Supplemento al l'ARCA 237 Giugno 2008 Poste Italiane SpA – Spedizione in abbonamento postale – D.L. 353/2003 – (conv. In L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1, DCB Milano
Realizzato da l'ARCA Edizioni – Via Valcava, 6 – 20155 Milano. Registrata presso il Tribunale di Milano con il n. 479 del 8/9/1986

AfterVille

anno 1 n. 3 | numero speciale per il XXIII Congresso mondiale degli Architetti UIA Torino 2008 | diretto da Enzo Biffi Gentili | giugno 2008

CITTÀ di BIELLA

BAU + MIAAO

Nuovi progetti e ricerche di identità urbana

MUSEO INTERNAZIONALE DELLE ARTI APPLICATE OGGI

Primati piemontesi

Riccardo Bedrone
Presidente XXIII Congresso mondiale UIA Torino 2008

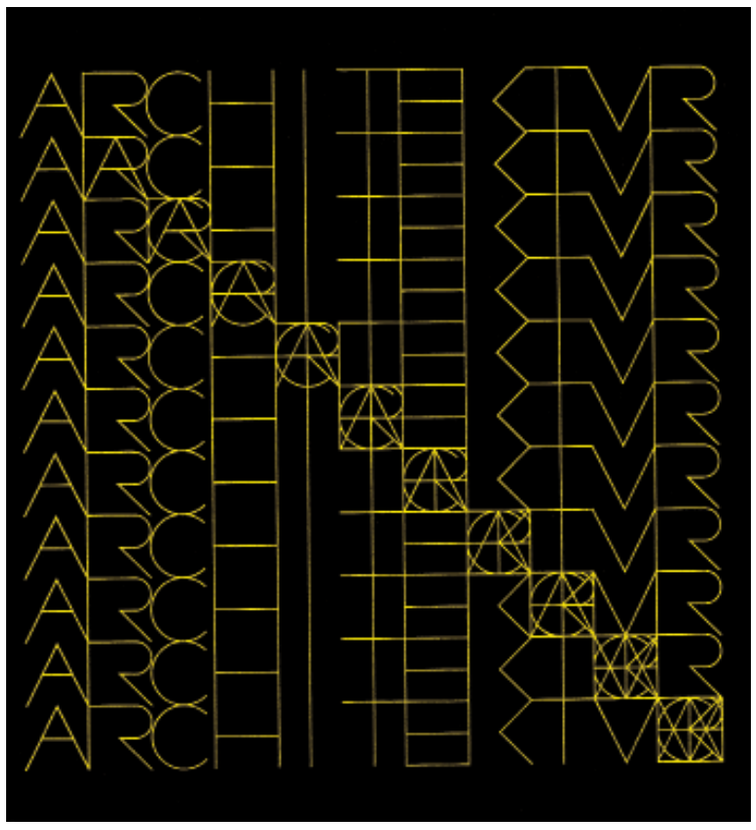
Dopo il decollo con la mostra *Astronave Torino*, il MIAAO con *Il gran teatro ceramico. BAU+MIAAO* ospita di nuovo un evento culturale collegato al XXIII Congresso mondiale degli Architetti UIA, a conferma di un rapporto destinato a crescere per la scelta dell'Ordine di Torino e della sua Fondazione di trasferire la loro sede accanto a quella del Museo, nel complesso monumentale barocco di San Filippo Neri, progettato da Filippo Juvarra. Vedi caso: Juvarra è anche un protagonista del percorso di mostre *La città disegnata dagli architetti*, del quale fa parte quella del MIAAO, evento collaterale principale del Congresso, che conduce i suoi partecipanti, i visitatori, e gli abitanti di Torino alla scoperta della concezione di una antica capitale e della maestria con cui i grandi architetti di un tempo si prodigarono per darle un volto rigoroso e razionale. Juvarra, Guarini e Antonelli operarono anche a Oropa, nel territorio di Biella: piccola città che ha colto intelligentemente, strategicamente l'occasione del Congresso per rivelare la sua bellezza nascosta e il lavoro dei suoi artefici, che sono anche importanti architetti "avanguardisti" del Novecento come Nicola Mosso, suo figlio Leonardo e Giuseppe Pagano. Questo numero di "Afterville" riferisce poi del BAU, il progetto Biella Arredo Urbano coordinato da Enzo Biffi Gentili, e ricorda la conquista di tre primati progettuali e urbanistici piemontesi a livello europeo: i Piani regolatori del Colore, della Luce e dell'Arredo urbano. Strumenti innovativi tutti redatti a Torino tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta che ebbero ampia risonanza internazionale, tant'è che il loro promotore, sempre Enzo Biffi Gentili, è stato iscritto al proposito nel *Dictionnaire international des arts appliqués et du design*, Éditions du Regard, Parigi 1996. Tra i progettisti incaricati all'epoca gli architetti e designer sommi Achille Castiglioni ed Ettore Sottsass. Per inciso: il giovane Sottsass conseguì la laurea e si formò professionalmente a Torino -dato poco noto a livello internazionale- tant'è che l'Ordine di Torino lo inserisce ora nel suo Albo d'Onore. L'ultimo progetto di arredo urbano di Ettore con Sottsass Associati è quello redatto per Biella, che sta riprendendo, con la direzione artistica dello stesso promotore dei piani torinesi di trent'anni fa, nuove ricerche non solo di *street furniture*, ma di *urban identity*, con interventi d'arte applicata pubblica e artefatti di progettisti noti a livello mondiale come Jean-Michel Wilmotte, Enric Miralles e Benedetta Tagliabue, Jordi Garcés ed Enric Sòria. Inoltre, di nuovo per la prima volta in Italia, è stato avviato a Biella un piano di "grafica urbana e territoriale" in cui sono stato coinvolto come membro della commissione giudicatrice degli elaborati di cinque giovani studi grafici, invitati a proporre nuovi esercizi di "lettura" e "scrittura" urbana. Il tema del Congresso mondiale è *Transmitting Architecture*: è suggestivo considerare questo tipo di interventi come uno dei modi di trasmettere l'architettura e con essa la storia e la realtà di una città; come *feedback* comunicativo tra ambiente costruito, cittadini e visitatori. Un'occasione per Biella di far dimenticare il luogo comune secondo il quale sarebbe cittadina "provinciale"...

TRANSMITTING ARCHITECTURE
JUNE 29th, JULY 3rd 2008 TORINO
XXIII WORLD CONGRESS OF ARCHITECTURE TORINO 2008
uia

Biella è bella

Vittorio Barazzotto
Sindaco della Città di Biella

Biella è capoluogo di un territorio famoso e celebrato nel mondo per la qualità dei suoi prodotti tessili. L'intraprendenza degli imprenditori e la specializzazione delle maestranze hanno nel tempo affinato tecniche di lavorazione tali da assicurare stoffe e filati eccellenti. È quindi naturale che i grandi stilisti si siano serviti dei prodotti biellesi per le loro creazioni di alta moda e di *prêt-à-porter*. Personaggi celebri dello star system, manager, donne affascinanti e personalità internazionali hanno vestito e continuano a indossare abiti confezionati con tessuti biellesi. Può apparire strano, ma di questo incontestabile primato pochi hanno tratto vantaggio, tanto è vero che Biella nell'immaginario collettivo continua a essere percepita più che come preciso riferimento geografico, come località nominale: si sa che esiste ma non si sa bene dove sia. Tutto ciò deriva in parte dall'*understatement* dei biellesi che a lungo hanno evitato le luci della ribalta e la pubblicità, preferendo chiudersi in un confortevole isolamento: importava che circolasse semmai il nome del produttore di un eccellente tessuto. L'isolamento ritenuto fino a poco fa un privilegio ora induce a predisporre un disegno complessivo del territorio per renderlo, attraverso una rete di infrastrutture adeguate, maggiormente integrato nel sistema della viabilità e dell'economia delle macro-aree del Nord Italia e dell'Europa. Negli ultimi decenni infatti, sotto la pressione del mercato globalizzato, il prodotto a basso prezzo ha invaso lo spazio dei consumi e molti stabilimenti biellesi sono stati costretti a cessare l'attività o a delocalizzare la produzione in aree di maggiore convenienza. Restano ancora attive piccole e medie industrie che mantengono alto il valore qualitativo del prodotto destinato a una fascia, fortunatamente in crescita, di consumatori d'élite. Occorre quindi dare corpo a una strategia innovativa che rivitalizzi i molti spazi lasciati vuoti in città per la chiusura delle fabbriche, un tempo fonti di lavoro, di reddito e di occupazione. Da qui l'impegno assunto dall'Amministrazione da me presieduta di mettere a punto, fin dall'inizio del suo mandato, un programma che avesse come obiettivo prioritario la comunicazione all'esterno dell'identità, anche ambientale e architettonica, di Biella, città che ha già introdotto il concetto di qualità nella produzione e fornitura di servizi ai cittadini: scuole, sicurezza, assistenza alle fasce più deboli della società, verde pubblico, cablatura informatica del territorio urbano. Nel contesto delineato si inserisce lo sforzo in atto per dare di Biella un'immagine rinnovata e ancora più godibile attraverso la "costruzione" di un progetto come il BAU Biella Arredo Urbano, che persegue l'esaltazione e la comunicazione della qualità di alcuni aspetti urbani attraverso colori e luci, scritte e arredi.



Leonardo Mosso, ***Architektur***, 1969, struttura-scrittura, sistema chiave di ideogramma alfabeto a modulazione quadrata costruito con un numero limitato di grafemi orizzontali verticali, diagonali e curvi, Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese

Variabile biellese

Sergio Scaramal
Presidente della Provincia di Biella

Il Biellese possiede con le sue dimensioni ridotte e la sua varietà morfologica una risorsa preziosa: dalle montagne alle colline alla pianura, anche gli insediamenti abitativi contribuiscono a formare un paesaggio ricco di sfumature. Dal Santuario di Oropa, Patrimonio dell'Umanità UNESCO, al lago di Viverone gli scenari mutano dolcemente ricordandoci che il paesaggio è perfetta rappresentazione del concetto di Bene Comune: richiama l'attenzione su emergenze qualitative che vanno difese perché di tutti. Uno dei tratti più affascinanti dell'architettura biellese è la sua immersione nel paesaggio: anche il patrimonio di vecchi edifici industriali si adagia sui bordi dei torrenti riproducendone i colori (un tempo anche il suono). Le fabbriche tessili -in funzione, dismesse od ora altrimenti destinate- rappresentano un carattere saliente della nostra architettura. Anche aderendo alla Recep, la Rete europea degli enti locali per l'attuazione della convenzione europea del paesaggio, la Provincia di Biella si impegna nel tutelare e valorizzare il suo territorio, la sua identità culturale, il suo tessuto sociale governandone le necessarie trasformazioni e considerando le diversità come un elemento di ricchezza. Siamo attenti al paesaggio non solo per difenderne le eccellenze storiche o ambientali, ma anche gli spazi e la qualità della vita, cercando di costruire il futuro a partire dalla storia sedimentata nei luoghi dell'abitare.

L'ora d'Oropa

Mercedes Bresso
Presidente della Regione Piemonte

Obiettivo della Regione Piemonte è la valorizzazione delle risorse. I grandi eventi culturali possono costituirsi come fattore di sviluppo, come richiamo turistico, come veicolo promozionale, e per le possibili ricadute occupazionali. Con piacere quindi la Regione accoglie l'apertura del XXIII Congresso mondiale degli Architetti, evento per il quale sono attesi migliaia di professionisti, alla Reggia di Venaria Reale, simbolo della capacità di rinascita culturale, architettonica, urbanistica e sociale di un contesto territoriale che sembrava fino a pochi anni fa destinato al più malinconico declino. Piace il ricco programma di eventi collaterali che ne completano l'offerta culturale e che sono destinati a un pubblico vasto. In particolare siamo lieti che il biellese sia scenario dell'articolato evento *Il gran teatro ceramico. BAU+MIAAO*. La mostra d'arte, architettura e design ospitata al MIAAO nello splendido complesso juvarriano di San Filippo Neri, tratta anche di arredo urbano e della capacità di Biella di capitalizzare le esperienze pionieristiche di Torino in tema di Piano Regolatore della Luce e del Colore, rinnovandole. Inoltre rende conto della grande tradizione ambientale, architettonica e artistica d'Oropa tra XVII e XIX secolo, valorizzando così uno straordinario patrimonio insieme "locale" e internazionale: il Santuario e il Sacro Monte di Oropa, dal 2003 iscritti nel Patrimonio dell'Umanità UNESCO.

Sommario

Laboratorio futurista	omaggio a Nicola Mosso	02-03
Laboratorio razionalista	omaggio a Giuseppe Pagano	04-05
Esercizi di edificazione	omaggio a Ettore Sottsass	06-07
Esercizi di illuminazione	omaggio a Achille Castiglioni	08-09
Esercizi di decorazione	omaggio a Carlo Ravizza	10-11
Laboratorio architettonico	omaggio a Filippo Juvarra	12-13
Laboratorio ceramico	omaggio a Giovanni d'Errico	14-15

Bugella pivella

Doriano Raise
Assessore all'Urbanistica e Arredo Urbano di Biella

Spiego il titolo di questo mio articolo, *Bugella pivella* -ma scelto dalla redazione- ora forse oscuro, ma una volta compreso, pertinente al suo contenuto. Allora, *Bugella* è l'antico nome latino di Biella, attestato dall'826 d.C.; *pivella* vuol dire giovanetta: siamo di fronte a un ossimoro, figura retorica rivelatrice dello "spirito-guida" da "ritorno al futuro", che informa l'azione dell'Assessorato all'Urbanistica della Città, nel cui ambito nel 2006 è nato il progetto BAU Biella Arredo Urbano, ed è stato istituito l'Ufficio Arredo Urbano, UAU. Strutture che hanno avuto e hanno collaboratori illustri come Gae Aulenti, redattore del nostro Piano Regolatore Generale; Nino Cerruti, **segue in ultima**

Aura d'Europa tra Torino e Oropa

Enzo Biffi Gentili
Consulente BAU progetto Biella Arredo Urbano
Direttore MIAAO Museo Internazionale delle Arti Applicate Oggi

Discutiamo, in questo giornale che funge anche da "catalogo" della mostra *Il gran teatro ceramico. BAU+MIAAO*, ordinata al MIAAO di Torino, di nuove strategie e progetti di immagine e comunicazione, quindi di identità, urbana. Non usiamo il termine "arredo urbano", che ci pare limitativo, almeno nella sua più diffusa accezione. Ieri era diverso: infatti durante il "congresso di fondazione" di questa disciplina in Italia, promosso da chi scrive a Stresa nel 1982, Giovanni Klaus Koenig sostenne che "l'arredo è la prima forma di comunicazione della città verso i suoi abitanti", è un intervento di "restauro culturale" che mira a "eliminare un disturbo in un messaggio" (non a crearlo, come troppe volte oggi avviene). Aggiungiamo che è anche una delle modalità di "trasmettere l'architettura", e ci sentiamo quindi assolutamente "in tema" con l'argomento che viene dibattuto al XXIII Congresso mondiale degli Architetti UIA di Torino: *Transmitting Architecture*. Tutto ciò qui lo si fa a partire dall'esperienza condotta nell'ambito del progetto BAU Biella Arredo Urbano, in una città capoluogo di provincia del Piemonte, il cui capoluogo di Regione Torino è quest'anno capitale mondiale dell'architettura, e, transitoriamente, *World Design Capital* (il logo "capitale mondiale del design" è stato recentemente registrato, con rapida mossa reattiva, da Milano, che tale quindi, a lungo, resterà…). Come si vedrà, questo giornale dedica molte pagine alla storia della cultura del progetto biellese e torinese. La ragione della scelta è duplice: da un lato perché occorrerà pur presentare, di fronte a un consesso mondiale, delle "referenze" culturali; dall'altro perché crediamo -ce lo ha insegnato Manfredo Tafuri- che la storia non precede l'azione, ma è azione essa stessa. E poi ci troviamo di fronte ad alcuni anniversari, che non andrebbero dimenticati in questa Italia del 2008: sono passati infatti esattamente ottant'anni da quel 1928 nel quale si allestirono la prima Mostra di Architettura Futurista a Torino, alla quale partecipò il gruppo futurista locale guidato da Fillia, e la prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale, promossa dal MIAR a Roma, mentre a Milano si pubblicò il primo numero di "La casa bella, rivista per gli amatori della casa bella", che poi diviene "Casabella". Guarda caso abbiamo citato eventi e movimenti culturali fondamentali che ebbero tra i loro massimi protagonisti, nel tempo, gli architetti Nicola Mosso e Giuseppe Pagano, attivi anche a Biella e a Torino, ai quali renderemo omaggio. Per quanto riguarda il Futurismo, di cui ci apprestiamo a celebrare l'anno prossimo il Centenario, la nostra regione subalpina rappresentò uno dei pochi sicuri punti di riferimento in materia di architettura costruita, non solo disegnata: nel *Manifesto dell'Architettura aerea* di Marinetti, Mazzoni e Somenzi del 1933, pubblicato in "Sant'Elia" n. 4, 15 febbraio 1934, leggiamo infatti che "il Lingotto Fiat è stata la prima invenzione costruttiva futurista". Forse questa iscrizione al Futurismo di Giacomo Mattè Trucco, autore della maiuscola fabbrica torinese, è un po' forzosa, mentre non vi è dubbio alcuno sulla fede avanguardista di Nicola Mosso, aderente al gruppo torinese di Fillia, e autore, a Biella, di opere decisive come la Casa Cervo e di altre purtroppo demolite o non realizzate. Per quanto riguarda il razionalista Giuseppe Pagano, che secondo Bruno Zevi "come propulsore e guida di un movimento rinnovatore… non ha paralleli nel mondo, perché in nessun altro paese l'architettura moderna visse un dramma così esasperato" (B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1975), oltre a ricordare il progetto del palazzo per gli uffici dell'industriale originario di Biella Riccardo Gualino a Torino, rileggiamo qui tra l'altro due testi biellesi che rappresentano importanti traduzioni della sua concezione "morale" dell'architettura industriale e comunitaria. Gli *hommages* successivi su queste pagine costituiscono più diretti modelli operativi per il progetto BAU: sono quelli tributati a Ettore Sottsass e Achille Castiglioni, chiamati all'inizio degli anni Ottanta a Torino da chi scrive a collaborare alla redazione e all'attuazione dei Piani Regolatori dell'Arredo Urbano e della Luce di Torino. E di Sottsass Associati sono ancor oggi, a Biella, i progetti di strutture di arredo urbano come le pensiline e gli info point (mentre il Piano del Colore di Biella è fondato per il suo centro storico su quello di Torino del 1978 -altro anniversario, trentennale- che vede ancora per fortuna vivente e attivo il suo direttore di allora, Giovanni Brino). Infine "invenzione" tutta biellese, senza precedenti torinesi, è quella relativa alla lotta per l'affermazione di una "grafica urbana e territoriale", pure "ornamentale", condotta assieme alla Presidenza dell'AIAP Associazione italiana per la progettazione visiva. Insomma, Biella, con il suo territorio che comprende quell'Oropa Patrimonio dell'Umanità a cui è dedicata la parte finale di questo giornale, può davvero contribuire a indicare nuove vie per rendere ogni città "bella". Anche se Paolo Portoghesi a suo tempo, a Stresa, ci aveva avvertito: "non basta farle credere che è bella per guarirla, ma non abbandoniamola più di quanto sia già stato fatto…".

> **"Il tempo presente e il tempo passato**
> **sono forse entrambi presenti nel tempo futuro,**
> **e il tempo futuro è contenuto nel tempo passato"**
>
> **T.S. Eliot**, *Burnt Norton*, 1935

Diversi Associati, *Marchio e logotipo del progetto BAU Biella Arredo Urbano*, 2008

Biella è bella

Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso ***Bozzetto di plastica murale per Casa Cervo n. 18***, 1934, gouache su carta 33x24 cm, Collezione Nicola Mosso in deposito presso Istituto Alvar Aalto Pino Torinese

Una svolta futurista

Leonardo Mosso

La Casa Cervo di Biella è l'architettura futurista più famosa, ancora esistente, di Nicola Mosso, e non solo. La possibilità di costruire un edificio alla svolta di due vie centrali della città gli offre l'occasione di esprimere al meglio il suo personalissimo futurismo di impronta "scultorea e neoplastica". Il risultato dell'opera costituisce l'unica scultura-architettura nella storia del Futurismo. La Casa Cervo -scrive Enrico Crispolti, uno dei primi studiosi "rivalutatori" del Futurismo nell'Italia del secondo dopoguerra- è un documento di eccezionale importanza di *integrazione delle arti*". In realtà la gestazione dell'opera, caratterizzata nella sua versione finale dalle plastiche murali di Fillia, Pippo Oriani e Mino Rosso, non è inizialmente a più voci. In primo tempo infatti Mosso non prende in esame la necessità di una addizione di opere pittoriche: i documenti d'archivio dimostrano come l'intervento sia insieme un'architettura "futurista" e una "installazione" dinamica-neoplastica, una "pittura-struttura". Forse è un incontro con Marinetti -che lo definisce "amico delle forti alate architetture Santelia"- all'origine della "integrazione fra le arti" e gli artisti di cui parla Crispolti. Una prospettiva a colori di notevoli dimensioni mostra Casa Cervo come una grande scultura urbana policroma -negli squillanti colori giallo, arancio, grigio chiaro e scuro, bianco, rosso e nero- e dice che Mosso non prevede, a quel tempo, l'intervento di altri artisti. La caratteristica futurista, dinamica, plastico-visiva di Casa Cervo risulta subito compiuta e definitiva, tramite "gesti" scultorei e pittorici di grande evidenza che confermano i parametri della sua poetica "Futurplastica", che necessita di decodifiche. Qui ne suggeriamo alcune: l'abbandono del parallelepipedo chiuso e bloccato, "scatolare", purtroppo comune nel tessuto urbano, e della facciata planimetrica per una critica costruttiva che adotta una polimorfa e policromatica volumetria tridimensionale sino a trovare una inedita "soluzione angolare"; il rapporto geometrico-cinetico delle due facciate in reciproco disequilibrio; gli elementi segnici dell'architettura tradizionale, quali cornicioni, stipiti e finestre, trasfigurati in notazioni astratte; il trattamento ad altorilievo del cantone volumetrico, con "scavi e riporti" positivi e negativi polidirezionali; il plasticismo delle logge in profondità, tradizione del Biellese occidentale; le saettanti inquadrature rosse marcanti la *facies* angolare della costruzione; i colori che segnano fortemente Casa Cervo in senso pitturale e che la avvolgono in una sorta di sinfonia cromatica futurista. Ecco i materiali, le geometrie e i colori sovrapposti e articolati in una rigorosa stereometria, che esprimono un'invenzione tra le maggiori della stagione futurista e razionalista del Novecento. In un secondo momento, il concetto di sintesi delle arti come risonanza tra opere di artisti attivi in campi diversi si fa strada nel pensiero di Mosso. Il progetto di Casa Cervo viene da lui rivisto, forse discusso nelle riunioni futuriste, frequenti anche a Biella, o negli incontri con Marinetti, come una grande occasione per il movimento di realizzare un evidente "manifesto" di integrazione fra le arti e di mutua collaborazione degli artisti futuristi torinesi. Alcune successive tavole a colori mostrano sempre l'originale volumetria neoplastica dell'architettura e la vigorosa coloristica futurista avvolgente, ma con un'aggiunta importante. Vi appare infatti l'inserimento delle plastiche murali degli amici artisti Fillia, Oriani e Rosso, nelle pareti delle logge. Altri episodi di inserimento di plastiche murali verranno in quegli anni proposte da Mosso per diversi lavori, come la Stazione delle Ferrovie Elettriche di Orbassano e il Palazzo Nasi Agnelli di piazza Carlina a Torino, ma non avranno esecuzione. In un terzo tempo, la realizzazione esecutiva mostra l'opera con la stessa volumetria originaria, ma il suo trattamento coloristico "artificiale" si ammorbidisce di tono e di timbro, riducendosi al cromatismo tonale, naturale, dei materiali e al rosso delle grandi cornici orizzontali e verticali. Le plastiche murali, oltre a ridursi di numero, da bassorilievi polimaterici, stratificazioni pellicolari di materie diversamente trattate, come era nell'intenzione di Mosso, si tramuteranno in opere "a fresco". La tecnica originale di tale procedimento è presente soltanto nel grande modello al vero conservato all'Istituto Alvar Aalto di Torino, qui riprodotto. Queste plastiche murali, anche nella loro semplificazione "a fresco" e organizzate nella geometria delle logge sono veramente "quadri" sintetici dell'urbe e del territorio biellese, che compaiono con i loro simboli, la fabbrica, i campi arati, i monti, il volo, ecc. Sono opere relazionate con il paesaggio d'intorno, visibili dalle logge dei piani alti. Il progetto architettonico di Casa Cervo, pur perdendo il suo acceso cromatismo acquisterà diverso valore ambientale e in certo senso pedagogico, rendendo gli affreschi fruibili sia dai residenti che dai cittadini e dai forestieri, in una sintesi folgorante di arte domestica e pubblica.

Nicola Mosso, ***Progetto per Casa Cervo a Biella,Veduta prospettica***, 1934, disegno a matita e pastello su carta, 49,5x57 cm Collezione Nicola Mosso, in deposito presso Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese, foto Studioelle

Nicola Mosso, ***Casa Cervo, Una delle plastiche murali dei terrazzini***, 1933-34 intonaco marmor a colori, Collezione Nicola Mosso, in deposito presso Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese

Fillia, Pippo Oriani, Mino Rosso ***Bozzetto di plastica murale per Casa Cervo n. 11***, 1934, campione al vero polimaterico, 98x74 cm, Collezione Nicola Mosso, in deposito presso Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese, foto Studioelle

Biella futurista

Luisa Perlo

Se Biella entra nella storia del Futurismo, lo deve soprattutto a Nicola Mosso. Nato a Graglia Biellese nel 1899, Mosso appartiene alla schiera di architetti piemontesi formati alla Scuola Superiore di Architettura dell'Accademia di Belle Arti di Torino. La cultura pittorica farà sempre parte del suo dna progettuale, e ne caratterizzerà la carriera fino al 1986, anno della scomparsa. Nel 1927 è il concorso internazionale per il Palazzo delle Nazioni di Ginevra, cui prende parte tra i pochi italiani con un progetto influenzato dagli stilemi juvarriani coltivati presso lo Studio Frapolli, a metterlo in contatto con l'avanguardia europea. Visitando la mostra, è folgorato da Le Corbusier. Esemplare nell'evoluzione del suo linguaggio è lo studio-abitazione di via Grassi a Torino, la Casa Campra del 1928, un edificio déco su cui tornerà nel 1950 con un'addizione razionalista che omaggerà la lezione ginevrina con l'uso del *plan libre*. Ma fatale per la sua svolta moderna è l'incontro con Fillia e il gruppo futurista torinese, che segna il definitivo abbandono dei riferimenti "passatisti" a favore di un personale razional-futurismo. Sin dall'inizio degli anni Trenta Mosso si concentra sull'architettura d'interni -sviluppati secondo partiture cromatiche d'impronta neoplastica, come nella Stazione delle Ferrovie Elettriche di Cossato del 1932-33- e sugli arredi, tra i quali quelli per la Casa Campra e la Casa Barberis di Asti, tuttora esistenti. Ambientazioni e architetture dell'epoca compaiono nei periodici "La Città Nuova", "Stile futurista" e nel volume di Fillia *Gli ambienti della nuova architettura*, edito da Utet nel 1935. Tra le sue prove più tipicamente futuriste c'è, in quello stesso anno, la Sala dell'educazione fisica nella *Mostra del Naturismo in Piemonte* alla Promotrice delle Belle Arti. Ma la "ricostruzione futurista dell'universo" per Mosso si declina anche nei reiterati tentativi di "integrazione delle arti", mediante l'inserimento di interventi plastico-pittorici, di Fillia in particolare, in architetture che il più delle volte non vedranno la luce. Fa eccezione la Casa Cervo a Biella, del 1933-34, caratterizzata nella versione finale dalle plastiche murali di Fillia, Pippo Oriani e Mino Rosso. Il rapporto con la terra d'origine resterà una costante per Mosso. Tra gli edifici più significativi di quegli anni a Biella c'è il pregevole Palazzotto Ripa, del 1936. Numerosi anche i progetti non realizzati nel Biellese: dal Padiglione di Arte Sacra all'aperto a Oropa alla Chiesa di Vaglio Chiavazza, del 1931. Un rapporto destinato a intensificarsi nel dopoguerra, che lo vedrà approfondire l'interesse per la luce e le problematiche architettoniche a essa connesse. Emblematico dell'"espressionismo bianco" con cui inaugura gli anni Cinquanta -quando si dedica agli studi sul soleggiamento, pubblicati dall'Accademia delle Scienze di Torino, alla base del progetto per una "Città solare organizzata"- è l'allestimento del Museo Archeologico e della Pinacoteca di Biella del 1950, che gli vale il premio Domus e l'esposizione al MoMA di New York. La più celebre realizzazione del decennio è la Chiesa del SS. Redentore del 1957, nel quartiere Mirafiori a Torino, matura e altissima declinazione del suo "periodo rosso", progettata con il figlio Leonardo, architetto e artista, e Livio Norzi: un tetraedro di luce naturale in laterizio e cemento "espressione del suo pensiero matematico/strutturale", il cui *genius loci*, secondo Augusto Sistri, può essere rintracciato "in un possibile riferimento guariniano". Questo affascinante edificio, già apprezzato da maestri come Richard Neutra e Alvar Aalto, nel 2007 ha ottenuto il premio *Architetture rivelate* conferito dal Consiglio dell'Ordine degli Architetti OAT di Torino. L'archivio di Nicola Mosso è conservato presso la casa-studio di via Grassi e l'Istituto Alvar Aalto di Pino Torinese.

Trenodìa ferroviaria

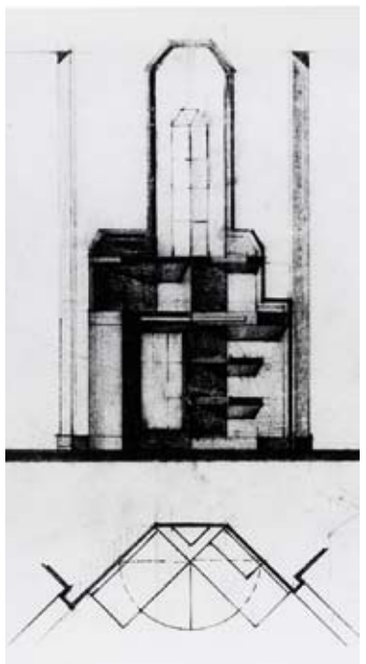
Laura Castagno

Nicola Mosso appartiene a quegli architetti del Movimento moderno che prestano grande attenzione alla relazione spaziale tra piano e alzato, alla fluidità volumetrica, al gioco dei colori e alla dialettica dei materiali. È un atteggiamento mentale, prima che progettuale, particolarmente evidente nella sua gestione dello spazio interno: anche nelle opere mature esso germinerà sempre da un modulo spaziale, che costruisce il volume complessivo, a partire da un elemento tridimensionale semplice. Negli anni Trenta, Mosso adotta per gli interni soluzioni d'impianto pittorico che il più delle volte negli esterni gli sono precluse, e che sovente risolve mediante soluzioni cromatiche di ascendenza neoplastica, introducendo elementi di continuità e discontinuità tra pavimento, parete e soffitto. "Nel pensiero degli architetti moderni il problema architettonico è stato riportato al principio essenziale che la funzione deve condizionare la forma: passa così in prima linea con lo scopo della costruzione l'importanza degli interni" scrive Italo Lorio nel volume *Gli ambienti della nuova architettura*. L'aggiornatissimo repertorio iconografico di architetture e ambientazioni curato da Fillia, mentore e guida del gruppo futurista torinese per i tipi della UTET nel 1935, è la compiuta espressione del clima razional-futurista maturato in area subalpina, cui appartiene la Stazione delle Ferrovie Elettriche di Cossato Biellese, uno degli episodi più interessanti a questo proposito nella vicenda progettuale di Nicola Mosso, purtroppo perduto. Per la villa dello stesso committente, l'Ingegnere biellese Italo Migliau, Direttore delle Ferrovie, nel 1931 Mosso aveva realizzato il primo disegno completo di arredo per un "Mobile-veranda", non eseguito, in buxus rosso e nero, che testimonia il momento della sua transizione dal retaggio déco a un linguaggio compiutamente modernista. Progettata nel 1932 e costruita nel 1933, la Stazione di Cossato verrà presentata l'anno successivo a Londra nella Mostra Internazionale di Architettura del Royal Institute of British Architects, prima di trovare ampia illustrazione nel volume di Fillia (attestati che nulla varranno a salvarla dalla demolizione nel dopoguerra). Quelle pagine in bianco e nero, che ne riproducono gli ambienti principali e la scala, se non consentono di apprezzarne la caleidoscopica *palette*, restituiscono con ampiezza di dettagli le brillanti soluzioni di ambientazione e in particolare degli arredi originali progettati dall'architetto. L'ambiente del bar-ristorante, con doppio ingresso dall'interno della Stazione e dal piazzale di fronte, con una vetrata passante di servizio di rigorosa partitura neoplastica, sembra quasi un Mondrian articolato nello spazio, verso la sala d'aspetto. Nel ristorante erano collocati piccoli sgabelli quadrati e tavolini rotondi, in cromalluminio, vetro Securit colorato e linoleum. Nella sala d'aspetto, ritmata dai diversi colori dell'intonaco giallo-limone alle pareti e del pavimento in linoleum bruno-crème-arancione, severe panche a muro in rovere con sedili in linoleum rosso pompeiano e schienali in masonite si stagliavano per contrasto sulle abbaglianti pareti del locale, mentre una lampada Luminator, collegata a una delle panche, faceva da baricentro della composizione spaziale. Sulla scala che conduceva al piano superiore, Mosso variava di colpo la temperatura cromatica, che si raffredda nel marmo blu venoso d'Italia dei gradini, il blu-nero del pavimento antistante, si ammorbidisce nel rosa delle pareti. Nell'ufficio del capostazione, con funzione di biglietteria, oltre a due armadi a muro con bordi scuri, erano presenti una scrivania in buxus con supporti metallici e alcune seggioline, anch'esse con struttura portante in cromalluminio, su cui era teso il tessuto che creava seduta e schienale. Queste seggioline in particolare, del luglio 1933 -che pure a quella data non potevano certo ignorare il panorama di mobili metallici esposti alla Triennale di quell'anno- sono assai interessanti perché sviluppano con semplicità ed eleganza il problema dell'articolazione nello spazio del tubolare, necessaria ad assicurare stabilità alla piccola costruzione. Pur essendo totalmente originali, mentre la quasi totalità delle proposte italiane di mobili in tubolare segue senza discostarsi la linea Stam-Breuer o gli esempi di Mies van der Rohe, esse hanno alcuni collegamenti concettuali, per esempio nello sfruttamento delle diagonali, con la linea seguita dai fratelli Luckardt per alcune sedie metalliche all'inizio degli anni Trenta. Questa composizione per diagonali diverrà un elemento caratteristico dell'architettura e degli arredi di Mosso negli anni Cinquanta, affiancata e discendente dai suoi studi sulla geometria dello spazio.

