

L'influenza della Guerra fredda sull'architettura italiana. Due Maestri a confronto: Giancarlo De Carlo e Vittoriano Viganò

Olivia Longo

DICATAM - Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambiente, Territorio, Architettura e Matematica,
Università degli Studi di Brescia

Abstract

In 2019, during the centenary of De Carlo's birth, Massimo Cacciari spoke about immaterial architecture as a possible new frontier of architectural research of our time. During the Cold War, new networks were created in Italy, beyond national borders, based on international dialogues and artistic collaborations. After the analysis of some phenomena that characterized the Cold War and the creative processes of architectural production in the twentieth century, this research describes some projects and writings of Giancarlo De Carlo and Vittoriano Viganò. The contribution outlines the influence of Cold War policies on the works of these Masters under the banner of two slogans: "Anarchist Architecture" and "Interrupted Sign". According to these aspects, it is possible to emphasize the presence of a root of architectural design that tends to the formal disintegration of architecture.

Parole chiave

Cold war, Giancarlo De Carlo, Vittoriano Viganò, anarchist architecture, interrupted sign.

Prima di passare alla trattazione delle argomentazioni principali di questo contributo è indispensabile portare alla luce una questione generale sulla quale si fonda questo studio. La ricerca vuole esaminare le cause che nell'ultimo ventennio hanno portato alla diffusione, a livello planetario, di architetture che negassero il riferimento a processi progettuali di tipo figurativo, basati sulla moderna¹ composizione di volumi. Nel 2019 Cacciari, parlando di una futura prospettiva per l'architettura, durante la serata² dedicata al centenario dalla nascita di De Carlo, fa riferimento proprio a una architettura immateriale come possibile nuova frontiera della ricerca architettonica del nostro tempo. Questo, insieme a tanti altri indizi di seguito descritti, conferma l'approccio di questa ricerca basato su una attenta analisi degli scritti e delle architetture di alcuni Maestri italiani del Novecento, dai quali è stata estratta una parte di questa radice compositiva tendente alla disgregazione formale dell'architettura. In questo contributo, si farà riferimento alla produzione teorica e architettonica di Giancarlo De Carlo e Vittoriano Viganò, esaminate attraverso una specifica lente di ingrandimento con l'obiettivo di mettere in risalto solo alcuni caratteri comuni ai due Maestri.

Considerando la complessità e l'ambiguo panorama delle vicende della Guerra fredda, bisogna ricordare che «se l'epoca della Guerra fredda si è chiusa nel 1989 – e la sua singolare combinazione di fattori ideologici e strategici ne esclude una ripetizione o anche solo un ritorno – i lunghi riflessi delle sue luci e delle sue ombre tramontano tuttavia con grande lentezza, e saranno tra noi ancora per un bel pezzo». (Romero 2009, p. 346). Si ritiene dunque indispensabile stimolare l'interesse degli studiosi dei settori della progettazione architettonica e urbana, del riuso e della conservazione verso la comprensione di cosa sia avvenuto in un passato così recente.

La complessità di queste vicende non ancora abbastanza lontane nel tempo non deve scoraggiare: «il presente, fra tutti i “piani” del tempo, è quello che risulta maggiormente sfuggente: sempre mobile e mutevole, è il punto cieco della nostra visione, ciò verso cui il nostro sguardo è costantemente rivolto, ma che meno in assoluto riusciamo ad abbracciare, a comprendere». (Biraghi 2008, p. 509).

Tornando alle caratteristiche delle architetture di maggiore successo in questi ultimi anni, Biraghi individua tredici fenomeni che definisce «miti e riti attuali», tracciabili solo attraverso «indizi» spesso in contraddizione tra loro. Biraghi ricorda questi fenomeni descrivendo il concetto di *Globalizzazione*, quelli di *Identità e clonazione*, la definizione di *Architettura come opera d'arte*, il dilagare della “febbre storica divorante”, l'architettura come catalogo (standardizzazione), la diffusione degli edifici con firme prestigiose, l'importanza data ai prefissi eco- e bio-, la resistenza dell'architettura della *Continuità* ancora fortemente legata ad una ricerca figurativamente astratta dai richiami puristi e neoplastici, la conquista di “nuove terre promesse” (la Repubblica Popolare Cinese e gli Emirati Arabi Uniti), il concetto di *Leggerezza* che da Calvino alla scienza attrae molti architetti verso la sparizione completa dell'architettura, le numerose grandi società di ingegneria e il loro operato, i marchi dell'*Archistar system*. Ultimo dell'elenco, il tredicesimo fenomeno, è l'*After image* che sembra particolarmente fecondo di prossime aperture a un “dopo l'architettura contemporanea”, riportando il centro di tutte le questioni all'immagine, al suo costruito e al suo potenziale. In conclusione, Biraghi cita Van Berkel che suggerisce la soluzione di generare molteplici e sorprendenti *after images* per rafforzare la logica strutturale, la spazialità e la visione di ogni immagine (cfr. Biraghi 2008, pp. 509-532).

