

INDICE

7 NOTA ALLA SECONDA EDIZIONE

9 PREMESSA
Giovanni Denti

11 L'ARCHITETTO E L'INSEGNANTE
Orsetta Ronchetti

13 UN PERCORSO COMUNE
Andrea Savio

UN PERCORSO AUTOBIOGRAFICO

17 *Torino, gli anni della formazione*

21 *L'incontro con l'architettura moderna, una scelta di campo*

23 *La militanza antifascista e la guerra partigiana*

25 *Roma, i fermenti di uno spirito nuovo*

27 *Milano, il Movimento Studi per l'Architettura e gli inizi della professione*

31 *Il C.I.A.M. Di Bergamo, un'occasione di dibattiti e di incontri*

33 *Venezia e Milano, l'insegnamento universitario nella tradizione del Movimento Moderno*

35 *L'attività professionale nella continuità con il razionalismo e la cultura dei maestri*

37 *«Abitare», un nuovo modo di comunicare l'architettura e l'apertura di nuove prospettive nella progettazione*

39	<i>La nuova frontiera delle tecnologie avanzate per l'edilizia universitaria</i>
41	<i>La promozione culturale, laicismo ed ebraismo</i>
43	L'ESTATE DI COGNE
47	POLVERE DI STELLE
49	L'ARCHITETTURA
55	POSTFAZIONE <i>Gianni Calzà</i>
57	REGESTO DELLE OPERE
61	PUBBLICAZIONI
63	ILLUSTRAZIONI

APPENDICE ALLA PRIMA EDIZIONE

91	LE RADICI DELLA MODERNITÀ <i>Saggio contenuto in: Gli elementi del progetto. Contributi di metodo e storia, Alinea, Firenze, 1991</i>
97	MILLE ANNI E TRE CONTINENTI
	DISEGNI INEDITI
105	<i>La mia pittura</i>

NOTA ALLA SECONDA EDIZIONE

Leonina Roversi Denti

Nel 2006, a cura di Giovanni Denti e Orsetta Ronchetti, l'Editrice Alinea pubblicava il libro TESTIMONIANZE di Eugenio Gentili Tedeschi.

L'autore era deceduto da pochi mesi, lasciandoci, postuma, questa bella narrazione di un percorso autobiografico ricco di esperienze di vita e dei rapporti con la disciplina e la didattica dell'architettura.

L'edizione è andata rapidamente esaurita e dieci anni dopo, in occasione del centenario della nascita di Eugenio, veniva organizzata una giornata di studi presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, dove egli aveva insegnato come Professore Ordinario di Progettazione Architettonica, particolarmente dedito alla formazione degli studenti dei primi anni di corso.

L'atmosfera di quella giornata celebrativa e il vivo ricordo di Eugenio, al quale sono stata legata da una ventennale amicizia, mi hanno stimolato l'idea di una riedizione del libro, proponendone l'inserimento all'interno della sezione Quaderni della nuova collana Momenti di Architettura Moderna.

Dal racconto di Eugenio emerge la figura di un partigiano, un architetto, un maestro, un uomo laico di ampia cultura, guidato in ogni sua attività da un profondo spirito etico, dall'impegno civile e dalla costante ricerca della verità; realizzazione fattiva della «fondamentale libertà di spirito» indicata da Edoardo Persico.

A integrazione del profilo autobiografico Eugenio aveva individuato cinque suoi scritti, ma solo due sulla Resistenza e la lezione l'Architettura, vennero pubblicati. Gli altri testi, che per motivi editoriali non avevano allora trovato spazio – Le radici della modernità già pub-

blicato nel 1991 e un inedito Mille anni e tre continenti datato 21 marzo 1996 – sono presenti in questa nuova edizione a completamento del percorso da lui indicato.

Sono pubblicati per la prima volta alcuni dipinti e disegni giovanili di Eugenio Gentili Tedeschi, selezionati dall'archivio privato dell'arch. Gianni Calzà. All'amico Gianni va il mio particolare ringraziamento.

Disegni come simboli grafici astratti della visione reale; puri ideogrammi. Lo stesso Eugenio in un suo breve scritto, riportato sul retro del dipinto Torre Pelli-ce datato 1 Agosto 1939, affermava di voler liberare la sua pittura da ogni tipo di formalismo passando «attraverso l'ideogramma».

Si è voluto intitolare questo scritto inedito, fondamentale per comprendere il percorso formativo di Eugenio, *La mia pittura*.

I temi affrontati sono variegati e spaziano dal ritratto alla natura morta, dal bozzetto per scenografie teatrali alla caricatura, dalle architetture al paesaggio.

Proprio il paesaggio, con una particolare attenzione agli alberi – tema caro a Eugenio –, è il soggetto scelto per la pubblicazione.

Vengono inoltre pubblicati tre disegni dell'archivio privato Giovanni Denti.

Il rapporto di Eugenio con la collana Momenti di Architettura Moderna, che mi onoro di dirigere, ha radici lontane e consolidate. Quando verso la metà degli Anni Ottanta Giovanni Denti manifestò all'amico e Maestro la propria aspirazione a dare vita ad una serie bibliografica volta a documentare opere dei maestri di quel particolare periodo dell'architettura del Novecento,

Eugenio manifestò non solo un sincero interesse, ma lo ritenne un mezzo utile per comunicare, soprattutto agli studenti, le idee della modernità.

Come ricorda Gianni Calzà nella postfazione al testo TESTIMONIANZE, il tema della modernità era «centrale nella identità culturale di Eugenio Gentili Tedeschi, concetto che ha permeato tutti gli aspetti del suo operare, in un inesauribile processo di rigorosa ricerca».

Alla collana, fondata nel 1987 e diretta da Giovanni Denti fino al 2014, EGT collaborò con lo spirito critico costruttivo e il rigore scientifico che gli erano propri e fu per diversi anni, con Gianni Calzà e Andrea Savio, membro del comitato scientifico.

Eugenio Gentili Tedeschi e le sue TESTIMONIANZE sono parte fondamentale e imprescindibile della Collana Momenti di Architettura Moderna.

