatement*, eppure al tempo stesso molto attenti ai diversi piani di realtà contemporaneamente chiamati in causa da ciascun progetto.

Secondo questo punto di vista, il capolavoro assoluto del Museo del Tesoro non fu dunque un *unicum*, un'eccezione, poiché tramite il raccordo che Zevi assicurò tra la più colta tendenza USA e Genova (e Milano) le idee di Louis Mumford, di George Howe e di Louis Kahn ebbero modo, pur in forma mediata, di riverberarsi, in tempo reale, su di un architetto, quale Albini, che era fornito di un'altissima caratura poetica. In altri termini, l'opera va considerata

“La Novarese”) di Miramare di Rimini e l'ingegner Giuseppe Peverelli: un esempio di “razionalismo” torinese sulle rive dell'Adriatico (1934), in «Studi Romagnoli», LXIII, 2012 (ma 2013), pp. 819-842.

come espressione di un momento felicissimo per la cultura italiana, poiché il progettista riuscì a fondere in mirabile unità ed equilibrio aspetti e motivazioni di natura assai diversificata.

Pertanto sia i programmi di respiro urbanistico-paesistico – quali l’ampliamento degli uffici municipali di palazzo Tursi, disposti a gradoni lungo lo scoscendimento di Castelletto, e gli impianti sportivi della Valletta Cambiaso – sia il rimodellamento dell’intero complesso edilizio di Palazzo Rosso (oggi, tuttavia, oggetto di molte critiche sul piano della teoria del restauro) risposero a un’impostazione organicista tutt’altro che scolastica, bensì impostata secondo una soluzione coerente – sul piano formale e funzionale – di urgenze progettuali vere e concrete, non astratte, ma al tempo stesso indirizzate con decisione verso la dimensione di un’arte, di *élite* nei risultati ma non nei contenuti né negli intenti, in quanto pienamente democratica sul piano sociale.

Sotto questo punto di vista risulta interessante, tra le numerose testimonianze di un tale lavoro in divenire, rammentare quanto scritto da Zevi – in *Metron*, nel 1946 – a margine del tema dell’architettura residenziale di un centro urbano¹⁰:

«Quando si discute di edilizia organica, una delle obiezioni che si sentono fare più spesso è che la tendenza organica si può chiaramente individuare nel tema della casa isolata, ma non ha senso nei problemi dell’edilizia

¹⁰ ZEVI B., *Una casa organica nel centro urbano*, in «Metron», 9, 1946, pp. 32-45.

cittadina. 'Fino a quando parlate di casette rurali, o di ville, va bene. Ma quando si entra nell'agglomerato urbano, non è possibile costruire organicamente, perché i limiti del tema edilizio non lo permettono'. L'obiezione è parzialmente esatta. Effettivamente, non può esistere un'architettura organica là dove non esiste un'urbanistica organica, si tratta di estenderne i principi più campo più vasto della pianificazione [...]».

In altri termini, era possibile realizzare architetture organiche anche in ambiti edilizi limitati, nei centri urbani consolidati, nei restauri di architetture storiche e nell'*industrial design* e così via. Gli edifici recensiti nell'articolo dedicato a New York furono selezionati con un chiaro carattere esemplificativo, che è proprio della vocazione didattica e divulgativa dello storico romano, confermando quella fedeltà da parte dell'architettura organica verso la tradizione razionalista, tuttavia liberata dai *clichés* di un tecnicismo autoreferenziale. D'altro canto, ricerca storiografica, docenza, divulgazione e dialogo con professionisti e processi produttivi costituirono, durante tutta la vita di Zevi, un'unità inscindibile entro una visione politica ispirata e sorretta da una forte tensione etica, di libertà e di giustizia, dettata anche dal credo religioso¹¹.

Paradossalmente i primi numeri di *Metron* non ospitarono presentazioni di opere di Wright mentre accolsero quelle di Richard Neutra e di Alvar Aalto, il cui edificio delle residenze studentesche del M.I.T. fu oggetto di un'ampia

¹¹ Per la relazione di Zevi con l'ebraismo si rinvia alla nota 49 del seguente saggio.

illustrazione¹², nel 1950, preceduta da un breve testo teorico in cui l'autore definì i punti salienti che avrebbero dovuto distinguere l'architettura organica dal Razionalismo pre-bellico: l'obbligatoria relazione con la disciplina urbanistica; la preminenza del tema spaziale; la «fine del rettangolarismo», intesa come indipendenza dei volumi dalla rigidità scatolare delle forme e dalla «castità cromatica»; l'attenzione agli aspetti psicologici dei destinatari, nei loro nessi con la percezione e la fruizione delle architetture.

Inoltre vi presentò Mies van der Rohe come colui che «guadagnò lo spazio indirettamente, in quanto, superando la poetica dei volumi e limitandosi ad una elastica giustapposizione di piani liberi, articolò con essi i vuoti e la loro sequenza». L'inedita relazione Wright/Mies, in quanto «poeti dello spazio», fu approfondita in un saggio pubblicato nel numero successivo della stessa rivista. Non esisteva dunque alterità tra Wright e Aalto, da un lato, e Gropius e Mies, dall'altro; si trattava, invece, di superare gli schematismi aprioristici propri della fase avanguardistica del *Modern Movement*, rigenerandola dall'interno grazie alle esperienze organicistiche: una sorta di *beyond the Modern*, qualora non si desideri non usare il termine *post-modern* introdotto da Joseph Hudnut¹³ nel 1945, che oggi può essere fonte di notevoli equivoci storico-critici.

I molteplici nessi Mies-Gropius/Wright-Aalto determinano con chiarezza l'orizzonte di riferimento degli inter-

¹² Zevi B., *Realtà dell'architettura organica*, in «Metron», 35-36, 1950, pp. 14-23.

¹³ Si rinvia alla nota 38 del primo capitolo.

venti progettuali condotti da Franco Albini a Genova: dal nuovo quartiere di edilizia popolare, concepito come parte di città e, insieme, dell'ambito paesistico fino a giungere ai complementi di arredo dei musei, secondo quella visione integrata tra temi progettuali a differente scala che Gropius aveva introdotto negli USA grazie all'insegnamento a Harvard.

Se per Albini - in virtù della collaborazione di Caterina Marcenaro - l'organicismo fu una variante esperibile entro un metodo progettuale già concettualmente del tutto strutturato e maturo, eppure al tempo stesso ancora disponibile al confronto con altre esperienze, per Labò invece esso fu soprattutto campo di meditazione critica. Non a caso il Museo Chiossone costituisce il cuore ideale del presente volume, con la documentazione fotografica dedicata all'eccellenza dei suoi spazi interni ed esterni. La ricostruzione del suo *iter* progettuale e costruttivo non è stata ancora compiutamente definita, a causa anche di lacune documentarie e di testimonianze contraddittorie¹⁴. Anche se condotta in tempi lunghi e tramite complesse variazioni del suo processo costruttivo, l'opera conseguì un esito sostanzialmente unitario e di alta qualità, non solo e tanto funzionale, quanto formale, proprio in virtù della perfetta reciproca intersezione tra valori d'uso, strutturali ed estetici.

Nel 1946 il Comune decise di allocare la collezione di arte orientale, a suo tempo donata da Edoardo Chiossone alla città, nell'edificio neoclassico che prima ospitava il Museo Ar-

¹⁴ LANTERI MINET T., *Mario Labò. La produzione culturale architettonica e il ruolo di promotore culturale nella prima metà del XX sec.*, tesi di dottorato, Dottorato di ricerca in Architettura, Università di Bologna, 2017.

cheologico ed Enografico (la Villetta Di Negro), gravemente danneggiato dai bombardamenti. In prima istanza l'Ufficio Tecnico Comunale elaborò un progetto di restauro integrale, poi accantonato per le diverse e peculiari esigenze espositive che la collezione Chiossone esigeva¹⁵. Fu per questo motivo che si decise di ricostruire *a fundamentis* l'intero edificio, imponendo però il rispetto del sedime e della volumetria. Il 29 luglio 1948 l'incarico fu conferito a Labò, che presentò un progetto di massima approvato dalla Commissione Edilizia il 21 dicembre del medesimo anno; tuttavia il Provveditorato regionale alle opere pubbliche concesse il proprio benestare tre anni dopo, il 22 maggio 1951. La costruzione neoclassica fu demolita nel corso dell'estate di quell'anno medesimo. A quel punto, constatata l'inadeguatezza dimensionale del primo progetto rispetto alle funzioni previste, si decise di aumentare area e volumetria, mantenendo il solo l'orientamento NO/SE dell'asse longitudinale del vecchio edificio. Di conseguenza, nel 1952, fu necessario approntare un progetto del tutto nuovo, presentato nel 1953 nella sua veste definitiva, benché priva dei dettagli esecutivi, tra cui le rampe delle scale, via via rinviati dal progettista prima per problemi burocratici e poi per il sopraggiungere della malattia.

Labò volle conservare dell'architettura ottocentesca il riferimento tipologico ad un'aula basilicale a tutta altezza,

¹⁵ La documentazione grafica e fotografica relativa alla Villetta Di Negro e poi al Museo Chiossone, dal 1942 in poi, è conservata presso: Archivio Storico del Comune di Genova; Archivio Fotografico del Comune di Genova; Archivio Regionale Liguria, Genio Civile; Archivio Progetti Edilizi Comune di Genova; Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma; Archivio Studio Grossi Bianchi, Genova.

con ampi spazi di esposizione affacciati perimetralmente su di essa, per la cui peculiare definizione strutturale fu chiesta la consulenza di Pier Luigi Nervi, ingegnere che come accennato era stato molto prossimo a Zevi nei primi tempi dopo la Liberazione. Alcuni disegni preliminari, sempre del 1952, attestano una prima soluzione della copertura a due falde concave, ma asimmetriche per differenza dimensionale, palesemente ispirate all'architettura giapponese tradizionale, che furono poi sostituite da due piani rettilinei sconnessi tra di loro, al colmo, per l'interposizione di un'asola, che probabilmente doveva ospitare una stretta e lunga vetrata continua lungo tutto l'asse longitudinale dell'edificio, formando un lucernario utile per l'illuminazione zenitale del terzo e ultimo piano. Su probabile richiesta della direzione dell'Ufficio Belle Arti, questa eventuale fonte di illuminazione fu poi abolita, perché l'ultimo piano fu destinato a ospitare dipinti e stampe, bisognosi di essere protetti dalla luce naturale. Rimase tuttavia la sconnessione delle falde e l'asimmetria degli intradossi interni. La presenza di questo supposto lucernario, nel progetto del 1952, non è rintracciabile nella documentazione pubblicata ma fu attestata pubblicamente da Luigi Grossi Bianchi¹⁶, che insieme a Cesare Fera condusse a termine le opere costruttive e di arredo museale, dal 1967 al 1971.

¹⁶ La notizia è stata confermata all'autore dal figlio dell'ingegnere, arch. Giovanni Grossi Bianchi, che qui si ringrazia.

I tempi del cantiere furono quindi molto dilatati¹⁷. L'avvio dei lavori avvenne infatti nel 1954; la loro direzione fu curata da Labò - sino alla malattia, nel 1960 - con l'aiuto dell'ingegnere Giorgio Olcese, dirigente del comune, che li condusse autonomamente a termine dopo la morte di Labò, avvenuta nel 1961. Olcese dovette risolvere i numerosi problemi causati dalla mancanza degli esecutivi di intere parti della costruzione. Ad esempio l'inserimento dei corpi scala comportò alcune demolizioni di quanto già costruito con l'inserimento, nei solai della sale laterali a sbalzo, di travi incravattate al fine di assorbire le sollecitazioni torsionali delle scale stesse¹⁸.

I lavori furono terminati nel 1967, anno in cui il comune affidò l'incarico dell'arredo ai citati Fera e Grossi Bianchi, che conferirono all'opera una perfetta ed esemplare unità. Per queste ragioni il Museo Chiossone risulta essere ancora una pagina aperta nella storia dell'architettura genovese, peraltro poco nota al grande pubblico, soprattutto non cittadino; tuttavia la sua indiscutibile qualità travalica tutte le diverse fasi alle quali il cantiere fu soggetto, in virtù dell'idea originale di Labò, che fu tanto chiara ed autorevole da conservare la sua originale ed autentica concezione spaziale, di là dalle varianti di progetto e dalle modificazioni

¹⁷ Tutti i dati relativi al complicato e lungo iter costruttivo sono tratti da: RAZZI M., *L'ulivo sul tetto. 1892-1992, Cent'anni di edilizia genovese tra storia e ricordo*, Cassa Edile Genovese, Genova 1992, pp. 110-112.

¹⁸ I calcoli statici relativi al nuovo quadro statico di scale e corridoi furono curati dall'ing. Renato Toninelli, di cui si rammenta l'impianto strutturale curato per il progetto di Giorgio Olcese, Marco Lavarello e Vincenzo Oddi del Teatro Margherita a Genova (1955).

strutturali. La prima recensione dell'opera apparve soltanto nel 1972 - a ben 24 anni di distanza dall'inizio della progettazione e a 11 dalla morte di Labò, e, non a caso, fu ospitata dalla rivista *Architettura cronache e storia*, lanciata nel 1955 Bruno Zevi in sostituzione di *Metron*¹⁹.

Facendo ancora perno sulle peculiari relazioni sviluppatesi tra Zevi e Genova è possibile affermare che la sua aspra e implacabile polemica condotta - molti anni dopo - contro il progetto del nuovo Teatro Carlo Felice, elaborato da Ignazio Gardella jr. con Aldo Rossi, nonché verso chi ne difendeva la necessità e la qualità²⁰, segnò l'esaurimento definitivo non solo della peculiare esperienza organicista ligure, in quanto addentellata ad alcuni aspetti della tradizione del Movimento Moderno, ma anche dalla perdita, da parte di Zevi stesso, dell'aderenza al piano di realtà di una cultura progettuale *in progress* secondo obiettivi a lui non congeniali.

Il presente volume è articolato in tre sezioni.

Quella centrale è dedicata ad un servizio fotografico orientato criticamente per porre in evidenza la straordinaria qualità dell'opera architettonica, fondata su di un'idea di percorso che si svolge entro spazi e testimonianze artistiche che organicamente girano intorno al salone a tutt'altezza

¹⁹ OLIVA F., *Museo di Arte Orientale a Genova*, in «Architettura cronache e storia», 1972, 3, pp. 163-166.

²⁰ Il riferimento va soprattutto a Cesare Fera, del quale peraltro Zevi aveva in precedenza recensito positivamente alcuni lavori. Si ringrazia Stefano Fera per l'informazione, che corrobora la testimonianza di Mario Paternostro, informatore di Zevi stesso circa le progressive vicende attuative del Carlo Felice.

o, per meglio dire, di una vera e propria, perfetta *promenade architecturale*.

A latere del servizio fotografico – posto quasi a guida di elemento centrale di un trittico – si articolano i due saggi che esaminano distintamente, su piani ermeneutici differenziati, l'incredibile ricchezza di valori culturali di cui fu nutrita l'attività di Labò, Albini e Marcenaro, distinguendone l'intreccio in due analisi che, pur autonome, sono coordinate tra di loro.

Detta decisione è, d'altro canto, coerente con la travagliata conduzione del progetto e del cantiere del Museo Chiossone e con la conseguente difficoltà a stabilire senza dubbi tutti i suoi aspetti intrinseci (composizione, sistema strutturale, valori espressivi dei materiali) ed estrinseci (strategia e ruoli delle diverse personalità alternatesi nel tempo nella committenza municipale), come si è definito molto sinteticamente nella presente introduzione.

Il primo contributo è, pertanto, centrato sulla peculiare formazione statunitense di Zevi ed alla diffusione delle sue idee a Genova grazie a Labò, di conseguenza rivelando un legame mai sondato, che fu fertile terreno di coltura per le scelte di Albini e Marcenaro. Il secondo contributo integra il primo attraverso un piano ermeneutico prettamente correlato alla storia culturale. I due saggi sono inoltre attraversati dai riferimenti al predetto binomio Albini/Marcenaro: il primo pone in evidenza il cric per l'esposizione del frammento della tomba di Margherita di Brabante a palazzo Bianco; il secondo affronta il tema, ben più complesso del restauro di palazzo Rosso, interpretato da Marcenaro stessa come un'architettura organica di età barocca.

I tre progetti museografici riflettono paradigmaticamente il passaggio – nel volgere di appena un decennio – dell'economia italiana dalla fase della ricostruzione all'impetuosità, benché di breve durata, del «miracolo economico». La assoluta castità espressiva perseguita – con modalità talora quasi luterane²¹ – in palazzo Bianco (una vera *hygiène du goût*, come osservò Franco Russoli, che includeva però la geniale invenzione del cric) si tradusse quindi nella diversa sontuosità della sistemazione di palazzo Rosso, in termini di enfaticizzazione dell'impiego sia della componentistica metallica sia del colore rosso quale mezzo di unificazione visiva del percorso museale.

In questo ricco e vario contesto il Museo Chiossone si inserisce a pieno titolo come una testimonianza essenziale per comprendere la varietà e la complessità dei riferimenti che accompagnarono il rinnovamento dell'architettura italiana in una fase cruciale della sua storia.

²¹ Fra le opzioni più discutibili – dal prevalente punto di vista dell'istanza storica più che da quello dell'istanza estetica – tra quelle poste in opera da Caterina Marcenaro ci fu la rimozione delle cornici dei dipinti, comprese quelle originali, in nome di un assoluto predominio dell'opera in sé – che in quanto ospitata in un museo aveva perduto l'identità della sua collocazione originaria – e dunque accolta in un candore assoluto, asettico, in modo che non ne risultassero turbati in alcun modo i valori prettamente artistici, estendendo di conseguenza, arbitrariamente, le teorie estetiche di Benedetto Croce ben oltre i suoi limiti razionali e operativi. Il giudizio di valore globalmente formulato riguardo all'azione culturale svolta da Caterina Marcenaro è un atto critico, non di fede, che lo storico elabora tenendo in conto anche gli esiti non positivi, né presentandoli con l'assurda mira di considerarli perentori e definitivi, bensì soggetti alla discussione e alla revisione.

Marco Spesso

Genova 1946-1962: intersezioni tra razionalismo e organicismo

Bruno Zevi: «verso un'architettura organica» in Italia

Dopo la Liberazione Bruno Zevi diede avvio a un complesso lavoro di rinnovamento – teorico e organizzativo – della cultura architettonica italiana, segnandone una tappa fondamentale, di rilievo storico¹. Nel 1944 era rientrato a Roma al seguito delle forze armate alleate, in quanto in servizio presso l'USIS (United States Information Service). Ritornarono dall'esilio, nel 1945, anche i docenti universitari che non avevano giurato fedeltà al regime, tra i quali Lionello Venturi; nell'anno seguente Adriano Olivetti riprese le redini dell'azienda, dopo il trasferimento in Svizzera per sfuggire all'arresto a causa dell'attività antifascista. Si venne perciò a costituire rapidamente una rete di relazioni, diffusa su tutto il territorio nazionale, in collegamento anche con quegli ambiti che procedevano autonomamente verso lo stesso ideale di rinnovamento, come nel caso di Ernesto Nathan Rogers a Milano

¹ Per la complessa vicenda relativa al definitivo trasferimento di Bruno Zevi in Italia e all'avvio della sua attività si rinvia a: DULIO R., *Introduzione a Bruno Zevi*, Roma 2008.

Zevi, infatti, riprese le fila (quella continuità predicata da Rogers stesso) di quanto operato da Edoardo Persico e da Giuseppe Pagano nel loro lavoro redazionale presso *Casabella*, inserendosi in un più ampio ambito di valorizzazione di quelle esperienze, al fine di farne punto di riferimento per la nuova stagione democratica. Sempre nel 1945, Alfonso Gatto curò la pubblicazione del testo *Profezia dell'architettura*, rimasto inedito dopo la morte improvvisa di Persico. Il poeta aveva condiviso con il critico un sodalizio spirituale e, per certi versi, anche politico, nell'adesione a un'idea di architettura nuova in quanto frutto di una rivoluzione non solo estetica ma anche sociale². L'attività storico-critica di Persico - pur rimasta ad uno stadio di formazione - fu base per lo sviluppo di quella di Bruno Zevi, che nel 1945 pubblicò *Verso l'architettura organica*³, i cui fondamenti teorici sarebbero stati ampliati in *Saper vedere l'architettura*⁴ (1948) e poi risolti in compiutezza nella *Storia dell'architettura moderna*⁵ (1950). Pur nella loro autonomia tematica i tre testi costituiscono un percorso comple-

² PERSICO E., *Profezia dell'architettura*, a cura di A. Gatto, Muggiani, Milano 1945. Successivamente, nel 1947, Gatto curò la prima pubblicazione degli scritti, mentre Franco Albini, Giancarlo Palanti e Anna Castelli Ferrieri, diedero alle stampe un'antologia di progetti e di testi di Pagano. Si rinvia a: PERSICO E., *Scritti critici e polemici*, a cura di A. Gatto, Rosa & Ballo, Milano 1947; PAGANO POGATSNIG G., *Architetture e scritti*, a cura di F. Albini, G. Palanti, A. M. Castelli, Editoriale Domus, Milano 1947.

³ ZEVI B., *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Giulio Einaudi editore, Torino 1945.

⁴ ZEVI B., *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Giulio Einaudi editore, Torino 1948.

⁵ ZEVI B., *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Einaudi editore, Torino 1950.

to⁶, ai cui fondamenti l'autore rimase sostanzialmente fedele anche nelle successive elaborazioni critiche

Inoltre fondò, a Roma, l'Associazione per l'Architettura Organica (Apaο) con la finalità di fondere le varie tendenze del Movimento Moderno europeo (razionaliste o espressioniste che fossero) con il pensiero organicista per un'architettura «modellata secondo la scala umana, secondo le necessità spirituali, psicologiche e materiali dell'uomo associato». All'associazione fu coordinata la Scuola di Architettura Organica, con insegnamenti affidati a Luigi Piccinato, Pier Luigi Nervi, Mario Ridolfi e Aldo della Rocca. Inoltre, creò la rivista *Metron*, che in qualche modo fu l'organo ufficioso dell'Apaο stessa⁷.

⁶ Il primo volume costituì una sorta di manifesto programmatico, sulla traccia di quelli di Antonio Sant'Elia e di Le Corbusier, dal cui saggio del 1923 si originò la palese parafrasi nel titolo. Il secondo indagò sul concetto di spazio come primario *ubi consistam* dell'architettura: luogo flessibile e adeguato alla vita umana, nonché matrice specifica del progetto, volto a creare luoghi significanti a misura di una visione antropologica integrale, riprendendo e attualizzando le tesi elaborate, a partire dal 1883, da August von Schmarsow in merito alla conformazione dello spazio (*Raumgestaltung*); si veda GULLBERG J. *Voids and Bodies, August von Schmarsow, Bruno Zevi as Historiographical Theme*, in «Journal of Historiography», 14, 2016 (online www.academia.edu). Letture approssimative dell'opera hanno indotto a determinare l'opinione corrente secondo la quale Zevi non avesse sottolineato la necessaria inter-dipendenza dialettica tra l'evidenza strutturale e materica del manufatto edilizio e la sua *Raumgestaltung*, interna e/o esterna che sia. Con la terza monografia, infine, si volle proporre un programma storiografico che procedesse in una prospettiva *beyond*-Giedion. In altri termini, dei paradigmi presentati in *Space Time Architecture*, 1941, al fine di evidenziare il progressivo passaggio dalla fase funzionalista del Movimento Moderno a quella della maturazione umanizzatrice, ritenuta propria delle opere di Wright e di Aalto.

⁷ Si veda: M. CASCIATO, *Gli esordi della rivista "Metron": eventi e protagonisti*, in

Le opere di Wright e di Aalto non erano di certo ignote, ma erano state valorizzate da pochi progettisti. Gli studi sociologici e di urbanistica di Lewis Mumford, nonché il pensiero estetico e la ricerca storico-critica esperiti da Lionello Venturi costituirono altri fondamenti per la progressiva elaborazione concettuale. L'attività di diffusione delle opere dei maestri del Movimento Moderno europeo e nord-americano agì in una dimensione istituzionale del tutto nuova e coagulò le forze migliori in un impegno civile. Contribuì a indirizzare la grande mole di costruzioni dell'INACasa ed alla nascita di autentici capolavori, quali i musei genovesi di Mario Labò e di Franco Albini.

Particolarmente significativa fu la collaborazione fra Zevi e Ridolfi nella compilazione del manuale dell'Architetto, per il CNR, il cui comitato editoriale era presieduto da Gustavo Colonnetti, a garanzia di massima scientificità e di trasparenza politica. Vi collaborarono anche Pier Luigi Nervi e ingegneri specializzati in impiantistica. Avviato nel 1945, esso fu terminato nell'anno successivo, nonostante la grande mole di lavoro, grazie al lavoro di redazione svolto da Cino Calcaprina, Aldo Cardelli e Mario Fiorentino. Presentando l'opera sul numero 8 di *Metron* (marzo 1946), Ridolfi ne mise in luce gli aspetti di praticità, di semplice consultazione e di flessibilità ai futuri aggiornamenti: una concretezza che nasceva dal legame tra la cultura razionalista centro-europea e il realismo della situazione produttiva ed organizzativa del tempo. Esso avrebbe rivelato i suoi aspetti più ampiamente progettuali nella stagione dei piani

«Rassegna di Architettura e Urbanistica», 117, 2005, pp. 45-55.

di edilizia economico-popolare finanziati dall'INACasa e dall'UNRRA-CASAS⁸. Da essi scaturirono il quartiere Tiburtino a Roma (1950-54), coordinato da Ridolfi e Quaroni (con un folto numero di giovani, tra i quali Carlo Aymonino e Mario Fiorentino) e il Borgo La Martella a Matera (1952-54) ove si fusero le competenze di Adriano Olivetti⁹ con il gruppo di progettisti coordinato da Ludovico Quaroni (Federico Gorio, Pier Maria Lugli, Michele Valori - che partecipavano anche al piano del Tiburtino - e Giuseppe Agati). L'interesse per i dialetti architettonici (o vernacoli) diede luogo alla stagione del Neo-realismo. Anche i due insediamenti riprendevano le fila delle ricerche di Giuseppe Pagano sull'architettura rurale, ma corroborati dalle indagini sociologiche ed economiche guidate da Adriano Olivetti, già prima del conflitto, quali basi per il piano territoriale della Val d'Aosta e quindi innestati saldamente nelle esperienze del funzionalismo.

Nell'anno trascorso fra il 25 aprile 1945 e il 2 giugno 1946 l'architettura italiana diede i suoi nuovi segni: prima con il progetto per il monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine (completato nel 1951), poi con quello dedicato alle vittime dei campi di sterminio tedeschi nel cimitero monumentale di Milano. Nel primo dei due Natale Aprile, Mario Fiorentino e Giuseppe Perugini (con la collaborazione di Cino Calcaprina, Aldo Cardelli e degli scultori Francesco Coccia e Mirko Basaldella) vinsero il concorso bandi-

⁸ Acronimi di United Nations Relief and Rehabilitation Administration, Comitato Amministrativo Soccorso Ai Senzatecto.

⁹ BILÒ F., VADINI E., *Matera e Adriano Olivetti. Testimonianze su un'idea per il riscatto del Mezzogiorno*, Edizioni di Comunità, Roma/Ivrea 2016.

to immediatamente dopo la liberazione di Roma (giugno 1944) per un'opera monumentale, ma elaborata con pochi e semplici elementi, improntati alla più austera nudità: una gigantesca stereometria pura, sollevata sulle cave medesime e correttamente inserita nella geomorfologia del sito. A Milano, invece, i tre superstiti BBPR crearono una struttura reticolare cubica, che riprendeva, programmaticamente, l'esile grafia di alcuni telai reciprocamente intersecati creati da Persico per i suoi allestimenti espositivi.

La diffusione in Italia del pensiero «umanistico-progressivo» USA

Bruno Zevi aveva acquisito a Harvard, presso la Graduate School of Design di Harvard (GSD) una formazione professionale connessa direttamente alla personalità di Walter Gropius ed era entrato a diretto, immediato, contatto con una visione molto complessa dell'architettura, innervata in un pensiero sociale e produttivo di vasto impegno per il bene comune: partecipazione attiva all'agone politico, relazioni con il settore produttivo dell'edilizia, attività di informazione, aggiornamento e divulgazione a vasto raggio. Sono tutti aspetti ai quali rimase fedele fino al termine della sua vita e che si riscontrano tutti nell'attività che Joseph Hudnut (1886-1968) svolse dal 1936 al 1953 in qualità di *dean* della GSD¹⁰, presso

¹⁰ Secondo il profilo biografico riportato nel comunicato stampa, del 12 giugno 1944, delle *MOMA Lectures*, (*Joseph Hudnut of Harvard University to give Lecture at Museum of Modern Art: Post-war Planning*) la procedura di nomina si era svolta nel corso del 1935. Dal 1933 *dean* alla Columbia, Hudnut era membro dell'Architectural Advisory Committee del museo. Collaboratore della mostra *Built in U.S.A.*, la *lecture* aveva ampliato il

la quale curava anche l'insegnamento di storia dell'architettura¹¹.

Hudnut, pertanto, fu un punto di riferimento essenziale per Zevi – probabilmente pari a quello di Gropius – anche se la storiografia non ha indagato su questo così rilevante aspetto formativo. Hudnut era stato chiamato a Harvard per svolgere il ruolo di preside – in virtù del lavoro già svolto presso la Columbia School of Architecture NY dal 1926 al 1935 – con l'incarico di guidarne il rinnovamento culturale, didattico e organizzativo nei tre dipartimenti che gestivano i corsi di laurea: *Architecture*, *Landscape Architecture* e *Urban Planning*¹². Nel 1937 aveva convinto Walter Gropius e Marcel Lajos Breuer a svolgervi incarichi didattici, assegnando al primo anche il ruolo di direttore del dipartimento

tema verso la pianificazione urbana, con due sezioni: nella prima (24 maggio) era stato proposto il tema *The Relation of Structures to City Plan*, mentre nella seconda aveva conferito su *The New York City Plan and Politics*. Il documento stesso lo segnala anche come membro di numerose commissioni giudicatrici di concorsi nazionali in qualità di *Professional Advisor to the Smithsonian Gallery of Art Commission* a ragione del suo essere “widely known for his lively interest in progressive activities in contemporary architecture”. Riguardo alla personalità e all'opera di Hudnut si rimanda a: PEARLMAN J., *Joseph Hudnut's Other Modernism at the Harvard Bauhaus*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 56, 4, 1997, pp. 452-477; ID., *Inventing American Modernism: Joseph Hudnut, Walter Gropius and the Bauhaus Legacy at Harvard*, Charlottesville, Virginia University Press, 2007.

¹¹ Nel 1947 Bruno Zevi lo cita come uno dei rari docenti della disciplina impegnati, a livello dell'intera Unione, a privilegiare l'insegnamento della modernità più pregnante; si veda: ZEVI B., *Quattro riforme all'insegnamento*, «Metron», 19-20, 1947, pp. 11-24.

¹² Il corso *Architecture* era stato fondato nel 1874, *Landscape Architecture* nel 1893, *Urban Planning* nel 1900.

Architecture con l'obiettivo di attivare scambi interdisciplinari con gli altri indirizzi¹³. In quei medesimi anni fu anche direttore della National Housing Association.

Apparteneva alla tradizione del pragmatismo statunitense, nell'accezione di una filosofia progressiva ed empirica, anti-dogmatica e anti-deterministica che da William James conduceva a John Dewey: esperienza come grazia dell'agire umano, nella capacità di interazione creativa con l'ambiente¹⁴, con un accostamento anche alle teorie urbanistiche di Werner Hegemann¹⁵. Fu perciò comunemente associato a Lewis Mumford, tra gli esponenti della *Progressive Culture*, come d'altro canto testimoniato dal vivo interesse coltivato verso entrambi da parte di Bruno Zevi¹⁶.

¹³ Per un profilo critico dell'attività di Gropius alla GSD: HERDEG K., *The Decorated Diagram*, MIT University Press, Cambridge Mass. 1983. Si rinvia inoltre a: ALOFSIN A., *The Struggle for Modernism: Architecture, Landscape Architecture and City Planning at Harvard*, W. W. Norton, New York 2002; COLQUHOUN A., *Modern Architecture, New York*, Oxford University Press, Oxford 2002; WRIGHT G., *USA: Modern Architectures in History*, Reaktion Books, London 2008.

¹⁴ La linea culturale democratica - che aveva salde radici negli USA a partire da H. David Thoreau, R. Waldo Emerson e Walt Whitman - fu alla base del *concept design* di Broadacre City (1932-35) di F. L. Wright, le cui fortune critiche e popolarità conobbero una notevole ripresa nella seconda metà di quel decennio.

¹⁵ Formatosi negli anni delle avanguardie storiche Wegemann ne tentò una sintesi dialettica con la memoria vitruviana del triplice valore del progettista quale artista e scienziato, nonché versato negli ambiti politico ed economico. Emigrato nel 1933 a New York, vi insegnò *Urban Planning* presso la New School for Social Research, fino alla morte avvenuta nel 1936.

¹⁶ Allo stato attuale delle conoscenze non è dato sapere se Hudnut ricercasse criteri architettonici ispirati coerenti con le riflessioni di Dewey, nonché di Arthur Wesley Dow e di Adelbert Ames, poiché in quegli anni soltanto

Hudnut cercò una relazione con i modelli europei che fosse integrabile ai variegati accenti del *Modern Movement* in USA, ramificatisi soprattutto dopo la mostra dedicata all'*International Style* e, talora, in competizione reciproca per il riconoscimento di uno *status* di esclusività. Ciò si riflesse ben presto nel suo rapporto con Gropius, poiché nella seconda metà degli anni Quaranta nacque, tra di loro, un dissidio a ragione di un'eccessiva assimilazione della GSD al modello Bauhaus, e del conseguente insufficiente spazio offerto alla Storia, benché lo stesso Gropius ricercasse, nella fedeltà alla sua linea culturale, un *Total Scope* nella progettazione architettonica e urbana, quale integrazione di umanesimo e tecnica¹⁷. Lo sviluppo dei rapporti tra i due si svolse in parallelo con il progressivo volgersi di Bruno Zevi - tra il 1943 e il 1944 - verso l'architettura organica rispetto all'ori-

l'edificio della Crow Island School, a Winnetka (IL) ne concretizzava gli ideali. Nel 1938-40 Eliel e Eero Saarinen (con la collaborazione di Perkins, Wheeler e Wills) vi avevano sperimentato un'originale dialettica tra razionalismo e organicismo [Fig. 1]. Va inoltre ricordato - a proposito di un eventuale interesse di Zevi verso i due architetti finlandesi, padre e figlio - che insieme a Charles Eames, Eero aveva vinto il concorso del MOMA, bandito nel 1940, *Organic Design in Home Furnishing*. Dell'attività teorica di Hudnut offrono testimonianza i suoi scritti, a titolo esemplificativo si rinvia a HUDNUT J., *Architecture and the Spirit of Man*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1949. Scritto all'inizio della parabola declinante della sua attività politica, la monografia fu mirata a dotare il *Progressive Movement* di una sua ontologia, basata sulla differenza tra *zoé* - in chiave aristotelica, la vita meramente naturale, vegetativa e sensitiva - e *bios*, attinente alle facoltà superiori della persona e ai principi della libertà e del diritto.