Per tradurre in termini architettonici questo concetto di *after image*, sembra calzante il modo di fare architettura dello studio di Herzog e de Meuron. Nel 2001, in una tavola rotonda, Jacques Herzog afferma che il suo profondo interesse verso il mondo fisico ha origine nella vecchia storia della cultura umana fondata sulla dialettica tra materiale e immateriale. Si riferisce, da un lato, alla pittura astratta degli artisti americani e al loro sforzo verso l'eliminazione di tutte le tracce di figurazione, produzione e materialità; dall'altro, al romanticismo tedesco del XIX secolo come esempio di percezione quasi alchemica del mondo. Da questo punto di vista, Herzog considera il suo lavoro e quello di de Meuron incentrato sulla dialettica tra immateriale e materiale, cioè sul paradosso del mondo fisico. Nella fase attuale della civiltà umana, la maggior parte della nostra energia percettiva è assorbita dall'impatto visivo dei media elettronici, cioè la nostra cultura si muove oggi, più che in passato, verso valori più immateriali. Per questo le loro architetture sono sempre concepite in modo da coinvolgere i cinque sensi, attraverso la stimolazione cosciente delle facoltà tattili e, addirittura, dell'olfatto. Questa concezione dell'architettura si contrappone alla progettazione basata principalmente sull'illustrazione e sulle immagini. Il paradosso di questo processo sta

nella ricerca del momento in cui la materialità trascende nell'immaterialità attraverso l'uso di una strategia di iper-materialità (cfr. Mori 2002, pp. 105-107).

Il testo seguente proverà a individuare le radici più o meno consapevoli di questo complesso concetto di immaterialità nei processi progettuali, "interrotti" e aperti a future trasformazioni, teorizzati e sperimentati da De Carlo e Viganò.

La Guerra fredda come guerra culturale

Alla fine della Seconda guerra mondiale, l'introduzione dell'arma atomica ha portato al paradosso della MAD (*Mutually Assured Destruction*) ha reso improbabile il conflitto a causa dell'estremizzazione dei suoi effetti. La Guerra fredda è nata da un'opposizione politico-militare, economica, diplomatica, culturale e ideologica, non più risolvibile con una guerra frontale, incentrata sul cosiddetto "equilibrio del terrore", in un nuovo mondo bipolare diviso tra le due superpotenze USA e URSS.

La Guerra fredda non fu solo un confronto politico-militare, ma uno stile di vita, un'atmosfera che avvolgeva e condizionava la società in tutte le sue dimensioni. Un quotidiano vissuto e sofferto in un clima di assoluta sfiducia e paura che ha portato alla nascita della cosiddetta "cultura del sospetto". Un modo di concepire e di guardare l'altro come un nemico, quello che viveva oltre la cortina di ferro, dietro il muro (fig. 1).

Coinvolgendo vari settori culturali e utilizzando attività di intelligence e spionaggio tecnologico, la corsa tra le due superpotenze si è manifestata attraverso complessi sistemi di propaganda.

Le relazioni segrete tra la CIA e la parte anticomunista dell'Europa occidentale sono state ricostruite da Frances Stonor Saunders³. Emergono aspetti poco conosciuti, sommersi e persino occulti della nostra storia recente, e si citando molti dei nomi più importanti del XX secolo. I servizi segreti americani per contrastare l'influenza comunista "promuovono" scrittori e filosofi, scienziati e storici, registi e direttori d'orchestra, attori e critici d'arte, editori e giornalisti (cfr. Fasanella, 2013, p. VII).

Alla metà degli anni '50, il Congresso per la libertà e la cultura⁴ godeva dell'associazione di diverse riviste europee tra le quali «Tempo Presente», fondata nel 1956 da Ignazio Silone e Nicola Chiaromonte, che ospitò scrittori come Italo Calvino, Vasco Pratolini e Libero de Libero (cfr. Stonor Saunders, 2007, pp. 192-194).