PREMESSA

Giovanni Denti

Le testimonianze qui pubblicate non sono una «autobiografia scientifica», che sarebbe comunque una contraddizione in termini, ma piuttosto la narrazione delle cose e degli avvenimenti che Eugenio riteneva importanti per delineare la fisionomia della propria vita di architetto, partigiano, uomo di cultura laico, componenti che trovavano una sintesi nel suo modo di essere ebreo.

Il racconto è stato in buona parte raccolto da Orsetta Ronchetti nel corso di alcuni incontri, e non essendo stato possibile completarlo a causa dell'aggravarsi delle condizioni di salute di Eugenio, abbiamo ripreso, in particolare nell'ultima parte, brani di precedenti interviste e conversazioni.

L'interesse del racconto non sta dunque nella sua esaustività, intenzione esclusa dallo stesso Eugenio, ma nel suo carattere di autoritratto che mostra l'uomo così come egli si vede e vuole essere visto, con l'intento di lasciare una testimonianza su quanto possa essere affascinante il mestiere di architetto.

La generazione di Eugenio ha avuto la fortuna, e la difficoltà, di vivere anni di confronti epocali tra conservazione e modernità, tra barbarie e democrazia, maturando occasioni ed esperienze, mettendosi costantemente in gioco in prima persona in una continua assunzione di responsabilità.

Nella sua sostanziale unitarietà, il racconto è sviluppato su due registri differenti, che sfumano l'uno nell'altro in parallelo all'evolversi delle condizioni storiche e ambientali e allo stratificarsi della biografia del protagonista. La prima parte, che arriva, indicativamente, fino agli anni Cinquanta, è narrata come una

avventura, e in effetti lo è stata, nella quale ogni avvenimento, cercato o impreveduto, è stato vissuto con un incrollabile ottimismo della volontà.

La seconda parte, che non è concettualmente cosa diversa dalla prima, racconta i circa cinquant'anni di professione a Milano attraverso la descrizione di alcune opere, non necessariamente le più importanti, e la ricostruzione di alcuni avvenimenti significativi.

Come architetto militante Eugenio ha sempre concepito l'architettura quale espressione di un'etica, costante ricerca di un avanzamento rispetto all'esperienza consolidata, senza venire mai meno ai principi di razionalità e di un solidamente laico impegno civile. Dal racconto appare chiaro che Eugenio ha sempre considerato le esperienze della vita, professionali e non, come occasioni di apprendimento, come in una scuola, esercizi per verificare nella realtà un pensiero e da lì ripartire per arricchire la conoscenza e procedere con sperimentazioni culturalmente sempre più avanzate. L'insieme delle molteplici esperienze e la solida consapevolezza dell'attualità della storia hanno costituito le fondamenta del suo insegnamento. Le lezioni ponevano in modo problematico temi di piccola e di grande scala, vicini o lontani nel tempo, sempre proiettati nel presente con taglio sincronico e diacronico. Lezioni come grandi affreschi culturali, nei quali il tempo e lo spazio misurano la dimensione del significato di ogni frammento come dell'insieme.

La lezione pubblicata in questo libro - l'ultima tenuta nella facoltà di Architettura di Milano nel 1995 - è un significativo esempio di questo metodo didattico:

l'attualità della modernità è letta in prospettiva storica come questione che impone una sintesi culturale tra le diverse scale di intervento.

Giocando con la celebre affermazione di Carlo Levi «le parole sono pietre», riconosciamo nella didattica di Eugenio la capacità di usare le parole come pietre per la costruzione dell'edificio del sapere, e come nel costruire edifici abbia impiegato le pietre come parole, valorizzando al massimo le potenzialità comunicative e pedagogiche dell'architettura.

Concludo questa nota introduttiva con due ricordi che delineano la figura dell'insegnante e dell'architetto capace di vedere, non solo di guardare. Durante le le-

zioni Eugenio non proiettava immagini, disegnava alla lavagna con tratti rapidi ed essenziali, accompagnati da un crescendo della spiegazione, con il risultato di far comprendere il significato dei temi affrontati con immediata chiarezza.

L'altro episodio ci porta a Tivoli, davanti al muro del Pecile di Villa Adriana. Osservavamo il celebre disegno di Le Corbusier, confrontandolo con la realtà del muro, una lunga superficie in mattoni in fuga verso il paesaggio: «Vedi? - disse Eugenio - questo è il muro della villa in mattoni di Mies».

Eugenio ci ha insegnato a osservare le cose in funzione di una sintesi critica attenta ai valori della modernità.

L'ARCHITETTURA

Lezione tenuta al Corso di Composizione Architettonica 1 nel 1995, Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano

L'architettura: siamo davanti ad un tema di dimensione così ampia da non poter essere trattato se non attraverso un'ottica molto limitata rispetto alla vastità dell'argomento. Vorrei subito accantonare la pretesa che il tema possa essere esaminato ed esposto attraverso la definizione dell'insieme o delle sue parti; si possono tutt'al più esaminare alcune interpretazioni e alcuni modi di porre l'argomento.

Possiamo partire dall'interpretazione più classica e tradizionale che si è data dell'architettura e dei suoi elementi distintivi, basata sull'autonomia dell'architettura, molto cara alla tradizione accademica e molto criticata dal Movimento Moderno. Il concetto di autonomia si appoggiava ad alcuni principi sul modo di farsi dell'architettura, individuando ad esempio una serie di modelli considerati come qualcosa di stabilito e definito nel tempo. Disponendo di elementi predefiniti ed immutabili, la progettazione assumeva il carattere di una *composizione*, un concetto duro a morire, tant'è che continua ancora oggi a sopravvivere nella denominazione dei corsi. Per secoli gli elementi di riferimento della composizione sono stati gli ordini architettonici, gli archi, le trabeazioni, i timpani, ecc., e gli edifici progettati con questo metodo potevano essere indifferentemente una cattedrale, un palazzo di giustizia, la sede di una istituzione. Questo modo di concepire l'architettura per sovrapposizione di elementi fissi, che nel corso della storia ha dato anche risultati straordinariamente interessanti, ha un esito molto chiaro ed importante: l'oggetto dell'architettura è il monumento, e non, come oggi, l'organizzazione dello

spazio. Nella concezione accademica tutto quello che non è monumento o insieme monumentale non è architettura, ed è proprio su questo punto fondamentale che questa concezione è stata travolta e superata, per il suo prescindere dalla complessità e, per altri versi, dalla storia. Il repertorio vitruviano, trasferito nella trattatistica, poi cristallizzato nella manualistica del Settecento e dell'Ottocento, è stato superato dai concetti dell'architettura moderna, figli del pensiero laico illuminista, della rivoluzione industriale e dei fermenti che, a partire dalla Rivoluzione Francese, hanno completamente cambiato il quadro sociale ed economico dell'Europa.

