

Ignazio Gardella (1905-1999). Oltre il Novecento

⁽¹⁾ *Conversando con Ignazio Gardella. La fine del "grande metodo" non è poi la fine della storia: muore un'ideologia non muore l'architettura*, p. 4, testo dattiloscritto in Archivio Gardella Oleggio, G.4, Scritti 1970-1975, 9 (busta n. 9 della serie di buste "Scritti 1970-1975"). Pubblicato in "Conversando con Ignazio Gardella. La fine del "grande metodo" non è poi la fine della storia: muore un'ideologia non muore l'architettura", in *Rassegna modi di abitare oggi*, 34-35 (luglio-agosto 1974).

⁽²⁾ Come per altre figure di primo piano quali L. Quaroni, F. Albini, BBPR e G. Samonà.

⁽³⁾ Così lo definisce lo stesso Gardella nella lezione tenuta a Harvard su invito di Rafael Moneo nel 1985. Pubblicata in Ignazio Gardella, "The last Fifty years of Italian Architecture reflected in the eye of an architect", in *Ignazio Gardella architetture*, eds. Maria Cristina Loi, Angelo Lorenzi, Carlo Alberto Maggiore, Fabio Nonis, Simona Riva (Milano, Electa, 1998), 185-189. Si veda per la traduzione in italiano Ignazio Gardella, "Gli ultimi cinquant'anni dell'architettura italiana riflessi negli ultimi occhi di un architetto", in Stefano Guidarini, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana. Opere 1929-1999* (Milano, Skira, 2002), 223-230.

⁽⁴⁾ Il riferimento è all'omaggio riservatogli alla Biennale del 1980 insieme a Mario Ridolfi e a Philip Johnson, per la ricerca di strade alternative che hanno tenuto conto anche della tradizione e del possibile rinnovamento dei linguaggi storici. Si veda Paolo Farina, "Il fascino del presente", in *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura: Corderie dell'Arsenale* (Venezia, Edizioni la Biennale, 1980), 50-59. Si veda poi Paolo Portoghesi, "Teatro Carlo Felice", *Epoca*, 30, (marzo 1984), 78-79. Tuttavia, per Gardella il Postmodernismo è "semplicemente" il periodo in cui tramontano definitivamente gli assunti del Movimento Moderno e positivamente, se non diventano nuovi eclettismi, si lascia spazio a maggiori pluralismi. Si veda *Genova 17 novembre 1982*, p. 3, testo dattiloscritto in Archivio Gardella Oleggio, G.4., Scritti 82, 10, (busta n. 10 della serie di buste "Scritti 82"). Per un altro commento sul tema si veda Gardella, *Gli ultimi cinquant'anni dell'architettura italiana riflessi negli ultimi occhi di un architetto*, 228-229.

⁽⁵⁾ Emblematico è da questo punto di vista il tono della già menzionata lezione americana che si ritrova anche quando più esplicitamente parla del razionalismo: "si può dire un po' paradossalmente che non riusciamo a vederlo chiaramente, non riusciamo almeno a vederlo in quella giusta prospettiva". Ignazio Gardella, "Prefazione", in *Il razionalismo italiano*, a cura di Enrico Mantero (Bologna, Zanichelli, 1984), 7. L' "ambiguità" della sua interpretazione del Movimento Moderno è per Gardella attribuibile al carattere antidogmatico del razionalismo italiano stesso. Si veda Fulvio Irace, "Razionalista atipico da mezzo secolo", *Il Sole 24 ore*, 23 febbraio 1992, 29.

MATTEO SINTINI

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Tra le figure del Novecento italiano quella di Ignazio Gardella sembra offrire, meglio di altre, la possibilità di una rilettura critica che superi le "classiche" suddivisioni temporali del ventesimo secolo, applicando allo studio della sua opera "un sentimento della storia a scansioni più ampie",⁽¹⁾ come lo stesso suggerisce. Tale operazione sembra inoltre favorita da alcuni aspetti della vicenda del personaggio come: il ruolo sempre attribuitogli di riconosciuto maestro, la costante fortuna critica, tanto in vita quanto postuma, la lunghezza di una carriera che copre quasi interamente le stagioni del secolo scorso, dagli anni trenta agli anni novanta.

La stessa storiografia, da una parte, ha individuato il suo lavoro come rivelatore e interprete,⁽²⁾ più che anticipatore, del "comportamento"⁽³⁾ dell'architettura italiana e non solo. Dall'altra, altrettanto di frequente e per il dichiarato carattere antidogmatico del suo pensiero, ha sottolineato la difficoltà di giungere a una chiara definizione in particolare delle opere considerate di maggior rilievo, come si vedrà qui in conclusione.

Gardella si presenta, infatti, vicino alle posizioni di Giuseppe Pagano e Franco Albini ma distaccato dal movimento razionalista militante e d'avanguardia. Dentro la linea culturale di Giuseppe Samonà ed Ernesto Nathan Rogers, senza tuttavia partecipare al dibattito da un punto di vista teorico; indicato come uno dei precursori del *postmodern*,⁽⁴⁾ senza che tale definizione sia citata dallo stesso autore per uno solo dei suoi ultimi progetti.

Esplicita appare nella costruzione della sua immagine, la volontà di non dichiarare nessuna appartenenza; il commento dell'intera evoluzione dell'architettura italiana a cui partecipa da protagonista avviene con distacco, quasi dall'esterno, senza dichiarare giudizi definitivi nemmeno a fine carriera.⁽⁵⁾

La costante presenza nella pubblicistica non è limitata alla rivista specialistica, che non considera come l'unico mezzo di affermazione di una posizione; in alcuni significativi casi, il suo pensiero è destinato ad un pubblico più vasto

attraverso le pagine di pubblicazioni periodiche più generaliste e divulgative, così come sceglie in egual modo, per consolidare la sua autorevolezza,⁽⁶⁾ tanto il mondo accademico e culturale, quanto gli incontri tra professionisti o con la committenza.

Con queste premesse s'intendono fornire alcuni spunti che consentano di vedere l'architettura di Gardella non come espressione formale di un momento dello sviluppo del dibattito o della ricerca di uno stile; piuttosto come il risultato di un processo metodologico inteso come sequenza razionale di passaggi applicata con costanza al mestiere del progetto, dentro cui si forma il linguaggio, sempre differente, determinato dai condizionamenti imposti dalla realtà.⁽⁷⁾

Per quanto espresso in precedenza circa il suo generale distacco e per la mancanza di una posizione a-priori, la produzione dell'autore si presenta come controversa se la si vuole interpretare con le categorie del razionalismo, del neorealismo, del postmodernismo ecc., il che favorisce, d'altra parte, un'analisi che non contempli esclusivamente le opere maestre, ma che cerchi di riconoscere alcune costanti metodologiche in un corpus omogeneo di lavori, comprendenti anche realizzazioni meno considerate o inedite, come si farà qui prendendo a campione il progetto della residenza.