L'analisi di queste interrelazioni artistiche aiuta a delineare l'influenza delle politiche della Guerra Fredda sull'architettura italiana nel rinnovato fervore di ogni settore della cultura dell'epoca.

L'Europa è stato terreno di contesa tra le due superpotenze. Il dinamismo, l'apertura e la prosperità delle società dell'Ovest, insieme ai legami finanziari, commerciali e culturali che si moltiplicavano tra le due Europee, determinarono la resa prima psicologica e poi politica dell'Est. La globalizzazione non è stata generata dalla Guerra fredda, anche se l'ha facilitata e canalizzata, ma le dinamiche della globalizzazione hanno determinato la fine di questo conflitto, che si incentrava sul controllo dello sviluppo politico e sociale del Terzo Mondo, quantunque il territorio europeo fosse il principale oggetto di contesa. L'Unione Sovietica sperava di volgere a suo vantaggio i rivolgimenti del Terzo Mondo, credendo che la sua posizione in Europa fosse ormai consolidata, mentre l'Occidente continuò a influenzare il pensiero europeo nella sfera della rappresentazione, utilizzando principi e categorie, come libertà e liberazione, deterrenza e credibilità, che esistono solo nell'interpretazione pubblica che viene data loro di volta in volta. Per questo la Guerra fredda venne definita come la più grande *fiction* dell'e-

pagina a fronte

Fig. 1

Fotogramma da *A Bridge Too Far*, diretto da R. Attenborough, 1977. Fonte: rielaborazione grafica dell'autore da Raiplay, 2020.



poca, nutrita e plasmata dall'immaginario che, a sua volta, essa stessa continuò ad alimentare (cfr. Romero 2009, pp. 8-12).

Era una guerra completamente diversa dalle precedenti e il mondo ne è stato irreversibilmente segnato. Per certi aspetti invisibile e immateriale, sicuramente è stata sottilmente psicologica e in certi ambiti palesemente culturale, a un livello talmente avanzato da essere entrata direttamente nella vita quotidiana delle masse senza che gli individui ne fossero effettivamente consapevoli.

Dopo la Seconda guerra mondiale, gli Stati Uniti si trovano in una situazione economica di prosperità ma la politica di contenimento dell'influenza sovietica attuata dal presidente Truman e lo scontro armato in Corea a fianco dei sudcoreani contro il Nord comunista, tra il 1950 e il 1952, hanno grandi ripercussioni sulla società americana, traducendosi in un clima di sospetto che indurrà alla persecuzione di chiunque sembrasse coinvolto in presunte attività antiamericane (cfr. Carluccio, 2012, p. 140).

Nella scena più famosa del film *Il terzo uomo* (1949) Orson Welles recita il suo monologo sull'orologio a cucù svizzero⁵. *Il Terzo Uomo* si svolge nella breve e inquieta tregua tra la caduta di Hitler e l'inizio delle tensioni della Guerra fredda su Berlino. Le caratteristiche componenti documentaristica e neorealista del film, insieme alle sue angolazioni di ripresa espressioniste, e al tema inquietante suonato da Anton Karas su una cetra austriaca, aggiungono un'atmosfera di paranoia e angoscia (cfr. Thomson, 2019). Il protagonista Holly Martins, scrittore americano, non riesce a comunicare e a collocarsi all'interno del complesso contesto viennese rappresentato nel film, dimostrando così la complessità della posizione sociale e morale dell'Occidente all'interno dell'Europa del dopoguerra (Cfr. Wilson, 2015).

Nel 1998 Leonardo Benevolo scrive *L'architettura nell'Italia contemporanea* e, attraverso gli esempi di alcuni film italiani, descrive il secondo dopoguerra in Italia. Cita *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946) di Rossellini, *Sciuscià* (1946) e *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica, e usa le loro scene per descrivere il paesaggio italiano di quel periodo. Spostandosi dal mondo del cinema a quello del teatro, Benevolo sottolinea il passaggio da una rappresentazione realistica della realtà, di Eduardo De Filippo in *Filumena Marturano* (1946), all'espressione delle assurde, paradossali e non credibili storie di *Le bugie con le gambe lunghe* (1947).

Benevolo ricorda che negli anni del dopoguerra, insieme ai suoi coetanei, scelse di prendere una grande distanza dalla generazione precedente di architetti moderni, perché sentiva il bisogno di creare una architettura generata da una realtà obiettiva, e usava un unico termine: Realismo. Per descriverla, egli cerca di delineare i tratti dell'epoca: il distacco dai miti, la scrupolosa verifica oggettiva delle esperienze altrui, accettate sempre con una certa riserva (cfr. Benevolo 1998, pp. 130-143).