Prendiamo allora in esame un altro tipo di interpretazione, che ha avuto inizio con il passaggio dal concetto di autonomia all'assunto che l'architettura si trova al centro di un sistema di relazioni sincroniche e diacroniche con il contesto. È una proposizione molto semplice, vagamente astratta, ma anche molto precisa se si considera il significato dei vari termini qui espressi. Con il termine contesto intendiamo tutto ciò con cui lo spazio da organizzare ha a che fare, tanto in senso sincronico quanto in quello diacronico. Il termine *spazio* è essenzialmente onnicomprensivo; se ci troviamo in un deserto e piantiamo un paletto abbiamo compiuto un'opera di organizzazione dello spazio, perché solo da quel momento possiamo impiegare termini che individuano una posizione relativa rispetto a quel punto, vicino, lontano, sopra, sotto, ecc., e l'influenza di questo elemento organizzatore è teoricamente illimitata. Ma anche un oggetto d'uso, magari

piccolissimo, fatto in modo che si possa prendere in mano e sia adatto al modo in cui occorre impiegarlo, come l'impugnatura di un coltello o di una forbice, è il risultato di un modo di organizzare lo spazio, di adattare la forma dell'oggetto ad un *contros spazio* che è la mano. Le operazioni di micro e macro organizzazione dello spazio possono avere denominazioni diverse, e fra queste c'è anche *architettura*, precisando subito che l'architettura non ha un limite definito. Dobbiamo dunque puntare la nostra attenzione sul sistema di relazioni e di coinvolgimenti che ogni atto di organizzazione dello spazio comporta. La forma di un oggetto coinvolge l'uomo non solo perché lo si prende in mano e lo si tocca, ma perché è finalizzato ad un uso che può coinvolgere il rapporto con altri uomini, con implicazioni di carattere sociale.

Il contesto ha dunque un carattere sociale, e la società è il contesto fondamentale dell'architettura. Ma in ogni società vi sono storie individuali e collettive, e dunque il rapporto assume un carattere diacronico che ci fa operare un taglio nel tempo. Ogni elemento di questi rapporti infinitamente complessi, dei quali non riusciremo mai a dare un elenco ma solo indicazioni problematiche, ha una sua ragione d'essere per quello che è stato in precedenza, e il modo con il quale ciascuna cosa si presenta oggi è comprensibile perché siamo capaci di risalire indietro nel tempo e capire le ragioni che hanno portato una certa cosa ad essere in un certo modo. I limiti di questa operazione condotta nel tempo e nello spazio si ampliano dunque ben oltre alla dimensione del monumento, e i valori non sono più soltanto di tipo estetico, che si esauriscono nel giudizio su come sono state composte le diverse parti o su quanto assomigliano a certi modelli, ogni elemento di una organizzazione dello spazio teoricamente illimitata vale in quanto componente di un insieme più importante, la città.

Se la città è costituita da elementi che esprimono dei valori, la modestia di un singolo elemento si esalta e diventa componente della qualità complessiva dell'insieme; per il nostro lavoro è importante il valore complessivo della città, perché ci interessa il modo nel quale sono insediate le componenti di una società, e che tutta la città abbia dei valori di rapporto con

lo spazio, che è un bene collettivo, il più soddisfacente possibile; questo non significa avere modalità di organizzazione dello spazio identiche e ripetute nell'intera città, ma alternare soluzioni diverse, tessuti più radi e tessuti più densi, nei quali la qualità dell'architettura si coniuga ad una ricchezza di rapporti umani e sociali. La qualità complessiva si riverbera sulle scelte che hanno determinato ogni singolo pezzo di architettura. Questo è stato il passaggio importante operato dalla cultura moderna, dall'architettura del monumento all'architettura della città; i monumenti si continuano a costruire, ma non sono più i custodi e depositari unici dell'architettura, che è oggi uno dei campi di applicazione della società civile.

L'obiettivo della cultura architettonica contemporanea non è l'invenzione di particolari stili o soluzioni formali di grande respiro, che pure hanno una ragione d'essere, ma dare una risposta al problema insoluto della nostra storia e della nostra civiltà: la città moderna. Essa è l'elemento centrale della modernità, termine per il quale non occorre cercare una definizione, iniziata con la rivoluzione industriale il cui esito più importante è stata la formazione di una cultura industriale, che ha consentito di superare alcuni punti morti a cui si era giunti nel corso del Settecento.

La città è andata costituendosi non più come un *accidente* più o meno macroscopico nell'organizzazione dello spazio del territorio, ma come luogo fondamentale della convivenza; basti pensare all'esplosione urbana dell'ultimo decennio, quando città delle quali era a malapena nota l'esistenza sono divenute metropoli di milioni di abitanti. Fenomeni di questo tipo sono avvenuti in piena contraddizione con quanto si pensava fino a non molto tempo fa, ossia che lo sviluppo delle città dovesse essere parallelo alla crescita industriale. È uno sviluppo paragonabile ad una reazione a catena, la città cresce perché continua a crescere.

Non si può naturalmente pensare che con la rivoluzione industriale si sia passati di punto in bianco da una città come quella ereditata dall'antichità ad una caratterizzata da dinamiche e concetti completamente diversi. Vi sono state varie modalità operative nell'avvicinamento alla situazione contemporanea, che hanno seguito le progressive trasformazioni sociali.

Prendiamo come riferimento tre esempi di tentativi di configurare una città moderna, nei quali non ha un particolare rilievo la presenza di architettura innovativa, ma che contengono alcuni principi di intervento che hanno un particolare rilievo nei processi di formazione della città moderna.