Se alcuni di questi aspetti di metodo sono stati affrontati da un punto di vista teorico, e sottolineati dalla letteratura⁽⁸⁾ sull'autore a partire dalle pubblicazioni monografiche dei primi anni ottanta,⁽⁹⁾ manca una descrizione sistematica da un punto di vista della pratica professionale, volta ad indagare, ad esempio, quale uso viene fatto dello strumento del disegno, quali fasi sono soggette a maggiore attenzione e come vengono gestite all'interno dello studio, come avviene il dialogo con i committenti e con le altre figure esterne che partecipano direttamente allo sviluppo dell'incarico.⁽¹⁰⁾

Il volume di Alberto Samonà puntualizza fin dalla premessa come i caratteri dell'architettura di Gardella sfuggano a "classificazioni aprioristiche",⁽¹¹⁾ ma non

⁽⁶⁾ Aspetti caratterizzanti le professioni liberali secondo Carlo Olmo. Si veda Carlo Olmo, *Architettura e Novecento. Diritti, conflitti, valori* (Torino, Donzelli, 2009), 71-87.

⁽⁷⁾ Si veda su questo tema quanto espresso da Antonio Monestiroli, *L'architettura della realtà* (Torino, Allemandi, 1999), 24. Dello stesso autore, si veda poi il testo sull'architetto milanese, Antonio Monestiroli, *Ignazio Gardella* (Electa, Milano, 2009), 4-29.

⁽⁸⁾ Solo per citare alcuni dei numerosi contributi, Antonio Monestiroli, "Settimo incontro", in Antonio Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella. Intervista a Ignazio Gardella* (Laterza, Roma, 1997), 75-78; Sergio Boidi, "La componente metodologica nell'architettura di Gardella", in Marina Montuori (a cura di), *Lezioni e dibattiti del corso di dottorato di ricerca per l'aa. 1983-1984. Vol. 7: l'insegnamento di Ignazio Gardella* (Cluva università, Venezia, 1986), 61-62.

⁽⁹⁾ Per individuare il profilo del commento critico alle opere dell'autore, è forse utile sottolineare come gli autori di questi lavori siano architetti impegnati nel dibattito, anche teorico, nella professione e nell'insegnamento. Un inquadramento storico è invece alla base dell'imprescindibile primo lavoro monografico di Giulio Carlo Argan, che si traslascia momentaneamente e sarà poi diffusamente ripreso in seguito.

⁽¹⁰⁾ Da ciò si precisa quanto si intende qui per "metodo", riconducibile a una definizione data da Vittorio Gregotti: "il modo con cui vengono organizzati e fissati in senso architettonico, gli elementi di un certo problema", si veda Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura* (Milano, Feltrinelli, 2008), 11.

⁽¹¹⁾ Alberto Samonà, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano* (Roma, Officina edizioni, 1981), 7.

⁽¹²⁾ Marco Porta (a cura di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, presentazione di Giulio Carlo Argan (Roma, Ets libri, 1985), 19-54.

⁽¹³⁾ Un esteso repertorio di progetti, oltre quelli più emblematici, si trova anche in Maria Cristina Loi, Angelo Lorenzi, Carlo Alberto Maggiore, Fabio Nonis, Simona Riva (a cura di), *Ignazio Gardella architetture*, 32-175.

⁽¹⁴⁾ Definizione che Porta riprende dal primo volume di Argan, si veda Porta (a cura di), *L'architettura di Ignazio Gardella*, 20.

⁽¹⁵⁾ Ibidem.

⁽¹⁶⁾ Si veda a titolo esemplificativo di un tema ampiamente trattato: Carlo Aymonino, Ignazio Gardella, Gianugo Polesello, Aldo Rossi, Renzo Zorzi, "Testimonianze su E.N. Rogers a vent'anni dalla morte", *Zodiac: Revue internationale d'architecture contemporaine*, 3 (1990), 22-23.

⁽¹⁷⁾ Michela Rosso, "Gardella prima di Gardella: tracce per una genealogia di architetti ingegneri tra Genova, Alessandria e Milano", in *Ignazio Gardella architetto. 1905-1999*, a cura di Marco Casamonti (Milano, Electa, 2006), 67-90; Stefano Poli, "Ignazio Gardella sr (1803-1807). Alle radici di una genealogia di architetti e ingegneri", in Sergio Boidi, *Ignazio Gardella. Memoria e testimonianza* (Milano, ActionGroup editore, 2013), 78-85.

⁽¹⁸⁾ Sull'insegnamento dell'ingegneria civile e dell'architettura presso il Politecnico si vedano i saggi: Omella Selvafolta, "L'istituto tecnico superiore di Milano: metodi didattici ed ordinamento interno (1863-1914)" e Vincenzo Fontana, "La scuola speciale di architettura, entrambi in *Il Politecnico di Milano: una scuola nella formazione della società industriale, 1863-1914*, catalogo della mostra (Milano 1981), (Milano, Electa, 1981), 87-119 e 228-247.

⁽¹⁹⁾ Si veda Paolo Moracchiello, *L'impronta dell'ingegnere*, in *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*, vol. II, a cura di Amerigo Restucci (Milano, Electa, 2005), 376-399; Laura Giacomini, "Architetti civili e periti agrimensori in Lombardia nell'età della Restaurazione (1814-1859)", in *La cultura architettonica nell'età della Restaurazione*, a cura di Giuliana Ricci, Giovanna D'Amia (Milano, Mimesis, 2002), 161-169.

⁽²⁰⁾ Roberto Gabetti, *Scritti scelti. Riflessioni di architettura*, a cura di Sisto Giriodi (Torino, Umberto Allemandi, 1998), 79-80.

⁽²¹⁾ Guidarini, *Ignazio Gardella nell'architettura italiana*, 212.

⁽²²⁾ Per una definizione del termine si veda Fulvio Irace, "Artista o politecnico? La figura dell'architetto nella scuola di Milano" (1933-1963), in *L'architetto generalista*, a cura di Christoph Frank, Bruno Pedretti (Mendrisio, Mendrisio Academy Press, Silvana editore, 2013), 179-196. Su questo legame con la cultura di metà/fine Settecento, si veda anche: Vittorio Gregotti, "Milano e la cultura architettonica tra le due Guerre", in *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo*, a cura di Silvia Danesi, Luciano Patetta (Milano, Electa, 1996), 16-18.

⁽²³⁾ Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella* (Milano, edizioni di Comunità, 1959), 8.

⁽²⁴⁾ Si veda il volume redatto dal Collegio degli Architetti e Ingegneri di Milano, *Milano tecnica dal 1859-1884* (Milano, Hoepli, 1885). Per la definizione di un'idea di architettura civile fondamentale è anche il coevo contesto culturale Novecentista da cui Gardella è certamente notevolmente influenzato.

⁽²⁵⁾ Il termine può riferirsi qui all'ambivalenza di significati di "processo" e "realizzazione" sottolineata da Valeria Pezza in "Note d'apprendistato", in *Bollettino del Dipartimento di Progettazione urbana. Università degli Studi di Napoli*, (gennaio 1993), riportato in Carlos Martí Aris, *La centina e l'arco* (Milano, Cristian Marinotti edizioni, 2007), 28.

analizza in modo sistematico il processo progettuale interno al mestiere, aspetto rimarcato fin dalla titolazione del volume.