¹⁷ GROPIUS W., *Scope of Total Architecture*, Harper & Brothers, New York, 1955, ed. it. *Architettura integrata*, a cura di R. Pedio, il Saggiatore 1958. Nella prefazione dell'edizione italiana Gropius ringraziò Bruno Zevi per avere autorevolmente incoraggiato l'operazione editoriale.

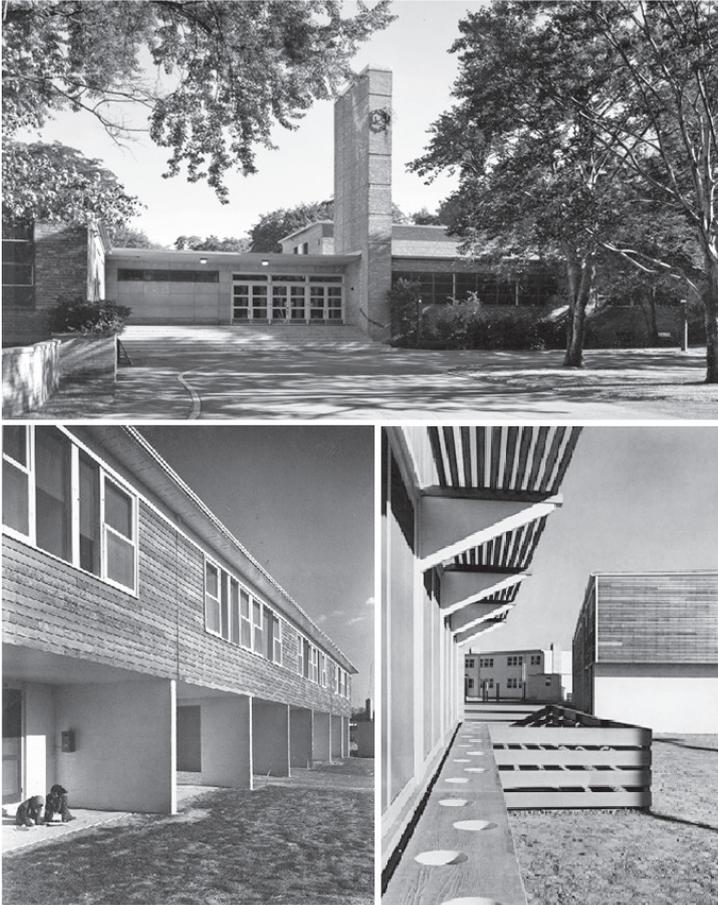


Fig. 1: Eliel e Eero Saarinen, Crow Island School, Winnetka, Illinois 1938-40 (In alto). George Howe, Oskar Stonorov e Louis Kahn, Carver Court Housing, Coatesville, Pennsylvania 1940-44. (In basso).

ginaria predilezione per le figure di Gropius stesso e di Erich Mendelsohn, che aveva caratterizzato il biennio di studi (1940-42) presso la GSD.

Quegli stessi anni costituirono per il *dean* l'apice dell'impegno politico. Nel dicembre 1943 fu tra i fondatori dell'American Society of Planners and Architects (ASPA), quale alternativa militante all'American Institute of Architects (AIA), ritenuto inefficiente nella valorizzazione dei progettisti più aggiornati, che quindi aderirono in numero cospicuo al nuovo ente¹⁸. Nel suo progetto culturale si collocarono anche l'invito negli USA a Josep Lluís Sert, nel 1939, nonché quello a Le Corbusier, per esporre i progetti recenti, nel 1946 a New York¹⁹. Complementare a quello di Hudnut fu il ruolo di George Howe, che dal 1942 al 1945 diresse la Public Building Administration e il Federal Works Agency. Nell'ASPA si sviluppò anche l'impegno di Louis I. Kahn²⁰, che nel 1947 ne divenne presidente. Insieme a Howe, cui era associato nello studio di Philadelphia, e a Oskar Stonorov aveva costruito (1940-44) Carver Court Housing, a Coatesville [Fig. 1]: esempio di *low-cost housing*, in cui si volle evitare la monotonia di un standard portato al massimo della produttività industriale, tuttavia garantendo unità di intenti ed economicità²¹, che fu poi base per il progetto di Kahn stesso per

¹⁸ Accanto a numerosi e importanti urbanisti, vi aderirono Marcel Breuer, George Howe, Walter Gropius, Eric Mendelsohn, Richard Neutra, Josep Lluís Sert ed esponenti dell'*International Style* (Philip Johnson, William Lescaze, Eero Saarinen e lo storico Henry-Russel Hitchcock).

¹⁹ La mostra fu allestita presso l'International Building del Rockefeller Center. Fu offerta particolare attenzione agli studi relativi al *Modulor*, quale sistema proporzionale atto a temperare le limitazioni implicite nei sistemi di prefabbricazione.

²⁰ In quegli stessi anni Hudnut offrì a Kahn alcuni incarichi di docenza presso la GSD.

²¹ L'insediamento, nella piccola città di Coatesville (PA), fu commissionato dal dicastero della Difesa per i suoi dipendenti afro-americani.

l'American Village (1500 unità), utopia anti-speculativa consona allo spirito *radical* e all'idealismo *New Deal*. Hudnut, Howe e Kahn credevano nella piena interazione tra *architecture*, *urban planning* e *Landscape architecture*, raggiungendo l'apice negli anni 1945-46 in una visione politica *liberal*²², che si esprime nella pubblicazione (1946) della lettera a suo tempo inviata da Howe stesso al presidente F. D. Roosevelt²³. Tuttavia a ragione del rapido mutare della politica economica nazionale e internazionale, l'ASPA non ebbe successo e chiuse del tutto la sua attività nel 1948.

Nell'atto costitutivo di essa Hudnut aveva scritto: «architecture is a social art, inseparable except in rare instances from the collective life, the smallest unit of which is

Nonostante le prescrizioni ancora ispirate alle norme segregazioniste, i progettisti crearono un ambiente comunitario di buon livello. Pur se limitato in termini quantitativi, fu studiato in stretta relazione con l'ambiente, attualizzando alcuni aspetti tipici della *Garden City*. Furono progettate quattro diverse tipologie abitative, onde evitare l'uniformità, che furono risolte in termini costruttivi e formali per mezzo della ricerca di un congruo equilibrio tra uno standard e le sue possibili variazioni, condotte con maggiore facilità grazie all'utilizzazione di una componentistica in legno, per alcuni versi anche scientemente memore delle tradizioni *vernacular*. A ragione del suo valore storico-critico nel 2013 la Pennsylvania Historical and Museum Commission dichiarò l'idoneità dell'*housing* per la sua tutela, per mezzo dell'iscrizione nel National Register of Historic Places.

²² SHANKEN A. M., *Between brotherhood and bureaucracy: Joseph Hudnut, Louis I. Kahn and the American Society of Planners and Architects*, in «Planning Perspectives», 20, 2005, pp. 147-175.

²³ Amico di vecchia data del presidente, Howe inviò, all'indomani dell'elezione, un rapporto sull'edilizia pubblica, senza riceverne risposta. Nel febbraio del 1946, dopo la morte di Roosevelt, la pubblicò con il titolo *Master Plans for Master Politicians* nella rivista *Magazine of Art*.

family, the largest unity is the city». L'aspetto neo-umanistico doveva correggere le distorsioni produttivistiche e speculative dell'industria edilizia americana già tesa allo sviluppo post-bellico. Va rammentato che nel medesimo 1943 Mumford aveva pubblicato a Londra il testo *The Social Foundation of Post-War Buildings* e, a New York, era stato reso noto il manifesto *Nine Points on Monumentality* - di Sigfried Giedion, Josep Lluís Sert e François Léger - in cui si invocava un rinnovato atteggiamento progettuale che andasse oltre «una risposta semplicemente funzionalista» alle istanze sociali: aspetto che sarebbe stato ribadito, nel 1951, anche nella serie di conferenze di Mumford - *Art and Technics* - organizzata dalla Columbia University²⁴.

Nel mese di ottobre 1945 *Metron* accolse la traduzione di un saggio di Hudnut, edito a maggio negli USA²⁵. Nel titolo compare uno dei primi impieghi dell'aggettivo *post-modern*, ben prima che esso acquisisse - nell'ambito letterario, e poi nell'architettura - il suo significato più generalmente condiviso²⁶. Il termine usato da Hudnut si colloca,

²⁴ MUMFORD L., *Art and Technics*, Columbia University Press, New York 1952, ed. it. *Arte e Tecnica*, a cura di M. Labò ed E. Morpurgo Labò, Edizioni di Comunità, Milano 1961. Nel capitolo 5, dedicato all'architettura, l'autore dichiarò l'inscindibilità, anche in assenza di scopi artistici, delle tre diadi bellezza-utilità, simbolo-struttura, significato-funzione; ribadiva inoltre la prevalenza in Wright dei valori della persona e dei criteri qualitativi rispetto agli standard, in esplicita polemica con Le Corbusier.

²⁵ HUDNUT J., *Post-modern House*, in «Architectural Record», 97, 1945, pp. 135-140; *La casa post-moderna*, «Metron», 3, 1945, pp. 15-27.

²⁶ La circolazione del termine, a partire dagli Stati Uniti, si sviluppò inizialmente nell'ambito della critica letteraria, dalla fine degli anni Cinquanta, in un'accezione prettamente negativa, sia nei confronti della *post-culture* di Leslie Aaron Fiedler sia verso la cultura di massa; si vedano:

infatti, tra il *Post-War Building* (1943) di L. Mumford²⁷ e il *Post-Historic Man* (1950) di Roderick Seidenberg²⁸, ma con una sua propria autonomia concettuale. Il *post-* va inteso infatti come un *beyond* o un *trans-*: un procedere oltre (ma sempre dentro) la modernità dei grandi maestri, non negandone le radici, né in antitesi ad esse, bensì in uno sviluppo che accoglieva la lezione democratica e umanitaria dell'organicismismo di Wright e di Aalto, temperando le deviazioni post-umane del funzionalismo. Di certo il rinnovato interesse per la storia dell'architettura – motivo di contrasto tra il *dean* e Gropius – non escludeva a priori l'interesse dell'architetto per una formatività da realizzarsi non solo nella certezza «di un progetto e di un'ideologia», bensì affondando «nella materia dell'arte, in un immaginario fatto di un incarnamento tra idea e sensibilità»²⁹.

In altri termini il *post-* è quindi da intendersi come *beyond Modern*: modernità matura, sempre in dinamica dialettica con l'attualità. La guerra aveva reso drammaticamen-

HOWE I., *Mass Society and Postmodern Fiction*, in «Partisan Review», XXVI, 3, 1959, pp. 420-436; LEVIN H., *What was Modernism?*, in «Massachusetts Review», I, 4, 1960, pp. 609-630. In seguito – a breve termine – l'aggettivo cominciò ad essere utilizzato anche nell'ambito della progettazione architettonica nell'accezione fornita da Philip Johnson.

²⁷ MUMFORD L., *The Social Foundations of Post-War Building*, Faber & Faber, London 1943.

²⁸ SEIDENBERG R., *Post-historic Man, An Inquiry*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1950. L'autore, architetto di origine tedesca e appartenente alla cultura del materialismo dialettico, evidenziò la tendenza dell'organizzazione industriale e dei processi produttivi basati sull'automazione a procedere verso l'annullamento dell'umanità, confinandola a semplice ombra del funzionalismo da essa stessa creato.

²⁹ BONITO OLIVA A., *La Transavanguardia italiana*, Politi, Milano 1980.

te tangibile la perdita del *tèlos* – compagine di senso e di direzione di quei temi esistenziali posti in subordine dal prevalere del sapere scientifico – che Edmund Husserl aveva individuato nella cultura europea già nel 1936³⁰.

D'altro canto l'intuizione che il tempo avanguardistico della Modernità avesse ceduto il passo a un momento più riflessivo e meno polemico era già radicata, ad esempio, nella redazione di *Casabella Costruzioni*³¹. L'*International Style* aveva oggettivamente favorito la precognizione critica del deciso avvio di un *Modern Movement* svincolato dall'alveo magmatico delle avanguardie storiche in cui era nato, pur tuttavia riducendolo a mera opzione stilistica. Le rinnovate fortune di Wright e le novità di Aalto svilupparono, a partire dal 1936 ca., un rinnovato spirito critico, peraltro attivo

³⁰ HUSSERL E., *La crisi delle scienze e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 1965.

³¹ Con le seguenti parole Anna Maria Mazzucchelli, nel 1941, commentava la casa-studio costruita da Alvar Aalto, per sé e per la moglie Aino, a Munkkiniemi, presso Helsinki [Fig. 2]: «Aalto è già estraneo alla polemica razionalista degli architetti che lo hanno preceduto. Tuttavia non si dovrà scambiare per arbitrio la sua spregiudicatezza di costruttore che alza in uno stesso edificio strutture di ferro e di mattoni, di cemento armato e di legno, né per decorativismo la sua liberà di invenzione. Nelle ultime costruzioni come in questa casa che si è costruito per sé, Aalto non si accontenta di un gioco di prospettive e di piani, ma vuole che ogni parete vibri per lui di una luce sua propria variamente riflessa e scandita: voler vedere nell'uso del mattone o del legno una concessione al tradizionalismo locale sarebbe un equivoco, poiché la sola tradizione in cui opera Aalto è quella stessa dell'arte. Il 'razionalismo', superato nel senso polemico, è ancora nell'architettura di Aalto come esperienza concreta e viva, proprio perché liberato dalle sue stesse formule pratiche e ricondotto nell'essenza morale di autentica necessità di espressione». Si veda: MAZZUCCHELLI, A. M. *Alvar Aalto*, in «Casabella Costruzioni», XIX (1941), 162, pp. 28-29.

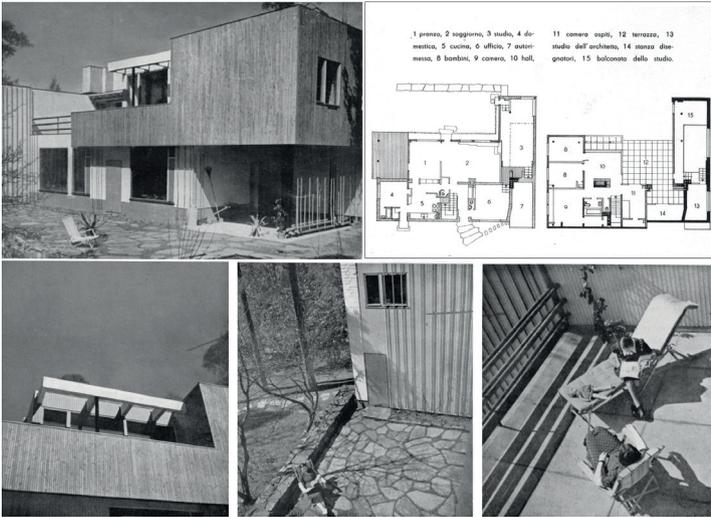


Fig. 2: Alvar Aalto, casa dell'architetto a Munkkiniemi, presso Helsinki (1934-36).

in Italia grazie al gruppo operante in *Casabella*³².

Hudnut voleva preservare i valori sociali e umani dell'architettura, rispetto al dominio di quelli meramente tecnici, organizzativi, produttivi e finanziari, anche riscoprendo – secondo la traccia del citato manifesto di Giedion, Sert e Léger – i valori espressivi simbolici e rappresentativi della tradizione, tuttavia entro una visione liberal-democratica ben distinta dai regimi totalitari.

³² Ci si riferisce, in altri termini, non solo a Edoardo Persico (pioniere già nel 1933 con la pubblicazione del grattacielo costruito a Philadelphia da Lescaze e Howe) e a Giuseppe Pagano, ma anche a Anna Maria Mazucchelli, Mario e Giorgio Labò, Giulio Carlo Argan, Giulia Veronesi, Alfonso Gatto.

La nota editoriale di presentazione – non siglata, ma riferibile a Zevi, a ragione della frequentazione della GDS – attesta una sorta di viva empatia/simpatia verso il *dean*³³, in virtù del suo mettere in pratica le idee di Mumford in termini interdisciplinari: nella prassi didattica, nella divulgazione culturale, nell'attività politica, nella creazione di nessi operativi tra il settore più colto e progressista dei professionisti e l'industria edilizia. Come già accennato, il *dean* in persona aveva potuto offrire un modello concreto per quelle molteplici e coordinate linee di azione che Zevi sviluppò dal 1945 in poi. Al ritorno del breve viaggio negli USA – nell'inverno 1945-46, a ragione dei rapporti con l'United States Information System (USIS) – *Metron* ospitò un altro saggio di Hudnut, di argomento più meramente politico³⁴, già edito in America nel 1943. Il 16 febbraio 1946 Zevi aveva partecipato al *meeting* dell'American Institute of Planners (AIP). La pianificazione urbana, come la standardizzazione e la prefabbricazione edilizie, erano temi fondamentali della politica estera degli USA, che egli recepì optando palesemente per la visione umanitaria e progressista, dal momento che la sua opera di diffusione in

³³ «Joseph Hudnut, preside della celebrata Scuola di Architettura di Harvard, è esponente di una particolare mentalità critica americana, che ci sembra tra le più vive e ricche, e che potremmo chiamare umanistico-progressiva. Del resto la sua presa di posizione, attraverso una scrittura convincente e piena di 'humour', è tra le più prossime a una concezione latina. Qui egli invita gli architetti a superare l'attuale inclinazione verso un dogmatismo puramente scientifico, funzionale o strutturale per dirigersi verso qualcosa, che oltre a soddisfare quelle esigenze, esalti il senso permanente della vita umana».

³⁴ HUDNUT J., *The Political Art of Planning*, «Architectural Record», 94, 1943; *Urbanistica, arte politica*, «Metron», 10, 1946, pp. 50-57.

Italia dell'*american style of life* non risiedeva per nulla in un'inculturazione dei meri aspetti economici ed organizzativi, bensì di quelli politici – democratici – e quindi culturali, in una chiave prettamente sociale, che era nel codice genetico della sua formazione religiosa³⁵. Il saggio del 1943, quindi, possedeva una pregnante attualità per il contesto italiano. Tuttavia in breve tempo, nella cultura architettonica, si perse del tutto la traccia del pensiero di Hudnut, come è dato constatare dall'assenza di citazioni nella monografia di G. C. Argan dedicata a Gropius³⁶, edita nel 1951.

Zevi proseguì, perciò, l'opera di aggiornamento della cultura progettuale italiana, con uno spirito di completa autonomia e di indipendenza rispetto ai criteri del'USIS, avviata già a immediato ridosso della Liberazione secondo un coerente programma di formazione e di divulgazione culturale di elevato valore qualitativo, informata ai migliori standard statunitensi, secondo la traccia *progressive-liberal*. Tuttavia spostò l'attenzione sull'opera di George Howe, in quegli anni (1947-49) presente a Roma in qualità di *Architect in residence* presso l'American Academy. In qualche modo ne presagì i frutti, rivelatisi pochi anni dopo con la prima opera autonoma di Kahn. Nel 1948 gli dedicò, su *Metron*³⁷,

³⁵ Nell'ambito del Congresso dell'Unione delle Comunità Ebraiche – svoltosi a Roma, il 9 giugno 1974 – aveva affermato che «un'architettura basata sul pensiero ebraico è un'architettura organica, vivente, capace di crescere svilupparsi»; si veda LIMA A. I., *Alle soglie del terzo millennio, sull'architettura*, cit., p. 90.

³⁶ ARGAN G. C., *Walter Gropius e la Bauhaus*, Giulio Einaudi editore, Torino 1951.

³⁷ ZEVI B., *George Howe*, pp. 9-11; HOWE G., *Piani maestri per i maestri della politica*, pp. 12-15.

un breve saggio, accompagnato dalla traduzione della lettera per Roosevelt, da intendersi come documento complementare a quelli precedenti di Hudnut, innestandosi nel vivo interessamento che Persico aveva già dimostrato, introducendone l'opera in Italia³⁸.

Il testo esplicita la sua incondizionata ammirazione: «Howe è l'unico architetto che possa raccogliere dietro di sé la grande maggioranza, la totalità forse degli architetti americani, anche di quelli che non ne comprendono l'architettura. La sua personalità trascende l'indirizzo culturale, direi la sua stessa architettura; si fonda sulla sua umanità, sul suo disinteresse, su un certo intellettuale 'bello di natura', su un'eleganza del suo pensiero e del suo agire che lo mette automaticamente al di fuori dei partiti personalistici, dei radicalismi di maniera, principalmente di quel provincialismo che invade la cultura americana sia di destra che di sinistra». Ne valorizza la nostalgia dell'umanesimo, l'indirizzo mediato fra *Beaux-Arts*, Lewis Mumford, la tradizione europea (Lescaze e Storonov) e Wright. Nella lettera indirizzata a Roosevelt, Howe aveva rimarcato tre obiettivi strategici: politico (arte dell'immaginazione), legislativo (formulazione dei concetti) e amministrativo (istituzione dei laboratori dove le formule sono collocate e generalizzate), perché l'azione politica deve essere il primo interesse dell'urbanista, in quanto artista e tecnico al tempo stesso.

³⁸ In *Casabella* (febbraio 1933) aveva presentato, elogiativamente, il Philadelphia Saving Fund Society, costruito nel periodo in cui Howe condivideva lo studio con William Lescaze: opera miliare del *Modern Movement* USA in quanto costituisce la prefigurazione di un *International Style* autonomo rispetto a Johnson e Hitchcock.

Intellettuale, politico, architetto non votato al mero professionismo, Howe fu perciò considerato da Zevi come il compiuto paradigma di quanto già asserito in *Verso un'architettura organica*: non a caso furono privilegiate le foto di esterni e interni della casa di Clara Fargo a Port Rock³⁹ [Fig. 3], quali esempi di una progettazione in cui erano confluiti in unità di coerente sistema la tradizione europea, alcuni modi *International Style* e l'opera di Wright⁴⁰. Per lui Howe fu

³⁹ George Howe (1886-1955) aveva completato i propri studi di architettura a Parigi, nel 1912, presso l'École des Beaux-Arts. Nel 1929 ebbe inizio il sodalizio professionale con William Lezcaze, che culminò nella costruzione del Philadelphia Saving Fund Society Building (1932) che costituisce prefigurazione e attuazione dell'*International Style*, con autonomia dalle teorie di Philip Johnson e H.-R. Hitchcock. Il grattacielo e una casa furono prontamente recensite da Persico in *Casabella* (febbraio e luglio 1933). Tuttavia ben presto sviluppò la volontà di umanizzare il processo progettuale-costruttivo razionalista con un diretto riferimento a Wright, con un percorso che corre dalla William Wasserman's House (Square Shadow), Whitmarsh (PA), 1932-1934, alla Clara Fargo Thomas' House, Fortune Rock, (ME), 1937-39 [Fig. 3]. Nel secondo esempio razionalismo e organicismo si accordano reciprocamente, insieme a soluzioni *vernacular* (materiali lapidei locali, *shingle* e *stick style*). Nel 1941 cominciò il sodalizio con Kahn e Storonov. Tra il 1942 e il 1945 diresse la Public Building Administration e la Federal Works Agency, sviluppando idee che nel 1946 rese note pubblicando la sua lettera a F. D. Roosevelt (*Master Plans for Master Politicians*). Tornato da Roma, dal 1949 al 1954 fu *chair* dell'Architectural Department a Yale, dove Kahn era docente (*Scholar in Residence* a Roma nel 1950-'51), al quale affidò il progetto della Yale University Art Gallery, i cui lavori cominciarono nel 1953.

⁴⁰ Riguardo alla ricchezza dei riferimenti cari a Zevi, al di fuori di ogni tassonomia a priori, si vedano le quattro case newyorkesi da lui portate ad esempio di architettura organica in *Metron* nel 1946: Fairchild (William Hamby, George Nelson), Norman e Lescaze (entrambi di William

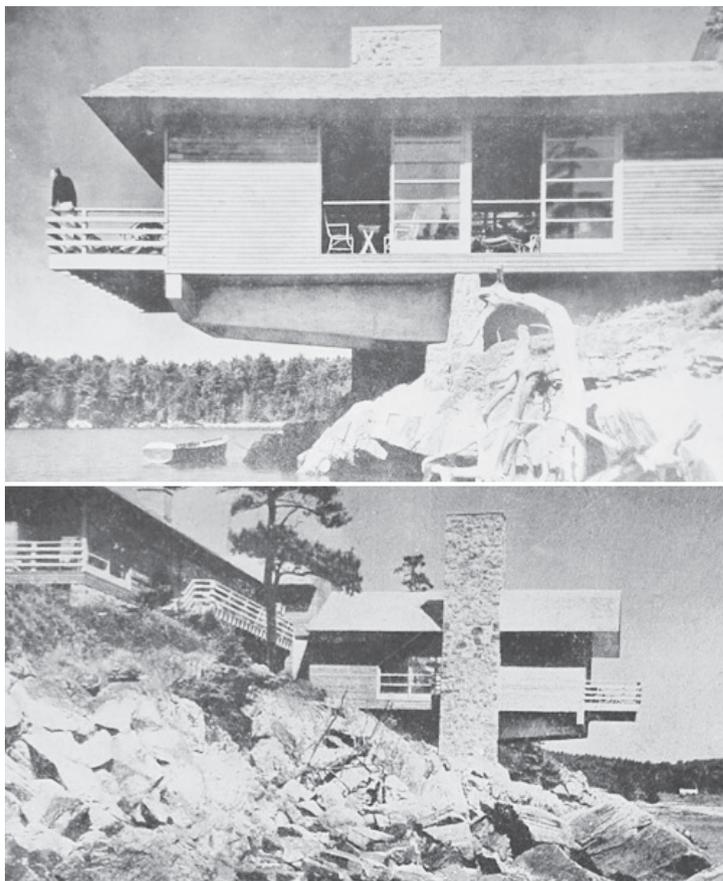


Fig. 3: George Howe, Clara Fargo Thomas' House, 1937-39, Fortune Rock (ME).

quello che Kahn era già nei voti di Hudnut e Howe stesso; così come Matthew (Maciej) Novicki lo fu per Mumford: occasione – tragicamente perduta – di un architetto tecnico/

Lescaze), Sanders (Morris E. Sanders); si veda Zevi B., *Un casa organica nel centro urbano*, cit.

artista - che considerava l'uomo e la sua vita come primarie fonti di ispirazione⁴¹.

Metron fu - in modo continuativo nelle sue tre diverse serie editoriali, dal 1945 al 1954 - non solo rivista di servizio all'architettura organica nella sua più ampia accezione ma anche il luogo ideale per il confronto tra varie persona-

⁴¹ Nel 1947 Matthew (Maciej) Nowicki (1910-1940) progettò il Carolina Country Club, a Raleigh, insieme a William H. Dietrick e a Milton Small, i cui esiti non risultarono però graditi alla committenza. L'edificio - demolito nel 1990, ma del quale rimangono significative immagini fotografiche - non è molto noto; eppure esso esprimeva, nella sua magnifica e contenuta eleganza, di perfette relazioni tra gli interni e la sistemazione del giardino, una linea di continuità con quella innovativa fusione di razionalismo e organicismo che Eero Saarinen aveva posto in essere nella scuola di Winnetka. Peraltro, Saarinen medesimo portò a termine la progettazione dei North Carolina Archives e del Museum Building a Raleigh, avviate da Nowicki. Il progettista polacco peraltro fu ideatore - in collaborazione con Albert Mayer - del *concept design* urbanistico di Chandighard, dopo il suo decesso passato alla cura di Le Corbusier, che ne mantenne i dati essenziali. I disegni prospettici degli edifici attestano un'ulteriore tappa nel procedere verso una concezione spazio-structurale del tutto nuova, nel dialogo tra razionalismo, organicismo e tradizione, che anticipa le prime opere di Louis Kahn. La filosofia progettuale di Nowicki - neo-umanistica, nella chiave di Mumford - può essere sintetizzata dalla seguente affermazione: «man and his way of life become the main source of inspiration for a modern architect». Riguardo alle bibliografie si rimanda, in particolare, a: L. MUMFORD, *The Life, the Teaching and the Architecture of Matthew Nowicki, part 1*, in «Architectural Record», 6, 1956, pp. 139-148; ID., *The Life, the Teaching and the Architecture of Matthew Nowicki, part 2, Matthew Nowicki as an Educator*, in «Architectural Record», 7, 1954, pp. 128-135; ID., *The Life, the Teaching and the Architecture of Matthew Nowicki, part 3, His Architectural Achievement*, in «Architectural Record», 8, 1954 169-178; ID., *The Life, the Teaching and the Architecture of Matthew Nowicki, part 4, Nowicki's Work in India*, in «Architectural Record», 9, 154-158.

lità di progettisti e storici⁴², interrelate coerentemente dalle opzioni di Zevi⁴³, il quale ebbe modo di attrarre e valorizzare le migliori personalità che avevano animato il periodo prebellico; oltre ai già citati Ridolfi, Piccinato e Nervi, si ricordano, tra i molti: Ludovico Quaroni, Franco Albini, Piero Bottoni, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Giulio Carlo Argan, Renato Bonelli, Giusta Nicco Fasola.

Pertanto fu dipanato un programma di ampia portata che si agganciò - in termini di coerente storicità - all'opera di Giuseppe Pagnano, di Edoardo Persico e della redazione di *Casabella*⁴⁴ nonché a quella di Adriano Olivetti. In quella rivista erano maturati i primi concreti interessi verso Wright e Aalto e già nel 1937 si era sviluppata la precognizione critica del deciso avvio di una post-modernità quale maturazione dell'opera dei maestri⁴⁵. Pertanto, *Metron*

⁴² Come esplicitamente dichiarato, la rivista fu fondata, in continuità con il lavoro editoriale di Pagano, al fine di evitare «gli equivoci del trasformismo piacentiniano e delle edulcorazioni pontiane», e in stretta relazione con l'Apao (Associazione per l'architettura organica) e al MSA (Movimento di studi dell'Architettura).

⁴³ I collaboratori appartennero, in ogni caso, ad un ampio arco di riferimenti culturali.

⁴⁴ Il riferimento va a Anna Maria Mazzucchelli, Mario e Giorgio Labò, Giulio Carlo Argan, Giulia Veronesi, Alfonso Gatto.

⁴⁵ Si rimanda alla nota 29. Va inoltre ricordato che tra i primi eseliti italiani di Aalto si distinse il giovanissimo Giorgio Labò, i cui primi scritti per *Casabella* furono pubblicati postumi dal padre, nel 1948, come quinto volume di una collana che già annoverava le monografie di William Morris (Giancarlo De Carlo), Giuseppe Terragni (Mario Labò), Frank Lloyd Wright (Bruno Zevi) e Tony Garnier (Giulia Veronesi). Non è, quindi da escludere che il testo firmato da Anna Maria Mazzucchelli fosse stato in realtà scritto dal giovanissimo critico.

offrì uno spazio editoriale di concreto ed efficace dialogo tra le realtà delle varie scuole di architettura del paese, poste in rete secondo un preciso programma di rinnovamento culturale, secondo un approccio che Manfredo Tafuri definì «totalmente giovane, in cui storia dell'arte, storia dell'architettura, società, prospettive - questo è importantissimo - e dunque progetti per una nuova città e una nuova società sono una cosa sola», riconoscendogli «una statura gigantesca proprio come grande storico»⁴⁶.

Il programma dell'amministrazione comunale per il rinnovamento dei musei genovesi (1948-1951)

La rete di relazioni tessute da Zevi con i diversi poli culturali italiani interessò, in particolare, la città di Genova per il tramite privilegiato di Mario Labò. Nella città l'influenza del *Progressive Movement* di Mumford, Hudnut, Howe e Kahn si concretò in una serie di interventi museografici, legati tra di loro da una ben individuata metodologia, storico-critica e progettuale.

Il 23 febbraio del 1948, a seguito della vittoria della coalizione PSI/PCI nelle elezioni amministrative del municipio genovese, fu eletto sindaco Gelasio Adamoli⁴⁷, la cui

⁴⁶ TAFURI M., *Architettura: per una storia storica*, cit.

⁴⁷ Gelasio Adamoli (1907-1978), esponente di punta del PCI genovese, fu fedele al progetto culturale di Gramsci, tuttavia secondo l'interpretazione che fu per lungo tempo rigidamente dettata ed imposta dagli organi centrali del partito; non a caso la sua politica culturale sconta l'opacità relativa al mancato restauro del teatro Carlo Felice, probabilmente considerato, diversamente dai musei, simbolo culturale borghese e

strategia politica si basò su di un realistico compromesso fra la conservazione dell'impianto burocratico - con la conferma dell'ingegnere Mario Braccialini, dirigente dell'intensa attività edilizia comunale degli anni '30 - e un suo parziale cambiamento, entro cui si fu naturata la decisione di nominare Caterina Marcenaro⁴⁸ in sostituzione di Orlando

passatista. Tuttavia va rammentato che anche la nobile architettura tardo-neoclassica del Museo Etnologico, nella villetta Di Negro, poteva essere salvaguardata; non esistono, al momento attuale, tracce documentarie per approfondire il tema, che viene generalmente rinviato alla decisione dell'assessore competente, Carla Mazzarello, che agì in base alla relazione degli uffici tecnici del comune. Si tratta di un tema di particolare importanza, sul quale non si è esercitata alcuna ricerca, a parte le indagini svolte dall'arch. Stefano Fera, che si ringrazia per le notizie fornite in merito al Carlo Felice. La giunta decadde il 15 giugno 1951, tuttavia il successore Vittorio Pertusio (DC, 1951-1960 e 1961-1965) ribadì gli intenti del predecessore confermando i ruoli di Marcenaro e Albini nonché il piano dei lavori.

⁴⁸ Antifascista della prima ora, di formazione cattolica e di orientamento progressista, Caterina Marcenaro (1906-1971) fu attiva in una libera e dialettica collaborazione con personalità di diversa caratura politica: l'arcivescovo Siri, il comunista Adamoli, il socialista Labò. Dopo la laurea in Magistero, conseguì a Roma il diploma di perfezionamento in Storia dell'Arte. Nella seconda metà degli anni '30 cominciò a collaborare con l'Ufficio Belle Arti del Comune, partecipando a ricerche e a mostre, grazie alla collaborazione con Orlando Grosso (1882-1968), il quale - discreto pittore figurativo, fine erudito e buon dirigente amministrativo - fu tuttavia attivo nel campo del restauro seguendo criteri volti al ripristino, come documentato nella decorazione a *trompe-l'œil* della facciata del palazzo Ducale prospiciente la piazza De Ferrari. Per quanto già segnalata e controllata dall'OVRA per attività sovversiva e, di conseguenza, privata del passaporto, nella seconda metà degli anni '30, Marcenaro fu anche docente incaricata di Storia dell'Arte nei licei classici Colombo e D'Oria. Nel secondo ebbe come collega di religione Giuseppe Siri (1906-1989), nel 1946 nominato arcivescovo, con il quale avrebbe mantenuto un proficuo rapporto negli anni a venire, allorché riuscì a contemperare

Grosso. Il sindaco procedette alla stesura di un programma ambizioso, che pur centrato sui temi prioritari della ricostruzione del tessuto produttivo, comprendeva anche un'azione a vasto raggio a tutela ed incentivazione delle collezioni museali⁴⁹.

Le relazioni personali tra Bruno Zevi e Mario Labò⁵⁰, consolidate dalla comune amicizia con Giulio Carlo Argan

con notevole successo le esigenze dell'Arcidiocesi con gli intenti della giunta comunale a riguardo del nuovo museo del tesoro della cattedrale. Immediatamente a ridosso della Liberazione, nel luglio 1945, fu assunta dall'amministrazione municipale come conservatore di 1° classe e nell'aprile del 1950 fu nominata direttore. Si rinvia a SPESSO M, *Caterina Marcellino, Musei a Genova 1949-1971*, ETS, Pisa 2011.