Secondo Ignasi De Solà-Morales, la crisi dell'architettura moderna portò a concepire l'estetica come «la produzione da parte di un soggetto di esperienze percettive elementari capaci di generare significati attraverso le emozioni. [...] L'architettura, al pari di tutti gli altri campi della creazione estetica, acquista la libertà assoluta di sperimentazione percettiva [...] specialmente per quanto attiene agli effetti delle forme, dei materiali e degli spazi». (De Solà-Morales, 1991, p. 40).

Se è vero che l'architettura cominciò a diventare un'arte quando la società fu giunta ad un certo grado di ricchezza e di cultura morale (cfr. Quatremère de Quincy, 1788; Farinati, Teyssot, 1985, p.120), allora è possibile utilizzare certe riflessioni sulla storia dell'arte per cogliere alcune chiavi di lettura dell'architettura contemporanea, poiché in un breve tratto di tempo e di spazio l'opera d'arte riesce a concentrare una visione della condizione umana segnandone talvolta le tappe del progresso (cfr. Arnheim, 1971, p. 79).

Secondo Hauser (1956), l'arte moderna del Novecento si oppose all'impressionismo perché voleva essere "brutta" per principio, rinunciando all'armonia e alla bellezza cromatica: nella pittura distrugge i valori pittorici, nella poesia il sentimento e la perfezione dell'immagine, nella musica la melodia e la tonalità. Diventò così una sorta di fuga angosciosa da qualsiasi cosa gradita e piacevole, solo decorativa e seducente. Il pittore, il poeta, il musicista vollero quindi attingere dall'intelletto, non più dal sentimento, e questa attrazione si manifestò a volte con la purezza della struttura, a volte con l'estasi di una passione metafisica. Lo squallore, l'oppressione e il tormento di Picasso, Kafka e Joyce sono la manifestazione di questa ricerca della verità contro il sensualismo del mondo illusorio dell'arte precedente.

Sul rapporto tra l'arte italiana e la Guerra fredda, nel 2012 Gardner, Nicholls e White scrissero che l'arte italiana del dopoguerra è stata influenzata dal contesto geopolitico della Guerra Fredda in due modi significativi: in primo luogo perché dopo un periodo di autarchia culturale, in cui l'Italia fascista era sempre più isolata politicamente, economicamente e culturalmente da gran parte del mondo occidentale, vi fu un'esplosione di interesse da parte degli italiani verso gli Stati Uniti; in secondo luogo, perché a causa degli aiuti del Piano Marshall e di altri sforzi da parte degli americani per includere l'Italia in una nuova Europa liberale e capitalista, risorse, organizzazioni e persone provenienti dagli Stati Uniti si trasferirono in Italia creando vivaci colonie d'arte internazionali in città come Roma, Venezia e Milano (cfr. Gardner, Nicholls, White, 2012, p. 208).

Gli sforzi americani non si concentrarono solo sull'Italia: è nota non solo agli addetti ai lavori l'influenza del fenomeno degli Hilton hotel sulla produzione architettonica del periodo. Come ha scritto Cristina Carbone, nella sua recensione del libro di Wharton⁶: tra il 1949 e il 1966 Hilton International costruì diciassette hotel di lusso al di fuori degli Stati Uniti, finanziati come le ambasciate americane con i crediti del Piano Marshall. Gli hotel Hilton furono, secondo Wharton, i primi progetti di costruzione su larga scala intrapresi in molte grandi città dopo la Seconda guerra mondiale che, con il loro modernismo e la particolare efficienza tipicamente americana, furono introdotti nei tessuti sociali e architettonici dei paesi ospitanti. Mentre Hilton perseguiva l'intento di far diventare i suoi hotel espressione fisica e simbolo della verità e stabilità dei valori economici e morali americani, Wharton li definisce veri e propri palinsesti su cui sono state scritte diverse storie architettoniche (cfr. Carbone 2002, p. 416).

Un'altra ipotesi del possibile legame tra Guerra fredda e architettura emerge dall'inedita reinterpretazione della complessa storia del Bauhaus nel volume *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War* (2006). Sfatando miti e legende di questa influente scuola, gli autori del volume hanno voluto mettere in discussione l'immagine di una felice e semplice comunione tra arte, tecnologia moderna e politica progressista che il Bauhaus ha simboleggiato per anni (cfr. Maulsby 2009, pp. 145-147).