Il "professionismo" è, infatti, presentato nel volume all'interno di un più generale punto di vista sociale e, soprattutto, considerato in relazione al dibattito del tempo sul ruolo delle discipline del progetto nei confronti dello specialismo imposto dalla complessità tecnologica e dalla crescita quantitativa.

Un'indagine vicina a questi obiettivi si trova in "Officina gardelliana" costitutiva della seconda parte del volume curato da Marco Porta,⁽¹²⁾ che offre la possibilità di estendere la visione anche ad alcuni degli ultimi lavori dell'autore, come le case nel territorio genovese realizzate presso la stazione di Arenzano (1975-1983) o a Prà Palmaro (a partire dal 1980).⁽¹³⁾

Tuttavia, la presentazione delle "tecniche di architettura"⁽¹⁴⁾ persegue in questo caso l'obiettivo di condurre un'analisi degli schemi compositivi e figurativi, lasciando l'interpretazione critica, per stessa dichiarazione dell'autore al punto in cui l'aveva lasciata nel 1959 Giulio Carlo Argan, all'opposto di quanto lo stesso Marco Porta con Ezio Bonfanti aveva fatto per l'opera dei BBPR, nonostante l'evidente affinità del nostro con Ernesto Nathan Rogers proprio sul piano del metodo.⁽¹⁶⁾

I tratti fondamentali dell'agire progettuale di Gardella sono facilmente rintracciabili in una cultura illuministica, neoclassica e Politecnica. Nella prima affonda le radici la tradizione familiare che gli viene trasferita dalle quattro generazioni⁽¹⁷⁾ di ingegneri e architetti che lo precedono, mentre la seconda è l'ambito presso cui compie la sua prima formazione nella seconda metà degli anni trenta al Regio Istituto Tecnico di Milano.⁽¹⁸⁾

L'ingegnere civile⁽¹⁹⁾ che si forma in queste scuole è artista e costruttore al tempo stesso, esercita l'architettura come "arte utile" non solamente come disciplina complementare a quelle ingegneristiche; al termine degli studi la figura professionale che ne emerge non è compiutamente definita. Nel caso specifico del nostro autore, poi, nella doppia qualifica (Gardella ottiene anche quella di architetto nel 1947 presso lo IUAV di Venezia) si rafforza il carattere "instabile e non assestato"⁽²⁰⁾ di "intellettuale irregolare"⁽²¹⁾ e "generalista"⁽²²⁾ che insieme alla forte componente umanistica e classica tiene ben saldi i concreti dati "economici e urbanistici",⁽²³⁾ indirizzati a un'applicazione delle scienze e a perseguire una pratica che si definisce sempre per il suo valore civile.⁽²⁴⁾

In questo contesto, la realizzazione dell'opera riveste per Ignazio Gardella il punto conclusivo di ogni esperienza progettuale, dall'ideazione alla costruzione.⁽²⁵⁾ Proprio la costante presenza del dato produttivo all'interno del processo lo avvicina a giovani architetti quali: Marco Zanuso (1916-2001), Vico Magistretti

(1920-2006), Anna Castelli Ferrieri (1918-2006), per i quali rappresenta una figura ponte, nuovamente in grado di oltrepassare gli spartiacque generazionali. Il legame non ancora sufficientemente esplorato con il mondo dell'industria, non solo nel ruolo di committenza, è alla base del suo interesse per il nascente industrial design;⁽²⁶⁾ uno dei primi ad affrontare il settore, lo considera da "architetto" come un naturale ampliamento del mestiere, diversamente dalla maturazione professionale cui giungeranno, in seguito, i sopra citati architetti-designers.

Se si analizzano i materiali di archivio provenienti dallo studio⁽²⁷⁾ si vede come il punto di partenza per una traduzione in realtà dell'idea è costituito, dal punto di vista metodologico, dalla scomposizione del processo in una sequenza razionale di passaggi semplificati, che consente di affrontare singoli aspetti da ricomporre in un'unità complessa, tanto funzionale quanto formale.

Il progressivo definirsi del progetto è controllato esclusivamente in due dimensioni da: piante, prospetti e sezioni. Mancano, in fase progettuale, assonometrie, prospettive e modelli come strumenti d'indagine spaziale, mentre vengono utilizzate per mostrare una soluzione allo stato definitivo.

Individuando una chiara influenza della scuola politecnica, il disegno serve a descrivere topograficamente il luogo, a proporzionare le parti, a lavorare sul dettaglio architettonico con la cura della decorazione d'ornato (non per imitare uno stile).

La rappresentazione architettonica e quella tecnica-esecutiva sono strettamente concatenate, mai autonome (nemmeno quando negli anni sessanta e settanta tale idea rappresenta un fondamentale strumento per il discorso teorico) e non trasmettono contenuti ideali, simbolici. Gardella ritiene, infatti, che siano uno strumento limitato e che non possano mostrare la molteplicità dei dati di un progetto, ad esempio in riferimento all'ambito economico, sociale, culturale e storico di un luogo, che rimangono pertanto all'interno della sfera mentale e personale dell'autore. Il disegno serve, invece, per il momento in cui "viene rivolto il pensiero al muratore".⁽²⁸⁾ Durante una lezione allo IUAV, illustrando alcune tavole di Antonio Sant'Elia, sembra precisare chiaramente la sua posizione su questo fondamentale aspetto, dichiarando come vi sia nella tradizione mitteleuropea (che influenza certamente anche la scuola milanese) "una finalità alla rappresentazione di un'idea della costruzione".⁽²⁹⁾

L'esperienza di Gardella mostra costantemente come con gli stessi strumenti⁽³⁰⁾ e con la stessa sequenza di passaggi si possa affrontare il progetto di un ospedale o di una chiesa, di una residenza o di un'opera pubblica. La scomposizione in problemi semplici e la chiara consequenzialità delle fasi del progetto

⁽²⁶⁾ Per una bibliografia di base sull'esperienza Azucena, si veda Fulvio Irace, Paola Marini (a cura di), *Luigi Caccia Dominioni. Case e cose da abitare. Stile di Caccia* (Venezia, Marsilio Editore, 2002) e Marco Romanelli, "Ditta di mobili Azucena", *Domus*, 723 (gennaio 1991), 68-78.

⁽²⁷⁾ Conservati in massima parte presso il Centro Studi e Archivi della Comunicazione (CSAC) di Parma.