Nicola Mosso, ***Stazione delle Ferrovie Elettriche di Cossato Biellese***, 1933 Collezione Nicola Mosso, in deposito presso Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese

> **"Amico delle forti alate architetture Santelia Nicola Mosso"**
>
> **Filippo Tommaso Marinetti**, 1941

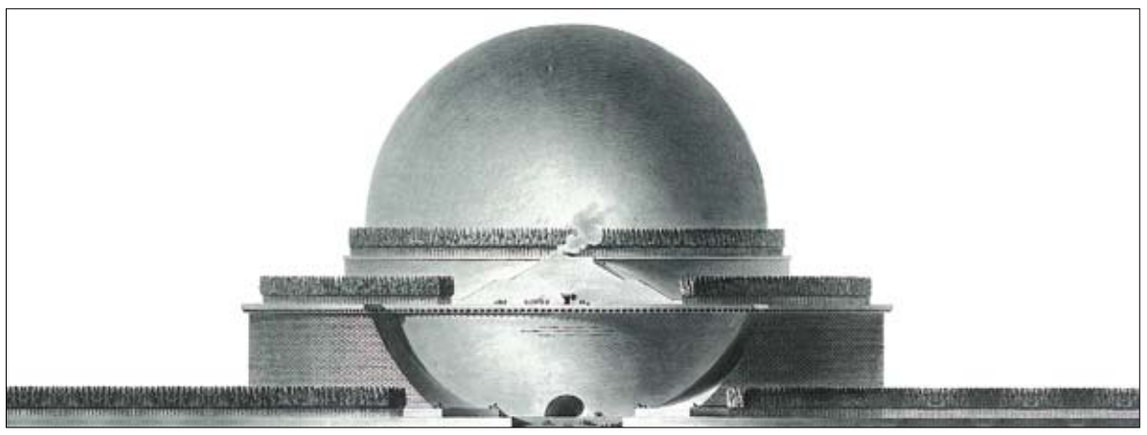
Nicola Mosso, ***Mobile-veranda per la villa dell'Ingegner Migliau in buxus rosso e nero***, 1931, disegno a matita e pastello su carta, 25x21,4 cm, Collezione Nicola Mosso, in deposito presso Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese

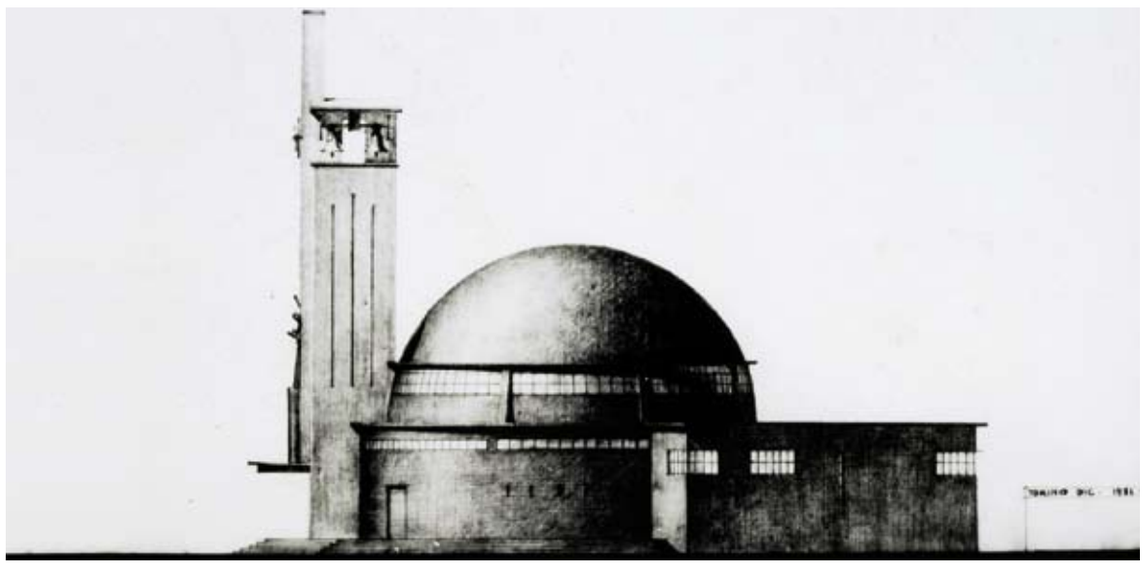


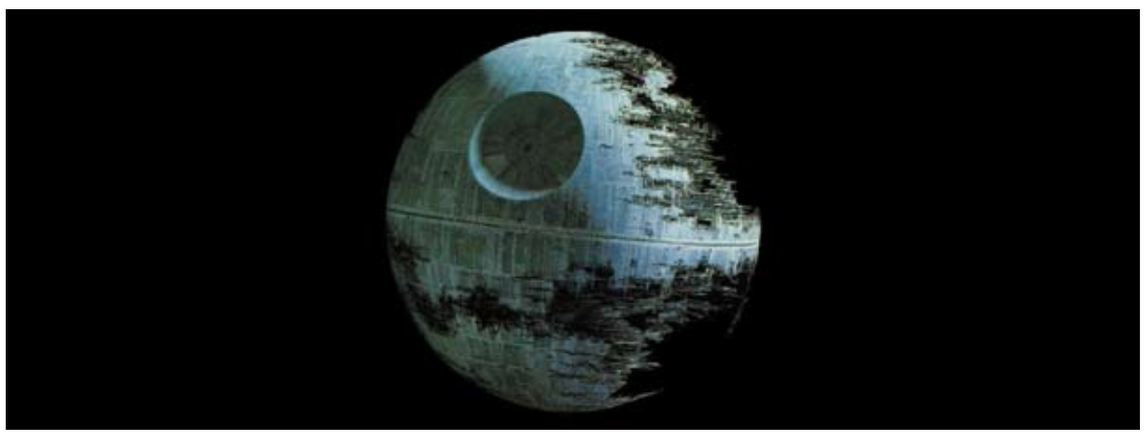
Sfere celesti

Elisa Facchin e Undesign

La tavola di progetto di Nicola Mosso per la Chiesa di Vaglio Chiavazza alle porte di Biella del dicembre 1931, qui riprodotta, rappresenta, a giudizio di una sua acuta esegeta come Laura Castagno, il *climax* di una "crisi linguistica". Infatti, secondo la studiosa si tratta di un progetto che segna "il suo transito verso la modernità, così come la si concepiva in quegli anni", indicando "nettamente il passaggio dallo stile accademico, cosiddetto in quegli anni 'passatista' al linguaggio razional-futurista". Concordiamo, e rilanciamo. A noi quel disegno pare "levitante", dato l'aspetto quasi aerostatico dell'artefatto, non solo tra passatismo e futurismo, ma tra passato e futuro. Certo, "edifici in forma di sfera" saranno previsti nel *Manifesto dell'Architettura aerea* di Marinetti, Mazzoni e Somenzi del 1933, a conferma della capacità di Mosso di in-spirare, e anticipare, l'*air du temps*. Ma, adusati al "pensiero visivo" e inclinanti alla pratica per alcuni innominabile dell'*omografia*, la descrizione della Castagno di quella "grande e ardita cupola emisferica giungente fin quasi a terra… segata da una corona di piccole aperture orizzontali" fa scattare subito da un lato l'analogia con il Cenotafio di Newton di Etienne-Louis Boullée del 1784, che quindi in questa pagina giustapponiamo alla Chiesa di Vaglio, crediamo suggestivamente. D'altro lato, indulgenti alle relazioni tra cultura del progetto e immaginario della fantascienza, ci pare anche giudizioso l'accoppiamento di questa sacra fabbrica biellese con le "architetture sferiche" in spazi siderali dei film di Kubrick e di Lucas. "Visioni" estremamente impressive anche per attuali maestri come Rem Koolhaas e Reinier de Graaf dell'Office for Metropolitan Architecture: il Convention and Conference Centre nel progetto della *Waterfront City* di Dubai, *The Sphere*, è una clamorosa "citazione" della *Death Star*, la Stazione della Morte Nera di *Guerre Stellari*… Tuttavia, non si tratta solo di uno stravagante progetto "futurista". Uno *statement* dell'OMA dice che non siamo di fronte alla "creazione della prossima immagine bizzarra" ma a un "ritorno alla purezza della forma", perché "la sfera esiste ancor prima dell'uomo". A conferma della nostra bifida lettura del progetto di Mosso, che si rivela architetto profetico e cosmopolita -è obbligata un'altra associazione con la sferica *Maison d'un cosmopolite* di Antoine-Laurent Vaudoyer- in un territorio dove la Chiesa di Vaglio non fu costruita, e la Stazione di Cossato demolita…







dall'alto
Etienne-Louis Boullée, ***Progetto per il Cenotafio di Isaac Newton***, 1783, veduta esterna

Nicola Mosso, ***Progetto della Chiesa parrocchiale di S. Giovanni Evangelista a Vaglio Chiavazza***, 1931, disegno a matita su carta, 51x52 cm, Collezione Nicola Mosso, in deposito presso Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese

Death Star II, dal film ***Star Wars Episode VI The Return of the Jedi***, 1983

Office for Metropolitan Architecture/Rem Koolhaas, Reinier de Graaf, ***Waterfront City***, Dubai, 2008, isola centrale, rendering di progetto, Courtesy OMA, Amsterdam

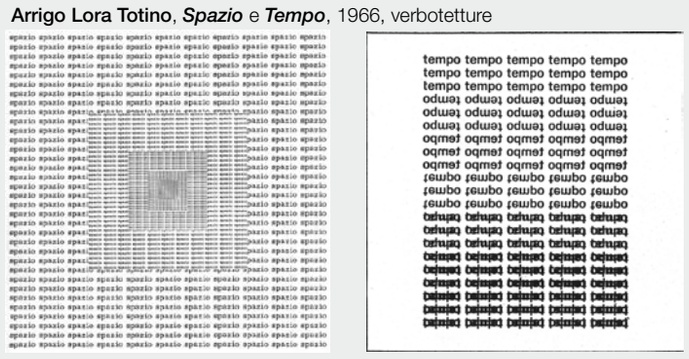
> **"Quasi cerchi affinché la loro impossibile perfezione avesse forma di progetto"**
>
> **Guido Strazza**, ***Dioce***, 1991

Emivita futurista

Juan Abelló Juanpere

Esisteva, e veniva rappresentata, una tipica *Vita futurista*: un film con questo titolo, alla cui concezione partecipò con altri Marinetti, venne realizzato a Firenze nel 1916, regista Arnaldo Ginna. Ma esiste anche quella che definirei come "emivita futurista", utilizzando un termine della fisica e della farmacologia. Ossia il tempo di durata, prima della sua degradazione, di un materiale radioattivo, o di una sostanza in un organismo. Tra le avanguardie, il Futurismo è quella dall'emivita più lunga: si è sovente scritto di un Secondo Futurismo, e magari a volte di un terzo, sino a giungere agli anni Quaranta, alla Seconda Guerra Mondiale. Ma anche nel dopoguerra tracce futuriste sono dosabili nel sangue di alcuni artisti italiani, magari ancora viventi. Per quanto riguarda i biellesi, abbiamo già visto Nicola Mosso partecipare al gruppo del Secondo Futurismo torinese, il cui leader era Fillia. Ma non era solo. Anche il pittore Franco Costa, nato nella valle del Cervo che attraversa Biella, nel 1903, e morto nel 1980, aderisce negli anni Venti al gruppo futurista torinese di Oriani, Diulgheroff, Allimandi, Mino Rosso e Fillia, e come futurista esporrà alla Biennale di Venezia e in mostre a livello internazionale. Nel dopoguerra è invece Ugo Nespolo, nato nel 1941 a Valle Mosso in provincia di Biella, ad aderire alla lezione futurista, non tanto dal punto di vista formale -*omnia tempus habent*- ma creando in aggiornatissime modalità una sorta di "casa d'arte", e di arti applicate, forte dell'*auctoritas* di Fortunato Depero. Infine, Arrigo Lora Totino, figlio di un "laniero" biellese, nato nel 1928, internazionalmente celeberrimo poeta concreto e visivo, si segnala anche come interprete di "parole in libertà" futuriste e "poeta ginnico" (guarda caso, proprio *Declamazione futurista* e *Ginnastica futurista* erano intitolati due episodi del film fiorentino di Ginna del 1916…).

Arrigo Lora Totino, ***Spazio*** e ***Tempo***, 1966, verbotetture



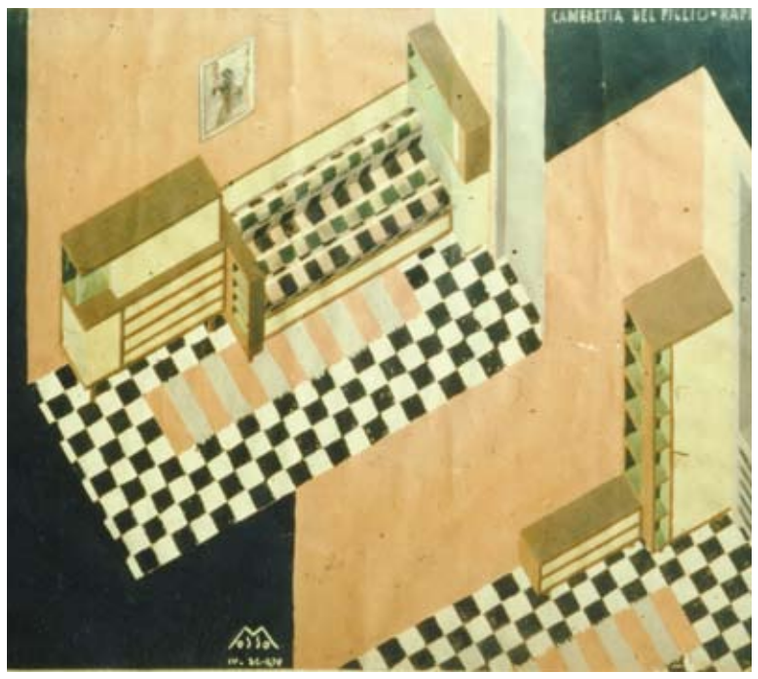
> **"La storia più bella dell'architettura italiana contemporanea non è fatta di edifici costruiti, di progetti realizzati…"**
>
> **Giuseppe Pagano**, 1938

Masserizie avanguardiste

Laura Castagno

Uno dei caratteri progettuali peculiari di Nicola Mosso consiste, sin dalle sue prime prove, nel considerare la "mobilia" come "struttura", come dispositivo di partizione, scansione e articolazione di volumi e spazi domestici, d'attesa e di lavoro, in un'attitudine che nelle prove più mature diverrà vera e propria maestria nell'"architettura d'interni", dando vero senso a questa abusata locuzione. In argomento, brani compositivi particolarmente persuasivi sono rappresentati a Torino nella "camera del figlio", Leonardo, del 1935-36, e nei coevi salotti Mosso e Barberis. Un loro antecedente può essere rinvenuto nei mobili del sistema modulare di Le Corbusier, esibito nel padiglione dell'Esprit Nouveau nel 1925. Non quindi arredi singoli da accostare al muro o da posizionare rigidamente, ma elementi sovrapponibili e diversamente orientabili, tanto da costituire una sorta di "gioco di costruzioni". I mobili per il figlio vengono eseguiti al grezzo dalla ditta Cavagnoli e poi verniciati dal laccatore provetto Pietro Ciravegna in grigio, verde scuro e verde oliva. Ulteriori note di colore sono date dal tappeto a righe arancioni e grigie, posato sul pavimento a quadrelle bianche e nere, una "scacchiera" di ispirazione viennese, un reticolo ortogonale nel quale si prefigura una "struttura variabile", trama di un "progetto standardizzato" di camera per adolescenti, infatti poi presentata, in una versione definitiva, alla VII Mostra dell'Artigianato di Firenze del 1937. L'adesione "futurista" di Mosso, e qualche deriva neoplastica, si dichiarano nel talento pittorico, nell'uso delle tinte sulle pareti, nelle laccature e finiture dei mobili o nei colori dei rivestimenti in linoleum. A esempio il contrasto rosso-nero, più volte adottato, è tipica modalità futurista che ritroviamo nel Cabaret del Diavolo di Depero, nella Casa Zampini di Pannaggi, in molte opere di Diulgheroff, in mobili disegnati da Fillia nei primi anni Trenta. È una cultura e sensibilità cromatica certo derivata dalla sua formazione all'Accademia di Belle Arti, ma razionalmente decantata, neoplasticamente declinata nel trattamento degli spazi. La componente più propriamente razionalista della sua opera diviene leggibile oltre che nella tensione alla perfezione tecnica, nell'evidenziazione della logica costruttiva, nella componibilità e serialità del progetto, come sistema di opzioni o alternative compatibili negli stessi spazi o altrove, secondo l'alta lezione lecorbuseriana.

Nicola Mosso, ***Cameretta del figlio***, 1936, bozzetto a matita e gouache su carta
Collezione Nicola Mosso, in deposito presso Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese

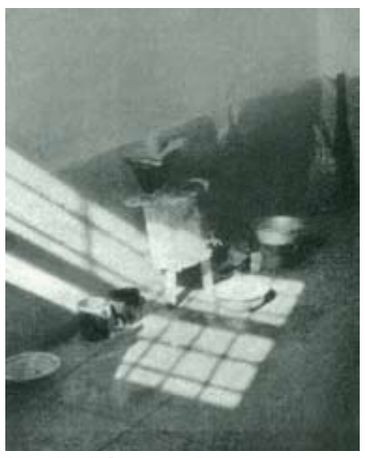


Leonardo architetto

Luisa Perlo

Nato a Torino nel 1926, da sempre emigrante "di lusso" nel Nord Europa -dalla stagione finlandese nello studio di Alvar Aalto tra il 1955 e il 1958 ai più recenti soggiorni come artista e docente- Leonardo Mosso architetto può dirsi biellese. E non solo in virtù della collaborazione con il padre Nicola. Futuro padre della "progettazione strutturale semiotica" che ne caratterizza l'opera più nota fino alle "strutture di luce" di cui altrove si parla in queste pagine, il Mosso trentenne è ancora orientato "all'oggetto architettonico". Sintomatica del passaggio a un "linguaggio astratto strutturale" è la leggera copertura a paraboloide iperbolico della Biblioteca "Benedetto Croce" realizzata per Augusto Colonnetti a Pollone Biellese del 1958-60. La ricerca di "flessibilità spaziale e naturale" ereditata da Aalto si declina in una variante minimal nel progetto per uffici e magazzini della fabbrica Vittor Tua Ski a Occhieppo Superiore, del 1963-64. Il primo piano, un unico salone, è illuminato dall'alto mediante lucernari "tronco-conici", mentre il rivestimento in pietra di Luserna fa vibrare di luce le volumetrie esterne dell'edificio, che il rigore geometrico sembra apparentare a un certo *genius loci* razionalista.

Leonardo Mosso, ***Uffici e magazzini dell'azienda Vittor Tua Ski a Ochieppo Superiore***, 1963-64, Istituto Alvar Aalto Pino Torinese



La cella di Giuseppe Pagano nel carcere giudiziario di Brescia, 1944
da "Costruzioni Casabella" n.195-198, 1946

Geometrie sensoriali

Maurice Lesna

Filippo Tommaso Marinetti, nella prefazione a *Gli ambienti della nuova architettura* pubblicati a cura di Fillia dall'Unione Tipografico-Editrice Torinese nel 1935, indica quali sono i caratteri distintivi della "nuova bellezza" propagandata dai futuristi: "fervida di fuochi policromi, con specchianti pareti, ampie vetrate ad abbracciare paesaggi, ricca di legni stoffe metalli contrastanti o sposati, questa bellezza entra, s'impone, accarezza la nostra vita e diventa intima, quasi carnale…". Il "carnale" parrebbe tuttavia poco propenso ad accoppiarsi con il "razionale". Ma in un altro contributo al citato volume, è un dichiarato "razionalista" come Italo Lorio ad avvertire che vi può essere "una poesia intima anche in un ambiente nudamente geometrico" e che "il geometrismo ha una sua singolare suggestione", soprattutto quando "la bellezza della materia", ancora, "è messa in evidenza in tutte le sue qualità e caratteristiche". Più che della materia, delle materie diremmo, almeno nel caso di Nicola Mosso, in tutte le sue prove, anche in quelle biellesi, e anche in quelle più formalmente razionaliste e "geometriche". Come il Palazzotto Eredi Ripa a Biella del 1936 di fronte ai giardini, che denuncia sin dal pur squadrato esterno la propensione al polimaterismo policromo con il paramento di mattoni Italgres sagomati nei colori giallo e rosa e con gli stipiti finestre in granito carnicino. Ma è negli interni che il campionario dei materiali, naturali e artificiali, si estende ed esibisce alti valori tattili e sensoriali con il parapetto della scala dalla innovativa orditura minimal ma eseguita in legno di noce tradizionalmente finito a stoppino, per poi procedere tra buxus blu e linoleum avorio; marmi tunisini giallognoli e altri marezzati; vetri Termolux verde turchino e cristalli rosa. *Madamin*, il catalogo è questo, variopinto. Anche in altri ambienti biellesi come in Palazzo Fogliano, dal bagno *hard* rivestito in mosaico nero e rosa antico, contrastato dall'acciaio inox satinato di inserti e zoccolini alle pareti.

Nicola Mosso, ***Facciata principale e scala dell'appartamento del Palazzotto Eredi Ripa a Biella***, 1936
rivestimento in mattoni sagomati giallo rosa, stipiti finestre in granito rosa
a destra particolare del parapetto
in legno di noce, Collezione Nicola Mosso
in deposito presso Istituto Alvar Aalto
Pino Torinese

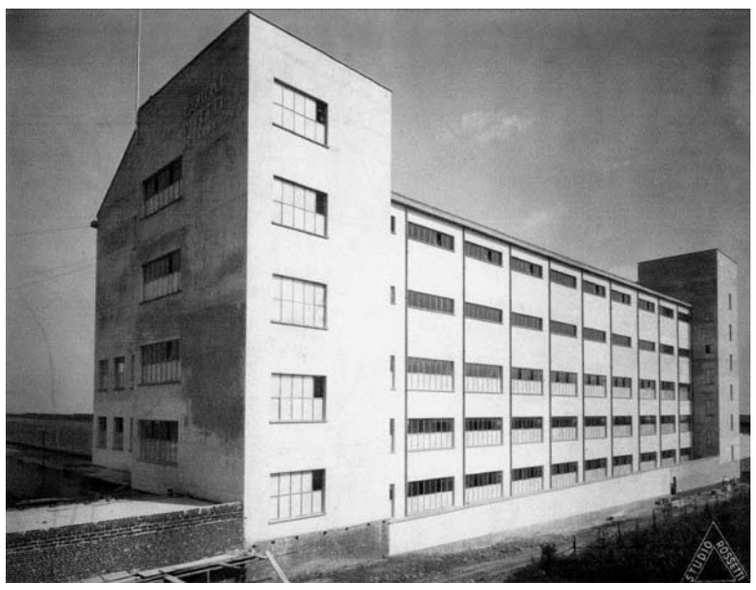
Pettinature elaborate

Valeria Garuzzo

Lo stabilimento di pettinatura dell'industria laniera Rivetti è ritenuto uno dei primi esempi di struttura industriale, nel biellese, razionalmente progettata da un professionista e non empiricamente pensata nell'ambito dell'azienda di famiglia: "Questo stabilimento costruito nel 1939 ha tentato di risolvere con criterio moderno alcuni problemi tecnici ed estetici dell'industria della tessitura, specialmente per quando si riferisce al tema della flessibilità, ossia alla capacità di organizzare il lavoro sempre aggiornabile e suscettibile di ampliamenti". Così nel 1942, da poco ultimato l'edificio, su "Casabella Costruzioni" veniva sottolineata la sua più importante caratteristica, quella della *flessibilità* che oggi dovrebbe consentire reali e facili riutilizzi di questi ampi e generici spazi generici ormai dismessi. Nello stesso anno Pagano scriveva come l'architettura industriale fosse considerata dai più "una peste benefica, (…) come una fonte di reddito troppo necessaria ma molto volgare". Esprimendosi in termini quasi futuristici essa doveva essere "un'opera d'arte, una espressione di vita, una manifestazione dello spirito…". Infatti l'espressione architettonica "può benissimo ricavare dalle ragioni tecniche della macchina e del lavoro umano, materiale sufficiente per l'ispirazione artistica", alla quale "non è ancora addestrato il nostro mondo industriale". Costruito secondo una logica produttiva precisa e razionale, il lanificio Rivetti ne è la concretizzazione in termini architettonici. È composto da un alto edificio di cinque piani dove il ciclo di lavorazione si svolge per "gravità", dall'alto con la prima lavorazione, verso il basso, per finire nel fabbricato a *shed* destinato alla pettinatura che richiede un procedimento di lavorazione orizzontale. L'edificio più alto, collocato lungo la strada, ha due avancorpi contenenti il blocco scale e ascensori, mentre gli *shed* arrivano in prossimità della ferrovia Biella-Novara, dove si trovano anche alcuni fabbricati per la logistica. L'edificio alto, in cemento armato, è costruito con solai sorretti da pilastri a fungo per eliminare l'impiego delle travi di ostacolo alla presenza dei macchinari; le finestre orizzontali consentono un'illuminazione uniforme degli interni. Il sistema costruttivo adoperato per gli *shed* era ancora semiartigianale, essendo costruiti a piè d'opera con "tavelloni forati tipo S.A.P.", poi accostati sull'appoggio delle travi di testata, secondo metodi simili a quelli utilizzati da Pier Luigi Nervi. Le finestre chiuse da robusti vetri Termolux sono verticali e consentono di ottenere un facile oscuramento e una luce diffusa. Sempre nel 1942 Pagano pubblicava su "Casabella Costruzioni" alcuni studi di ambientazione urbanistica di un grande stabilimento laniero all'incrocio delle strade provinciali per Ivrea e per Pollone, in prossimità del torrente Oremo. Questi progetti accompagnavano un testo di commento alla nuova legge urbanistica varata quello stesso anno che istituiva i Piani Regolatori, dalla quale ci si aspettava una forte tutela dell'ambiente urbano, rurale e del paesaggio. Secondo i principi della zonizzazione si prevedeva per gli edifici industriali un'ubicazione lontana dalla città. Lo stabilimento di Pagano voleva essere un esempio di urbanistica industriale, immaginato, con entusiasmo quasi futurista "come un completamento estetico alla verde ruralità del paesaggio", ma razionalmente strutturato secondo una "elementare e poetica funzionalità che determina la logica semplicità dell'onesta architettura rurale". Le varianti prevedevano la possibilità di ampliamento e alcuni progetti per il villaggio, previsto come "un gruppo di abitazioni operaie a carattere estensivo semirurale": non si scostavano molto dai grandi complessi ottocenteschi da alcuni considerati dettati da una logica paternalistica. Il villaggio vicino all'azienda con case organizzate gerarchicamente per operai, impiegati, dirigenti, luoghi di aggregazione, chiesa, spaccio, convitto, doveva essere un'isola nel verde "lontano dalla città (…) in pacifica armonia con il paesaggio rurale". Pagano ricordava agli industriali con un "decalogo" l'importanza di perseguire progetti strutturati, programmati e razionali, considerando la fabbrica come "espressione di vita". Rifacendosi all'esempio di Behrens, architetto e direzione tecnica avrebbero dovuto perseguire un programma "esteticamente inconfondibile, dalla fabbrica all'ufficio di vendita, dal prodotto alla casa degli operai, dal banco di lavoro alla vetrina pubblicitaria". Questa organizzazione si doveva anche estendere al tempo libero ed era da considerarsi come "una missione sociale" perché "dalle condizioni estetiche ed igieniche degli ambienti in cui si riposa e ci si svaga dipende in gran parte l'entusiasmo al lavoro".

Giuseppe Pagano, ***Scala interna delle Pettinature Rivetti a Biella***, 1939-42, foto Studio Rossetti
Courtesy Impresa Ricca Clemente e Figli, Biella

Giuseppe Pagano, ***Fronte Ovest e interno delle Pettinature Rivetti a Biella***, 1939-42, foto Studio Rossetti, Courtesy Impresa Ricca Clemente e Figli, Biella



Mistero Pagano

Valeria Garuzzo

Il Piemonte, negli anni Venti e Trenta, era caratterizzato da un *milieu* culturale vivace e cosmopolita. L'*intellighentia* piemontese, da sempre legata a quella francese, era infatti imbevuta di quell'Esprit Nouveau "nelle arti, nelle lettere, nella scienza, nell'industria" stimolato dall'omonima rivista di Le Corbusier, ma era anche aperta a influssi mitteleuropei, per i suoi contatti economici e industriali con Svizzera e Germania. Si vivevano forti contrasti sociali e politici soprattutto nelle zone più sviluppate e industrializzate, il torinese e il biellese. Emblematico alto luogo di confronto ideale era il salotto culturale dell'imprenditore biellese Riccardo Gualino, coacervo di artisti e intellettuali. Innovazioni tecnologiche e principi tayloristici di razionalità produttiva avevano portato Gualino a una ricerca di essenzialità anche nel gusto, come egli stesso dichiara in *Frammenti di vita*: "La nostra epoca dell'acciaio e dei cristalli, della rapidità e dell'ardimento, della sobrietà e del confronto, può trovare in se stessa profonde radici di rinnovamento estetico". Il Politecnico di Torino garantiva studi d'alto livello tecnico scientifico che richiamavano studenti da tutta Italia, soprattutto dal Nord Est, come Giuseppe Pagano Pogatschnig, Umberto Cuzzi, Ettore Sottsass Senior, e lo svizzero Alberto Sartoris, tutti di formazione "mitteleuropea". Nel 1928 l'Esposizione Nazionale Italiana di Torino aprì un nuovo capitolo per l'architettura: alcuni tra i migliori neolaureati al Politecnico ebbero modo di cimentarsi per la prima volta nella progettazione di padiglioni. Tra loro il giovane Pogatschnig, italianizzato Pagano, nato a Parenzo nel 1896, reduce dalla Grande Guerra. Egli orbitava intorno alla redazione della rivista "L'Architettura Italiana", il cui direttore Piero Betta conduceva dal 1926 un misurato dibattito sull'architettura moderna che Pagano avrebbe proseguito in termini più radicali sulle riviste "La casa bella" (poi "Casabella") e "Domus", delle quali fu direttore. Nominato direttore tecnico dell'Esposizione, i suoi padiglioni rivelavano ancora un linguaggio ibrido: accenti appresi dai maestri tedeschi Behrens e Hoffmann; stilismi déco; locuzioni già "moderne". Emersero così le sue qualità, subito notate da Gualino che gli affidò il progetto del suo Palazzo per Uffici a Torino, primo edificio "razionalista" in Italia, caratterizzato da "finestre coricate" e scarnezza "loosiana". A Biella, Pagano aveva esordito due anni prima, lavorando per il cognato di Gualino, l'industriale Guido Alberto Rivetti, iniziando un rapporto di fiducia con i due imprenditori che sarebbe durato anche dopo il suo trasferimento a Milano nel 1931. Fu curatore di numerosi allestimenti espositivi alle Triennali di Milano del 1931, 1933 e 1936 e all'Esposizione di Parigi del 1937; fu progettista a Roma dell'Istituto di Fisica all'Università, del 1935, e del Piano urbanistico dell'E. 42 con Piacentini; del piano per la Milano Verde con Albini e Gardella nel 1938 e della Sede dell'Università Bocconi nel 1938-41. Resiste, ancor oggi, politicamente, un "mistero Pagano", soprattutto per il suo complesso transito -oggetto a suo tempo di una polemica tra gli studiosi Cesare De Seta e Riccardo Mariani- da un fascismo estremista, aggressivo e "moralista", seppur fortemente antiretorico, antinovecentista e antipiacentiniano, a rapporti con la Resistenza, che comunque provocarono il suo arresto e il suo trasferimento a Mauthausen, dove morì di broncopolmonite nel 1945.