Il primo esempio è quello di Parigi con le trasformazioni coordinate dal Prefetto della Senna Haussmann. La città era costituita da un tessuto abbastanza denso, stratificatosi a partire dal Medio Evo con la presenza di alcuni grandi monumenti. Haussmann viene insediato nella sua carica durante il regno di Napoleone III che aveva assistito ai moti rivoluzionari dei decenni precedenti, favoriti dalla densità del tessuto urbano e dalla ridotta sezione delle strade, ostacolo per il movimento dell'esercito. Nella prospettiva dell'ordine pubblico quei tessuti andavano interrotti aprendo strade per il movimento delle truppe. Più importante è stato però comprendere che si andava verso una mobilità sempre crescente, che richiedeva grandi arterie che collegassero i punti chiave della città, allargando e prolungando strade esistenti fino ad attraversare l'intero organismo urbano. Ecco dunque la realizzazione di boulevards e avenues che collegano le stazioni, le sedi delle istituzioni, i luoghi importanti di Parigi; l'asse che dal Louvre si sviluppa fino al Carousel, all'Etoile, alla Défense, è stato addirittura completato negli ultimi anni con la costruzione della piramide del Louvre e della Grande Arche. Uno degli elementi di modernità che ha caratterizzato il piano di Haussmann è stato il metodo di finanziamento di queste grandissime opere; il costo dei lavori è stato coperto in parte dalla città, in parte dallo stato, in parte da sottoscrizioni private, mai attraverso una tassazione specifica. Alla base del meccanismo stava l'aumento dei valori di posizione, realizzato grazie all'incremento prodotto dalla realizzazione delle nuove opere di urbanizzazione, strade, servizi, grandi strutture urbane: il valore della città viene così accresciuto dal modo in cui è fatta. Il concetto del valore di posizione che serve a finanziare la costruzione della città è estremamente avanzato e produttivo.

La Parigi di Haussmann non è ancora una città moderna, in quanto le cortine di edifici che si allineano lungo i boulevards nascondono spesso situazioni di

degrado edilizio e sociale, e dunque possiamo parlare della città della grande borghesia più che di una città autenticamente moderna che ha risolto i suoi problemi sociali, anche se qualche elemento di interesse va rilevato nella possibilità del ceto operaio di migliorare la propria condizione risalendo la scala sociale.

Anche il tipo della casa borghese era destinato ad avere un grande successo, basato com'era su modelli di comportamento molto ipocriti, tipici del perbenismo: una netta distinzione tra i locali della famiglia e quelli della servitù e una certa *pruderie* nelle comunicazioni e nella riservatezza tra i vari locali. Anticamere, corridoi, vari tipi di disimpegno separano i locali di rappresentanza da quelli di servizio e dalle camere da letto, e a loro volta queste sono spesso disimpegnate fra loro. È un modello con il quale ci dobbiamo confrontare ancora oggi e questo significa che esso esprimeva un reale bisogno di una certa educazione, di riservatezza nei rapporti tra gli individui, atteggiamenti che oggi ci appaiono superati ma che rappresentavano l'esigenza di un rispetto verso se stessi che in quell'epoca ha costituito un progresso.

Il modello parigino, soprattutto dal punto di vista della sua amministrazione, ha dato un esempio seguito nell'Ottocento da quasi tutti gli urbanisti. I sistemi di finanziamento e il modo di gestire la costruzione della città sono stati esemplari come modello di pubblica amministrazione, che mette in risalto la pochezza di quella di Milano, incapace di gestire la città e fare dei piani e di tradurre le parole in operazioni sul campo.

Un altro modello, formulato all'inizio del Novecento e rimasto sulla carta, ma che ha molto contribuito ad orientare gli studi di urbanistica, è quello formulato da Tony Garnier, un architetto francese che nel 1899 vince il *Grand Prix de Rome* e mentre a Roma, come nella tradizione, esegue progetti in stile, è attento a quanto avviene nel mondo che lo circonda, comprende l'importanza dello sviluppo industriale per la città e stende un progetto di *Cité Industrielle*. La città progettata da Garnier, in un luogo non precisato, è composta da due parti separate da un fiume, una destinata all'industria, l'altra a tutte le funzioni urbane, dalla residenza, ai servizi, allo svago, ecc. L'elemento fondamentale che garantisce il funzionamento della

città è la chiarezza dei collegamenti, adeguati al crescente sviluppo della mobilità. Il tessuto urbano non è indifferenziato, ma scomposto in sottoinsiemi calibrati sulla accessibilità ad alcuni servizi, ad esempio sulla distanza da coprire per raggiungere una scuola, o gli uffici dell'Amministrazione Comunale, o servizi culturali, ecc. Per la prima volta una attenzione particolare viene posta alla individuazione delle funzioni in una città moderna che non ha nessuna pretesa di tipo rappresentativo, al contrario di quanto era avvenuto a Parigi. Qui la rappresentatività è diffusa, appare nei disegni realizzati da Garnier per ogni singolo edificio, studiando una serie di tipi residenziali, affrontando con spirito profondamente democratico la casistica della presenza dell'uomo nella città e i possibili modelli di organizzazione dello spazio. La *Cité Industrielle* è una città socialista, non nell'accezione del termine impiegato per le città degli architetti sovietici, ma in quanto esito della cultura urbana conquistata dalle classi subalterne attraverso l'apporto culturale come elemento di promozione sociale.

Un terzo esempio è rappresentato dal piano di Amsterdam. Verso la fine dell'Ottocento la costruzione di un nuovo canale fa aumentare considerevolmente il traffico portuale, e immediatamente la città inizia a svilupparsi. Il piano formulato da H. P. Berlage nel 1901 si basa su un forte radicamento delle strutture della città nel territorio e su una edificazione uniforme, fatta di case lineari molto lunghe e non molto alte; l'aspetto più interessante del piano sta nel fatto che ha potuto essere disegnato e attuato in tempi molto brevi perché in Olanda il terreno appartiene alla collettività e può essere affittato, ma la proprietà rimane pubblica. Questo aspetto è molto importante, perché rivela come questa città, abitata per lo più da mercanti, abbia degli aspetti di socialismo nei confronti dell'uso di beni collettivi come il terreno e lo spazio.