⁴⁹ Museo di arte orientale Edoardo Chiossone, gallerie dei palazzi Bianco e Rosso, museo del tesoro della cattedrale; dopo le dimissioni della giunta, il nuovo sindaco - Vittorio Pertusio - confermò e curò attentamente la prosecuzione dei lavori, nonostante l'opposta posizione politica.

⁵⁰ Nato nel 1884, laureato in Ingegneria Edile presso il Politecnico di Torino, Labò rappresentò con la sua vasta attività una perfetta fusione tra umanesimo e cultura scientifico-tecnica. Nel decennio pre-bellico aveva prediletto programmi e modi del razionalismo tedesco, ben testimoniati nell'edificio genovese del Ristorante San Pietro (terminato nel 1937, poi profondamente alterato) secondo una perfetta relazione tra il quadro statico resistente in c.a. e l'assetto formale, secondo un'attenta ricerca di ordine e di equilibrio logico. Tuttavia nell'opera è dato scorgere anche un avvicinamento alla poetica di Alvar Aalto, nella scala involucrata fra due telai vetrati, che rivela la conoscenza e l'apprezzamento della biblioteca di Viipuri: edificio che, grazie a *Casabella* (117, 1937), riscosse interesse di livello nazionale soprattutto per la ricerca di continuità spaziale tra l'esterno e l'articolazione degli interni. Si rinvia a: CEVINI P., *Genova anni '30. Da Labò a Daneri*. SAGEP, Genova 1989; BILANCIONI G., *Labò Moderno*, in *Architetture in Liguria dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, catalogo della mostra a cura di S. Barisione, M. Fochessati, G. Franzone, A. Canziani, Abitare Segesta Edizioni, Milano 2004, pp. 29-36.

e dalla tragica vicenda del figlio Giorgio⁵¹, si svilupparono in una rete di connessioni con Adriano Olivetti e l'ambiente culturale e professionale del Politecnico di Milano, prossimo alle eredità di Persico e di Pagano. L'ingegnere, militante nel PSI, già nel 1946 aveva attivato la relazione operativa tra Franco Albini e l'amministrazione comunale grazie all'affidamento della progettazione del quartiere di edilizia popolare alle Mura degli Angeli, il cui progetto fu pubblicato, nel 1949, in *Metron*⁵². Negli anni immediatamente successivi svolse un'opera di proficuo concertamento con Marcenaro, alla quale suggerì il nome dell'architetto lombardo per la prima impresa dedicata al restauro della galleria di Palazzo Bianco. Nondimeno la storica dell'arte dimostrò di agire con la massima autonomia nell'aspra polemica politica che oppose i fautori del Neorealismo (inteso come via nazionale al realismo socialista) a quelli della non-figuratività. Tutto ciò si era evidenziato potentemente negli anni 1947 e 1948 con la creazione - fra Roma e Milano - dei gruppi di *Forma 1* e del *Movimento Arte Concreta* - cui, nel 1952, fece seguito la riedizione del *Manifesto del Macchinismo* di Bruno Munari

⁵¹ Giorgio Labò (1919-1944), studente di architettura presso il Politecnico di Milano e collaboratore della redazione di *Casabella Costruzioni*, si era trasferito a Roma - nell'inverno 1943-44 - per partecipare alla lotta di liberazione nei GAP locali. Nei primi giorni di marzo fu arrestato dalle SS, rinchiuso nel carcere di via Tasso e poi fucilato. Per le relazioni tra i Labò padre e figlio e Zevi, mediate da Argan, si rinvia a ZEVÌ B., *La morte di Labò. Come il figlio, disse di informare Argan*, in «L'Espresso», 12 marzo 1961.

⁵² PICCINATO L., *Il progetto definitivo per la sistemazione della zona degli Angeli*, in «Metron», 1949, 31-32, pp. 31-37. Il progetto fu elaborato in collaborazione con Ignazio Gardella, Giancarlo Palanti, Mario Tevarotto, Leonardo Bucci e Riccardo Nalli.

(1933) - e dello Spazialismo, mentre nel 1949 Alberto Burri dava inizio alla serie dei *Sacchi*.

Nel 1956 la teoria anti-modernista, formatasi in termini prettamente ideologici, acquisì una sua dignità teorica con il saggio critico di Ranuccio Bianchi Bandinelli *Organicità e astrazione*⁵³, dedicato al tema dell'arte «della realtà». L'adesione organica al programma politico del sindaco fu pertanto risolta da Marcenaro in termini di indipendenza; l'autonomia del pensiero fu, dunque, il perno sul quale si incardinò l'azione amministrativa. Come ebbe a scrivere, in seguito, Gillo Dorfles (1961), la questione che si poneva non era quella di distinguere tra la figuratività e le varie cadenze dell'astrattismo, bensì tra «arte autentica e attuale e arte di derivazione dal passato e inattuale»⁵⁴. Il programma culturale della storica fu, pertanto, orientato verso un'articolata dialettica fra diverse impostazioni ideologiche, sempre però con attenzione ai valori dell'attualità.

Fu Marcenaro ad affidare a Mario Labò la progettazione della sede definitiva in cui allocare la collezione di Edoardo Chiossoni. La nuova sede è architettura di alta qualità e di sicuro valore storico, tuttavia - come qui già espresso nell'introduzione - poco recensita e studiata a causa dei lunghi tempi di costruzione. Il progettista sviluppò in modo del tutto originale lo schematico *concept* di Le Corbu-

⁵³ BIANCHI BANDINELLI, R., *Organicità e astrazione*, Feltrinelli, Milano 1956. Lo studioso dell'arte antica vi praticò un raffinato *excursus* che si differenzia dalla rozzezza ideologica al fine di esaminare il trapasso dall'antichità al medioevo giungendo a penetrare nella discussione allora in atto tra realismo e astrattismo.

⁵⁴ DORFLES G., *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, Milano 1961.

sier per un museo «continuo e a crescita illimitata» (1939)⁵⁵, tuttavia articolandolo non su di un solo piano, bensì in altezza, mediante l'articolazione di cinque livelli sfalsati tra di loro, raccordati tra loro da due sistemi di scale e affacciati, a sbalzo sulla grande sala del piano terreno che, al suo centro, è a tutta altezza fino alla copertura⁵⁶. Alla illuminazione dei primi due livelli fronte-città, si opponeva la massa dei due superiori ciechi, la cui illuminazione interna doveva essere garantita - come già accennato - da un lucernario, non realizzato però in fase di progetto esecutivo. Le fonti luminose, pertanto, contribuivano in modo determinante alla complessiva idea spaziale, secondo una visione di unità organica, non condizionata da simmetrie e assialità precostituite.

L'opera costituisce uno dei migliori esempi concreti dei parametri culturali e progettuali promossi da Zevi, di cui si apprezza compiutamente tutta la riflessione sul con-

⁵⁵ Il progetto fu elaborato da Le Corbusier come estraneo a un contesto urbano definito, quindi utilizzabile in programmi urbanistici di espansione o di nuova fondazione. Ad esempio, fu proposto nel programma per la ricostruzione integrale della città di St-Dié (demolita casa per casa dall'esercito tedesco in ritirata, tranne la cattedrale). Sarebbe stato un museo «della conoscenza», posto a fronte del palazzo comunale, come parte integrante del nuovo centro. Il progetto fu presentato all'VIII CIAM, nel 1949, quindi tre anni prima del progetto definitivo per il Chiossonne; si rimanda a *Il Cuore della Città: per una vita più umana delle comunità*, a cura di E.N. Rogers, J. L. Sert, J. Tyrwhitt, Hoepli editore, Milano 1954, pp. 124-125.

⁵⁶ Fu realizzata una mirabile armonia tra la perfezione dei dettagli - pur risolta in un minimalismo espressivo di ascendenza Bauhaus - la potenza espressiva delle strutture a sbalzo (quasi un diretto riferimento all'opera di Howe pubblicata da *Metron*) e l'articolazione luministica, memore non solo di Aalto, ma forse anche del padiglione INA allestito da Albini nella Fiera di Milano del 1935.

cetto spaziale ampiamente posta in essere⁵⁷. Anzi, è lecito affermare che presenta uno degli esiti più originali e riusciti dell'eccellente concertamento condotto con sicurezza da Zevi tra diverse voci della cultura progettuale internazionale e italiana. In essa è dato leggere compiutamente quell'aspirazione post-moderna promossa da Joseph Hudnut per il superamento del primo Razionalismo, grazie al riferimento a Aalto, nella conferma della «necessaria, naturale destinazione sociale dell'architettura».

Pertanto nel Museo Chiossone la pianta libera wrightiana fu integrata con la «sezione libera, creando una continuità spaziale anche in altezza», con «un flusso verticale nello spazio», accentuato dai valori luministici⁵⁸. Anche la composizione degli esterni riflette una compiuta armonia tra i valori paesistici, la qualità monumentale del centro storico sottostante, l'inserimento di attente partiture asimmetriche⁵⁹.

Il progettista, che si era fatto promotore di un legame concettuale e operativo tra l'ambiente genovese e il gruppo di *Casabella*⁶⁰, creò a Genova una base preziosa

⁵⁷ La progettazione fece immediato seguito alla pubblicazione del nuovo saggio: ZEVİ B., *Saper vedere l'architettura, Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Giulio Einaudi editore, Torino 1948.

⁵⁸ Le citazioni sono tratte dalla nota editoriale pubblicata nel risvolto di copertina del libro di Giorgio Labò, che certamente fu scritta dal padre.

⁵⁹ Vale la pena sottolineare la relazione tra il ballatoio esterno del Museo con quello, asimmetrico rispetto ai volumi di riferimento, che lega la torre al palazzo comunale di Sabaudia.

⁶⁰ Labò recensì i progetti di Persico in *Architettura e arredo del negozio*, Hoepli, Milano 1936, nonché nel volume collettivo *Edoardo Persico*, Officina d'Arte Grafica A. Lucini, Milano 1936.

per il programma culturale di Zevi per una pregnante opera di connessione fra i diversi ambiti locali e l'altra rilevante polarità costituita da Adriano Olivetti⁶¹, anche in virtù della sua attività di storico e di traduttore dei saggi basilari della modernità architettonica (Mumford, Giedion, Pevsner).

Insieme a Labò, Caterina Marcenaro costituì il nesso operativo tra l'architettura organica - nel suo significato più complesso, non banalizzato nel solo riferimento a Wright - e l'attività progettuale svolta da Albini a Genova, soprattutto nell'ambito museografico⁶², ove l'ascendente Bauhaus trovò agevole compenetrazione con gli spunti tratti dalle opere di Aalto e Wright e, anche, con riferimenti espressionisti e un rinnovato interesse per la storia, soprattutto quale strumento di consapevolezza critica nella progettazione⁶³. I migliori esiti furono conseguiti nell'allestimento degli interni di Palazzo Bianco⁶⁴, nel Museo del tesoro della cattedra-

⁶¹ LABÒ M., *L'aspetto estetico dell'opera sociale di Adriano Olivetti*, Görlich, Milano 1957.

⁶² *I musei e gli allestimenti di Franco Albini*, a cura di F. Bucci, A. Rossari, Electa, Milano 2005; SPESSE M., *Franco Albini a Genova: architettura e civismo*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 2007, XLI, 123/124/125, 2007, pp. 190-201.

⁶³ Un palese omaggio a Zevi fu tributato, da Caterina Marcenaro con *Una fonte barocca per l'architettura organica: il Palazzo Rosso di Genova*, in «Paragone», 139, 1961, pp. 24-50.

⁶⁴ SPESSE M., *La poetica del frammento nella collaborazione Marcenaro/Albini*, «Rassegna di Architettura e Urbanistica», XLV, 134-135, 2010, pp. 108-116; Id., *La conservazione dei supporti museografici: il cric telescopico per il frammento della tomba di Margherita di Brabante curato nel 1949-1950 da C. Marcenaro e F. Albini nella Galleria di palazzo Bianco a Genova*, «Progetto Restauro, Quadri-mestrale per la tutela dei Beni Culturali», XX, 70, 2015, pp. 21-24.

le⁶⁵ e nell'appartamento del direttore in Palazzo Rosso. La vitalità e la potenza concettuale di essi si dipanarono fino al termine decennio⁶⁶, ma con un significativo prolungamento

⁶⁵ A petto di una vasta ma ripetitiva letteratura scientifica, qui si privilegia il riferimento a presentazioni e recensioni coeve: ALBINI F., *Le Musée du Tresor de la Cathedral Saint-Laurent de Gênes*, in «Museum», V, 1956, 2, pp. 114-123 ; ARGAN G. C., *Museo del Tesoro a Genova, architetto Franco Albini*, in «L'Architettura cronache e storia», 1956, 14, pp. 556-565; LABÒ M., *Il museo del Tesoro di S. Lorenzo in Genova*, in «Casabella-continuità», 213, 1956, pp. 4-15; RIVA G., *Nella sua nuova sede il Tesoro di San Lorenzo*, in «Genova Rivista Mensile del Comune», XXXIII, 1956, 12, pp. 2-12; CHessa P. A., *Il Museo del Tesoro di San Lorenzo*, in «Comunità», 47, 1957, pp. 62-67. Nel coro unanime di consensi va segnalata la posizione fortemente critica - a tratti irridente - espressa da Paolo Antonio Chessa, che nel 1950 era stato proclamato vincitore del concorso bandito per la ricostruzione del teatro Carlo Felice, fermatosi alla progettazione esecutiva nel 1951 e che presentava un'impostazione del tutto modernista, inaccettabile per la storicità del sito. Tra il 2008 e il 2015 è stato condotto il progetto e il cantiere per le opere di adeguamento alla normativa sulla sicurezza, secondo il protocollo d'intesa sottoscritto dal MIBAC con l'Università di Genova, si rinvia a: *Franco Albini a Genova, Il Museo del tesoro della cattedrale*, a cura di F. Boggero, SAGEP, Genova 2015.

⁶⁶ Ci si riferisce nella fattispecie a: il progetto di Ignazio Gardella per la casa di Colombo; il risarcimento della lacuna del soffitto dell'aula magna di palazzo Balbi, realizzato da Francesco Menzio su indicazione di Giusta Nicco Fasola (*L'arte di Francesco Menzio all'Università degli Studi di Genova*, a cura di G. Nicco Fasola, Tipografia Sigla Effe, Genova 1959); il restauro di palazzo Rosso con relativo progetto museografico. L'ultimo intervento citato, prolungatosi fino al 1962 per particolari motivi burocratici, fu recensito molto favorevolmente, in relazione alla nozione di restauro critico, elaborata da Renato Bonelli; si veda MAGAGNATO L., *Architettura e restauro*, in «Comunità», XVI, 97, 1962, pp. 44-48. In verità il progetto di Albini e Helg seguì una consistente deviazione dal minimalismo formale perseguito a palazzo Bianco, sia sul piano metodologico sia su quello dell'enfaticizzazione del «metalinguaggio critico», attribuibile al più ricco budget finanziario e, forse, anche al maggiore ruolo progettuale di Franca Helg. Attualmente l'intervento di restauro è oggetto di rilievi

fino agli anni Ottanta⁶⁷.

La tutela degli allestimenti genovesi curati da Albin ha conosciuto momenti di fortuna critica alterna, non scevra di equivoci che hanno poi condotto a gravi manomissioni, senza giungere alla scelta coraggiosamente più onesta di smantellare tutto. La sfortuna storiografica che colpì *post-mortem* Caterina Marcenaro non ha di certo favorito né una coerente conservazione né una chiara trasformazione dei musei che ella aveva creato con la collaborazione di Albin. Ma anche la separazione netta tra la *ratiocinatio* della storica dell'arte, da una parte, e l'*inventio* e la *fabrica* dell'architetto dall'altra, può indurre facilmente a scelte errate, che danneggiano le opere stesse; difatti fu la museologa ad indirizzare il museografo, pur senza lederne la libertà compositiva.

Palazzo Bianco e Palazzo Rosso hanno subito numerose e varie trasformazioni. Il solo Museo del tesoro della

critici circa i suoi esiti - considerati errati, o comunque opinabili, dopo più di 50 anni - riguardo agli aspetti più concreti della conservazione dell'opera, a causa di scelte di Marcenaro che appaiono fondate su un sostanziale fraintendimento della lezione di Renato Bonelli circa il concetto di «reintegrazione figurativa dell'opera», che in verità era auspicato dall'autore in termini sorvegliatissimi e assai cauti nell'applicazione progettuale. In attesa della pubblicazione dei documenti da parte della direzione del museo medesimo, l'intervento sembrerebbe, infatti fondarsi su di un'analisi storica non unitaria nelle sue due diramazioni fondamentali: la lettura diretta e figurale quale chiave interpretativa, continuamente connessa alla ricerca filologica intesa con base imprescindibile del lavoro storiografico. Si vedano: BONELLI R., *Architettura e restauro*, Pozza, Venezia 1959; CARBONARA G., *La reintegrazione dell'immagine, problemi di restauro dei monumenti*, Bulzoni Editore, Roma 1976.

⁶⁷ Museo di Sant'Agostino (studio Albin/Helg/Piva), ex-Facoltà di Architettura nell'ex-convento di S. Silvestro (Ignazio Gardella).

cattedrale rimane integro, salvi gli interventi necessari all'adeguamento alle normative sulla sicurezza. Entrambe le due opere sono quelle più interessanti circa il loro appartenere alla scia di quel pensiero umanistico-progressista che Zevi aveva introdotto in Italia.

In definitiva la nozione proposta da Hudnut per il vocabolo *post-modern* fu assunta da Zevi – rispetto al rigetto delle sue successive fortune – come uno dei parametri di riferimento per il suo programma di rinnovamento, unitario e *liberal*, in una circolarità di relazioni anche con le preesistenti polarità italiane⁶⁸, da cui scaturirono anche l'originale elaborazione dei riferimenti organici da parte di Labò e di Albini⁶⁹.

Il genovese Museo del tesoro della cattedrale e la Yale University of Art di Kahn sono opere pressoché contemporanee⁷⁰; benché non in reciproca diretta relazione, per

⁶⁸ Nella memoria di Persico e Pagano si legano anche le relazioni con Olivetti, il dialogo con Nervi e l'area milanese (Bottoni, BBPR), il rapporto con i coetanei (Fiorentino), la valorizzazione dei più brillanti ex-allievi di Piacentini (Ridolfi, Piccinato, Quaroni) costituendo, in questo modo, una rete estesa, organica ed efficiente.

⁶⁹ Riguardo a Albini, alcuni spunti si riscontrano, ad esempio, nel progetto per il nuovo quartiere genovese sulla collina degli Angeli (1946) – con disposizione delle stecche secondo giaciture non parallele in quanto organicamente adeguate all'assetto geomorfologico – e nell'albergo per la gioventù al Pirovano, Cervinia (1949).

⁷⁰ A giudizio di Guglielmo Bilancioni (comunicazione orale) sembrerebbe correre un nesso tra la sede della Rinascente, in piazza Fiume, a Roma, (1957-1961) e la Art Gallery di Yale nella ripresa di un medesimo *concept* unitariamente strutturale-formale ripreso dall'architettura umanistica, come – capovolgendo i rapporti – sembra intercorrere anche tra l'ispirazione di Albini all'architettura micenea (posta in essere nel Museo del Tesoro) e quella mirata all'architettura romana espressa da Louis Kahn nel Kimbell

certi versi corrispondono alla linea generale *beyond-modern* propugnata da Mumford, Hudnut e Howe, che avevano cercato un rinnovato connubio umanistico tra scienza e arte del costruire, in qualche modo giungendo a un'inconsapevole condivisione dei valori culturali che avevano ispirato la struttura formativa delle scuole di architettura italiana, dopo il 1919.

Si rivelò, in Albini, anche una brillante capacità di riguadagnare l'insegnamento della storia, come fondamentale strumento di consapevolezza critica - e anche civica - per l'opera di un progettista in uno stato democratico, nonché di invenzione e di trasfigurazione formale⁷¹, entro un concetto di formatività che lega in perfetto organismo, l'antico e il moderno, rispettando di ciascuno l'intima essenza. Per il tramite del *progressive movement* e dell'opera di Zevi, l'accostamento critico proposto con Kahn, per quanto inconsapevolmente esperito dal progettista italiano, trova una sua ragion d'essere.

Un'icona organicista: il cric telescopico per la presentazione del frammento principale del monumento funebre di Margherita di Brabante

Il momento saliente e paradigmatico del nuovo allestimento di Palazzo Bianco fu costituito dalla presentazione del gruppo mutilo proveniente dal monumento sepolcrale di

Museum di Forth Worth (1966-1972). Non si tratta tanto di relazioni volute bensì di raccordi ideali sostenuti da un medesimo percorso teorico che da Hudnut e Howe si dipanò in Italia grazie a Zevi.

⁷¹ MURATORI S., *Padiglione dell'Istituto Nazionale Assicurazioni alla Fiera di Milano*, arch. Franco Albini, «Architettura», XIII, 1935, 8, pp. 495-499.

Margherita di Brabante: uno dei pochi lacerti superstiti della grandiosa opera realizzata da Giovanni Pisano nella chiesa di San Francesco a Castelletto, nel 1313 circa⁷². Demolita la chiesa nel 1805, l'opera era stata smembrata ed i frammenti erano andati dispersi. Nel 1874 lo scultore Santo Varni riconobbe il pezzo in questione fra i marmi erratici ricomposti negli assemblaggi di frammenti utilizzati come pittoreschi arredi dei giardini della villa della duchessa di Galliera a Voltri: composizioni - tipici *pastiche* propri del gusto del giardino romantico - di *spolia* architettonici e scultorei provenienti dalla chiesa distrutta. Probabilmente esso proveniva dai getti della distruzione della chiesa in età napoleonica e non è da escludere che essi, in virtù della contiguità del palazzo Bianco (Brignole Sale) con la sala ecclesiale, fossero stati acquistati da Anna Pieri Brignole Sale nei lavori per il giardino da lei cominciati in tempi coevi.

Esposto inizialmente presso l'Accademia Ligustica, il frammento fu trasferito nel 1892 a Palazzo Bianco ove rimase - con tre successive diverse sistemazioni - fino al prestito per la mostra di arte italiana tenutasi a Parigi nel 1935. Al rientro l'opera fu difatti diversamente allocata presso il Museo di Sant'Agostino. Nell'allestimento ante-1935 il gruppo era presentato frontalmente, con il muro come fondale.

Il problema storico-critico di una sua nuova presentazione museologica fu considerato con particolare cura da

⁷² Per le essenziali notizie storiche si rimanda a: *Giovanni Pisano, La tecnica e il genio*, a cura di C. Di Fabio, Genova 2011.

Caterina Marcenaro; infatti, non sussistendo alcun documento relativo all'opera originaria, era d'obbligo partire dal dato oggettivo della qualità estetica intrinseca del frammento - 'rudero' sì, ma dotato comunque di un'elevatissima potenza espressiva - e dalla conseguente necessità di dispiegare tutte le opportunità possibili per una sua lettura e analisi in quanto opera divenuta ormai compiuta in sé, con tutti i segni del suo passaggio nel tempo. La direttrice ravvisò un eccezionale valore artistico nel ritratto dell'imperatrice, che però era quasi del tutto invisibile nella sua collocazione originaria, sia per l'altezza da terra sia per la posizione non solo laterale ma anche lievemente ruotata verso l'interno; ben diversamente, le collocazioni precedenti avevano mirato a rispettarne anodinamente l'identità di documento storico. Perciò Marcenaro ne propose l'isolamento per una visione a 360°, posta su di un supporto mobile, girevole e regolabile in altezza, secondo la libera scelta del visitatore [Fig. 4].

Ne conseguì un ardito salto logico di qualità museografica, esaltando l'epifania del viso, pure se manifestatasi solo per accidente e non di certo per volontà del creatore e del committente. Non è da escludere che Marcenaro volesse consentire l'esplorazione della *mystérieuse poésie* (F. Russoli) del 'rudero', indipendentemente dalla reale intenzione dell'artista, quasi che esso fosse assimilabile a un frammento di una lirica di Saffo o di Alceo, recuperato dalla traduzione di Salvatore Quasimodo alla dignità di un componimento perfettamente in sé concluso⁷³: un «acuto,

⁷³ SPESSE M., *La poetica del frammento nella collaborazione Marcenaro/Albini*, «Rassegna di Architettura e Urbanistica», XLV, 2011, 134-135, pp. 108-116.



Fig. 4: Il cric: relazione tra *industrial design* e 'rudero'. Ipotesi di dimensionamento della barra orizzontale: le misure di altezza e lunghezza del frammento si inscrivono in rettangolo armonico di proporzioni $1: a\sqrt{3}$, con lieve traslazione a destra del gruppo scultoreo per evitare la simmetria (elaborazione grafica dell'autore).

inatteso [...] contatto tra l'antico e il contemporaneo»⁷⁴.

Pertanto, il pezzo fu collocato su di un cric metallico a struttura telescopica, comandato elettricamente (con il motore nascosto dalla parete di ardesia innalzata come suo principale sfondo), in un programma di «critica operativa»

⁷⁴ ANCESCHI L., *Introduzione in Lirici greci, tradotti da Salvatore Quasimodo*, Arnoldo Mondadori, Milano (1944) 1951, pp. 7-32; la prima edizione era stata stampata da Edizioni di Corrente nel 1938. Anceschi osservava, tra l'altro, che il poeta «non vuol trascurare mai i diritti naturali della poesia e dell'immaginazione; ma, almeno per quel che riguarda questi lirici, è pure un fatto che non si trattò di divagazione e di divertimento, sibbene di una ragione necessaria di ricerca poetica, di un momento responsabile della poesia. Da ultimo, nel suo terzo tempo, negli anni della guerra e del dopoguerra, l'aspirazione di Quasimodo è stata, evidentemente, quella di cercare nuovi modi espressivi, per soddisfare sempre più la sua volontà di partecipazione *diretta* [in corsivo nel testo, n.d.A.], non *alterata*, di comunicazione poetica *immediata*. [...]. Ma che cosa si son fatti i lirici greci nella lettura di Quasimodo? Essi furono letti, è evidente, nel gusto particolare di una certa tendenza alla poesia del tempo, sostenuta, dottrinalmente, da una *poetica negativa*, che non dissipa affatto [...] la poesia nel nulla [...]. Era un momento in cui la verità della poesia ci sembrava tutta compresa nella veloce intensità della lirica in una estrema lucidità di rapporti tra oggetti lontanissimi e lontanissimi tempi della memoria; e gli antichi *frammenti* (la giustificazione della validità del frammento è sempre la prova di resistenza delle estetiche) ci confermavano con la loro forza che la poesia *non* sta nella struttura, *non* sta nel 'contenuto morale' o nella 'narrazione' o nel 'discorso'... tutto ciò può andare perduto, eppure una bellezza intensa e veloce resta, e ci commuove». Va rammentato, a tale proposito, che Caterina Marcenaro aveva fatto parte del gruppo (con Franco Antolini, Francesco Manzitti, Umberto Segre, Virgilio Dagnino, Mario Tarello, Enrico Alpino e Lelio Basso) attivo fra 1926 e 1928 nella rivista culturale «Pietre»: esperienza antifascista, insieme politica e letteraria, condotta nel solco del pensiero di Piero Gobetti e di Carlo Rosselli, con spirito innovativo ed anticonformista di apertura alle realtà culturali del tempo.

aperta a tutti⁷⁵, forse anche ingenuo nella sua generosità di apertura democratica, ma peraltro anticipatore – per certi versi – delle successive teorie storiografiche di Bruno Zevi.

Il cric è attualmente conservato nei depositi comunali. Nel 2013 la VI Triennale di Milano-Design lo ha ospitato, previo restauro conservativo, entro un’installazione progettata da Marco Ferreri. Tuttavia – proprio per l’assenza di un manufatto scultoreo da porre sul cric medesimo – non fu possibile fornire una completa interpretazione di tutti gli aspetti storico-critici e formali insiti nel manufatto⁷⁶.

Marcenaro e Albinì avevano concepito l’allestimento come unità inscindibile tra pezzo e supporto, dando seguito a un concreto indirizzo organicista anche nei criteri di ambientamento del cric stesso dentro la sala di esposizione, che Albinì aveva ideato come un insieme armonico di diverse situazioni spaziali, segnalate dalla varietà dei materiali (colori, aspetti espressivi della *texture*), creando un insieme che era coerente al carattere cinetico della presentazione della scultura. Difatti, alzandosi e scendendo nonché spostandosi a 360° secondo due movimenti semicircolari, cric e ‘rudero’ entravano in relazione con diverse condizioni dello spazio della sala, definite dal diverso assortimento dei materiali, creando un intreccio di molteplici assi percettivi e di sugge-

⁷⁵ Riguardo a Zevi ci si riferisce a quanto già espresso, benché ancora *in nuce*, nella pubblicazione, nel 1948, di *Saper vedere l’architettura*, nonché a NICCO FASOLA G., *Ragionamenti sull’architettura*, Macri, Firenze (Unione Arti grafiche, Città di Castello) 1949, ristampa Liguori, Napoli 2005. Relativamente alla tema del rinnovamento della museologia si rinvia a: VENTURI L., *Il museo-scuola*, in «La Nuova Europa», II, 1945, 36, p. 7; G. C. ARGAN G. C., *Il Museo come scuola*, in «Comunità», 3, 1949; pp. 64-66.

⁷⁶ Si rinvia alla nota 64.

stivi contrappunti espressivi, dei quali rimane pregnante testimonianza nei servizi fotografici di Paolo Monti⁷⁷, i quali, infatti, insistono sulle diverse posizioni (in altezza e di scorcio) del pezzo e sulle varie condizioni di fruizione offerte - in conseguenza dell'illuminazione - dai nesi con i valori materici dell'ardesia, con l'astrazione geometrico-luminosa delle tende alla veneziana, realizzate in materiale plastico, con il cristallo e l'acciaio della grande teca contenente il pallio d'altare di arte bizantina del XIII secolo. Ovviamente il fotografo assecondò, benché con autonomia creativa, una palese e precisa opzione critica di Marcenaro.

La soluzione del cric propose un'intersezione tra forma compiuta e forma indeterminata che era stata peculiare delle poetiche delle avanguardie, con la creazione di opere che Umberto Eco avrebbe definito, un decennio dopo, quali «metafore epistemologiche» o, anche, «opere aperte», in virtù della molteplicità e della mobilità di lettura consentite al fruitore, che in qualche modo interviene nella determinazione finale della forma stessa come nel caso delle ricerche condotte Lázló Moholy-Nagy nell'ambito Bauhaus⁷⁸, quindi riprese da Naum Gabo, Alexander Calder, Bruno Munari,

⁷⁷ Particolarmente interessanti sono quelli realizzati tra 1963 e 1965. Paolo Monti curò anche un memorabile *reportage* del Museo del Tesoro. Nell'ambito del presente saggio non è possibile pubblicarli a causa della coincidenza di tre distinti vincoli di *copyright*: Comune di Genova; Fondo Paolo Monti presso il Civico Archivio Fotografico del Comune di Milano; Fondazione Franco Albini, Milano.

⁷⁸ Ci si riferisce ad esempio a *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne (Light Prop for an Electric Stage)*, 1930. La matrice formativa di Albini era profondamente legata all'esperienza Bauhaus, nel duplice riferimento a Gropius e a Mies van der Rohe.

Ezio Mari⁷⁹. Il riferimento alle teorie semiotiche deve comunque essere interpretato nella sua reale dimensione storica retrospettiva. In verità, la cultura di Marcenaro - nonostante l'indubbio interesse per l'attualità - fu aliena dalle linee di pensiero del Gruppo 63, poiché era ancorata ad un'intima coerenza tra forme e contenuti.

Al contrario, non è da sottovalutare l'influenza che poté esercitare sulla storia dell'arte e sull'architetto la poetica che Leonardo Sinisgalli aveva avviato nel 1948 grazie alla rivista *Pirelli*⁸⁰ e, dal 1952, con il suo ideale prosieguito in *Civiltà delle Macchine*⁸¹. Nell'ultimo numero di *Pirelli* (n. 6, dicembre 1952) Sinisgalli aveva posto in evidenza l'intimo rapporto che era possibile istituire tra la poesia (cultura umanistica) e la macchina (cultura scientifico-tecnica)⁸², ben

⁷⁹ ECO U., *Opera aperta, Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962, ed. 1976 pp. 159-162.

⁸⁰ *Pirelli* fu fondata come rivista *house-organ* dell'omonima azienda insieme a Giuseppe Eugenio Luraghi e Arturo Tofanelli.

⁸¹ Nel 1952 Luraghi si trasferì alla Finmeccanica e, con Leonardo Sinisgalli, creò *Civiltà delle Macchine*.

⁸² «[...] E io credo nell'acume, nella curiosità, nell'entusiasmo dei poeti: credo nella loro capacità di sorprendersi, di riflettere di approfondire. Vorrei dire, di straforo, che una delle nostre ambizioni fu proprio questa: provocare, stimolare una prosa analitica piuttosto che il solito pezzo commemorativo, un referto e non un inno, un commento non una predica. Io sono sicuro che se i nostri scienziati e i nostri tecnici considerassero l'esercizio della scrittura alla stregua di un'operazione dignitosa, (una vera e propria lime del pensiero) qual è sempre stata per Leonardo o per Cartesio, per Leon Battista Alberti o per Maxwell, per Linneo o per Einstein, e se viceversa i letterati e i filosofi e i critici, come hanno fatto del resto Goethe e Valery, Regel e Bergson, Giedion e Dewey, accogliessero, con rinnovata simpatia, le ipotesi e i risultati del calcolo e dell'esperienza, una concordia nuova potrebbe sorgere tra le inquietudini

prima della pubblicazione del celebre *The Two Cultures* di C. P. Snow (1958), in una dimensione che era stata impostata, secondo compiuti criteri teorici e organizzativi, da Adriano Olivetti, già nella seconda metà degli anni Trenta.

L'intima solidarietà di intenti e di riferimenti culturali che si venne a creare tra lo storico e l'architetto non sminuisce il valore dell'atto creativo del progettista medesimo, che ha qui raggiunto uno dei suoi esiti migliori. Come nel caso del di poco successivo Museo del tesoro della cattedrale Marcenaro partecipò alla formatività progettuale nei meri termini di un chiaro orientamento critico e di un meticoloso controllo dei risultati.

Le obiezioni mosse - in ambito locale - contro il cric furono particolarmente vivaci e si contrapposero all'immediata fortuna internazionale della nuova immagine, di indubbia e autonoma qualità formale. Nella fattispecie si rammentano le incursioni di Giovanni Ansaldo su *Il Borghese* (1953)⁸³; il giornalista *dandy*, brillante trasformista, mi-

e le stanchezze del nostro tempo, non voglio dire un nuovo mito [...]».