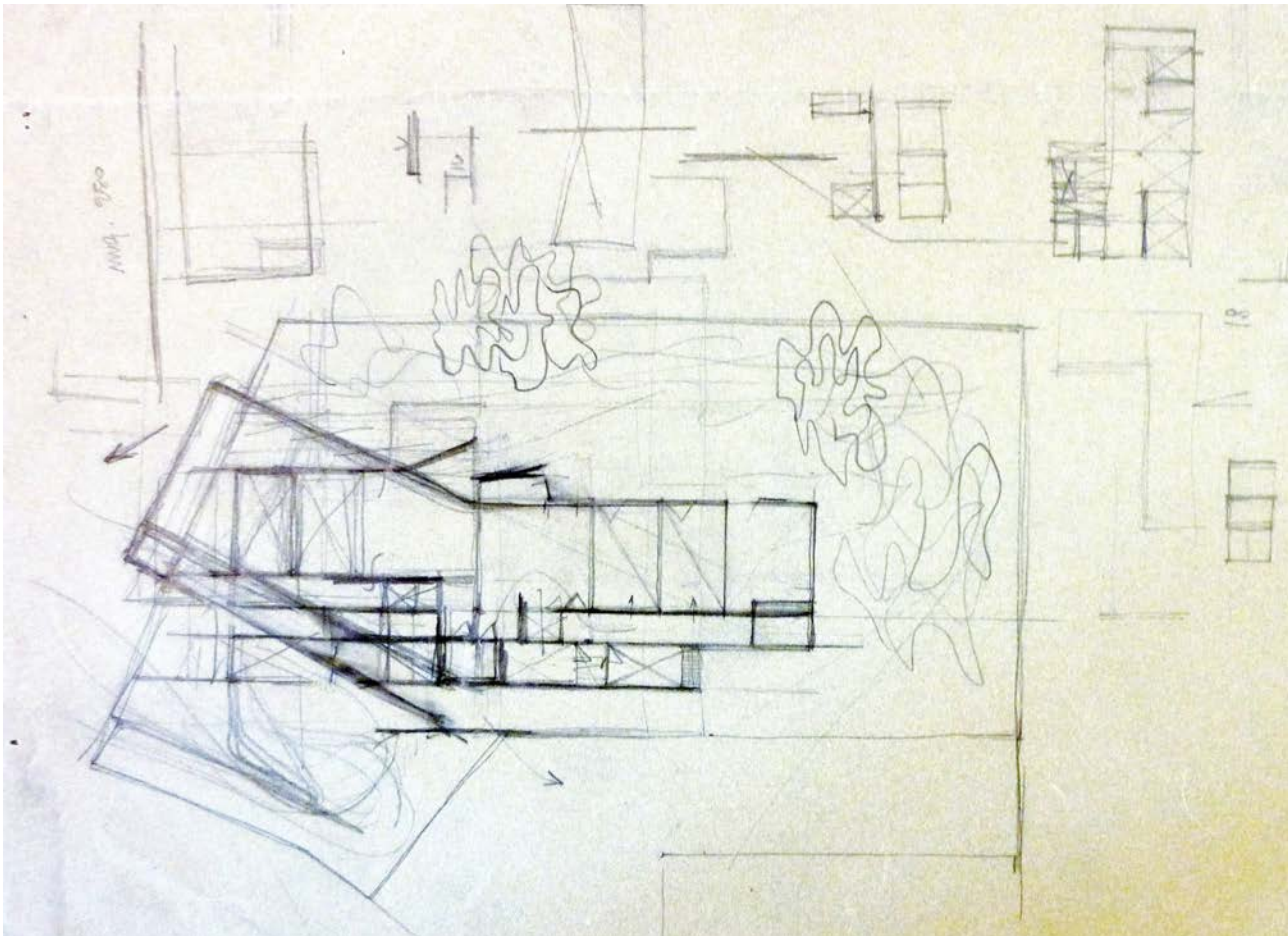
⁽²⁸⁾ Aurelio Cortesi, "Ricordo di Ignazio Gardella", *Area*, 44 (maggio-giugno 1999), 130-133.

⁽²⁹⁾ Riportato in Montuori (a cura di), *Lezioni e dibattiti del corso di dottorato di ricerca per l'a.a. 1983-1984, Vol.7: L'insegnamento di Ignazio Gardella*, 27. I contenuti costruttivi delle rappresentazioni dell'architetto comasco sono sottolineate anche da altri autori quali Pier Luigi Nervi, che indica come i disegni di Sant'Elia riportino le giuste sezioni delle strutture rappresentate e siano espressione del comportamento della materia. Si veda Paolo Portoghesi, "Il linguaggio di Sant'Elia", *Controspazio*, 4-5 (1971), 27-30. Valga ancora per quanto detto in precedenza circa il sostrato culturale Novecentista e mitteleuropeo su cui poggia la fase di formazione dell'architetto milanese, il parallelo con l'opera di Carlo Scarpa fatto dallo stesso Gardella. Si veda Ignazio Gardella, "Le attenzioni di un 'gamin'", in *Carlo Scarpa*, a cura di Francesco Dal Co, Giuseppe Mazzariol (Electa, Milano, 1984), 214.

⁽³⁰⁾ Sergio Boidi, "Il disegno dell'emozione", *Costruire*, 86 (1990), 108.

5.1

Ignazio Gardella, Progetto per casa Borionetti, Milano, 1949.
Studi preliminari d'inserimento nel lotto e disposizione del
programma funzionale.
CSAC, Università di Parma. Fondo Gardella



consentono di controllare casi anche complessi con un numero limitato di collaboratori, integrando in questa sequenza le varie componenti specialistiche che si rendono necessarie.

Siamo lontani, però, da un'idea artigiana del fare architettura, per l'attenzione al dato produttivo sopra menzionato e come dimostra il sodalizio professionale con lo studio Mario Valle engineering di Arenzano, da intendersi come naturale sviluppo del metodo di fronte al tema della grande scala; l'architetto conserva anche in questo mutamento la sua natura di regista, capace di riportare le competenze all'interno dell'unità del progetto.⁽³¹⁾

La razionalità dell'approccio gardelliano è dunque riferibile all'influenza dell'illuminismo, alla tradizione accademica neoclassica⁽³²⁾ e all'insegnamento politec-

⁽³¹⁾ "in passato l'architetto poteva essere un fine conoscitore delle tecniche perché erano poche. Ora (in un'epoca di maggiore disponibilità di tecnologie adottabili) l'architetto deve possedere un linguaggio capace di parlare agli specialisti". Sergio Boidi, "Il mestiere smarrito", *Costruire*, 152 (1995), 130-134.

nico, non a un'adesione al metodo funzionalista. Alla tradizione del Moderno è invece riconducibile l'idea d'integrazione solo accennata in precedenza.

Rispetto al profilo di architetto istituito da Gustavo Giovannoni⁽³³⁾ alcuni tratti analoghi sono riconoscibili nella volontà di tenere insieme le discipline storico-artistiche e scientifiche e nell'attenzione all'unità urbana; maggiori differenze si riscontrano, invece, nel valore affidato alla composizione architettonica e al disegno, così come nell'interesse per un certo storicismo del linguaggio.

Tuttavia, il riferimento che qui s'intende seguire nella definizione del termine "integrale" è quello fornito da Giulio Carlo Argan, che individua nel metodo di Gardella un processo maieutico⁽³⁴⁾ e inclusivo simile a quello di ispirazione Bauhaus.