Gli esempi di Parigi, della *Cité Industrielle* e di Amsterdam ci danno un'idea di quali siano gli strumenti che permettono di avvicinarsi ad una città moderna. La città moderna, in realtà, non è stata realizzata e forse non lo sarà mai; il controllo della città è oggi sfuggito di mano in quasi tutto il mondo a chi la dovrebbe amministrare. La complessità dei sistemi di

relazione presenti in una città ha raggiunto un livello tale che, se non si riesce ad operare con interventi di ampio raggio e di durata illimitata, si riescono solo a fare battaglie difensive che salvano un frammento di centro storico o di paesaggio, rincorrendo situazioni frammentate che sono unicamente molecole dello spazio antropizzato.

Ci sono alcuni fenomeni che vale la pena di approfondire. Uno degli eventi che ha caratterizzato negativamente lo sviluppo della cultura architettonica e quindi la possibilità di comprendere la vastità dei fenomeni e di proiettarli sulla dimensione dello spazio e del territorio, è stata la scissione avvenuta verso la fine del Settecento all'interno dell'insegnamento dell'architettura. L'architettura veniva insegnata nelle accademie in cui la disciplina era considerata nella sua unità. L'Illuminismo aveva aperto nuovi spiragli: padre Lodoli parlava chiaramente di architettura civile, di funzioni e di razionalità; quando il Milizia parla di *architettura civile* si riferisce a qualcosa che non fa capo solamente ai monumenti. Queste erano tuttavia voci isolate, l'insegnamento della cultura architettonica era ancora chiuso in se stesso. La sua rottura lo scinde in corsi di architettura, insegnati nelle Accademie di Belle Arti, e di ingegneria con tutti gli aspetti tecnologici e impiantistici anche di scala urbana, assegnati ad una scuola di nuova concezione, l'*Ecole Polytechnique*. L'architetto è destinato a disegnare delle facciate, mentre agli ingegneri competono le strutture, le grandi costruzioni in ferro, gli impianti della città. Questa mancanza di unità culturale tra le due competenze ha avuto come esito la realizzazione di città invivibili, la cancellazione del patrimonio storico e ambienti urbani che, con un pragmatismo negativo, assecondano unicamente gli interessi della borghesia a scapito delle classi più deboli. Questa scissione è durata molto a lungo nel tempo; quando sono nate le facoltà di architettura e il titolo di architetto è stato legato ad una laurea, la divisione è rimasta all'interno dei corsi, con professori di architettura provenienti dalle Accademie di Belle Arti, mentre le materie scientifiche erano assegnate a professori di secondo piano delle facoltà di ingegneria: una sintesi tra le due componenti era completamente assente.

Una vicenda per certi aspetti parallela a quella dell'insegnamento dell'architettura è stata quella del rapporto tra arte e industria. All'inizio dell'Ottocento, nell'esaltazione indotta dai nuovi mezzi di produzione, si attribuiva all'industria la capacità di produrre in milioni di esemplari a buon mercato gli oggetti fino a quel momento riservati ad una ristretta élite. In una concezione arcaica la macchina era vista come sostituto della mano dell'uomo, ma gli oggetti prodotti, in realtà erano di bassissima qualità, copie mal riuscite degli originali, fatto macroscopicamente evidenziato all'Esposizione Universale di Londra nel 1851.

Gli oggetti esposti erano solo la caricatura di quelli artigianali, prodotti dalla mano dell'uomo attraverso secoli di esperienza e di tentativi, esiti di una cultura raffinata e molto avanzata. I movimenti come le *Arts and Craft*, che nel corso dell'Ottocento hanno tentato di rivalutare la qualità del lavoro artigianale come antidoto nei confronti della pochezza dei prodotti dell'industria, hanno sostanzialmente fallito nel loro tentativo, per il costo proibitivo dei loro pur splendidi prodotti inaccessibili alla maggioranza del corpo sociale. La simbiosi tra arte e industria si realizza solo nei primi decenni del Novecento, in particolare ad opera della Bauhaus, la scuola fondata da Walter Gropius, che mette sullo stesso piano l'industria e la creatività formale, senza alcun riferimento a modelli del passato. La storia è anzi bandita dai programmi della scuola, perché la storia è quella che si fa giorno per giorno costruendo il presente. La qualità formale degli oggetti viene studiata in funzione del modo di operare delle macchine, senza tentare di imitare i risultati ottenibili con il lavoro manuale. Il filone di ricerca aperto dalla Bauhaus ha avuto ricadute immediatamente riconoscibili nella forma dell'architettura moderna.

Un altro filone di grande interesse è stata la rivoluzione portata nel campo delle arti figurative dall'Impressionismo. L'attenzione viene spostata dalla esattezza della rappresentazione, all'importanza di trasmettere un'emozione fortemente legata al modo con il quale le cose sono dipinte, alla vibrazione dei colori, alla luce che riverbera la qualità di un paesaggio o di un qualsiasi oggetto: non più immagini auliche ed eroiche, ma due scarpe vecchie, quelle di Van

Gogh, che sono un capolavoro, una sedia impagliata, un'osteria in Bretagna vecchia e malandata. L'antico binomio che legava la bellezza alla rappresentazione della realtà con totale verosimiglianza si spezza; nella scoperta di una grande quantità di cose da vedere e da rappresentare, comprendiamo quanto ci può raccontare, ad esempio, il volto di una persona qualsiasi che passa per la strada. Questo ha significato la scoperta e la valorizzazione dell'oggetto banale, e della sua capacità di autorappresentarsi e di comunicare. È un segno che passa nell'architettura: niente più simmetrie, prospettive, timpani, colonne. Nell'architettura moderna assumono un ruolo di primo piano l'intelligenza e la sensibilità, le superfici e i materiali sono riconosciuti per il valore che esprimono in sé, indipendentemente dal loro valore intrinseco. In questo modo l'architetto può disporre di una quantità di elementi molto maggiore, ma il suo lavoro non può più essere supportato da modelli o da regole prefissati, il valore non dipende più da un'estetica tradizionale di tipo idealistico, ma dalla sensibilità di ciascuno, che si alimenta soltanto dalla conoscenza, perché tecnologia e creatività altro non sono che sviluppi della conoscenza.

