

# VICEVERSA

# VICEVERSA

Numero 5 Dicembre 2016

**Direttore**

Valerio Paolo Mosco

**Segreteria di produzione**

Silvia Codato

**Vice-direttori**

Giovanni La Varra  
Valter Scelsi

**Progetto grafico**

malapartecafé

**Redazione**

Alberto Alessi  
conrad-bercah  
Federico Bilò  
Giovanni Corbellini  
Davide Tommaso Ferrando  
Luca Galofaro  
Alberto Iacovoni  
Vincenzo Latina  
Sara Marini  
Alessandro Rocca  
Pietro Valle

**Progetto grafico copertina**

malapartecafé

**Coordinamento redazione**

Giacomo Ghinello  
Claudio Triassi

**Editing e distribuzione**

011+

**ISSN 2421-2687**

Rivista trimestrale di architettura pubblicata in pdf e su ISSUU; ogni numero è curato da un componente della redazione o da un invitato. Il presente numero, dal titolo *padiglione italia*, è stato curato da Valerio Paolo Mosco.

PADIGLIONE ITALIA  
Edited by  
Valerio Paolo Mosco  
Issue 5 December 2016

# PADIGLIONE ITALIA

## Indice

**p.4**

**Editoriale**

Valerio Paolo Mosco

**p.7**

**Per un'architettura popolare**

Alberto Iacovoni

**p.17**

**Da 1 a 1301**

Vincenzo Latina

**p.27**

**La forma architettonica come sorpresa cinetica**

conrad-bercah

**p.41**

**Necessità degli edifici-manifesto**

Federico Bilò

**p.59**

**La sega giapponese**

Giovanni Corbellini

**p.77**

**Un ragionamento sulla convenzionalità**

Valerio Paolo Mosco

**p.95**

**Sempering, raccontare il progetto**

Alessandro Rocca

**p.111**

**Stavolo**

Pietro Valle

**p.127**

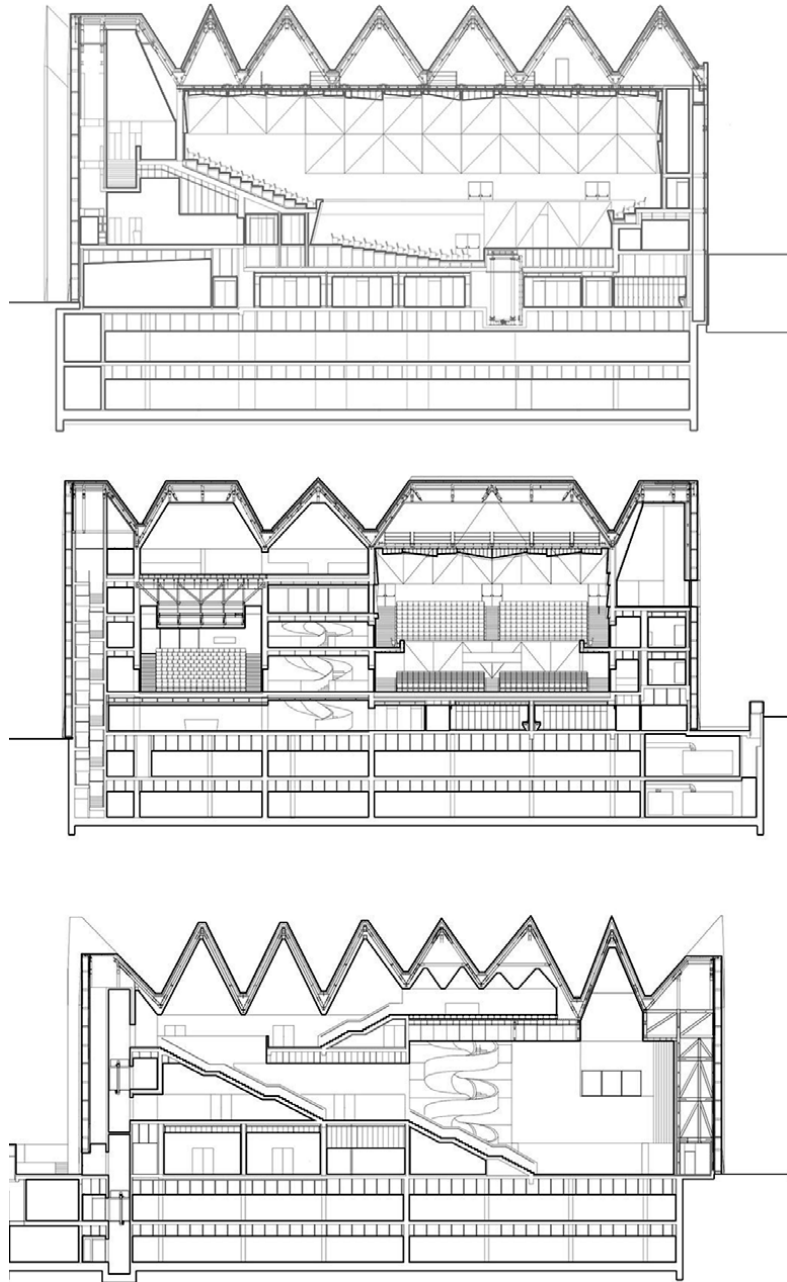
**Postfazione**

## EDITORIALE

### Valerio Paolo Mosco

Padiglione Italia, è questo il titolo che abbiamo scelto di dare Giovanni La Varra ed io a questo numero di Viceversa, un numero dedicato non tanto all'architettura italiana, quanto alla sua supposta capacità di sapersi muovere con una agilità nelle questioni teoriche. In questo ipotetico padiglione, dove gli oggetti di architettura si confondono con i testi dedicati all'architettura, sono ospitati degli scritti che analizzano un'opera nazionale costruita negli ultimi anni il cui interesse non è tanto per la sua presenza o per la sua qualità, quanto per le questioni che essa implica. E' questo un numero redazionale ed il risultato rispecchia interessi e sensibilità molto diverse tra loro, quasi a voler convalidare ancora una volta, quell'eclettismo che ormai in maniera conclamata è tornato ad essere il carattere distintivo della nostra architettura. Questo eclettismo tende però a riacquistare una certa unità se si considera il medium, il mezzo di espressione, che ancora una volta è la scrittura, come se ci unisse la convinzione che oltre all'edificio reale, esistesse un edificio teorico che è necessario scoprire, quasi fossero i due edifici dei gemelli di indole completamente diversa, la cui esistenza si legittima vicendevolmente.

Con questo numero il sistema grafico di Viceversa viene affidato a malapartecafé; ringraziamo Marta della Giustina per il prezioso lavoro finora svolto. Si avvicendano inoltre alla vice-direzione della rivista Giovanni La Varra con Valter Scelsi.



Cantina Antinori, Archea Associati, San Casciano

# NECESSITÀ DEGLI EDIFICI-MANIFESTO

**Federico Bilò**

## **Edifici e manifesti**

Anche senza considerare gli edifici ad uso residenziale, sono comunque parecchi gli edifici di qualità costruiti in Italia negli ultimi vent'anni. L'edificio per la Ferrari a Maranello, di Massimiliano Fuksas; la fabbrica Prada a Valvigna, di Guido Canali; il nuovo edificio del campus Bocconi a Milano, delle Grafton Architects; la sistemazione di Piazza della Repubblica a Napoli, di Dominique Perrault; la Fondazione Prada a Milano, di Rem Koolhaas; ed alcuni altri che si potrebbero citare. A questo gruppo di edifici di qualità appartiene senz'altro la cantina Antinori, disegnata da Archea e finita di costruire nel 2013.