"

Razionalismo è soltanto una parte del Futurismo

"

Angiolo Mazzoni, **"Futurismo"**, 1933

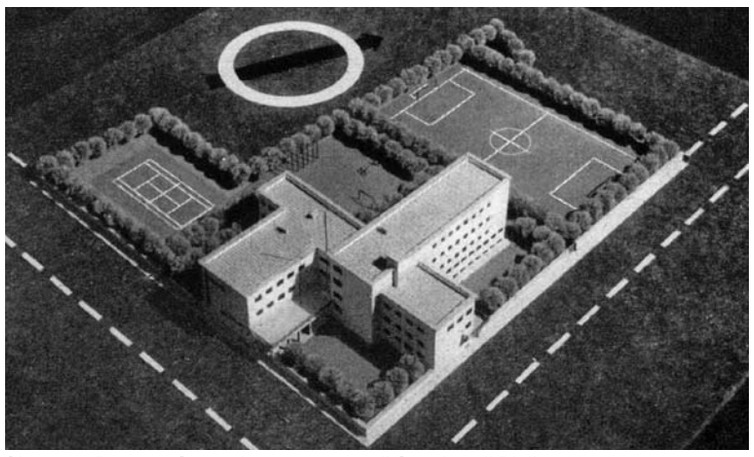
Bauhaus biellese

Valeria Garuzzo

A Biella si trovano opere di Giuseppe Pagano poco conosciute, ma molto rappresentative del suo percorso -dalle prime realizzazioni, ancora eclettiche, alla fase razionale, sino alla svolta organicista- e riguardano ogni aspetto della progettazione. Pagano vi giunse nel 1925, appena laureato, per un piccolo lavoro nell'abitazione dell'industriale Guido Alberto Rivetti, cognato di Gualino. Forse, come racconta Francesco Carpano, presentato da un impresario, e forse anche per via dei numerosi compagni biellesi degli anni universitari, tra i quali Nicola Mosso e i fratelli Lora Totino. Quello stesso anno si dedicò anche alla villa del conte Oreste Rivetti, iniziata da un altro progettista, ma ultimata in un sobrio stile Neorinascimento che ben incarna quel modello di "onestà architettonica" perseguito dall'architetto parenzano. Del 1929 è l'arredo dei locali dello Sci Club che eseguì, come notano Alberto Bassi e Laura Castagno, secondo un "intervento esemplare, che segna il passaggio a una fase del tutto matura del suo processo progettuale". I mobili di pura geometria erano in legno, lo studio del colore caratterizzato da forti contrasti quasi futuristi nelle superfici dei mobili (rosso ceralacca e nero) e del pavimento (giallo e rosso), per equilibrare la semplicità degli arredi. Nel 1930 gli furono chiesti da Gualino e Rivetti i progetti di due strutture ricettive per studenti a Torino e Biella. Nel biellese economia, industria, istruzione e arte sono sempre stati ritenuti aspetti fondamentali e inscindibili, ancor oggi, come dimostra la presenza sul territorio di un'istituzione come Cittadellarte, creata da Michelangelo Pistoletto, che ospita artisti in formazione e che si pone come scopo, similmente alle convinzioni di Pagano, di "portare operativamente l'intervento artistico in ogni settore della società civile per contribuire a indirizzare responsabilmente e proficuamente le profonde mutazioni sociali in atto". Il primo progetto per il Convitto biellese, al quale seguirono altri due, riflette la formazione di Pagano, radicata nel razionalismo strutturale di matrice illuminista. Cesare De Seta ha evidenziato come Pagano avesse studiato Choisy, che portava a radicali esiti le problematiche analizzate da Viollet Le Duc riguardo le strutture, l'economia dei mezzi, le tipologie costruttive, pensate come aggregazione di forme semplici e le necessità contemporanee. Nel 1932 Edoardo Persico spiegava su "Casabella" come Pagano avesse analizzato con estrema chiarezza le necessità della vita collegiale suddividendo gli spazi e distinguendo gli accessi tra convittori, semiconvittori, e studenti esterni, coi più giovani sistemati in camerate e i più anziani in camere singole, gli spazi collettivi, i servizi, inserendo le attività in una pianta simmetrica a doppia T, già sperimentata da una vasta casistica. Coperto da un tetto inclinato, il Convitto era in paramano, scandito da una lunga teoria di finestre, mentre i corpi scala erano caratterizzati da finestre verticali eccentriche rispetto al prospetto. Rivetti voleva qualcosa di più economico: Pagano si accinse così a redigere un secondo progetto nel 1933-34. Qui i riferimenti sono legati all'esperienza fatta attraverso la lettura di pubblicazioni e di riviste, e come pubblicista: l'ispirazione questa volta è tratta dall'edificio del Bauhaus di Gropius. Progettato per circa la metà delle persone previste in precedenza, gli ambienti erano distribuiti all'interno di una pianta a "girandola", inserendo in due distinte maniche camerate e camere doppie, negli altri corpi servizi e alloggio personale; nel punto di convergenza delle quattro maniche, il corpo scala. Voleva ottenere un diverso risultato estetico in prospetto, con le facciate intonacate e un tetto piano senza alcun cornicione in aggetto, anche perché l'edificio avrebbe dovuto essere suscettibile di sopraelevazione. Il progetto è completato da uno studio integrato degli spazi sportivi esterni. Ma l'importanza del committente di un'opera era chiara a Pagano che su "Casabella" nel 1933 aveva scritto: "non sono gli architetti soltanto che guidano le sorti dell'architettura ma chi li sceglie e li impiega". Rivetti voleva una hall centrale coperta che costituisse il fulcro degli spazi comuni: l'edificio infatti è a corte chiusa; i primi due piani sono dedicati alla vita comune e collegati dal grande atrio centrale; ai piani superiori dormitori e stanze da letto. I muri esterni sono in mattoni portanti e la corte interna in pilastri in cemento armato. La composizione dell'edificio richiama in certi punti certe soluzioni di Dudok che Pagano ammirava. Come a Hilversum aveva inserito "commenti lucidi e colorati in maiolica verde e azzurra" attorno ad alcune finestre dell'edificio. I particolari furono studiati nei dettagli: i serramenti eseguiti in legno con la parte alta a ribalta, eccetto le vetrate delle scale in "ferro-finestra". La ringhiera dello scalone principale è in tubolare di ferro con piccole sfere lungo il mancorrente, per evitare che i ragazzi scivolassero a cavalcioni. Dotato di moderni servizi nei seminterrati, l'edificio aveva un impianto di ventilazione a pressione per il salone centrale per evitare il richiamo di aria viziata dai locali circostanti. Attualmente, il Convitto è una sede del Municipio di Biella che ospita, tra gli altri, l'UAU Ufficio Arredo Urbano. Del Pagano biellese è anche Casa Carpano, con un impianto distributivo e un sistema costruttivo a muratura portante: lo sviluppo della pianta è a L per ottenere un cortile di disbrigo; la scala e il pianerottolo sono posti in diagonale secondo consolidati schemi eclettici. La facciata, scandita da finestre a interasse regolare senza alcun decoro, è simile alla casa Boasso di Torino, di cui scriveva nel 1931 su "Casabella": "Una semplicità senza pretese, come deve essere l'architettura minore". L'arredo dell'alloggio della signora Carpano all'attico, oggi smantellato, è stato così descritto da Pier Enrico Seira: "quello che risulta è l'impressione dell'insieme sobrio e spartanamente comodo. Gli elementi di pregio sono dosati attentamente: il bel lampadario a grappolo in vetro di Murano su disegno dello stesso Pagano posto in evidenza in un angolo del soggiorno". I restanti corpi illuminanti erano prodotti di serie: "lampade del tipo 'Philinea' (…) che non richiedono alcun supporto riflettente. Nell'ingresso sono disposte verticalmente, direttamente sul muro; nella camera da letto sostituiscono le abat-jours del comodino e sono applicate sui fianchi della testiera del letto; nella sala da pranzo sono accostate longitudinalmente sul rivestimento in legno…". Nelle tonalità del verde, da lui molto utilizzato (le porte e le piastrelle ceramiche del Convitto) aveva voluto porte e pareti. In sala da pranzo un tavolo in acero con ripiano in pero scuro, oggi sostituito da un vetro nero e le sedie in legno verniciato nero e la seduta curvata in cuoio, per Bassi e Castagno denotano una svolta "organicista" nell'uso di forme curve più comode e accoglienti. Nell'arredo Carpano, "quest'attenzione a una maggiore comodità appare evidente. In esso viene alla luce la maniera conclusiva di Pagano dove l'amore della materia è unito a colori di tipo espressionista e stempera in calore la rigidità del dettato razionalista". Non più i rossi e neri dello Sci Club, ma tenui "verzolini" e il chiaro acero della parete. Proprio in quell'anno in occasione della VI Triennale nel 1936 scriveva: "La casa in cui l'uomo vive definisce il suo mondo spirituale, il suo senso pratico della vita e il significato morale che egli attribuisce a questa vita (…). Il grado di sensibilità estetica dell'individuo e la capacità tecnica di una civiltà sono facilmente leggibili in un alloggio, assai meglio che in documento ufficiale". Gli stessi principi di "onestà e moralità" in architettura li aveva applicati nel progetto per Villa Caraccio, pensato su di un terreno panoramico dominante la città di Biella: "L'edificio, chiuso in un parco di mezza montagna, non chiedeva neppure di avere una facciata, nessun lusso architettonico ma chiedeva invece finestre aperte sui punti di vista e un sommo rispetto degli alberi". Era articolato per aree funzionali: a piano terreno vicino a ingresso e cucina le stanze per la servitù, in un corpo a parte l'alloggio per gli ospiti; salone e sala da pranzo affacciati sul terrazzo, al piano superiore le stanze da letto e un salone studio. Nel seminterrato i locali tecnici e un grande ambiente di ritrovo "per allegri conviti, in vicinanza della cantina dei vini".

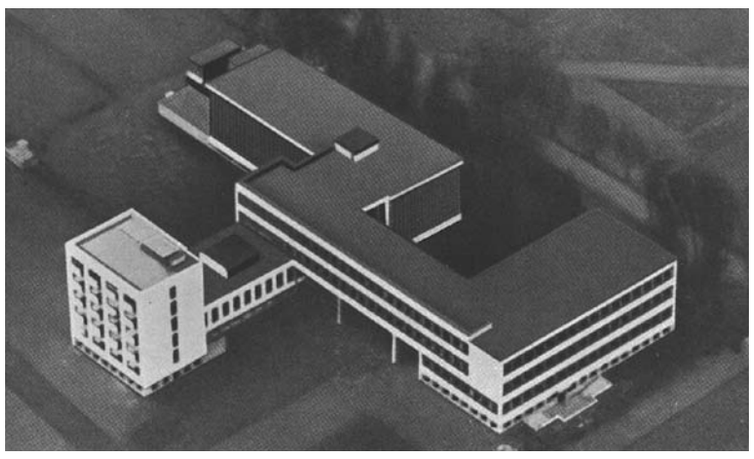
Giuseppe Pagano, ***Palazzo Pella a Biella, già Convitto dell'Associazione per l'Incremento dell'Istruzione Professionale nel Biellese***, 1931-35, foto Antonio Canevarolo

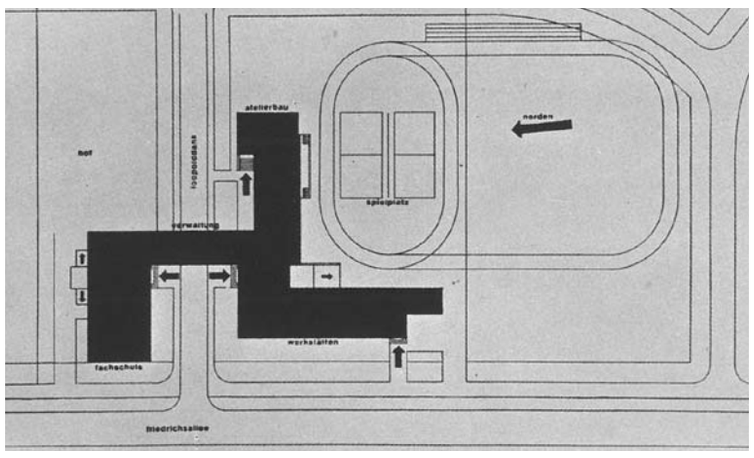
> **"È necessario che sparisca quel complesso di inferiorità che pesa ancora sulla architettura industriale"**
>
> **Giuseppe Pagano**, **"Costruzioni Casabella"**, 1942



Giuseppe Pagano, ***Secondo progetto per il Convitto di Biella***, 1931-35
da "Costruzioni Casabella" n. 195-198, 1946

Walter Gropius, ***Edificio del Bauhaus a Weimar, Vista aerea e pianta***, 1926



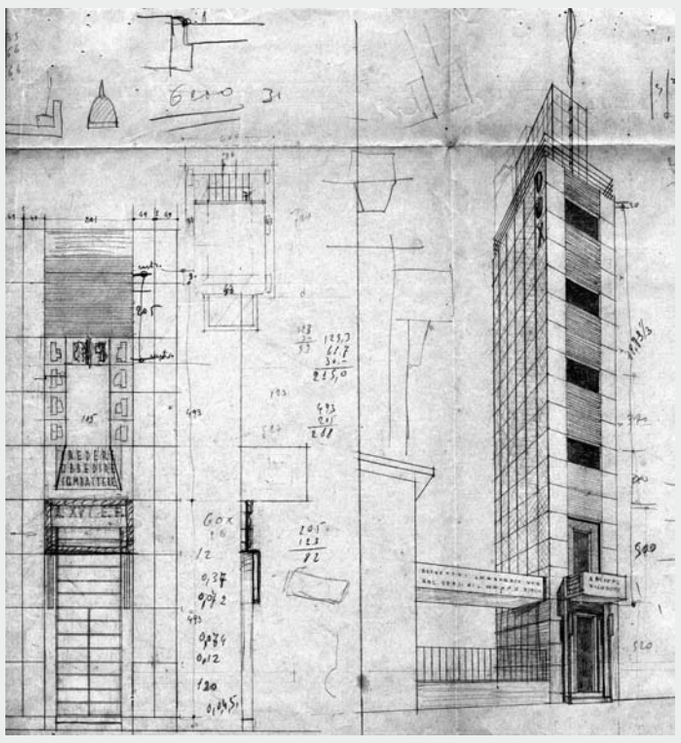


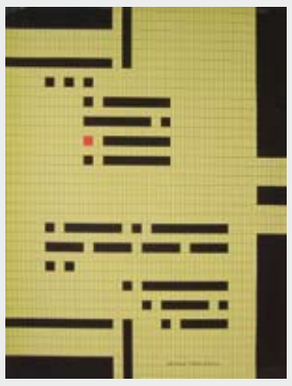
Dice il Duce

Ciccio Nero

"Io mi intendo di architettura" è una frase del Duce adottata come titolo di un capitolo del volume di Paolo Nicoloso *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista* (Einaudi, Torino 2008), introdotto dall'affermazione: "Nella prima metà del Novecento nessuno Stato ha investito politicamente nell'architettura pubblica come l'Italia Fascista". Anche a Biella, certo, ma non ne beneficò Giuseppe Pagano, tanto fascista negli anni Trenta da vedersi affidati a Milano interventi sul mitico "Covo" di via Paolo da Cannobio, poi Scuola di Mistica Fascista, e sugli uffici del "Popolo d'Italia" in via Moscova, spazi strettamente connessi alla biografia del Duce, quindi particolarmente "delicati". A Biella è invece l'architetto Federico Maggia ad aggiudicarsi le commesse del P.N.F.: un Dopolavoro, un Teatro del Popolo, la Torre Littoria e, nei dintorni, una Casa del Fascio a Chiavazza, un Faro dell'Impero sul Monte Mucrone… Disegni e manufatti di notevole pregio formale e sapienza materiale e costruttiva, di un "razionalista" del Novecento discendente da una famiglia di progettisti attiva sul territorio sin dal Settecento, il cui interessante archivio è ora conservato dalla Fondazione Sella. Gli edifici "fascisti" di Maggia sono indubbiamente fabbricati notevoli del XX secolo a Biella, e fanno capire perché Pagano intitolò un suo articolo così: *Mussolini salva l'architettura italiana* (in "Casabella" n. 78, giugno 1934).

Federico Maggia, ***Progetto per Torre Littoria a Biella Particolare dell'ingresso e veduta prospettica***, 1938-40, disegno a matita su carta, Fondo Maggia, Fondazione Sella, Biella





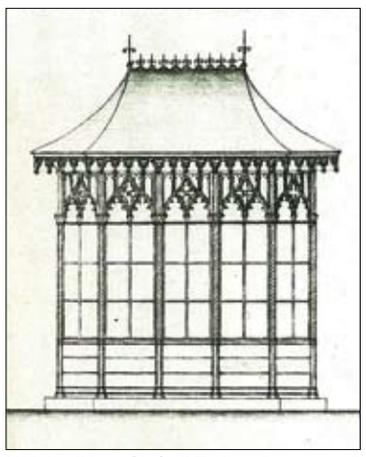
Sandro Maria Rosso
Espressione Morse in giallo, 1970
olio su tela, 80x60 cm
Collezione Famiglia Rosso, Biella

Alfabeti razionali

Maurice Lesna

Parrebbe proprio che il territorio di Biella sia stato fecondo, nel Novecento, anche per la fioritura di un "razionalismo poetico", o di un "costruttivismo musicale" che dir si voglia (del resto, le relazioni tra matematica e musica sono attestate sin dall'antichità). Due testimonianze decisive al proposito sono fornite da opere eccellenti di Sandro Maria Rosso e Leonardo Mosso, che si allegano agli atti del programma culturale collaterale al XXIII Congresso mondiale degli Architetti UIA. Sandro Maria Rosso, nato a Vercelli nel 1918, morto a Biella nel 1979, è soprattutto noto come stampatore d'arte, attività iniziata nel 1946 con la moglie Maria Teresa in un laboratorio installato a Biella Piazzo che diverrà negli anni un punto di riferimento a livello internazionale per le ricerche ed edizioni grafiche. Il suo magistero in queste discipline viene riconosciuto con l'affidamento, nel 1970, dell'insegnamento di Foto-grafica all'Accademia di Brera a Milano. Molto meno conosciuta è la sua personale produzione artistica, tant'è che un giornale locale, "L'Eco di Biella", nel recensire nel 1968 una sua personale lo definì come un "asceta in una gabbia di vetro" che "dipinge quadri solo per sé". In quello stesso anno inizia la suite intitolata *Espressività Morse*, il suo capolavoro per la rivelazione di uno straordinario talento compositivo, sia "architettonico" -terrà una mostra anche al Politecnico di Zurigo- che "armonico". Difatti da allora realizza, sino alla fine, una lunga serie di "quadri musicali" astratti, anche elaborati come interpretazioni grafiche di spartiti classici e d'avanguardia, come quelli elettronici di Luigi Nono. Rosso fu anche giornalista, fotografo, ceramista, creatore di gioielli, cultore di poesia, promotore culturale. Leonardo Mosso, biellese, di circa dieci anni più giovane, già incontrato su queste pagine come architetto e figlio di Nicola Mosso, è anch'egli personaggio poliedrico: progettista, scultore, docente, studioso e collezionista di architettura e arti applicate e anche interessato a rapporti con la musica elettronica -a esempio ha collaborato con maestri come Enore Zaffiri- la danza, il teatro, la poesia visiva. Autore di "alfabeti teorici" e "scritture-strutture"; di "tavole grafiche in nero e a colori di altissimo livello, nel solco della tradizione astratto-segnica dal Bauhaus al concretismo all'op-art", come scrive Marco Rosci; inventore di sistemi di giunti e di "strutture variabili" lignee e metalliche; da anni e tuttora sperimenta "strutture di luce", eseguendo partiture che attivano nuovi spazi, ai confini tra poesia e tecnologia.

Leonardo Mosso, ***Poesia struttura musica***, 1978, struttura-scrittura seriale, serigrafia e gouache su carta, 21x21 cm
Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese



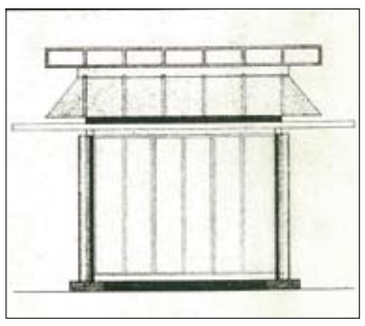
Ufficio d'Arte Città di Torino, *Progetto di padiglione per giornali,* 1879

L'arredo edificante

Elisa Facchin

Stresa, Lago Maggiore, 24-26 settembre 1982: si svolge il convegno *Street Furniture. Politiche di arredo urbano dell'ente locale*, che per la prima volta in Italia stabilisce lo stato dell'arte e le prospettive di questa vecchia e nuova disciplina. Il convegno è organizzato dal Comune di Torino, allora all'assoluta avanguardia in questo settore del *public design*. Non è solo un'occasione di *bavardage* teorico: Enzo Biffi Gentili presenta infatti i risultati di un lavoro svolto dal 1978, a partire dallo studio dei colori storici della città e da un *Rilievo sistematico degli elementi dell'arredo urbano*, guidati da Giovanni Brino con Umberto Bertagna e altri. Vengono illustrati nuovi progetti di intervento per Torino, come quelli firmati da Achille Castiglioni ed Ettore Sottsass. È importante capire oggi come quel "piano regolatore estetico" sostenesse in qualche modo che "reazione è rivoluzione": da un lato, come dice al convegno Biffi Gentili, bisogna ispirarsi a Maurilia, città della memoria, dall'altro a Fedora, città del desiderio, e la citazione del Calvino de *Le città invisibili* rende appieno la tensione culturale nel cercare di provocare un cortocircuito tra passato e futuro. È anche quanto si cerca di fare in queste pagine: da una parte ricordando questi e altri illustri "precedenti" piemontesi, dall'altra indicando i loro attuali sviluppi biellesi. Vediamo. Ettore Sottsass, con gli appena costituiti Sottsass Associati, aveva progettato un chiosco polifunzionale -che poteva essere un'edicola, una rivendita di fiori o frutta, una fermata del tram, un bar, un vespasiano- e un supporto pubblicitario a tabellone o a colonna, piccole "architetture" in cemento che rendevano omaggio alla tradizione del "razionalismo" novecentesco piemontese. Molti di questi elementi, un po' "adulterati", sono stati in seguito installati. Poi a Torino hanno preferito affidarsi alle trappole metalliche delle multinazionali del settore. A Biella si intende riprendere il progetto di Sottsass, in una versione aggiornata dall'ancor maggiore consistenza fisica ed estetica, per l'uso del mattone. Per quanto riguarda il Piano del Colore, ricordiamo che a Stresa ne riconoscono il valore internazionale esperti come Tom Porter e Jean Philippe Lenclos (che in quello stesso anno pubblicano i loro libri *Colour Outside*, The Architectural Press, Londra 1982 e *Les couleurs de la France. Maisons et paysages*, editions du Moniteur, Parigi 1982). Lenclos scriverà addirittura che si tratta di un fenomeno di "clairvoyance". Già: dopo la pubblicazione nel 1980 del *Colore e Città* di Brino e Rosso, nel 1983 comparirà, per i tipi di Hoepli, il volume *Colore-luce, applicazione, basic design* di Jorrit Tornquist, anch'egli attivo a Torino, campione vivente dell'"ultima avanguardia". Invece il Piano della Luce di Castiglioni e Cavaglià non fu realizzato; a Biella viene in altre modalità rianimato. Infine Biella può affermare che *l'ornato è rinato*, con l'arrivo di personaggi "storici" come Manuel Cargaleiro, ma anche di giovani designer che dimostrano di condividere l'intento a suo tempo da Portoghesi dichiarato a Stresa: "occorre liberarsi dagli spiriti che cercano… di non considerare la decorazione".

Sottsass Associati, ***Progetto di chiosco polifunzionale per Torino***, 1980-81



Fermata d'autobus

Chris Redfern / Sottsass Associati

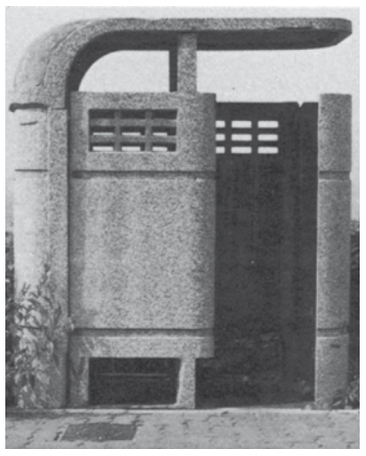
Penso si possa dire che in ogni angolo della terra c'è una sorta di pensilina dove le persone attendono un mezzo pubblico. Sia essa accovacciata sul bordo di un cocente sterrato africano, sulle rive di un suggestivo ambiente lacustre norvegese, beata all'ombra di giganteschi cipressi, distinta su una via "bene" di una grande città... La situazione non cambia: chi ci sta sotto deve aspettare che il mezzo arrivi. Che dire, un momento del nostro quotidiano che denota civiltà: fermi in attesa a fianco a un cartello o a un segnale stradale, sotto una struttura appositamente lì posta, al riparo dal vento e dalla pioggia. Lì, in attesa che arrivi il "salvatore", l'accompagnatore, colui insomma che ci condurrà nel nostro lungo o breve viaggio. Ma la tecnologia ha fatto passi avanti. Fermate dell'autobus e pensiline hanno fatto altrettanto? Si sono adeguate alla graduale trasformazione dei modi e tipi di trasporto? Probabilmente poco. Il mezzo di trasporto pubblico fa la sua apparizione nello stesso periodo in cui nasce il traghetto. Primo in assoluto, usato dall'uomo in alternativa allo spostarsi a piedi o a dorso di un animale, è il natante. Una forma di trasporto di cui già presente nella mitologia greca: di lì l'usanza funebre degli antichi di porre sulla lingua del morto una moneta per pagare il servizio di Caronte, il traghettatore che in barca l'avrebbe condotto nell'aldilà. Forme di trasporto pubblico storiche sono la diligenza, che lungo un percorso predefinito portava le persone da locanda a locanda, o il barcone trainato dal cavallo, che effettuava il trasporto di persone o cose dietro compenso. Mezzo questo, frequente sui canali fin dal lontano XIV secolo, a cui risalgono le sue origini. Nel 1826, sembrerebbe a Nantes, in Francia, nasceva l'Omnibus, il primo sistema organizzato di trasporto pubblico, adottato a Londra nel luglio 1829. Rammentando gli anni della mia adolescenza, l'unico modo di cui si disponeva per spostarsi da un luogo a un altro era il trasporto pubblico. Stazionare a lungo a fianco di un cartello o sotto una pensilina era routine, una naturale componente del quotidiano. Un "tempo morto", verrebbe da pensare. Non proprio, perché quell'attesa in realtà era anche un'occasione per vivere esperienze d'ogni genere, diverse a seconda del luogo e dei presenti. Obiettivo primario era sempre quello d'attendere meno tempo possibile, quindi se il dover star lì fermi si poteva evitare veniva fatta ogni cosa per organizzarsi, per tanti motivi. Il primo consisteva nell'aspetto delle pensiline dell'epoca, grigie e demoralizzanti, che non invitavano proprio a indugiarvi; l'altro è che ovviamente i ragazzi per impiegare il tempo una volta fuori da scuola avevano opzioni decisamente più interessanti: una partita di calcio o vedere le ragazze. Per quanto mi riguarda devo dire che le occasioni in cui mi sono ritrovato solo in attesa sono state tante: ero un "extracittadino". Allora trasformavo quel tempo in un momento di contemplazione o meditazione, elucubrando pensieri fantastici. Le memorie del passato hanno alimentato i progetti d'arredo urbano per Biella. A esempio: era il 1998 e mi trovavo in India con la mia ragazza. Il tempo lo passavamo visitando alcuni tra i più bei templi e testi d'architettura presenti sulla terra (tutto ciò ovviamente su viva raccomandazione di Ettore!). Mangalore e poi partenza per Mysore con tappa a Belur e Hassan. Ho visto molte cose belle, ma un tempio in particolare mi ha impressionato. Lo osservavo e sentivo esplodere in me una forza quasi ultraterrena, dominata da un silenzio trainante, una percezione di sensazioni che è impossibile esprimere a parole. Sto parlando del tempio di Halebeedu, imponente opera costruita nell'arco di centonovanta anni e non completata. Il materiale usato è la steatite, nota anche come pietra saponaria, morbida e facile da scolpire non appena estratta dal terreno, ma che diventa dura se esposta per lungo tempo all'atmosfera. Ma è la leggerezza visiva della pesantezza muraria ciò che più impressiona, con quei tetti aggettanti e quei pilastri di supporto ricoperti di fittissime, ricercate incisioni. Il tempio è dedicato è Shiva-Hoysaleshwara, tuttora oggetto d'adorazione in quel sacrario. Nel muro esterno sono iscritte storie del *Mahabharata* e altre derivate dalla mitologia. Ebbene, nel *concept* e nella progettazione delle strutture d'attesa e dei punti d'informazione per Biella, ciò che volevamo provare a inserire era anche quell'impressione e quell'esperienza contemplativa e meditativa. La filosofia progettuale doveva mirare a un'architettura semplice, leggera ma al contempo dall'anima forte, che rendesse "simbolica" una tettoia supportata e arricchita da montanti rivestiti da moduli in materiale naturale, la ceramica, da manufatti archetipici per l'Oriente e l'Occidente. Questi montanti sono costituiti da mattoni circolari in cotto armonicamente sovrapposti a formare una colonna, che diventa l'unità "madre" della struttura a cui vengono connessi tutti gli elementi, come le vetrate, le sedute e le pannellature laterali in acciaio verniciato. L'identità visiva e la consistenza fisica ed estetica delle pensiline viene mantenuta in tutti gli altri elementi di arredo urbano progettati per Biella, come gli info point e i pannelli pubblicitari. Il punto d'informazione piccolo è costituito da due montanti semplici e da una tettoia aggettante, e una seduta che consente alle persone di ripararsi dalla pioggia. La seduta è prevista anche nell'info point grande, caratterizzato da un ampio pannello comunicativo il cui peso è calcolato proporzionalmente alla base. Colori e materiali sono scelti per rispettare il *genius loci* di Biella e nemmeno l'iconografia funzionale ne turberà l'habitat tanto tradizionale…

Sottsass Associati, ***Attrezzature urbane per la Città di Biella***, 2008
Capolinea, Tabellone info point, Pensilina, laterizio, metallo, vetro, legno di faggio display, corpi illuminanti, Courtesy UAU Ufficio Arredo Urbano, Comune di Biella

Ritirata strategica

Maurice Lesna

Appaiono marziali i vespasiani residui degli anni Trenta della rinomata Società Anonima U. Renzi di Torino ancora qui e là installati in giardinetti e lungo italici viali, soprattutto un modello a garitta in conglomerato cementizio, ossidato, che da sempre c'intriga per il suo alto pregio formale. È tale la qualità progettuale di quel gabinetto d'aver fatto nascere il sospetto che si tratti dell'opera, non firmata, di un maestro. Per correttezza dobbiamo segnalare un'illazione sulla nostra latrina, da qualcuno riferita alla matita di Giuseppe Pagano (l'attribuzione è di Giorgio De Ferrari, derivata da una testimonianza orale di Augusto Cavallari Murat, ed è stata ripresa nel bel libro di A. Bassi e L. Castagno, *Giuseppe Pagano*, Laterza, Bari 1994). Inoltre, questo sublime vespasiano Renzi dovrebbe essere assolutamente inserito tra i maggiori esiti di quelle ricerche sui rapporti tra l'architettura e la sensorialità, e più specificatamente gli odori, profumi o afrori che siano, che nel nostro paese hanno recentemente, finalmente trovato un importante testo di riferimento (A. Barbara, A. Perliss, *Architetture invisibili. L'esperienza dei luoghi attraverso gli odori*, Skira, Milano 2006). Nella sinossi di questo interessante volume si legge che "il rinnovato interesse per gli odori deriva dalla considerazione che il futuro avrà spazi sempre meno eccitanti formalmente, ma sicuramente molto più votati al coinvolgimento percettivo ed emotivo, di cui l'olfatto è forse il meno indagato e conseguentemente il più innovativo dei sensi". E la *petite madeleine* in questo aromatico futuro, che farà rivivere un inquieto passato, almeno per chi è un po' attempato, sarà uno dei rarissimi Renzi "pagani" sopravvissuto. Perché, come canta il poeta: "La rosa al suo rigoglio/ non fu mai così bella/ come quando nel gonfio orinatoio/ dell'alba amò l'insonne sentinella" (Sandro Penna, *Una strana gioia di vivere*, 1949-55).