Vorrei, per concludere, fare qualche considerazione su quali siano i compiti dell'architetto in questo momento e nell'immediato futuro. Negli ultimi decenni il ruolo dell'architetto è cambiato enormemente, da tipica figura della cultura borghese è divenuto elemento della società con la possibilità di offrire il contributo della propria formazione a tutti i livelli della produzione, della progettazione, della comunicazione di tutto ciò che a qualsiasi scala contribuisce ad organizzare lo spazio. Oggi la cultura dell'architetto deve diffondersi ed è in corso di diffusione, nella società; l'architetto non è più unicamente il professionista che da solo progetta grandi o piccoli edifici; la cresciuta dimensione e complessità dei problemi che deve affrontare implicano la necessità un retroterra fatto da tutti coloro che a diverso titolo si occupano di aspetti particolari volti anche all'organizzazione di un microspazio.

Siamo stati, anche in un recente passato, partecipi di battaglie all'ultimo sangue fra tendenze, per lo più di carattere formale, battaglie che tradivano una grossa tragedia all'interno della cultura architettonica.

Abbiamo visto fallire tutte le proposte sia del razionalismo più rigoroso, che rappresenta pur sempre una componente ineludibile della cultura architettonica contemporanea, sia l'interpretazione scientifica dello sviluppo urbano, sia le prospettive di una società controllabile nel suo sviluppo. Allora qualcuno ha proposto il ritorno ai monumenti, agli assi di simmetria, ai repertori della composizione classica. In questo scontro abbiamo in realtà perso tutti, ma ci rimangono le ma-

terie prime sulle quali costruire la nostra cultura, che sono lo spazio, la tecnologia, tutto quello che il mondo moderno può offrirci come strumentazione operativa per comprendere e rispondere a quanto la società ci chiede. La forma è l'elemento attraverso il quale tutti questi contenuti sono comunicabili e trasmissibili. Questo esercizio è affidato alla nostra volontà di conoscenza, alla nostra modestia, e all'orgoglio con il quale sapremo affrontare il lavoro di architetto.

POSTFAZIONE

Gianni Calzà

Sono certo che Giovanni Denti, nel richiedermi un intervento su Eugenio Gentili Tedeschi, si sia reso conto dell'impegno emotivo che, ad un anno dalla sua morte, devo sostenere per elaborare pensieri e memorie sulla sua figura. Mi scuserà dunque se il contenuto di queste poche righe non corrisponderà del tutto alle sue aspettative.

I quarant'anni durante i quali ho intrattenuto con EGT un rapporto che si è via via articolato nell'inestricabile intreccio dell'aspetto professionale con quelli della didattica, dell'amicizia e della familiarità, rendono per me impossibile scrivere di lui e della sua opera con il necessario distacco critico. Del resto, la riservatezza di entrambi mi impedisce di evocare oggi in chiave aneddotica aspetti inediti legati alla sua personalità.

Allora, per non deludere totalmente chi legge, rimando alla lettera aperta che ho rivolto ad EGT nel 1992, in occasione della pubblicazione della raccolta di scritti dedicatagli nel momento della conclusione della sua attività accademica.

Il tema era quello della "modernità", tema centrale nella identità culturale di Eugenio Gentili Tedeschi, concetto che ha permeato tutti gli aspetti del suo operare, in un inesauribile processo di rigorosa ricerca. Il discorso autobiografico qui pubblicato ne costituisce, del resto, nitida testimonianza, restituendoci la figura di un intellettuale di stampo razionalista - fortemente integrato nel suo contesto - ma allo stesso tempo profondamente radicato in una dimensione idealmente rinascimentale.

La lettera aperta di sedici anni fa dovrebbe oggi, da un vertice prospettico allontanato, trovare la sua conclusione in questa scarna postfazione.

Volendo interpretare la realtà di oggi attraverso quella griglia di lettura che con Eugenio Gentili Tedeschi ho maturato e condiviso in tanti anni di contiguità, devo osservare anzitutto la radicale modificazione del contesto nella sua accezione più generale. I modelli razionali derivati dalla visione illuministica che ci aveva plasmati mi appaiono del tutto sgretolati. Ogni cosa mi suona sgrammaticata e trascurata; la faticosa ma appagante ricerca della qualità, raramente riconosciuta. I linguaggi estremamente semplificati o contorti in un solipsistico gergo tra iniziati; la tradizione trasfigurata nei cascami del folclore o nella miope applicazione di stilemi. La verità dell'emozione alterata in sentimentalismo a buon mercato. Tutto dominato dalle asfittiche anestetizzanti logiche del *marketing*.

Quanto all'architettura, a molti degli stessi addetti ai lavori risulta sempre più spesso aleatorio e incerto attribuire giudizi di valore alle sue polimorfe manifestazioni. Essa fatica sempre più a trovare rispondenza nei sistemi stratificati e complessi della città. L'Uomo, in tutto questo, appare reificato ad oggetto/soggetto di consumo - egli non risiede più nel centro del cosmo laico dove, a torto o a ragione, si era collocato.

Ma continuare a sfogliare questo *cahiér des doléances* non porta contributo alcuno. Quale alternativa, dunque?

Non mi resta che lasciare la lettera ancora aperta e mantenere vivo il nostro dialogo spirituale. Procedere per un ulteriore segmento lungo il percorso che per tanti anni abbiamo quotidianamente condiviso. Continuare - nella professione, nella didattica, nella vita - la militanza dell'affermazione del valore della ragione e, contro la barbarie che avanza, organizzare la resistenza.



For Eugenio Gentili Arch.
Milan 1948
Irving Penn

Il gruppo di progettisti del Piano Regolatore di Torino. Da sinistra in primo piano: M. Tevarotto, A Castelli Ferrieri, E. Gentili; dietro: I. Gardella, M. Zanuso, G. Mucchi. Foto di Irving Penn con dedica «For Eugenio Gentili, Arch. Milan, 1948 Irving Penn»