⁸³ Ansaldo contestò, con volgare disprezzo, anche i lavori svolti in palazzo Rosso, relativamente all'allestimento dell'appartamento privato del direttore, accusando Marcenaro di un palese conflitto di interessi; si rinvia a ANSALDO G., *Gli eredi di una duchessa*, De Ferrari, Genova 1992, pp. 17-39, 63-77. Il giornalista dava voce a un gusto estetico che era obsoleto e kitsch, nonchè a istanze di ricerca storica intesa come mero svago erudito: entrambi gli aspetti avevano contraddistinto gran parte dell'azione culturale della borghesia genovese sin dalla seconda metà del XIX secolo - della quale i duchi di Galliera era stati esponenti a livello internazionale - e che ripresero vita alla fine degli anni Sessanta, paradossalmente rinnovati entro un malcerto e contraddittorio riferimento al materialismo dialettico. In effetti, nei restauri delle due gallerie dei palazzi Bianco e Rosso sembra essere sottesa una contestazione socio-politica a Maria

sogino e misonista, ne rimarcò «l'espedito volgarissimo di solleticare (...) l'interessamento e la curiosità del pubblico più sciocco, ficcando su un trespolo meccanico la povera Margherita di Brabante con il suo naso ammaccato, e facendola volgere e rivolgere, come una civetta sulla grucciona, per attirare i merli, cioè i visitatori, e dar loro a intendere che è la *great attraction* della Galleria».

Di là dalla *vis polemica* - condizionata comunque dalla tara ideologica - l'autore colse un aspetto che era certamente controverso: la decisione di avvicinare all'opera di Pisano qualsiasi tipo di pubblico nei termini di una militante democrazia diretta, entro un quadro generale in cui la cultura veniva considerata come fattore positivo di mobilità sociale. Tuttavia dette operazioni rischiavano di rientrare in una condizione di diletterismo e perciò di negativo estetismo, come l'aveva qualificata Leó Popper⁸⁴ nel 1910, sulla scorta del pensiero di Johan Wolfgang Goethe: «il diletterante non descriverà mai l'oggetto, ma sempre e solo il suo sentimento dell'oggetto»⁸⁵ con cui, secondo il filosofo ungherese

Brignole Sale: nel primo in verità del tutto giustificato dall'obbligo di scartare a priori l'ipotesi di un restauro di mero ripristino; nel secondo, invece, più palese, come alcune ricerche stanno mettendo in evidenza, pur non suffragate - al momento - dalla pubblicazione delle fonti.

⁸⁴ Leó Popper (1886-1911) fu anche storico dell'arte, nonché pittore e compositore musicale. La sua opera filosofica ebbe un notevole influsso sulle prime elaborazioni estetico-critiche di György Lukács. Si ringrazia Elisabetta Maria Galletti per le informazioni fornite.

⁸⁵ GOETHE J. W., *Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten*, in Id., *Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, 44^o Band.*, Cotta'schen Buchandlung, Stuttgart und Tübingen 1833, pp. 256-285.

si era palesata «l'essenza di un pericolo e nello stesso tempo di una perdita cruciale per l'arte a venire. Perché come il dilettante confonde «il sentimento dell'oggetto» con l'oggetto stesso, così l'impressionista scambia il tono della forma con la forma, l'alito della cosa con la cosa, e allora produce qualcosa che deve consumarsi sul posto, poiché non porta in sé la base sulla quale potrebbe rinnovarsi. Per potersi rinnovare, così come per sussistere, il Kitsch ha sempre bisogno dell'aiuto del fruitore che lo completa, e non può fare nulla senza di esso. Peraltro chi crea il Kitsch, e in questo modo si è impadronito dei nuovi valori a buon mercato, trova nel fruitore, colui che si è già abituato a collaborare ed è diventato oltremodo sensibile»⁸⁶.

Anche Paul Valéry⁸⁷, nel 1919, aveva preconizzato il carattere consumistico che avrebbe fatto seguito a un'eccessiva relazione di inter-dipendenza tra il creatore e il fruitore dell'opera d'arte, che in anni recenti ha contaminato - con l'aggravante della commercializzazione - anche alcune istituzioni museali nazionali, come l'attuale Galleria Nazionale di Roma (ex-GNAM, Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, fino al 2016): in questo caso l'invasività degli interessi del mercato, con il conformarsi alle mode più seguite dal pubblico al fine di aumentare il numero dei visitatori, è giunta a eliminare ogni traccia degli ordinamenti precedenti

⁸⁶ POPPER L., *Der Kitsch*, in ID., *Die Fackel*, XII, (1910), 313/14, pp. 36-43. Ed. it.: ID., *Scritti di estetica*, a cura di S. Catucci, in «Aesthetica Preprint», 1997, 49, pp. 67-73.

⁸⁷ VALÉRY P., *La crise de l'esprit* (1919), in ID., *Variété*, Gallimard, Paris 1924; ed. it. *La crisi del pensiero*, a cura di S. Agosti, Bologna, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 27-55.

e ad azzerare il valore didattico, che è propria delle istituzioni museali, a favore di una mera valorizzazione commerciale⁸⁸.

Il nuovo ordinamento è il risultato di un abusivo atto creativo della direzione, che si esprime con accostamenti metaforici arbitrari, quindi inducendo passività nel visitatore; in altri termini, le opere diventano immagini, parti di uno spettacolo totale, che si dipana stanza dopo stanza, senza nessi logici o storici, imponendo un assoggettamento psicologico del pubblico che perde l'individualità sia di ogni singolo autore esposto sia della propria libertà di analisi.

Il nuovo ordinamento, in definitiva, sembra seguire alla lettera quanto criticato da Guy Debord a riguardo della «società dello spettacolo», capace di reificare tutto per mezzo dell'occupazione totale della vita sociale, condotta con intenti seduttivi e mezzi idonei alla facilitazione⁸⁹. Da questo attuale punto di vista appare chiaro che gli intenti perseguiti da Marcenaro per uno studio analitico e democraticamente personalizzato dell'opera d'arte, per quanto ingenui, fossero del tutto opposti, poiché la possibilità di

⁸⁸ Ci si riferisce a quanto operato dal 1945 al 1975 da Palma Bucarelli e, poi, da Maria Vittoria Marini Chiarelli, che è stato del tutto eliminato, senza lasciare alcuna traccia, con una procedura totalitaria e costosa, perché votata a un continuo divenire dettato dalle esigenze commerciali della necessità di un facile *amusement* dei clienti, che - in ogni caso deve essere ricordato - a grande maggioranza hanno assai apprezzato il rinnovamento, nonostante la sua inaccettabilità non solo in termini storico-critici e conservativi ma anche sociali di lunga prospettiva.

⁸⁹ DEBORD G., *La Société du spectacle*, Éditions Buchet-Chastel, Paris 1967 (Éditions Champ Libre, Paris 1971, Éditions Gallimard, Paris 1992); ed. it. *La società dello spettacolo*, Baldini e Castoldi, Milano 2001.

adattare le condizioni di visibilità, mediante i dispositivi di rotazione ed innalzamento, precludeva quell'assoggettamento psicologico che impronta l'attuale seduttiva scenografia della ex-GNAM di Roma.

La peculiare esegesi del fenomeno della formatività *kitsch*, elaborata da Leó Popper, è rimasta oscurata per un lungo periodo. Essa differisce dalle più note proposte ermeneutiche elaborate da Umberto Eco⁹⁰ e da Gillo Dorfles⁹¹, fondate invece sul presupposto che l'origine risieda nella volontà di compiacere il pubblico massificato nel suo cattivo gusto e, quindi, siano prive – al contrario delle avanguardie, della funzione rivoluzionaria dell'arte⁹². Tuttavia va rammentato che Popper si occupò anche di estetica degli aeroplani, in relazione agli sviluppi del Deutscher Wekbund e delle prime esperienze di Peter Behrens quale *industrial designer* della società AEG. Pertanto va istituito un sottile, ma fondamentale, distinguo: le avanguardie storiche, rispetto alle neo

⁹⁰ ECO U., *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964; ID., *Opera aperta*, cit.

⁹¹ DORFLES G., *Il Kitsch*, Antologia del cattivo gusto, Mazzotta, Milano 1968.

⁹² Gran parte delle neo-avanguardie hanno avuto il bisogno di riflettere metodicamente in termini di auto-analisi e di auto-valutazione, in termini che sono stati definiti come metasemiotici. «Molte esperienze dell'arte contemporanea si basano sul gioco con lo spettatore, col destinatario. Pur senza cambiare necessariamente o esageratamente le forme e i contenuti dell'arte, pongono il destinatario in posizione differente all'opera, lo costruiscono come spettatore esplicito (la *performance*), lo pongono come spettatore analogo a quello della vita quotidiana, oppure del teatro, lo isolano in una installazione, lo fanno spettatore cinematografico (computer art, video art, ecc.)», da: CALABRESE O., *L'insegnamento dei metodi della storia dell'arte*, in *L'arte contemporanea nella scuola secondaria: un problema educativo*, «I Quaderni del CEDE», 13, 1988, pp. 47-57.

–, con particolare a alcune di quelle sviluppatesi negli anni '60, erano legate più al Romanticismo che al Decadentismo estetizzante in virtù della loro definizione dell'arte come fattore di conoscenza e di trasformazione della società⁹³.

Marcenaro rispose alle polemiche sostenendo la semplicità di una scelta che era mirata a eliminare i criteri posti alla base delle presentazioni precedenti, in quanto arbitrari e suscinatori di equivoci interpretativi per il pubblico: una spiegazione poco plausibile rispetto alla pregnanza di opera del tutto nuova dato dall'accostamento di un 'rudero' con un pezzo di *industrial design*. Le foto di repertorio insistono sulle diverse posizioni (in altezza e di scorcio) dell'insieme e sulle varie condizioni di fruizione offerte – in conseguenza dell'illuminazione – dal suggestivo contrappunto espressivo sia con la *texture* materica e naturalistica dell'ardesia (opportunamente lavorata in modo da esaltarne il valore espressivo della materia) della parete di fondo sia con l'astrazione metafisica, geometrico-luminosa, del disegno delle tende alla veneziana, realizzate in materiale plastico.

Giulio Carlo Argan – nel 1952, sulle pagine di *Metron*⁹⁴ – aveva espresso un giudizio ampiamente laudativo dell'intera impresa progettuale di Marcenaro e di Albini. Successivamente ad essa, tra le note critiche più meditate

⁹³ BOURDIEU P. *Les règles de l'art*, Editions du Seuil, Paris.1992; ed. it. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, a cura di A. Boschetti, E. Bottaro Il Saggiatore, Milano 2005; D'ANGELO P., *Estetismo*, Il Mulino, Bologna 2003; TÖTTOSSY B., *L'arte letteraria nell'epoca dell'estetismo diffuso. Bisogno di teoria*, in «Lea, Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», n. 4, 2015, pp. IX-XIV.

⁹⁴ G. C. ARGAN, *La Galleria di palazzo Bianco a Genova*, in «Metron», 45, 1952, pp. 24-39.

espresse al riguardo, si rammenta quella di Franco Russoli⁹⁵: un giudizio estetico positivo sul cricco in sé, ma anche la denuncia del rischio di sminuire il valore intrinseco della scultura non rispettandone la *mystérieuse poésie*, in quanto sottomessa al capriccio e al piacere effimero ed edonista del visitatore. Anche Carlo Lodovico Ragghianti espresse (privatamente, in una lettera ad Orlando Grosso, del 4 ottobre 1954) consistenti obiezioni riguardo all'applicazione di procedure di *industrial design* a opere antiche, come nel caso dell'utilizzazione dei capitelli erratici per le basi delle aste metalliche alle quali erano stati appesi alcuni dipinti, «concepiti per la visione sopra una superficie bidimensionale, non nella terza dimensione e nel vuoto». Egli considerava responsabile di tale errore la direttrice-museologa, non il progettista-museografo. Altrettanto polemico era il giudizio sul cric: «perché far girare un grande gruppo marmoreo, che si può disporre benissimo facendolo vedere allo spettatore in visita?».

Un commento apparentemente analogo venne formulato – più tardi, nel 1971 – da Germain Bazin. Nella didascalia della foto della scultura, il conservatore del Louvre osservava: «Par réaction contre l'emprise trop pesant du passé, les muséologues italiens ont souvent la tentation de présenter les objets d'art d'un façon futuriste, par l'affirmation, dans les accessoires d'exposition, de matériaux et des formes modernes faisant un violent contraste avec les formes»⁹⁶. La lapidaria e apodittica annotazione – dettata da

⁹⁵ F. RUSSOLI, *Pour une muséographie efficace*, in «L'Oeil», 61, 1960, pp. 40-47.

⁹⁶ BAZIN G., *Les temps des musées*, Desoer S. A. Editions, Lieges-Bruxelles

uno *chauvinisme* deplorabilmente anti-scientifico e anti-storico, oltre che volgare e offensivo verso la nuova Italia democratica – riguardava evidentemente non solo l’operato di Marcenaro e Albini, bensì più in generale quello di tutti i museologi (Bruno Molajoli, Licisco Magagnato, Costantino Baroni, Giorgio Vigni) e museografi (BBPR, Carlo Scarpa) che si erano impegnati a connettere positivamente, dopo le tragedie della dittatura e della guerra, l’esperienza del Razionalismo italiano con le istanze democratiche della costituzione repubblicana.

Diversamente da Franco Russoli, Bazin ignorava con quale coerenza quel manufatto si ponesse in perfetta continuità con le ricerche di artisti come Bruno Munari o con le stesse precedenti esperienze progettuali condotte da Franco Albini, uno tra i rari progettisti che fu alieno da qualsiasi compromesso con l’abile e scaltro moderatismo perseguito da Marcello Piacentini. Né lo storico francese conosceva – oppure scientemente sottovalutò – l’apporto teorico ed amministrativo fornito a tali temi, poco prima della guerra, da Giulio Carlo Argan e da Cesare Brandi grazie alla creazione dell’Istituto Centrale per il Restauro. Tuttavia l’interesse di quel serio appunto risiede nell’obiezione di fondo verso la contaminazione fra antico e moderno, sulla quale Brandi stesso nutrì in ogni caso notevoli riserve, come attestato dalla vivace (ma amichevole) dialettica che lo oppose a Bruno Zevi, nel 1956, a riguardo sulla liceità di risarcire le lacune edilizie in contesti storici con architetti del tutto attuali.

1967, p. 271.

La gravidanza delle scelte di Marcenaro trovava fondamento in ragionamenti più complessi circa esperimenti di attualizzazione della figuratività del 'rudero', tuttavia senza intaccarne né la materia né l'autenticità formale, come invece accadde in allestimenti italiani successivi al cric stesso per carenza di moderazione e di equilibrio nel ricercato contrasto espressivo tra antico e nuovo⁹⁷. Nel 1968 - nella contingenza della chiusura, per lavori, di palazzo Bianco nonché della futura e definitiva collocazione del pezzo di Giovanni Pisano nel ristrutturando Museo di Sant'Agostino - Marcenaro pose fine alla *querelle* facendo smontare la postazione. La considerò - probabilmente sulla scorta del giudizio di Russoli - oramai superata nella sua dimensione sperimentale e provvisoria, in quanto soggetta al divenire storico: una decisione non motivata da polemiche oramai sopite, bensì da una limpida e serrata riflessione storico-critica.

D'altro canto in quegli anni erano già stati pienamente denunciati i guasti provocati nella società italiana dal consumismo e dal progressivo abbandono delle tradizioni culturali⁹⁸. Già erano evidenti i segni di una deriva di parte

⁹⁷ A titolo esemplificativo, il riferimento va a alcuni degli allestimenti delle sculture conservate nel palazzo della Pilotta, a Parma, condotte secondo il progetto (museologia: Augusta Ghidiglia Quintavalle; museografia: Guido Canali) avviato nel 1967; la prima parte dei lavori fu completata nel 1986. Il progetto di Canali per il palazzo parmense costituì, per alcuni di questi aspetti progettuali, un punto di riferimento per il restauro integrale del palazzo Ducale di Genova, curato da Giovanni Spalla dal 1981 al 1986, in cui l'invadenza della componentistica in acciaio persegue un'enfasi espressiva barocca che si contrappone, in termini da Pop Art, con l'edificio tardo-manierista, ma è in gran parte inutile dal punto di vista sia strutturale sia funzionale.

⁹⁸ In termini paradossali e su piani teorici del tutto diversi, compresi

della cultura artistica e architettonica post-moderna verso l'evasione e l'intrattenimento, ossia lo spettacolo identificato da Guy Debord.

Il cric, suo malgrado, poteva autorizzare una progressiva perdita di senso e di finalità poiché, fraintendendolo, vi si potevano scorgere una procedura di metasemiosi – ossia un abuso di metalinguaggio critico⁹⁹ – nonché la prospettiva di cadere in un contraddittorio connubio tra la demagogia, la negazione della storicità delle opere e l'ambizione creativa e manipolativa di un museologo su di un bene comune che gli viene affidato: non più suscitatore di cultura, bensì di *entertainment* per i clienti: ossia di eventi comunicativi, più che espressivi e, perciò, coerenti con i criteri del *marketing*¹⁰⁰.

L'ispirazione all'indefettibile professionalità impo-

tra l'inizio e la fine del breve 'miracolo economico', si rammentano: la contestazione di Pier Paolo Pasolini al mito del progresso ne *Il pianto della scavatrice* (1956); la distruzione del paesaggio, descritta da Alberto Arbasino ne *La bella di Lodi* (prima edizione 1960); la deriva della cultura nel conformismo denunciata da Luciano Bianciardi ne *La vita agra* (1962).

⁹⁹ TAFURI M., *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1968 (1980), p. 79.

¹⁰⁰ Il riferimento è alla forza d'urto dispiegata dal D.L. n. 42, del 22 gennaio 2004, con cui si aprì la strada alla partecipazione di soggetti privati all'ambiguo tema della valorizzazione, comportandone «l'uso regressivo, diseducativo e distruttivo del patrimonio culturale e del suo potentissimo immaginario» (MONTANARI T., *Una notte con Monna Lisa, Louvre "si vende" ad Airbnb*, in «il Fatto Quotidiano», 15 aprile 2019, p. 16). Nella fattispecie si rammentano i gravi danni causati – anche se per cause non dolose ma accidentali – al trasporto di sculture al di fuori dalla loro sede di conservazione, al fine di arricchire l'offerta di mostre concepite secondo il criterio di massimo richiamo del pubblico (la cosiddetta fanciulla di Anzio nel 2005; la santa Bibiana di G. L. Bernini nel 2018).

se, quindi, a Caterina Marcenaro un atto di netta adesione al piano del realismo: la smobilitazione della pur originalissima e magnifica presentazione dell'opera curata da Albini, esperimento che poteva dirsi concluso, per tornare a una prassi museologica più corretta dal punto di vista meramente conservativo.

**IL MUSEO D'ARTE ORIENTALE
E. CHIOSSONE**

Gian Luca Porcile

La serie di fotografie che segue è stata scattata nei giorni 30 e 31 agosto 2019. Gli autori ringraziano Dott.sa Aurora Canepari, Direttrice del Museo d'Arte Orientale E. Chiossone, e la Dott.sa Piera Castagnacci della Direzione Beni Culturali e Politiche Giovanili del Comune di Genova, per aver concesso il permesso ad effettuare le riprese.









































Il Museo d'Arte Orientale E. Chiossone















Gian Luca Porcile

L'architettura della coscienza turbata

Intellectual history, properly conducted, exposes not only the dominant ideas of a period, or of a nation, but more important, the dominant clashes over ideas¹.

R. W. B. Lewis

Principio organico e disillusione americana

Se pensiamo all'Italia dell'immediato dopoguerra, un facile stereotipo ci porta alla mente l'irruzione del boogie-woogie e dei film Hollywoodiani. Un paese che aveva subito le conseguenze di un'autarchia che si era manifestata anche come isolamento culturale si apriva d'un solo colpo alla cultura popolare americana²; cultura che sembrava incarnare tutto ciò che di nuovo, giovane e moderno ci fosse in quel momento nel mondo.

Eppure, per molti intellettuali italiani, questo periodo di apertura e di generale ottimismo corrispondeva ad una fase di disillusione. La cultura americana doveva il suo fascino alle suggestioni di una sostanziale alterità rispetto ai dettami del regime, ma il suo 'mito' cominciava ad incrinar-

¹ LEWIS R. W. B., *The American Adam. Innocence Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago 1955.

² Si riprende qui l'uso comune, utilizzato anche dalla quasi totalità delle fonti citate, di far coincidere l'aggettivo 'americano' con 'statunitense'.

si di fronte ai presagi di una possibile egemonia culturale. Le cause di questo processo avevano solide motivazioni; tale egemonia si sarebbe almeno in parte concretizzata durante i decenni a seguire per quanto riguardava le espressioni più prossime all'intrattenimento.

Dopo la fine del secondo conflitto mondiale, l'occupazione militare alleata aveva reso evidente che il futuro del paese sarebbe stato determinato dalla sua collocazione 'atlantica', nell'ambito di uno scenario contrassegnato dalla divisione in blocchi. Si trattava di un equilibrio di potere che si andava profilando con la definitiva sconfitta dei paesi dell'asse e col profilarsi all'orizzonte della guerra fredda, indipendente, quindi, dalle scelte politiche di un singolo stato.

Questa condizione va annoverata tra le cause di una singolare inversione di prospettiva. Mentre la massa degli italiani scopriva, o riscopriva, la cultura popolare americana (principalmente la musica, il cinema ed altre forme di intrattenimento 'leggero'), alcuni intellettuali italiani - che negli anni precedenti avevano faticosamente cercato di aggirare i problemi di censura per far conoscere ai lettori italiani i capolavori di oltreatlantico - cominciano a manifestare una certa diffidenza, se non aperto sospetto, verso le espressioni culturali dei 'vincitori'.

Poche testimonianze esprimono questo senso di disillusione con più efficacia di un testo dal titolo *Maturità americana*, scritto nel 1946 da Cesare Pavese³ per far conosce-

³ PAVESE C., *Maturità americana*, saggio pubblicato su «La Rassegna d'Italia», dicembre 1946; poi ripubblicato come introduzione a MATTHIESSEN F. O., «Rinascimento americano. Arte ed espressione nell'età di Emerson e Whitman» (a cura di Franco Lucentini, Einaudi), Torino 1954, pp. XIX-

re al pubblico italiano un fondamentale saggio di Francis Otto Matthiessen che porta il titolo di *American Renaissance*⁴. Se un'America 'lontana' aveva incarnato gli ideali della libertà e della democrazia, questa 'nuova' vicinanza rendeva esplicito quanto complesso potesse essere il rapporto tra arte e politica.

Il saggio del 1946 che, ripubblicato postumo, diverrà l'introduzione all'edizione italiana di *Rinascimento americano*, metteva in evidenza come il rapporto tra arte e democrazia fosse l'elemento centrale del libro di Matthiessen, il quale non intendeva semplicemente mettere in risalto le figure di maggior rilievo del periodo. Si spiega così l'esclusione di Edgar Allan Poe dal novero degli autori citati in un testo la cui sostanza, secondo Pavese, può essere ricercata in «un'unione organica fra cultura e mondo del lavoro».

Il rapporto tra società, politica e architettura ha quindi, nel libro di Matthiessen, un'importanza che non può essere trascurata. Pavese coglie l'importanza, se non la centralità, del capitolo dedicato a Horatio Greenough⁵ da

XX; anche in PAVESE C., «La letteratura americana e altri saggi», Giulio Einaudi editore, Torino 1991 (prima edizione a cura di Italo Calvino, 1951), pp. 158-168.

⁴ MATTHIESSEN F. O., *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford University Press, New York 1941.

⁵ Horatio Greenough (1805 - 1852) è stato uno scultore e saggista statunitense. Oggi è principalmente ricordato per i suoi saggi sull'architettura raccolti in GREENOUGH H., *Form and Function: Remarks on Art*, a cura di SMALL H. A., University of California Press, Berkeley 1947; per informazioni biografiche vedi WRIGHT N., *Horatio Greenough: the first American sculptor*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1963.

cui emerge «consapevole e suggestiva»⁶ la poetica del principio organico. Nel testo l'autore pone in enfasi l'importanza della figura e degli scritti di Horatio Greenough per lo sviluppo del pensiero di figure centrali quali Ralph Waldo Emerson ed Henry David Thoreau. Da questo capitolo emerge una serie di riflessioni, nate da uno spunto originato dalla teoria architettonica, che dovevano apparire straordinariamente stimolanti nell'Italia della ricostruzione. Greenough, come nota Pavese, sa benissimo che in America «se il paese è giovane, gli americani sono vecchi, e non hanno avuto fanciullezza né tesori di leggende o favole, né sfondi vaporosi e annessi»⁷.

In Italia la condizione poteva essere considerata speculare sotto molti punti di vista. In un paese 'vecchio', gravato dal peso della sua storia 'millenaria', una nuova generazione doveva diventare portatrice di una profonda innovazione tanto dal punto di vista sociale e politico che da quello architettonico. Non solo questa considerazione è centrale nel saggio introduttivo, ma costituisce anche una spiegazione del titolo dello stesso (*Maturità americana*) che può essere interpretato come un invito a non sottovalutare la complessità delle vicende storiche di un paese che poteva vantare una lunga tradizione democratica e, cosa non secondaria, un dibattito oramai secolare sul rapporto tra ordinamento politico e creazione artistica.

Come nota Pavese, ripercorrendo il testo di Matthiessen su Greenough: «l'arte nuova dovrà essere funziona-

⁶ PAVESE C., *Maturità americana*.

⁷ PAVESE C., *Maturità americana*.

le a questa nuova realtà secondo il principio che nel mondo c'è una formula distinta per ciascuna funzione e noi cercheremmo invano di prendere a prestito le forme»⁸. Le 'forme' vanno perciò create padroneggiando i principi e non ricorrendo all'imitazione e questo vale per le espressioni del mondo naturale quanto per il lascito architettonico delle civiltà passate.

È interessante notare come Pavese, nel suo saggio, attribuisca a Greenough ed al principio organico la stessa centralità che gli era stata tributata da Matthiessen. Si tratta di una scelta non scontata nel contesto culturale dell'Italia del '46. Centrale è infatti l'affermazione secondo la quale «in America sarà creatore soltanto chi si sarà tutto imbevuto del principio democratico» perché, con Greenough, bisogna comprendere «che la bellezza può uscire soltanto dalla forza, dalla organica funzionalità»⁹. Affermazioni che nell'Italia del 1946 avevano il significato di una dichiarazione programmatica riguardo i metodi e i principi del fare artistico.

Il testo di Matthiessen non è isolato; anzi assume una particolare importanza proprio perché costituisce la sintesi di una lunga serie di studi, scritti da diversi autori nel corso decenni precedenti. A partire dagli anni '20, negli Stati Uniti d'America, si era assistito a un rinnovato interesse per figure come quelle di Ralph Waldo Emerson, Herman Melville, Henry David Thoreau e Nathaniel Hawthorne. L'interesse per gli aspetti letterari di questi autori era stato spesso legato ad una ricostruzione più generale dell'epoca

⁸ PAVESE C., *Maturità americana*.

⁹ PAVESE C., *Maturità americana*.

in cui erano vissuti; epoca in cui l'architettura aveva avuto un ruolo preminente in ragione delle necessità edilizie ed abitative di un paese in rapida espansione sia territoriale che demografica.

Nella cultura americana tra gli anni '20 agli anni '40 del XX secolo è quindi possibile rintracciare un profondo legame tra lo studio della letteratura e la ricostruzione della vivace cultura architettonica che si era sviluppata attorno alla metà del XIX secolo. Critica letteraria e teoria architettonica avevano così trovato in questo 'revival' più di un punto di contatto. In particolare, il giovane Lewis Mumford, tra gli anni '20 e gli anni '30, aveva dedicato i suoi primi libri a costruire un ritratto dell'America della seconda metà dell'Ottocento, mettendo in enfasi l'importanza dell'architettura per lo sviluppo della "civiltà americana" [*American Civilization*] e l'acquisizione di suoi caratteri specifici rispetto ad una matrice culturale di origine europea¹⁰.

¹⁰ I libri di Lewis Mumford di seguito elencati, pubblicati tra il 1924 e il 1931, possono essere interpretati come un tentativo coerente e sistematico di fornire al lettore americano un quadro di come le arti, e l'architettura in particolare, stanno alla base dello sviluppo dei caratteri specifici di una civiltà. Emerge dalla lettura di questi testi uno dei caratteri emergenti dell'opera di Mumford, ad una ricostruzione accurata ma programmaticamente non pedante della storia si unisce quella che può essere definita come una dimensione 'operativa' dalla storiografia. Infine è interessante notare come questo programma editoriale sia inframezzato dalla presenza di una monografia dedicata alla vita e all'opera di Herman Melville. Le prime edizioni dei testi citati sono: *Sticks and Stones: A Study of American Architecture and Civilization*, Boni and Liveright, New York 1924; *The Golden Day: A Study in American Experience and Culture*, Boni and Liveright, New York 1926; *Herman Melville*, Harcourt, Brace and Co., New York 1929; *The Brown Decades: A Study of the Arts in America, 1865-1895*, Harcourt, Brace and Co., New York 1931.

Quando l'opera di Mumford comincerà ad essere conosciuta in Italia, alla fine degli anni '40 (per poi essere tradotta negli anni '50), molti architetti ne saranno profondamente influenzati pur ignorando il particolare contesto in cui l'autore si era formato. Tuttavia la sua particolare concezione di organicismo, sotto molti aspetti più vicina alle 'origini' rispetto alla declinazione wrightiana del principio organico, avrà un ruolo non secondario dello sviluppo della cultura architettonica italiana.

Notevole importanza avrà, nella diffusione del pensiero di Mumford in Italia, Mario Labò che sarà traduttore e curatore, insieme alla moglie Enrica Morpurgo Labò, di *La cultura delle città*¹¹ e di *Arte e Tecnica*¹². Si può dire che Bruno Zevi (per Wright) e Mario Labò (per Mumford) costituiranno le figure nodali per la scoperta, o come si vedrà per la riscoperta, dell'organicismo architettonico in ambito italiano. Se gli scambi e la vicinanza tra Zevi e Labò sono ben documentati, le due concezioni riguardo l'architettura organica conservano una precisa individualità, se non una sostanziale autonomia. Tuttavia, attorno a questa vicenda si sviluppa una delle pagine più interessanti per l'evoluzione della cultura architettonica italiana, pagina che sarà segnata da una progressiva originalità rispetto ai modelli americani.

In questo contesto il quarto capitolo del libro di Matthiessen, dedicato al principio organico [*The Organic Principle*] ha un ruolo particolare per comprendere, a partire

¹¹ MUMFORD L., *La cultura delle città*, Edizioni di Comunità, Milano 1953 (*The Culture of Cities*, Harcourt Brace & C., New York 1938).

¹² MUMFORD L., *Arte e Tecnica*, Edizioni di Comunità, Milano 1961 (*Art and Technics*, Columbia University Press, New York 1952).

dalle sue origini, l'evoluzione di questo concetto. In esso vengono posti in enfasi i caratteri di originalità dell'organicismo americano al di là di una sua possibile origine in seno al romanticismo tedesco, ma viene anche sottolineata la stretta relazione con la politica di un'idea non circoscritta alla sola sfera architettonica.

Il testo di Matthiessen mette in evidenza come la preoccupazione fondamentale di Greenough fosse quella di definire i termini di una teoria architettonica consona, e coerente, con i caratteri di una costituzione repubblicana e di un paese democratico. A tal fine lo scultore americano non esita a criticare l'atteggiamento di Thomas Jefferson nei confronti dell'architettura. Il terzo Presidente degli Stati Uniti d'America, nonché principale estensore della Dichiarazione di Indipendenza, aveva considerato ammissibile l'utilizzo di modelli desunti degli esempi più rappresentativi dell'architettura europea. Greenough sosteneva, al contrario, che gli americani dovessero trovare nella soluzione a problemi di carattere funzionale una loro peculiare via all'architettura¹³.

¹³ «We have before us a letter in which Mr. Jefferson recommends the model of the Maison Carree for the State House at Richmond. Was he aware that the Maison Carree is but a fragment, and that, too, of a Roman temple? He was; it is beautiful-is the answer. [...] The monuments of Egypt and of Greece are sublime as expressions of their power and their feeling. The modern nation that appropriates them displays only wealth in so doing. The possession of means, not accompanied by the sense of propriety or feeling for the true, can do no more for a nation than it can do for an individual. The want of an illustrious ancestry may be compensated, fully compensated; but the purloining of the coat-of-arms of a defunct family is intolerable», tratto da *Form and Function* in GREENOUGH H., «Form and function: remarks on art, design and architecture» (a cura

La discussione riguardo alle scelte in campo architettonico di Thomas Jefferson era, come nota anche Matthiesen, particolarmente interessante perché poneva l'accento su quale dovesse essere il carattere dell'architettura di un paese democratico. La critica rivolta da Greenough a Jefferson era, almeno in parte, ingenerosa perché non teneva conto della carica di innovazione architettonica contenuta nei progetti di complessi organismi edilizi quali sono la tenuta di Monticello e la sede dell'Università della Virginia a Charlottesville. Tuttavia, occorre rilevare che i modelli jeffersoniani stavano indirizzando l'architettura 'ufficiale' degli Stati Uniti d'America verso un compassato classicismo, generalmente privo dell'attenzione al contesto paesaggistico e naturalistico che aveva contrassegnato i progetti originali di Thomas Jefferson.

La definizione di principio organico non faceva leva solo sul concetto di organicismo, ma anche sulla definizione di 'principio'. Enfaticamente Greenough dichiarava di lottare per l'affermazione dei principi greci e non per l'imitazione delle "cose greche". A suo parere gli uomini che avevano ridotto la locomozione ai suoi elementi essenziali, come si poteva ammirare nelle leggere carrozze progettate per il trotto o nei veloci yacht, erano più vicini allo spirito greco di quelli che intendevano piegare il modello del tempio classico ad ogni possibile utilizzo¹⁴. Se questa dichiarazione, così

di SMALL H. A., con un'introduzione di LORAN E.), University of California Press, Berkeley 1947, pp. 63-64.

¹⁴ «The men who have reduced locomotion to its simplest elements, in the trotting wagon and the yacht *America*, are nearer to Athens at this moment than they who would bend the Greek temple to every use. I contend for Greek principles, not Greek things», tratto da GREENOUGH

affine ai principi del funzionalismo novecentesco, sembrava totalmente condivisibile, era invece problematico il fatto che fosse un'espressione del contesto culturale della metà del XIX secolo. L'adesione a queste istanze, più che un'apertura alla modernità, rischiava di apparire come il ritorno ad una forma di storicismo.

È quindi importante rilevare una contraddizione di fondo che accompagnava la percezione della cultura statunitense in Italia da molti decenni e che, sotto certi aspetti, perdura anche nel presente. L'America veniva vista dall'Italia come una nazione giovane, vitale, ma sostanzialmente ingenua in ragione della mancanza di una 'storia millenaria' come quella decantata dalla retorica nazionale e nazionalista. Questa semplificazione, che sovente assume le forme del pregiudizio, resta forse uno dei lasciti della retorica fascista sul primato storico di Roma e sui destini imperiali dell'Italia. Tuttavia molti intellettuali italiani, negli anni che precedettero la nascita della Repubblica democratica, si rendevano pienamente conto che gli Stati Uniti d'America erano la democrazia antica, forse addirittura arcaica in certe sue espressioni; nata alla fine del settecento, quando l'antico regime governava ben saldo sulla quasi totalità degli stati europei e la penisola italiana era ancora divisa nella moltitudine, politicamente disomogenea, degli stati preunitari.

In questo contesto vanno inquadrati i saggi che Cesare Pavese scrive a proposito della cultura americana nella seconda metà degli anni '40. Essi sono una testimonianza di una disillusione che assume, talvolta, toni di profonda ama-

GREENOUGH H., *Form and Function*, p. 22.

rezza. «Sono finiti i tempi in cui scoprivamo l'America»¹⁵ dice lapidariamente Pavese nel 1947; sono piuttosto i paesi europei ad essere descritti come i «laboratori dove si creano le forme e gli stili». La storia accumulata in un luogo non è necessariamente un ostacolo all'elaborazione del pensiero creativo.