Società Anonima U. Renzi, Torino
Orinatoio, anni Trenta, attribuibile a Giuseppe Pagano, raro modello "dimezzato" a guisa di garitta militaresca in conglomerato cementizio

> **"Fateci caso: l'architettura di oggi non ha odore"**
>
> **Gonçalo Byrne, "D"**, 2008

Carlotta Petracci, ***Rienzi***, 2008, fotografia ripresa nei pressi di un vespasiano Renzi anni Trenta installato su corso Massimo d'Azeglio a Torino di fronte al Parco del Valentino

> **"Nel fresco orinatoio alla stazione sono disceso dalla collina ardente…**
>
> **Sandro Penna**, ***Appendice alle poesie***, 1927-38

Divani urbani

Juan Abelló Juanpere

Vedo che i biellesi vogliono ridare dignità materiale ad alcuni elementi dell'arredo urbano, considerandoli manufatti edilizi, come nel caso, sopra descritto, delle strutture disegnate da Sottsass Associati, dai particolari laterizi. Bravi. Ma le ragioni estetiche, sempre, vanno mediate con quelle economiche, e non sempre i materiali da costruzione, come le pietre, sono oggi convenienti. I piemontesi lo sanno benissimo e sovente, in passato, si sono dati al surrogato. Penso al marmo artificiale di Rima, nella Valsesia dei Walser, una ricetta "segreta" che consentiva dagli anni Trenta dell'Ottocento di spacciare questo prodotto "adulterato" in tutta Europa, di decorare chiese, ville, palazzi a Est e a Nord, sino in Russia e Scandinavia, al Sud e all'Ovest, sino al Maghreb e anche qui da noi, in Spagna. Ma ancora negli anni Trenta del Novecento si reitera il reato: so bene, da "gran cultore" del genere, che le "ritirate" della ditta Renzi sopra ricordate erano in pietra artificiale (finto breno e falso granito, con granulato di marmo e cemento a volte colorato in pasta con ossidi). E apprendo, molto soddisfatto per l'applicazione della legge del contrappasso, che adesso Biella importa dalla Catalogna, da dove scrivo, panchine della ditta Escofet, che lavorò per Gaudí, in cemento travestito da granito, come i "filosofici", seriosissimi parallelepipedi *Socrates* di Jordi Garcés ed Enric Sòria, già vincitori del Premio FAD di Architettura e di quello della Città di Barcellona per la ristrutturazione del Museo Picasso, caratterizzati, secondo la critica, da "secreto y elegancia"; o come i geniali "divani urbani" *Sit* di Diego Fortunato, un oriundo che insuffla invece spirito da commedia all'italiana, scherzevole, nel suo progetto: ti seduce col suo morbido aspetto, ma poi se ti ci siedi sopra, ti fa sentire qualcosa di duro…

Sedute dalla serie Sit sul belvedere di corso Carducci a Biella, 2008
cemento lucidato e impermeabilizzato
Diego Fortunato per Escofet 1886 SA Barcellona, foto Antonio Canevarolo

Arcobaleno subalpino

Enzo Biffi Gentili

"Il 'giallo Torino' sembra essere diventato una stimmate della metropoli. Ma in realtà, tra nebbia e crisi, il giallo sbiadisce in grigio, e il colore sfiorisce in grigiore. Un'immagine che è uno stato d'animo, perché Torino, oggi, è per troppi versi una città amorfa, senza forma, senza punti di riferimento, quasi senza personalità… come a rifiutare segni di riconoscimento… una città che accetta la crisi come maschera, e non traduce in segni le sue passioni e contraddizioni". È il brano di uno vecchio scritto di Ezio Mauro, attuale direttore di un grande quotidiano italiano, "la Repubblica", che descrive il contesto nel quale nacque il nuovo Piano Regolatore del Colore della Città (E. Mauro, *Ridiamo a Torino i suoi 22 colori*, in "La Gazzetta del Popolo", 23 dicembre 1978). Il Piano era promosso da chi scrive e diretto da Giovanni Brino, docente al locale Politecnico, che lo commemora, meglio di quanto possa fare ogni altro, nell'articolo a fianco. Mi permetto quindi solo di sottolineare che quel Piano, insieme "reazionario" e "rivoluzionario", si poneva come obbiettivo interventi da compiersi sia nella zona centrale aulica che nelle periferie di una capitale subalpina afflitta da una tristissima monocromia (per quest'ultimo ambito di interventi incaricai come consulente anche il mio amico artista austriaco Jorrit Tornquist). La fase sperimentale ed "eroica" del Piano, da noi seguita, si concluse nel 1983. Dopo, la "normalizzazione", e l'emigrazione altrove dei suoi padri. Giovanni Brino ha infatti poi redatto progetti e interventi di colorazione e di arredo urbano di ambienti storici e moderni in altri luoghi del Piemonte, e in Lombardia, Veneto, Liguria, Abruzzi, Lazio, Calabria, Sardegna, Francia e Svizzera; è divenuto consulente della Città di Marsiglia per i restauri delle facciate, e del Ministero della Cultura francese per i restauri della Villa Medici a Roma. È stato premiato due volte al concorso internazionale Farbe-Design International di Stoccarda (nel 1984, per il Piano del Colore di Torino e, nel 1987, per il restauro della Passeggiata degli Artisti di Albisola Marina). Nel 1997 ha ricevuto il Premio della Città di Padova come capogruppo per il concorso del piano colore della Città. Jorrit Tornquist a sua volta ha iniziato un *Grand Tour* operativo dai risultati straordinari, il cui più noto e clamoroso esempio è rappresentato dal progetto cromatico del Termoutilizzatore dell'ASM di Brescia del 1997-98, un *landmark* indimenticabile per chiunque percorra l'Autostrada Milano-Venezia. Per quanto molto più modestamente mi riguarda, il più recente ritorno sul luogo del delitto avviene, qui in Piemonte, a Biella. Nominato nel 2006-07 consulente per l'arredo urbano, mi son ritrovato, a proposito di colori, a "boxare con l'ombra" del passato. Infatti per quanto riguardava ambiti ed edifici storici, era ormai ovunque consolidato un "protocollo" derivante, seppur non sempre il debito era dichiarato, dalle ricerche torinesi di Brino e dalla sua successiva pluriennale attività formativa, e indiscriminatamente, dappertutto, applicato. Eppure mai pensammo, all'epoca, di trasferire gamme cromatiche storiche, "naturali" e "discrete" per le caratteristiche dei materiali, anche su nuove edificazioni e in aree "marginali". Il *ton sur ton* da periferia diviene così una "dissimulazione disonesta". Mentre sul tema all'epoca con Brino e Tornquist a Torino ripassavamo la lezione di Bruno Taut, con la sua "battaglia per il colore" a Magdeburgo e nei quartieri operai di Berlino. Taut era già un alto punto di riferimento sotto il Fascismo, sia per architetti come Enrico A. Griffini che per critici come Edoardo Persico, proprio perché nella sua opera l'architettura popolare era intesa "come opposizione delle classi umili al gusto borghese" (E. Persico, *Gli architetti italiani*, in "L'Italia letteraria", 6 agosto 1933). E nel periodo tra le due guerre del XX secolo possono essere rintracciate anche altre *auctoritates* a proposito di colorazioni "moderne" degli edifici, e proprio a Biella. Una prova documentale, sinora mai così persuasivamente prodotta, è contenuta nell'articolo *Una svolta futurista* di Leonardo Mosso che compare alla pagina 2 di questo giornale. Ma la prima redazione del progetto per la Casa Cervo di Nicola Mosso a Biella non è il solo caso di riscoperta, nell'architettura italiana degli anni Trenta, di una funzione "costruttiva" del colore. Si rilegga, al proposito, quanto scrisse Giuseppe Pagano su di un intervento magistrale dell'epoca: "L'elemento colore -elemento che sta all'architettura come la orchestrazione alla musica- ritorna qui a riprendere il suo esatto posto e il suo valore. Da molto, troppo tempo se ne era dimenticato l'uso, e lo si era tanto falsato o trascurato, che oggi una ripresa dà tutto lo stupore di una cosa inaspettata od incontrata per la prima volta" (Giuseppe Pagano, *I benefici dell'architettura moderna (A proposito di una nuova costruzione a Como)*, in "La casa bella" n. 27, marzo 1930). Si tratta del Novocomum di Giuseppe Terragni, un altro condominio, comasco, caratterizzato dal colore nocciola chiaro degli elementi verticali, dall'arancione dei piani orizzontali di solette, sbalzi, balconi e rientranze, dall'azzurro della balaustre in ferro, in una raffinata policromia polimaterica, poi *effacée* negli anni Cinquanta da un volgare soprabito a scacchetti lapidei… Presentate quindi queste referenze, si sono deliberati i primi interventi biellesi di nuova colorazione di edifici, a partire dalla scuola "Gromo Cridis", affidata a un grande esperto di *fashion design* come Nino Cerruti. Scelta d'incarico tuttavia non "alla moda", ma coerente sia con la storia della ricerca scientifica sui colori sia con quella dell'arte tessile, che ebbero nell'Ottocento come loro comune esponente massimo Michel-Eugène Chevreul, chimico e direttore della Manufacture des Gobelins, inventore dei "contrasti simultanei" proprio per esigenze relative alla tintura dei tessuti, le cui ricerche divennero fondamentali -anche grazie a una loro traduzione pratica nel *Répertoire Chromatique* del suo discepolo Charles Lacouture- per la storia delle arti contemporanee *tout court*. Cerruti ha proposto due soluzioni di "rottura" della grigiastra scatola edilizia cementizia della scuola: la prima mostra affascinanti analogie con la tavolozza di Taut; la seconda, quella qui pubblicata, e che sarà realizzata, con la *palette* di Nicola Mosso per Casa Cervo. Torniamo alla Como di Terragni, la città che poi avrebbe visto eretta, dello stesso autore, una Casa del Fascio che i BBPR posero come apice, e sigla, di una ricerca di nuovi rapporti tra etica ed estetica in una loro splendida rassegna storica di "forme artistiche" (Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers, "Stile", supplemento a "Domus" n. 108, dicembre 1936). Fascista è anche il primo progetto dello Stadio di Biella, adesso in ristrutturazione. Nel disegno originario, a lato riprodotto, si notano infatti setti allusivi a fasci littori astratti, poi svaniti e da noi, ma democraticamente, restaurati traendo ancora, dall'urna inesausta futurista, istruzioni per l'uso estetico e "musicale" del Tricolore (in argomento fu maestro uno degli illustri fondatori del movimento, Giacomo Balla, nato anch'egli in Piemonte, a Torino, dato biografico da molti rimosso: così anche Balla ci protegga nel dir che Biella è bella).

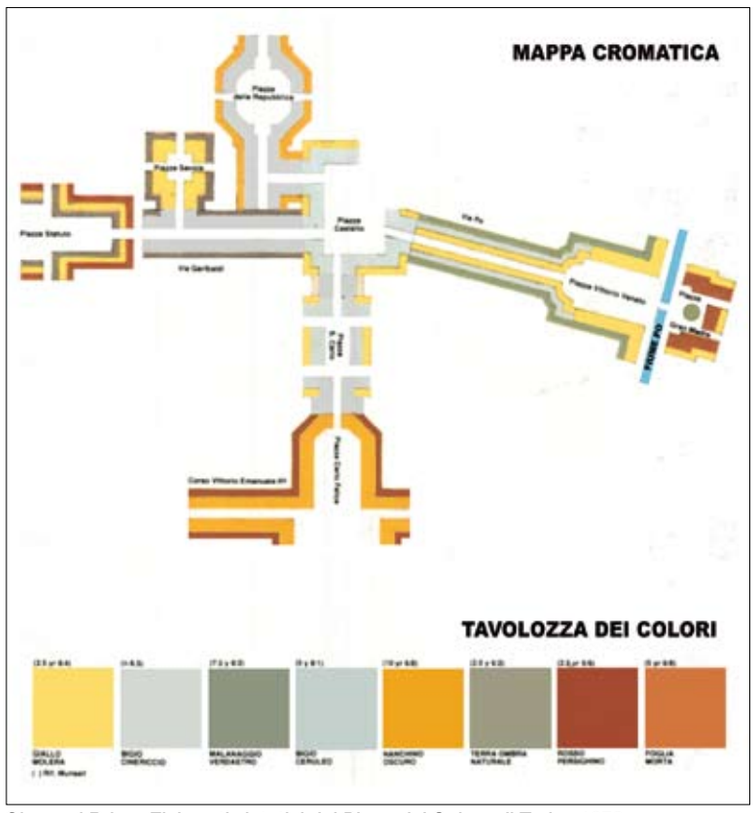
Chi vale vola

Elica

Di fronte a un'aiuola sulla quale sorge un monumento all'Arma Aeronautica a Biella è stata posta la palina di fermata di un autobus. I suoi maggiori utenti, gli studenti di un vicino istituto, attendono in piedi alle intemperie, calpestando il prato. E mettere un paio di panchine? La loro scelta deriva dal contesto: il monumento biellese, un po' tardo a onor del vero, è una citazione di quello a Francesco Baracca, asso dell'aria nella Grande Guerra, per la piazza di Lugo di Romagna, elaborato dal grande scultore faentino e fascista Domenico Rambelli a partire dal 1927 e definitivamente installato nel 1936 (a quella cerimonia di inaugurazione intervenne il Duca Amedeo d'Aosta, l'eroe dell'Amba Alagi, anch'egli pilota d'aerei e autore di azioni di volo in Africa che gli fecero guadagnare la medaglia d'argento al valor militare, e il piazzale biellese è appunto intitolato ad Amedeo d'Aosta). *Tout se tient*: allora si sceglie *Airline*, una panchetta in alluminio alettato con struttura interna a nido d'ape realizzata dalla firma tedesca centenaria Runge, dedicata ai pionieri del volo, e così propagandata: "Crazy pilots love to sit on it". Insomma, questo progetto retorico-ironico è uno di quei casi nei quali, secondo Giorgio Barberi Squarotti, "la citazione letterale o quasi sfuma nella creazione di nuova poesia".

Giovanni Masoero, ***Monumento all'Arma Aeronautica in piazza Amedeo d'Aosta a Biella, La Terra Biellese ai suoi Figli Alati***, 1967
Associazione Nazionale Arma Aeronautica, foto Antonio Canevarolo

Runge Design, ***Airline***, panchina in acciaio a forma di ala d'aereo destinata all'attesa di bus presso il Monumento all'Arma Aeronautica a Biella

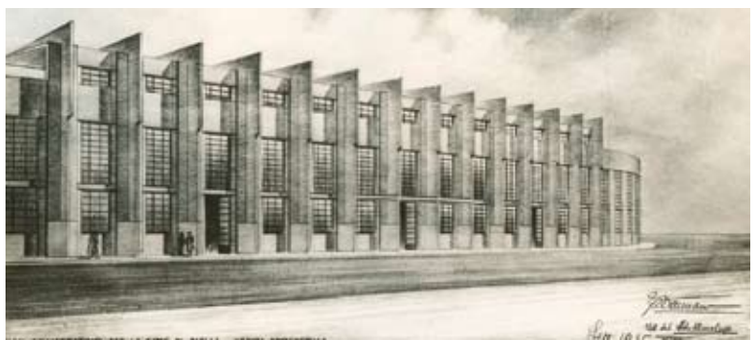


Giovanni Brino, ***Elaborati sintetici del Piano del Colore di Torino***,1978
eliografia colorata a pastello, 29,7x42 cm

Nicola Mosso, ***Progetto per Casa Cervo a Biella, Veduta prospettica Tav. n. 44***, 1933
disegno a pastello e gouache su carta, 49,5 x 57 cm, Collezione Nicola Mosso in deposito presso Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese, foto Studioelle

Nino Cerruti, ***Modello di colorazione per la Scuola elementare "Gromo Cridis" a Biella***, 2007, rendering Alberto Rainero
Courtesy UAU Ufficio Arredo Urbano, Comune di Biella

Aldo Vannacci, Aldo Macaluso, Mario Mencarelli, ***Stadio Lamarmora Veduta prospettica***, 1935, disegno a matita e carbone su carta
Courtesy Ufficio Tecnico, Comune di Biella



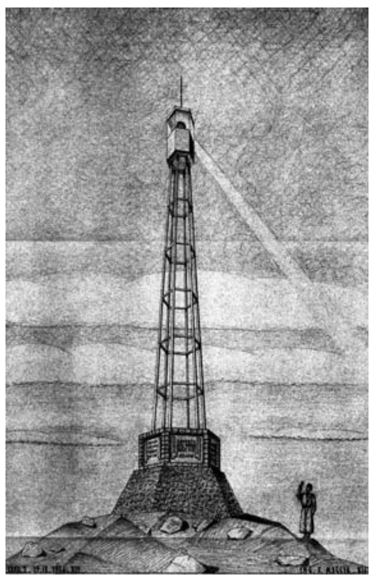
Enzo Biffi Gentili e Ufficio Arredo Urbano Città di Biella, ***Modello di colorazione per lo Stadio Pozzo-Lamarmora a Biella***, 2008, rendering Alberto Rainero
Courtesy UAU Ufficio Arredo Urbano, Comune di Biella

Colore e città. Il piano del colore di Torino 1800-1850
copertina del volume di **Giovanni Brino e Franco Rosso**
Assessorato alla Edilizia del Comune di Torino e Idea Editions Torino 1980

Tintura Torino

Giovanni Brino

Il Piano del Colore di Torino, promosso nel 1978 dall'allora Assessore all'Edilità Enzo Biffi Gentili e diretto dallo scrivente, è stato il primo esempio al mondo di ricostruzione dei colori storici di una città in base a precisi documenti d'archivio e altre fonti iconografiche e letterarie. Nell'Archivio Storico della Città di Torino sono stati infatti reperiti i documenti testimonianti l'esistenza di un piano del colore messo a punto tra 1800 e 1850 dal Consiglio degli Edili, l'ente preposto al controllo urbanistico della Città. Questo piano stabiliva non solo i colori degli assi viari principali, caratterizzati da facciate ripetitive, ma anche di quelli secondari e delle singole facciate, secondo precisi criteri architettonici e ambientali. I colori della "Tavolozza", prescritti dal piano ("Molassa", "Nanchino", "Persichino", "Foglia morta" ecc.), invero imitativi di materiali lapidei e laterizi, venivano riprodotti e codificati nel muro del cortile del Palazzo Comunale, secondo un criterio gestionale improntato alla nuova cultura industriale, subentrata a quella militare sabauda. Ricerche successive dimostravano che il piano del colore ottocentesco affondava le proprie radici nella Torino barocca, che il suo fondatore Vittorio Amedeo II aveva concepito come un *multi-mass media* (secondo la brillante tesi di Jeoffrey Symcox), in cui architettura, urbanistica, colore, luce e persino la musica si integravano diventando il *Theatrum Sabaudiae*, luogo delle manifestazioni politiche, militari e religiose promosse dall'emulo del Re Sole. La colorazione della Torino barocca, evocata dall'iconografia dell'epoca, a causa delle guerre e delle pestilenze, si era però limitata agli ambienti aulici principali come piazza Castello, piazza San Carlo, via e piazza Palazzo di Città, piazza d'Italia ecc. Il piano del colore ottocentesco faceva propri i colori stabiliti in epoca barocca e li estendeva, con gli opportuni adattamenti, a quegli ambienti che nel frattempo venivano intonacati, come la via Po, o realizzati ex novo, come piazza Vittorio, piazza Gran Madre, piazza Carlo Felice, piazza Statuto ecc. Il Piano del Colore del 1978, ancora in vigore dopo trent'anni dalla sua nascita, ha ristabilito i colori storici delle principali vie e piazze, come si può constatare effettuando una passeggiata da piazza Castello verso Porta Nuova, attraverso piazza San Carlo; verso piazza Vittorio Veneto, attraverso via Po; verso piazza Statuto, attraverso via Garibaldi e verso piazza della Repubblica, attraverso via e piazza Palazzo di Città e via Milano. Contemporaneamente, il piano ha promosso il restauro conservativo di tutte le facciate storiche, comprese quelle Liberty e del movimento moderno, salvaguardando il tessuto connettivo della città policroma barocca e ottocentesca.



Federico Maggia, *Progetto per l'erezione del Faro dell'Impero sul Monte Mucrone, Veduta prospettica*, 1936, disegno a matita su carta, Fondo Maggia, Fondazione Sella, Biella

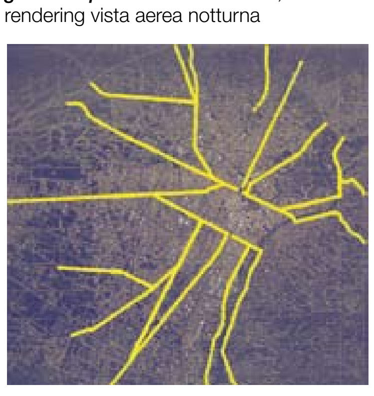
Lıght plaɴ Lıght plaɴe

Λrchı -Group U.P.S.

"Il mio sogno è nutrito d'abbandono,/ di rimpianto. Non amo che le rose/ che non colsi. Non amo che le cose/ che potevano essere e non sono/ state... Vedo le case…". Sono versi primo Novecento tratti dalla *Cocotte* del poeta piemontese Guido Gozzano, che poniamo a epigrafe di questo articolo, di qualche anno fa, di un gruppo di architetti torinesi, qui ripubblicato per la sua attualità. (L.P.)

"Chi nella notte giunge a Torino con l'aereo può godere di uno spettacolo unico: il colore della luce disegna la città come un'enorme ed estesa opera di land-art. Tra pianura e collina si distende un lungo e largo segno luminoso. Come in una gigantesca ragnatela, i grandi corsi di colore bianco (luce 'fredda') emergono sulle zone residenziali di colore giallo ('luce calda'), mentre le luci colorate indicano le opere d'artista disseminate nelle varie piazze e sulla Mole. L'innovativo progetto di illuminazione generale, opera degli architetti Achille Castiglioni e Gianfranco Cavaglià, dal 1982 è stato per l'amministrazione e i privati il quadro di riferimento nel cambiamento dell'aspetto e della vivibilità notturna di Torino. Una volta atterrato, il viaggiatore orientato dal sistema di luce colorata raggiunge senza incertezze il centro cittadino; di giorno lo indirizzano gli stessi pali di supporto lungo i corsi, diversamente colorati a seconda della direzione. I turisti nottambuli possono girovagare sicuri sui marciapiedi che, al contrario di altre città, sono più illuminati dei corsi ('le auto hanno già i fari', come aveva notato Ettore Sottsass). Lo scomparso Achille Castiglioni è stato uno dei più geniali creatori di lampade ma, osserva Cavaglià, 'il metodo di Castiglioni non perdonava' e allora per Torino si partì da zero e si progettò l'illuminazione, nel senso di scelta del colore della luce, partendo dal presupposto che il soggetto debba essere proprio la luce e non l'apparecchio illuminante. Risultato: la città gode ora di una illuminazione coordinata e razionalizzata, che ha fatto tesoro anche degli apparecchi storici, ponendo il colore della luce e l'efficienza delle tecnologie al centro di un progetto diretto a chi visita la città e a chi la vive tutti i giorni. Secondo Enzo Biffi Gentili, all'epoca vicesindaco e assessore promotore del progetto, insieme a quello per l'arredo urbano e del colore, questo Piano per l'illuminazione collegato ai bilanci di previsione dell'Azienda elettrica 'sarebbe stato un piano maiuscolo, un intervento pesante da parte dell'amministrazione', che però non poté o non volle metabolizzarne la complessa 'sistematicità' e non lo attuò". (dalla *Fantaguida di Torino. Ufficio Progetti Smarriti*, in "Torinosette", supplemento de "La Stampa", 18 febbraio 2005).

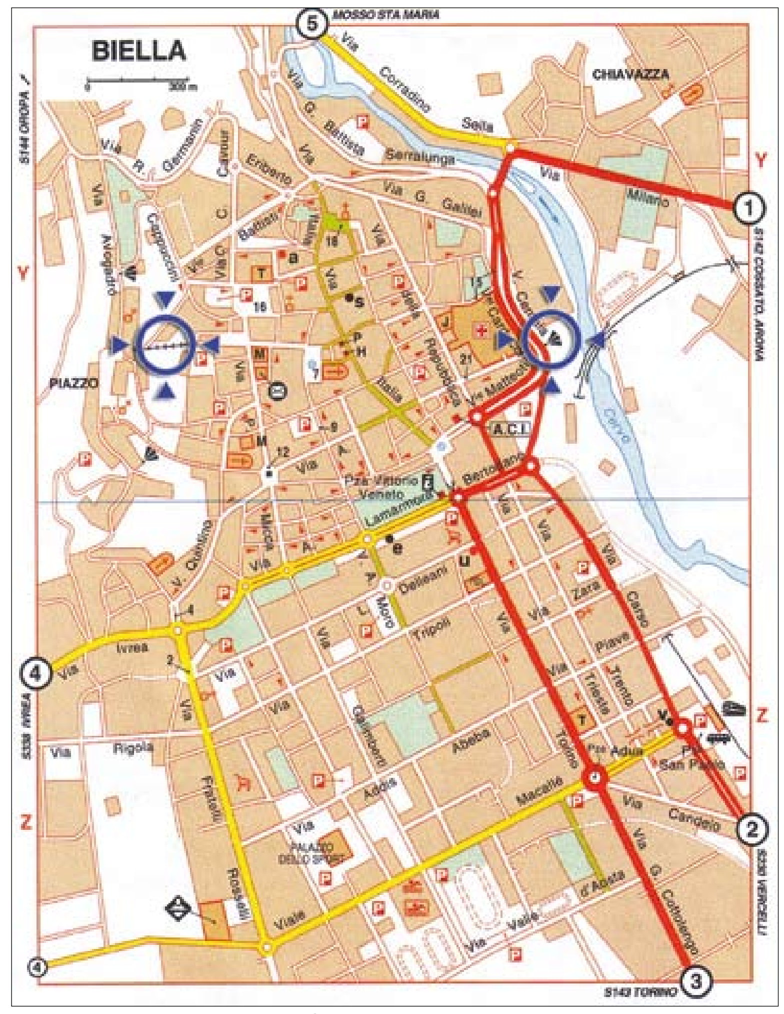
Achille Castiglioni, Gianfranco Cavaglià, *Progetto di illuminazione generale per la Città di Torino*, 1981 rendering vista aerea notturna



Segɴalı ıllumıɴaɴtı

Eɴzo Bıffi Geɴtılı

Chissà se Achille Castiglioni, quando tracciava le linee guida del Piano Regolatore della Luce per Torino (vedi il "racconto" a fianco, scritto da Archi-Group Ufficio Progetti Smarriti), aveva in mente un precedente storico affascinante, rammentava una fantasmagoria creata dalla nostra maggiore avanguardia storica. Infatti, nel 1933 i futuristi Filippo Tommaso Marinetti, Angiolo Mazzoni e Mino Somenzi, redigendo il loro *Manifesto dell'Architettura aerea* -molto meno conosciuto di quello dell'Aeropittura, apparso sulla "Gazzetta del Popolo" di Torino del 22 settembre 1929 nell'articolo *Prospettive di volo*- avevano profetizzato: "la città unica a linee continue mostrerà al cielo il suo parallelismo di aerostrade turchine oro arancione, aerocanali lucenti…". Può benissimo essere che Achille conoscesse quel manifesto: infatti egli e il fratello Pier Giacomo, secondo Vittorio Gregotti, avevano "il gusto della citazione", tanto è vero che, portando un emblematico esempio, "nessun oggetto italiano come la poltrona *Sanluca* del 1960 è riuscito a riprendere con tanta sagacia l'esperienza futurista, di Boccioni in particolare, per vie del tutto insolite, nessuno è riuscito a connettere la specificità della propria radice culturale con l'assoluta modernità dell'approccio in modo tanto chiaro", e si tratta, sempre, di un approccio che "tende alla riconquista dell'immagine fantastica" (V. Gregotti, *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*, Electa, Milano 1982). Questa intermittente memoria avanguardista -dalle risonanze futuriste ma anche dadaiste, seppur ironicamente decantate ed esteticamente potenziate, come ho cercato di dimostrare nel mio volume *La sindrome di Leonardo. Arte-design in Italia 1940-1975*, Allemandi, Torino 1995- non deve tuttavia far considerare in generale l'approccio progettuale dei Castiglioni, e in particolare quello di Achille al Piano della Luce di Torino, studiato assieme a Gianfranco Cavaglià, come "irrazionale". È quanto invece avvenne quando si valutò il sovracitato Manifesto futurista: "Marinetti, con il Manifesto dell'architettura aerea, pone un netto distacco tra l'ideale futurista e l'architettura che ci sta a cuore, chiamasi essa razionale o funzionale… La nostra architettura… si richiama tenacemente al principio che ogni espressione estetica germina in linea diretta dalle necessità pratiche che la generano… Invece il futurismo parte dal punto di vista opposto: il primo suo pensiero è un pensiero decorativo, anzi addirittura teatrale e scenografico (…) Noi tiriamo la corda verso l'ingegneria, il futurismo tira verso la letteratura…" (P.M. Bardi, *A Proposito del Manifesto dell'architettura aerea*, in "Quadrante" n. 9, 1933). Letterato di formazione, ho una legittima preoccupazione, e devo quindi cercar di spiegare la "logica" che è stata alla base di alcuni miei interventi preliminari alla redazione di un Piano della Luce di Biella. Una città che, *mea culpa*, non conoscevo, e che prima di frequentare ho voluto "interiorizzare" ricorrendo a uno strumento fondamentale per ogni turista, e anche per un professionista: una cartina. Ebbene, in quella mappina notai immediatamente il simbolo, centrale, di una funicolare, e quelli, radianti, di alcuni belvedere. Furono i primi punti che andai a visitare. Con uno strano effetto di straniamento, infatti nella "rappresentazione" cartografica la rilevanza di quei fuochi urbani era molto maggiore che nella realtà, nella quale erano poco individuabili, e soprattutto la notte poco percepibili, e una volta raggiunti, godibili. Mi sedusse quindi l'idea di un procedimento invertito, di una "restituzione" del virtuale nel reale, attraverso una segnaletica luminosa, realizzando almeno una delle antiche intuizioni di Castiglioni. Ma cercando di evitare critiche del tipo di quella avanzata da Pier Maria Bardi verso il manifesto futurista, ove a suo dire "l'allegoria si impone sulla funzionalità". Anche se a esempio il mio primo progetto di intervento, quello sulla ottocentesca funicolare che collega la parte bassa della Città, detta Biella Piano, alla parte alta, detta Biella Piazzo, elaborato con l'Ufficio Arredo Urbano del Comune, prevedendo la sottolineatura luminosa, in celeste, dei gradini della scala metallica d'ispezione posta al centro dei due binari d'ascesa e discesa del tracciato, potrebbe da qualcuno essere inteso come una "allegoria". Certo, una "scala di luce" pare anche simboleggiare ogni sorta di Ascensione, in ogni civiltà, e ci basti qui ricordare al Giudeo-Cristiano la Scala di Giacobbe, in *Genesi*, 28, 11 e sgg.; oppure al Massone la scala mistica del Cavaliere Kadosch, 30° Grado del Rito Scozzese Antico e Accettato (trovo obbligata quest'allusione al Grande Architetto dell'Universo di fronte alla celebrazione di un Congresso mondiale di colleghi…). Tuttavia, la nostra scala di luce non è stata tanto progettata come segno simbolico, quanto come segno iconico e *indicale*, elemento di nuova immagine e comunicazione urbana, come *landmark* molto visibile -e non soltanto da un aeroplano- per le particolari e molto mosse caratteristiche orografiche di Biella e della sua conurbazione. Possiamo pure definirla come un'opera di "arte applicata pubblica": si tratta infatti di un ready-made "rettificato" ma, seguendo un'altra volta la lezione di Castiglioni, "estetizzato" e non "anestetizzato" come nel caso di quelli di Marcel Duchamp, "anartista" per eccellenza. Oppure, ancora, come una delle rare prove, in Italia, di grafica urbana e territoriale. Non basta: abbiamo letto che nel Piano di Castiglioni e Cavaglià si faceva anche riferimento, oltre a "il colore della luce" a una "efficienza delle tecnologie": a distanza di più di vent'anni, quell'aspirazione ha trovato nuova e più affidabile soluzione, a esempio con i LED. Conseguentemente, per garantire risparmio energetico, facilità di manutenzione, durata verranno installati, incastrati nelle alzate dei gradini della scala della funicolare, tubi Philips Color Kinetics iColor Accent, basati su di una tecnologia a diodi LED RGB, quindi spettacolarmente versicolori. Così, anche se la nostra "scala santa" mostrerà quasi sempre un aspetto "celeste", sarà a volte disponibile, in via eccezionale, per eventi, ed effetti, "speciali". E qui entriamo, concludendo, in una zona molto critica del cosiddetto "arredo urbano", disciplina per molti divenuta, dopo i suoi entusiasmanti inizi, alquanto "malfamata". E sovente accusata, quando si occupa di illuminazione pubblica, di propensione alla "luminaria", o addirittura alla "carnevalata". È un rischio reale, che occorre controllare, ma accettare. Perché, pur senza aver mai aderito al "post modernismo", trovo molto persuasiva, nel mondo "triviale" in cui viviamo, l'ipotesi avanzata da uno dei suoi massimi esponenti e teorici, Robert Venturi: "è forse dal paesaggio quotidiano, volgare e disprezzato, che possiamo trarre il complesso contradditorio ordine che è valido e vitale per l'intera nostra architettura e urbanistica". Venturi, secondo Manolo De Giorgi, era "solo, o solitario, a misurarsi culturalmente con il dilemma di un'estetica del pubblico". Adesso, in tanti diciamo che la questione del "gusto" angustia…



Funicolare e belvedere di corso Carducci evidenziati sulla mappa di Biella
originale tratto dalla Guida Michelin, Edizioni per viaggiare, 2004

"Il colore nasce dove le tenebre dominano e la luce continua a resistere disperatamente"

Simon Vestdijk

Enzo Biffi Gentili e Ufficio Arredo Urbano Città di Biella, ***Simulazione di intervento luminoso con uso di barre di LED sul tracciato della Funicolare di Biella***, 2008
rendering Alberto Rainero, Courtesy UAU Ufficio Arredo Urbano, Comune di Biella

Foto-grafie urbaɴe

Eɴzo Bıffi Geɴtılı

L'angustia del buon gusto: in altra occasione ho già affrontato il problema (*Provare gusto*, nel libro di F. Garofalo *Antiaestetica*, Edizioni La Bautta, Matera 2001). All'autore amichevolmente rimproveravo la sua ricostruzione di un identikit della persona di gusto, che doveva necessariamente essere "piena di discrezione", proprio perché a suo dire il buon gusto è caratterizzato da "inespressività", "inapparenza", "misura", "moderazione", dal rifiuto di "colori accesi", toni alti, luci forti. Insomma, il buon gusto sarebbe *elegantia*, ma con tale apparato normativo diviene eleganza minorata. Come troppe volte a Torino: era sicuramente discreta, silenziosa, l'eleganza della *madamin*, la giovin signora: coi suoi *twin-set*, i suoi *beige*, i suoi *écru*, al massimo il *ton sur ton*, nel suo salotto con l'*abat-jour*. Ma non era il tipo di donna che amava frequentare un personaggio come Carlo Mollino: preferiva la *picia*, tipo di donna più discinto. Giunti ora alla cultura del progetto, più pertinente in questo contesto, e pensando oltre a Mollino ad altri grandi architetti subalpini "eccessivi", da Paolo Soleri a Toni Cordero, dobbiamo riconoscere che il loro singolare e mirabile gusto fioriva in quel *terrain vague*, difficilissimo da percorrere per tutti, che sta *tra il buono e il cattivo gusto*. Ma lo stesso Garofalo infine concludeva ammettendo che "una scienza del gusto è impossibile, dato che esistono solo *esempi* di gusto" (traducendo in volgare, facendoci del male, "non tutti i gusti sono alla menta", come ha detto il Sindaco di Torino, Sergio Chiamparino, giustificando alcuni contestati interventi di arredo urbano). Ma torniamo a Biella. In questa stessa pagina ho già iniziato a svolgere un tema su certi progetti d'illuminazione pubblica, che ho concepito anche come esercizi di lettura e riscrittura di luoghi caratteristici, dalla funicolare ai belvedere, come *foto-grafie segnaletiche urbane*. Questa calligrafia illuminata doveva, a mio parere, principiare dalla stessa fase elementare e tradizionale di apprendimento prevista dai manuali didattici e formativi di scrittura, cioè dalla "acquisizione dell'abilità di tracciare aste e filetti" (C. Pascoletti, *Imparare a scrivere. Volume 2*, Vannini, Gussago 2005). Abbiamo iniziato così ad apporre "aste" orizzontali luminose, inserite nei gradini della scala di emergenza della funicolare, e altre, verticali, innestate in elementi d'arredo urbano disposti lungo i "belvedere" di Biella: sul viale del Carso, paletti di Jean-Michel Wilmotte per iGuzzini; sul corso Carducci, pali di Enrico Marforio per Ghisamestieri, a luci decorative policrome. Scegliendo "colori accesi", si riapriva la vessata questione del "gusto": per attenuarla occorreva agire secondo un criterio per quanto possibile "impersonale", oggettivo. Così, adesso brillano nella notte biellese il *Red*, il *Green*, il *Blue*, i "primari" della nostra era elettronica e digitale.