Proseguendo nella lettura dei documenti di archivio, abbastanza chiaramente emerge come la determinazione della forma e dei linguaggi avvenga all'interno della stessa scomposizione per fasi. Inizialmente ci si concentra sulla funzione indagandola in schemi separati, quasi considerati indipendentemente e, in seguito, verificati da un punto di vista dimensionale e adattati al lotto. Questi passaggi avvengono con l'immediatezza di un atto⁽³⁵⁾ e procedono con il ben noto fare tentativo dell'autore che verifica la prima idea in base ai vincoli del luogo, alle volontà del committente, alle possibilità tecniche.⁽³⁶⁾

Il progetto non esiste a priori [...] non esiste un esempio compiuto o un progetto al quale riferirsi o ispirarsi: esiste [...] una prima idea di progetto completo: non esaustivamente definito, comunque già pensato in tutti i suoi elementi di carattere distributivo, formale e strutturale. Su questa idea si può lavorare.⁽³⁷⁾

Una matrice illuministica-razionale si riconosce anche in questa fase, nel considerare l'edificio come un organismo⁽³⁸⁾ in cui ogni parte è organizzata secondo una distribuzione precisa, descrivibile attraverso una serie di repertori⁽³⁹⁾ mediante i quali ciascun tema definisce il proprio carattere tipologico: il condominio collettivo, la villa unifamiliare, il palazzo per uffici, la chiesa ecc.

In questo modo si compie un'operazione visibile anche nel processo compositivo di Alvar Aalto,⁽⁴⁰⁾ in cui la tipologia non è la base di partenza formale, data in qualche modo per scontata, fino a non rendersi più visibile.

A questi caratteri se ne associano altri attraverso cui si fissano dimensioni e tematiche del progetto: configurazioni di edifici (a torre, a pianta centrale, ad aula...), elementi costruttivi (la cupola, la volta ecc.), elementi decorativi.

In questo momento si riconosce uno specifico studio di alcune di queste parti:

⁽³²⁾ Carlo Arturo Quintavalle, "A revolution? Computers, the project and the Middle Ages of design. A reflection on how the way of designing objects has been transformed in the course of time", *Ottagono*, 106 (marzo 1993), 102-106.

⁽³³⁾ Tra la vasta letteratura si veda Guido Zucconi, *La città contesa* (Milano, Jaca Book, 1999), 123-128.

⁽³⁴⁾ Giulio Carlo Argan, *Progetto e destino* (Milano, Il Saggiatore, 1965), 306. Si veda poi il fondamentale Argan, *Ignazio Gardella*.

⁽³⁵⁾ Ignazio Gardella, *Sull'atto progettuale*, testo dattiloscritto, in Archivio Gardella Oleggio, G.4., Scritti 83.3, C. 26. (busta)

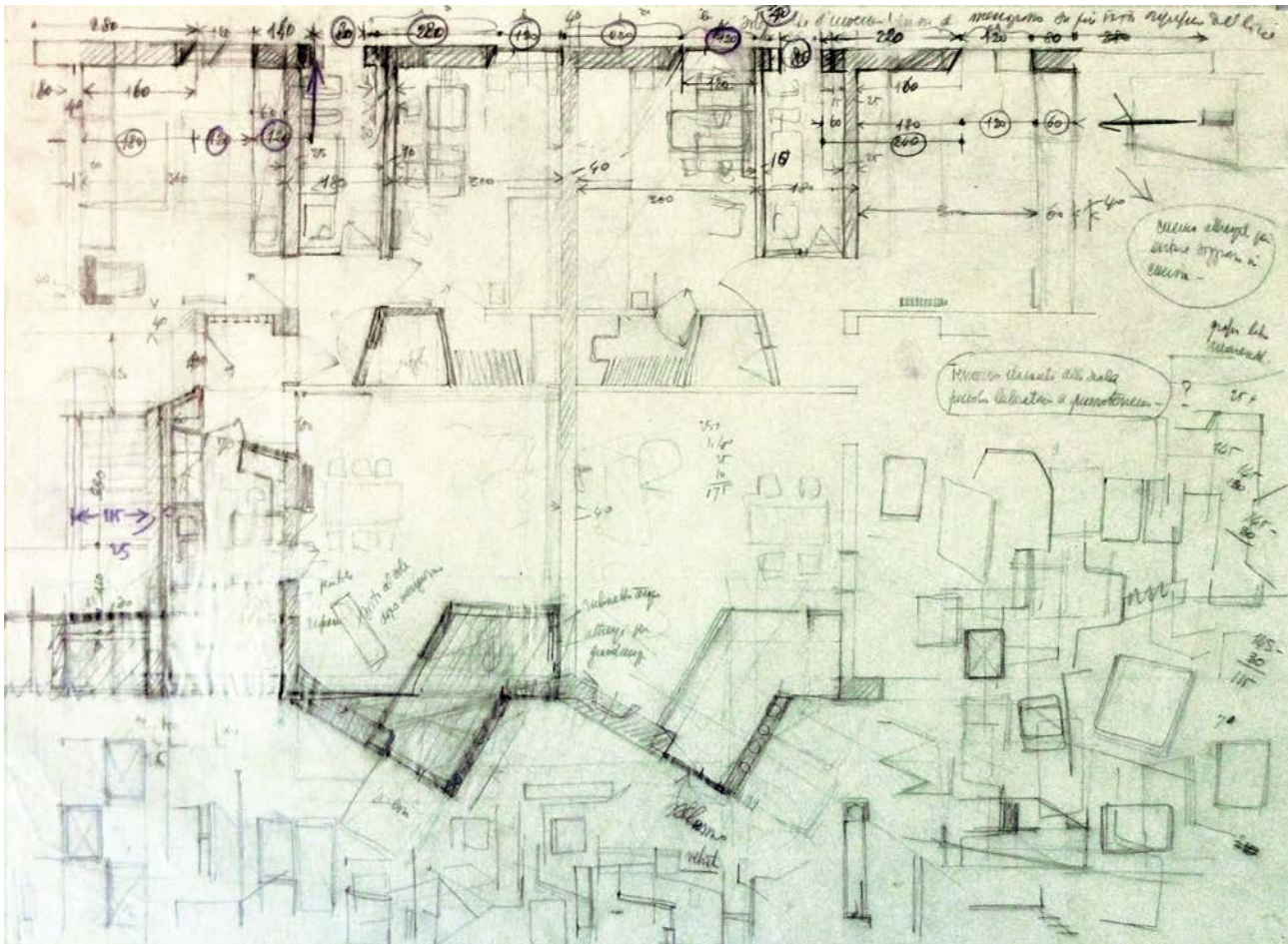
⁽³⁶⁾ "Per gli enciclopedisti, la chiave della professione dell'architetto di genio sta nella qualità di inventare gli elementi della costruzione, di variare le disposizioni secondo il gusto particolare del proprietario e seguendo la natura propria dei luoghi, dei tempi, della posizione nel sito". Vedi voce "architecture" dell'*Encyclopédie* redatta da J.F. Blondel, riportata in Gabetti, Olmo, *Alle radici dell'architettura contemporanea. Il cantiere e la parola* (Torino, Giulio Einaudi Editore, 1989), 120-121.