Con l'intento di suggerire nuovi punti di vista sulla posizione del Bauhaus nella storia della Repubblica di Weimar e, più a grandi linee, all'interno della cultura del Novecento fino alla Guerra fredda, questi studiosi partono dal presupposto che il Bauhaus è stato centrale in molte questioni riguardanti il rapporto tra politica e arte. Di fatto la scuola fu la prima e più importante vittima culturale del Nazismo. Nel 1938 le forme del suo particolare modernismo sono state associate alla democrazia e al socialismo da Alfred Barr, nell'introduzione al catalogo della mostra del Bauhaus al MoMA di New York, contribuendo così a rafforzarne l'influenza. Nel dopoguerra, l'ascesa dell'architettura e del design moderni si è basata in parte sul presunto contrasto tra l'architettura autoritaria e quella democratica. Durante la Guerra fredda, la legenda del Bauhaus è servita a diffondere l'idea che la democrazia liberale fosse la protettrice dell'arte astratta. Negli anni Sessanta, quando il modernismo iniziò ad essere concepito non più come fenomeno contemporaneo ma come periodo storico, una nuova generazione utilizzò le sue origini espressioniste per resistere alle pratiche istituzionalizzate del Bauhaus maturo. Sebbene queste nuove posizioni fossero attribuite al capitalismo occidentale, il Bauhaus divenne un modello molto apprezzato anche nell'Europa orientale (cfr. James-Chakraborty 2006, pp. XI-XIII, XVIII-XIX).

La stazione di guardia costiera costruita nel 1975 sulla spiaggia dell'isola tedesca di Rügen, e progettata dall'ingegnere Ulrich Müther, testimonia l'emergere di tendenze moderniste anche nel blocco sovietico attraverso forme espressioniste. La plasticità della forma le conferisce un'origine "extraterrestre" apparentemente non collegata al luogo e, allo stesso tempo, la sua lontananza da qualsiasi abitazione convenzionale rende appropriata la sua presenza di fronte alla vista sull'oceano, in particolare attraverso l'enfasi del design trasparente delle finestre. La singolarità dell'edificio sottolinea l'anomala individualità dell'architettura socialista, tradizionalmente costituita da condomini, fabbriche ed edifici governativi. La stazione di Müther simboleggia la possibilità utopica di un "modernismo vernacolare" poiché "appare coestensivo a un dato ambiente naturale", "contingente alla località" (fig. 2) (cfr. Eigler, Kugele, 2012, p. 113).



Fig. 2
 Stazione di guardia costiera,
 isola di Rügen, Ulrich Müther,
 1975. Fonte: Martin Kraft
 (2021), Creative Commons,
 <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MJK_83712_M%C3%B4ther-Turm_\(Binz\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MJK_83712_M%C3%B4ther-Turm_(Binz).jpg)>
 (04/2022).

Tornando a *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, Greg Castillo ci ricorda che la Guerra fredda non è stata solo una guerra di posizione ma una forma di conoscenza e di organizzazione cognitiva del mondo. Nello stesso modo in cui ha diviso il mondo in due ambiti geopoliticamente opposti, ha separato e creato due sistemi culturali distinti che dal 1950 hanno adottato, ciascuno, estetiche diverse e inconfondibili. Il passato politico eclettico del Bauhaus favorì l'uso politico, nella Guerra fredda, della sua eredità culturale. Nonostante il suo ultimo direttore, Mies van der Rohe, si sforzasse di dimostrare un totale disimpegno politico della scuola, sperando invano di evitarne la chiusura poi imposta dal governo nazista nel 1933, dal secondo dopoguerra in poi vari tentativi per recuperare i valori del Bauhaus si manifestarono in entrambi i blocchi Est ed Ovest, accomunati dalla necessità di spostare l'attenzione dei popoli verso un'idea di modernità che potesse risollevare l'economia di molti paesi distrutti dalla guerra. Durante la Guerra fredda l'eredità culturale del Bauhaus divenne così una sorta di suo artefatto, utilizzato dal blocco sovietico per diffondere la sua ideologia di realismo socialista, nazionalista nella forma ma socialista nella sostanza, e con una crescente tolleranza verso il design moderno; d'altro canto, l'immigrazione dei «Bauhäusler» negli Stati Uniti durante gli anni '30 divenne il punto di partenza per le narrazioni sull'americanizzazione del design d'avanguardia europeo. I trionfalisti interpretarono i nuovi successi mondiali di Mies, Gropius e altre figure del Bauhaus come prova della preminenza globale della cultura americana del dopoguerra (cfr. Castillo 2006, pp. 171-172). L'influenza della cultura americana è palesemente presente nelle centinaia di stazioni di servizio che Esso costruì dalla fine degli anni '40 su modelli realizzati negli Stati Uniti seguendo i principi del marketing americano. Le stazioni dovevano essere progettate utilizzando un unico modello caratterizzato da semplicità, chiarezza, eleganza. Nel 1954 ENI affidò all'architetto Baccocchi la progettazione delle stazioni di servizio se-