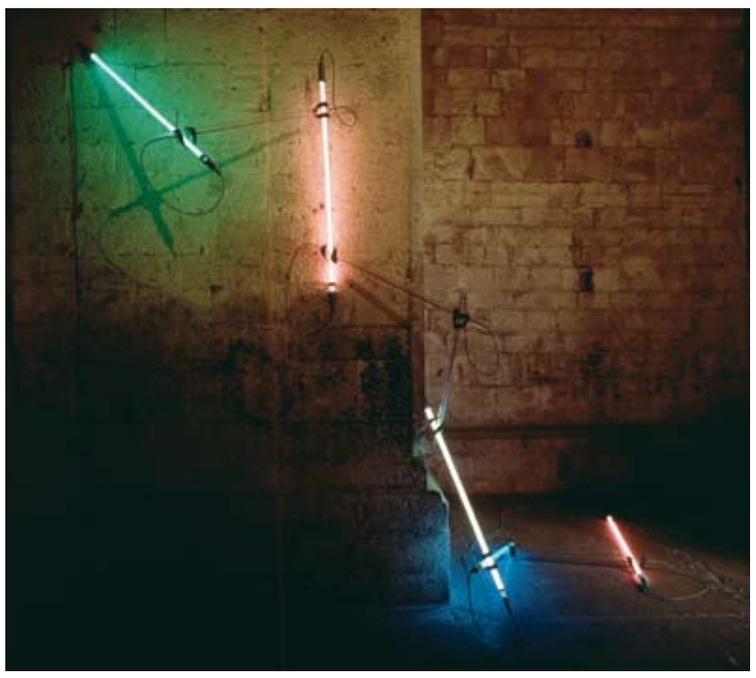
Enzo Biffi Gentili e Ufficio Arredo Urbano Città di Biella, ***Progetto di palificazione a luci decorative a colori primari RGB per il belvedere di corso Carducci a Biella***
2007, pali *Arona* di **Enrico Marforio** per Ghisamestieri, sopra foto Antonio Mantovan per "Il Biellese", sotto foto Antonio Canevarolo

Light pencil Light saber

Undesign

Che l'architettura si nutra anche di "citazioni" e "prestiti" non è un mistero, come non lo è la sua stretta correlazione, amplificata nelle correnti futuriste e high-tech, con prefigurazioni del futuro, spesso e volentieri in loro versione pop e visionaria, da fantascienza. Gli interventi luminosi per la città di Biella, realizzati su *concept* di Enzo Biffi Gentili, consulente del locale Ufficio per l'Arredo Urbano, possono far scattare numerose associazioni con l'*imagerie* della *science fiction*, soprattutto nel caso di alcune installazioni che possiamo considerare di *applied public art*, anche se sovente realizzate utilizzando corpi illuminanti prodotti in serie. Probabilmente, risale all'origine torinese del direttore artistico del MIAAO la predilezione per quelle che egli stesso definisce come *foto-grafie segnaletiche urbane*. Sarebbe tuttavia troppo facile, e anche sbagliato, presumere una grande influenza delle natalizie luminarie delle *Luci d'artista* oppure dei frequenti *environments* al neon di Mario Merz. Le fonti probabili, o certe, sono più "disciplinari". Dal punto di vista teorico e della ricerca applicata, risale infatti ai tempi della rilevazione degli elementi dell'arredo urbano dei primi anni Ottanta, da lui promossa, una "schedatura" delle insegne pubblicitarie al neon, suggestionata dalla lettura di un testo di riferimento -anche se per pochissimi, all'epoca, in Italia- come quello di Rudi Stern *Let There Be Neon* (Harry N. Abrams, New York 1979). Se invece si guarda all'attività di curatore di mostre di Biffi Gentili, è ancora più facile riconoscerne le "autorità", anche perché da lui stesso dichiarate. A esempio, suo partner per l'*exhibition design* fu, sino alla morte, l'architetto torinese Toni Cordero, del quale, a proposito di uso della luce, ha detto: "Cordero usa materiali 'volgari' e tecnologie industriali. Il suo talento agonistico, pronto ai confronti più azzardati con le ombre incombenti di grandi architetti del passato, da Antonelli a Juvarra a Guarini, si manifesta attraverso un insolito approccio alle tematiche della distribuzione dell'energia e dell'illuminotecnica, nella ricomposizione di un armamentario eterogeneo", che era fatto di trasformatori, cavi lasciati a vista, proiettori da discoteca, fanali lampeggiatori da emergenza, e appunto neon, in soluzioni composite ed estreme anche adottate in allestimenti di arte sacra, come nelle esposizioni del ciclo *Dioce* in San Filippo Neri a Torino, sede del MIAAO. Un altro architetto, e artista, biellese e poi torinese molto frequentato personalmente e criticamente è Leonardo Mosso, già incontrato su queste pagine, del quale ha Biffi Gentili ha scritto: "Dal 1990 egli realizza delle *Strutture di luce* in due varianti: strutture metalliche a sezione quadra… e strutture di tubi in materiale plastico a sezione circolare, anch'essi contenenti neon. I giunti e il cablaggio di queste strutture a midollo luminoso consentono sviluppi spaziali multi direzionali e installazioni stabili, disposte ortogonalmente, a colonna, eccetera, oppure aperte, quasi danzanti, ad altissima possibilità di trasformazione e adattamento a ogni condizione spaziale. La distribuzione dell'energia e della luce, di differenti colori, dal superturchese al giallo banana, dal rosa salmone al giallo semaforo, divengono così materiale da costruzione e le strutture un sistema integrato di estrema variabilità e flessibilità". Noi qui, a commento iconografico, pubblichiamo una *Struttura di luce* di Mosso del 1996, dove la luce fluorescente sembra normata dal codice RGB, e vogliamo anche ricordare, dello stesso autore, l'installazione luminosa situata nel centralissimo parcheggio di piazza Vittorio a Torino, che "alza la media" qualitativa delle *Luci d'artista*. Luci che dovrebbero adornare la città, colorando e interloquendo con le sue architetture, arricchendole di nuove informazioni colte, ma che, senza nulla togliere al valore estetico in sé di alcune di quelle prove, appaiono più che "vaghe", "vaganti", per la decisione, più volte presa dall'Amministrazione, di spostarle, Natale dopo Natale, in differenti siti urbani, compromettendo con ciò uno dei caratteri che dovrebbero essere distintivi delle installazione *in situ*: essere appositamente progettate per un determinato, preciso spazio. Le *foto-grafie* biellesi sono invece "installazioni permanenti", e non effimere o solo festive, che hanno una funzione ben definita: il loro "lavoro" consiste nel segnalare, ed esaltare, aree di interesse della città altrimenti difficilmente individuabili, e anche di fornire "istruzioni per l'uso" in aree strategiche per l'immagine urbana, come i punti panoramici e i giardini che, situati a raggiera a partire dalla città storica, devono divenire rinnovati "documenti di identità" del territorio. La scelta della gamma del colore-luce, come succede anche in altri settori di intervento del progetto BAU, potrebbe apparire arbitraria e provocatoria, ma è in realtà quasi forzata dalla necessità di rifuggire da quella tendenza alla *lumière d'ambiance* confortante e un po' galeotta, magari irradiata da lampioni "in stile", purtroppo usata e abusata in nome dell'evocazione di atmosfere *d'antan*, rivisitanti il passato, anche se all'intorno più nulla giustifica quella -più bovaristica che proustiana- *recherche du temps perdu…* Le tinte selezionate derivano da un rigoroso utilizzo del codice colorimetrico RGB, ossia, per i non addetti ai lavori, la suddivisione dei colori ottenibili tramite fasci luminosi in tre componenti primari, rosso, verde e blu, la cui sintesi additiva, o mescolanza per sovrapposizione, dà vita al bianco. Un sistema colorimetrico fondamentale nella società odierna, madre e allo stesso tempo schiava di mille realtà parallele costituite di immagini virtuali riprodotte digitalmente: esso è infatti la base dei colori riprodotti negli schermi televisivi e nei monitor. Ma arriviamo, infine, all'intervento specifico che vogliamo illustrare in questo articolo: la posa di paletti luminosi che segnalano l'ingresso ai vialetti del giardino di via Carso, a fianco della stazione ferroviaria di Biella. Sono apparecchi di illuminazione da camminamento per aree pubbliche, che adottano sorgenti luminose fluorescenti, i neon. Fenditure praticate nel loro corpo cilindrico in estruso di alluminio, schermate da lastre di policarbonato, creano lame di luce, nel nostro caso policrome per l'interposizione di filtri colorati in rosso, verde e blu. Se ora ricorriamo al "pensiero laterale", e visivo, che ci è caro, che tende alla ricerca di omografie, la prima cosa che viene in mente guardando queste lampade -per dovere di cronaca, progettate dall'architetto e designer francese Jean-Michel Wilmotte e prodotte da iGuzzini: tanto per intenderci, l'accoppiata tra l'altro responsabile di uno dei progetti d'illuminazione del Louvre parigino- è qualcosa di molto più lontano spazialmente e temporalmente di Biella, ma più vicino all'immaginario collettivo e alla "cultura di massa" cinematografica. Lo stesso tipo di riferimento "fantascientifico" che ci ritorna in mente, è stato già proposto, ma con finalità denigratorie, nell'ambito del prevedibile strascico conservatore di critiche che segue la maggior parte delle iniziative innovative. Ma non ci stupiamo perché condividiamo quanto ha scritto il venerabile nostro massimo estetologo Gillo Dorfles: "ancora una volta mi tocca ripetere quello che vado dicendo da almeno una cinquantina d'anni: che il pubblico vuole sempre quello che già conosce…" (G. Dorfles, *Conformisti*, Donzelli, Roma 1997). Allora, l'evidente associazione, comune a "passatisti" e "futuristi" destata dalla visione dei paletti di Wilmotte è quella con le spade laser, le *Light Saber*, le armi utilizzate nella saga di *Star Wars* dai combattenti delle due fazioni in lotta per il futuro della società umana. Composte da un'elsa dalla quale scaturisce una "lama" che in realtà consiste in un fascio di energia, percepibile come un raggio luminoso lungo circa un metro. Nei primi episodi della saga, per venire incontro a problemi tecnici dei mezzi utilizzati all'epoca per le riprese, i colori decisi per i colori-luce di queste armi furono appunto il rosso il verde e il blu, proprio i tre RGB sopra citati. Le spade laser sono uno dei simboli emblematici del capolavoro di George Lucas, a sua volta nel suo complesso elemento fondamentale di quel patrimonio di conoscenze fantascientifiche al quale accennavamo all'inizio di questo nostro testo proprio in relazione alla cultura del progetto. Patrimonio, non va dimenticato, ereditato dalla cultura popolare, anche da quei romanzi di cappa e spada tanto cari come "genere" alla vecchia letteratura d'intrattenimento. Know-how, seppur popolare, talmente fondamentale da essere stato fonte d'ispirazione di uno dei maggiori esponenti dell'architettura contemporanea attuale come Rem Koolhaas, con un'adesione totale, in una forma di citazione "estrema", sino ai bordi del "plagio" (sull'argomento, rimandiamo alla lettura dell'articolo *Sfere celesti* alla pagina 3 di questa pubblicazione). Va detto che, anche nell'ottica di una coerenza tra gli interventi, il rapporto tra "cosmo" e Biella sottolineato dal progetto BAU non si esaurisce in queste sorte di *Excalibur* futuristiche piantate nel terreno; un altro importante installazione sarà quella del rifacimento e dell'attrezzatura con giochi per bambini della Piazza del Monte, in una zona del Centro Storico un po' "abbandonata", che sarà trasformata in una *UFO Place*, al cui centro sarà eretta una "base spaziale". Tutta questa nostra insistenza su allusioni, dirette o indirette, a spazi siderali, va giustificata. Il rapporto tra cultura del progetto e immaginario della fantascienza è proprio il tema dominante del progetto Afterville, che abbiamo ideato e che è stato approvato dalla Fondazione dell'Ordine degli Architetti di Torino e Provincia, di cui questo giornale è in qualche modo l'organo ufficiale. Il progetto si è anche tradotto in un ciclo di manifestazioni culturali collaterali al XXIII Congresso mondiale degli Architetti UIA, che si svolgerà a Torino dal 29 giugno al 3 luglio 2008. Ma siamo anche architetti, oltre che cultori di *science fiction*. Quindi vogliamo, e dobbiamo, concludere in modo molto più professionale. Gli apparecchi di illuminazione da camminamento per aree pubbliche di Jean-Michel Wilmotte per iGuzzini non si chiamano *Light Saber*, ma *Pencil*. Titolo rivelatore, per questo "romanzo di formazione" del progetto BAU Biella Arredo Urbano: si tratta quindi di *matite*, di strumenti di scrittura, luminosa. Assolutamente pertinenti quindi con quell'obbiettivo di apprendimento, con l'esercizio basilare del tracciare punti, aste, filetti, di una calligrafia urbana che rappresenta una delle più persuasive suggestioni teoriche, ma tradotte in pratica come nel caso di via Carso, per la rifondazione di una disciplina un tempo, a Torino e ovunque celebrata, oggi, a volte con qualche buona ragione, diffamata.

Leonardo Mosso, ***Struttura di luce***, 1996, plexiglas, acciaio inox, luce al neon trasformatore, installazione a configurazione variabile, foto dell'artista



> **"Il colore può diventare emotivo in modo mortale"**
>
> **Roman Opalka**

Enzo Biffi Gentili e Ufficio Arredo Urbano Città di Biella, ***Progetto di illuminazione a luci decorative a colori primari RGB per i giardini di via Carso a Biella***, 2008 corpi illuminanti ***Pencil*** di **Jean-Michel Wilmotte** per iGuzzini, foto Marco Comba per "Il Biellese"

Darth Vader con Light Saber, immagine promozionale del film ***Star Wars Episode III Revenge of the Sith***, 2005

Mandala Margherita

Elisa Facchin

Tra gli obbiettivi delle prime *Linee programmatiche per l'arredo urbano di Biella*, pubblicamente presentate nell'aprile 2007, più volte compare la poco frequente locuzione "opere di arte applicata pubblica". Si tratta della parziale ripresa di quel termine *Art Public* che nell'Ottocento in Francia, come ci ha tra gli altri insegnato la scomparsa compianta studiosa Vera Comoli Mandracci, indicava proprio l'arredo urbano, ma poi estesa sino a comprendere l'arte applicata, intesa come disciplina particolarmente attenta -a differenza della Public Art, ultima frontiera di un'arte "pura" che così cerca di attenuare il suo patologico autismo- al rispetto dei vincoli del progetto, al contesto ambientale, alla storia dei luoghi, insomma disposta ad accettare di agire in un regime di "libertà vigilata" e non di licenza. Esaminiamo ora, a esempio, un intervento sul territorio biellese elaborato tenendo molto conto del *genius loci*: la posa di un vitreo cerchio luminoso sul Ponte della Maddalena che attraversa il torrente Cervo a Biella. Da un lato, formalmente, la sua "punteggiatura" è teoricamente e cromaticamente coerente con quegli "esercizi di calligrafia illuminata" che segnano la prima fase, "elementare", di sperimentazione della nostra nuova "scrittura urbana". Dall'altro il *ductus* circolare luminoso costituisce un'occasione di evocazione di uno spirito, o di un "fantasma", del luogo. La storia narra infatti che il primo giorno di giugno del 1307 nei pressi del Ponte della Maddalena venne arsa sul rogo Margherita Boninsegna, sposa dell'eresiarca Fra Dolcino, capo del movimento pauperistico degli Apostolici. Incapace di resistere all'eloquio suadente del carismatico Dolcino, e forse ancor più attratta dal suo professare la necessità di una società paritaria fra uomini e donne, la bella Margherita senza indugio nel 1303 aveva abbandonato il nativo Trentino per seguire Dolcino nelle sue peregrinazioni e predicazioni nelle valli del vercellese prima e sul Monte Ribello, nell'attuale provincia di Biella, poi. Qui tuttavia i Dolciniani, mal accolti dai locali e costretti all'isolamento, vivevano di stenti, inseguiti dalle incalzanti ire e scomuniche papali. Durante la settimana di Pasqua del 1307 i biellesi, aizzati alla battaglia da una promessa di indulgenza plenaria, li stanarono e massacrarono e tutti i superstiti furono condannati a morte. Per ultimo Dolcino, torturato e lasciato morire fra i tormenti a Vercelli. Egli ebbe così il tempo di veder bruciare la sua compagna. Le cronache narrano che anche sul rogo la bellezza di Margherita, tanto folgorante da apparire stregonesca, splendesse più delle fiamme. Nell'ottobre del 2007, settecento anni dopo, anche a indice di quel rogo, si è "acceso" un cerchio luminoso policromo composto dai cubetti *Porfido*, disegnati da Pier Filippo Ferrari per Fratelli Martini. I cubetti *red, green, blue* sono in vetro temprato, antiscivolo. Rugoso come la pelle delle streghe.

Enzo Biffi Gentili e Ufficio Arredo Urbano Città di Biella, ***Progetto di illuminazione a luci decorative a colori primari RGB per il ponte della Maddalena a Biella***, 2007, segnalatori da terra ***Porfido*** di **Pier Filippo Ferrari** per Fratelli Martini, foto Antonio Canevarolo

Nino Cerruti, ***Proposta di nuovo sfondo verde bandiera per strisce pedonali sul suolo pubblico di Biella***, 2007, rendering Bellissimo, Courtesy UAU Ufficio Arredo Urbano, Comune di Biella

Recenti intrecci

Enzo Biffi Gentili

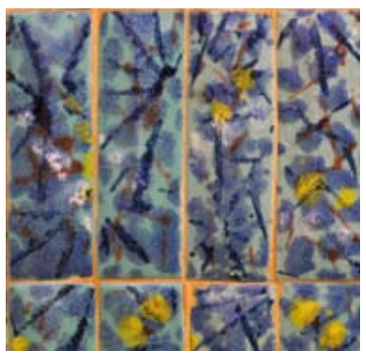
Biella è città d'arte e industria tessile, da secoli. Sarebbe curioso, dopo tante dichiarazioni d'amore, di intenti e di rispetto per il *genius loci*, non trarne qualche conseguenza progettuale. Abbiamo già accennato, nelle pagine precedenti, all'intervento di colorazione di una scuola elementare "griffato" da Nino Cerruti, da uno stilista cioè, *très cultivé*, la cui aristocratica manifattura di famiglia risale all'Ottocento, al secolo che vide affermarsi le teorie cromatologiche di Chevreul, anch'esse gemmate dalle arti filerecce. Ma la nuova attività da "stilista urbano" di Cerruti non si è limitata solo a un edificio, e si sta diffondendo per tutta Biella, non già "a macchia di leopardo" -son altri gli stilisti italiani che indulgono a questo tipo di livrea, volgarucciama a "macchia di zebra". Nel senso che, progressivamente, le "strisce" pedonali della città saranno ridipinte usando come colore di fondo un verde bandiera, scelto da Cerruti anche per simulare un'estensione, virtuale, del verde urbano. Così, adesso potremmo dire ai biellesi: "Cet été, osez le chic des rayures". Frase tratta da una pubblicità parigina di moda, ma che è anche l'*incipit* di un sofisticatissimo saggio di Michel Pastoureau (*L'étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Seuil, Parigi 1991) nel quale di ogni tipo di "strisce" si sottolinea la costitutiva ambiguità, per la coesistenza in esse di valori simbolici "degradanti" e "liberatori" (e l'ambiguità, si sa, è caratteristica principale di ogni arte pura o applicata, delle strisce di Cerruti e di quelle di Daniel Buren, anch'egli adesso presente sul territorio biellese, chiamato dalla Fondazione Zegna, altra manifattura aristocratica). Ma nella sinossi del libro di Pastoureau si legge anche che un'analisi delle "strisce" nei tessuti consente di interrogarsi "plus largement sur l'origine, le statut et le fonctionnement des codes visuels au sein d'une société donnée". Che è quello che cerchiamo di fare non solo quando si tratta di pensare a una città "griffata" ma anche a una città "graffita", intendendo con ciò la sperimentazione avviata nel settore disciplinare, poco frequentato nel nostro Paese, della cosiddetta "grafica urbana e territoriale". Da un lato naturalmente applicata ai tessuti -per l'abbigliamento di dehors ed edifici- ma anche ad altri supporti dalla maggior consistenza materica, come le piastrelle o il mosaico. Il primo intervento di questo tipo in via di realizzazione è quello di un altro "grande vecchio" come Manuel Cargaleiro sulla Piscina Rivetti, il cui nuovo paramento maiolicato e musivo rappresenterà anche una dimostrazione di poetico talento compositivo nel *lettering* urbano. Il *lettering* in una città potrebbe infatti divenire uno "strumento di navigazione" per i visitatori e stimolare il "senso di appartenenza" dei cittadini, come si sostiene in un importante regesto dedicato a questo tipo di interventi (P. Baines, C. Dixon, *Segnali. Grafica urbana e territoriale*, Logos, Modena 2004). È una tesi che, con l'aiuto dell'AIAP, Associazione Italiana progettazione per la comunicazione visiva, e con il concorso di giovani studi grafici, vorremmo dimostrare.

Carlo Ravizza, ***Particolare degli inserti ceramici sugli spogliatoi della Piscina Rivetti a Biella***, 1956-58, foto Antonio Canevarolo

Piscina musiva

Luisa Perlo

Alla fine degli anni Cinquanta, "l'industriosissima popolazione" della pedemontana Biella si "trovava per la prima volta a contatto con il problema del nuoto, e a poter usufruire di vasche coperte e all'aperto con funzionamento continuo per tutto l'anno". Complice lo spirito d'iniziativa di Guido Alberto Rivetti, amante dello sport e delle Alpi, alfiere di un concetto di mecenatismo che oggi conta davvero pochi eredi, la Piscina comunale Rivetti inaugura a Biella nel 1958. È un moderno impianto sportivo offerto alla cittadinanza dal noto industriale laniero -lo stesso che negli anni Venti aveva condotto a Biella Giuseppe Pagano- in memoria del figlio Massimo, scomparso in un incidente. Progettato dall'ingegnere milanese Carlo Ravizza nel 1956, all'insegna di un'insolita "larghezza di vedute nella scelta dei materiali", viene allora definito "uno dei più grandiosi complessi sportivi d'Italia". "La nota saliente di questo edificio pubblico è proprio quella di dare l'impressione di non esserlo" scrive Ravizza nel 1959, "sia nella scelta dei materiali come nella profusione di colori si è compiuto ogni sforzo per creare un clima accogliente in cui ogni dettaglio lasciasse trasparire una nota personale". "Già entrando la grande parete perlinata in legno con i giochi di *appliques* toglie ogni freddezza a quella che un tempo era chiamata sala da bagno; vivaci colori e grandissime vetrate che scendono fino a terra e che idealmente collegano il verde esterno con la vasca coperta tolgono anche qui ogni impressione di freddo e di stretta funzionalità". Ancor oggi, quando un recente ampliamento ne ha compromesso l'originale equilibrio compositivo, si possono apprezzare i sofisticati accorgimenti decorativi posti in essere dal progettista. Si contano almeno dieci tipologie di rivestimento musivo e ceramico, in differenti varianti cromatiche; si osservano, intarsiati nella malta cementizia degli spogliatoi esterni, frammenti di maioliche policrome e originali pezzi unici come i maniglioni della porta d'ingresso in alluminio pressofuso. Il trampolino, in cemento armato, è una vera e propria scultura astratta, cui il gioco di riflessi nell'acqua imprime un dinamico effetto di rotazione. Con le sue vasche *free-form* e il trampolino aggettante la Piscina Rivetti si apparenta a un analogo impianto realizzato a Monza da Giulio Minoletti, già autore del disegno degli interni delle navi Andrea Doria e Leonardo Da Vinci. Se Minoletti fa realizzare sul fondo della piscina da Antonia Tomasini e Antonia Campi una scultura "abitabile" in mosaico ceramico che ricorda in modo sorprendente posteriori realizzazioni plastiche di Niki de Saint Phalle, Ravizza non è da meno, e affida l'aerea scultura a bordo vasca al *ductus* organico-dinamico di Carmelo Cappello, antesignano promotore di un'arte per lo spazio pubblico. Nativo di Ragusa, allievo di Marino Marini all'ISIA di Monza, Cappello è allora all'apice del successo: di lì a poco la Biennale di Venezia gli dedicherà una sala personale e nel 1959 prenderà parte alla Documenta 2 di Kassel, che si imporrà come la più importante rassegna d'arte nell'Europa del dopoguerra. Ovunque si respira, oltre al cloro, quel clima novecentesco di "sintesi delle arti" che allora, proprio nella Milano di Ravizza, viveva la sua stagione migliore, sulla spinta propulsiva del Movimento Arte Concreta. Nel 1955, con una mostra dal titolo *Esperimenti di sintesi delle arti* alla Galleria del Fiore, il MAC annunciava la fusione con il gruppo francese Espace, legato, per mezzo del suo fondatore, André Bloc, alla rivista "L'architecture d'aujourd'hui", da lui creata e diretta, e a Le Corbusier, rinunciando una volta per tutte alla vituperata "pittura da cavalletto" a favore di una integrazione tra arti, architettura e design, che ancora a Milano darà i suoi frutti più noti -si pensi alla collaborazione tra lo spazialista Gianni Dova e Marco Zanuso. Presto questo spirito avanguardista rivivrà proprio nella Piscina Rivetti, con un intervento concepito per la facciata dell'addizione contemporanea -malauguratamente costruita all'insegna di quella "stretta funzionalità" paventata da Ravizza- dal portoghese Manuel Cargaleiro. Il maestro dell'*azulejo* contemporaneo, cui si deve il rivestimento ceramico della stazione Champs-Elysées-Clemenceau della Metropolitana di Parigi, restituirà coerenza e dignità al complesso dell'ingegnere suo coetaneo, e Biella festeggerà nell'occasione il loro comune ottantunesimo compleanno.



Manuel Cargaleiro, ***Paramento maiolicato e musivo con composizione verbovisiva per la facciata della Piscina Rivetti a Biella*** 2008, rendering Alberto Rainero, Courtesy UAU Ufficio Arredo Urbano, Comune di Biella

> **"Di tutte le arti applicate all'architettura, il mosaico è quella che meglio ne rivela la 'temperatura'"**
>
> **Maurice Culot**, ***Printemps de la mosaïque***, 1992

Dedans dehors Director chair

Alberto Bassi

Biella è città leader nel tessile per l'abbigliamento, quindi nel progetto BAU si è deciso di promuovere la ricerca e la produzione tessile anche per l'arredamento *outdoor*, a esempio nei dehors: lapalissiano. Si è indicata, come tipologia di seduta, la "sedia da regista", qui trattata da un grande specialista come Alberto Bassi, l'autore di *Design anonimo in Italia*, Electa, Milano 2007. (L.P.)

Aprire, chiudere, riaprire, ripiegare, riporre. Rapidamente. Per questo sono nati gli arredi pieghevoli: servono perché talvolta gli spazi sono ridotti, oppure perché necessitano di essere portati appresso, in luoghi vicini o lontani. Ancora, non possono ingombrare e allora si piegano e si mettono via, fino al prossimo utilizzo. Oggetti a vocazione funzionale, e di frequente anche figli di necessità economica; il pieghevole comunica l'idea di effimero, transeunte, destinato a fugace momento, e anche per ciò sovente sceglie di essere meno importante nei materiali, nelle soluzioni o nelle finiture. Il suo valore risiede piuttosto nella perfetta rispondenza a una esigenza temporaneamente limitata, eppure necessaria e carica di prestazionalità. Nella grande famiglia degli oggetti pieghevoli, le sedie sono fra le prime per storia di progetto oltre che per longevità. All'incirca si comincia dalle ottocentesche *campaign chairs* militari che hanno equipaggiato gli eserciti in giro per il mondo, più o meno da colonizzare. E qui la cultura produttiva e progettuale anglosassone è da sempre capostipite, con ingegnose meccaniche soluzioni per chiudere e celare i meccanismi e il loro "trucco". Del resto è noto sono stati soprattutto gli inglesi, nel *furniture design*, a brevettare la formidabile commistione fra funzionalismo, meccanico artificio, estetica e comfort, anche indulgendo a preziose essenze e lucenti ottoni. Poi, per produrre in quantità e a *bon marché*, i pezzi sono divenuti ancora più semplici e apparentemente poveri, come nelle sedie da campo appunto, dove le componenti lignee sono state unite a materiali economici per sedute e schienali. A cominciare dal tessuto; che fra l'altro ha il vantaggio di garantire dignità agli interni ma anche affidabilità per l'impiego *open air*. Furono infatti le prime sedie a rinunciare ai materiali rigidi per seduta e schienale, in un esito leggero, esile e destrutturato, nonché morbido, ergonomico ed economico. Sulle navi militari o da crociera, a fianco delle *deck chair* comparvero allora le sedute in tela, fino alle sdraio, destinate a fulgido futuro come irrinunciabile corredo per i bagni di mare sulle non ancora affollate spiagge dell'allora nascituro turismo massificato. In questa vicenda ampia e dai mille rivoli, che necessariamente non possono riguardare queste brevi note, una propria storia merita la *director chair*, insomma la sedia da regista. Il nome *coram populi lo* deve naturalmente al successo nel mondo del cinema più meno hollywoodiano e al consenso tributatogli dai maestri della regia ma anche dai comuni attori; alimentato, fra l'altro, dalla presenza in USA di un produttore leader, come Telescope, attivo a partire dal 1903, che ne vanta, se non l'esclusiva paternità progettuale, almeno il corposo contributo all'affermazione commerciale. La vicenda storica dell'origine e dello sviluppo progettuale, produttivo e del consumo si interseca dunque con quella più generale delle *folding chairs*, le sedie pieghevoli, da cui la distinguono alcune peculiarità. Come la struttura a X delle gambe, i raccordi in metallo, la ripiegabilità perfino dei braccioli, i modelli di diverse altezze. Ma soprattutto naturalmente il tessuto che, da una certa data in poi sia per lo schienale che per la seduta divenne anche estraibile, tale da indurre variabilità nelle finiture, nonché lavabilità e pulizia per l'utente. La sedia da regista è in sostanza un frutto collettivo, opera di diversi autori e delle successive migliorie che vi apportarono, segnate da un ricco susseguirsi di brevetti. Dal primo del 1883 di Sylvanus C. Hopkins di Boston, Massachusetts per una *Folding camp chair*, scarna ed essenziale, senza braccioli, ai numerosi novecenteschi, fra cui la *Folding Armchair* di George Goldwin di Chicago in Illinois del 1927 che introduce i braccioli reclinabili oppure la *Collapsible chair* di G.T. Grondin di Colinsville nel Connecticut del 1930 per la chiusura orizzontale. Una tipologia e una forma di seduta "definitiva", ricca di suggestione, che con alterni esiti ha ispirato numerosi importanti architetti e designer a cimentarsi nel suo *redesign*, in progetti che di volta in volta la impreziosissero e la aggiornassero nei materiali -il "tessuto non tessuto", per tutti- e nelle soluzioni. Personalmente continuiamo a essere intrigati dalla semplice efficacia dell'archetipo pieghevole con i suoi giunti metallici a vista, sfoderabile nel *canvas ecru* o, volendo eccedere, nelle rigature marinaresche. *Less is more*.