Chiediamoci ora se qualcuno, tra gli edifici elencati, possa avere la forza di imporsi e diventare un edificio-manifesto. Il che implica di chiedersi: quand'è che un edificio assume il valore di manifesto? Da quali fenomeni è prodotto? Quali fenomeni a sua volta produce? Che utilità può avere, oggi, un edificio che assuma il valore di manifesto? Un edificio-manifesto, potrebbe avere un effetto virtuoso sullo stato del territorio?

Nel testo che segue, cercheremo di offrire una risposta, per quanto sommaria e istruttoria, a tali domande, sapendo che un ragionamento organico è tutto da fare.

Iniziamo col dire che un manifesto, in quanto tale, non solo è qualcosa di "indiscussa evidenza", come recita il primo lemma del dizionario; non solo è sempre, in qualche misura, ispirato da "esigenze divulgative e propagandistiche"; ma è anche, e soprattutto, un programma, ovvero un'enunciazione più o meno particolareggiata intorno a qualche questio-

ne. L'evidenza rende il manifesto inoppugnabile, mentre la programmaticità lo rende cogente: gli enunciati veicolati dal manifesto assumono un valore così paradigmatico, in riferimento alla questione affrontata dal manifesto, da istituirsi come nuovo codice del pensare e dell'agire. Aspirano a divenire la nuova norma in riferimento alla questione affrontata. Dunque, per valutare l'eventuale valore di manifesto degli edifici considerati, bisognerà chiarire quale sia la questione che affrontano, in cosa consista la loro programmaticità, quali siano le affermazioni fatte nel merito e infine da cosa risulti l'evidenza delle stesse affermazioni.

## **Sapere specialistico e senso comune**

Facciamo però un passo indietro. La grande questione che fa da sfondo a questo testo e che affiora qua e là, con andamento carsico, tra le pieghe del ragionamento, è quella della separazione tra sapere specialistico e senso comune o, per dirla in termini muratoriani, quella della separazione tra coscienza critica e coscienza spontanea. Separazione originata dal criticismo illuminista, rafforzata dalla moltiplicazione centrifuga delle conoscenze scientifiche e operante oggi, in maniera ora esplicita ora surrettizia, in ogni campo del conoscere, dell'essere, del fare; e, quindi, anche nelle questioni relative alle modificazioni dello spazio abitato, intendendo con questa locuzione tanto quelle consapevoli, cioè architettoniche, minoritarie al limite dell'irrelevanza, quanto quelle inconsapevoli, extra-architettoniche e largamente predominanti.

Declinando alla fattispecie architettonica queste impegnative affermazioni epistemologiche o filosofiche, diremo molto più semplicemente che tra il sapere espresso dal cosiddetto dibattito architettonico (con i suoi testi in pietra o cemento e con i suoi testi di parole) e il sapere comune dell'utente medio, in merito alle questioni relative alle modificazioni

Double Negative  
Michael Heizer  
1969



dello spazio abitato, non c'è più quasi nessuna condivisione: il terreno comune è estremamente sottile e limitato. I prodotti degli architetti raramente incontrano il favore del pubblico; quest'ultimo, al massimo, ne subisce la spettacolarità e, se li apprezza, è ben contento di avere con tali prodotti momenti di incontro rari e circoscritti: una sorta di *effetto NIMBY*. Una reale condivisione non si verifica più (forse non si verificava neppure in passato, prima dell'Illuminismo; ma il terreno comune, costituito dal costruito residenziale e dagli spazi urbani, esisteva. Ed era vasto e spesso).