condo linee moderne e funzionali. L'idea fu del suo fondatore, l'ingegnere Mattei, particolarmente colpito dalle enormi stazioni di servizio americane, di cui volle esportare il modello in Italia. Anche Mario Pavesi, dopo una visita negli Stati Uniti, decise di costruire una rete di ristoranti lungo le autostrade italiane (fig. 3). L'architetto che la progettò, Angelo Bianchetti, disse che gli automobilisti italiani avrebbero scoperto «a little piece of America». In questo contesto, AGIP promosse una catena di motel, guardando con interesse all'esperienza degli Stati Uniti ma volle dare un abito italiano moderno, con design e servizi particolarmente confortevoli, per differenziarsi dalla monotonia e dalla standardizzazione d'oltreoceano, dove più che l'eleganza era l'efficienza a prevalere (cfr. Bini, 2013, pp. 141-145).

La risposta di Giancarlo De Carlo e Vittoriano Viganò

Le opere di Giancarlo De Carlo e Vittoriano Viganò si inseriscono in questo contesto storico-culturale. Profonde restano le differenze tra le loro personalità, per formazione e origini culturali e per la diversa fortuna presso il pubblico e gli addetti ai lavori, all'insegna dei due slogan: "architettura anarchica" e "segno interrotto".

L'architettura anarchica

Finita la Seconda guerra mondiale, De Carlo entra in contatto con i gruppi anarchici della rivista "Volontà" con Berneri e Zaccaria, e della rivista inglese "Freedom" con Woodcock, Read, Richards. Nel 1966 De Carlo va per la prima volta negli Stati Uniti dove ritornerà più volte per periodi di insegnamento a MIT, UCLA, Cornell. La scoperta della realtà americana, – in un periodo di particolare intensità: la guerra in Vietnam, la rivolta dei giovani, la pop-art, la musica rock, l'avvento dell'architettura anti-Bauhaus, – ha una notevole influenza su di lui (cfr. Mioni, Occhialini, 1995, 179).

Fig. 3
Stazione di servizio Brembo Sud (Bergamo), ristorante bridge della catena italiana Pavesi, 1962. Foto dell'autore, 2021.

Nel 2019, durante la celebrazione organizzata dall'Ordine degli Architetti di Milano del centenario della nascita di De Carlo, sulle tematiche più care al Maestro, partecipazione, etica e futuro, Massimo Cacciari sottolinea lo spirito fortemente etico-politico di De Carlo, come di altri suoi coetanei, e il suo approccio fondamentalmente anarchico. Riguardo a Viganò, nel catalogo dedicato alla mostra del '91 dei suoi progetti, Marco Dezzi Bardeschi, lamentandosi di certe critiche all'opera di Viganò, ricorda che il suo progetto per la Scuola di Architettura di Milano, pensato «come una sublimata “fabbrica” del sapere (ma anche del dubbio programmatico e della continua rimessa in discussione di ogni presunta certezza)» è stato identificato nell'emblema della colossale 'A' rossa (fig. 4), in cui il simbolo dell'Architettura «si sovrappone, nemmeno poi tanto ambiguamente (il rosso e il nero lo confermano), a quello della libera ricerca anarchica» (Dezzi Bardeschi, 1992, p. 28).

In questo paragrafo indagheremo su questi indizi comuni alle opere e al pensiero dei due Maestri, ponendoli in relazione al contesto storico-culturale sopra descritto.

Un esempio è *The future metropolis* (1960) che raccoglie i saggi, poi pubblicati in «Daedalus» l'anno successivo, di undici studiosi americani di ambiti disciplinari diversi (urbanistica, *visual design*, scienze politiche, storia sociale, economia territoriale, commercio e filosofia). Nell'*Introduzione*, De Carlo sottolinea la componente scientifica e interdisciplinare della cultura urbanistica americana, considerando un valore la varietà dei temi trattati nel volume, tutti orbitanti intorno ai problemi generali dello sviluppo metropolitano dell'epoca e vi individua nei contributi un'ottimistica fiducia nelle capacità di una politica che sappia affrontare gli squilibri di questa crescita urbana, dirigendo «lo sviluppo verso obiettivi di reale efficienza». (De Carlo, 1964, p. X).