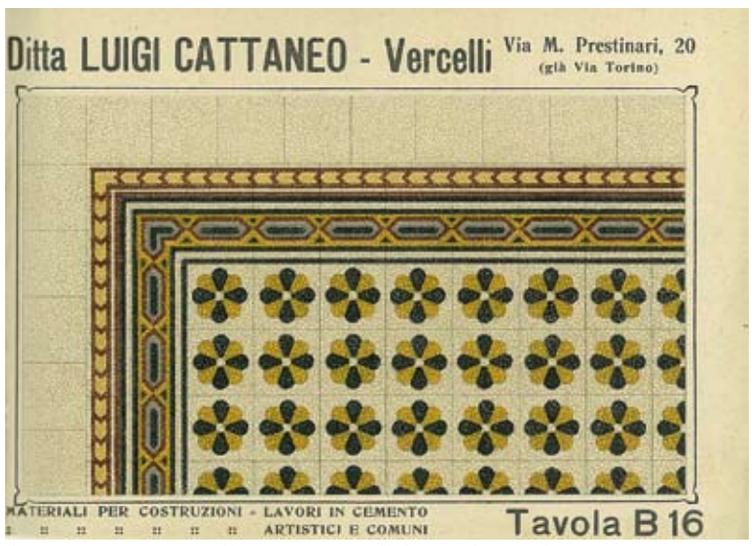
Michel Bouquillon, ***La Regista***, 2007, sedia in nylon e batilane, rendering di progetto Serralunga, Biella

a sinistra
Jan Dranger, ***Down-up***, 1984, sedia in acciaio verniciato a polveri epossidiche e tela di cotone, Joint srl, Milano, foto Bitetto e Chimenti

L'ornato è rinato

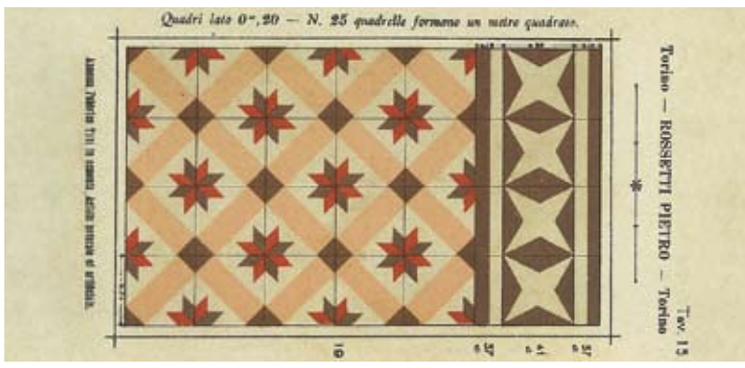
Enzo Biffi Gentili

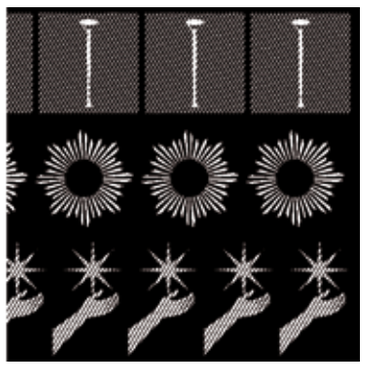
"Ogni sua opera, coperta da uno smalto antico o di nuova composizione, ha la preziosità di un gioiello che irradia luce dall'interno. La sapienza tecnica e la creatività gemmano nel suo lavoro in un gesto di allegria originale. Sono convinto che in futuro molti artefatti oggi celebrati saranno coperti di polvere, considerati irrilevanti o materialmente distrutti dal tempo. Non accadrà a nessuna opera di Manuel Cargaleiro". Sono parole, beneauguranti per la Piscina Rivetti di Biella -si veda l'articolo a fianco Luisa Perlo- del grande architetto portoghese Alvaro Siza che illuminano la figura del pittore e ceramista Manuel Cargaleiro. Nato nel 1927 e convertitosi negli anni Cinquanta all'astrazione attraverso una progressiva stilizzazione degli elementi ornamentali, viene quasi immediatamente riconosciuto a livello europeo come campione di decorazione ceramica per l'architettura. Nel 1955, non ancora trentenne, riceve il Diploma d'Onore dell'Accademia Internazionale della Ceramica di Ginevra. Da quel momento sono innumerevoli i suoi interventi in Portogallo, Francia, e Italia, dove dalla fine degli anni Novanta, lavorando nella città di antica tradizione ceramica di Vietri sul Mare sulla Costiera Amalfitana, che gli ha dedicato un museo, ha rilanciato la tradizione delle *riggiòle*, come laggiù vengon chiamate le piastrelle. Prevengo un'obiezione, legittima: ma cosa c'entra un intervento di "ceramica architettonica" di un portoghese che si ispira anche alla tradizione vietrese, con il territorio, e la cultura del progetto, piemontese? Molto. Gli interventi di decorazione ceramica "alla vietrese" più rilevanti nel secondo dopoguerra del XX secolo si devono a due architetti torinesi, conosciutissimi a livello internazionale, Carlo Mollino e Paolo Soleri, ancor vivente e attivo negli Stati Uniti. Di Mollino, basti pensare a Torino al Dancing Lutrario del 1959, ove l'importante corridoio di ingresso alla sala da ballo sfolgora di riflessi di riggiòle vietresi di diverse tipologie decorative, composte liberamente per brani in un sontuoso paramento. Paolo Portoghesi rileva come il progetto del Lutrario sia importante per capire il rapporto di Mollino con la tradizione, per renderla di nuovo operante, ammettendo come lecito il costruire "per frammenti". E lo stesso Mollino, che fu anche Professore di Decorazione alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, sin dal 1949 dichiarava di voler ribaltare pubblicamente il diktat di Loos sull'ornamento come delitto, così: "è questa decorazione, gesto inutile, nella sua più precisa accezione del termine, tra i segni più squisiti dell'allontanamento progressivo dell'uomo dall'animale, che è quanto dire civiltà" (C. Mollino, *Utopia e ambientazione I-II*, in "Domus" nn. 237 e 238, 1949). Per quanto riguarda Soleri, il suo capolavoro italiano, la Fabbrica Solimene del 1954-56 a Vietri sul Mare, è una incredibile "architettura vertebrata sulla reiterazione del vaso d'argilla" (A.I. Lima, *Soleri. Architettura come ecologia umana*, Jaca Book, Milano 2000), ricoperta all'esterno da una vibratile testura di dischi in terracotta e caratterizzata al suo interno dalla disposizione a pavimento di laterti di "campionari" di riggiòle montati a *patchwork*. Ancor oggi Soleri, nella sua "città ideale" di Arcosanti in Arizona, produce ceramiche. Ma il Piemonte, pochissimi lo sanno, è anche la terra natale del primo "artista applicato" che nell'Ottocento rilanciò, a livello internazionale, la pratica della "ceramica architettonica": Giuseppe Devers. Nato a Torino nel 1823, a soli trent'anni veniva considerato in Francia, dove si era trasferito, un "moderno Luca della Robbia", in grado di offrire, come scrisse Prosper Merimée, "risorse preziose ai nostri architetti e dei potenti motivi decorativi" ("Moniteur Universel", 8 luglio 1853). Poi, tornato in Italia, ottenne nel 1871 la prima cattedra di ceramica, sotto la specie della "pittura industriale", all'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino. Inoltre, abbandonando per ora la ceramica, notiamo che tra fine Ottocento e almeno sino agli anni Venti del Novecento nascono e fioriscono in Piemonte diverse "industrie artistiche" che si dedicano alla produzione di mattonelle, marmette e quadrelle dai variegatissimi motivi decorativi policromi in cemento semplice, cemento Portland e scaglie di marmo naturale, come a Torino la fabbrica di Pietro Rossetti e a Vercelli, la cui provincia allora comprendeva Biella, la ditta Luigi Cattaneo. I loro "mosaici alla Veneziana" diffondono un gusto per la decorazione musiva "popolare" che godrà di un nuovo straordinario *climax* architetturale negli anni Cinquanta, criticamente ricostruito in uno studio elaborato da chi scrive con Luisa Perlo e Francesca Comisso (*EccentriCity. Arti applicate a Torino 1945-1968*, Fondazione per il Libro la Musica e la Cultura e MIAAO, Torino 2003). Ma torniamo alla ceramica, e al presente. Alle porte di Biella, a Vergnasco, sono attive la Ceramica Vogue e la Gabbianelli, importanti realtà industriali che collaborano all'intervento sulla Piscina Rivetti. Si tratta di "fabbriche estetiche" fondamentali per la storia del design ceramico italiano, e per la fase, attuale, di "nuova ornamentazione", facendo anche ricorso a competenze grafiche: a esempio Gabbianelli ha in produzione la serie *Stellina*, firmata da Italo Lupi, e la serie *Astratto*, "ad alto contenuto cromatico", disegnata da Mario Piazza, il Presidente dell'AIAP Associazione italiana per la progettazione visiva, precedente a Beppe Chia che è l'autore dell'articolo sottostante e che ci ha molto aiutato anche nel nostro voler affermare che "l'ornato è rinato". Anche se si utilizzano caratteri tipografici (come ha già fatto Cargaleiro in un suo capo d'opera di arredo urbano come il rivestimento della stazione Colégio Militar-Luz della Metropolitana di Lisbona, e come sta facendo, questa volta con approccio "calligrafico", scrivendo sul "tempio ceramico" della Piscina Rivetti). Tuttavia, *imprinting* dell'identità biellese è l'arte tessile: quindi, a corredo iconografico di queste pagine, pubblichiamo alcune soluzioni proposte da giovani studi grafici invitati dal Comune a proporre decorazioni di tessuti "da esterni", tra le quali la commissione giudicatrice, presieduta da Beppe Chia, ha deciso di premiare quella di Mauro Bubbico, che con il suo sistema si icone *Baufont* ha dimostrato di poter generare infinite testure tessili urbane…



Decorazione per marmette e mosaici, dal ***Catalogo Pavimenti***, album campionario della Ditta Luigi Cattaneo, Vercelli 1924

Decorazione per mattonelle in cemento semplice, dal catalogo
Disegni per pavimenti, album campionario della Ditta Rossetti Pietro, Torino 1890

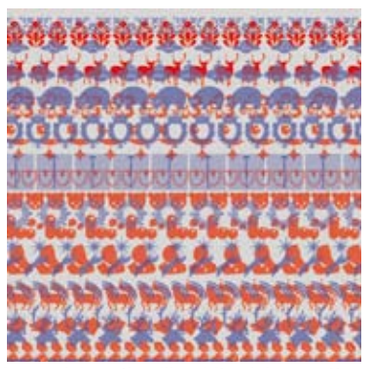




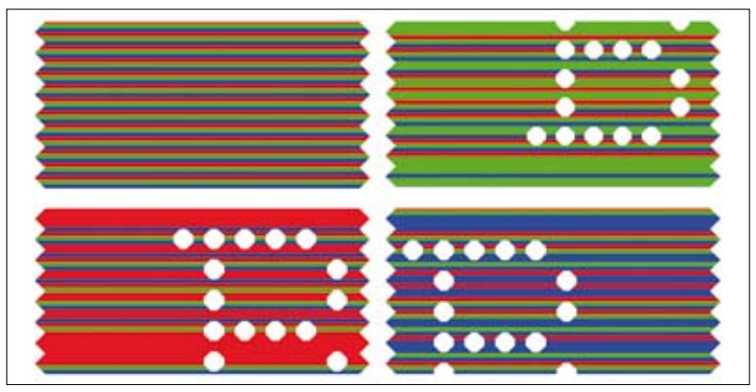
Testure urbane

Beppe Chia
Presidente AIAP

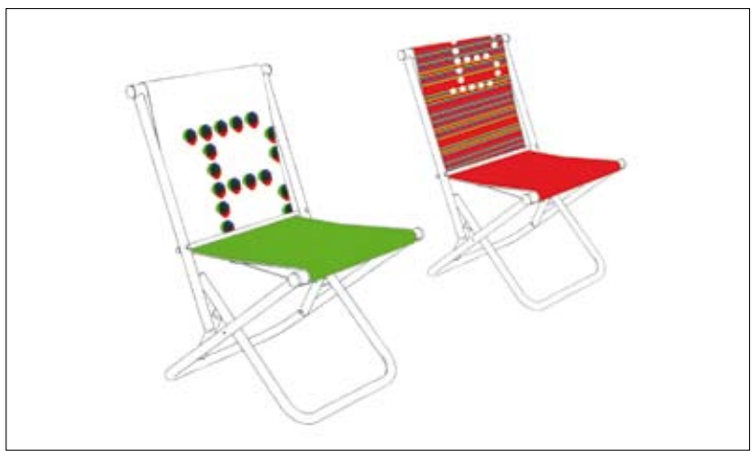
Il nostro Paese ha un patrimonio ambientale, architettonico, artistico straordinario, che va difeso da un *sistema d'identità visiva* strutturato che lo identifichi, ne suggerisca percorsi di lettura e d'uso, lo renda condiviso dalla comunità. È un'esigenza sentita solo da poco. Monumenti e paesaggi per secoli hanno parlato da soli: c'è da chiedersi se la targa, la dida, il logo turistico non siano che palliativi del degrado e del consumo veloce. Molte città devono fare i conti con il caos, la ridondanza informativa, l'abbandono. Sono sfide alle quali un sistema d'identità visiva del territorio deve dar risposta, ponendosi il goal di dare informazioni precise, esaltare le peculiarità dei luoghi, articolandosi in tempi e per scale differenti. Ma con che metodi la pubblica amministrazione può invitare progettisti a costruire sistemi d'identità visiva complessi? L'AIAP da anni indaga in questo campo (si vedano i contributi su "SocialDesignZine" e "Progetto Grafico") e fornisce consulenza alle PP.AA. su come interfacciarsi con i progettisti. Il progetto BAU è un caso nel quale è stato possibile dialogare e costruire un percorso rispettoso delle attese dei cittadini e del lavoro dei designer. Vediamo come. Prima questione: è troppo lunga la lista degli elementi di progetto per la costruzione dell'identità visiva di una città. Si sono quindi individuati "solo" sette temi/luoghi particolarmente significativi per Biella: il logo BAU, la toponomastica viaria, la segnaletica turistica, l'archigrafica d'ingresso della biblioteca, la messa *in situ* della poesia *Piemonte* in corso Carducci, il disegno di tessuti per esterni, lo Skate Park. Altra domanda: quale cultura del progetto può affrontare temi così asimmetrici, che presuppongono la conoscenza di diverse scienze umane e specialità progettuali, di logiche burocratiche, il dominio di varie scale dimensionali, l'adozione di molti supporti materiali o immateriali, la previsione di tempi variabilissimi di realizzazione? La scelta solita di un ente pubblico è quella di affidare a un'unica risorsa progetti che presuppongono know-how diversi. Abbiamo invece selezionato cinque "giovani" studi ognuno competente nel trattamento di determinati temi; tutti invitati a fare esperienza diretta di lettura dei luoghi, a venire in città, mangiarci, dormirci, partecipare a una visita guidata, informarsi. Altra interrogazione: può una città riconoscersi in un sistema d'identità visiva "chiuso", corredato da un manuale applicativo rigido? Un complesso urbano e culturale equivale a un'azienda dove ogni artefatto è coordinato? Esistono strumenti alternativi per governare una grande macchina produttrice di segni? A Biella la commissione da me presieduta si è trovata concretamente di fronte a questi dubbi. Ogni progettista ha disegnato il suo sistema come unità semantica composta da sette sottosistemi coerenti tra loro, ma in ognuno di questi sistemi singole soluzioni si imponevano per originalità e/o applicabilità. Si sono premiate queste eccellenze, abbandonando l'idea di un "pensiero visivo unico". Ed ecco che logo *Biella è Bella*, toponomastica viaria, segnaletica turistica, elementi istituzionali durevoli nel tempo, sono stati assegnati a Diversi Associati; l'archigrafica segnaletica e "poetica", e il disegno di tessuti da esterni allo studio Bubbico; infine lo Skate Park è stato attribuito al collettivo Meat. Biella ha aperto una via, si dimostri ora brava, oltre che "bella"…



Progetti di tessuti per applicazioni tessili urbane elaborati nell'ambito del progetto BAU Biella Arredo Urbano, 2008, in alto da sinistra, proposte di Architects, Mauro Bubbico Studio Grafico, Bellissimo, al centro proposte di Mauro Bubbico Studio Grafico in basso proposte di Diversi Associati



Diversi Associati, ***Proposta di utilizzo di tessuti per dehors elaborata nell'ambito del progetto BAU Biella Arredo Urbano***, 2008



> **"In una simile opera di 'tessitura' si ha un vantaggio ulteriore, che qualsiasi casalinga può apprezzare"**
>
> **Ernst Gombrich**, ***Il senso dell'ordine***, 1979

Enzo Biffi Gentili e Bellissimo, ***STRIKE!*** 2006, cemento, ferro, vetro, 3M light pipe system, 3M fiber light injectors, opera d'arte applicata pubblica realizzata per il Franco Center in piazza Marmolada a Torino, foto Ernani Orcorte

Erezioni grafiche

Carlo Branzaglia

Una volta si chiamava archigrafia, termine col quale si intendevano gli interventi di grafica estesi alla dimensione architettonica. Nel proliferare di insegne, *billboard*, pubblicità parietali, ma anche di *writing* metropolitano e varie forme di *street art*, questa pratica appare oggi di difficile parametrazione, anche perché alle origini della attualissima passione per il graphic design a scala ambientale non sta solo l'istituzionale pratica archigrafica. Sul piano della comunicazione commerciale, è indubbio che una qualche influenza l'abbia avuta l'esplosione dei *billboard*, talora espansi a dimensione di edificio. Ma altrettanto indubbio è che sia stato innanzitutto il *tag writing*, con la sua passione per la scrittura -il graffitismo, in soldoni- e poi la progenie più recente di artisti di strada dediti a pitture murali, fotocopie appiccicate o *sticker* applicati, ad avere ridisegnato i confini del graphic design a grande scala. Non dimentichiamo le insegne commerciali, come Venturi e Las Vegas insegnano; l'antica pratica della decorazione parietale, tradizione mai interrotta e sempre in grado di rinnovarsi; l'esplosione negli anni Novanta del fenomeno fieristico, con un *exhibit design* portato dimensioni sempre più spettacolari. Infine, un'ultima considerazione non guasta: la proliferazione segnaletica, "funzionale", assume a sua volta valore "estetico", ambientale. In termini problematici -il design è sempre *problem solving*- è proprio l'incrocio fra funzione segnaletica e necessità di caratterizzare gli spazi, interni ed esterni che siano, a fornire gli esempi più efficaci di questa riscoperta delle dimensioni maiuscole, come negli interventi, tra i primi in ordine di tempo, di Paula Scher/Pentagram New York (Bloomberg), dei tedeschi Büro Uebele (Osnabrück University) e Moniteurs (Bmw Headquarters), del francese Ruedi Baur (Cinémathèque Française), del giapponese Masayoshi Kodaira (Fukutake House). L'intervento a grandi dimensioni, sia che si usi la pittura, il legno o i LED, serve e a caratterizzare gli spazi, secondo la logica di un'identità espansa a livello architettonico per potenziare l'impatto percettivo sull'utente; e per definire luoghi, livelli, direzioni, ovvero a marchiare gli spazi e indirizzarne i flussi di utilizzo. Dato che il design, grafico in primis, ha sempre a che fare con l'identità, ecco che l'intervento a livello architettonico non fa che propagare i codici visuali di chi li commissiona, pubblico e privato che sia; per cui questo ambito è stato anche fra quelli che hanno richiesto il superamento di una concezione canonica di *corporate identity* verso forme più elastiche di applicazione di linee guida, come a Biella. Altrimenti, l'applicazione dell'identità a grandi dimensioni rischierebbe una ridondanza alquanto fastidiosa.

Architekturburo D3, **Kathrin Gruber e Richard Veneri**, ***Stazione di Plaus*** 2006 archigrafica realizzata con corpi in lamiera verniciata, 240x1300 cm foto Robert Fleischanderl

Anonimo, ***Santuario d'Oropa e Sacro Monte***, fine '700, disegno in inchiostro seppia a penna su carta colori acquerellati, 70,5x49,4 cm
Fondo Maggia Fondazione Sella, Biella

Il tempio delle occasioni perdute

Paolo Portoghesi

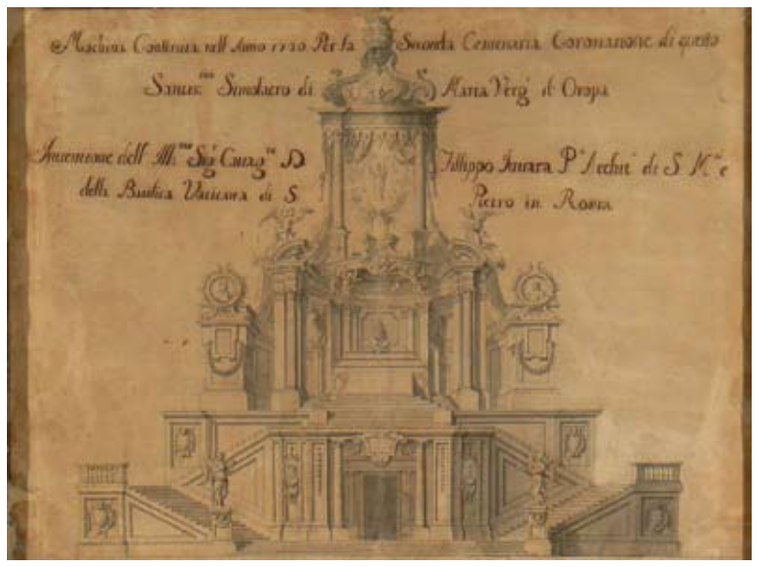
Alle architetture, come agli uomini, può capitare un destino propizio che consente di utilizzare al meglio le occasioni che si presentano, oppure un destino avverso che fa sì che quando le occasioni favorevoli si presentano, intervengano poi ostacoli e cambiamenti che le vanificano, con un assurdo spreco di audaci energie creative. Se si pensa agli architetti coinvolti almeno a partire dal XVII secolo al Santuario di Oropa -Guarini, Juvarra, Gallo, Vittone, Antonelli- poi realizzato su un progetto del Galletti vecchio di cento anni, quel Santuario potrebbe essere definito come il tempio delle occasioni perdute. Dei progetti guariniani di organismi a pianta centrale, quello per il Santuario di Oropa è l'unico basato sull'ottagono ed è quello che sviluppa fino al paradosso l'idea della sovrapposizione "a pagoda" di strati orizzontali, cinque in questo caso: un esempio della consequenzialità del metodo guariniano che mira sì alla formazione di un organismo spaziale unitario ma passa attraverso un processo compositivo che separa nettamente le parti una dall'altra come autosufficienti, per affidarne poi la ricomposizione all'effetto prospettico e al flusso luminoso che attraverso le riflessioni unisce, intreccia, interseca, sovrappone i diversi strati. Ragionando in termini epistemologici si potrebbe dire che Guarini vuole affermare contemporaneamente il principio olistico per cui l'insieme delle parti ha qualcosa di più della mera sommatoria e il principio riduzionista che vede nell'insieme nulla più delle parti aggiunte una all'altra. Questo metodo di costruzione della forma che appare evidente nelle opere costruite, come il San Lorenzo e la cappella della Santa Sindone, trae in inganno nella lettura delle incisioni del trattato in cui l'autosufficienza delle parti sembra produrre un insieme paratattico e farraginoso. In verità le operazioni compositive guariniane: la rotazione, la trasformazione delle matrici geometriche da uno strato all'altro, l'alternarsi di zone dilatate e compresse, vanno giudicate non come stratagemmi slegati, volti all'arricchimento della immagine e alla sovrapposizione di figure caleidoscopiche, ma come parti di un discorso musicale tenute insieme però non dal processo della memoria che consente alle note di combinarsi in successione, ma dal processo della lettura visiva che fonde gli involucri spaziali adiacenti e sovrapposti in un'unica immagine della quale la luce è la vera materia costruttiva. La variazione su un tema che nella musica avviene in tempi diversi si effettua così nell'istante della visione e il movimento dell'occhio e dell'osservatore all'interno dell'edificio ne prolunga l'effetto rendendolo sempre più comprensibile e chiaro e consentendo nello stesso tempo una sorta di ricomposizione geometrica. In un'epoca di mode decostruttiviste come quella che stiamo vivendo il metodo di Guarini si rivela di segno contrario. Una analoga incontestabile inquietudine, così percepibile nei toni cupi e nella drammaticità dei contrasti, è qui espressa in modo meno effimero e clamoroso con un processo inverso che non rifiuta ma raggiunge la catarsi aristotelica. Dopo l'insuccesso guariniano, nel 1725 Filippo Juvarra introdusse nel complesso edilizio quella che rimane forse la sua gemma più preziosa, la Porta Regia, che fa da sfondo al cortile inferiore; una facciata vera e propria più che una porta, che pur condizionata dalla preesistenza del primo ordine di colonne introduce con la sua stesura verticale e gli oriflammi che si disegnano sullo sfondo del cielo, un segno chiaroscurale di grande intensità ed eleganza che ricorda per molti aspetti il misterioso tempio "El Chasne" di Petra, scolpito nella fantastica pietra rosa del luogo. Meno fortunati del maestro messinese il Gallo e il Vittone che pur lavorando nel Santuario non lasciarono impronte significative. Entrambi si occuparono dello scalone di fronte alla Porta Regia e lasciarono disegni per opere non eseguite: il Gallo per la facciata Sud e Vittone per la ricostruzione della chiesa sull'asse del complesso edilizio. Se l'organismo vittoniano noto attraverso le tavole 79 e 80 delle *Istruzioni diverse...* si riallaccia alla ricerca guariniana per il presbiterio circolare estroflesso se ne distacca invece nettamente nella rinuncia alla spazialità metamorfica e nella scelta di un organismo che si riallaccia, per certi aspetti, alla chiesa di Santa Maria della Salute a Venezia prefigurando la spazialità nitida e compatta della parrocchiale di Rivarolo Canavese. Un esempio quindi, il progetto di Oropa, della "resistenza" vittoniana nei confronti del Neoclassicismo ormai dominante nello scenario europeo che lo porta, rinunciando agli aspetti più clamorosi della ricerca spaziale barocca, a riaffermare la linea di un classicismo barocco praticato senza inutili abiure da Bernini, da Longhena e poi da Juvarra e da Piermarini. Da Bernardo Vittone si passa poi a Luigi Canina: dal poeta dello spazio portante e della "bramata luce" all'archeologo che senza passione si limita a offrire la sua sapienza filologica e la sua fama internazionale. Nell'agosto del 1844 il vescovo di Biella diede l'incarico a Canina che faceva parte della corte romana di Maria Cristina di Savoia, benefattrice del Santuario. L'architetto si recò immediatamente a visitare il luogo e, tornato a Roma, fece costruire il minuzioso modello ligneo conservato nel Santuario, che fu sottoposto al giudizio di Pio Nono ed esposto a Roma in una delle sale della Galleria Borghese. Delle 15.000 lire spese per realizzarlo gli vennero più tardi rimborsate dalla regina Cristina solo 10.000 lire. La costruzione iniziò senza indugio nel 1848, ma nell'anno successivo, il 23 marzo 1849, la celebre sconfitta dei piemontesi a Novara spinse il re Carlo Alberto ad abdicare. I tempi non erano quindi propizi per opere così ambiziose e della nuova chiesa si tornò a parlare solo nel 1877, quando l'idea di recuperare il progetto del Canina fu bocciata da una commissione di cui facevano parte Camillo Boito e il conte Carlo Ceppi. Nel frattempo era entrato in scena Alessandro Antonelli, in un primo tempo mostrando con un progetto "ideato per istruzione di un allievo e sviluppato per geniale proprio studio" gli aspetti negativi del progetto del Canina, poi partecipando nel 1876 a quella specie di concorso che si concluse resuscitando il progetto ormai centenario del Galletti. Anche il geniale Antonelli non aveva fatto del suo meglio. Interessante lo sviluppo orizzontale dell'organismo con i due campanili dietro i bracci porticati e chiarissimo l'impianto cruciforme; ma le proporzioni troppo convenzionali negano quelle fughe in altezza che nel San Gaudenzio e nella Mole trasfigurano le esili strutture e riscattano la meccanicità della composizione. Si attaglia perfettamente a questo genere di rigida scricchiolante armonia la interpretazione surreale di Carlo Mollino: "La sua architettura ci fa vedere un grave signore severamente vestito e dall'interno forse finto e cavo, fornito di misteriosi doni, immobile e compassato, dritto sullo spigolo di una gronda altissima a contemplare lontano; il nulla… Lo spettacolo non muove al riso ché il suo volto è calmo, terribilmente impassibile. C'è qualcosa di non chiaro; prima di tutto: come è salito lassù quel signore? La cosa è sospetta in quanto l'abito non è certo il più adatto a tal genere di acrobatiche speculazioni; ma il suo atteggiamento è così assoluto che quasi si ammette legittima tale sua personalissima situazione".

Guarino Guarini (attribuito a), ***Prospetto della Chiesa della Madonna Ss.ma d'Oropa***
fine '600, disegno in inchiostro seppia a penna su carta, colori acquerellati, 67,3x41 cm
Fondo Maggia, Fondazione Sella, Biella, foto laboratorio fotografico dell'Archivio di Stato di Torino, Courtesy Ugo Quarello

> **"Questa estrema metà dell'architettura del '600 è anche l'estrema meta dei maggiori architetti moderni"**
>
> **Gillo Dorfles**, ***Barocco nell'architettura moderna***, 1951

Alessandro Antonelli, ***Nuova Basilica per il Santuario di Oropa, Prospetto e spaccato***, 1876, disegno in inchiostro nero su carta colori acquerellati, 59,9x 86,7 cm, inv. fl/5721, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino
Courtesy Fondazione Torino Musei

Filippo Juvarra, ***Apparato per la Seconda Incoronazione del simulacro della Madonna***, 1720, disegno in inchiostro bruno su carta, 109x68 cm, particolare
Courtesy Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Oropa, foto Alfiero Staffolani



Una casa della Madonna

Elisa Facchin

A quindici minuti dal centro di Biella, nella breve, profonda Valle d'Oropa, compresa fra quelle dei fiumi Cervo ed Elvo, sorge a 1200 metri d'altitudine il Santuario mariano di Oropa, il più importante delle Alpi, dimora di una Vergine Nera. Il pellegrino che giunge a Oropa viene accolto oggi da un maestoso complesso di monumentali edifici articolati su tre terrazze, sormontati dalla Basilica Nuova. Ma la casa della Madonna d'Oropa non è sempre stata così imponente: il Santuario odierno è il frutto di oltre 1500 anni di addizioni e trasformazioni architettoniche. Primigenio nucleo della mariana magione fu un ampio sacello fatto erigere, secondo la tradizione, da San Eusebio, nominato vescovo di Vercelli nel 345, perché ospitasse uno dei tre simulacri della Vergine rinvenuti durante il suo esilio a Gerusalemme: una Madonna lignea con il volto e le mani dipinti di nero che la leggenda vuole scolpita da San Luca, ma che gli studiosi attribuiscono ad un'epoca posteriore. Le prime testimonianze scritte relative a Oropa collocano il successivo ampliamento della casa della Vergine Nera nel Duecento, quando accanto al Sacello Eusebiano venne eretta, per volontà degli eremiti del priorato di Santa Maria, la Chiesa omonima, lunga e larga come la navata centrale della Basilica Antica, che su quella venne costruita nel Seicento col decisivo intervento di casa Savoia e di alcune nobili famiglie biellesi. Pur da poco conclusi i lavori, già nella seconda metà del secolo si ipotizzavano progetti di ampliamento della Basilica, il più prestigioso dei quali, del 1680, a opera di Guarino Guarini. Tuttavia gli interventi strutturali successivi, fino all'Ottocento, riguardarono soprattutto la costruzione di edifici per l'accoglienza dei pellegrini: Pietro Arduzzi progettò intorno alla Basilica un gigantesco chiostro; Filippo Juvarra completò sul lato Sud la monumentale Porta Regia; Francesco Gallo disegnò a valle della prima terrazza altri due cortili circondati da strutture ricettive; Bernardo Vittone e poi Pietro Giuseppe Beltramo completarono lo scalone. Solo nel 1877 il sito ritorna a essere terreno di attese, e contese, architettoniche: vennero rispolverati i progetti di ampliamento della Basilica proposti nel corso dei due secoli precedenti da illustri professionisti quali il già citato Guarini, Luigi Canina, Alessandro Antonelli, e infine la commissione scelse una soluzione di Ignazio Amedeo Galletti, del 1774, che portò alla costruzione di una Nuova Basilica a monte del Santuario. La Chiesa fu consacrata nel 1960.

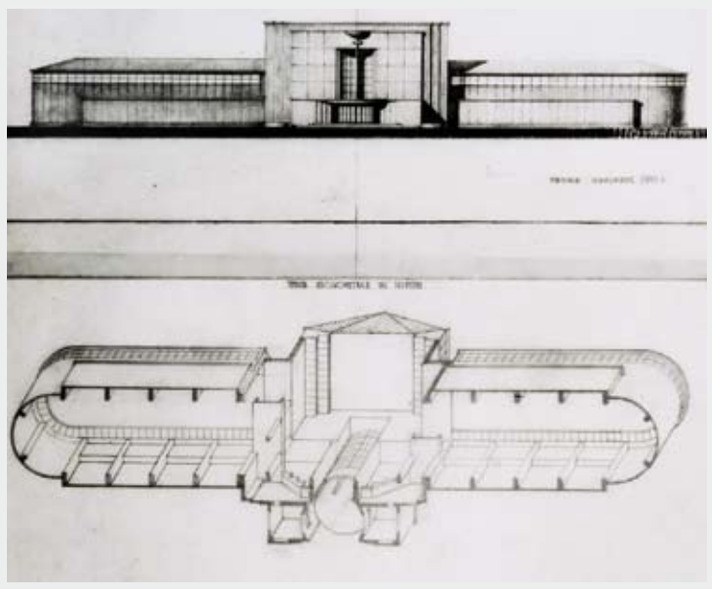
Filippo Juvarra, ***Progetto in pianta e prospetto per il completamento della Porta Regia del Santuario di Oropa,*** '700 disegno in inchiostro a penna su carta acquerello, 65,1x44,8 cm, Ris. 59.20, c. 6 Ministero per i Beni e le Attività Culturali Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino
Divieto di riproduzione

Mistero gaudioso

Luisa Perlo

"Quando si è saputo che per iniziativa di Germano Caselli si era pensato di creare nella foresta viva di Oropa una specie di Diorama plastico illustrante i quindici Misteri del Rosario, con un teatro sacro all'aperto", scrive Emilio Zanzi sulla "Gazzetta del Popolo" il 3 luglio 1932, "non pochi ammiratori del santo monte hanno avuto paura che le migliori intenzioni apologetiche potessero sboccare in una manifestazione certo edificante ma di gusto discutibile". Ormai sussunto tra gli alfieri della modernità, non doveva avere di questi pensieri Nicola Mosso quando nel novembre del 1931 firmava un ambizioso progetto di architettura futurista per Oropa, il Padiglione di Arte Sacra con annesso teatro all'aperto. Un progetto che, secondo i documenti conservati nel suo archivio è da ricondursi, al pari della coeva Stazione di Cossato, all'Ingegner Italo Migliau, che nella veste di Direttore delle Ferrovie Elettriche Biella-Oropa finanzia la prima -e unica- delle tre sacre rappresentazioni volute del direttore de "Il Biellese". I Misteri Gaudiosi vedono coinvolti lo stesso Mosso, architetto delle cinque stazioni dei Misteri, dedicati all'infanzia di Gesù, come progettisti e paesaggisti Teonesto Deabate e Massimo Quaglino, e quali esecutori delle figure in gesso dipinto gli scultori Roberto Terracini, Gerolamo Pavesi e Antonio Zucconi. Si trattò di un confronto con il passato improntato a una certa cautela stilistica, fatta eccezione per la più "libera" biglietteria razionalista di Mosso. Piacque infatti il "realismo ingenuo" del diorama, come scrive Luca Spanu, che a questo misconosciuto episodio, allora coronato da grande successo, ha dedicato la tesi di laurea. Ma che ne era stato del sogno avanguardista? A Mosso, poi autore a Oropa di pregevoli prove di architettura funeraria, garantirà un posto nel prestigioso *carnet des refusés* del Sacro Monte, accanto a illustri predecessori come Guarino Guarini e Alessandro Antonelli.