⁽³⁷⁾ Ignazio Gardella, "L'architettura della corallità", in Emilio Fardoli, Maria Pilar Vettori, *Dialoghi di architettura* (Firenze, Alinea editore, 2004), 61.

⁽³⁸⁾ Allo stesso modo Rafael Moneo lo definisce come una struttura formale che permette di pensare per gruppi, attraverso la quale s'individuano le relazioni che permettono alle varie parti di presentarsi come un'unità ricercata. Rafael Moneo, "Considerazioni intorno alla tipologia", in Rafael Moneo, *La solitudine degli edifici* (Torino, Allemandi, 2004), vol. I, 15-55. Antonio Monestiroli, "L'unità dell'architettura. Antonio Monestiroli intervista Ignazio Gardella", *Area*, 37 (1991), 38. Si veda anche sul tema, l'analogia individuata da A. Rossi con l'operazione cinematografica di Luchino Visconti (compagno di scuola di Gardella al liceo Berchet di Milano), A. Rossi, "Ignazio Gardella", in *L'architettura di Ignazio Gardella*, a cura di Porta, 67.

⁽³⁹⁾ Una maniera simile di pensare per repertori può essere quella di utilizzare, a supporto della progettazione, riviste specialistiche per "tipi", come le numerose conservate nella biblioteca dello studio professionale presente allo CSAC. Tra gli esempi: "Office layout", "Office furniture", "Tecnica ospedaliera", "Scuola e città" e i supplementi di "Domus" dei primi anni Cinquanta: Coperture, negozi, alberghi.

⁽⁴⁰⁾ Alan Colquhoun, "A. Aalto, tipologia vs funzione", in Alan Colquhoun *Architettura moderna e storia* (Roma-Bari, Laterza, 1989), 76-85.



i balconi, le logge, la copertura, i serramenti, i camini, il basamento, il coronamento, elementi fondamentali della costruzione, continuamente lavorati, composti e ricomposti fino a dare risultati differenti, oppure, le stesse soluzioni vengono trasferite a temi diversi.

In ciò si manifesta l'eclettismo delle opere gardelliane, esito di una maniera empirica complementare a quella razionale vista in precedenza.⁽⁴¹⁾ L'essenzialità di questi elementi, la loro possibile variazione all'interno della composizione applicabile in ogni contesto e in ogni occasione progettuale, rendono l'esito del metodo ordinario, "domestico" e al tempo stesso riconoscibile.⁽⁴²⁾

Accanto a questa caratterizzazione anonima ed eclettica del linguaggio di Gardella (nel significato sopra attribuito), la qualificazione universale, riconducibile

⁽⁴¹⁾ Ignasi De Sola Morales, *Archeologia del Moderno. Da Durand a Le Corbusier* (Torino, Umberto Allemandi, 2005), 22.

⁽⁴²⁾ "si cela il fatto dentro il linguaggio". *Conversando con Ignazio Gardella. La fine del "grande metodo" non è poi la fine della storia: muore un'ideologia non muore l'architettura*, 4.

a quel “tempo lungo della storia”, è accentuata dalla componente “classica” riconducibile ai valori visuali e plastici⁽⁴³⁾ dell’architettura.

il valore, come qualità assoluta, non suscettibile di classificazioni e si realizza soltanto quando la forma non è più riconoscibile nelle categorie del volume o della superficie o del colore, ma tutte le risolve nella sintesi di una visività piena, limpida, così perfettamente «aggiustata» da non essere meno certa e definitiva di un concetto.⁽⁴⁴⁾

Anche in questo caso il fondamentale contributo alla formazione di quest’idea proviene dall’educazione alle arti visive coltivato in famiglia, prima, e nei circoli culturali e artistici milanesi a partire dagli anni trenta,⁽⁴⁵⁾ poi.

Come spesso richiama l’autore, la classicità è “propensione all’ordine visivo”,⁽⁴⁶⁾ quello che riconosce nelle opere di Michelangelo che Gardella studia nuovamente con lo sguardo dell’architetto e non dello storico dell’arte, come caratteristica rintracciabile in tutti i tempi dell’architettura.⁽⁴⁷⁾

Dal maestro rinascimentale sembra prendere anche alcune regole compositive che caratterizzano il suo fare:

il non finito è un finito di dimensione diversa, come una simmetria non speculare non è una dissimmetria ma una simmetria di grado diverso, che stabilisce rapporti metrici più sottili [...] deriva quindi dalla volontà di creare spazi aperti, dinamici, contrapposti alla staticità di quelli rinascimentali, di modellare le forme e i profili esasperandoli al di là delle “regole vitruviane”, di dare cioè all’opera una tensione che supera il limite di “finitezza” formale e sollecita dal fruitore una partecipazione attiva, rifiutando una semplice adesione contemplativa. In questa straordinaria capacità di aggredire e modellare gli spazi, anche nelle superfici che li racchiudono [...], di dare ad essi una vitalità che rompe ogni rigidità stereometrica sta forse, più che nel disegno delle partiture architettoniche, la forza ancora attuale del linguaggio michelangiolesco.⁽⁴⁸⁾

In conclusione, cercando di riportare quanto detto in precedenza ad alcuni casi concreti esemplificativi, si consideri una delle prime opere dell’architetto realizzata nella campagna milanese, casa Calvi (1933-1936) e la più nota casa Barbieri in provincia di Pavia (1947). Pur nella grande diversità, si riconosce quel lavoro sugli elementi essenziali della costruzione, visibile in entrambi i casi in una comune volontà di affidare all’elemento di chiusura del volume un

⁽⁴³⁾ All’inizio del suo lavoro monografico su Gardella, Giulio Carlo Argan inquadra immediatamente l’aspetto lineare e plastico del “disegno” dell’edificio, sintetizzato nella famosa frase: “come i pittori moderni disegnano dipingendo, Gardella progetta costruendo”. Lo stesso tema è ripreso da Rafael Mo-
neo quando parla di “abilissimo controllo visuale della forma”, citando la scala della Raccolta Grassi, in *Ignazio Gardella, 1905-1999: arquitectura a traves de un siglo* (Madrid, Secretaría general tecnica Ministerio de Fomento, 2000), 11.

⁽⁴⁴⁾ Argan, *Ignazio Gardella*, 8-9.