Riguardo all'America, invece, così scrive Pavese: «Senza un fascismo a cui opporsi, senza cioè un pensiero storicamente progressivo da incarnare, anche l'America, per quanti grattacieli e automobili e soldati produca, non sarà più all'avanguardia di nessuna cultura»¹⁶. Questa profezia, così perentoria e ingenerosa, verrà largamente smentita nei decenni seguenti¹⁷, restando forse una dolente manifestazione di una crisi personale¹⁸; resta, tuttavia, una testimonianza di un momento culturale in cui l'entusiasmo e la disillusione si intrecciavano in un dibattito di straordinaria vitalità.

¹⁵ Questa frase costituisce l'incipit di una recensione radiofonica trasmessa nel maggio del 1947 dal titolo *Un negro ci parla*, poi ripubblicata come *Richard Wright. Sono finiti i tempi in cui scoprivamo l'America*, in PAVESE C., «La letteratura americana e altri saggi», Giulio Einaudi editore, Torino 1991, pp. 169-172.

¹⁶ PAVESE C., *Ieri e oggi*, articolo pubblicato su «L'Unità» di Torino il 3 agosto 1947, poi ripubblicato in Pavese C., «La letteratura americana e altri saggi», Giulio Einaudi editore, Torino 1991, pp. 173-176.

¹⁷ Basti citare, a solo titolo di esempio, il ruolo di un'allieva di Pavese, Fernanda Pivano, per la diffusione presso i lettori italiani della conoscenza degli scrittori della *beat generation*.

¹⁸ La disillusione verso la sua attività critica e letteraria sarà forse uno degli elementi che spingeranno Cesare Pavese a togliersi la vita nell'agosto del 1950. Francis Otto Matthiessen aveva commesso suicidio poche settimane prima, nell'aprile del 1950, molti commentatori considereranno questo gesto come una reazione all'emergere del maccartismo.

La cultura architettonica reagirà a questa condizione contraddittoria, che univa entusiasmo e disillusione, dando vita ad una feconda fase di elaborazione teorica. L'architettura tra le discipline artistiche ha un ruolo particolare. La sua stessa natura la costringe, in qualche modo, ad essere 'ottimista'¹⁹; questo è particolarmente vero in momenti, come quello della ricostruzione postbellica, in cui una serie indifferibile di esigenze di ordine pratico finivano per avere la priorità su questioni di ordine teorico e formale. In mezzo alle macerie della guerra, l'architettura aveva il dovere di conservare un atteggiamento 'costruttivo', e di cercare, con la massima apertura, i modelli più utili alla modernizzazione del paese e della società italiana. L'irruzione della cultura americana poneva l'architettura italiana in una condizione particolare.

I modelli costruttivi e urbani d'oltreatlantico non erano affatto sconosciuti in Italia. Tuttavia, durante gli anni del regime, ciò che proveniva dagli Stati Uniti veniva spesso guardato con sospetto dalle autorità (sia che si trattasse di musica, di letteratura o di architettura). Eppure c'erano stati momenti, soprattutto nei primi anni della presidenza Roosevelt, in cui i rapporti politici e diplomatici tra i due paesi erano stati buoni, con inevitabili riflessi anche a livello di scambi culturali. Gli Stati Uniti d'America rappresentavano quindi, per una parte consistente degli architetti italiani, un paese affascinante per i caratteri peculiari della sua moder-

¹⁹ Scrive Mario Labò nel 1947: «L'architettura implica fundamentalmente una questione categorica di carattere; una questione morale. Non consente né evasioni né pessimismi, come le altre arti se ne possono permettere», tratto da LABÒ M., *Architettura*, p. 58.

nità, anche se conosciuto solo superficialmente nella complessità storica delle sue manifestazioni artistiche e culturali.

Gli architetti, nel dopoguerra, si trovavano quindi in una condizione particolarmente complessa. Il regime aveva fortemente investito in un massiccio programma di opere pubbliche finalizzato anche a mantenere il consenso; in pressoché ogni città italiana era quindi possibile trovare esempi di edifici, spesso di carattere pubblico o monumentale, che recavano i 'segni' stilistici dell'architettura del ventennio fascista. Se il passare dei decenni e il mutare delle mode avrebbero in seguito reso più agevole l'identificazione, spesso semplicistica, dello 'stile anni trenta' come 'stile fascista in architettura', nell'immediato dopoguerra la situazione doveva essere tale da rendere decisamente complessa la definizione di categorie univocamente definite.

Era, infatti, tutt'altro che agevole far corrispondere all'architettura fascista uno stile chiaramente e univocamente connotato; accanto ad esempi di uno storicismo ancora largamente debitore allo stile Umbertino era possibile trovare convinte ed efficaci adesioni al razionalismo, come pure espressioni architettonicamente coerenti di quella pulsione verso i 'tempi nuovi' che era stata propria dell'avanguardia futurista²⁰. Vi era poi il modello americano,

²⁰ «Il regime si guidò in principio con direttive abbastanza modernistiche. Fu nel tempo in cui Mussolini ancora ascoltava la Sarfatti, non ancora epurata, inaugurava le mostre del Novecento (1928 e 29) e le Biennali di Monza (1930), proteggeva, sotto la pressione di Bontempelli e Marinetti cui si unì Piacentini, la nuova stazione di Firenze di Michelucci e del gruppo toscano (34); in cui sorgeva Littoria (32), e si inaugurava la Mostra della rivoluzione fascista (33) che abbia portata, sia pure modestamente, europea. Però il regime implicava elementi nettamente

il cui aspetto più noto era certamente la New York dalla sagoma turrata contrassegnata dai grattacieli più alti del mondo. Eppure questo tipo di espansione urbana appariva ormai superato; in fin dei conti anche esso era un'espressione caratteristica degli anni '20 e '30 più che una previsione del futuro.

La cultura architettonica italiana, alla fine degli anni '40, si trovava quindi in una condizione potenzialmente contraddittoria; da un lato vi era la necessità di porre le basi per una nuova architettura, espressione di un'Italia finalmente democratica, ma dall'altro appariva difficile evitare contatti e coincidenze formali con almeno alcuni aspetti della multiforme eredità architettonica del ventennio fascista. Neanche le più note 'innovazioni' architettoniche d'oltreoceano, ormai invecchiate, sembravano fornire esempi totalmente convincenti.

Una sintesi efficace di quanto fosse complessa un'operazione culturale come quella di fare i conti con l'eredità architettonica del regime fascista è efficacemente sintetizzata da Mario Labò in un testo del 1947. Se il modernismo non era stato completamente rifiutato dal regime, l'architetto

contrari ad un vero indirizzo razionalistico: l'amore per la scenografia dipendente dall'enfasi generale (qualunque casetta littoria doveva avere un arrenario e una torre); la retorica classicistica (uno stabilimento da bagni doveva chiamarsi terme littorie e Torres progettandone uno in nome di Mussolini pensava a Caracalla); il nazionalismo, sospettoso di qualunque linguaggio internazionale; l'affarismo che coltivava gli sventramenti; le grandi imprese capitalistiche (a Roma la distruzione del mausoleo di Augusto e della "spina", dei Borghi, la via dell'impero; a Milano la ragione di S. Babila; ecc.), tratto da LABÒ M., *Architettura*, in CODIGNOLA A. (a cura di), «L'Italia e gli italiani di oggi», Casa editrice Il Nuovo Mondo, Genova 1947, p. 57.

genovese individua con lucidità una serie di elementi «netamente contrari ad un vero indirizzo razionalistico»: concezione enfatica e scenografica, retorica classicistica, nazionalismo e affarismo²¹. Il rinnovamento dell'architettura italiana era quindi improcrastinabile. Se da un lato era possibile far leva su alcune figure che, per le loro vicende biografiche, potevano essere poste in una condizione di discontinuità rispetto al rapporto tra architettura e regime, dall'altro vi era la questione degli apporti di tendenze e di 'maestri' stranieri in un'Italia culturalmente libera da tendenze 'autarchiche'.

Si può infatti affermare, consapevoli dell'inevitabile livello di semplificazione che un'affermazione di questo genere comporta, che al termine della seconda guerra mondiale si assisteva ad una trasformazione sostanziale nei caratteri del dibattito architettonico in Italia. Nel periodo tra le due guerre una serie di discussioni, spesso vivaci e approfondite, erano generalmente incentrate su quali espressioni architettoniche, o quali tipologie di edifici, dovessero, o non dovessero, essere introdotti nel repertorio formale dell'architettura italiana. Con la caduta della dittatura diventava invece centrale comprendere se esistesse un'architettura dotata di propri specifici caratteri formali, capace di incarnare i caratteri di una società democratica e di uno spirito autenticamente sociale, oppure se i valori della repubblica italiana dovessero essere perseguiti prevalentemente da nuove concezioni urbanistiche. Ad una prospettiva di carattere nazionale se ne era sostituita una di carattere sociale e, in molti casi, politico.

²¹ LABÒ M., *Architettura*, p. 57.

Si trattava di un'operazione complessa: bisognava porre le basi per un'architettura aperta alle esperienze internazionali, pur nella consapevolezza di operare in un ambiente specifico com'era quello dell'Italia della ricostruzione. Vi era poi il problema di evitare di abbracciare concezioni apparentemente moderne dal punto di vista formale, ma in realtà superate da quello urbanistico e sociale. Restava poi da capire, dopo la caduta del regime, quale avrebbe dovuto essere il ruolo dello stato, e delle sue articolazioni amministrative, nell'evoluzione dell'architettura italiana.

Labò nel 1947, con grande lucidità, scrive: «lo Stato influisce sull'architettura più che sulle altre arti. Anzitutto è il cliente massimo, se non per il numero degli incarichi per la loro importanza; ed inoltre dà il tono a tutto un complesso di enti parastatali»²². Se era inevitabile che lo Stato e le amministrazioni locali avessero un ruolo di fondamentale importanza nello sviluppo della cultura architettonica, era fondamentale operare per il superamento delle istanze di carattere nazionalistico che avevano connotato il ventennio fascista.

Superare il 'dominio statale' sull'architettura non doveva avallare un appiattimento sulle esigenze del capitale speculativo. In questo contesto i riferimenti all'architettura americana delle grandi metropoli conservavano il loro fascino, ma non costituivano più un elemento di novità, né un modello da seguire. Soprattutto la sagoma turrata delle città d'oltreoceano non rappresentava un modello né da un punto di vista sociale né da quello della vita comunitaria.

²² LABÒ M., *Architettura*, p. 57.

Per questi motivi, ricostruire lo sviluppo dell'architettura italiana nel dopoguerra senza comprendere il dibattito che si era svolto nei decenni precedenti sarebbe fuorviante.

L'attenzione della cultura architettonica italiana per le suggestioni provenienti da oltreoceano sono ben documentate già a partire dagli anni '20. Il carattere iconico dello *skyline* di New York si era rapidamente imposto in tutta Europa come emblema della modernità; non erano tuttavia mancate le critiche da parte degli architetti, e in particolar modo quelli aderenti al movimento moderno, che vedevano nel grattacielo americano un fenomeno più direttamente attinente alla sfera della speculazione immobiliare che del rinnovamento urbano, oltre che di quello della disciplina.

A proposito dei rapporti tra la cultura architettonica americana e quella italiana è quindi necessario analizzare, sia pur brevemente, come l'edificio alto e il grattacielo fossero stati oggetto di un dibattito piuttosto vivace nel periodo tra le due guerre. Questo dibattito si era generalmente esaurito già all'inizio degli anni '40 con la conclusione che il modello americano, in prevalenza newyorkese, della città densa connotata dalla presenza dell'edificio alto come tipologia edilizia prevalente non fosse adatto a costituire un modello di sviluppo per le città italiane.

In tale dibattito non mancarono voci qualificate da entrambe le parti; è poi interessante notare che le due città in cui essa ebbe maggior peso furono, per motivi sostanzialmente opposti, Roma e Genova. Nella capitale la costruzione di un grattacielo sarebbe stata una manifestazione di carattere propagandistico delle istanze di autorappresentazione del regime, tuttavia questo si sarebbe

scontrato con l'inserimento all'interno di un patrimonio monumentale riconosciuto in tutto il mondo. A Genova la situazione era sostanzialmente diversa: la città stava cercando di accreditarsi come metropoli, malgrado la concorrenza di centri vicini e importanti quali Torino e Milano. Il fatto di essere il primo porto d'Italia spingeva le élite cittadine a volersi confrontare con le grandi città portuali del continente americano.

Anche alcune grandi città sudamericane, Buenos Aires e Montevideo, città con cui Genova aveva scambi culturali e commerciali molto forti, stavano adottando il modello del grattacielo e il loro architetto era un italiano. Mario Palanti era nato a Milano e si era formato all'Accademia di Brera; arrivato in Argentina aveva compiuto il suo apprendistato come architetto cominciando a padroneggiare un linguaggio eclettico ricco di suggestioni provenienti da diversi stili e da differenti ambiti geografici. Agli inizi degli anni '20 aveva progettato edifici che possono, a pieno titolo, essere considerati come grattacieli: Palacio Barolo a Buenos Aires (1923) e Palacio Salvo a Montevideo (1928).

Nel 1924, Palanti propose la costruzione di un edificio di 88 piani nel pieno centro di Roma, destinato a prendere il nome di Mole Littoria. L'edificio, con la sua impressionante serie di primati, avrebbe dovuto rinnovare i fasti della città eterna e rappresentare la gloria del regime. Oltre a essere l'edificio abitabile più alto del mondo, il suo imponente basamento avrebbe ospitato una serie di funzioni pubbliche come un grande teatro e una sala da concerto. Il progetto ricevette inizialmente un'accoglienza positiva da parte del regime e dello stesso Mussolini.

Tuttavia le voci critiche non avevano tardato a farsi sentire. Lo stile di questo grattacielo incorporava elementi tanto di matrice italiana quanto di matrice orientale su una scansione sostanzialmente verticale affine a quella del Woolworth Building che ne costituiva il modello più evidente. L'insieme che ne risultava, oltre ad essere piuttosto confuso, era sostanzialmente alieno alla tradizione architettonica italiana. La grande sagoma sveltante avrebbe poi profondamente alterato lo *skyline* della capitale inserendosi come un elemento incongruo in un paesaggio urbano fortemente connotato dalla presenza dei colli e delle cupole delle chiese.

Una parte consistente della cultura architettonica italiana, tra cui lo stesso Marcello Piacentini²³, sosteneva che il grattacielo non si confacesse alle città italiane in ragione di due principali argomenti: la verticalità nordica di questi edifici mal si adattava all'armonia di un palazzo rinascimentale o alla cupola di una chiesa barocca e, comunque, il grattacielo era frutto di un ragionamento di ordine economico: non si poteva quindi ignorare il fatto che il valore dei terreni edificabili nelle città italiane era ben lontano da rendere giustificabile un simile sfruttamento delle aree.

Al di là delle considerazioni di carattere formale è interessante notare il rilievo dato all'argomentazione che riguardava i flussi di traffico: la struttura delle città italiane e le reti dei mezzi pubblici non erano adatte a sostenere la congestione derivata da una densità edilizia così alta. La proposta di costruire a Roma l'edificio più alto del mondo

²³ PIACENTINI M., *In tema di Grattacieli*, in «Architettura e Arti Decorative», 1922-23, pp. 311-17.

era quindi da rigettare per motivi di ordine pratico, oltre che formale. Questa posizione trovò un alleato autorevole, e forse inaspettato, in Cass Gilbert²⁴, il progettista del Woolworth Building. Il grande architetto americano, la cui esperienza in materia non poteva essere messa in dubbio, in una lettera inviata a Benito Mussolini e datata 16 ottobre 1924, consigliava di desistere dall'idea di costruire il grattacielo e di progettare invece strutture non eccessivamente alte che avrebbero potuto migliorare alcune delle più belle vedute di Roma, senza alterarne la generale armonia.

Uno dei contributi più approfonditi sull'argomento porta la firma di Gustavo Giovannoni²⁵. Invertendo i termini della questione, almeno come veniva comunemente posta, egli rileva come la crescita in altezza non sia solo un effetto della crescita economica, ma anche una causa dell'aumento indiscriminato dei valori dei terreni edificabili. Dal punto di vista funzionale il grattacielo rappresentava sovente un peggioramento per quanto riguarda le condizioni di vita rispetto ai comuni edifici, soprattutto in ragione delle pessime condizioni di illuminazione. Viene quindi espressa la considerazione che, con il miglioramento dei mezzi di comunicazione, simili livelli di densità urbana non sarebbero stati più funzionali né appetibili.

Anticipando un argomento che avrà larga diffusione nel periodo postbellico, Giovannoni si concentra sul miglioramento dei mezzi di trasporto, e soprattutto sul prevedibile

²⁴ NEUMANN D., *A Skyscraper for Mussolini*, in «AA Files», 2014.

²⁵ GIOVANNONI G., *Intorno agli Skyscrapers* in «Architettura e Arti Decorative», 1927, pp. 287-288.

aumento della diffusione delle automobili, dichiarando che un miglioramento delle condizioni abitative verrà posto in essere con una diminuzione della densità edilizia.

A Genova il dibattito sull'opportunità del grattacielo stava sortendo risultati sostanzialmente opposti. La conformazione della città, stretta tra mare e colline, aveva storicamente giustificato il ricorso a edifici più alti rispetto a quelli di altre città italiane. Vi era poi l'intensa attività dell'ingegner Renzo Picasso²⁶ che dalle pagine della stampa cittadina aveva argomentato in favore di un rinnovamento urbano che comprendesse il ricorso non occasionale alla tipologia edilizia del grattacielo. Le sue argomentazioni vertevano su un modello di città dove l'automobile si affiancava ad una rete efficiente di trasporto pubblico.

Per Picasso le automobili erano soltanto uno, e non il principale, fattore di modernizzazione dell'ambiente urbano; grande rilievo era infatti dato nei suoi testi al miglioramento delle reti ferroviarie, tramviarie e metropolitane. L'edificio alto veniva quindi interpretato dall'ingegnere genovese come una tipologia edilizia prettamente cittadina, o per meglio dire, come un passaggio fondamentale nella trasformazione di una città in una grande metropoli.

Almeno a Genova, il dibattito si risolverà a favore del grattacielo con la sistemazione dell'area di piazza Dante. D'altronde la città ligure aveva dimostrato di essere, negli anni a cavallo tra la fine del XIX secolo l'inizio del XX, una delle città italiane più incline a superare l'immagine

²⁶ PICASSO R., *I grattacieli ed i loro alleati in terra in mare ed in cielo*, Arti Grafiche Caimo & C., Genova 1936 (data incerta).

consolidata in nome della modernizzazione. Inoltre, dal punto di vista delle istanze di rappresentazione del regime, il principale porto italiano era in qualche modo la città più ‘vicina’ a New York, visto che da lì partivano e arrivavano le navi che collegavano l’Europa col continente americano. Vi erano quindi una serie di ragioni che rendevano plausibile l’idea di costruire alcuni grattacieli nel capoluogo ligure, come se si trattasse di un’eccezione, senza rinunciare quindi al principio che la crescita in altezza degli edifici fosse scongiurabile nelle altre città italiane.

Molti commentatori contemporanei²⁷, a proposito dei due edifici alti realizzati nell’ambito del rinnovamento del tessuto urbano delle aree centrali, daranno un giudizio sostanzialmente positivo evidenziando che non si tratta di veri e propri grattacieli, ma di ‘case alte’ in grado di fornire una buona qualità abitativa senza stravolgere l’impianto urbano delle città.

Nel secondo dopoguerra verranno costruiti alcuni grattacieli che costituiranno dei passaggi significativi nello sviluppo della storia dell’architettura italiana, tuttavia il dibattito sul grattacielo come elemento fondamentale per il rinnovamento delle città si era in larga parte esaurito con la fine degli anni ’40. Nel 1946, sulla rivista *Metron*²⁸, una

²⁷ FILLIA, *L’architettura di Giuseppe Rosso*, in «Stile futurista», anno II, n. 13-14, novembre 1935, pp. 6-7; Anonimo, *Il grattacielo di Genova* in «L’Architettura Italiana», anno XXXII, n. 3, marzo 1937, pp. 67-73; Anonimo [S. C.], *Il grattacielo di Genova*, in «Stile futurista», anno II, n. 13-14, novembre 1935, pp. 7-8.

²⁸ E. P., “*Architettura per tutti*” di Mario Palanti (Recensione), in «Metron», N.6, gennaio 1946, pp. 73-74.

recensione al libro *Architettura per tutti* di Mario Palanti usa toni insolitamente duri per la letteratura specialistica. I progetti presentati, tra i quali molti tentativi di declinare il tema del grattacielo con un linguaggio contemporaneo, vengono definiti come «gramigne» e «infinite aberrazioni sociali, artistiche e costruttive»²⁹.

In un testo dal titolo *Modernità e storicismo nell'urbanistica attuale*³⁰, Mario Labò dà una lettura più pacata, ma ugualmente severa, della vicenda che rappresenta il tentativo più importante di introdurre in Italia il grattacielo come elemento di un nuovo tessuto urbano. Riguardo all'intervento di piazza Dante a Genova, Labò nota che, malgrado le premesse fossero tra le più promettenti, questo rinnovamento urbano, spinto da interessi speculativi, aveva finito per rivelarsi dannoso per le casse del Comune³¹ e, di conseguenza, per gli interessi generali della cittadinanza.

Si può quindi dire, in sintesi, che nel secondo dopoguerra il 'modello americano' della città fatta di grattacieli

²⁹ E. P., *“Architettura per tutti” di Mario Palanti*, cit.

³⁰ LABÒ M., *Modernità e storicismo nell'urbanistica attuale*, pubblicato per la prima volta in «Comunità» 15 novembre 1948, ora in «I palazzi di Genova di P. P. Rubens e altri scritti di architettura», Nuova Editrice Genovese, Genova 2003 (prima edizione Renzo Tolozzi Editore, Genova 1960), pp. 245-255.

³¹ «C'è chi sostiene che gli sventramenti valorizzando anzi creando dal niente, aree fabbricabili ad alto prezzo, siano almeno una risorsa per le finanze comunali. Ma costoro non hanno esperienza, o intenzionalmente la dimenticano. [...] Gli speculatori incoraggiano i comuni a vasti programmi con la lusinga di grossi profitti; poi quando è il momento di comprare le aree, anche all'asta pubblica, accampano mille pretesti di scarso rendimento, si coalizzano, e lasciano il Comune a mani vuote», tratto da LABÒ M., *Modernità e storicismo nell'urbanistica attuale*, p.284.

non rappresentava più un esempio né dal punto di vista economico né da quello formale o sociale. Tuttavia, questo non liquidava la questione dell'importanza della cultura architettonica americana per il rinnovamento delle città italiane. Si può affermare, al contrario, che proprio nella cultura americana in generale, e in figure come Frank Lloyd Wright e Lewis Mumford in particolare, si andasse cercando ispirazione per un nuovo rapporto tra la città e il territorio.

Molti architetti intellettuali intendevano a rintracciare proprio nella cultura americana i caratteri di una nuova architettura, lontana dai difetti dello 'stile fascista', ma capace di non ripetere gli errori che avevano condotto le grandi metropoli americane come New York e Chicago a creare ambienti urbani dove congestione e sovraffollamento costituivano un grave limite per la qualità di vita dei cittadini. L'organicismo di matrice americana appariva come una soluzione credibile ai problemi dell'architettura europea; eppure la maggior parte della cultura architettonica approcciava questo concetto a partire dalle definizioni di Wright e Sullivan senza avere ancora gli strumenti per risalire alle fonti nel pensiero organico americano. Le opere di Greenough ed Emerson³² resteranno a lungo marginali in ambito architettonico.

Riguardo all'importanza dell'organicismo in generale, e della cultura americana in particolare, nell'Italia dell'immediato dopoguerra vi sono numerosi esempi. Il primo numero della rivista *Metron* costituisce una testimonian-

³² Ricordiamo che *Rinascimento americano* di F. O. MATTHIESSEN verrà pubblicato in Italia solo nel 1954 e non avrà particolare risonanza in ambito architettonico.

za di particolare interesse: a partire dall'indice è possibile notare che il primo articolo è *Una introduzione Americana ad Howard* di Lewis Mumford³³ mentre il numero si chiude con la recensione di *Verso un'architettura organica*³⁴.

Bruno Zevi, in *Verso un'architettura organica*³⁵, è estremamente netto nel definire i caratteri di una città capace di incarnare il canone e gli ideali dell'architettura organica. Elogiando la concezione di Frank Lloyd Wright, Zevi sostiene che la premessa del successo del progetto di Broadacre City sta nella diffusione di un numero elevato di automobili per ogni famiglia³⁶. Non va infatti dimenticato che l'Italia della fine degli anni '40 era ancora un paese largamente agricolo: un modello di città diffusa, oltre che l'idea di una compresenza di modernità e tradizione rurale, appariva capace di assecondare una trasformazione della società italiana in modo meno traumatico rispetto alla migrazione di massa dalle campagne a città dense e potenzialmente congestionate.

³³ MUMFORD L., *Una introduzione Americana ad Howard*, in «Metron» N.1, agosto 1945, pp. 2-12.

³⁴ E. T., *Verso un'architettura organica di Zevi*, in «Metron» N.1, agosto 1945, pp. 59-64.

³⁵ ZEVI B., *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Einaudi, Torino 1945.

³⁶ «Fondamentalmente centro agricolo, questa città usufruisce di tutte le comodità che si possono trovare nelle metropoli; in più è concesso ad ogni individuo un minimo di un acre (4.000 metri quadrati) di terra. Il segreto sta naturalmente nei mezzi di trasporto: ogni famiglia ha due, tre, quattro, cinque automobili e tutte le risorse della tecnica moderna sono a disposizione dell'agricoltura, dell'industria e della vita dell'uomo», tratto da ZEVI B., *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Einaudi, Torino 1945, p. 101.

Questo modello si proponeva infatti come antitetico rispetto all'idea di Le Corbusier «che propone di portare la campagna nella città attraverso l'erezione di enormi grattacieli isolati tra distese di verde». Tuttavia, nel testo di Zevi una avversione ancora maggiore viene dimostrata verso il modello newyorkese. In entrambi i casi gli edifici alti sembrano ripudiare l'architettura «a misura d'uomo» rendendo la tecnica moderna asservita al profitto attraverso «diabolici ascensori che ingoiano e rigettano fiumane di gente che si va ad incasellare nelle varie sezioni dei grattacieli»³⁷.

Viene ripreso il tema, già espresso da Wright, riguardo alla scelta fondamentale tra due espressioni inconciliabili della modernità: l'automobile e l'ascensore³⁸. «Quanti di noi vorrebbero vivere nei grattacieli di Le Corbusier?» si chiede Zevi per poi concludere: «gli americani, per conto loro odiano i grattacieli; e sono loro che ne hanno la maggiore esperienza»³⁹. L'architettura organica, soprattutto adottando modelli desunti da Wright, non intendeva quindi rinnegare l'esperienza americana, ma superare una concezione che

³⁷ Zevi B., *Verso un'architettura organica*, p. 102.

³⁸ «By means of the motor car and the collateral inventions that are here with it, the horizon of the individual has immeasurably widened. It is significant that not only have space-values entirely changed with the new standard: It is more important that the new sense of spacing based upon the man in his motor car is now at work upon the man himself. Any ride high into the air in any elevator to-day only shows him how far he can soon go on the ground. And it is this view of the horizon that gives him the desire to go», tratto da Wright F. L., *The Disappearing City*, William Farquhar Payson, New York 1932, p. 30.

³⁹ Zevi B., *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, Einaudi, Torino 1945, p. 102.

oltreatlantico può essere considerata come una fase transitoria; un passaggio verso modelli abitativi capaci di consentire a chiunque di vivere in una dimensione più umana: «La soluzione di Wright è umana; l'uomo vive sulla terra, torna a vivere sulla terra»⁴⁰.

Nell'ideale di Wright, e nella lettura di Zevi, c'è un richiamo non superficiale al 'Rinascimento Americano'. In questa definizione non rientra solo un generico periodo di fulgore della produzione artistica, ma anche lo sviluppo di una concezione, del tutto peculiare, di una forma di Umanesimo. La natura, tante volte invocata da Emerson e da Thoreau, non è un alieno oggetto di contemplazione, ma qualcosa che prende significato nel momento in cui l'uomo vi si confronta⁴¹. Vi è in quest'atteggiamento un amore per la natura che non necessita dell'immagine di un ambiente incontaminato. Così si spiega la coerenza di quest'ideale con un modello, quello di Broadacre City, rispetto all'opzione contraria: ovvero alla possibilità di costruire città dense e lasciare che vaste parti del territorio restino prive dei segni dell'agire umano.

Sul fronte opposto Mario Labò, nel 1947, sembra schierarsi contro gli eccessi della disgregazione della forma

⁴⁰ ZEVI B., *Verso un'architettura organica*, p. 101.

⁴¹ «Nature is loved by what is best in us. It is loved as the city of God, although, or rather because there is no citizen. The sunset is unlike anything that is underneath it: it wants men. And the beauty of nature must always seem unreal and mocking, until the landscape has human figures, that are as good as itself. If there were good men, there would never be this rapture in nature. If the king is in the palace, nobody looks at the walls», tratto da EMERSON, R. W., *Nature*, in «Essays: Second Series», James Munroe and Company, Boston 1844, p. 193.

urbana. Non si tratta di un rifiuto di principi organici in ambito urbanistico, ma dell'espressione della necessità di una mediazione tra la tradizione americana e i modelli europei. Egli scrive, infatti: «La polemica è fra l'architettura organica e l'architettura razionale: Wright e Le Corbusier. Sul piano strettamente architettonico, è facile dimostrare che l'architettura razionale ha superato il rigore della prima fase polemica, mentre quell'organica non ignora i postulati razionalistici. Sul piano sociale e urbanistico, l'americana *Broadacre* rappresenta una utopia neppure seducente; ed invece la *Ville Radiense* è un'aspirazione da coltivare come una speranza, forse l'unica, di salvezza»⁴².

La posizione di Labò può apparire contraddittoria, ma dimostra la sua intima coerenza se inserita nel contesto di un ruolo di promozione culturale⁴³ che l'architetto genovese porterà avanti dall'immediato dopoguerra fino alla sua scomparsa nel 1961. In particolare il ruolo di Mario Labò per lo sviluppo e la 'sprovincializzazione' della cultura architettonica italiana si rivela per certi versi parallelo, e per altri versi speculare, a quello di Bruno Zevi. Se il giovane architetto e storico romano intendeva diffondere i principi dell'architettura organica con scritti dal tono fortemente personale, il genovese, che apparteneva alla generazione precedente, operava in modo molto più discreto.

⁴² LABÒ M., *Architettura*, p. 59.

⁴³ Il ruolo di Labò come mediatore culturale è analizzato in: FORMIA E., *Mario Labò, un médiateur culturel dans l'Italie de la reconstruction*, in GARRIC J.-F., D'ORGEIX E., THIBAUT E., «Le livre et l'architecte», Pierre Mardaga, éditeur, Parigi 2011, pp. 91-98.

Negli scritti di Mario Labò non traspare una dimensione 'operativa' nettamente definita; al contrario sembra invece emergere continuamente la 'problematicità' dell'architettura moderna. Più che esplicitare una 'sua' teoria dell'architettura Labò sembra voler rendere conto delle diverse voci che in quegli anni stavano operando per una sistematizzazione della storiografia del movimento moderno. In quest'ambito si possono collocare le sue traduzioni⁴⁴, portate avanti insieme alla moglie Enrica Morpurgo Labò⁴⁵, di testi fondamentali per lo sviluppo della cultura architettonica e la formazione dei giovani architetti nel secondo dopoguerra. Figurano in questo elenco due libri di Lewis Mumford, autore

⁴⁴ I testi curati e tradotti da Mario ed Enrica Labò sono: MUMFORD L., *La cultura delle città*, Edizioni di Comunità, Milano 1953 (*The Culture of Cities*, Harcourt Brace & C., New York 1938); GIEDION S., *Spazio, tempo ed architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano, 1954 (*Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge Ma. 1941); PEVSNER N., *Storia dell'architettura europea*, Laterza, Bari 1959 (*An Outline of European Architecture*, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, 1943); MUMFORD L., *Arte e Tecnica*, Edizioni di Comunità, Milano, 1961 (*Art and Technics*, Columbia University Press, New York 1952).

⁴⁵ Tra i testi tradotti dalla sola Enrica Labò figurano alcuni titoli fondamentali per la storiografia del movimento moderno, tra di essi citiamo: GIEDION S., *Breviario di Architettura*, Garzanti, Milano, 1961 (*Architektur und Gemeinschaft. Tagebuch einer Entwicklung*, Rowohlt's Deutsche Enzyklopädie, Hamburg, 1956); PEVSNER N., *I pionieri dell'architettura moderna*, Calderini, Bologna, 1963 (*Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Faber & Faber, London, 1936); WRIGHT F. L., *La città vivente*, Einaudi, Torino 1966 (*The Living City*, Horizon Press, New York 1958); GIEDION S., *L'era della meccanizzazione*, Feltrinelli, Milano 1967 (*Mechanization Takes Command*, Oxford University Press, New York 1948); BANHAM R., *Architettura della Prima Età della Macchina*, Calderini, Bologna 1970 (*Theory and Design in the First Machine Age*, Elsevier Ltd., Kidlington 1960).

che Mario Labò contribuirà a rendere noto ai lettori italiani⁴⁶. Nel 1948⁴⁷, Mario Labò aveva scritto: «sono fresco della lettura di un grande libro americano, *The Culture of Cities*, di Lewis Mumford». Il tono è indubbiamente elogiativo; eppure l'architetto genovese mette in guardia da un'applicazione letterale dei programmi di rinnovamento urbano proposta dell'intellettuale americano.

In particolare egli nota che le strutture di molte città italiane tendono a preservare alcuni quartieri dall'incremento distruttivo del traffico e dalla congestione che costituisce il male che lo stesso Mumford intende combattere. Esiste, nel cuore delle città italiane, una vasta rete di aree: «in cui si può camminare senza l'incubo delle macchine, fermarsi a parlare anche in mezzo alla strada, fermarsi a guardare un palazzo antico o un portale, e quante vetrine dei negozi si vuole, senza correre pericoli mortali»⁴⁸. Per Labò la modernità riguarda il miglioramento della qualità della vita nelle città e non coincide genericamente con la novità.

«Dispensiamoci pure» continua Labò «dallo scrupolo di dovervi portare noi, con una strada moderna, una vita nuova. Di vita, questi ambienti sono vibranti da secoli. L'automobile in corsa porterebbe soltanto scompiglio in mezzo ad una comunità animatissima, che domanda soltanto di essere lasciata in pace ai suoi affari. Gli uo-

⁴⁶ Per un'analisi dettagliata della traduzione di Mumford si rimanda a ROSSO M., SCRIVANO P., *Introduzione* in MUMFORD L., *La cultura delle città*, (traduzione di Mario ed Enrica Labò), Giulio Einaudi Editore, Torino 2007, pp. XI - LV.

⁴⁷ LABÒ M., *Modernità e storicismo nell'urbanistica attuale*, pp. 245-255.