Dobbiamo allora chiederci: ma cos'è la condivisione? E, in termini concreti, in cosa si attua? Proviamo a dire. Nel riconoscersi in un medesimo repertorio di valori; nella fattispecie, parliamo di valori spaziali, performativi, figurativi ecc. . Nel riconoscere come detti valori siano condensati in alcuni edifici che, proprio in ragione del loro esteso apprezzamento, assumono il valore di modelli. Nella pratica imitativa che tali modelli innescano: certi edifici vengono infatti replicati infinite volte, con infinite variazioni, ma entro una sostanziale fedeltà al modello (preferiamo parlare di modello piuttosto che di tipo; ma è un punto del ragionamento che andrebbe approfondito).

### Fenomenologia degli edifici-manifesto

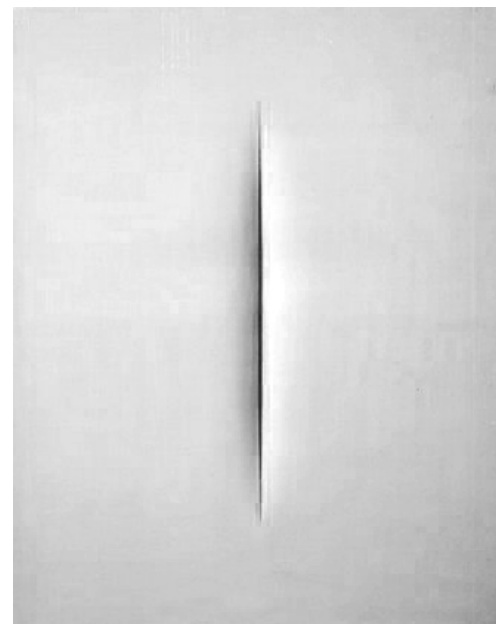
Sono state la storiografia e la critica del Novecento, ovvero quanto costituisce larga parte del versante discorsivo della disciplina (manca infatti la teoria), ad attribuire ad alcuni edifici lo status di manifesto, in maniera più o meno esplici-

ta. Chiediamoci: all'interno del sapere specialistico, disciplinare, quand'è che un edificio assume il valore di manifesto? Senza incarognirci nella ricerca di una definizione, consideriamo tre esempi: l'Unité d'Habitation costruita da Le Corbusier a Marsiglia (1946/52), la Torre Velasca costruita dai BBPR a Milano (1950/58) e il museo Guggenheim a Bilbao costruito da Frank Gehry (1990/97). Tutti e tre gli edifici sono stati insigniti dello status di manifesto, seppur a diverso titolo: la prima, per quanto proponeva riguardo l'abitare e l'urbanizzazione; la seconda, per come impostava il rapporto tra antico e moderno nell'agire contemporaneo; il terzo, perché sanciva la definitiva entrata dell'architettura nel dominio dello spettacolo.

Guardiamo più da vicino.

Tutti sappiamo che l'Unité nasce dall'accoppiamento inatteso tra la Certosa di Ema e un transatlantico, con ampi furti al Narkomfin di Mosej Ginzburg; e tutti sappiamo che l'Unité

Concetto Spaziale, Attesa  
Lucio Fontana  
1966



è stato uno degli edifici più replicati del secondo Novecento: pur se storpiato, ingigantito, mutilato, incompreso ecc... Come indicazione per una fenomenologia, tutta da scrivere e che qui si vuole solo abbozzare, diremo che un edificio-manifesto si colloca come snodo cruciale in una sequenza: si definisce in base ad una serie di presupposti, serpeggianti entro un determinato ambiente, li condensa mirabilmente in una sorta di piattaforma programmatica e innesca una serie di processi di carattere imitativo.

La Torre Velasca nasce sulla base dei ragionamenti di Ernesto Rogers sulle preesistenze ambientali, nell'intento di far evolvere la metodologia modellistica dell'architettura moderna in senso contestuale: ogni caso è un caso specifico e richiede risposte specifiche. Come chiosò Enzo Paci, "nei suoi elementi fondamentali il problema della Torre Velasca è problema della sintesi tra razionalità e ambiente, tra tecnica e storia, tra universalità scientifica e realtà regionale-urbana". Ai fini del nostro bozzetto fenomenologico, rileviamo che un edificio-manifesto è la risposta esemplare ad una domanda ben posta. Nella fattispecie: come si può antichizzare il moderno e modernizzare l'antico? "In questo modo", sembra dire la Velasca.

Sul museo Guggenheim di Bilbao si sono scritte infinite parole e la critica vi ha riconosciuto tanto il manifesto di un nuovo modo di lavorare liberamente sulle forme (reso possibile dal trasferimento all'architettura di tecnologie della rappresentazione maturate in campo aeronautico), quanto il manifesto di una maniera paesaggistica di progettare la città (che reagiva a decenni di studi urbani e architetture della città). Annotando ulteriori appunti per una fenomenologia degli edifici-manifesto, osserviamo come essi debbano riuscire a monopolizzare la critica, divenendo il *land-mark*, l'emblema di un'intera stagione: come è riuscito a fare il museo basco.