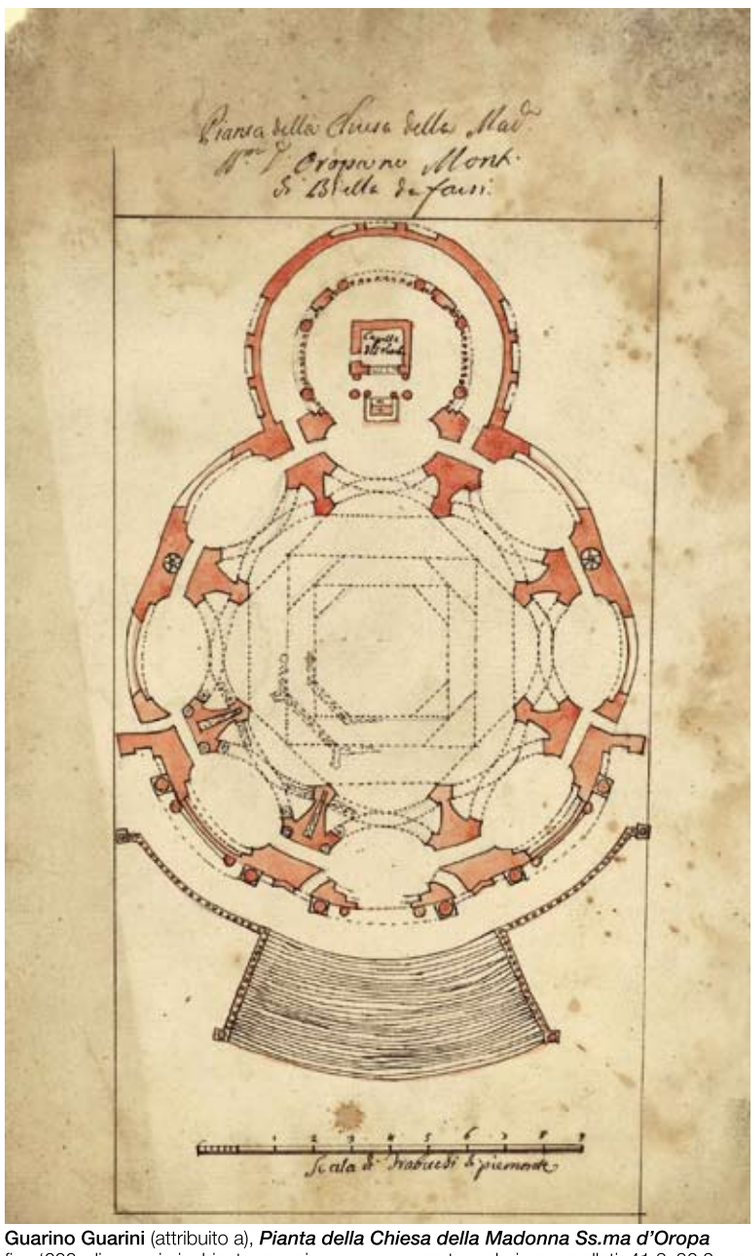
Nicola Mosso, ***Padiglione d'Arte Sacra e Teatro all'aperto a Oropa, Prospetto principale e veduta assonometrica dei soffitti***, 1931, disegni a matita su carta 56x56 cm ciascuno, particolari, Collezione Nicola Mosso, in deposito presso Istituto Alvar Aalto, Pino Torinese



Perizia guariniana

Ugo Quarello

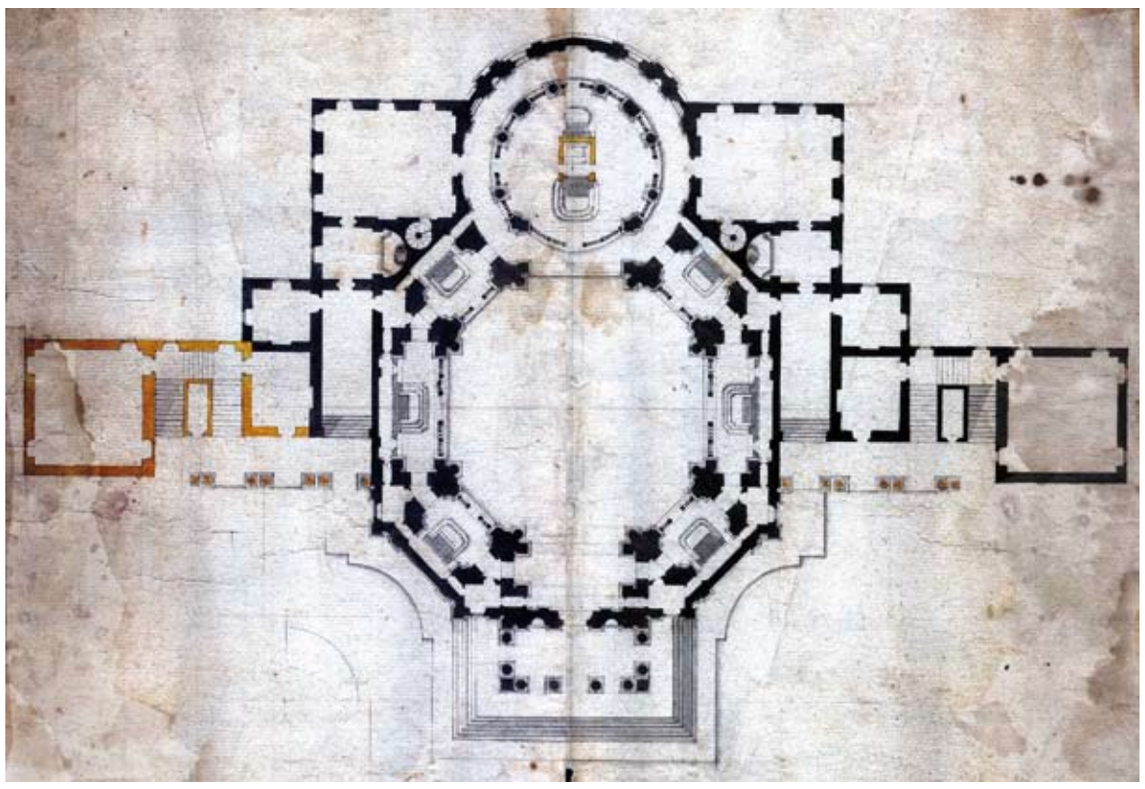
L'architetto Guarino Guarini (Modena 1624-Milano 1683) fu uomo poliedrico: sacerdote, teologo, scienziato, matematico, artista e mistico, culturalmente complesso e inquieto. I suoi disegni per la chiesa di Oropa sono l'espressione massima, forse terminale, della sua tipica strutturazione architettonica, che indica nella verticalità, nella composizione basata geometricamente su di un numero-chiave, nell'utilizzo della luce-ombra come materiale costruttivo, la tensione verso il trascendente. Otto è il numero chiave su cui si sviluppano sia il progetto della chiesa di Oropa, sia la doppia struttura della chiesa di San Lorenzo a Torino, sia la cupola di Sant'Anna La Reale di Parigi, incompiuta. Paolo Portoghesi ben descrive la geometria di Oropa: "Lo schema centrale ottagono propone nuove modulazioni in un più disteso sviluppo di superfici piane e coniche. La cupola nasce con qualche analogia con la cappella della Sindone, dal sovrapporsi di tre prismi ottagoni con gli spigoli appoggiati ciascuno sul punto medio dei lati di quello inferiore". L'incarico al sacerdote teatino si evince dagli "ordinati" del "consiglio di amministrazione" del Santuario del 18 maggio 1680. Considerato non idoneo ai luoghi, dopo soli due anni il progetto era già stato abbandonato. I disegni guariniani -pianta, prospetto e sezione- rimasero nell'archivio del Santuario finché dagli architetti Beltramo padre e figlio, "solerti periti del Santuario", furono consegnati all'architetto Gaspare Maggia e inseriti, nella prima metà dell'Ottocento, nell'archivio di famiglia. L'archivio fu poi ceduto alla Fondazione Sella nel 1987 dall'ingegner Federico Maggia. Lodovico Sella, presidente della Fondazione, in occasione del Symposium guariniano del 2006, ha disposto su mia proposta il trasferimento temporaneo all'Archivio di Stato di Torino dei disegni guariniani al fine di raffrontarli e riunirli ai pochi autografi e ai tanti attribuitigli lì conservati. Ma ritorniamo al 1680, data dell'incisione del prospetto-sezione a firma Gio Abbiati, pubblicata sei anni dopo nell'opera postuma *Dissegni d'Architettura civile et ecclesiastica*, commissionata dai confratelli torinesi di Guarini allo stampatore D. Paulino, a mezzo dei "rami" eseguiti da vari incisori sotto la direzione dell'autore: è di Guarini la mano che ha stilato il disegno originale? Condivido con Daria De Bernardi l'ipotesi che sia stato lo stesso Guarini, o un suo collaboratore, a fare incidere i "rami". La pianta ha caratteristiche di disegno preparatorio e vi compaiono due scritte, "Pianta della Chiesa della Mad. SS.^{m} D'Oropa ne Monti di Biella da farsi", e l'altra "Scala Trabuchi di piemonte". Il prospetto, mutilo a destra, rappresenta la vista frontale dell'edificio, ha caratteristiche di maggior definizione, e riporta una sola scritta in calligrafia, "Scala Trabuchi". Nelle stampe del 1686, il prospetto è formato da mezzo prospetto e mezza sezione. La parte in prospetto risulta rispondente al disegno della Fondazione Sella, se non per il cupolino di chiusura (il disegno che raffigurava la sezione e la vista interna della chiesa non è pervenuto alla Fondazione). A questo punto che cosa significava l'appunto "da farsi"? Perché è stato scritto e da chi? Si riferiva all'edificio da erigersi oppure ai "rami", cioè alla stampa? La risposta per me persuasiva è che si tratti di una prima indicazione del Maestro su disegno di sua mano, dettata a un collaboratore per l'esecuzione dei disegni successivi, essendo egli in quegli anni assai impegnato nella chiusura del cupolino di San Lorenzo e nella stesura del trattato *Caelestis mathematicae*. Se gli appunti sui disegni di Oropa non sono della mano di Guarini, non sono nemmeno di Bernardo Vittone, responsabile del riordino degli scritti guariniani, perché le incisioni da lui utilizzate per il trattato dell'*Architettura civile* del 1737 sono quelle dell'Abbiati. Ho coinvolto un'esperta in perizie grafiche, Margherita Cristofori, la quale ha analizzato diverse lettere autografe del Guarini depositate presso gli Archivi di Stato di Modena e di Torino. La perizia comparativa, secondo il metodo grafonomico dell'Ottolenghi, ha confutato l'ipotesi che l'appunto potesse essere di mano di Guarini, ma ha dimostrato che le due scritte della pianta sono della stessa mano. Inoltre è in corso la stesura dell'alfabeto di Guarini, facente parte della grafia tipica seicentesca "cresciana", a opera del calligrafo Massimo Polello, nella speranza che, assieme alla perizia grafica di Cristofori, possa essere utile agli studiosi. La mia ipotesi, fondata su queste analisi, è che il Maestro avrebbe disegnato di suo pugno la pianta e incaricato uno dei suoi tre stretti collaboratori -individuati e denominati X, Y, Z dalla studiosa Augusta Lange- di "tirare su" dalla pianta il prospetto e la sezione, sotto la sua personale direzione.



Guarino Guarini (attribuito a), ***Pianta della Chiesa della Madonna Ss.ma d'Oropa***
fine '600, disegno in inchiostro seppia a penna su carta, colori acquerellati, 41,3x26,2 cm
Fondo Maggia, Fondazione Sella, Biella, foto laboratorio fotografico dell'Archivio di Stato di Torino, Courtesy Ugo Quarello

> **Guarini, Antonelli...**
> **proiettili contro il formalismo sparati verso il cielo**
>
> **Guido Canella**, ***"Fantasia"***, 1961

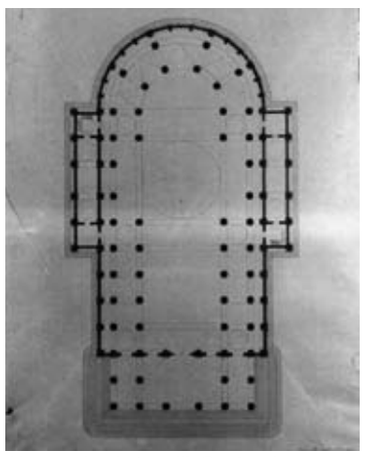
Bernardo Vittone, ***Pianta della Chiesa di Oropa da costruirsi al centro del Padiglione Sant'Anna***, 1750, disegno a matita su carta 46,6x56,6 cm, Fondo Maggia, Fondazione Sella, Biella



Contesa Canina

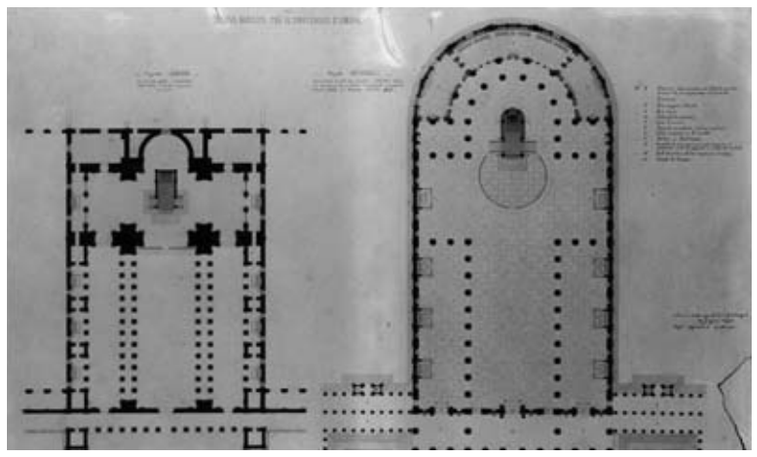
Liana Pastorin

Ci stiamo ancora domandando, qui a Torino, se il grattacielo commissionato da una banca all'architetto Renzo Piano, di prossima erezione, possa essere più alto della Mole Antonelliana, simbolo della città. Ma anche Alessandro Antonelli, autore dell'oggi per alcuni intangibile Mole, aveva avuto ieri qualche problema a far digerire ai contemporanei l'esibizionismo costruttivo della sua opera. Fonte inesauribile di notizie a proposito di contese architettoniche sono gli archivi, che rivelano la fitta corrispondenza tra architetti e uomini politici, amministratori, colleghi, amici e parenti: fiumi di inchiostro scorsi per rafforzare l'importanza delle valenze innovative dei progetti, per chiedere appoggio o trovare conferme, per denigrare un collega, sperando o sfacciatamente proponendosi di subentrargli. Di questo non dobbiamo stupirci. Oggi assistiamo sostanzialmente al ripetersi delle stesse *querelle*, con qualche strumento in più: e-mail, sms, dichiarazioni ai giornali, ricorsi agli Ordini, denunce. Quel nutrito epistolario è comunque materiale prezioso, che aiuta a comprendere la portata del dibattito del tempo e magari a scoprire qualche retroscena curioso, qualche *gossip* gustoso, in vicende di "duelli" come quelli di Canina e Antonelli, rivali a Oropa. Ma chi era Luigi Canina? Nato a Casale Monferrato, si laureò a Torino nel 1814 e ben presto si trasferì a Roma, diventando architetto di Casa Borghese, occupandosi dell'ampliamento e ristrutturazione del parco della Villa e del restauro del Palazzo. Fu anche stimato archeologo, storico, teorico dell'architettura e del restauro, professore, incisore, organizzatore della cultura artistica, alto funzionario statale, membro di tutte le Accademie d'Europa, pluridecorato di ordini cavallereschi. L'opera di Canina fu essenzialmente architettura disegnata: i suoi progetti, come ha scritto Augusto Sistri, erano " progetti accademici che possono essere considerati l'anello intermedio tra la dottrina architettonica e la concreta operatività; importanti perché riguardano il momento in cui l'adesione all'essere architetto è per Canina totale" (A. Sistri, *Classicismo e classicismi nei progetti accademici di Luigi Canina*, in *Luigi Canina architetto e teorico del classicismo*, Guerini e Associati, Milano 1995). Tra i suoi innumerevoli studi, colpisce quello di una chiesa rotonda di circa settantacinque metri con al centro, su coppie di colonne libere, una cupola dello stesso diametro di quella del Pantheon. "Sembrerebbe un edificio visionario, piranesiano, ma il giovane architetto forse non controllava a pieno il suo pur sommario progetto: le colonne erano alte più di trenta metri, e le porte, per il rifiuto dei contrasti di scala dell'*architecture terrible* alla Boullée, avrebbero dovuto essere all'incirca larghe dieci e alte venti metri". A rileggere l'opera di Canina sembra che la sua intenzione fosse quella di voler rendere coerente tutta la massa dell'erudizione sull'architettura degli antichi; tentativo questo che avrà come epilogo il progetto irrealizzabile di Oropa. Correvano gli anni Quaranta dell'Ottocento e il dibattito più effervescente in Europa aveva, come è noto, per oggetto gli stili, e Canina, coetaneo di Antonelli, ne prendeva parte occupandosi di architettura sacra. Palestra d'eccezione per questo argomento fu il Santuario di Oropa presso Biella, edificio con il quale si misurarono numerosi architetti anche in epoche diverse, con alterne fortune. Canina ricevette l'incarico di eseguirne il progetto dalla regina vedova Maria Cristina nel 1845. I lavori però, iniziati nel 1848, vennero presto interrotti per riscontrati difetti progettuali in fase di realizzazione e perché la regina decise di destinare maggiori risorse ai restauri di Altacomba. Canina ebbe pochi e non buoni rapporti con Antonelli. Considerati tra gli esponenti di spicco della cultura architettonica locale, i due colleghi infatti si tenevano d'occhio a distanza, pronti eventualmente ad approfittare dei reciproci fallimenti, come fece Antonelli proponendo il suo progetto per il santuario di Oropa in sostituzione di quello di Canina, appena questi morì, nel 1856. Ma a Oropa non ebbe fortuna nemmeno Antonelli che nel 1877, in una sorta di concorso di progettazione dell'epoca, si vide preferire la soluzione dell'architetto Ignazio Amedeo Galletti. Forse Canina, come capita a molti professionisti che raggiungono la notorietà, risultava ai suoi colleghi torinesi alquanto presuntuoso. Allievo di Talucchi e Bonsignore, rifiutò di succedere a quest'ultimo alla cattedra di architettura a Torino nel 1843: "Né per interesse, né per salute mi converrebbe optare per la cattedra lasciata vacante all'Università di Torino dal Bonsignore (...) perocché per interesse andrei a pregiudicarmi ragguardevolmente nell'aver meno di ciò che qui lavorando posso ottenere; per onore sarei pure pregiudicato nel passare da maestro degli architetti delle principali nazioni d'Europa, che si compiacciono di consultarmi a maestro di giovani torinesi". Lo stesso Canina ostacolò professionalmente Antonelli, bloccandone le proposte per il Duomo di Casale Monferrato. La polemica tra i due professionisti non risparmiò praticamente nessun progetto, né si placò con il trascorrere del tempo: a un esercizio progettuale giovanile di Canina, che proponeva di abbattere il Duomo di Torino per far posto a una nuova chiesa cattedrale grande il doppio di quella del San Giovanni, Antonelli, a più di dieci anni di distanza, sferrò una critica radicale. A differenza di Canina, Antonelli, che dal canto suo proponeva la demolizione di palazzo Madama, ci ha lasciato un'importante eredità: la Mole. Un'opera che ha dato risposta alla domanda, presente in ogni comunità, di un testo emblematico nel quale identificarsi, attraverso il quale "sollevare il profilo di Torino". Speriamo.



Alessandro Antonelli, ***Santuario di Oropa, Pianta della basilica***, 1876
disegno in inchiostro nero su carta, colori acquerellati, 83,8x58,5 cm, inv. fl/5720
Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, Courtesy Fondazione Torino Musei

Alessandro Antonelli, ***Nuova Basilica per il Santuario di Oropa, Pianta dei progetti Canina e Antonelli***, 1876, disegno in inchiostro nero su carta, colori acquerellati 59,6x87 cm, inv. fl/5719, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino
Courtesy Fondazione Torino Musei

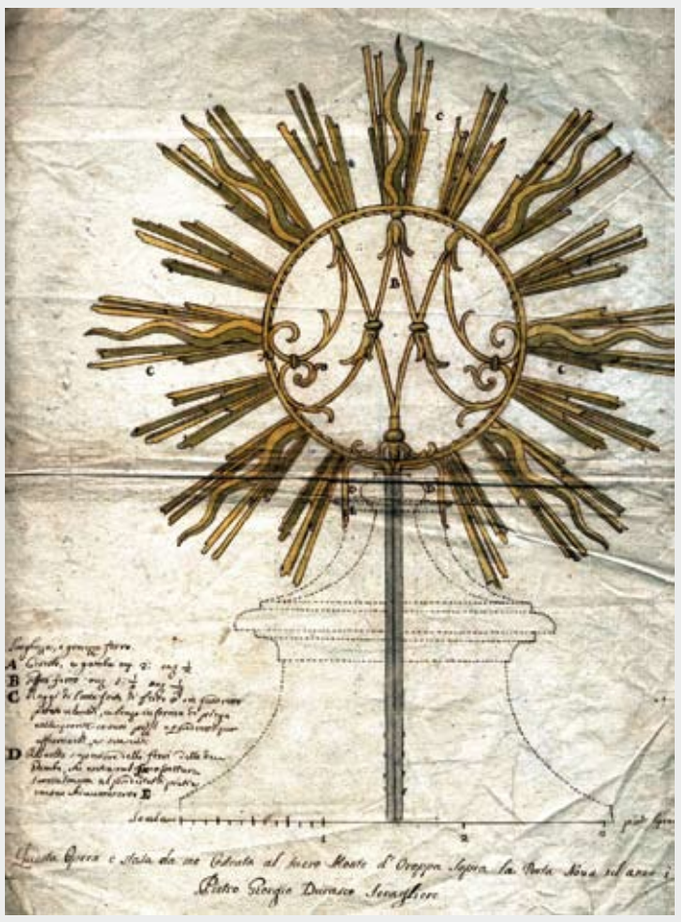


Sacra minima

Padre Giuseppe Goi d.O.

Questa pagina, adornata come la precedente da elaborati di progettisti d'architettura, assunti all'arte maggiore, è cifrata dal disegno accurato di un fabbro, condannato all'arte minore. Dall'architettore al serragliere? Sì, ma senza un giudizio, da parte nostra, di maggior o minor valore. Perché di Oropa si può amare di più qualche figura in povera terracotta del d'Errico al Sacro Monte, emozionante, della Porta Regia di Juvarra al Santuario, magniloquente. O anche, passando al Novecento, ammirare articoli religiosi prodotti per lo spaccio interno, come quelli del designer Ambrogio Pozzi, dall'eccentricità indecente. Non siamo Padri Zappata. Qui in San Filippo Neri a Torino, progettato da Juvarra, conserviamo il Paliotto, capolavoro del Piffetti, ma l'ultima nostra acquisizione per il MIAAO è un'incisione del 1971 di David Gilhooly, artista Funk californiano, dedicata a un cinghialone, a un *Holy Whartog*, devotamente.

Pietro Giorgio Durasco, ***L'emblema di Oropa posto sopra la Nona Porta***
1729, disegno in inchiostro seppia a penna su carta, colori acquerellati 51,1x33,1 cm, particolare, Fondo Maggia, Fondazione Sella, Biella



Alberto Pozzallo/Studio Kha, ***Tesorino d'Oropa,*** 2008, fotografia del deposito di terrecotte mutilate, trafugate e recuperate provenienti dalle Cappelle dell'Incoronazione e della Natività di Maria Courtesy Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Oropa

Il gran teatro ceramico

Elisa Facchin

Dopo una casa, ecco una vita della Madonna. Al Santuario di Oropa, trattato sotto l'aspetto dell'architettura nelle due pagine precedenti di questo giornale, è infatti connesso l'omonimo Sacro Monte, edificato tra 1620 e 1720 e articolato in dodici cappelle affollate di statue di terracotta policroma dedicate alla storia della vita di Maria. I due straordinari complessi sono stati iscritti nel 2003, con altri Santuari e Sacri Monti piemontesi e lombardi, nel Patrimonio dell'Umanità dell'UNESCO. Autori delle "sacre rappresentazioni" inanimate e della statuaria delle cappelle furono, nel tempo, artisti come i fratelli d'Errico, Pietro Giuseppe e Carlo Francesco Auregio, i Galliari. Enzo Biffi Gentili, su queste pagine di "Afterville" e con la mostra allestita presso il MIAAO in concomitanza con il XXIII Congresso Mondiale degli Architetti UIA di Torino 2008, intitolata *Il gran teatro ceramico*, ha voluto rendere un particolare eccentrico omaggio all'architetto e scultore barocco Giovanni d'Errico, il massimo "plasticatore" di figure fittili tra quelli che concorsero, con diversi grandi pittori, all'erezione delle mistiche scenografie delle Cappelle del Sacro Monte di Oropa. Non si parla a caso di scenografie: un grandissimo critico d'arte italiano purtroppo scomparso, Giovanni Testori, intitolò infatti un suo fondamentale studio sull'arte dei Sacri Monti *Il gran teatro montano* (Feltrinelli, Milano 1965), che è fonte, dichiarata da Enzo Biffi Gentili, de *Il gran teatro ceramico*. In quel suo testo Giovanni Testori scrive che la scultura di Giovanni d'Errico è un "vero e proprio scandalo carnale o carnale vergogna", è prodotta da un "ingombro viscerale", si presenta con "invadenza plebea", accentuata e attenuata da una "torva, allucinata ironia: un'ironia ai limiti del dileggio, ma vicinissima poi alla pietà". Insomma, "la furia del plasticatore" del d'Errico si manifesta con "violenza montana, animalesca, stallatica e fin tribale" e "tutto gli diventa, tra mano, proditorio, estremo, animale". Poi cambieranno i tempi: dopo il d'Errico, altri scultori attenueranno quella furia plastica e a Varallo, Oropa e in altri Sacri Monti si passerà, sempre secondo Testori, dal "dramma sacro" al "ballo liturgico". Impressionante, e molto attuale. Ma oltre l'interpretazione "letteraria" di Testori -che sosteneva, secondo Barbara Zandrino, la trasformazione dell'opera artistica in opera verbale e della critica d'arte nel genere del romanzo- anche un altro illustre studioso, Lionello Venturi, intitolando il capitolo dedicato ai Sacri Monti nella sua storia dell'arte *Arte popolaresca in Piemonte e in Lombardia*, può indurre, pur da un differente punto di vista, a guardare all'opera di d'Errico come a una profetica anticipazione di alcuni esiti della scultura ceramica contemporanea. Tesi ardita, quella di Biffi Gentili, tuttavia persuasiva esaminando gli artefatti della nuova scuola "figurativa" italiana -anche la mortifera Madonna di Bertozzi e Casoni può essere considerata, a suo modo, una *Black Virgin*- e di quella, che ebbe come caposcuola Robert Arneson, americana (e qui la vecchia locuzione "arte popolaresca" di Venturi non appare diminutiva, ma quasi predittiva di declinazioni Pop o Funk).

Robert Arneson, ***Portrait at 62 Years*** 1992, bronzo, edizione 2/3, 183x60x60 cm particolare, Courtesy Brian Gross Fine Art San Francisco, foto M. Lee Fatherree © Robert Arneson, by SIAE 2008

Pose lascive

Elisabetta Bovina intervista Enzo Biffi Gentili

Giampaolo Bertozzi e Stefano Dal Monte Casoni, ***Scegli il Paradiso***, 1997, maiolica e terraglia, 196x190x85 cm, foto Bernardo Ricci

***Il gran teatro ceramico* allestito al MIAAO segna il tuo *Grand Retour* come curatore, assieme a Luisa Perlo, all'arte fittile, e probabilmente farà nascere qualche polemica. È già successo: ne ricordo una, erotica e locale, nella quale fui coinvolta, a causa dell'esposizione di alcune ceramiche "ignobili", e un'altra, politica e nazionale, a causa della tua ostensione di una testa di coccio del Duce, nelle mostre *Alta temperatura* e *Alta gradazione* del 2004-05 a Castellamonte, in Piemonte. Ma era un paese provinciale: adesso, dopo tre anni, a Torino, capitale internazionale della cultura del progetto, riuscirà al Biffone un'altra provocazione?** Forse. La prima provocazione è "disciplinare": si tratta di una mostra di opere d'arte applicata, come al solito trascurata nonostante gli investimenti dedicati ai troppi eventi di Torino 2008 World Design Capital. Anche i suoi contenuti, inediti e virulenti, si distinguono rispetto al "fighettismo" e al *déjà vu* che domina la maggior parte di queste iniziative espositive subalpine. Ma per fortuna è sostenuta dagli organizzatori del XXIII Congresso Mondiale degli Architetti, che ringrazio. Presumibilmente hanno riconosciuto nel nostro nume tutelare Giovanni d'Errico non solo il plasticatore, ma anche l'architettore, che fu grande, a Varallo. **Per la verità, mi ero accorta del tuo approccio molesto vedendo che vuoi accostare statue ceramiche religiose e barocche a più ambigue prove contemporanee, americane e italiane. Quale "pensiero forte" lega la Valle d'Oropa e la California, le terrecotte delle Cappelle dei Sacri Monti e le ceramiche Funk?** Questo accoppiamento, che non pare giudizioso, è stato stimolato da una serie di conturbanti, almeno per me, associazioni. Vediamo se riesco ad attizzare qualcun'altro: come sai, uno dei primi a trattare della statuaria ceramica dei Sacri Monti fu Giovanni Testori, che scrisse, a proposito di Varallo, di "afrore della Valsesia". E vai adesso a vedere in rete su Wikipedia un significato del vocabolo *funk*, nato nel jazz, che "nello slang degli afroamericani indica generalmente un cattivo odore così come l'odore sprigionato dal corpo in stato di eccitazione", e nelle arti una sorta di espressionismo insieme "sporco" e "attraente". Per Testori, quelle crete cinquecentesche e secentesche divenivano carni, e Gaudenzio Ferrari e il d'Errico intensificavano quella carnalità acconciando le statue con capelli e barbe vere, e guarda un po' ancor oggi esponenti della scuola californiana come Arthur Gonzalez attaccano peli e crini umani e animali alle loro terrecotte, alcune delle quali di soggetto religioso, sacre ed esecrande… Inoltre Testori credeva in una funzione "scandalosa" del sacro; Arneson, come ha scritto Garth Clark, uno dei maggiori critici della ceramica, mirava a una "sacralizzazione" dell'oggetto, anche se si trattava di oggetti connessi a funzioni molto corporali… **Suggestivo, sono d'accordo, e un po' schifoso. È evidente la "presa di distanza" dal design "deodorato" e "divertito" che ci viene propinato dai fighetti delle ultime generazioni. Ma anche per quanto riguarda l'arte tu mi sembri condividere un certo amore per le "degenerazioni", tipico di Testori, prendendo le parti dei Funk West Coast, sguaiati, contro i più noti Pop, rileccati.** Certo. Al proposito ricorda che Testori fu inserito come scrittore da Arbasino tra "i nipotini di Gadda", il quale invece era personalmente cauto e alieno da eccessi nella vita privata. Eppure persino Carlo Emilio Gadda -cito l'aneddoto da *L'ingegnere in blu* di Arbasino- una volta invitato a entrare in un locale notturno romano, cominciò a far domande, esitante, con i suoi tipici ritegni e tremori e timori, sulla convenienza o meno del luogo. Tra l'altro chiese: "Vi suoneranno saxofonisti sguaiati?". Di fronte alla risposta affermativa, non ebbe più dubbi, e disse "allora entriamo". Era dei nostri. **Scusa, quali "nostri"? Se convengo sul fatto che molti californiani, a partire dal grande e scomparso caposcuola Robert Arneson, sono programmaticamente "sguaiati", gli italiani che hai invitato a *Il gran teatro ceramico* sembrano al contrario "raffinati".** Sì, ma tanto "equivoci". Pensa a Paolo Schmidlin: campione di una sorta di "incarnazione" della ceramica, con una accuratezza e un iperrealismo virtuoso "iperestetico", certo più elegante e aristocratico rispetto all'aggressività "popolana", plebea di molti americani, e tuttavia "repellente", anche quando il soggetto raffigurato non è tale di per sé. Del resto, un collegamento tra la sua scultura ceramica e quella dei Sacri Monti era già stato proposto da un critico molto "sensibile" come Edward Lucie-Smith. **Ma una qualche differenza ci sarà pure tra quegli americani e questi italiani…** Si tratta di due fasi diverse della storia dell'arte, e della ceramica. I californiani, con Arneson, sono stati i primi a imporre una scuola neo-figurativa "oltraggiosa", attiva ancor oggi. E riuscirono, subito, ad affermarsi come "artisti": difatti alla prima mostra della Funk Art che si tenne nel clima della prima contestazione a Berkeley nel 1967 -*annus horribilis* o formidabile, scegli tu- il curatore Peter Selz invitò diversi ceramisti. Un caso rarissimo, inaudito in Europa (anche se non in America: Peter Voulkos, ceramista "espressionista astratto" era già riuscito a entrare nei musei d'arte contemporanea con i suoi allievi dell'Otis Institute, sempre in California, dove insegnava negli anni Cinquanta). In Italia, negli anni Sessanta e Settanta la figurazione era infrequentabile: occorre attendere gli anni Ottanta e soprattutto i Novanta per vedere riemergere anche nel nostro Paese una plastica e una statuaria ceramica antropomorfa, caratterizzata da un sofisticato birignao tematico e tecnico. E anche da noi alcuni "ceramisti" riescono così a entrare, ma a livello individuale, nell'arte cosiddetta "maggiore": a esempio Bertozzi e Casoni, che espongono da Sperone. Oppure "artisti" accreditati, come Luigi Ontani, riescono a fornire prove strepitose di innovazione sulla tradizione della maiolica faentina. **Adesso che ci penso anche Bertozzi e Casoni, con la loro celebre Madonna di *Scegli il Paradiso* e Luigi Ontani con i suoi San Sebastiani e San Bernardi, oppure Livio Scarpella con i suoi *Reliquiari* possono essere considerati prosecutori di una tradizione, pur trasfigurata o "sfigurata", di statuaria sacra come quella dei Sacri Monti.** Vedi? Ma non solo: pensa agli *Oracoli* di Paolo Maione, o, a Faenza, a Nero e a certe opere di Alberto Mingotti, come un suo candido busto dal cuore vermiglio e sanguinante: una sorta di ex voto (agli ex voto, di Oropa e attuali, dedicherò anche una parete della Galleria Soprana del MIAAO, ma sempre mischiando i linguaggi. Così, accanto a quadri barocchi metterò una maglia da ciclista che il povero Pantani donò al Santuario di Oropa, e che adesso è lì esposta e conservata). **Come sarà giudicato, nell'attuale capitale dell'architettura, ma anche in quella, passata, dell'Arte povera, tutto ciò?** Sarà probabilmente giudicato "grottesco", ma non m'adonto. Come sai, ho intitolato a suo tempo una mia mostra *Viaggio attraverso la ceramica grottesca*, e nel catalogo relativo avevo già fatto riferimento al Funk. Considero *Il gran teatro ceramico* anche come uno sviluppo di quella mia riflessione su una tendenza importante delle arti applicate contemporanea: basti vedere, in mostra, i "mostri" di Clayton Bailey. E non è un caso che *Il gran teatro ceramico* sia promosso dalla Città di Biella, del cui territorio fa parte il Sacro Monte di Oropa, ma che ha anche tra i suoi monumenti più importanti la Chiesa di San Sebastiano, adorna di straordinarie grottesche. Insomma, tutto si tiene. **Auguri...**

Luigi Ontani, ***Pilato Pelato dei Pelati*** 1996, maiolica, Ø 70 cm, realizzazione Bottega Gatti, Faenza, Courtesy Davide Servadei

Paolo Maione, ***Lumacone***, 1996 terraglia policroma, cristallina, 50x45x32 cm Courtesy Sperone Westwater, New York foto Gianni Carini

Alberto Mingotti, ***La mano sul cuore*** 2001, terracotta smaltata e dipinta 68x57x30 cm, Courtesy Il Polittico, Roma foto Giorgio Liverani

"Il continuo barcollare tra l'affettazione e la trivialità..."