⁴⁸ LABÒ M., *Modernità e storicismo nell'urbanistica attuale*, p. 285.

mini che non apprezzano questo bene, che si adoperano per minarlo e distruggerlo, sono degli insensati, sono degli idolatri della civiltà macchinistica; cioè gente che si crede moderna mentre è sorpassata»⁴⁹. Vi è in Labò la consapevolezza di una specificità 'comunitaria' dell'ambiente urbano in molte città italiane; specificità che Mumford dimostra di comprendere quando parla della città nel medioevo, ma che alcuni suoi lettori potrebbero fraintendere nel voler applicare acriticamente ricette 'americane' al di fuori del loro specifico contesto.

Se il concetto di organicismo nell'Italia del secondo dopoguerra è largamente debitore dell'impostazione data da Bruno Zevi, il ruolo di Mario Labò è di importanza non secondaria. Consapevoli di operare una semplificazione, si può dire che il romano ha fatto conoscere agli italiani il pensiero e l'opera di Frank Lloyd Wright mentre il genovese ha introdotto nel nostro paese gli scritti di Lewis Mumford. È tuttavia importante evidenziare che si tratta di due concezioni di organicismo non strettamente coincidenti: quella wrightiana derivava largamente da una lunga elaborazione che era passata attraverso il pensiero di Louis Sullivan; quella di Mumford, malgrado la sua convinta e talvolta radicale adesione alla modernità, era certamente debitrice degli studi dell'autore riguardo alla cultura americana di metà Ottocento.

Sarà lo stesso Bruno Zevi a rilevare la distanza tra Wright e Mumford, soprattutto per quanto riguarda le concezioni urbanistiche e territoriali, in un saggio che costitui-

⁴⁹ LABÒ M., *Modernità e storicismo nell'urbanistica attuale*, p. 285.

sce l'introduzione a *La città vivente*⁵⁰. Se per la cultura europea la scelta sembrava essere tra architettura organica e architettura razionale, in seno all'organicismo americano sembravano esistere differenze difficili da comporre in una posizione unitaria. Questo dualismo rendeva esplicita la complessità di comprensione del 'principio organico' e delle sue molteplici fonti. *Rinascimento americano* verrà presentato ai lettori italiani solo nel 1954⁵¹, restando comunque prevalentemente confinato al campo della critica letteraria e senza una profonda influenza in ambito architettonico. A metà degli anni '50 l'iniziale interesse per la cultura americana stava mutando forma; malgrado l'importanza dei temi trattati, gli architetti faticarono a trovare nel libro le suggestioni che Cesare Pavese vi aveva colto nel 1946⁵².

È anche possibile ipotizzare che la cultura architettonica fosse in qualche modo refrattaria a leggere una 'continuità' che avrebbe privato 'il principio organico' di matrice americana di un'aura di novità e di modernità. Il libro di Matthiessen ha infatti l'importanza di mettere in rilievo come l'architettura di Louis Sullivan e di Frank Lloyd Wright avesse conservato, viva e vitale, la tradizione dell'architettura organica in America, pur avendo largamente perso i contatti con le origini di una complessa vicenda di storia culturale. Non va trascurato che, soprattutto in ambito architettonico, perdurerà per buona parte del XX

⁵⁰ ZEVİ B., *La città-territorio wrightiana*, in WRIGHT F. L., «La città vivente», (traduzione di Enrica Labò), Einaudi, Torino 1991, pp. XI-XXXV.

⁵¹ MATTHIESSEN F. O., *Rinascimento americano*, cit.

⁵² PAVESE C., *Maturità americana*, cit.

secolo un generico pregiudizio antiottocentesco che tenderà a valutare le opere di quel periodo prevalentemente in ragione della loro capacità di anticipazione della modernità novecentesca.

In particolare, Frank Lloyd Wright non amava citare nei suoi scritti e nelle sue lezioni i debiti nei confronti di altri autori o altri architetti. In un periodo in cui la rivalutazione della cultura americana di metà Ottocento era già un fatto compiuto nell'ambito di critica letteraria ma non si era ancora esteso alla cultura architettonica, la definizione di architettura organica rischiava quindi di rimanere confinata all'opera di un solo architetto. Come ebbe a notare William Lescaze⁵³, architetto nato in Svizzera ma con una carriera svolta in larga prevalenza negli Stati Uniti d'America, l'uso del termine 'architettura organica' che veniva fatto da Wright faceva pensare che egli la facesse coincidere esclusivamente con le sue opere. Per questo motivo la rivalutazione delle figure di Ralph Waldo Emerson e di Horatio Greenough si rivelerà fondamentale per mettere in luce un episodio fondamentale dei rapporti tra la cultura americana e quella europea in generale ed italiana in particolare.

Uno dei motivi di 'consonanza' tra la cultura architettonica italiana e l'organicismo, per quanto largamente sconosciuto o perlomeno sottovalutato nel contesto degli anni '40 e '50, potrebbe infatti risiedere nell'origine italiana di questa particolare declinazione del concetto. Come molti

⁵³ «Organic is the word which Frank Lloyd Wright uses to describe his own architecture. (Incidentally, Wright has never been willing to admit that anyone else's work was organic or architecture) » in LESCAZE W., *On Being an Architect*, G. P. Putnam's Sons, New York 1942, p. 78.

autori hanno notato, alla radice del concetto di architettura organica, almeno della sua declinazione statunitense, non vi era l'organicismo elaborato da diversi autori nell'ambito del romanticismo tedesco, quanto piuttosto le teorie architettoniche dell'abate Carlo Lodoli, come riportate negli scritti di Francesco Algarotti e Andrea Memmo. In particolare Edgar Kaufmann Jr.⁵⁴ nota come negli anni '30 e '40 dell'Ottocento, in un periodo quindi in cui sia Emerson che Greenough avevano soggiornato in Italia, ci fosse stato una ripresa di interesse per le opere di Lodoli, che costituiva quindi, sia pur in assenza di testimonianze dirette, una fonte di ispirazione verosimile per le opere degli autori americani⁵⁵.

Nell'accezione che Lodoli dà al termine organico, almeno secondo quanto riportato da Memmo, questo concetto era riferito allo stretto rapporto che la progettazione

⁵⁴ Tra gli studiosi che hanno avanzato quest'ipotesi si è scelto di citare Edgar Kaufmann Jr. in ragione della sua vicinanza all'ambito dell'architettura organica, l'autore era infatti il figlio di Edgar J. Kaufmann, committente della Casa sulla cascata (conosciuta anche come Fallingwater o Casa Kaufmann) progettata da Frank Lloyd Wright. Edgar Kaufmann Jr. aveva inoltre effettuato un periodo di tirocinio presso lo stesso architetto tra il 1933 e il 1934.

⁵⁵ «In the 1830's this new material of Lodoli's made a stir in Italy (a reprint was needed in 1835). It would be surprising if these events had not had repercussions in the circles open to two influential Americans-Horatio Greenough, and Ralph Waldo Emerson. The former lived in Florence throughout the 1830's and 1840's; and, in the very year of the new edition, Emerson was traveling in Italy. In their most progressive utterances both these men were nearer to our thoughts today than Lodoli, who wrote a whole century before them; but his ideas must have been a source of strength, directly or indirectly, in their formulations of new insights», tratto da KAUFMANN E. JR., *Memmo's Lodoli*, in «The Art Bulletin», Vol. 46, No. 2, Jun., 1964, pp. 159-175.

– degli arredi nel caso specifico citato, ma per estensione la sua applicazione verrà estesa a scala architettonica – doveva avere con la funzione a cui i manufatti erano destinati. Nell'episodio citato da Memmo, Lodoli invita il lettore a riflettere se sia più comodo sedere su una sedia progettata seguendo l'autorità degli antichi piuttosto che secondo la ragione che ci guida a progettare un arredo modellato sulla forma del corpo che dovrà accogliere⁵⁶.

⁵⁶ «Pretendeva [Lodoli] che si avesse da osserrar la ragione, e non il solo capriccio, anche in quell'altro genere di architettura, ch'egli col termine forse suo originario chiamava organica, e ch'è relativa ad ogni sorta d'arredi. Diceva che spettava alle spalle di dar forma alle spalliere delle sedie, ed al deretano la forma del sedere delle medesime. Perciò fece fare una sacoma [sic] nuova di una sedia d'appoggio presa presso a poco da un'antica romana, [...] Quella (la sedia) del Lodoli oltre ad aver concavo lo schienale [...] era alquanto concava ancora nella parte sulla quale si sedeva, il che cominciossi poi ad usar dagl'inglesi. Collocò un giorno quella sua sedia da lui inventata presso uno di que' gran seggioloni foderati di bulgaro, quadrati, pesanti carichi di bollettoni di metallo e d'intagli, appuntiti nei poggi ove non si potevano più mettere gomiti senza sentirsi offendere, e sopra i quali volendo sedersi conveniva scagliarsi per isdruciolare poi giù, attesa l'altezza inconveniente, ed il rialzo quasi acuminate e duro del sedere. Allora ad un signore che possedeva uno de' più stimati palazzi di Venezia [...] disse, mostrando il seggiolone "Eccovi il vostro palazzo magnifico, dispendioso, ma non opportuno all'uso vostro. I Sammicheli, i Palladii imitando gli antichi, come quelli che facevano questi gran sedili senza consultare mai quello che la nuda ragione semplicemente esigeva, obbligarono tutti a star male. E non si potrebbe far delle case, come delle sedie ragionate? [...] Sedete sull'uno, sedete sull'altre, e proverete se sia più comodo il seguir l'autorità degli antichi, o lasciarla per tener dietro alla ragione», tratto da Memmo A., *Elementi di architettura lodoliana ossia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, Zara, Milano, 1834 (prima edizione 1786), pp. 84-85.

In generale si può notare che la definizione di ‘organico’ secondo Lodoli riguarda sia il concetto di ragione che quello di funzione, secondo una accezione del tutto particolare di questi termini. Non si tratta dell’applicazione astratta di una razionalità formale o matematica, ma di una risposta alle necessità imposte dal rapporto di una funzione con le specificità, o con la forma, del corpo umano. Pur non essendo fondato su una matematica astratta l’organicismo di Lodoli ha un carattere ‘universale’ e non nazionale, è capace quindi di essere recepito come uno strumento concettuale valido dal punto di vista operativo anche al di fuori del contesto dell’elaborazione di uno ‘stile nazionale’.

Se così non fosse stato la ricezione di questo concetto sarebbe stata molto più difficile in un contesto, come quello americano, che non poteva cercare il fondamento di uno stile architettonico su un lungo rapporto tra un paese e il popolo che lo abita. Tuttavia, anche nell’Italia del secondo dopoguerra un concetto incentrato sulla questione dello ‘stile nazionale’ sarebbe apparso come un attardamento o un ritorno ai termini di un dibattito che si era consumato nei decenni tra le due guerre. Restavano quindi sotto molti aspetti marginali, nella prima fase del dibattito italiano del dopoguerra, tre importanti ambiti culturali: quello emerso in seno al romanticismo tedesco, quello americano del XIX secolo, e la particolare declinazione sviluppata nei paesi scandinavi. Ma per quest’ultimo caso è importante citare il ruolo avuto da Labò nel far conoscere al pubblico italiano l’opera di Alvar Aalto⁵⁷. È inoltre indispensabile mettere in

⁵⁷ Mario Labò curerà l’uscita della prima monografia italiana sull’opera

rilievo che alcuni episodi centrali per lo sviluppo dell'architettura organica si possono situare in ambito tedesco⁵⁸, come verrà poi testimoniato dall'interesse di Zevi per l'opera di Erich Mendelsohn.

In generale si può affermare che l'idea di architettura organica è fondamentale per comprendere i complessi rapporti culturali che intercorrono tra Europa e Nordamerica nei decenni centrali del XX secolo. Malgrado la definizione di questo concetto resti talmente complessa da apparire in molti casi contraddittoria e sfuggente, un rarefatto scambio culturale tra Italia e Stati Uniti d'America, che si articola a partire dalle parole di Carlo Lodoli, nell'arco di tre secoli, resta fondamentale per comprendere alcuni degli sviluppi della modernità architettonica durante la seconda metà del XX secolo. A partire dall'immediato dopoguerra sarà la figura di Bruno Zevi quella che maggiormente contribuirà

dell'architetto finlandese che porta la firma del figlio Giorgio: LABÒ G., *Alvar Aalto*, Il Balcone, Milano, 1948. Giorgio Labò (1919-1944), studente di architettura presso il Politecnico di Milano e collaboratore della redazione di «Casabella Costruzioni», dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943 entrò a far parte della resistenza con il nome di battaglia di Lamberto. Nei primi giorni di marzo 1944 fu arrestato dalle SS, rinchiuso nel carcere di via Tasso e poi fucilato. Per la vicenda di Giorgio Labò vedi: *Un sabotatore: Giorgio Labò*, (prefazione di Lionello Venturi, testimonianze di suo padre, Alberto Lattuada, Giulio Carlo Argan, Franco Calamandrei, Antonello Trombadori), Pubblicato per il 7 marzo 1946, secondo anniversario, finito di stampare il 28 - 2 - 1946 con i tipi de La Stampa Moderna s. r. l. Milano; Boragina P., *Vita di Giorgio Labò*, Nino Aragno Editore, Torino 2011.

⁵⁸ Per una sintesi si rimanda a RYKWERT J., *Organic and Mechanical*, in «RES: Anthropology and Aesthetics», No. 22 (Autumn, 1992), pp. 11-18; pubblicato in italiano come *Architettura organica*, in «Necessità dell'artificio», Mondadori, Milano 1994, pp. 189-200.

alla diffusione dell'architettura organica in Italia. Tuttavia il ruolo di Labò merita ulteriori indagini. In un momento di fervente attività edilizia⁵⁹ la sua vicenda è «culturale più che professionale»⁶⁰, ma il suo ruolo nell'aprire la cultura alle esperienze internazionali resta di fondamentale importanza.

Il Museo Chiossone può quindi essere inteso come parte integrante dell'attività culturale del suo progettista e, come tale, partecipe e testimone del suo metodo storico. Come sostiene Bilancioni, secondo Labò: «La storia lavora dal generale al particolare e dal particolare al generale; guai se la costringi in un angusto percorso dal particolare al particolare, da un archivio a un altro archivio. Essa rimane inerte, senza linfa estetica, preda della indifferenza dei dati, priva di un oggetto comparabile e, soprattutto, priva di forma, priva, e a questo Labò non avrebbe mai saputo rinunciare, di bellezza. La storia dell'architettura di Labò è la storia delle idee e delle forme di queste idee, sistema di emblemi, attesa e sorpresa, partecipata commozione, trasmissione, come una visita guidata, e continua ricerca appassionata di "belle cose"»⁶¹.

⁵⁹ Numerosissimi sono i progetti usciti dallo studio di Labò durante gli anni della ricostruzione. Appare tuttavia molto chiara, quasi radicale, la distinzione tra opere capaci di assumere il carattere di 'monumento', praticamente il solo progetto per il Museo Chiossone, e progetti di edifici di carattere utilitario. È possibile che in questo atteggiamento sia possibile rintracciare un eco delle teorie di Mumford secondo una rielaborazione citata da FERA C., *La cultura delle città*, estratto dalla rivista "STUDIUM" - N.11 - Roma - Novembre 1954, pp. 14-15.

⁶⁰ BILANCONI G., *Labò Moderno*, in «Architetture in Liguria dagli anni Venti agli anni Cinquanta», catalogo della mostra a cura di S. Barisione, M. Fochessati, G. Franzone, A. Canziani, Abitare Segesta Edizioni, Milano 2004, pp. 29-36.

⁶¹ BILANCONI G., *Labò Moderno*, p. 34.

Il Museo Chiossone a Genova e la storicità dell'architettura moderna

L'Italia del secondo dopoguerra vive una fase di generale entusiasmo per ciò che viene dagli Stati Uniti; alcuni intellettuali sentono, tuttavia, il carico di incertezze e di disillusioni legato alla nuova condizione dell'Italia nell'ambito della sfera di influenza 'americana' e al rischio dell'egemonia dell'industria culturale d'oltreoceano. Se nell'ambito della critica letteraria questa consapevolezza è testimoniata da una figura come quella di Cesare Pavese che nei decenni precedenti aveva avuto un ruolo di primissimo piano nel far conoscere ai lettori italiani la tradizione culturale statunitense, in ambito architettonico la situazione è, singolarmente, più complessa. La disciplina ha in qualche modo l'obbligo di conservare, anche nei momenti più difficili, una visione positiva e di essere, si perdoni il gioco di parole, sempre 'costruttiva' anche se 'critica' nei confronti del suo tempo.

Nel secondo dopoguerra la cultura architettonica italiana vive una fase di straordinaria vivacità perché la fine del regime fascista rendeva possibile una nuova apertura alle influenze ed esperienze internazionali. Tuttavia, alcuni architetti si dimostrano particolarmente capaci di cogliere la complessità e le contraddizioni del periodo. In questo contesto Mario Labò occupa un ruolo particolare rispetto all' "evoluzione" della cultura architettonica italiana, ruolo centrale e discreto allo stesso tempo. Il suo lavoro, insieme alla moglie Enrica Morpurgo Labò, nella cura, nella traduzione e nella diffusione del pensiero di autori come Mumford, Pevsner e Gideon difficilmente può essere sopravvalutato. Tuttavia il suo approccio critico è discreto ed emerge solo da una lettura attenta di alcuni passaggi nei suoi testi.

Se sono molti i casi in cui gli architetti si sono occupati delle costruzioni del passato, molto più rare sono le occasioni in cui è possibile leggere un intreccio profondo tra metodo storico e prassi progettuale. In questo contesto assume una particolare rilevanza il progetto del nuovo Museo di Arte Orientale di Genova destinato ad ospitare le collezioni di Edoardo Chiossone. In esso, come già notato da Guglielmo Bilancioni, è possibile trovare una sintesi rara tra l'opera dello storico e quella del progettista: «Labò è stato un grande storico. Il segreto del suo metodo è forse celato nella sua cura, che è scienza e cultura, per il museo moderno: “ogni sistemazione nuova, integralmente nuova di un museo è un fatto importante, quando i responsabili siano artisti qualificati, perché documenta la conoscenza attuale la sensibilità nostra in misura e qualità di fronte all'arte. Una storia dei musei come la intendiamo noi non esiste. Chi la farà, farà una storia del gusto umano”»⁶².

Il 'Museo Chiossone' può essere letto come la riflessione, da parte di uno storico, sul 'progettare nel suo tempo'; esso è, tuttavia, rimasto ai margini della storiografia dell'architettura italiana soprattutto a causa della lunghezza e della complessità delle sue vicende progettali e costruttive. Labò venne incaricato di progettare la nuova sede del Museo d'Arte Orientale Edoardo Chiossone al posto delle macerie del Museo Archeologico ed Etnografico il 29 luglio 1948⁶³.

⁶² BILANCONI G., *Labò Moderno*, in «Architetture in Liguria dagli anni Venti agli anni Cinquanta», catalogo della mostra a cura di S. Barisione, M. Fochessati, G. Franzone, A. Canziani, Abitare Segesta Edizioni, Milano, 2004, [pp. 29-36], p. 33.

⁶³ Per il ruolo di Mario Labò nel contesto della progettazione dei nuovi

Il progetto venne sviluppato da Labò dal 1948 al 1961, anno della sua morte, per poi essere portato avanti, nelle fasi di costruzione e allestimento, da Giorgio Olcese, Luciano Grossi Bianchi e Cesare Fera fino al 7 maggio 1971, data dell'inaugurazione del Museo.

Il ritardo nel completamento dell'edificio rese sotto molti aspetti difficile inquadrare il progetto nel suo reale contesto storico; tuttavia il museo rientra a pieno titolo nella straordinaria attività svolta da Caterina Marcenaro nell'ambito del rinnovamento del sistema museale genovese. Il Museo Chiossone fa quindi parte della 'stessa storia' di opere ampiamente citate nella letteratura architettonica quali i progetti di Franco Albini per i musei di Palazzo Bianco, Palazzo Rosso e per il Tesoro di San Lorenzo in Genova.

Malgrado la 'lunghezza' della storia realizzativa del Museo, esso va culturalmente collocato nel contesto dei primi anni '50, quando, non casualmente, il progetto assume una veste assai prossima a quella definitiva⁶⁴. Solo in questo modo diviene possibile inserire l'edificio all'interno di una ampia rete di relazioni che comprende – oltre a Labò – Albini, Zevi e, soprattutto, Caterina Marcenaro.

La Marcenaro rappresentava infatti: «lo spirito pragmatico, europeo e progressista della città in uno scenario

poli museali si rimanda a LANTERI MINET T., *Mario Labò. La produzione architettonica e il ruolo di promotore culturale nella prima metà del XX Sec.*, Tesi, Dottorato di Ricerca in Architettura, Relatore Prof. Francesco Saverio Fera, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna 2017, pp. 320 e segg.

⁶⁴ Si ci riferisce, in particolar modo, alla seconda versione del progetto datata 1952. Vedi LANTERI MINET T., *Mario Labò*, «Apparati: Scheda documenti d'archivio», pp. 344-348.

ancorato, negli anni '50, al mito dell'industria come motore di rinnovamento sociale e culturale⁶⁵»; in questo senso tanto l'opera della Marcenaro quanto quella di Labò erano volte a inserire il 'ripensamento' del sistema museale in un più ampio contesto di progresso sociale e civile. Sostanzialmente aliena dalle loro intenzioni era, quindi, l'idea di 'assecondare' una crescita quantitativa della fruizione museale al servizio dello sviluppo dell'economia turistica⁶⁶ o di una frequentazione ludica e 'dismpegnata' del patrimonio artistico cittadino.

È quindi opportuno ribadire che il progetto per il Museo d'Arte Orientale di Genova può essere interpretato come un'elaborazione critica dell'architettura del 'suo' tempo da parte di un architetto straordinariamente attento al contesto storico del luogo e del momento in cui si trovava ad operare. In questo edificio trovano una propria organica integrazione una serie di riferimenti che si aprono verso un vasto orizzonte di ordine teorico e culturale; riferimenti talvolta espliciti o, in altri casi, ricostruibili attraverso alcuni passaggi dei testi che Labò ci ha lasciato. Sotto questo punto di vista diviene legittimo interpretare il 'testo' del Museo Chiossone nel 'contesto' più vasto dell'attività editoriale e culturale del suo progettista.

⁶⁵ SPESSO M., *Caterina Marcenaro, Musei a Genova 1949-1971*, ETS, Pisa 2011, p. 12.

⁶⁶ Si tratta di un'impostazione culturale, quella di Caterina Marcenaro, che così viene sintetizzata da Marco Spesso: «intransigenza etica [...] affatto estranea alle modalità di consumo culturale che la società di massa andava velocemente sperimentando in quegli anni», tratto da SPESSO M., *Caterina Marcenaro, Musei a Genova 1949-1971*, p. 45.

Lungo la vicenda progettuale del Museo si incrociano alcune delle 'storie' che costituiscono l'ossatura della 'Storia' dell'architettura moderna in Italia: la concezione museale e urbanistica di Caterina Marcenaro, il suo rapporto con Albini e l'interpretazione zeviana dell'architettura organica. In questo contesto si sviluppa la personale declinazione che Mario Labò dà del principio organico (attraverso una rete complessa di riferimenti a Wright, Aalto e Mumford) e, con importanza non secondaria, la sua personale elaborazione del rapporto tra la modernità e la tradizione architettonica genovese dal XVI al XIX secolo. L'attenzione al contesto non degenera comunque mai in una dimensione 'locale'; ciò che circonda l'edificio fa parte della storia della città ma, soprattutto è la natura stessa del sito che, in quanto natura, non è mai priva di una sua dimensione universale. In questo il progetto dimostra la sua stretta attinenza con il 'principio organico' di matrice americana. In altri termini, riprendendo le parole di Bilancioni: «Labò riesce a mostrare che le analogie naturali e l'impegno solidale della nuova architettura, disposta per natura a varcare i confini nazionali e vincoli ideologici, comportano una desiderata circolazione di somiglianze e una specie nuova di "omologazione" internazionale»⁶⁷.

L'area di Villetta Di Negro è infatti strettamente legata alle diverse fasi di trasformazione della città di Genova. Superata la funzione strategica dei bastioni eretti nel XVI secolo, l'area era stata ceduta nel 1802 al marchese Gian Carlo Di Negro. Il contratto prevedeva che il nuovo proprietario

⁶⁷ BILANCONI G., *Labò Moderno*, p. 33.

fondasse una cattedra di botanica e la sovvenzionasse per un periodo di sei anni. L'area andava quindi connotandosi come un centro culturale in cui l'interesse per le arti e per le lettere si fondeva con l'attenzione per le scienze naturali. Durante la prima metà del XIX secolo la villetta fu luogo privilegiato di ritrovo per i viaggiatori stranieri di passaggio da Genova: tra gli ospiti del marchese figurano i nomi di Madame de Staël, George Sand, Washington Irving, Charles Dickens e Lord Byron.

Dopo il 1863, con il ritorno della proprietà della Villetta Di Negro al Comune di Genova, la palazzina fu sede di diversi musei. In un primo periodo essa fu sede di istituzioni di carattere prevalentemente scientifico, ospitando il Museo di Storia Naturale (dal 1873 al 1912) e il Museo Geologico (dal 1912 al 1926). In un secondo tempo l'edificio ospitò il Museo di Archeologia Ligure (dal 1929 al 1934) e il Museo di Etnografia e del Costume Ligure (dal 1934 al 1940)⁶⁸. La trasformazione più importante attuata durante questa prima fase della destinazione museale della Villetta fu l'allestimento del grande salone, lungo 20 m e largo 12 m, con la realizzazione di tre ballatoi e di altrettanti ordini di scaffali illuminati da un grande lucernario. Tali strutture espositive erano state progettate da Giacomo Doria per l'inaugurazione del Museo di Storia Naturale avvenuta nel 1893⁶⁹.

⁶⁸ BALESTRERI L., *Gian Carlo Di Negro e la sua Villetta*, in «La Casana. Periodico trimestrale della Cassa di Risparmio di Genova» anno VII - N.3 - luglio-settembre 1965, pp. 33-40.

⁶⁹ GARIBALDI P., *Il Museo di Archeologia Ligure e il Museo Geologico Universitario in Villetta Di Negro (1926-1928). Collezioni, vicende e allestimenti museali di pa-*

Trasferite le collezioni dei musei scientifici e archeologici, il 10 giugno 1934 venne aperto il nuovo Museo della Villetta come Museo di Etnografia e del Costume Ligure. Un articolo pubblicato su *Genova Rivista Municipale* nell'agosto dello stesso anno, malgrado il tono elogiativo, se non addirittura celebrativo, offre un panorama tutto sommato poco lusinghiero riguardo la nuova destinazione dello spazio museale. L'articolo introduce la descrizione dell'allestimento con alcuni luoghi comuni sulla città e sui suoi abitanti: «romantici indubbiamente i genovesi dell'ottocento, ma con in fondo pur sempre un vigile senso pratico e positivo. Pratici e positivi senza dubbio i genovesi d'oggi, parte attiva dell'epoca dinamica in cui vivono, ma con sempre, in fondo al cuore quel tanto di poesia che non può mancare in chi è figlio del mare»⁷⁰.

La nuova collezione si proponeva quindi di raccogliere una serie di materiali eterogenei volti a illustrare lo sviluppo di una città in rapida trasformazione che finiva per relegare il suo passato ad una dimensione nostalgica e vagamente crepuscolare: «[...] tutto l'ambiente par che voglia custodire con amor vivo e palpitante questo scrigno di memorie intime della Genova che non è più e che pur palpitano ancora nei nostri cuori»⁷¹. Dall'articolo emerge l'immagine di un museo dalla dimensione prevalentemente locale: «un museo genovese per eccellenza. Raccolta di cose

letnologia a Genova, in «La Berio» anno XLVII - luglio-dicembre 2007, pp. 70-75.

⁷⁰ MARCHISIO C., *Il nuovo Museo della Villetta*, in «Genova Rivista Municipale», anno XIV, n. 8, agosto 1934, pp. 651-654.

⁷¹ MARCHISIO C., *Il nuovo Museo della Villetta*, cit.

modeste ma che di Genova nostra emanano il profumo migliore, nelle quali rivediamo d'un tratto quelle che furono la Genova e la vita genovese del tempo trascorso»⁷².

L'intenzione poteva essere quella di illustrare le profonde trasformazioni che stavano riguardando la città, prosegue infatti l'articolo: «[...] quel che particolarmente distingue il nuovo museo genovese rispetto ad altri più noti ed anche più ricchi del genere è la impressionante documentazione iconografica dell'espansione della nostra città e che attraverso le visioni di ciò che ora non esiste per profonde modificazioni avvenute ci illustra il lavoro immane dei genovesi [...]»⁷³. Risulta tuttavia prevalente l'immagine di un 'museo della città' dove non viene tanto documentata in modo organico la successione delle trasformazioni che hanno riguardato l'ambito urbano quanto 'messa insieme' una raccolta piuttosto eterogenea di oggetti intenti a rievocare il tempo passato e a deputare alla nostalgia uno spazio fisico.

Protagonisti dell'allestimento finiscono per essere: «Visioni della Genova che non è più», come le statue con «tipici abbigliamenti dell'epoca: la 'Signora', tutta trine e pizzi, e la 'Paesana', la notissima venditrice di noccioline il cui originale trovasi nel Cimitero di Staglieno»⁷⁴. In sintesi, conclude l'articolo: «[...] la Villetta ha riaperto le porte per farsi trascorrere un'ora di godimento e i fors'anco di nostalgia. [...] Bene ha fatto il Comune a voler riunire tante vecchie e care cose nostre»⁷⁵.

⁷² MARCHISIO C., *Il nuovo Museo della Villetta*, cit.

⁷³ MARCHISIO C., *Il nuovo Museo della Villetta*, cit.

⁷⁴ MARCHISIO C., *Il nuovo Museo della Villetta*, cit.

⁷⁵ MARCHISIO C., *Il nuovo Museo della Villetta*, cit.

Non stupisce che il carattere prettamente locale, se non addirittura localistico, di questa sistemazione museale non venisse ripreso nel secondo dopoguerra. Enorme è infatti la distanza di questa impostazione popolare e nostalgica con l'ambizioso programma di rinnovamento dei musei cittadini intrapreso sotto la direzione di Caterina Marcenaro⁷⁶ proprio a partire dal 1948. Tale programma di rinnovamento, che non intendeva limitarsi a riparare i danni inflitti dai bombardamenti agli edifici, voleva essere una parte fondamentale di un più profondo e organico rinnovamento urbano. Villetta Di Negro distrutta, almeno parzialmente, dai bombardamenti si prestava a divenire un luogo simbolico del rinnovamento e della ricostruzione della città in ragione della sua destinazione museale e della sua posizione strategica all'interno del tessuto quanto del paesaggio urbano.

A questo punto è opportuno fare alcune considerazioni sulle specificità della ricostruzione a Genova. La città rappresentava uno dei casi più radicali di trasformazioni urbane già a partire dagli ultimi decenni dell'ottocento e questo era in buona parte dovuto all'esigenza di 'piegare' la conformazione orografica e urbana alle esigenze dell'economia portuale. La continua capacità di ammodernarsi aveva quindi finito per assumere un valore identitario capace di caratterizzare una forma particolare di orgoglio cittadino: diversamente dalla maggior parte delle città italiane che andavano soprattutto fiere del loro patrimonio storico-monu-

⁷⁶ Si rimanda a SPESSE M., *Caterina Marcenaro, Musei a Genova 1949-1971*, ETS, Pisa 2011; FONTANAROSSA R., *La capostipite di sé. Caterina Marcenaro: una donna alla guida dei musei a Genova 1948-1971*, Etgraphiae, Roma 2015.

mentale, Genova intendeva caratterizzarsi particolarmente per i suoi aspetti moderni. Gli ingenti danni lasciati dal secondo conflitto mondiale apparivano quindi, forse più che in altri contesti, come un'occasione per un'ulteriore fase di adeguamento della città ai tempi nuovi.

Nella prima metà del XX secolo l'ambiente culturale genovese si era dimostrato straordinariamente ricettivo nel sostenere le trasformazioni urbane legate ai segni emblematici della modernità come l'automobile⁷⁷ e il grattacielo⁷⁸. Nel secondo dopoguerra permaneva l'attenzione a modelli ed esperienze stranieri. Se l'opera di Luigi Carlo Daneri verrà considerata da un'impostazione storiografica prevalente come la rielaborazione di modelli lecorbusiani, spetterà a Mario Labò il compito di tradurre e far conoscere il pensiero di autori come Mumford, Giedion e Pevsner. Mentre il primo adatta alcuni tra i più interessanti modelli esteri al contesto italiano, il secondo opera soprattutto attraverso traduzioni e curatele; i due restano tuttavia accumulati dalla 'distanza' nei confronti di un'architettura 'neorealista' che potrebbe facilmente degenerare in provincialismo.

Tra i testi curati da Labò, le opere di Lewis Mumford hanno un'importanza particolare: contribuendo a superare l'ormai 'antiquata' fascinazione per il grattacielo essi costruivano un'occasione per venire a contatto con le più aggiornate tendenze della cultura architettonica ame-

⁷⁷ Vedi MORASSO M., *La nuova arma (la Macchina)*, Fratelli Bocca Editori, Torino 1905.

⁷⁸ Come dimostrato da diversi interventi sulla stampa cittadina ad opera dell'ingegner Renzo Picasso poi raccolti e rielaborati in PICASSO R., *I grattacieli ed i loro alleati in terra in mare ed in cielo*, cit.

ricana. D'altronde era lo stesso intellettuale americano ad essere particolarmente interessato a far conoscere in Europa⁷⁹ le sue teorie sulla città, in un momento in cui le città del vecchio continente dovevano essere ricostruite dopo le distruzioni della guerra.

È tuttavia interessante notare come il testo originale de *La cultura delle città* venga in alcuni punti alterato con l'aggiunta di interi capoversi, per rafforzare la contestualizzazione e la dimensione operativa del testo nel contesto europeo. Una di queste aggiunte riguarda i bombardamenti di Londra e di Varsavia: «[...] In due modi questi danni si risolvettero in un valore positivo. In ambedue le città le bombe demolirono opportunamente più catapecchie, in poche settimane, di tutte quante le riforme edilizie e le amministrazioni municipali fossero state capaci di demolirne in un secolo: quartieri malsani furono sgomberati e si crearono spazi aperti: tutto quanto era stato respinto quale proposta impensabile per una politica da tempo di pace, con lo scopo di formare quartieri urbani sani e decenti, fu accettato per forza quale risultato della guerra: benefici involontari. [...] Il procedimento fu brutale, ma i risultati furono nel complesso benefici: non soltanto nello spazzare il terreno, ma anche nel liberare gli spiriti dei cittadini dall'accettazione passiva di mali familiari, che costituisce uno dei principali ostacoli ad ogni riforma razionale ed utile»⁸⁰.

⁷⁹ ROSSO M., SCRIVANO P., *Introduzione* in MUMFORD L., «La cultura delle città» (traduzione di Mario ed Enrica Labò), Giulio Einaudi Editore, Torino 2007, pp. XI - LV.

⁸⁰ MUMFORD L., *La cultura delle città*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2007 (traduzione di Enrica e Mario Labò), p. 294. Il brano, evidentemente ri-

Queste affermazioni, così lontane da una sensibilità contemporanea, dovevano apparire nei primi anni '50 come uno stimolo a perseguire il rinnovamento della società attraverso le trasformazioni urbane. L'ambiente culturale genovese, che si era dimostrato particolarmente ricettivo e attento nei confronti della cultura americana in generale e dell'opera di Lewis Mumford in particolare, appariva intenzionato ad operare nel segno di una profonda, se non addirittura radicale, trasformazione urbana. In questo contesto diventava essenziale chiarire in quali termini la modernizzazione dell'impianto urbano dovesse affrontare le questioni relative al patrimonio storico-monumentale, al centro storico ed al rinnovamento del sistema museale.