Ma le valutazioni sin qui illustrate appartengono tutte al sapere disciplinare. Se le abbandoniamo, e per converso consideriamo la percezione che il senso comune ha o ha avuto delle medesime opere, otterremo valutazioni molto differenti.

Dell'Unità corbusiana, anche i cittadini hanno colto il valore di manifesto, quale modello aberrante di un abitare e di un modo di costruzione della città non graditi, comunque non condivisi e da avversare. La Torre Velasca è stata ed è ancora oggi, per molti, una sorta di prototipo dell'ecomostro; valgano le divergenti opinioni di due non addetti ai lavori, pur autorevoli, come Beppe Severgnini, a favore, e di Vittorio Sgarbi, contro<sup>2</sup>. Il museo Guggenheim di Bilbao, infine, è stato elevato da subito a paradigma della scatola delle attrazioni, quale momento del *fun* universale che segna la società dello spettacolo, risultando la questione del mettere in mostra l'arte poco più che un pretesto. Tutte queste osservazioni generano, all'interno del senso comune, una fenomenologia dell'edificio-manifesto molto differente da quelle delineata dal sapere disciplinare.

Consideriamo quindi congiuntamente queste due distinte fenomenologie, che producono valutazioni così differenti e chiediamoci: su quale piano concettuale avviene il riconoscimento del valore di manifesto di un edificio? E di conseguenza: su quale piano operativo agisce il loro quantum di novità, la loro potenza modellistica? Per rispondere a queste domande introduciamo una considerazione di carattere logico-formale.

### **Norma, scarto dalla norma e territorio**

Un edificio-manifesto agisce sulla coppia norma/scarto-dalla-norma; si pone come scarto-dalla-norma e, come si diceva, aspira alla definizione di una nuova norma. E questo è il punto cruciale. Infatti, un edificio-manifesto è l'espressio-

ne di un nuovo saper fare (ovvero, del saper fare in un modo nuovo) ad opera di uno, o di pochi. Pertanto, la comparsa di un edificio-manifesto produce l'improvvisa polarizzazione di un campo operativo, nel quale, sino a quel momento, agiva un saper fare diffuso, condiviso da tutti, basato su una certa norma. L'apparizione dell'edificio manifesto, che scarta dalla norma, sconvolge il campo ed esso ritroverà equilibrio solo con l'affermazione e la diffusione della nuova norma (oppure con la marginalizzazione dell'edificio-manifesto). Ma il campo, per insistere nella metafora, è il luogo dove agiscono e interagiscono progettisti, imprese e, soprattutto, cittadini, cioè abitanti e utenti: si tratta dunque del generico contesto condiviso da produttori e consumatori e, pertanto, del luogo dove solitamente si registra il confronto, spesso conflittuale, tra il senso comune e il sapere specialistico.

Nel suddetto campo, in Italia e di questi tempi, il terreno comune, sul quale dovrebbe avvenire il dialogo tra produttori e consumatori risulta, per paradossale che possa sembrare, allo stesso tempo assente e massimo. E' assente nella costruzione delle opere eccezionali: gli architetti sviluppano ragionamenti spesso esoterici e producono, come già detto, opere poco apprezzate al di fuori della ristretta cerchia degli addetti ai lavori, proprio perché il terreno dove quei ragionamenti fioriscono è specialistico e condiviso solo da pochi: le opere risultano sin troppo eccezionali e pertanto non possono aspirare a divenire modelli realmente operanti. Viceversa, il terreno risulta davvero comune, e al massimo grado, nella costruzione dell'edificato ordinario, residenziale ma non solo: produttori e consumatori condividono la medesima indifferenza alle qualità dello spazio, degli edifici e dei contesti, confermando la liceità e incentivando, anche involontariamente, la diffusione della città senza qualità. In tal modo, una norma scadente e squalificata costruisce la città e i territori urbanizzati. Una qualunque ricognizione

nell'Italia delle periferie urbane e della città diffusa, anche la più rapida e distratta, è sufficiente per avere riscontro dell'esattezza di questa lettura, peraltro più volte e da più parti offerta.

Si capisce facilmente che in un campo così sgangherato il ruolo degli edifici-manifesto potrebbe risultare cruciale, perché essi potrebbero essere portatori di una norma nuova, alternativa e qualificata, capace di invertire o quantomeno ridurre i fenomeni negativi e degenerativi operanti. Un edificio-manifesto è infatti, prima di ogni altra cosa, un edificio virtuoso. Letteralmente: pieno di virtù evidenti, degno di ammirazione, modello da copiare, mirabile risposta a domande ben poste e, inevitabilmente, veicolo di ulteriori questioni, come si conviene ad ogni edificio innovatore. Se tutte queste virtù vengono apprezzate e condivise, l'edificio-manifesto, e cioè il modello, ha possibilità di essere più o meno operante, di essere cioè replicato e, nel tempo, di produrre un effetto domino, una rigenerazione urbana per agopuntura. La qualità che si diffonde. Per questo si può sostenere che gli edifici-manifesto sono necessari. Se infatti nell'immaginario collettivo -e dunque nel senso comune- si radicassero dei modelli di qualità, allora lo stato del territorio sarebbe migliore, perché sarebbe popolato da repliche (con infinite variazioni) di modelli virtuosi, invece che di modelli squalificati.