Enrico Alpi Podestà di Faenza ***Il barocco e la sua influenza sulle arti minori ed in ispecie sulla ceramica***, 1929

Paolo Schmidlin, ***Ecce agnus***, 2006, terracotta policroma, 54x67x60 cm Courtesy Marena Rooms Gallery, Torino, foto Tommaso Mattina

Ciau pitociu

Elisa Facchin

A Castellamonte, nel piemontese Canavese che confina col Biellese, un tempo in cima ai coppi pullulavano i *Pitociu*. Qualcuno resiste tuttora: idolo in terracotta dal benevolo ghigno, alto su per giù mezzo metro, è un "grottesco talismano che orna il tetto o la casa o il giardino… paravento scaramantico nelle sue smorfie e boccacce al quale è affidato il compito di esorcizzare gli spiriti malefici… oppure di richiamare benevolenza dal mondo oscuro in cui le forze del bene e del male si contrastano segnando destini e percorsi imperscrutabili" (P.P. Benedetto, *Ceramica fiabesca*, in *Il tempio ceramico*, Musumeci, Aosta 1997). Il *Pitociu*, moderno *lar familiaris*, secondo una tradizione ottocentesca rappresenta le arti e i mestieri popolari e protegge le case che lo ospitano. Emblema della piccola gente, e di quella continuità e variazione del significato delle immagini magistralmente indagata da Fritz Saxl all'Istituto Warburg di Londra e all'Università di Reading, assolve alla funzione apotropaica e propiziatoria propria di maschere e totem, connotandosi particolarmente come raffigurazione simbolica e caricaturale tipica di un filone fiabesco e *fantasy*, comico e Funk avanti lettera. Pur iscrivibile figurativamente, come "mostriciattolo", nel genere del fantastico, il *Pitociu*, accostato alle statue del Sacro Monte d'Oropa sul palcoscenico virtuale che abbiamo allestito in queste pagine, appare pertinente e integrato. Infatti, volendone esaminare le funzioni, sia il *Pitociu* sia i Santi del Sacro Monte dovevano esercitare un effetto "commovente" e patrocinante su chi a loro guardava, anche se la sfera di influenza propria del *Pitociu* sembra connessa a pratiche magiche, eterodosse. E poi l'aspetto del Pitociu, caricaturale, è molto lontano dalla violenza "stallatica", "tribale" che secondo Testori agitava le statue del d'Errico. Al massimo, la sua aggressività è quella, esagerata, fracassona e quindi esorcizzata, dei *comics*: per questo un grande cultore, tra l'altro, dei fumetti come Pablo Echaurren ha composto per il MIAAO una specie di *Pochade di Pitociu*, spiritosa ma anche, riferendosi nel titolo a un Presepio, a suo modo, ancora una volta, alquanto spirituale…

Pablo Echaurren, ***Presepe p-Artigiano*** 2005, terra rossa e oro a terzo fuoco realizzazione Sandra Baruzzi e Brenno Pesci, Castellamonte, Courtesy SSAA Torino, foto Francesco Radino

Afrori californiani

Luisa Perlo

Negli anni Cinquanta e Sessanta si assiste in California a straordinari fenomeni sismici, nella terra cotta. Annunciatore di un'emancipazione dell'arte fittile da una condizione di "minorità" è Peter Voulkos, la cui rivoluzionaria ricerca plastica libera, usando le parole di Richard Marshall, "una generazione di artisti dalle restrizioni e dalle tradizioni imposte dalla storia e dalla tecnica ceramica". E forse più d'una. Se la sua presenza all'Otis Art Institute di Los Angeles, "segnò uno sconvolgimento nella ceramica contemporanea", il trasferimento a Berkeley, nel 1959, farà dalla Baia di San Francisco l'epicentro di una palingenesi che imporrà la ceramica come il linguaggio distintivo di un'intera scena artistica. A partire dal suo arrivo, San Francisco comincia a esercitare un notevole fascino sui giovani ceramisti che nel Nord dello Stato si confrontavano riluttanti con una consolidata tradizione di *studio pottery*. Uno di questi è il trentenne Robert Arneson, futuro leader della Funk Art. Funk è un termine di larga fortuna che nel jazz definisce un genere di musica ritmico, improvvisato, rude ma autentico. Se alla lettera indica un cattivo odore, nel gergo afroamericano assume connotazioni sessuali per definire il piccante ma seducente sentore del corpo in stato di eccitazione. Negli anni Cinquanta viene usato per gli *assemblage* di un gruppo artisti legati al movimento Beat -tra i quali Bruce Conner- raccolti intorno alla Six Gallery di Wally Hedrick. La Funk Art si presenta come movimento anti-autoritario e anti-culturale -siamo nella patria della contestazione studentesca e della *Summer of Love*- che reagisce all'autoreferenzialità dell'espressionismo astratto, alimentato *in loco* dall'autorevole insegnamento di Mark Rothko e di Clyfford Still, celebrando l'oggetto quotidiano nei suoi aspetti più spiacevoli e grotteschi. Harold Paris, sulle pagine di "Art in America" del marzo 1967 ne riassume così la filosofia: "I'ts a groove to stick your finger down your throat and see what comes up". A dispetto del lezzo è un Professor Hemeritus, Peter Selz, con la grande mostra eponima all'Art Museum dell'Università di Berkeley a decretarne poco dopo la consacrazione, rintracciandone radici dada e surrealiste. Gli aggettivi più utilizzati per definire la Funk Art sono: sensuale, irrazionale, organica, viscerale, irriverente, le sue prerogative *sense of humour*, volgarità, assurdità, ironia. Idiomatica è l'opera *Funk John*, del 1963, per cui Arneson trae ispirazione dalla tazza di un water, da lui definito "the ultimate ceramic". Gli artisti Funk non prendono infatti il mondo così com'è, come gli asettici Pop o gli europei Nouveaux Realistes. Il Funk si caratterizza per una relazione con l'oggetto che non è di puro prelievo, e tra i diversi materiali utilizzati in questa cornice la ceramica consentirà il più alto coefficiente d'invenzione, anche linguistica, in antitesi con gli sviluppi *anti-form* e Minimal che andavano prendendo piede sulla East Coast. New York è lontana anni luce, lo sono le sue gallerie, le sue riviste e i suoi party. A San Francisco pochi fanno mostre e il lavoro degli artisti viene visto negli studi dai colleghi e dai rari collezionisti. Ciò che non fa il sistema, lo fa, ancora una volta, la scuola. È l'Università di Davis l'autentico brodo di coltura del Funk. All'inizio degli anni Sessanta è sostanzialmente un ateneo di scienze agrarie con un ambizioso dipartimento d'arte. Arneson vi giunge nel 1962 con il compito di avviarne il programma ceramico. Vi insegnano altri esponenti del Funk, come William T. Wiley, Roy DeForest e lo scultore Manuel Neri (colui che allestì nel 1955 il primo *reading* dell'oltraggioso *Urlo* di Allen Ginsberg alla Six Gallery). Bruce Nauman, uno dei primi studenti del *graduate program* di arte -in cui si formò con Arneson e Wiley- così descrive il campus: "Avevano delle vecchie baracche della Seconda Guerra Mondiale e ti davano, tipo, un letto nella baracca o qualcosa del genere, e qualcun altro dipingeva in cucina. C'erano grandi stanze, ed era davvero bello… Non era come in una scuola più organizzata (...). Così eri incoraggiato a stare nella scuola". Epicentro della sezione ceramica è il Temporary Building 9, un edificio in metallo, torrido d'estate e gelido d'inverno. Lo studio di Arneson è sempre aperto e gli studenti possono andare e venire. Tra questi c'è David Gilhooly, subito arruolato come assistente. "Lavorando sedici ore o più al giorno nel TB9" scrive la moglie di Gilhooly, Camille Chang, "il gruppo a malapena sapeva che il resto del mondo dell'arte esisteva". Arneson trasmette l'idea di un'arte ceramica liberata dalle maglie dei purismi disciplinari, senza rinunciare completamente al suo ruolo funzionale. In una delle frequenti sfide di "cup making" Gilhooly realizza i primi batraci che daranno forma al suo *Frog World*. Il Funk, e ciò che ne seguì, dalla fine degli anni Sessanta quando esaurì il potenziale di rottura, costituisce un *unicum* nell'arte americana e probabilmente mondiale. Nel decennio successivo la svolta "statuaria" di Arneson, sempre grottesca ma fitta di rimandi alla tradizione classica e percorsa dall'ossessione per l'autoritratto e per l'ironico omaggio a colleghi e maestri -Picasso, Bacon- sarà determinante nel definire, dall'avamposto universitario, le direttrici dell'ondata figurativa di coeve e posteriori ricerche ceramiche nella Baia. I suoi antipodi sono rappresentati ne *Il gran teatro ceramico* in mostra al MIAAO dalla canadese Margaret Keelan, con il suo mondo di ieratiche bambole, e dai bizzarri *Demon Gargoyle* del "picchiatello" Clayton Bailey. Prima di stabilirsi in California, nel 1968, Bayley è l'organizzatore a Vermilion, South Dakota, del Funk Art Festival. Allora il suo motto è "think ugly". Se agli esordi licenzia forme "ripped and torn" memori di Voulkos, è la vista di *Funk John* alla Galleria Alan Stone di New York a indurlo a rivelare la sua autentica personalità. Il risultato sono orinatoi e vasi da notte policromi, come lo *Small Breasted Nitepot* del 1965, con seni "che titillano e frustrano il fruitore causando stimolazione erotica". Quando Roy DeForest coinierà il termine Nut Art per definire un'arte fatta di "fantasmagorie, idee e fantasie", naturale evoluzione del Funk, Bailey ne sarà un degno rappresentante. Nel 1969 Bailey fonda la chiesa "Psicoceramica", il cui scopo è diffondere "crackpot ideas", idee folli, e occasionalmente celebrare matrimoni, di cui vi lasciamo immaginare gli sviluppi… Continuatori di quella che ormai può essere considerata una tradizione sono gli ex studenti di Davis Tony Natsoulas, autore di torsi ceramici "larger than life" di gusto *camp*, la monumentale Lisa Reinertson, Arthur Gonzalez, devoto al Barocco e al Pinocchio di Collodi, così come gli *outsider* Claudia Cohen, con il suo "realismo magico", Joe Mariscal, che al linguaggio Funk ha unito i riferimenti alla cultura messicana d'origine e la più giovane Edith Garcia, incline a sperimentare promiscuità di generi artistici...

Margaret Keelan, ***House,*** 2006
terracotta, smalto stannifero, 58x17x17 cm
particolare, foto Scott McCue

Claudia Cohen, ***The Flaming Heart of the Suburbs***, 2002, terracotta policroma mixed media, 82x32,5x29 cm, particolare

Arthur Gonzalez, ***Sin Eater***, 1992, ceramica, pelle di vacca, legno, ardesia, corda metalli, pittura a olio, Collezione privata, New York

Tony Natsoulas, ***Cajun Cardinal Kilchrist***, 2002, terraglia policroma, 102x122x48 cm

Lisa Reinertson, ***Mother and Newborn***, 2005, terracotta, 79x53x18 cm
Courtesy John Natsoulas Center for the Arts, Davis

"Oh… come i sensi si inebriano di sé stessi!"

BBPR, **"Stile"**, 1936

Il batrace convertito

Padre Giuseppe Goi d.O.

Non addottrinato in materia, eppure incaricato di scrivere qualche riga su un curioso aspetto dell'opera di un leader del movimento Funk, David Gilhooly, ho fatto ricorso a uno strumento "basico" come il *Dizionario d'arte contemporanea* di Martina Corgnati e Francesco Poli (Feltrinelli, Milano 1994). Lì sopra, alla voce Funk Art, noto che questa viene considerata come "un'arte sgradevole, caratterizzata dall'elaborazione di lavori molto liberi con elementi kitsch, ironici, e materiali quali ceramica, finta pelle, plastica e oggetti della vita quotidiana; e inoltre non priva di richiami al sesso, alla religione…". Tutto ciò, in generale: per quanto riguarda nello specifico il lavoro di Gilhooly, già creatore di uno straordinario *Frog World*, leggo che, secondo la critica Suzanne Foley, quell'universo batracico ceramico "is virtually a parallel to that of man and has had some surprisingly parallel religions…". E vedo che da qualche anno Gilhooly, abbandonato il regno dei rospi nel 1996, dimostra, con lavori su carta dal *ductus* magistrale (*Portfolio of Christ*, 2003) e formalmente sofisticati, dorati *assemblage*, che il tema religioso è divenuto in lui dominante, "cruciale". Meno male.

David Gilhooly, ***L.O.G. Lamb of God***, 2000, mixed media, 127x89x11 cm

Robert Arneson, ***I Have My Eyes on Me Endlessly***, 1992, bronzo
edizione 1/3, 203x30x30 cm
Estate of Robert Arneson
Courtesy George Adams Gallery
New York e Brian Gross Fine Art
San Francisco

Zio funk

Luisa Perlo

Se la Pop Art è *cool*, Robert Arneson è *hot*. Nato a a Benicia, California, nel 1930, al Mills College di Oakland è allievo del famoso ceramista Antonio Prieto, già maestro di Peter Voulkos. Che è il primo americano "a guardare seriamente alla ceramica di Picasso", secondo Neal Benezra. Il promotore di un rinnovamento plastico informato dall'espressionismo astratto e anche decisivo nell'indurre Arneson a uscire da un lavoro e da una vita "convenzionali". Ceramista per caso, eretico per vocazione, Arneson manifesta subito insofferenza per le restrizioni disciplinari. *No Deposit, No Return* del 1961 è una bottiglia eseguita al tornio che sigilla con un impertinente tappo a corona. "I was going to be an artist. I wasn't going to be a potter" dirà vent'anni dopo. La scatologica scultura *Funk John*, più che una provocazione, è una riflessione sullo specifico ceramico. Questo primo "cesso" di Arneson, che avrà notevoli e polemiche conseguenze, è un simbolo del suo magistero alla Davis University. È osceno, come altre opere che seguiranno, è geniale nella sua analisi della "Civiltà Occidentale". Arneson produrrà altre icone Funk: il tostapane, la macchina da scrivere con le dita al posto dei tasti, il mattone. *Smorgi-Bob, the Cook*, del 1971 è la prima opera nella quale rivolge verso sé stesso il suo sarcasmo, raffigurandosi come cuoco di un eccessivo banchetto. La prima di una lunga serie in *large size*: busti su piedistalli "sessualizzati", autoritratti dalle fisionomie deviate con cui rilegge ironicamente la storia della scultura occidentale. La consacrazione avverrà a metà degli anni Settanta, quando la sensibilità postmoderna ne riconoscerà la grandezza. Altri conflitti e la diagnosi di un tumore lo condurranno a una più cupa visione esistenziale in prove incentrate su temi politici e ambientali, sino alla sua scomparsa nel 1992.

Joe Mariscal, ***Joker***, 1985, terra sigillata, ingobbio, 53x51x53 cm

Grafica dal catalogo ***Funk Art***, a cura di **Peter Selz**, University Art Museum University of California, Berkeley 1967

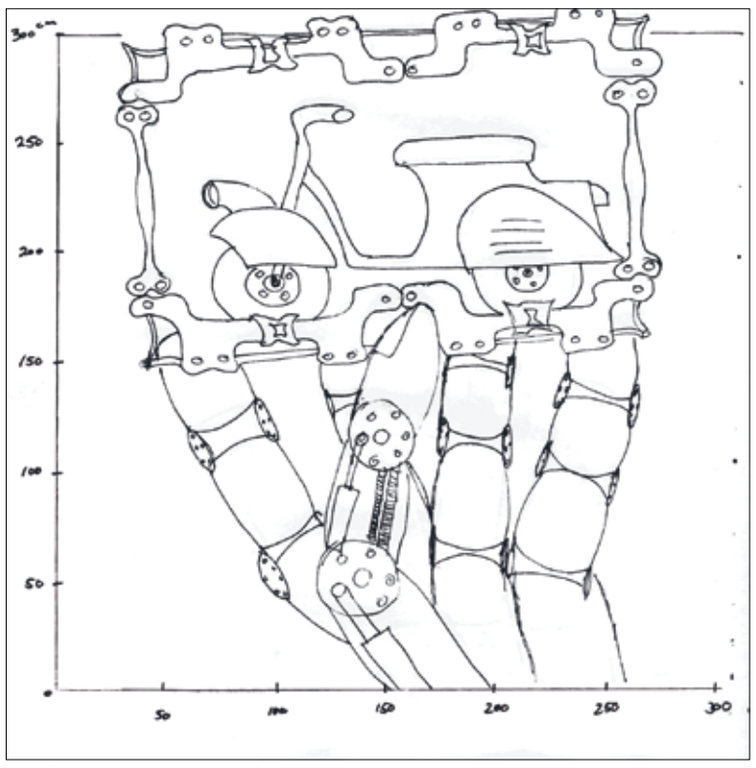
Bugella pivella

Doriano Raise

continua dalla prima
il nostro stilista impegnato nel Piano Regolatore del Colore; Carlo Ravizza e Manuel Cargaleiro che concludono, a cinquant'anni dalla sua costruzione, l'ornamentazione della Piscina Rivetti. Tutti "vecchi ragazzi" circa ottantenni, vivacissimi e attualissimi culturalmente. Inoltre in altra occasione, sull'ultimo numero di "Afterville", a proposito di una "ricerca dell'identità" progettuale di Biella, ho voluto "dichiarare delle paternità" purtroppo scomparse: nostri antenati venerati sono stati architetti come il futurista Nicola Mosso e il razionalista Giuseppe Pagano, (criticamente) commemorati nelle pagine iniziali di questo giornale. Ma i più recenti sviluppi di specifici temi del progetto BAU riguardano, come professionisti e come utenti, giovani e giovanissimi: basti pensare ai Diversi Associati, i visual designer ventenni che hanno elaborato gli elementi distintivi della nostra nuova grafica urbana. Non basta, anche come omaggio alle "sottoculture giovanili" stiamo realizzando un Monumento alla Vespa, il mitico scooter nato -pochi lo sanno- a Biella, in collaborazione con la Mutoid Waste Company, e con una firma di culto per la "moda *mod*" come Fred Perry, produttiva sul nostro territorio; per gli adolescenti abbiamo realizzato uno Skate Park tra i più rilevanti d'Italia; per i bambini, infine, abbiamo trasformato la piazza del Monte in una "piazza tematica", galattica, collegandoci a quelle ricerche sui rapporti tra cultura del progetto e immaginario della fantascienza che sono anche alla base del progetto editoriale di "Afterville". Insomma, *Bugella pivella* è la cifra di un progetto che riassume futurismo e futuribile, perché Biella sia davvero bella.

Mode e mods vite da Vespa

Elisa Facchin



Lyle Rowell, Mutoid Waste Company, ***Bozzetto per il Monumento alla Vespa a Biella***, 2008

> **Il calore sta montando**
> **Il passato sta chiamando**
>
> **The Who**, ***Quadrophenia***, 1973

La band torinese Statuto, 1991, foto Fabio Nosotti

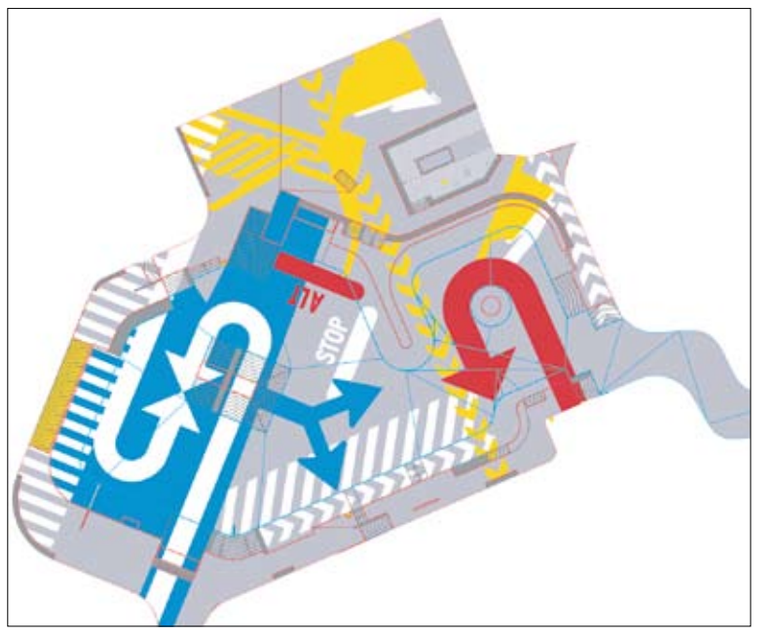
È tutta una questione di dettagli per il *mod* (da *modernist*, fan del *modern jazz* nell'Inghilterra degli anni Cinquanta). Sobrio, preciso ed elegante, carpisce il meglio dalle mode del momento e lo personalizza in una tensione continua, quasi maniacale, verso la perfezione estetica che però deve rivelare una "differenza". Contro la standardizzazione, "rabbia e stile". A partire dall'abbigliamento. I primi *mods* si ispiravano all'Ivy League Look americano e allo stilismo di alcune firme francesi, italiane e inglesi -come la Fred Perry, oggi "biellese"- all'avanguardia: mocassini o *brogues* ai piedi, pantaloni senza *pinces*, stretti sulle cosce, giusti a coprire il calzino, camicie *button-down,* polo, cravattini sottili, giacche corte "tre bottoni, singolo petto, molto giovanili" (come dal catalogo Alba del 1957), protette dal *parka*. Poi ognuno modificava finiture e particolari, dai polsini agli spacchi della giacca al fondo dei pantaloni. Tutto stretto però, attillato, quasi strizzato. Vitini da vespa. E vite da Vespa. I *mods* infatti adoperavano la stessa cura esasperata anche nella personalizzazione del proprio scooter italiano, mezzo di tendenza, ma pure economico e duraturo, il cui culto veniva portato all'eccesso, forse anche in opposizione alle moto di grossa cilindrata dei rivali *rockers*: specchietti retrovisori e luci decorative in soprannumero, cromature e montaggi vari consentivano a ogni singola Vespa di evadere dall'uniformità del prodotto di serie, di divenire un motociclo *custom*. Dunque i *mods* come "artigiani metropolitani", *tuners ante-litteram*, artisti dell'assemblaggio. E nel momento in cui a Biella -laddove nell'immediato dopoguerra era attivo uno stabilimento della Piaggio nel quale fu realizzato il prototipo della Vespa- si è deciso di erigere un monumento a ricordo di quel "primato", misconosciuto, la scelta del suo autore era obbligata, almeno per dei cultori di arte applicata, pubblica o privata: doveva essere qualcuno che all'assemblaggio di componenti meccaniche avesse dedicato la sua vita e la sua arte. Così è stato incaricato Lyle Rowell della Mutoid Waste Company, il quale ha progettato una mano meccanica che, emergendo dal terreno, sorregge il modello di una delle prime Vespe, truccato dai celebri "artigiani curiosi" torinesi Michele Guaschino e Germàn Impache. A *climax* dell'erezione del Monumento, a settembre 2008, si terrà un concerto degli Statuto, esponenti della *mod culture* italiana. Nulla è per caso: questione di dettagli, anche nella cultura del progetto.

Skate space

Antonio Pusceddu

"Skate and destroy" cantavano nei primi anni Ottanta i The Faction, band hardcore punk rock nata nel cuore della *skate scene* californiana. Legittimo essere giovani e incazzati: è l'età. Ma si può essere skaters anche senza essere contro sempre e comunque. Forse oggi è più *alternativo* essere indisciplinati cercando il dialogo con le istituzioni. A Biella funziona così. L'inaugurazione del più grande Skate Park pubblico all'aperto del Piemonte è il primo effetto di questa tipologia di politiche giovanili. L'intervento nasce infatti da un modello di progettazione partecipata che ha coinvolto, oltre ai tecnici dell'Ufficio Parchi e Giardini anche ragazzi che praticano skate-board, roller e bmx che in qualità di futuri fruitori hanno fornito, in base ai loro sogni e bisogni, precisi suggerimenti, fondamentali anche per un corretto investimento delle risorse. Ne è risultato uno Skate Park spaziale: 2000 metri quadrati, divisi in *quarter pipe* unificati che confinano a spina verso un'area *street* composta da *bank to bank, wall ride*, con linee a 360°; il tutto realizzato in calcestruzzo con finitura quarzata, lavorato a mano nelle parti curve, con *coping e rail* in acciaio per consentire ogni sorta di *tricks*. L'unicità dello Skate Park, già eccellente dal punto di vista tecnico, sarà siglata anche da un innovativo progetto di intervento decorativo. Con l'obbiettivo di incanalare costruttivamente pulsioni artistiche tipicamente giovanili, dal graffitismo al *tag writing* alla *street art*, si è ipotizzato di far decorare lo Skate Park ai ragazzi che praticano queste discipline, con la supervisione di graphic designer che frequentano l'ambiente. La prima proposta è quella di Meat Collettivo Grafico: frecce, strisce, ipertracciati supercolorati di segnaletica orizzontale, per riportare i segni tipici dell'urbanità all'interno del Park.

Meat Collettivo Grafico, ***Archigrafica per lo Skate Park nell'ambito del progetto BAU Biella Arredo Urbano***, 2008



XXIII Congresso mondiale UIA Torino 2008

Presidente del Congresso Riccardo Bedrone, *Relatore generale* Leopoldo Freyrie, *Amministratore* Luigi Cotzia, *Consiglio di coordinamento*: Gaetan Siew, Raffaele Sirica, Franco Campia, Simone Cola, Sergio Conti, Louise Cox, Martin Drahovsky, Jordi Farrando, Giorgio Gallesio, Giorgio Giani, Donald J. Hackl, Giancarlo Ius, Mario Viano. *Comitato scientifico*: *Relatore generale* Leopoldo Freyrie, Ernesto Alva, Pio Baldi, Achille Bonito Oliva, Alessandro Cecchi Paone, Odile Decq, Michele De Lucchi, Ida Gianelli, Rodney Harber, Stefania Ippoliti, Van Straten, George Kunihiro, Tarek Naga, Suha Özkan, Carlo Hernandez Pezzi, Michelangelo Pistoletto, Francesco Profumo, Joseph Rykwert, Vladimir Slapeta, German Suárez Betancourt, Jennifer Taylor, Mario Virano. *Comitato finanziario*: Luigi Cotzia, Giuseppe Antonio Zizzi, Donald J. Hackl. *Organizzazione*: Istituto di Cultura Architettonica (I.C.Ar) Torino 2008 srl. *Staff operativo*: Mario Caruso General Manager, Michele Iannantuoni *Administrative Manager*, Laura Rizzi *Coordination of activities in Torino (OAT)*, Raffaella Lecchi *Scientific Committee Secretriat*, Luca Molinari *Scientific advisor*, Pier Benato *Relations with Italian Orders*, Vincenzo Puglielli *Relations with UIA sections and Workig Programmes*, Pierluigi Mutti *Press Agent*, Liana Pastorin *Public/Media relation - Collateral events (OAT)*, *Administrative Manager Collateral events (OAT)* Eleonora Gerbotto, Corine Veysselier *Public Relation*, Laura Rodeschini (RODEX) *General organization - Relations with the Business Sponsors*, Elisabetta Mariotti *Legal advisor*, Roberta Asciolla *Logistics and Fair*, Antonella Feltrin *Web - Structure and contents*, Rosanna Bonelli *Communication Plan*, Francesco Agnese *GMA Radio - Technical Manager*, Maria Vittoria Capitannucci *GMA Radio - contents and interviews*, Chiara Ingrosso *GMA Radio - contents and interviews*, Olympia Kazi *GMA Radio - contents and interviews*, Marco Folke Testa *GMA Radio - Technical support*, Simona Castagnotti *Web designer*.

Consiglio Nazionale degli Architetti PPC

Presidente Raffaele Sirica, *Vicepresidente Vicario* Massimo Gallione, *Vicepresidente* Luigi Cotzia, *Vicepresidente* Gianfranco Pizzolato, *Consigliere Segretario* Luigi Marziano Mirizzi, *Tesoriere* Giuseppe Antonio Zizzi. *Consiglieri*: Matteo Capuani, Simone Cola, Pasquale Felicetti, Miranda Ferrara, Leopoldo Emilio Freyrie, Nevio Parmeggiani, Domenico Podestà, Pietro Ranucci, Marco Belloni.

Ordine degli Architetti PPC di Torino

Presidente Riccardo Bedrone, *Vicepresidente* Sergio Cavallo, *Segretario* Felice De Luca, *Tesoriere* Adriano Sozza. *Consiglieri*: Roberto Albano, Domenico Bagliani, Giuseppe Brunetti, Mario Carducci, Mariuccia Cena, Franco Ferrero, Franco Francone, Giorgio Giani, Elisabetta Mazzola, Gennaro Napoli, Stefania Vola. *Direzione* Laura Rizzi. *Staff*: Arianna Brusca, Alda Cavagnero, Sandra Cavallini, Antonella Feltrin, Eleonora Gerbotto, Fabio Giulivi, Milena Lasaponara.

Fondazione dell'Ordine degli Architetti PPC di Torino

Presidente Carlo Novarino, *Vicepresidente* Fabio Diena, *(membro di diritto all'OAT)* Riccardo Bedrone. *Consiglieri*: Maria Rosa Cena, Franco Francone, Marcello La Rosa, Carlo Novarino, Claudio Papotti, Ivano Pomero, Giuseppe Portolese, Claudio Tomasini. *Staff*: Maddalena Bertone, Chiara Boero, Raffaella Bucci, Giulia Di Gregorio.

ORDINE DEGLI ARCHITETTI PIANIFICATORI, PAESAGGISTI E CONSERVATORI DELLA PROVINCIA DI TORINO

FONDAZIONE DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI PIANIFICATORI PAESAGGISTI E CONSERVATORI DELLA PROVINCIA DI TORINO

AfterVille è un progetto ideato e curato per la FOAT da Undesign, Michele Bortolami e Tommaso Delmastro con Fabrizo Accatino e Massimo Teghille e incubato da Commissione OAT Visione Creativa

undesign

AfterVille numero 3

BAU+MIAAO
nuovi progetti e ricerche di identità urbana
supplemento a l'ARCA 237
giugno 2008

direttore
Enzo Biffi Gentili
condirettore
Pier Paolo Benedetto
caporedattore
Luisa Perlo
redazione
Elisa Facchin
Liana Pastorin/FOAT
art direction
Undesign
impaginazione elettronica
Paolo Anselmetti

IL GRAN TEATRO CERAMICO
BAU+MIAAO
mostra
comitato scientifico
presidente
Paolo Portoghesi
membri
Riccardo Bedrone
Enzo Biffi Gentili
Giovanni Brino
Laura Castagno
Leonardo Mosso
curatori
Enzo Biffi Gentili
Luisa Perlo
organizzazione
Elisa Facchin
Mirella Ferrera
Federica Grosso
grafica
Bellissimo
progetto allestimento
Studio Kha
allestimento
Arteinmovimento
assicurazioni
Arte Sicura

MIAAO
Museo Internazionale
delle Arti Applicate Oggi
via Maria Vittoria 5, 10123 Torino
T 0039 011 0702350 | 0702351
F 0039 011 0702352
argh@miaao.org; neh@miaao.net

ATTORI e AUTORI

Juan Abelló Juanpere
Alessandro Antonelli †
Archi-Group U.P.S.
Architects
Robert Arneson †
Alberto Bassi
Clayton Bailey
Riccardo Bedrone
Bellissimo
Bertozzi & Casoni
Elisabetta Bovina
Carlo Branzaglia
Giovanni Brino
Mauro Bubbico
Luigi Canina †
Manuel Cargaleiro
Laura Castagno
Nino Cerruti
Beppe Chia
Claudia Cohen
Diversi Associati
Pier Giorgio Durasco †
Edith Garcia
Valeria Garuzzo
David Gilhooly
Padre Giuseppe Goi d.O.
Arthur Gonzalez
Guarino Guarini †
Filippo Juvarra †
Margaret Keelan
Maurice Lesna
Arrigo Lora Totino
Federico Maggia †
Paolo Majone
Joe Mariscal
Meat Collettivo Grafico
Alberto Mingotti
Leonardo Mosso
Nicola Mosso †
Tony Natsoulas
Ciccio Nero
Luigi Ontani
Giuseppe Pagano †
Paolo Portoghesi
Antonio Pusceddu
Ugo Quarello
Carlo Ravizza
Chris Redfern
Lisa Reinertson
Società Anonima U. Renzi †
Sandro Maria Rosso †
Lyle Rowell
Paolo Schmidlin
Ettore Sottsass †
Sottsass Associati
Bernardo Vittone †

Clayton Bailey, ***Fire Breathing Demon Gargoyle***, 1998, gres porcellana, vetro, rame luce elettrica, 46x38x25 cm

BAUUAU

tabula gratulatoria

Il progetto BAU Biella Arredo Urbano è stato ufficialmente avviato con la deliberazione della Giunta Municipale n. 570 del 5 dicembre 2006, che ha conferito a Enzo Biffi Gentili l'incarico di consulenza per la pianificazione dell'arredo urbano della Città di Biella. Successivamente è stato costituito, presso l'Assessorato all'Urbanistica, Arredo Urbano, Parchi e Giardini, e attualmente anche alla Cultura, Assessore Doriano Raise, l'Ufficio Arredo Urbano UAU, inserito nell'ambito del Settore Programmazione Territoriale, Ambiente e Sport, il cui organigramma è il seguente: Graziano Patergnani dirigente responsabile, Raffaella Penna funzionario tecnico, Antonio Pusceddu istruttore tecnico, Cristina Rizzo istruttore tecnico e Alberto Rainero collaboratore esterno per i *rendering*. Il Piano Regolatore del Colore è stato seguito da Alberto Cecca, funzionario tecnico. Attribuita a Doriano Raise nel 2008 anche la delega dell'Assessorato alla Cultura, collabora ora con l'Ufficio Arredo Urbano anche Patrizia Bellardone, dirigente responsabile del settore Cultura e Istruzione. Inoltre contribuiscono al progetto BAU per aspetti riguardanti Innovazione Tecnologica, Servizi Demografici, Educazione, Sport e Politiche Giovanili l'Assessore Rinaldo Chiola; Cooperazione allo sviluppo, Partecipazione, Trasporti, Università, Turismo l'Assessore Alberto Zola. Questo apparentemente burocratico elenco di funzioni valga pure come *Tabula gratulatoria*. Un ulteriore, particolare ringraziamento vada ai rappresentanti della Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Oropa, al Presidente Doriano Raise e al Direttore Oliviero Girardi, oltre che alla Regione Piemonte, che hanno fornito un importante apporto culturale mettendo a disposizione della mostra *Il gran teatro ceramico. BAU+MIAAO* preziosi artefatti provenienti dalle Cappelle e dal Santuario; ma anche un contributo materiale. Il complesso di Oropa fa parte del territorio del Comune di Biella, ed è iscritto nel Patrimonio Mondiale dell'Umanità UNESCO: e noi dobbiamo tutelare, valorizzare, comunicare questo nostro Patrimonio, come abbiamo iniziato a fare.

RISERVA NATURALE SPECIALE DEL SACRO MONTE DI OROPA

UNESCO