Già nel 1948⁸¹, Mario Labò aveva già commentato *The Culture of Cities*, di Lewis Mumford. Elogiando il testo, l'architetto genovese aveva tuttavia invitato a non confondere la semplice novità con la modernità; molti quartieri storici potevano già rispondere a quelle esigenze di vivibilità che rappresentavano uno degli obiettivi della cultura architettonica contemporanea. Nell'analizzare la teoria dell'intellettuale americano rispetto al caso italiano il rapporto con

ferito alla Seconda Guerra Mondiale, non poteva ovviamente comparire nell'edizione originale del 1938 (*The Culture of Cities*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1938), tuttavia esso non compare neanche in ristampe successive dell'edizione americana (ad esempio l'edizione: Harcourt, Brace Jovanovich, San Diego - New York London, 1970; con una nuova prefazione dell'autore); da notare che un paragrafo precedente, presente nell'edizione originale, fa riferimento genericamente alla 'guerra' ma, in questo caso, come si evince dal contesto si tratta della Prima Guerra Mondiale.

⁸¹ LABÒ M., *Modernità e storicismo nell'urbanistica attuale*, cit.

il tessuto e con il patrimonio monumentale storico diviene un elemento centrale.

Riguardo alla questione dei musei, un testo di Cesare Fera, pubblicato nel 1954⁸², include una lettura critica dell'opera di Mumford particolarmente interessante per le specificità del caso genovese. L'articolo, intitolato direttamente *La cultura delle città*, è un'attenta e informata analisi del pensiero dell'autore americano con particolare attenzione al libro da cui questo testo prende il nome. «Mumford è un filosofo ottimista» nota Fera; la città va pensata come un organismo vivente «che non si preserva mediante una imbalsamazione ma con una evoluzione che protegga e sviluppi gli organi a cui deve la sua vita»⁸³.

Viene così posta in enfasi una delle caratteristiche principali dell'organicismo di Mumford: il suo carattere urbano-territoriale e non architettonico-stilistico. Piace a Fera, che Mumford muova la sua indagine a partire dal medioevo: «perché solo da tale epoca datano le origini di uno sviluppo fino ad oggi ininterrotto». Non va infatti dimenticato che in quegli stessi anni stava emergendo in ambito cittadino quel processo di definizione di centro storico medievale che avrebbe assunto nei decenni seguenti un ruolo centrale nell'ambito della cultura urbana cittadina.

Tra il 1957 e il 1958 il gruppo di studio preceduto dall'Assessore ai Lavori Pubblici Matteo Vita⁸⁴ avrebbe codi-

⁸² FERA C., *La cultura delle città*, estratto dalla rivista "STUDIUM" - N.11 - Roma - Novembre 1954.

⁸³ FERA C., *La cultura delle città*, p. 2.

⁸⁴ COMUNE DI GENOVA, *Centro storico di Genova: preliminari allo studio del piano di valorizzazione, conservazione e risanamento*, [Relazione del gruppo di studio

ficato la definizione di centro storico genovese quale parte superstite del tessuto medievale originariamente posto tra Porta dei Vacca e Porta Soprana⁸⁵. La particolare attenzione della cultura architettonica urbanistica genovese del secondo novecento per l'antico nucleo medievale ha cause numerose e complesse, è tuttavia probabile che in questi quartieri venisse rintracciato l'ideale di una costruzione organica della città: ovvero di un tessuto urbano formatosi come espressione di una collettività e non 'scenografia' determinata dal desiderio di autorappresentazione delle élite aristocratiche⁸⁶.

Centrali sono quindi le riflessioni circa il destino dei tessuti urbani ormai resi 'superati' dall'incedere del progresso. «Occorrerà sviluppare una architettura che abbia come suo fine preminente l'uomo e sia libera da scopi puramente retorici (monumentalità, solidità istituzionale, folklorismo,

presieduto dall'Assessore ai LL. PP. Ing. Matteo Vita], S.A.G.A. Stabilimento Arti Grafiche e Affini, Genova 1958.

⁸⁵ *Il problema della vecchia Genova tra Porta dei Vacca e Porta Soprana* è il titolo dell'intervento di Caterina Marcenaro pubblicato su *Centro storico di Genova: preliminari allo studio del piano di valorizzazione, conservazione e risanamento*. La pubblicazione comprende anche i testi di altre figure coinvolti nella progettazione nell'allestimento del Museo Chiossone come Luciano Grossi-Bianchi e Cesare Fera.

⁸⁶ Così scrive Fera a proposito de «La città rinascimentale e barocca»: «La decadenza ed il superamento della città medievale è dovuto alla trasformazione subita dalle sue strutture economiche e politiche. Lo svilupparsi del capitalismo distrusse la società corporativa accentrando il potere economico nelle mani di pochi mentre nello stesso tempo si organizzavano gli Stati moderni con un corrispondente accentramento politico ed amministrativo. Socialmente si veniva a formare un distanziamento di classi ed una differenziazione enorme di fortune economiche. Finiva così l'epoca delle città libere con la loro società equilibrata e con le loro istituzioni democratiche», tratto da FERA C., *La cultura delle città*, p. 4.

espressione di potere economico, ecc.). [...] Occorrerà, oltre che rinnovare la città, tenere aperte le porte al suo rinnovamento. Per far questo occorre cambiare mentalità circa i monumenti. Non distruggere gli antichi culturalmente vivi ma evitare di crearne di nuovi. E qui per monumenti si intende gli enormi edifici (banche, sedi di società, palazzi della pubblica amministrazione, ecc.) fatti con intenzionale monumentalità ad esprimere fisicamente una pretesa solidità delle istituzioni che alloggiano»⁸⁷.

È nella pagina conclusiva che viene esplicitato il ruolo fondamentale del museo nel contesto dello sviluppo di una moderna metropoli: «L'uomo non può più creare pesanti fardelli da portarsi dietro perché le trasformazioni oggi sono troppo veloci. Per sfuggire al monumento c'è un mezzo efficace: il museo. Esso «ci dà il mezzo di affrontare il passato, di avere significativi contatti con altri periodi ed altri sistemi di vita, senza ridurre le nostre attività agli schemi creati nel passato». Noi gli affidiamo il compito di conservare documenti della vita del passato liberando spazio nel resto della città per il suo rinnovarsi. Occorre mettere nel museo non solo cose antiche ma anche documenti della vita contemporanea, e soprattutto questi se si vuole evitare l'istintiva ricerca di immortalarsi del monumento»⁸⁸.

Il particolare ruolo del museo nella città moderna, come descritto nel testo di Fera, sembra spiegare alcune peculiarità della ricostruzione postbellica di Genova. Mentre si procedeva con la massima celerità concessa dalle difficili

⁸⁷ FERA C., *La cultura delle città*, p. 14.

⁸⁸ FERA C., *La cultura delle città*, pp. 14-15.

condizioni del paese ad una risistemazione del sistema museale, la città sembrava invece diversamente orientata rispetto ad altre parti del patrimonio monumentale cittadino. Esempio in questo contesto il caso dei teatri; la grande maggioranza delle sale da spettacolo cittadine erano state danneggiate e la scelta generale sarà quella di non ricostruire edifici teatrali ma destinare a questa funzione i fondi di comuni edifici di abitazione. L'edificio teatrale perdeva, nel caso genovese, la sua connotazione di edificio monumentale. Restava irrisolto il caso del Teatro Carlo Felice che costituirà una grande lacerazione nel tessuto urbano fino al momento della sua ricostruzione alla fine degli anni '80.

L'incarico per la progettazione del nuovo Museo d'Arte Orientale a Villetta Di Negro assume quindi un'importanza particolare. All'interno del progetto di rinnovamento dei musei cittadini coordinato da Caterina Marce-naro, questo poteva essere considerato come l'unico edificio di nuova costruzione. Palazzo Bianco e Palazzo Rosso erano opere di restauro e allestimento; il museo del Tesoro di San Lorenzo, per la sua natura ipogea, era un'architettura esclusivamente di interni⁸⁹; più tardi il Museo di Sant'Agostino, pur essendo in larga parte una ricostruzione, rimaneva largamente condizionato dalle preesistenze di un convento e dal tessuto urbano del centro storico.

Il Museo Chiossone resta quindi, in questo contesto, l'unica architettura 'completa' (interni, esterni, allestimento e - cosa non secondaria - rapporto con il paesaggio).

⁸⁹ A parte, naturalmente, la copertura del cortile dell'arcivescovado che risulta, tuttavia, percettivamente slegata rispetto alla fruizione degli spazi museali.

È possibile fare solo delle ipotesi sui motivi che indussero Caterina Marcenaro ad affidare il progetto a Mario Labò. Se è verosimile che all'origine vi fosse un rapporto di conoscenza personale e la volontà di imporre un progetto aderente ad un'idea di rinnovamento del museo, piuttosto che una mediocre ricostruzione dell'edificio ottocentesco, la maturazione delle diverse ipotesi progettuali tra il '48 e il '52 costituiscono, altrettanto verosimilmente, la testimonianza di uno scambio di idee straordinariamente fertile.

L'architetto genovese poteva essere considerato un esperto sia per quanto riguarda la modernità architettonica, con particolare attenzione per l'organicismo, che per quanto riguarda la storia dell'architettura cittadina nel XVI e XVII secolo. Caterina Marcenaro dimostrerà di essere interessata all'architettura organica come testimoniato in un articolo dal titolo *Una fonte barocca per l'architettura organica: il Palazzo Rosso di Genova*⁹⁰. È verosimile ritenere che l'incarico fosse stato attribuito al Labò inizialmente al fine di indirizzare il progetto verso un'architettura moderna e non una ricostruzione dell'aspetto ottocentesco dell'edificio. È quindi possibile⁹¹ che nelle successive fasi progettuali l'in-

⁹⁰ MARCENARO C., *Una fonte barocca per l'architettura organica: il Palazzo Rosso di Genova*, estratto da «Paragone», N. 139, Sansoni, Firenze 1961, pp. 24-50.

⁹¹ Le considerazioni fin qua espresse, si basano sull'interpretazione di una serie di testi pubblicati durante la lunga fase di elaborazione progettuale del progetto per il museo Chiossone. Sarebbe impossibile, e comunque semplicistico, stabilire una sequenza cronologica univoca che mette in sequenza una volontà decisionale ed un esito progettuale. Tanto gli scritti quanto le architetture rimangono come testimonianza di un dibattito architettonico estremamente vitale sviluppatosi nel corso di più di un decennio. Questa lettura critica appare legittima soprattutto

tento fosse diventato quello di progettare una nuova sede museale che, nell'ambito di una struttura di nuova costruzione, trovasse una sintonia profonda con le due sedi storiche che si intendeva restaurare⁹².

Il primo progetto⁹³ proposto da Mario Labò aveva infatti un aspetto molto diverso rispetto a quello che verrà elaborato negli anni successivi. Venivano riprese in modo pressoché letterale molti dei caratteri stilistici dell'architettura razionalista degli anni '30. Tuttavia il secondo progetto⁹⁴, datato già al 1952, prefigura l'aspetto finale dell'edificio. Di certo Caterina Marcenaro era consapevole di aver indirizzato l'incarico verso un professionista il cui interesse e la cui conoscenza riguardo all'architettura dei palazzi di Genova era testimoniata da numerosi scritti⁹⁵. In questo contesto appare utile leggere l'articolo di Caterina Marcenaro ponendo particolare attenzione alla sua concezione riguardo al rapporto tra architettura barocca e organicismo. Nell'articolo Caterina Marcenaro⁹⁶ si dimostra d'accordo con Labò

se confrontata al metodo storico di Labò come descritto da Guglielmo Bilancioni in *Labò Moderno*, p. 34.

⁹² LANTERI MINET T., *Mario Labò*, pp. 331-333; anche in «Apparati: Scheda documenti d'archivio», pp. 320 e segg.

⁹³ LANTERI MINET T., *Mario Labò*, pp. 331-333; anche in «Apparati: Scheda documenti d'archivio», pp. 344-348.

⁹⁴ LANTERI MINET T., *Mario Labò*, pp. 344-351; anche in «Apparati: Scheda documenti d'archivio», pp. 349-370.

⁹⁵ Tra i numerosi scritti sull'argomento si cita, a puro titolo di esempio, LABÒ M., *Palazzi Municipali di "Strada Nuova"*, in «Il Comune di Genova. Bollettino Municipale», n. 7, 30 aprile 1922, pp. 1-27.

⁹⁶ MARCENARO C., *Una fonte barocca per l'architettura organica: il Palazzo Rosso di Genova*, p. 4.

nell'attribuire l'architettura originale di Palazzo Rosso a Pietro Antonio Corradi⁹⁷. D'altronde Labò aveva studiato anche l'altra sede museale di Strada Nuova, come dimostrato da un suo saggio del 1960⁹⁸. Tuttavia non è la questione delle attribuzioni l'elemento centrale dell'articolo.

Caterina Marcenaro, a proposito de «i moduli del barocco di Genova», rileva nel Palazzo Rosso di Strada Nuova una serie di elementi che assumono valore di 'paradigma'. Il rapporto tra i pieni e vuoti, la proporzione particolare delle altissime finestre, oltre che i bugnati sulle facciate alludono ad una massa muraria «che non consiste» per cui essa finisce per assumere un ruolo diverso, e per certi versi opposto a quello usuale: «La muratura, lungi dal respingere l'ambiente esterno» finisce per attrarlo ed accoglierlo⁹⁹.

L'intero impianto dei diversi volumi che compongono il complesso viene interpretata dalla Marcenaro in

⁹⁷ LABÒ M. *Studi di architettura genovese: Palazzo Rosso* in «L'Arte», anno XXIV (1921), n.4, pp. 139-151; *I Palazzi Municipali di 'Strada Nuova'*, in «Bollettino Municipale de Comune di Genova», Aprile 1922, pp. 1-27.

⁹⁸ LABÒ M. - DE NEGRI T. O., (*Discussioni*), *Palazzo Bianco uno e due*, in «Bollettino Ligustico per la Storia e la Cultura Regionale», XII - 1/2 1960.

⁹⁹ «Il complesso - del palazzo vero e proprio delle dipendenze - è costituito da tre parallelepipedi disposti a pettine diversamente dimensionati, collegati tra loro da tre archivolti proiettati sui vicoli alla quota del primo nobile. Il gusto del vuoto dei vicoli, che ortogonalmente intercorrono tre volumi dell'edificio, si riflette nelle superfici perimetrali dove la serratezza modulare delle altissime finestre e del doppio loggiato a sud del corpo nobile denuncia un'ossessiva avidità di spazio, per cui la muratura, lungi dal respingere l'ambiente esterno, ha la funzione inversa di attrarlo ed accoglierlo. Le bugne della fronte e degli spigoli si risolvono pertanto sul piano del gusto, alludendo a una massa che non consiste», tratto da MARCENARO C., *Una fonte barocca per l'architettura organica: il Palazzo Rosso di Genova*, p. 6.

termini spaziali. Viene quindi posto in evidenza come la concezione che sta alla base del palazzo (e, forse, del «barocco di Genova» in generale) sia sotto certi aspetti antitetica a quella del barocco romano. Se quest'ultimo è definito da una 'spinta' che dall'interno preme verso l'esterno, deformando le masse murarie, in ambito genovese «la passione per l'ambiente esterno» finisce per prevalere e dominare su ogni altra istanza.

Nell'attenzione per il rapporto tra interno ed esterno starebbe quindi la peculiarità, e la 'modernità', del «barocco di Genova». Sotto questo punto di vista il Palazzo Rosso può essere interpretato, assecondando il titolo dell'articolo, come una fonte barocca per l'architettura organica. Nel suo testo Caterina Marcenaro tiene a mettere in evidenza che malgrado l'assenza di «ogni estroflessione», la linearità del palazzo e il suo svolgersi secondo schemi rettilinei non deve essere interpretata come una presa di distanza dall'architettura barocca e un inserimento nella tradizione «classicistica»¹⁰⁰. Pienamente barocca, o se si preferisce organica, è la concezione dell'edificio pensato per 'ricevere' un unico flus-

¹⁰⁰ «Anche la copertura terrazzata della dipendenza Nord, sottomessa a quella sud e al palazzo, coperti invece a falde, è percorsa da una precisa funzione di confluenza spaziale verso le pareti degli edifici più alti che vi si affacciano. Accade così che la propulsione avvenga in senso opposta a quella del barocco romano, dove la spinta muove dall'interno della forma architettonica e ne determina la lievitazione. Ogni estroflessione per mancanza di giustificazione, è infatti assente e perimetri si svolgono secondo schemi rettilinei che potrebbero contraddire a quelli coevi e inserirsi nella tradizione classicistica, se la passione per l'ambiente esterno non proiettasse l'edificio in una sfera di straordinaria attualità», tratto da MARCENARO C., *Una fonte barocca per l'architettura organica: il Palazzo Rosso di Genova*, p. 7.

so spaziale capace di permeare tutti suoi elementi: dall'atrio al cortile, per poi attraversare i colonnati che ne configurano il fluire «pur senza spezzarne la libera corsa»¹⁰¹.

Riguardo al palazzo Rosso, ma il discorso si potrebbe estendere più in generale agli altri edifici che affacciano sulla strada nuova, Caterina Marcenaro rileva poi la particolarità de «la modestia della scala affatto straordinaria e domestica, se confrontata con quella dei palazzi coevi d'altrove»¹⁰². La dimensione domestica si riflette anche nella «riservatezza dei loggiati, splendenti all'interno e invisibili dalla facciata discreta»¹⁰³. Tutto ciò contribuisce a «proiet-

¹⁰¹ «Già al pianterreno l'atrio e il cortile sono pensati per ricevere un unico flusso spaziale che entra dalle enormi aperture a mezzogiorno e, dopo essersi diramato nello scalone a ponente, sgorga sulla strada, oltre i colonnati che lo configurano, pur senza spezzarne la libera corsa. Quanto ai doppi loggiati, aperti a sud in corrispondenza del due piani nobili, sono come bocche spalancate a inghiottire lo spazio che irrompe nel palazzo, lo percorre oltre il nocciolo del cortile e dopo aver raccolto l'affluenza della scala sulla seconda loggia, attraverso le aperture praticate nelle pareti sud della grande sala, fuoriesce a nord per le opposte balconate. Anche le sale minori, nelle ali di levante e di ponente, denunciano la stessa esigenza: nelle porte sfilacciate nelle finestre frequenti ed altissime che specie verso mezzogiorno, le riducono a padiglioni, più che avere proprie stanze. La speculare identità degli assi dell'apertura delle pareti parallele ed esposte, sia del perimetro, sia dei diversi vani, facilitò ulteriormente lo scorrimento dello spazio che vi si accentua così senza arrestarsi. Per cui aria luce e visuale circolano ininterrotte da un vano all'altro e dall'uno all'altro piano come se una specie di ineluttabile 'motiv' determinante dell'edificio e della sua unità», tratto da MARCENARO C., *Una fonte barocca per l'architettura organica: il Palazzo Rosso di Genova*, p. 7.

¹⁰² MARCENARO C., *Una fonte barocca per l'architettura organica: il Palazzo Rosso di Genova*, p. 8.

¹⁰³ MARCENARO C., *Una fonte barocca per l'architettura organica: il Palazzo Rosso di Genova*, p. 9.

tare l'edificio in una sfera di umanità che lo libera da ogni sospetto di 'spettacolo'¹⁰⁴. Viene quindi posto in evidenza il «carattere civilissimo di stupefacente modernità» per poi deprecare i «numerosi interventi determinati da finalità utilitarie o modistiche» che ne avevano nel corso dei secoli «sconciato» l'aspetto rendendone difficile la lettura. Nella conclusione dell'articolo, infine, i recenti restauri vengono difesi ponendo in evidenza al fine di rispettare il monumento e «agevolarne la lettura», di non turbare cioè «lo scorrevole discorso della casa rossa»¹⁰⁵, definito come «uno dei testimoni più schietti del linguaggio barocco di Genova e della storicità dell'architettura moderna»¹⁰⁶.

Caterina Marcenaro si concentra sui caratteri del barocco genovese ben consapevole dell'importanza di superare la connotazione negativa troppo spesso riferita all'architettura e all'arte del XVII e del XVIII secolo. Già nel 1944 Roberto Longhi aveva posto in evidenza come la mancata conoscenza del valore del barocco genovese, «(ah la Storia mutila dell'Età barocca)»¹⁰⁷, avesse condannato la città a bombardamenti devastanti anche sul piano del patrimonio artistico monumentale, sorte che era stata risparmiata a città

¹⁰⁴ MARCENARO C., *Una fonte barocca per l'architettura organica: il Palazzo Rosso di Genova*, p. 9.

¹⁰⁵ MARCENARO C., *Una fonte barocca per l'architettura organica: il Palazzo Rosso di Genova*, p. 14.

¹⁰⁶ MARCENARO C., *Una fonte barocca per l'architettura organica: il Palazzo Rosso di Genova*, p. 14.

¹⁰⁷ In una lettera di Roberto Longhi a Giuliano Briganti pubblicata come LONGHI R., *Lettera di Roberto Longhi*, in «Cosmopolita», N. 22-30 Dicembre 1944, p. 17.

come Firenze o Venezia proprio in virtù del riconoscimento internazionale del loro ruolo nello sviluppo dell'arte europea. Il testo di Caterina Marcenaro si presta quindi ad un doppio livello di lettura: indicazione di una strada possibile per lo sviluppo dell'architettura moderna e strumento per sensibilizzare le coscienze di fronte alle esigenze di tutela del centro storico cittadino inteso come scrigno di tesori barocchi e non solo come interessante caso di conservazione del tessuto medievale.

Anche Mario Labò affronta in tema del barocco in architettura in una voce scritta per *L'Enciclopedia Universale dell'Arte*. Il tono è necessariamente 'enciclopedico', tuttavia un passaggio si rivela particolarmente interessante. «A Genova all'architettura barocca comincia, nel 1562, col palazzo di Nicolò Grimaldi principe di Salerno, noto oggi come palazzo Doria Tursi»¹⁰⁸ con questa frase lapidaria Labò comincia la sezione dedicata alla Liguria. Secondo questa interpretazione il Barocco di Genova viene a precedere quello di tutte le altre città, Roma compresa¹⁰⁹. Non si tratta, naturalmente, di provinciale campanilismo quanto della volontà di mettere in evidenza lo stretto legame tra barocco e ma-

¹⁰⁸ Tratto da LABÒ M., voce *Barocco-Architettura* in «Enciclopedia Universale dell'Arte», Istituto per la collaborazione culturale II, Venezia-Roma, 1958, pp. 359-402.

¹⁰⁹ È interessante notare che questa affermazione sembra essere in contrasto con la voce generale *Barocco* (pp. 346-359), scritta da Giuliano Briganti, che nel negare l'esistenza di un «eterna "anima barocca"» situa, senza esitazioni, la genesi di questo stile nella prima metà del Seicento. Naturalmente Labò non intende sposare posizioni affini a quelle, per esempio, di Eugenio D'Ors, quanto indagare la genesi e lo sviluppo del barocco a partire dalle 'inquietudini' dell'architettura manierista.

nierismo. In questo contesto le definizioni di barocco che si possono trovare nel testo di Caterina Marcenaro e nella 'voce' di Mario Labò assumono, se messi a confronto, un valore superiore ai singoli testi considerati singolarmente.

Se il carattere enciclopedico della voce *Barocco-Architettura* sembra distante da ogni possibile legame con la contemporaneità, Mario Labò fornisce una sua particolare interpretazione della storicità dell'architettura moderna in un altro testo. Nel 1947 Labò dà una sua personale sintesi dell'architettura italiana¹¹⁰ in un breve testo incluso del volume *L'Italia e gli italiani di oggi* a cura di Arturo Codignola. Egli nota in apertura che Milano e Roma furono i centri più attivi, sia pur con programmi diversi. «A Milano si puntò sul neoclassicismo, ritenuto lo 'stile' più adatto ad inserirsi, attraverso deduzioni semplificatrici, e specialmente nell'arredamento, in esigenze moderne»¹¹¹. «A Roma, invece, la tradizione postulata fu ovviamente quella romana, classica e barocca, e caposcuola fu subito riconosciuto Marcello Piacentini, che nella sua architettura portava anche i riflessi dei lunghi, attenti viaggi compiuti prima della guerra in tutta Europa e in America»¹¹².

In questa distinzione Labò sottolinea il ruolo fondamentale delle riviste. Viene infatti evidenziato, in ambito milanese, il ruolo della rivista *Domus* e di Gio Ponti, e della loro particolare attenzione all'ambito dell'arredamento

¹¹⁰ LABÒ M., *Architettura*, in Codignola A. (a cura di), «L'Italia e gli italiani di oggi», Casa editrice il nuovo mondo, Genova, 1947, p. 55.

¹¹¹ LABÒ M., *Architettura*, p. 55.

¹¹² LABÒ M., *Architettura*, p. 55.

delle arti decorative, e la nascita di *La casa bella*, dapprima nell'ambito di un gusto «incoerente e deteriore», per poi diventare con Persico, Pagano e Mazzucchelli «la tribuna più autorevole dell'indirizzo moderno selezionato». In ambito romano viene evidenziato il ruolo della rivista *Architettura e arti decorative*, diretta da Marcello Piacentini, di cui vengono elogiati i resoconti e gli «informatissimi articoli» riguardo l'architettura europea e americana.

Nel saggio Labò riporta un'affermazione di Piacentini secondo cui «Nume dei romani [...], Era il Sangallo; nume dei milanesi il Palladio, vero precursore del classico ottocentesco»¹¹³. A partire da questi criteri, nota l'autore, lo stesso Piacentini 'intonò' alla tradizione barocca genovese la sistemazione da lui proposta per la piazza di Francia (l'attuale piazza della Vittoria). Pur notandone la chiarezza unitaria e la conoscenza del repertorio formale di riferimento Labò enfatizza come questo tentativo di 'modernizzazione' finisca con un «travisamento». Sulla natura di questo travisamento, su cui Labò non si dilunga oltre, è forse possibile cercare le chiavi della sua architettura posteriore e, in particolare, dei progetti per il Museo Chiossone.

Dagli scritti di Mario Labò emergono alcuni elementi che definiscono quelle avrebbero dovuto essere, a suo parere, gli elementi di discontinuità con l'architettura italiana dei decenni precedenti. All'architettura, durante il fascismo, era mancata «l'onesta umiltà»¹¹⁴, ma anche la capa-

¹¹³ LABÒ M., *Architettura*, p. 55.

¹¹⁴ «[...] gli arrendevoli si disposero a mettere l'asino dove il padrone

cià di entrare in una relazione organica e armonica con la natura e il paesaggio¹¹⁵. Vi è tuttavia un altro elemento che traspare da alcuni scritti di Labò e che può aver avuto un ruolo non secondario nella elaborazione del progetto per il nuovo Museo d'Arte Orientale a Villetta Di Negro¹¹⁶. Nella sua prefazione alla *Storia dell'architettura europea*¹¹⁷ di Pevsner, Mario Labò chiarisce quelli che, a suo parere, sono gli aspetti salienti di questo libro.

Dopo aver posto in evidenza come Pevsner cerchi nell'architettura «esclusivamente valori spaziali»¹¹⁸ Labò ri-

voleva; gli altri si irrigidirono in una posizione polemica che facilmente degenerava in artificio. [...] Niente rivela una politica, un regime quanto l'architettura che esso promuove; e difatti la natura realmente antisociale di quello fascista da niente è forse perspicua mente chiarita quanto dalla sua architettura. Di una buona architettura veramente moderna e cioè sociale il risultato più diretto è il quartiere, o quanto meno la strada. [...] Ed è appunto quello che in Italia è mancato e che non ha niente a che fare con le cittadine delle bonifiche; come è mancato il generalizzarsi di quell'onesta umiltà che da una buona architettura moderna è inseparabile. Quel che Venturi definiva e Pagano predicava: *l'orgoglio della modestia*», tratto da LABÒ M., *Architettura*, p. 58.

¹¹⁵ «Nessun architetto italiano è riuscito a far diventare architettura un vivaio rinchiuso, come Aalto all'Expo del 1937; né ad inserire architettura in un paesaggio, come fece molte volte Wright», tratto da LABÒ M., *Architettura*, p. 58.

¹¹⁶ Per la ricostruzione delle vicende legate alla progettazione ed all'allestimento del museo si rimanda a: SPESSO M., *Caterina Marcenaro, Musei a Genova 1949-1971*, ETS, Pisa 2011; LANTERI MINET T., *Mario Labò. La produzione architettonica e il ruolo di promotore culturale nella prima metà del XX Sec.*, pp. 328-351; FONTANAROSSA R., *La capostipite di sé. Caterina Marcenaro: una donna alla guida dei musei a Genova 1948-'71*, Etgraphiae, Roma 2015, pp. 217-220.

¹¹⁷ LABÒ M., *Prefazione*, in PEVSNER N., «Storia dell'architettura europea» (traduzione di Enrica Labò), Editori Laterza, Bari, 1959.

¹¹⁸ Riguardo alla concezione dello spazio interno è interessante ripor-

leva come lettore italiano possa trarre da questo libro un giovamento particolare vista l'abitudine a veder circoscritto nell'ambito di una cornice nazionale, qualche volta nazionalistica, l'insegnamento dell'architettura. Tuttavia, dopo numerose frasi di elogio al lavoro di Pevsner, e dopo aver rimarcato la grande stima e la trentennale amicizia che lo lega l'autore, Labò sembra quasi esprimere un certo rammarico per quelle che gli appaiono come alcune lacune nel testo. L'architettura medievale viene trattata soprattutto in ambito francese e inglese. Il ruolo limitato riservato all'architettura italiana nell'età di mezzo poteva forse dispiacere ad un ambiente culturale che in Italia, e a Genova in particolare, cercava nei quartieri di impianto medievale delle città un precedente fondato sui valori della vita comunitaria e non sull'enfasi dell'autorappresentazione celebrativa del potere politico.

Tuttavia l'aspetto forse più interessante della prefazione di Mario Labò è il rilievo dato all'interpretazione di Pevsner riguardo l'architettura manierista. Riprendendo alcuni passaggi di un articolo dello stesso autore pubblicato nel 1946¹¹⁹, Labò sostiene che sia proprio il tema del manierismo sia quello che più appassiona Pevsner: «perché vi scorge i caratteri più aderenti al *trouble*, all'«angoscia» della

tare questa definizione: «L'architettura non è una questione di muri e di motivi murari. Essa è primariamente spazio organizzato» in PEVSNER N., *The Architecture of Mannerism*, in Grigson G. (a cura di), «The Mint. A Miscellany of Literature, art and Criticism», Routledge and Sons LTD, 1946, pp. 116.

¹¹⁹ PEVSNER N., *The Architecture of Mannerism*, pp. 116-138.

coscienza moderna»¹²⁰. Sotto certi aspetti Labò sembra rammaricarsi che la *Storia dell'architettura europea* non riprenda in modo più diretto il testo del 1946 pubblicato su *The Mint*, in particolare viene elogiata la chiarezza con cui il manierismo viene definito come «il primo stile occidentale della coscienza turbata»¹²¹.

Il testo di Pevsner si rivela ricchissimo di spunti nel definire il manierismo non 'solo' come una fase di transizione tra rinascimento e barocco ma come una fase storica caratterizzata da una sua precisa specificità, viene dall'Italia del XVI secolo un nuovo atteggiamento nei confronti della natura che si riflette, ad esempio, nella fascinazione per il tema della grotta¹²². Pevsner vede nel manierismo un atteggiamento critico, un'ammissione della sconfitta e un segno di sfiducia rispetto ai risultati raggiunti dagli esseri umani. Caratteristica del manierismo è anche il rifiuto di esprimere la 'forza' attraverso la sottolineatura della massa muraria; tanto l'architettura quanto la decorazione pittorica, in questo contesto finiscono per concentrare l'attenzione

¹²⁰ Come notato anche in BILANCONI G., *Labò Moderno*, p. 34.: «In Pevsner, pioniere del moderno, con il quale vantava una trentennale amicizia, Labò rinviene la cultura dell'antico e del dissimile» in lui Labò «scorge i "caratteri più aderenti al *trouble* della coscienza moderna", la quale è, per definizione, "turbata"».

¹²¹ LABÒ M., *Prefazione*, in PEVSNER N., «Storia dell'architettura europea» (traduzione di Enrica Labò), Editori Laterza, Bari 1959, p. X; la citazione è tratta da PEVSNER N., *The Architecture of Mannerism*, p. 136. Il paragrafo prende avvio da un'analisi della comparsa della pornografia in artisti come Giulio Romano e Aretino: «For pornography is a sign of sensuousness with a bad conscience, and Mannerism is the first Western style of the troubled conscience».

¹²² PEVSNER N., *The Architecture of Mannerism*, p. 112.

su motivi discordanti e direzioni contraddittorie. Il manierismo «esagera una direzione nella composizione spaziale, così come nella composizione dei muri, e, deliberatamente, rompe la simmetria o la sovra-enfatizza finché essa diventa monotonia» esso «non ha fede nell'umanità e non ha fede nella materia»¹²³.

La definizione di architettura manierista, che Mario Labò reinterpretava dal testo di Pevsner, sembra riecheggiare alcuni degli elementi definiti da Caterina Marcenaro come elementi caratterizzanti il barocco di Genova¹²⁴. Non era infatti azzardato notare la profonda continuità che vi è, nell'architettura genovese, tra gli edifici del XVI e quelli del XVII secolo come, del resto, fa esplicitamente lo stesso Labò nella 'voce' per *L'Enciclopedia Universale dell'Arte*.

Molti dei caratteri descritti nell'articolo della Marcenaro a proposito di Palazzo Rosso sembrano perfettamente adeguati a descrivere il progetto di Labò per il Museo Chiossone. Tuttavia l'edificio del Museo di Arte Orientale appare come una dimostrazione altrettanto efficace dell'attenzione che il suo progettista aveva per la pregnanza del concetto di manierismo nell'architettura moderna. Il progetto del Museo d'Arte Orientale sembra quindi 'esistere' sul filo di una contraddizione; in esso la 'modernità manierista' e la 'modernità barocca' appaiono come caratteri chiaramente distinti e, proprio per questo, capaci di coesistere in un insieme organico. Il sopraggiungere della spazialità barocca

¹²³ PEVSNER N., *The Architecture of Mannerism*, p. 135.

¹²⁴ MARCENARO C., *Una fonte barocca per l'architettura organica: il Palazzo Rosso di Genova*, cit.

non contraddice gli assunti della ‘problematicità’ manierista ma, ove vi siano le giuste condizioni, vi si innesta senza cancellarla¹²⁵. In questo sta forse il massimo risultato conseguito da Labò ‘architetto e storico’: proporre una modernità aliena da ogni storicismo ma capace di operare una sintesi consapevole tra diverse spazialità.

Sotto questo aspetto il ‘Chiossonè’ assume valore di ‘testo’, capace peraltro di aggiungere elementi essenziali al dibattito sul rapporto tra storia e modernità che proprio in quegli anni assumeva in Italia particolare rilevanza come testimoniato dalla pubblicazione di libri come *Architettura e storiografia*¹²⁶ di Bruno Zevi e *Barocco nell’architettura moderna*¹²⁷ di Gillo Dorfles. In questo contesto, e dato l’interesse che Mario Labò nutriva per l’organicismo americano, può essere interessante paragonare il Museo Chiossonè con il celebre Solomon R. Guggenheim Museum di New York.