Centro Residenziale Olivetti  
Gabetti e Isola (con Luciano Re)  
Ivrea, 1969 - 1974



### **Il “terreno-comune” della cultura del vino**

Possiamo osservare che mai, come negli ultimi anni, l'architettura si era occupata di aziende vinicole. A conferma di quest'affermazione, possiamo ricordare che l'In/Arch ha organizzato una manifestazione chiamata *Cattedrali del Vino* (in collaborazione con il Gambero Rosso), presentata alla *Biennale* di Venezia del 2010, che ha avuto grande risonanza e successo; possiamo anche ricordare il libro di Francesca Chiorino, che cercava di fare il punto, nel 2011, sul rapporto tra architettura e vino<sup>3</sup>. Più in generale, possiamo affermare che non c'è azienda enologica di prestigio che non abbia desiderato, e spesso realizzato, una cantina disegnata da un architetto di chiara fama. Dalle più piccole (Grasso Cannizzo) alle più grandi (Cecchetto, Botta, Piano, Tscholl). Fenomeno riscontrabile anche all'estero: basti pensare alle cantine lapidee costruite da Gilles Perraudin nel sud della Francia, a quella nella Napa Valley (California) di Herzog & de Meuron o al Visitor Center Loisiium costruito da Steven Holl a Langenlois (Austria).

E' importante sottolineare questo aspetto perché costituisce una premessa decisiva e per nulla scontata: nell'ambiente del vino c'è una sensibilità diffusa, un'aspirazione a qualificare l'edificio e il paesaggio nel quale esso sorge, che consente all'architetto di svolgere a tutto tondo il proprio ruolo e dunque di poter arrivare a produrre un'opera di grande qualità come la cantina Antinori, certamente fuori dalla norma.

Alla base di questa sensibilità c'è la consapevolezza di quanto il vino, e il paesaggio della viticoltura che lo genera, sia un elemento fortemente identitario di un certo territorio; un elemento, quindi, da rafforzare e difendere. Ma proprio questa volontà genera l'insidia della contraffazione: quando le aziende contemporanee pretendono di “intonarsi” ai caratteri tradizionali del territorio. Nell'ambiente del vino,

tuttavia, sembra presente una larghezza di vedute inusitata, almeno in Italia, che consente ragionamenti su registri che aprono degli spazi alla contemporaneità, coniugando tradizione e innovazione.

### **La Cantina Antinori nel Chianti**

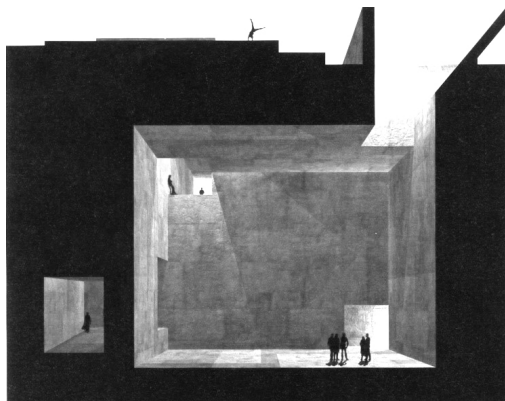
Scendono da tutte queste premesse le considerazioni che ora facciamo sulla Cantina Antinori disegnata da Archea a partire dal 2004 e finita di costruire nel 2013. Considerazioni che solo per lo stretto indispensabile descrivono la cantina stessa, preferendo osservare quanto precede e quanto segue il progetto: esplicitando le domande di carattere teorico, culturale e concettuale che hanno indirizzato il progetto; quindi valutando la ricezione dell'opera, terminata ed entrata in esercizio, all'interno del medesimo contesto nel quale le domande a monte erano state formulate.

Esplicitiamo le domande che precedono il disegno della cantina Antinori: è possibile intervenire entro un paesaggio di riconosciuta identità storica, senza cadere in uno storicismo sciocco e scontato? E' possibile offrire agli utenti l'immagine di un'azienda enologica non stereotipata, ovvero non ammiccante alla ruralità perduta e, viceversa, capace di imporsi grazie alla qualità di spazi, materiali e tecnologie decisamente contemporanei? E' possibile arricchire il canonico programma di un'azienda enologica – produzione, presentazione e vendita del vino – con una serie di attività complementari che espandano e arricchiscano il senso di una visita a quella stessa azienda?

La cantina Antinori mostra come sia possibile rispondere in modo positivo a tali domande; proviamo a fornirne una sintetica descrizione. L'edificio consiste nella messa in opera del suolo e fornisce un'interpretazione contemporanea di un paesaggio classico: un edificio ipogeo di ingenti dimensioni, articolato su vari livelli, disposto secondo l'acclività di



Latomie dei Cappuccini  
Museo ipogeo, Siracusa  
2006



una delle colline del Chianti. Il suo scopo è di accogliere gli ambienti per la lavorazione dell'uva, per la produzione del vino, per il suo invecchiamento, per l'imbottigliamento e la vendita. Ma è pensato anche per il pubblico che, avendo accesso all'area della barricaia e della tinaia, può avere contezza delle varie fasi di produzione del vino; l'edificio, inoltre, accoglie varie aree degustazione in prossimità della cantina vera e propria, un ristorante, un museo del vino, una sala conferenze. Risultano spettacolari alcuni elementi: le profonde incisioni con le quali le aree per il pubblico si aprono sul paesaggio, con grandi vetrate a collegare spazi interni e terrazze esterne; una scala di sapore costruttivista, ovvero un'elica ad andamento irregolare avvolta intorno a un grande puntone; alcuni rivestimenti di ferro cor-ten ecc...