De Carlo avvia così una riflessione fondamentale sulla complessità e le contraddizioni del mondo moderno, senza esimersi dal commentare esplicitamente le differenze tra cultura americana e italiana e, in particolare, tra la sinistra e il capitalismo, all'epoca questioni centrali per le dinamiche della Guerra fredda, e schiettamente descrive tre ragioni principali che animano la diffidenza degli accademici urbanisti italiani nei confronti delle ricerche americane. Tra queste solleva il problema della visione della cultura italiana «di sinistra» che anche se «programmaticamente aperta all'accrescimento del dominio razionale – si lascia obnubilare da un indiscriminato ricorrere a giudizi di valore» facendosi «sfuggire il concreto delle esperienze». D'altro canto, non risparmia nemmeno la cultura americana definendola per certi aspetti ingenua e necessariamente legata a un sistema politico economico di tipo capitalistico (cfr. De Carlo, 1964, p. XV).

Con questo approccio alla complessità, De Carlo dimostra di aver anticipato di decenni le questioni dell'architettura e delle città di oggi, evitando facili scappatoie, in un coraggioso lavoro di esplorazione e gestione di una realtà in costante mutamento. Lo dimostrano alcune sue riflessioni pubblicate un ventennio dopo, vedi l'intervista a Lelio Pagani sul progetto per S. Polo a Brescia, dove critica negativamente un progetto volto alla costruzione di edifici di rapida edificazione e consumo, suggerendo invece di controllare la discrasia inevitabile tra ideazione e realizzazione, fin dalle prime battute del progetto. Ribadisce la sua distanza da atteggiamenti astratti, quando la pluralità delle situazioni in cui si opera rende necessarie più strategie (espansione, completamento, riuso, ecc.). Denuncia, infine, nel caso di S. Polo, la mancanza di spirito di iniziativa, pragmatismo, flessibilità, prontezza di riflessi e «passione», positiva o



negativa del Comune di Brescia, che caratterizzano invece l'intervento di privati (cfr. De Carlo, 1985, p. 38).

In più occasioni De Carlo dichiara la sua critica ai metodi dei razionalisti degli anni '20, il loro tentativo di inquadrare il mondo moderno secondo logiche che non riuscivano ad aderire alla realtà. Fin dagli anni '60, egli proclama la necessità di comprendere il processo di formazione di una città come successione di stadi tra loro concatenati, al loro interno razionali ma con momenti di passaggio provocati da «ignote e ampie partecipazioni o dall'impulso di azioni individuali», che ne determinano il carattere irrazionale, almeno rispetto al livello di conoscenza che di essi si riesce a raggiungere (cfr. De Carlo, 1964, p. XIII).

Nel 1969, in un convegno a Liegi Giancarlo De Carlo parla della crisi dell'architettura in quel periodo: il Movimento Moderno e i suoi "eroi" devono essere rivalutati alla luce di una prospettiva diversa da quella escogitata dalla loro stessa strategia pubblicitaria. Il Movimento Moderno intendeva conquistare (e di fatto conquistò) l'ambito già occupato dall'architettura accademica o d'impresa. Esso esclude quanto in termini economici, sociali, culturali ed estetici non era condiviso dalle classi al potere. De Carlo

Fig. 4
Scuola di Architettura, Politecnico di Milano, Viganò, 1970-1985. Foto dell'autore, 2021.

Fig. 5
Istituto Marchiondi Spagliardi, Milano, Vittoriano Viganò, 1953-57. Foto: Paolo Monti, Creative Commons. (09/2021).

a Scorcio del fronte sud da via Antonio Mosca. Il prospetto è composto dall'addizione di moduli uguali non simmetrici che suggeriscono uno slittamento e spostamento laterale, amplificati dalla ripetizione in orizzontale della figura pilastro-blocco servizi. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Monti_-_Servizio_fotografico_-_BEIC_6355790.jpg?uselang=it>

b Vista del fronte ovest del sistema di edifici prima che venisse costruita la via Sandro Pertini.

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Monti_-_Servizio_fotografico_-_BEIC_6364408.jpg?uselang=it>

c Scorcio del fronte sud dove Viganò vanifica la nozione di facciata creando un oggetto plastico-spaziale stratificato e profondo.