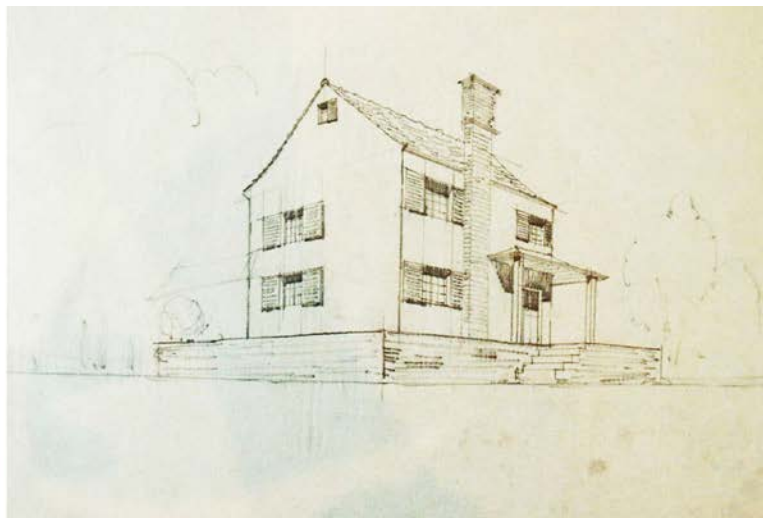
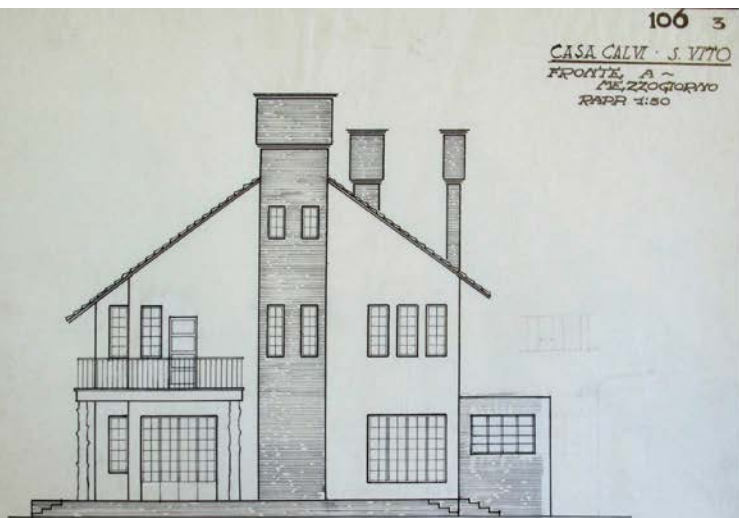
⁽⁴⁵⁾ La biblioteca privata della casa di famiglia di Oleggio e quella dello studio professionale restituiscono attraverso i cataloghi di mostre e volumi, non solo l’interesse dell’architetto per l’arte, ma anche un quadro assai completo del panorama artistico lombardo, in particolare milanese, tra gli anni ‘50 e gli anni ‘80.

⁽⁴⁶⁾ Irace, “Razionalista atipico da mezzo secolo”, 29.

⁽⁴⁷⁾ Ignazio Gardella, “Michelangelo architetto”, *Epoca*, 1275 (marzo 1975), 54.

⁽⁴⁸⁾ *Ibidem*.

Ignazio Gardella, Villa Calvi, S. Vito di Gaggiano (MI), 1933-34.
 Prospetto e vista prospettica.
 CSAC, Università di Parma. Fondo Gardella



⁽⁴⁹⁾ Si veda il progetto del rifugio ad Arquata Scrivia del 1908 di Arnaldo Gardella riportato in Rosso, "Gardella prima di Gardella: tracce per una genealogia di architetti ingegneri tra Genova, Alessandria e Milano", 67.

⁽⁵⁰⁾ Si veda Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985* (Torino, Einaudi, 2002), 20.

⁽⁵¹⁾ Si veda Manfredo Tafuri, "Realisme et architecture", *Critique*, 476-477 (1987), 23, riportato in Josep Montaner, *Dopo il movimento moderno* (Laterza, Bari-Roma, 2013), 82.

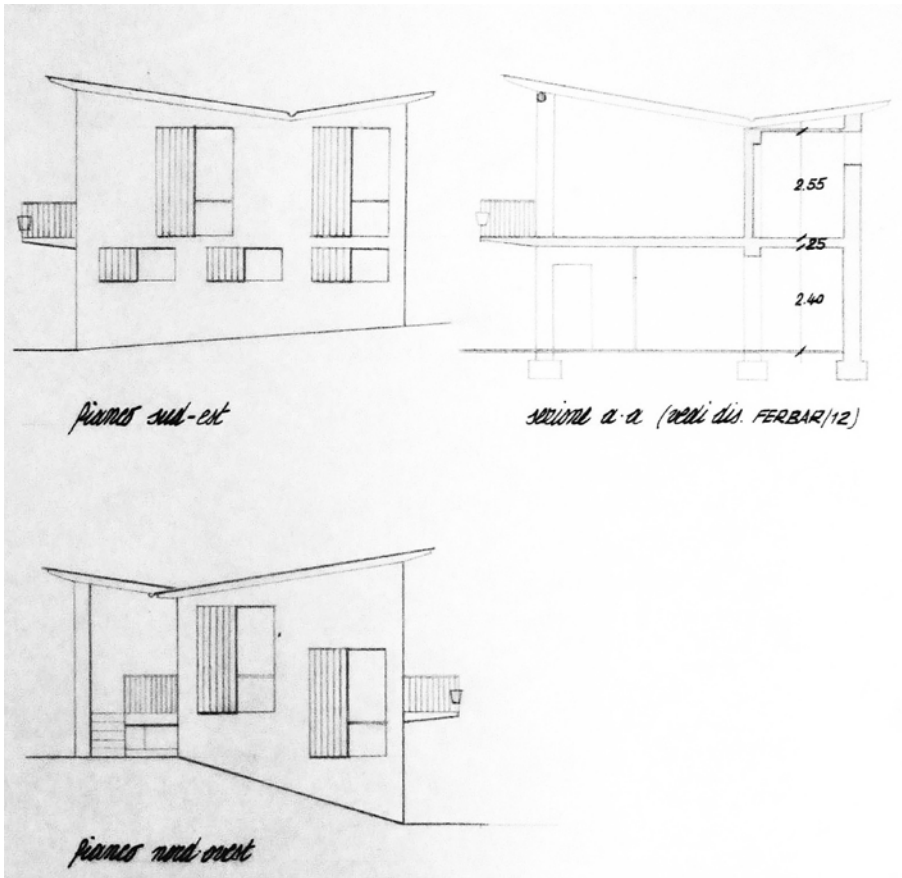
⁽⁵²⁾ Porta, *L'architettura di Ignazio Gardella*, 58.

⁽⁵³⁾ L'incarico per la casa di Broni proviene dall'impresa Fergan con la quale, negli stessi anni, Gardella lavora a numerosi progetti di applicazione di sistemi costruttivi da produrre in serie, tema che impegna notevolmente l'architetto nei primi anni della ricostruzione. Si veda Ignazio Gardella, "Case prefabbricate alla mostra del Consiglio delle Ricerche", *Casabella-Costruzioni*, 193 (marzo 1946), 5. Ignazio Gardella, "Che cos'è la prefabbricazione?", *A-Quindicinale di attualità, architettura, abitazione, arte*, 5 (marzo 1946), 6; Ignazio Gardella, "Necessità di un'evoluzione delle tecniche edilizie e mezzi atti a favorirle", in *Atti del primo convegno per la ricostruzione edilizia*, fasc. 7 (Milano, Edizioni La Casa, 1946), 7.

ruolo fondamentale nella definizione dell'immagine architettonica. Lo stesso discorso può valere per i profili spioventi del condominio in via Marchiondi a Milano (1955), per le residenze alla stazione di Arenzano (1985) o per l'aggetto del tetto delle case Borsalino di Alessandria (1950).