Come ha scritto Laura Andreini, una delle socie fondatrici di studio Archea, la cantina Antinori "mostra la via di un ricerca equilibrio tra le necessità di tutela di ogni patrimonio derivato dall'esistente, sia esso naturale che storico-architettonico, e le esigenze di una società che sviluppa le proprie idee e soddisfa i propri bisogni attraverso azioni consapevoli, altrimenti definite sostenibili".

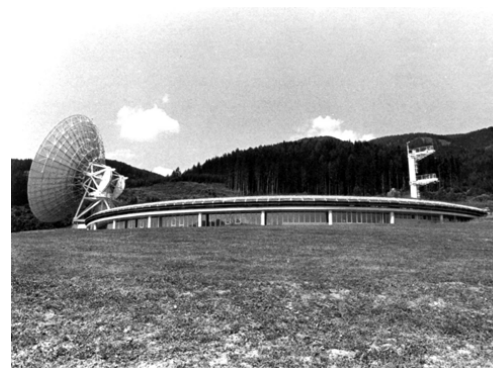
L'edificio è indubbiamente riuscito. I riscontri forniti da

qualche anno di esercizio sono positivi, la sua capacità di permanere nella memoria è considerevole e il successo di pubblico è notevole. Ma questo non basta, per il nostro ragionamento. Infatti, dobbiamo ora considerare la ricezione che potrebbe e dovrebbe avere la cantina Antinori nel campo operativo delle aziende enologiche, dei soggetti istituzionali interessati (amministrazioni locali, Soprintendenze, ecc...), di utenti, committenti e progettisti. Chiediamoci: lo scarto-dalla-norma che la cantina disegnata da Archea ha prodotto, a chi può servire?

Può servire alle istituzioni preposte alla tutela e alla conservazione, per comprendere che esistono modi altamente qualificati d'inserimento di manufatti nuovi in paesaggi antichi, senza ricorrere allo storicismo e al falso, evitando le sciocche repliche del costruito rurale, ma piuttosto impiegando con sapienza la nettezza e anche la violenza dei linguaggi astratti di ascendenza modernista, raggiungendo risultati meravigliosamente armonici. Un'incisione e qualche buco nel suolo, ben calibrati. Non serve altro. Nuovo intervento e contesto si valorizzano reciprocamente.

Può servire ai committenti, per comprendere che possono offrire immagini aziendali diverse, qualificate e apprezzabili, che non sono quelle di una cantina vintage, tutta mattoni e capriate; può servire ai cittadini, cioè agli avventori, per

Stazione radio  
Gustav Peichl, Aflenz  
1976 - 1979



comprendere che partecipare a una tradizione enogastronomica non significa necessariamente essere accolti nella fattoria della nonna, sotto il tettuccio a falde; e per coinvolgerli in attività ludiche e didattiche non necessariamente contemplate dalla tradizionale azienda enologica.

La cantina Antinori, dunque, non sarà forse un edificio-manifesto al livello del più complessivo fare architettura, ma certamente lo è almeno nell'ambiente del vino.

### **Edifici-manifesto e città fisica**

Ora, se le virtù veicolate da un edificio riescono a raggiungere tanto istituzioni e organi amministrativi, quanto committenti e utenti, allora quel messaggio agisce laddove conta che agisca: cioè sul terreno comune, luogo di quella condivisione che sola può consentire ad un'ipotesi architettonica di essere operante, perché apprezzata, sostenuta e difesa dai più, diventando semplicemente "civiltà del costruire" e, in tal modo, modificando in maniera qualificata i luoghi. Il che avviene quando un prodotto, ancorché generato dal sapere specialistico, ha la forza di ridefinire il senso comune. Ovvero, quando la coscienza critica rifluisce, in misura significativa, nella coscienza spontanea, innescando una moltitudine di processi operanti sulla sostanza fisica del territorio. Cioè producendo effetti.

Proviamo ad assumere questo punto di vista, tanto ovvio quanto usualmente disatteso. Se si cominciasse a valutare il valore di manifesto di un edificio a partire, per così dire, dall'indotto architettonico ed edilizio che esso mette in movimento, allora il ruolo operativo degli edifici-manifesto si paleserebbe del tutto, ma andrebbe misurato daccapo, cadrebbero alcuni assunti ideologici e gli elenchi e le graduatorie sarebbero da riscrivere. In altre parole: se invece di valutare quale manifesto un edificio solo perché dichiara con vigore la necessità di agire in un certo modo, o perché

la critica e la storiografia architettonica lo considerano tale, lo si valutasse per ciò che ha davvero indotto nella prassi del progettare e del costruire, occorrerebbe impegnarsi in un profondo riesame di molte vicende.