Tempio Israelitico di Milano, 1947-1953, interno



Istituto A. da Fano, Scuole per la Comunità Israelitica di Milano, 1959-1962



Stazione ferroviaria Porta Garibaldi a Milano, 1957-1963



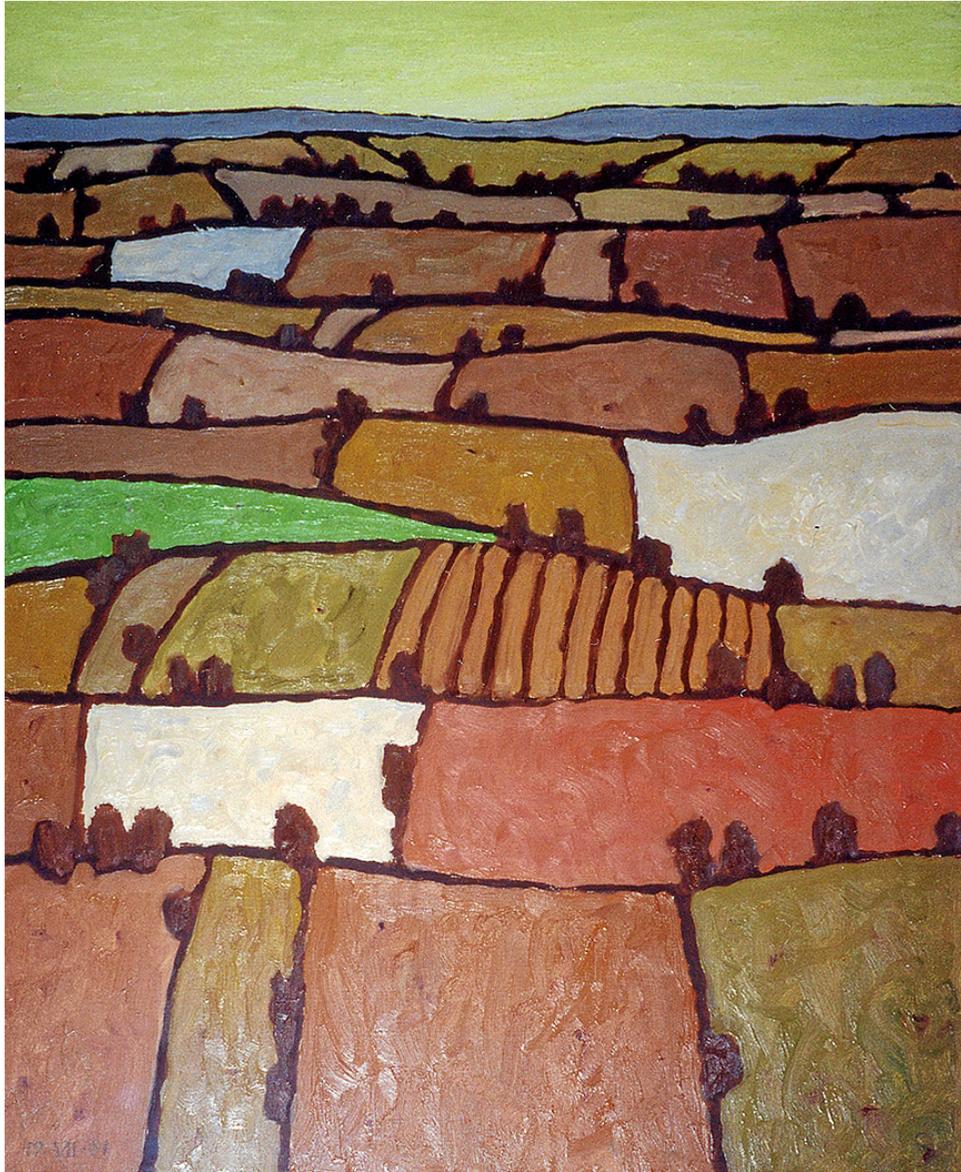
Stabilimento Italfarmaco a Milano, 1959-1961, particolare delle scale



Laboratori Interdisciplinari di Tecnologie Avanzate a Segrate, 1988, corte interna



Edicola per cerimonie rituali al Cimitero Ebraico di Prima Porta a Roma, 1991



Paesaggio delle Langhe, della serie «Il mondo a strisce», 1991

Adesso mi interessava guardare dentro le cose, a tutte le cose, per appropriarmi delle loro qualità più recondite, per capire fino in fondo il gioco delle forme, delle materie, dei colori: studiare pittura doveva essere il supporto per imparare a vedere la realtà, per immaginare quei pezzi di realtà futura che avrebbero dovuto essere i miei progetti. Il presente, il mondo contemporaneo mi aveva ormai avviluppato con la insostituibile suggestione del nuovo: e con queste aspirazioni mi ero rivolto a quello che da tanto tempo desideravo avere come maestro, Felice Casorati.

Casorati mi ascoltò tranquillamente, poi mi rispose che a lui ben poco interessava l'uso che intendevo fare dei suoi insegnamenti: mi avrebbe proposto le stesse cose che offriva normalmente ai suoi allievi, perché imparassero a guardare, a disegnare, a dipingere, senza imporre sé stesso come modello, ma cercando di aiutare ciascuno a esprimere la propria sensibilità, la propria capacità di appropriarsi di ciò che vedeva e di ritradurlo in una rappresentazione personale.

Davanti a me è stato preparato un insieme di oggetti: su uno sgabello, coperto da una tovaglia bianca, sono disposti una scodella di maiolica bianca, un piede di gesso, una caffettiera di ferro smaltato bianco. Lo sfondo è costituito da una parete bianca, su cui è drappeggiata una pezzuola bianca: il tutto è illuminato in modo abbastanza diffuso dal lucernario che si apre sul soffitto dello studio.

Ecco, mi viene indicato come cercare con lo sguardo anzitutto il punto più scuro: dovrebbe essere facile trovarlo, in una composizione praticamente monocroma, ma no, mi perdo subito nel confronto fra l'ombra

fredda che si disegna alla base della scodella, con i riflessi grigiastri della tovaglia, e quella più pastosa che si annida fra le pieghe della pezzuola: ma anche tra il piede di gesso e lo sgabello si insinua una sottile striscia di ombra, molto netta, forse proprio perché così sottile sembra più marcata delle altre zone che ho esaminato, è un grigio intenso che segna con forza lo stacco fra i due oggetti, fra le due diverse materie, il gesso e il tessuto della tovaglia.

Guardando di nuovo la scodella, vedo che l'ombra è ben più ricca di riflessi di quanto non mi fosse sembrato, e lo stesso si può dire per la caffettiera e tutto il resto, anzi è chiaro che l'incontro tra i bianchi dei vari oggetti è quasi sempre uno stacco preciso, ma qualche volta due superfici contigue si fondono tra di loro senza soluzione di continuità.