Frank Lloyd Wright¹²⁸ aveva cominciato a progettare il suo museo solo pochi anni prima che l’architetto genovese ricevesse l’incarico per l’edificio destinato a ospitare le collezioni di arte orientale del comune di Genova. Le fasi progettuali e costruttive del due edifici si svolgono in buona

¹²⁵ Questa costituisce anche una possibile lettura della voce *Barocco-Architettura*.

¹²⁶ ZEVİ B., *Architettura e storiografia*, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milano 1950.

¹²⁷ DORFLES G., *Barocco nell’architettura moderna*, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milano 1951.

¹²⁸ Riguardo alla possibile influenza delle opere di Wright sui progetti per il rinnovamento dei musei genovesi si veda SPESSO M., *Caterina Marcenaro, Musei a Genova 1949-1971*, p. 42.

parte negli stessi anni ed entrambi i musei reinterpretano il tema del percorso a spirale. Oltre a queste superficiali analogie, gli edifici appaiono così diversi da apparire, per molti versi, interpretazioni antitetiche su un tema comune.

Il progetto di Wright rifiuta programmaticamente un'apertura verso la città, realizzando una forma geometrica introversa che si apre in modo spettacolare verso il cielo grazie al grande lucernario. Il Museo Chiossone si apre verso le vedute di Genova in modo altrettanto spettacolare: i pannelli grigliati apribili, il cui utilizzo si rivelerà peraltro difficoltoso fin dai primi anni di vita del museo, erano pensati per consentire una totale compenetrazione tra lo spazio esterno, destinato a belvedere, e i primi due piani di l'edificio. Se l'edificio di Wright riprende il tema consueto della discesa della luce dall'alto, quello di Labò, manieristicamente, introduce una singolare inversione: l'ascesa del visitatore verso uno spazio raccolto e privo di un'illuminazione naturale diffusa¹²⁹.

L'edificio newyorkese sfrutta la tecnologia dell'ascensore per permettere ai visitatori di seguire un percorso omogeneo in discesa. Nel caso del Museo Chiossone vi è una varietà di piani, livelli sfalsati e dislivelli evidenziati dall'alternanza di scale e ballatoi. Lo spazio interno del primo è 'armonicamente' definito dalla forma a spirale, nel secondo lo strettissimo 'cavedio' tra i ballatoi è quasi uno 'spazio illusorio' che si manifesta grazie allo sfalsamento delle solette.

¹²⁹ L'effetto è oggi amplificato dal grigliato-controsoffittatura in legno degli ultimi piani, non presente nelle prime versioni di progetto. Tuttavia questa impostazione emerge chiaramente fino dalla seconda variante di progetto, del 1952.

In sintesi è possibile affermare che il Guggenheim Museum risponde pienamente ai caratteri che Caterina Marcenaro attribuisce al barocco romano, come argomentato a più riprese da Bruno Zevi¹³⁰. Il Museo Chiossone di Genova appare invece coerente con la tradizione architettonica cittadina: in esso la spazialità interna non deforma la struttura, ma cerca una fusione con il paesaggio urbano circostante, mentre ‘inquietudini’ manieriste si fondono con spazialità barocche. Lontano dall’architettura di Wright il progetto di Labò appare molto più vicino all’organicismo scandinavo in generale ed all’opera di Alvar Aalto in particolare¹³¹. Nell’architettura nordica, più che nei modelli statunitensi, era possibile trovare due elementi cari all’architetto genovese: una sostanziale compenetrazione tra spazio interno e ambiente esterno e una complessità

¹³⁰ Bruno Zevi, in *Architettura e storiografia* coglie le forti analogie tra il progetto di Frank Lloyd Wright e l’architettura barocca, nella prima edizione (Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milano 1950) il progetto per il museo newyorkese viene citato a (p. 83) ma, non essendo il museo ancora completato, viene utilizzata (p. 85) un’immagine dell’interno dei magazzini Morris a San Francisco. In edizioni più tarde (Giulio Einaudi editore, Torino 1974, la foto del museo Guggenheim è accostata all’interno di Sant’Ivo alla Sapienza (p. 135). D’altro canto alcuni autori vedranno proprio in un edificio realizzato a Roma, la scala a doppia spirale elicoidale progettata da Giuseppe Momo per i Musei Vaticani e inaugurata il 7 dicembre 1932, un precedente, se non una fonte di ispirazione, per l’edificio progettato da Frank Lloyd Wright. Si veda, a titolo di esempio, MONTANARI G., *Giuseppe Momo ingegnere-architetto. La ricerca di una nuova tradizione tra Torino e Roma*, Celid, Torino 2000.

¹³¹ È possibile leggere i riferimenti all’opera Aalto come un commosso tributo al figlio Giorgio che aveva, tra i primi in Italia, studiato l’opera dell’architetto finlandese in uno studio poi pubblicato postumo come LABÒ G., *Alvar Aalto*, Il Balcone, Milano 1948.

spaziale ottenuta attraverso geometrie semplici e mai artificiose¹³².

L'approccio di Labò alla progettazione del Museo Chiossone può risultare difficile da decifrare ad una prima, e superficiale, analisi dell'edificio. Ad una lettura semplicistica il progetto sembra distinguersi per una illusoria chiarezza di impostazione tale da sconfinare in una citazione del preesistente (l'edificio ottocentesco) contrassegnata da un adeguamento di carattere stilistico. Il volume del museo evoca infatti, senza ricalcarlo, quello dell'edificio ottocentesco: un blocco compatto a cui si affianca un avancorpo di dimensioni minori con funzione di ingresso. Malgrado molte fonti attribuiscono all'opera di Carlo Barabino, o perlomeno ad alcuni suoi disegni, il progetto iniziale della residenza di Gian Carlo Di Negro, negli scritti che Labò dedica all'opera dell'architetto neoclassico questa attribuzione non viene confermata¹³³. È quindi improbabile che le somiglianze nell'impianto tra l'edificio ottocentesco e quello novecentesco siano il frutto di una soggezione o di una volontà di continuità di Labò rispetto ai progetti dell'architetto originale.

¹³² In molti progetti di Frank Lloyd Wright il rapporto tra interno ed esterno tende ad essere piuttosto mediato mentre l'elaborazione geometrica raggiunge talvolta esiti di vero e proprio virtuosismo.

¹³³ LABÒ M., *Commemorazione di Carlo Barabino al teatro Carlo Felice, tenuta il 22 marzo 1936*, in «I palazzi di Genova di P. P. Rubens e altri scritti di architettura», Nuova Editrice Genovese, Genova 2003 (prima edizione Renzo Tolozzi Editore, Genova 1960) pp. 245-255; LABÒ M., *Un architetto neo-classico: Carlo Barabino*, in «Emporium, Rivista mensile illustrata d'arte e di coltura [sic]», n.8, anno 1921, pp. 207-223.

Più verosimile è l'idea di un riconoscimento, da parte di Mario Labò, dei caratteri di originalità e 'modernità' del rapporto tra l'edificio e la città. Rispetto al Parco della Villetta il 'vecchio' museo era situato in una posizione particolare: posto ai confini del parco, l'edificio non occupava la sommità dei vecchi bastioni, ma una posizione adatta a stabilire un rapporto paesaggisticamente efficace rispetto alla città. Esso costituiva infatti uno sfondo lievemente disassato rispetto al cannocchiale prospettico della via Carlo Felice, rinominata via XXV Aprile nel secondo dopoguerra. Il nuovo edificio, come già era stato per il vecchio, restava visibile dalla centrale piazza De Ferrari inserendosi nella successione verticale di edifici posti lungo i fianchi della collina senza nascondere la visione delle alberature monumentali che contraddistinguono il parco della Villetta.

Sempre riguardo all'esterno dell'edificio, il progetto appare consapevole della vicenda complessa e architettonicamente rilevante della trasformazione ottocentesca dei bastioni cinquecenteschi. A partire dal XIX secolo infatti, le cinte murarie della città avevano progressivamente perso la loro rilevanza strategica e militare. I vecchi bastioni avevano progressivamente mutato di funzione diventando talvolta degli spazi urbani, mentre in altri casi avevano fornito l'occasione per la costruzione di alcune delle più monumentali residenze della borghesia e dell'aristocrazia cittadina.

Il primo esempio di questa trasformazione urbana era stata proprio la Villetta Di Negro quando, a partire dal 1802, il marchese Gian Carlo Di Negro aveva acquistato l'area del Bastione di Luccoli dal Comune per costruirvi la propria residenza. Col passare dei decenni e il mutare

dei gusti il Castello d'Albertis, attuale Museo delle Culture del Mondo, venne costruito sul bastione di Montegalletto nell'ultimo decennio del XIX secolo. A cavallo del cambio di secolo venne realizzato sui bastioni delle mura seicentesche il Castello Mackenzie; negli stessi anni cominciava la costruzione del Castello Bruzzo, posto su un promontorio naturale al di sopra della Circonvallazione a Monte. Il paesaggio urbano genovese veniva così ad essere contrassegnato da una serie di edifici fortemente caratterizzati e chiaramente riconoscibili. Con una curiosa inversione cronologica l'immaginario militare del castello medievale andava a sostituirsi a quello delle ultime due cinte murarie (del XVI e XVII secolo) che andavano rapidamente scomparendo, o perlomeno perdendo di visibilità, a causa dello sviluppo della città di età contemporanea.

Quasi a suggello di questa trasformazione dell'immagine della città vi sono alcuni elementi del progetto di Mario Labò per il Museo Chiossone. La villetta neoclassica, facilmente riconoscibile come edificio residenziale dalla consueta scansione dei pieni e dei vuoti viene sostituita da un edificio esplicitamente concepito per la sua funzione museale. Scigno programmaticamente concepito per ospitare la preziosa collezione d'arte giapponese raccolta nella seconda metà del XIX secolo da Edoardo Chiossone, il nuovo museo presenta un rapporto radicalmente differente tra bucature e volumi murari. Le grandi aperture del primo del secondo piano sono contraddistinte da schermature in legno; le parti superiori dell'edificio sono invece prive di bucature. Il museo appare quindi, da diversi punti della città, come un volume compatto, contraddistinto dalla scansione

dei pilastri in facciata e dal cornicione aggettante che costituisce uno dei richiami più diretti all'architettura tradizionale giapponese.

Nella descrizione che Giuliano Frabetti fa del Museo d'Arte Orientale¹³⁴ viene riportato come: «il progetto Labò, tenendo conto della precisa destinazione dell'edificio, suggerisce, in tono volutamente discreto, richiami a modelli qualificati dell'architettura giapponese (quale il Palazzo imperiale di Tokyo, dalla grande sala-veranda)»¹³⁵. Questo carattere, pur nel rispetto dell'impianto volumetrico dell'edificio ottocentesco, costituisce un richiamo all'oriente che, nel contesto particolare della piccola collina su cui si trovano parco ed edificio, finisce per costituire un richiamo all'immagine dei castelli giapponesi. Il Museo Chiossone diviene quindi un inserimento felice, proprio in quanto non mimetico, nel contesto della Genova ottocentesca.

Le grandi schermature di legno dei primi piani erano pensate per poter essere aperte nelle giornate di bel tempo e consentire la vista, dalle sale del Museo, di uno dei più bei panorami sulla città. Funzione simile doveva avere anche il terrazzo posto sulla copertura dell'avancorpo e accessibile attraverso un portoncino dal disegno particolarmente curato al termine del percorso museale. Come si è detto la sostanziale conservazione dei caratteri fondamentali dell'impianto originario dell'edificio aveva fatto sì che il Museo si trovasse ai confini del parco della Villetta

¹³⁴ FRABETTI G. (a cura di), *Museo d'arte orientale e Villetta Di Negro*, guide di Genova N. 40, 30 aprile 1977, Sagep editore, Genova.

¹³⁵ FRABETTI G. (a cura di), *Museo d'arte orientale e Villetta Di Negro*, p. 14.

e pertanto privo di uno spazio aperto di fronte al volume principale. I pannelli apribili avrebbero potuto sopperire a questa mancanza permettendo alla sala del piano terreno di diventare luogo di mediazione tra l'interno e l'esterno, tra il Museo e la città.

Il volume minore dell'avancorpo, oltre a permettere di ospitare una terrazza sulla sua copertura, costituiva una mediazione tra il volume principale dell'edificio e la sistemazione ottocentesca del parco della villetta. Più simile ad un giardino pubblico che ad un grande parco urbano, Villetta Di Negro è contraddistinta da una grande varietà di situazioni accomunate dalla piccola scala. Porre in evidenza il volume del Museo nella sua interezza sarebbe quindi stato in contrasto con il carattere del luogo in cui esso sorge. Nell'attuale disposizione dei volumi, i vialetti tortuosi della sistemazione ottocentesca conducono all'ingresso del Museo da una posizione disassata. Dall'atrio d'ingresso posto nell'avancorpo si accede volume principale, occupato dalla grande sala con ballatoi che si apre allo sguardo del visitatore con una percezione d'insieme. Alla dimensione intima del rapporto tra il piccolo parco e l'ingresso del Museo fa da contrasto efficace la monumentalità non enfatica del principale spazio museale.

Ad un primo sguardo la sistemazione degli spazi espositivi appare contrassegnata da un rigore tale da sconfinare in una certa monotonia. Il procedere lungo il percorso permette invece di scoprire la straordinaria varietà delle soluzioni adottate per mettere in comunicazione un sistema di spazi che fanno della variazione il loro carattere architettonico più rilevante.

L'interno del Museo Chiossone trova il suo fondamento progettuale nella tradizione genovese di costruire in verticale; mettendo in mostra tutte le possibilità formali, funzionali ed espressive che possono emergere dall'utilizzo sapiente di diversi livelli. Il piano terreno è contraddistinto da due quote e da due differenti tipi di pavimentazione; compare quindi fin da subito l'utilizzo del legno come richiamo all'Oriente ma anche come carattere specifico dell'edificio. È interessante notare che al primo piano la presenza del legno appare come quelle di un materiale sostanzialmente secondario, appena percepibile in una zona separata dal piano del livello principale da un paio gradini. Già affrontando la prima rampa di scale si coglie l'omogeneità di materiale tra pavimentazione e corrimano, elemento quest'ultimo destinato ad avere grande importanza in un edificio così fortemente contrassegnato dai collegamenti verticali.

Progredendo lungo il percorso, alla visione dal basso si sostituisce progressivamente una visione dall'alto; alla visione delle 'volte' in cemento armato intonacate di bianco si sostituisce progressivamente quella dei pavimenti dei diversi ballatoi rivestiti in listoni di legno. A questo effetto contribuisce anche uno dei caratteri più singolari del Museo Chiossone: malgrado la sala principale sembri conservare un richiamo al salone del vecchio museo, la copertura dell'edificio realizzato non prevede alcuna fonte di illuminazione naturale. Il percorso espositivo del Museo Chiossone si configura quindi come una singolare ascesa dalla luce verso una penombra rischiarata solo da un'illuminazione limitata e puntuale.

Salendo le diverse rampe di scale si accede agli ultimi livelli di una struttura contraddistinta da ballatoi sfalsati; uno spazio compresso tra il legno dei pavimenti ed un controsoffitto a griglia dello stesso materiale, permette di esporre, tra le collezioni del Museo, quelle opere che, essendo le più fragili e le più deperibili, devono essere tenute al riparo dai raggi diretti del sole. Il percorso museale, nel suo 'svolgersi', disvela così il reale carattere dell'elemento che più d'ogni altro condiziona l'architettura dell'edificio: le scale.

Entrando nella sala principale i collegamenti verticali possono apparire, al primo sguardo, come un sistema di rampe piuttosto omogeneo. Proseguendo la visita è possibile notare come in tutto l'edificio non esistano due scale uguali tra loro: alcune differiscono per lunghezza, a causa della particolare scansione dei ballatoi; altre si distinguono per il punto di attacco o di sbarco; alcune rampe fuoriescono dal muro mentre altre sono rette da un sostegno metallico centrale; vi sono rampe continue mentre altre sono inframmezzate da ballatoi. Ogni scala permette di godere di un punto di vista originale rispetto ai ballatoi, al salone, alla città.

Emerge così, dalla percezione di un numero tanto alto di variazioni, la consapevolezza di trovarsi di fronte ad un'architettura solo apparentemente semplice, in cui è invece possibile, e auspicabile, addentrarsi per decifrarne l'intima complessità. Il progetto di Labò ne risulta quindi arricchito da una dimensione di radicalità così esplicitamente esibita da assumere valore programmatico. L'utilizzo del 'linguaggio dell'architettura', rispetto alla parola

scritta, rende la 'lettura' dell'edificio un'operazione critica inevitabilmente aperta a diverse interpretazioni. La fortuna critica di un edificio non dipende, tuttavia, soltanto dalle sue qualità formali o dall'efficacia del suo inserimento nel contesto urbano e paesaggistico in cui si trova. Molto spesso il peso di un'architettura nella letteratura specialistica dipende da fattori contingenti: reperibilità delle fonti, biografia dell'autore e, non di secondaria importanza, tempi di realizzazione.

Sotto questi punti di vista il Museo Chiossone di Genova potrebbe essere definito come un edificio 'sfortunato'. Pur essendo posto nel centro della città, la sua localizzazione risulta relativamente di difficile accesso. La lunghissima fase decisionale, progettuale e costruttiva che ha connotato la sua realizzazione e il suo allestimento hanno fatto sì che al momento della sua inaugurazione, nel 1971, esso trovasse una risonanza solo marginale sulla stampa specialistica.

Come sottolinea Marco Spesso a proposito dell'elaborazione teorica di Caterina Marcenaro: «il periodo più denso e pregnante per le riflessioni critiche fu quello degli inizi degli anni '50, ancora alieno dalle contaminazioni e dalle ibridazioni culturali che di lì a poco sarebbero state provocate dal vertiginoso sviluppo delle comunicazioni di massa. In questo senso i musei genovesi si iscrivono in una temperie che associava organicamente l'impegno democratico alla necessità di promuovere una cultura di alto profilo»¹³⁶.

¹³⁶ SPESSO M., *Caterina Marcenaro, Musei a Genova 1949-1971*, p. 45.

Un'architettura straordinariamente avanzata e interessante nel contesto dei primi anni '50 finiva per essere, due decenni dopo, lontana dalle mode e dalle istanze culturali del periodo. Malgrado il rilievo attribuito dalla storiografia architettonica alla collaborazione tra Franco Albini e Caterina Marcenaro, questo 'frutto' della stessa temperie culturale non ha avuto la stessa fortuna critica. Malgrado l'importanza degli attori (Marcenaro e Labò, poi Olcese, Fera e Grossi Bianchi) coinvolti nella sua concezione, progettazione e realizzazione, la mancanza di un'unica figura di riferimento non ha certamente giovato alla diffusione dell'immagine dell'edificio presso una critica troppo spesso orientata a valorizzare prevalentemente gli aspetti autoriali del progetto di architettura.

È interessante notare che la presentazione di Fabrizio Oliva¹³⁷, pubblicata su *L'architettura. cronache e storia* del luglio 1972, ricostruisce brevemente per il lettore la complessa vicenda del Museo invitando il lettore a considerare che: «il progetto di Labò risale al 1948 – e di ciò va tenuto conto – ma conferma, pur realizzato 23 anni dopo, il contributo impegnato di Mario Labò al movimento moderno in Italia»¹³⁸. L'articolo prosegue riprendendo in diversi punti le parole di Luciano Grossi Bianchi che permettono di definire il rapporto di continuità tra l'impostazione iniziale data dal progettista (Mario Labò) e le ultime fasi relative all'allestimento delle collezioni negli spazi espositivi (Luciano Grossi

¹³⁷ OLIVA F., *Museo d'arte orientale a Genova, architetto Mario Labò [presentazione di Fabrizio Oliva]*, in «L'Architettura cronache e storia», anno XVIII, n. 3 luglio 1972, pp. 162-166.

¹³⁸ OLIVA F., *Museo d'arte orientale a Genova, architetto Mario Labò*, p. 163.

Bianchi con Cesare Fera). Viene così posto in evidenza la volontà di mantenere «la suggestione di un fluire di spazio unitario» ottenuta, data la natura del lotto, con un «discorso espositivo-critico unidirezionale» che si articola su una serie di ballatoi.

Un articolo pubblicato su *BolaffiArte* nell'ottobre del 1971¹³⁹ si concentra, com'è naturale data la natura della pubblicazione, soprattutto sulle collezioni. Il nuovo edificio viene definito come «una costruzione lineare, quasi dimessa, con rivestimento in color cotto, che si cela nel fitto della vegetazione, adorna di cespi d'azalee»¹⁴⁰. Il carattere innovativo dello spazio espositivo emerge da una certa difficoltà nel trovare un lessico aderente agli elementi che costituiscono l'edificio¹⁴¹. Nel testo viene comunque sottolineata la felice fusione tra il «concetto di allestimento» e quello architettonico: «non fa una grinza lo spazio interno così plasmato dall'inserimento di tante forme ed elementi di diversa natura. Percorrendo questi spaziosi ballatoi, che ci permettono di abbracciare da qualsiasi posizione all'intero spazio

¹³⁹ VIANELLO G., *dalla collezione di un italiano a Tokio. Il museo orientale di Genova* [testo di Gianni Vianello, fotografie di Giorgio Nimatallah], in «BolaffiArte», Anno II, n.13 ottobre 1971, pp. 14-19.

¹⁴⁰ VIANELLO G., *dalla collezione di un italiano a Tokio. Il museo orientale di Genova*, p. 17.

¹⁴¹ Si riporta di seguito, per completezza, l'estratto del testo: «Le raccolte sono costituite da circa 15.000 pezzi, di cui soltanto una parte, oculatamente selezionata, ha potuto trovare ideale collocazione nelle sale, anzi "corsie" (nel catalogo sono indicate come "gallerie" ma noi preferiamo meglio dire ballatoi), che si sviluppano in un digradato sovrapporsi verticale da ambo i lati, entro questo illusoriamente profondo scatolone rettangolare», p. 17.

interno e di poter, senza sforzo alcuno, inquadrare le opere esposte nella "galleria" che ci sta di fronte o al di sotto, si ha l'impressione di costruire a nostra volta un punto fermo di questa lucida ed equilibrata prospettiva. Una prospettiva che si lascia sorprendere tutte insieme nel vario succedersi di piani, giusto come quella raffigurata nelle pitture giapponesi e colta nella visione di sintesi a "volo d'uccello". Più avanti l'articolo prosegue mettendo in evidenza il carattere poetico e non prettamente funzionale dell'architettura¹⁴². Nello sviluppo dei paragrafi dedicati all'architettura è come se l'autore si rendesse conto che l'apparente semplicità della concezione spaziale nasconde una concezione che progressivamente disvela un complesso gioco di rimandi formali e visuali capaci di legare strettamente l'edificio con le opere d'arte che esso è destinato a contenere e a proteggere.

In un articolo di Agnoldomenico Pica, pubblicato sul numero di *Domus* dell'agosto 1972¹⁴³, la descrizione dell'edificio viene introdotta da una notazione paesaggistica di carattere quasi lirico¹⁴⁴. Viene quindi rilevato fin dalle prime parole lo strettissimo rapporto che l'architettura voleva instaurare col parco della Villetta. L'edificio nella sua sem-

¹⁴² «l'essenzialità delle forme domina sovrana e il meditato e diffuso impiego di materiali trasparenti al potere il trasfigurare ogni riferimento fisico in una presenza più allusiva che tangibile, quasi una nota astratta che fa parte del medesimo gioco spaziale)» p. 17.

¹⁴³ PICA A., *Nuova architettura genovese per l'arte nipponica*, in «Domus. Architettura arredamento arte», n. 513 agosto 8/1972, pp. 54-55.

¹⁴⁴ «A Genova, appollaiato sugli antichi spalti in vista del golfo marezato come un immenso drappo di seta, risplende di un verde intenso trapunto di fiori una sorta di piccolo giardino di Armida», tratto da PICA A., *Nuova architettura genovese per l'arte nipponica*, p. 54.

PLICITÀ e nella sua stretta aderenza ad un programma funzionale, chiaramente definite nella sua essenzialità, integra un carattere non alieno a quell'estetica del pittoresco che così fortemente caratterizza i viali tortuosi, la cascata e le grotte del giardino circostante¹⁴⁵. Nel suo apparente rigore l'edificio si dimostra capace di incorporare numerosi riferimenti all'architettura giapponese senza tuttavia indulgere in un esotismo superficiale. Nel complesso l'articolo rileva come il progetto di Labò fosse riuscito a conciliare le suggestioni del luogo e della collezione esposta senza alcuna rinuncia rispetto alle istanze di carattere funzionale.

Il carattere esplicitamente funzionale dei depositi e degli spazi espositivi non entra in conflitto con lo stretto legame che il Museo conserva col carattere pittoresco del belvedere sulla città e del giardino ottocentesco della Villetta. Il volume principale si inserisce in modo armonico nel paesaggio urbano genovese, così fortemente caratterizzato dalla scansione verticale dei grandi blocchi edilizi che sembrano arrampicarsi su per le colline; eppure vi è in esso un richiamo esplicito ed evidente all'architettura giapponese che viene introiettato dal progetto senza tuttavia far sembrare il Museo un richiamo esplicito a quelle suggestioni orienteggianti¹⁴⁶ che costituivano uno dei riferimenti dei

¹⁴⁵ «Le sostrutture esterne, sul lato a valle, l'esuberante invadenza della vegetazione che riveste e avvolge l'edificio, e largo impiego del legno (i grigliati delle finestre e del controsoffitto), mentre accentuano il carattere pittoresco della costruzione, rimandano a talune costanti della tradizionale villa giapponese: discreta e legittima allusione al contenuto che l'ampio scrigno edilizio custodisce», tratto da PICA A., *Nuova architettura genovese per l'arte nipponica*, p. 54.

¹⁴⁶ Nei primi disegni della seconda versione del progetto (1952) compare

piccoli padiglioni che adornavano giardini romantici del secolo precedente.

Nell'articolo viene esplicitamente elogiata «la flagrante funzionalità del brillante partito strutturale» mentre gli ampi magazzini alloggiati nel seminterrato del Museo vengono definiti come un «una limpida sacrestia» ed un «tesoro»¹⁴⁷. L'architettura del Museo Chiossone rende esplicita la sua molteplice natura di percorso espositivo, destinato a mostrare al pubblico la collezione di arte orientale del Comune di Genova, ma anche di scrigno, destinato a conservare e proteggere uno dei tesori della città. L'articolo di *Domus* è corredato dalle foto di Paolo Monti¹⁴⁸. Pur nello spazio limitato di due pagine le immagini che accompagnano il testo forniscono una lettura critica approfondita e convincente dell'edificio. Il Museo appare letto criticamente sotto due aspetti: la sua apparente semplicità (la grande immagine dello spazio centrale)¹⁴⁹ e la reale complessità (le quattro

un profilo curvilineo delle falde di copertura, giudicato forse eccessivamente 'orientaleggiante', che verrà scartato per una soluzione rettilinea.

¹⁴⁷ PICA A., *Nuova architettura genovese per l'arte nipponica*, p. 54.

¹⁴⁸ A partire da 1956 Paolo Monti riceverà numerosi incarichi per documentare il rinnovamento dei musei genovesi, diventando, di fatto, il fotografo di riferimento di Caterina Marcenaro. A lui si deve una lettura critica approfondita e personale di una delle fasi più interessanti dell'architettura genovese oltre che una preziosa testimonianza della 'volontà' dei progettisti rispetto alle trasformazioni avvenute nel corso del tempo. Proprio in virtù della profonda conoscenza dell'argomento, la serie fotografica da lui realizzata nel 1971 resta una delle letture più convincenti del Museo Chiossone appena completato. Per ulteriori informazioni vedi FONTANAROSSA R., *La capostipite di sé. Caterina Marcenaro: una donna alla guida dei musei a Genova 1948-'71*, pp. 142 e segg.

¹⁴⁹ PICA A., *Nuova architettura genovese per l'arte nipponica*, p. 55.

piccole immagini composte nella prima pagina a fianco del testo)¹⁵⁰.

Nella critica contemporanea, al momento della sua inaugurazione, l'edificio del Museo Chiossone emerge sostanzialmente come l'esito felice di una mediazione tra diverse istanze. Si tratta di un'operazione di delicato equilibrio tra opzioni potenzialmente contraddittorie che avrebbero potuto facilmente dare adito ad un risultato sbilanciato o confuso e che invece trovano nell'edificio un riuscito connubio. Molti degli elementi che avevano caratterizzato il dibattito culturale in Italia nel dopoguerra appaiono, negli anni '70, ormai sfumati. Malgrado il tono sostanzialmente elogiativo non emerge dal testo dell'articolo la volontà di indagare il contributo progettuale di Labò al dibattito sulla storicità del moderno. Più che ad una lettura critica il completamento tardivo induce, forse costringe, ad una precoce storicizzazione dell'edificio come 'contributo impegnato al movimento moderno'.

In sintesi, anche analizzando la non abbondante letteratura che si è occupata del Museo, l'edificio emerge come il frutto di una elaborazione complessa, tale da permettere la mediazione tra diverse necessità di carattere funzionale, storico, formale e paesaggistico. Non si è quindi di fronte ad un tentativo di fornire una veste spettacolare per una data ideologia architettonica quanto ad un'espressione di grande maturità nella soluzione di un problema particolarmente complesso. Tuttavia, tra le molte letture possibili, quella che appare come la più suggestiva è quella che vede il progetto

¹⁵⁰ PICA A., *Nuova architettura genovese per l'arte nipponica*, p. 54.

del Museo come una personalissima riflessione di Mario Labò sulla 'storicità' dei concetti di manierismo e di barocco nell'architettura moderna.

Riprendendo la definizione di Pevsner, che tanto lo aveva colpito, Labò sembra voler reinterpretare il tema dell'angoscia della coscienza moderna¹⁵¹. Lontano dalla tragicità del Monumento agli italiani morti a Mauthausen¹⁵², il Museo Chiossone appare come una riflessione, partecipata ma serena, sulla 'problematicità' dell'anima moderna. Mario Labò affianca così il suo contributo sul tema del rapporto tra storia e progetto ai testi di autori come Zevi, Dorfles, Marcenaro (per l'ambito italiano) e Giedion, Pevsner, Mumford (in un contesto internazionale).

Rispetto ad architetti più giovani, Mario Labò si era formato in seno ad un'architettura di matrice ancora eclettica, aveva vissuto la stagione del Liberty e aveva realizzato alcuni degli esempi più significativi di architettura razionale in ambito genovese. Egli era stato, per molti decenni, uno degli esponenti più attivi del dibattito architettonico in una città che aveva guardato con particolare attenzione e fiducia a modelli stranieri.

Nel secondo dopoguerra, insieme alla moglie, aveva avuto un ruolo fondamentale nel far conoscere al pubblico italiano le opere di autori fondamentali per la storiografia

¹⁵¹ LABÒ M., *Prefazione*, in PEVSNER N., «Storia dell'architettura europea» (traduzione di Enrica Labò), Editori Laterza, Bari, 1959, p. X.

¹⁵² ABBAGNANO L., *Monumento a Mauthausen, architetto Mario Labò, scultore Mirko Basaldella*, in «L'architettura. Cronache e Storia», anno II, n.11 - settembre 1956, pp. 338-341; ARGAN G. C., *Il monumento ai Caduti italiani nel Lager di Mauthausen*, in «Casabella Continuità», n. 210, marzo 1956, p. 50.

del XX secolo. La sua attività come promotore culturale era stata instancabile, eppure, nei suoi scritti, egli sembra rifiutare l'elaborazione di una teoria architettonica programmaticamente definita. Il progetto del Museo Chiossone sembra così caricarsi di un significato superiore, come se si trattasse di una dichiarazione che attende di essere decifrata in quanto scritta in un linguaggio, quello dell'architettura, che necessita di essere interpretato e mal si presta a letture univoche o predeterminate.

La complessa vicenda umana e architettonica di Mario Labò traspare in molte occasioni dai suoi scritti. Egli aveva la consapevolezza che l'architettura, al contrario di altre discipline artistiche, non può permettersi il pessimismo e la disillusione¹⁵³; essa ha tuttavia il dovere dell'onestà e della testimonianza delle contraddizioni che agitano ogni epoca storica. In questo contesto, parafrasando le sue stesse parole¹⁵⁴, si è inteso leggere il progetto per il Museo Chiossone come una testimonianza del 'primo stile moderno della coscienza turbata'.

¹⁵³ LABÒ M., *Architettura*, p. 58.

¹⁵⁴ LABÒ M., *Prefazione*, p. X.

Collana Critica e storia dell'architettura

volumi pubblicati

01. Marco Spesso, Gian Luca Porcile, *Da Zevi a Labò, Albini e Marcellino. Musei a Genova 1948-1962: intersezioni tra razionalismo e organicismo*, 2019 (ISBN versione a stampa: 978-88-94943-69-6), (ISBN versione eBook: 978-88-94943-70-2)

Marco Spesso. Docente di ruolo di Storia dell'architettura presso l'Università degli Studi di Genova, si è laureato e ha conseguito il titolo di PhD presso la Facoltà di Architettura de "La Sapienza". Le sue ricerche riguardano i processi progettuali e costruttivi, nonché i temi di valorizzazione, conservazione e restauro dell'architettura, esercitati in diversi contesti non solo italiani, ma anche europei ed extra-europei.

Gian Luca Porcile. Dottore di Ricerca in Architettura, il suo campo di indagine principale è incentrato sull'influenza dei modelli naturali in relazione alle teorie architettoniche oltre che sul rapporto tra l'architettura e i diversi media. È tra i membri fondatori del collettivo di ricerca multidisciplinare ICAR65. Collabora con il Dipartimento Architettura e Design (dAD) dell'Università degli Studi di Genova.

Il Museo di Arte Orientale "Edoardo Chiossone" a Genova, nonostante la sua indiscutibile eccellenza qualitativa, è una delle architetture meno conosciute e indagate tra quelle dell'Italia del secondo dopoguerra. Il presente volume, organizzato in due saggi e in un rilevamento fotografico a fini prettamente critici, intende ripercorrere le relazioni che (attraverso la personalità di Mario Labò, correlata all'attività di Franco Albini e di Caterina Marcenaro, oltre che grazie alla mediazione di Zevi) connettono direttamente l'opera sia all'ambito europeo (Gropius, Mies, Aalto e, per un certo verso, anche Le Corbusier) che a quello USA (specialmente Wright e Mumford). Il progetto del museo permette quindi di rivelare tutta la ricchezza del dibattito culturale genovese, ambito in cui la ricostruzione post-bellica condusse ad un breve ed effimero "miracolo economico".

The Museum of Oriental Art "Edoardo Chiossone" in Genoa, despite its unquestionable qualitative excellence, is one of the less known and investigated architectures among those of post-World War II Italy. This book, organized in two essays and in a photographic survey for purely critical purposes, intends to retrace the relations that (through the personality of Mario Labò, correlated to the activity of Franco Albini and Caterina Marcenaro, as well as to the mediation of Zevi) directly connect the Museum to both European (Gropius, Mies, Aalto, and, to a certain extent, also Le Corbusier) and US context (especially Wright and Mumford). The museum thus allows to reveal all the richness of the Genoese cultural debate, an area in which the post-war reconstruction led to a brief and ephemeral "economic miracle".

ISBN: 978-88-94943-70-2



In copertina:
interni del Museo E. Chiossone, Genova
(foto di G. L. Porcile)