Chiediamoci: quali figli, figliocci e figliastri ha avuto la Torre Velasca? Molti? Pochi? Nessuno? Si dirà che le sue virtù erano nel tema e nel metodo più che nel tipo e nella forma. Vero. La discussione si riapre... Alcune palazzine di Luigi Moretti, come il Girasole o la cooperativa Astrea, che impatto hanno avuto sul quel febbrile costruire palazzine nella Roma degli anni Cinquanta e Sessanta? Un impatto importante? Un impatto marginale? Si sono copiate le forme, i sistemi organizzativi o gli apparati decorativi? Ne è discesa una circoscritta *koiné* romana della palazzina? E nell'affermarsi della *koiné* milanese degli anni Cinquanta, tale da consentire all'Observer, nel 1956, di scrivere come Milano fosse "la città più moderna del mondo (...) capace di far le cose in modo nuovo, facendole bene come le facevano 500 anni fa", e così efficacemente descritta da Fulvio Irace in *Milano Moderna*<sup>4</sup> (lettura poi riproposta nella Biennale di Venezia del 2012), quali sono gli edifici che assursero allo status di manifesto? Quelli che seppero elevare il condominio milanese a campo di lavoro generalizzato e le loro facciate a luogo privilegiato della sperimentazione diffusa? Le opere, di nuovo, di Luigi Moretti? Quelle di Caccia-Dominioni? Quelle di Asnago e Vender?

Tutte valutazioni in gran parte da ri-fare. Anzi, da fare: secondo un ottica non (solo) specialistica.

## NOTE

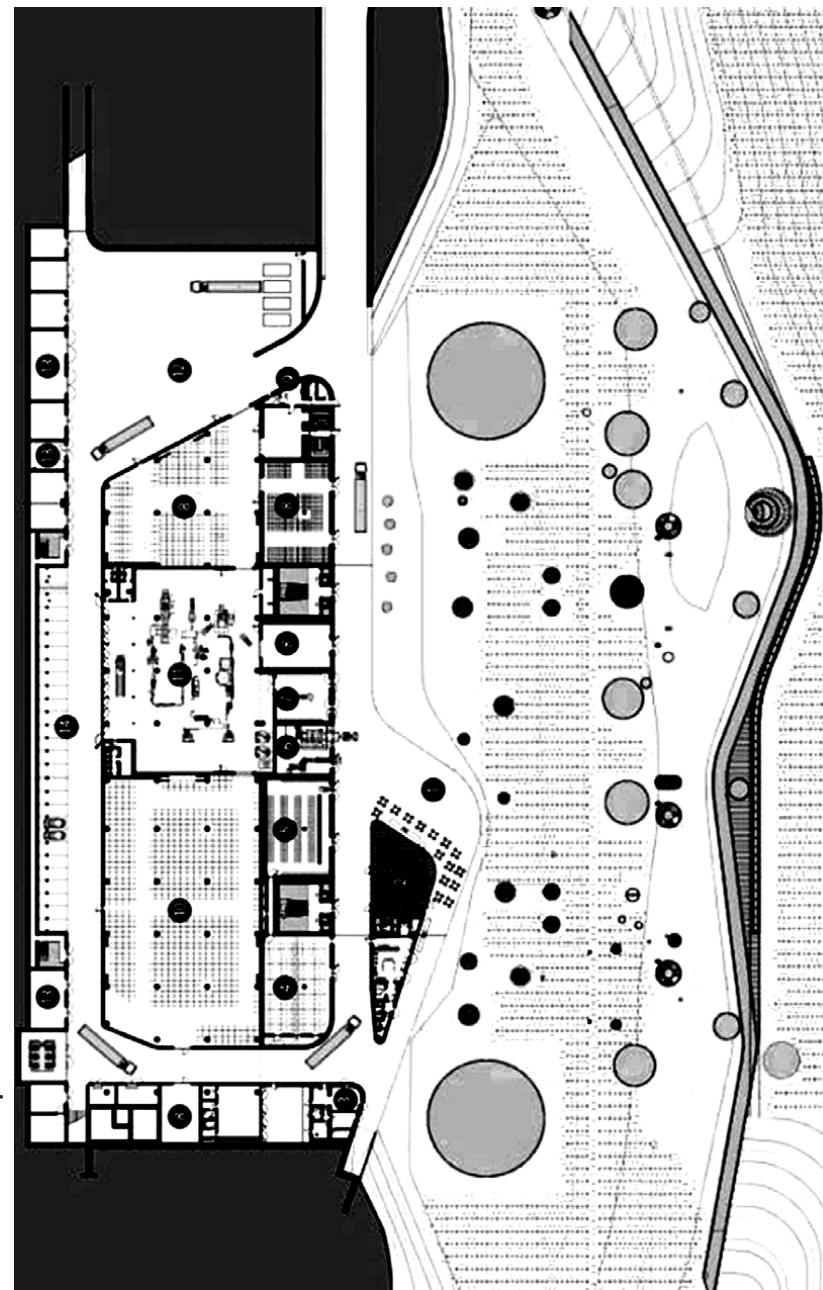
<sup>1</sup> Enzo Paci, Continuità e coerenza dei BBPR, in *Zodiac* 4, 1959, pag. 115. Continua Paci: “si tratta di un problema che è caratteristico non solo dell'architettura ma di tutta la cultura contemporanea. Più di una soluzione conclusiva la Torre Velasca deve essere considerata come l'incarnazione architettonica di un problema giunto ad un punto di acuta maturità (... la Torre Velasca) potrà aprire la via ad un esame di coscienza dell'architettura contemporanea”.