Gradatamente risalgo ad esaminare le parti in luce, scoprendo come ogni bianco sia ricco degli impasti più svariati, perché diverso è il modo con cui ciascuna materia assorbe e riflette la luce, con cui rivela la presenza nello studio di altri colori che anche da lontano impregnano di sé le forme, a seconda di come queste si sviluppano nello spazio. I vari bianchi si riempiono di pagliuzze verdine, gialle, rosate, di pulviscolo madreperlaceo, di vibrazioni azzurre, come se ogni punto contenesse una sua particolare tavolozza, anche se tutto l'insieme appare immerso in una medesima luce, anzi un medesimo colore della luce, riconoscibile in un tono abbastanza tenue, un po' triste, ma non freddo, un tono che si accorda con una certa domesticità sommersa degli oggetti casualmente raggruppati davanti a me.

È come se il bianco che vedevo dominare all'inizio della mia osservazione fosse scomparso, come se un macchinista di teatro avesse poco alla volta acceso una serie di proiettori colorati: eppure, se mi stacco per un momento dall'atteggiamento analitico che sono andato esasperando, il quadro mi si ripresenta molto semplice, unitario, ma non schematico secondo una idea preconcepita di "bianco".

Nel momento in cui prendo in mano i pennelli realizzo tutta la difficoltà di riportare a una sintesi gli infiniti stimoli contenuti nella realtà più banale, senza perdere la strada fra i dettagli significanti e quelli che non lo sono, senza confondere la semplice rappresentazione tecnica della realtà e l'esigenza di tradurre in un messaggio ciò che in quella realtà si è potuto scoprire.

Ma c'è dell'altro da cercare: gli oggetti che mi stanno davanti fanno parte di un'esperienza scontata, e baste-

rebbe dire il loro nome perché chiunque ne disegnasse la sagoma. Sforziamoci di dimenticare che la caffettiera è una caffettiera e guardiamola semplicemente come una forma connotata da un certo contorno, da certi colori, anzi, il contorno finisce per perdere di importanza, ciò che conta è l'incastro tra i diversi toni in luce o in ombra, così come poco importerebbe se la figura fosse capovolta o messa in qualsiasi altro modo. Tutto l'insieme si svuota dei suoi riferimenti alla ovvietà degli oggetti e si anima come un gioco di tasselli ognuno riconoscibile per la sua specifica qualità cromatica, che nella rappresentazione dipinta avrà maggiore o minore evidenza a seconda dell'importanza che mi sembrerà di dovergli dare, nell'equilibrio di una composizione ormai completamente astratta.

Forse sto imparando a vedere.

Eugenio Gentili Tedeschi
Le mura di Villafranca
Edizioni del Leone, Venezia, 1989
pagine 11-13

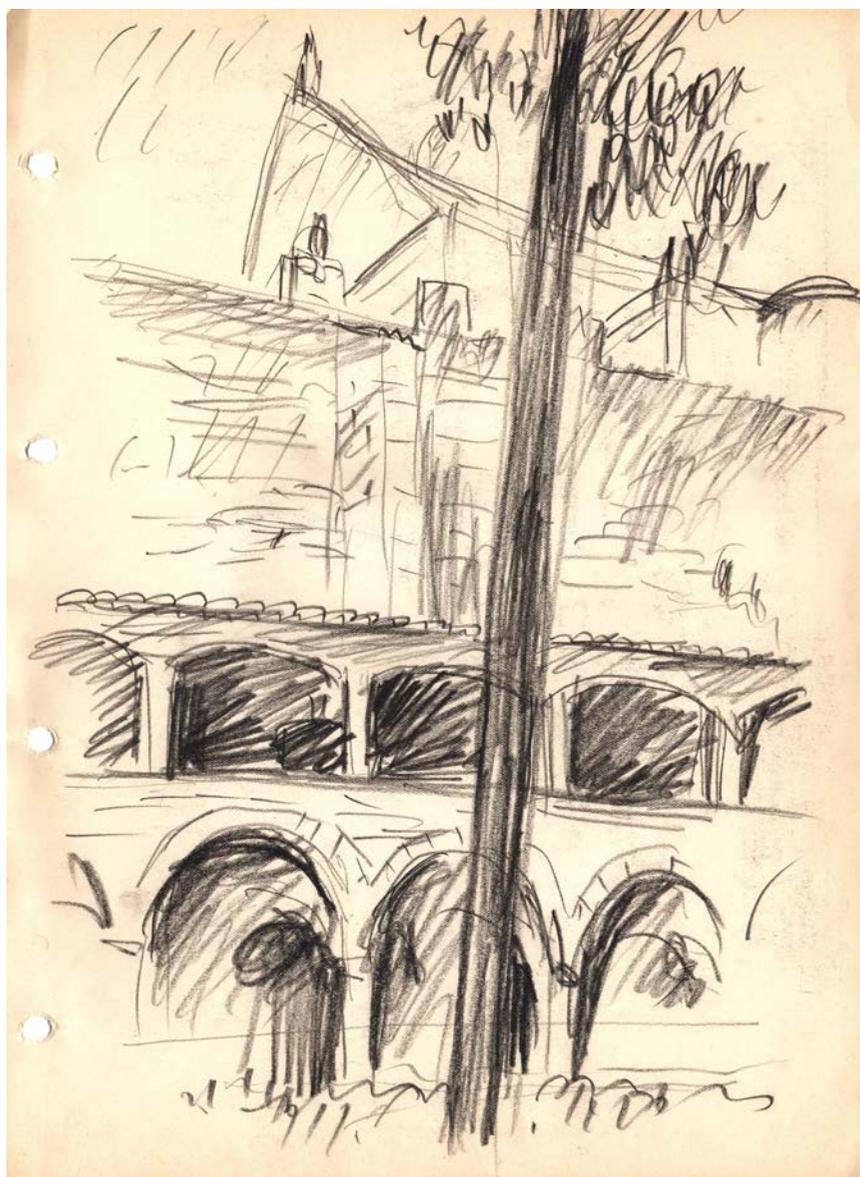


veduta generale di Villa Fontallerta
da Viale Ugo Bassi

Veduta generale di Villa Fontallerta da Viale Ugo Bassi. Firenze, aprile 1939



1 Agosto 1939 Torre Pellice



Assisi, 12 Ott, 40



Assisi, 12 Ott, 40



Brusson 20 nov. 55