Si allontanano in tal modo interpretazioni vernacolari nel primo caso (anche se esistono affinità con precedenti progetti paterni, in parte realizzati con la collaborazione del giovane Ignazio⁽⁴⁹⁾) o neorealiste nel secondo.

Il carattere "populista"⁽⁵⁰⁾ della casa Barbieri (1947) non corrisponde alle volontà dell'architetto per il quale il realismo costituisce, come si è detto, una componente essenziale del metodo e non l'espressione di intenti ideologici né di uno "stile". Manca, poi, nella costruzione dell'abitazione quella critica all'industrializzazione e quell'elogio della manifattura artigianale⁽⁵¹⁾ che accomunerebbe il progetto di quest'opera a un approccio neoempirico di matrice scandinava che certamente interessa all'autore ma che, come visto nel caso del confronto con Aalto, privilegia altri aspetti. L'uso di tecnologie tradizionali è prima di tutto un fatto tecnico, connotato al fare architettura, dato contingente appartenente al reale,⁽⁵²⁾ manifestazione di una scelta che in quel momento è ritenuta adatta a risolvere un tema progettuale. Lo stesso potrebbe valere per altre soluzioni, come quelle che prevedono l'uso di una tecnologia più innovativa come un sistema prefabbricato,⁽⁵³⁾ in cui Gardella individua la stessa necessità costruttiva, la stessa durevolezza e le stesse potenzialità espressive delle costruzioni realizzate con le tecniche consuete.⁽⁵⁴⁾



L'abitazione di Broni, pertanto, si può forse più efficacemente interpretare con la stessa chiave di lettura più tardi adottata da Claudia Conforti e Amedeo Belluzzi⁽⁵⁵⁾ per la casa alle Zattere (1958), cioè come esito di un atteggiamento che mescola citazioni più o meno dirette a un linguaggio rurale (o veneziano), che diventa proprio grazie alla contaminazione di elementi di un repertorio personale (la finestra a tutt'altezza ad esempio).

Emerge il tratto empirico del metodo gardelliano che produce quella "cordialità espressiva"⁽⁵⁶⁾ più sopra individuata con il carattere anonimo del suo linguaggio, che si ritrova in opere coeve seppur assai differenti per scala e destinazione come: il condominio Marchiondi, il blocco residenziale al quartiere Feltre a Milano (1958-1961), o più distanti nel tempo, le case presso la stazione di

⁽⁵⁴⁾ Si veda a questo proposito Giusta Nicco Fasola, *Ragionamenti sulla architettura* (Città di Castello, Macri, tipografie delle Arti Grafiche, 1949), 277-286. Il volume è conservato nella biblioteca dello studio di Gardella.

⁽⁵⁵⁾ Amedeo Belluzzi, Claudia Conforti, *Architettura italiana 1944-1984* (Roma-Bari, Laterza, 1985), 35-36.

⁽⁵⁶⁾ Si veda la scheda del progetto redatta da Manuela Morresi in Franco Buzzi Ceriani (a cura di), *Ignazio Gardella. Progetti e architetture 1933-1990* (Venezia, Marsilio editore, 1992), 159.



5.5
 Ignazio Gardella, Case presso la Stazione, Arenzano, 1975-83
 (foto dell'autore)

Arenzano (1975-1983). La stessa difficoltà di definire la casa veneziana che si riscontra nel dibattito sulle riviste specialistiche,⁽⁵⁷⁾ spinge a rintracciarne le ragioni principali in questioni riguardanti l'iter progettuale, e il discorso vale anche per la casa milanese al Parco⁽⁵⁸⁾ (1947-1948), se si considerano le prime soluzioni che prevedono gli affioramenti di parti del telaio strutturale, forse particolarmente rivelatrici delle iniziali intenzioni dell'architetto.

Ancora, se vista come uno dei manifesti dell'ambientamento rogersiano, emerge l'idea che il processo che conduce alla "contestualizzazione" sia per Gardella assai più complesso della semplice aderenza a caratteri localistici o storici. L'uso di un materiale di rivestimento come il cocciopesto, si ritrova tanto a Venezia quanto nel complesso turistico "La Rotonda" di Arenzano (1956 inizio progetto), zone distanti con diverse tradizioni costruttive. La coerenza non si mostra nel voler riproporre in entrambi i casi l'elemento del luogo, quanto nelle possibilità che tale trattamento materico offre in termini di reazione all'ambiente sensibile.

Ritornando alla casa del Viticoltore, come spiega Giulio Carlo Argan dieci anni dopo la costruzione dell'opera e pertanto nel pieno del dibattito neorealista, l'abitazione non è espressione di un carattere rurale, ma di un'"immagine pittorica"⁽⁵⁹⁾ ricercata, fin dai tempi della cappella Varinella (1936), nella messa in opera di finiture grezze e rustiche, nelle possibilità chiaroscurali indagate lavorando sulle ombre, sulle masse murarie e sulle scabre e geometricamente definite superfici.

⁽⁵⁷⁾ Solo per citare alcuni dei tanti commenti: forma "dedotta", in Argan, *Ignazio Gardella*, 23; opera "di educata revisione", in Giuseppe Samonà, "Una casa di Gardella a Venezia", *Casabella-Continuità*, 220 (luglio 1958), 7-14; "magnifica nei suoi difetti", in Bruno Zevi, "Una casa riflessa sulla laguna veneziana", *L'architettura cronache e storia*, 37 (novembre 1958), 474-475.

⁽⁵⁸⁾ Per le case al Parco e alle Zattere si veda rispettivamente: Guidarini, *Ignazio Gardella. Nell'architettura italiana. Opere 1929-1999*, 94 e 138.

⁽⁵⁹⁾ Argan, *Ignazio Gardella*, 13.



5.6

La stessa accentuazione dell'effetto dei pieni e dei vuoti delle pareti è visibile in alcuni progetti genovesi meno noti, come la Cooperativa Nova a Genova (1954-1957), caratterizzata da una "brutale" presenza costruttiva quasi ridolfiana, o dalla ridondanza del motivo del balcone delle residenze realizzate nel quartiere Paride Salvago (1956-1958), motivo che negli stessi anni viene diversamente declinato nella casa veneziana.

L'analisi condotta sul piano del metodo, corrispondente al lavoro di ricerca dell'autore sulle caratteristiche universali del linguaggio, consente quindi di operare una lettura fuori dalle categorie, operazione ancor più fertile se confrontata, allo stesso modo, con l'opera di altre figure del Novecento italiano.

5.6

Ignazio Gardella, Abitazioni nel Quartiere Paride Salvago, Genova, 1956-58.

Archivio Storico Gardella, Milano