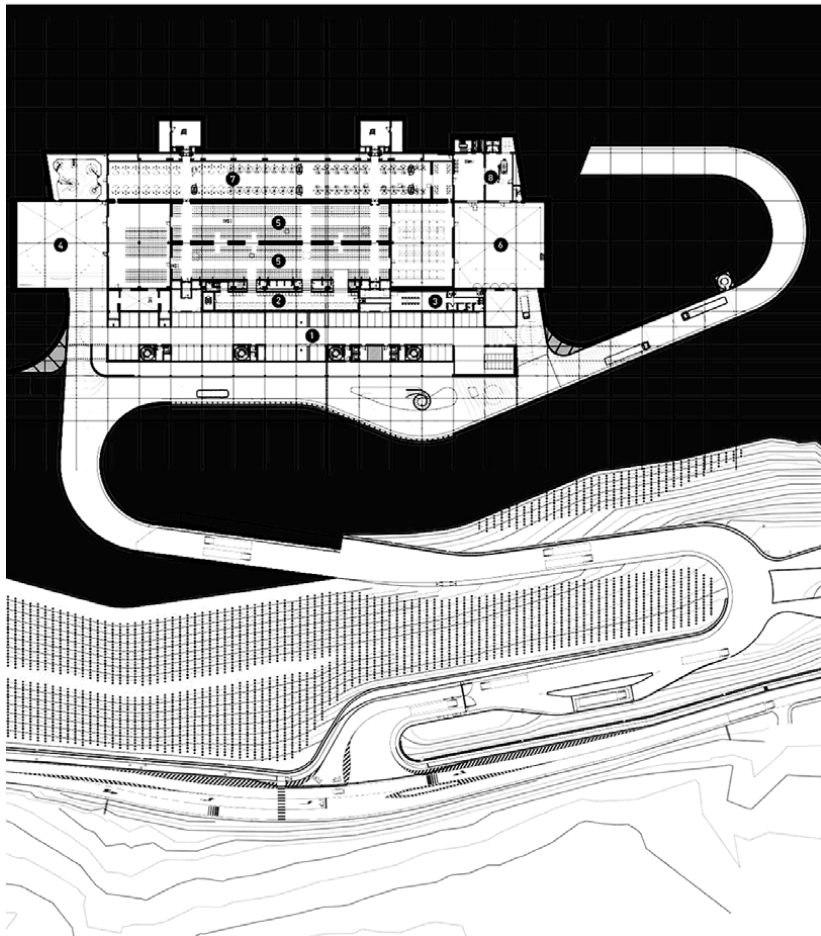
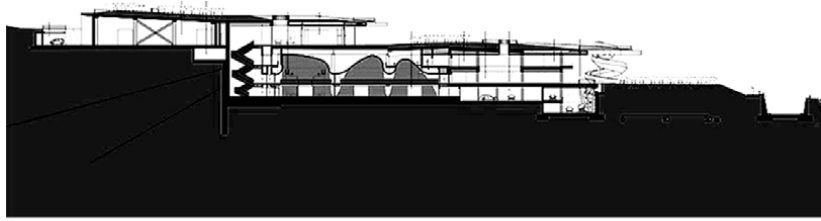
<sup>2</sup> Vittorio Sgarbi, critico d'arte e già assessore alla cultura di Milano, sostiene che “chi non è abituato a guardarla con i nostri occhi indulgenti può sicuramente classificarla come mostro” (in: Annachiara Sacchi, Ma è così brutta la Torre Velasca? Critici e archistar milanesi si dividono, in *milano.corriere.it*, 3 aprile 2012). Invece, secondo Beppe Severgnini, “chi dice che è orrenda, non capisce niente di Milano. Probabilmente crede che il capoluogo lombardo voglia gareggiare con altre città d'Italia in bellezze rinascimentali. Invece è orgoglioso dei suoi angoli strambi, dei suoi portoni, dei suoi cortili irregolari, dei suoi palazzi...” (in: Beppe Severgnini, Se la Torre Velasca fosse a Manhattan, in *Corriere della Sera*, 5 aprile 2012, p. 41).

<sup>3</sup> Francesca Chiorino, *Cantine secolo XXI. Architetture e paesaggi del vino*, Electa, Milano 2011.

<sup>4</sup> Fulvio Irace, *Milano Moderna. Architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, Federico Motta Editore, Milano 1996. Cfr. anche *Face City*, mostra curata da Fulvio Irace alla *Biennale* di Venezia del 2012 e il relativo catalogo.

Cantine Antinori - pianta





Cantine Antinori - pianta e sezione



Casa solare, studio Albori, Vens

# A2ЯEVEOIV



*Proposal for a new landmark in Venice.*  
From *new landmark serie.*  
2015  
malapartecafé

dimensioni 1165x720  
risoluzione 150 dpi  
peso 493 kb  
creata con adobe photoshop CS5

*Piazza San Marco verso la Basilica.*  
Olio su tela  
1723  
Canaletto

*Torre Velasca.*  
1958  
studio BBPR

Perché la cultura italiana obbedisce ad un impulso interiore anche quando sembra soggiacere ad un influsso esterno: e di ciò non bisognerebbe mai sottovalutare l'importanza.

**Arnold Hauser**



DISTRIBUITO DA  
**OLLIO**  
ISSN 2421-2687