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Monti_-_Servizio_fotografico_-_BEIC_6365924_\(edited\).jpg?uselang=it](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Monti_-_Servizio_fotografico_-_BEIC_6365924_(edited).jpg?uselang=it)>



a

ricordava il CIAM di Francoforte del 1929 dedicato all'abitazione minima e ribadiva la necessità di una vera metamorfosi per sviluppare nuove modalità di progetto e nuovi modelli di comportamento degli architetti. L'aggressività intrinseca dell'architettura e la passività forzata del fruitore devono dissolversi in una condizione di equivalenza creativa e decisionale (De Carlo, 1970, pp. 6-11).

In un'intervista con Franco Bunčuga, sulle delusioni del comunismo, De Carlo dichiara di essere tornato ai pensatori anarchici già dagli anni Cinquanta in poi, rileggendo i loro scritti e riflettendo sul significato dell'efficienza per ottenere risultati significativi. Sottolinea la capacità degli anarchici di essere pazienti e non iracondi. Afferma che questi principi sono stati il suo punto di partenza per l'architettura e l'urbanistica e che è possibile un progetto senza obiettivi fissi, adattandoli continuamente alle circostanze e al contorno. Per De Carlo il progetto diventa così molto più efficace e interessante: gli anarchici finiscono per suggerire processi complessi e tortuosi, descritti da curve, esitanti e itineranti. L'inefficienza degli anarchici diventa così una qualità etica e politica perché può portare all'efficacia, permette di essere più schietti e quindi più fiduciosi, più inclusivi, consapevoli e coerenti. Dà la possibilità di entrare in contatto con altri processi non lineari, come quelli della natura (cfr. De Carlo, 2000, pp. 210-212). In uno dei suoi scritti, *Gli spiriti dell'architettura*, De Carlo afferma che l'architettura e l'urbanistica sono fondamentalmente autoritarie perché architetti e urbanisti hanno fornito i loro servizi al potere e hanno quindi elaborato teorie, soluzioni e progetti in linea con i clienti. Esistono, tuttavia, modi diversi di concepire il rapporto dell'uomo con il territorio. Nel contesto culturale americano, c'è una corrente importante, sempre trascurata dalla critica ufficiale. È il pensiero profondamente anarchico che consiste nel non specializzare l'ambiente umano, nel non dividere il territorio dalla città, dal quartiere, dall'edificio, ma nel vederli insieme come luogo dell'esistenza. De Carlo cita due italiani fra quanti appartenerebbero a questo orientamento: Elio Vittorini e Italo Calvino. Il libro *Le città del mondo* restituisce questo pensiero libertario, questa articolata visione della città. Le città invisibili sono il prodotto delle persone che le abita-



b



c

no e delle infinite stratificazioni, non il prodotto delle autorità. Per Calvino è l'uso della città che la definisce, non chi l'ha ordinata o progettata (cfr. De Carlo, 1992, pp. 195-198). Per analizzare l'opera di Viganò come "architettura anarchica", occorre risalire alla Milano del 1945, al piano A.R. redatto da Albini, Belgiojoso, Bottoni, Cerutti, Gardella, Mucchi, Palanti, Peressutti, Pucci, Putelli e Rogers per la ricostruzione. Nello stesso anno veniva fondato il "Movimento di studi per l'architettura" (Msa), un'associazione di architetti cui aderiranno, oltre agli estensori del piano A.R., Figini e Pollini, De Carlo, Gregotti, Viganò, Zanuso. Il movimento critica il dogmatismo del Movimento Moderno e cerca una razionalità intesa non come "stile" ma come "ragionevolezza" dell'approccio progettuale, riconducibile a un desiderio di chiarezza, di "intelligibilità" delle forme, tentando, allo stesso tempo, di stabilire un rapporto con il luogo. Tra i progettisti del secondo dopoguerra che hanno dato una interpretazione personale della ribellione a uno "stile moderno", Biraghi riconosce che con l'Istituto Marchiondi Spagliardi (figg. 5a-c) Viganò progetta un «avamposto periferico di un programma didattico ed educativo sperimentale» (Biraghi, 2008, pp. 75, 87-88).

Sempre in *A come Architettura*, Marco Dezzi Bardeschi ricorda che gli anni della ricostruzione milanese furono dedicati alla ricerca di un rigore e di una "sincerità" strutturale, verso l'identificazione assoluta tra Forma e Verità, attraverso l'uso "naturale" di materiali poveri (come il calcestruzzo armato) e di inedite nuove forme di bellezza, "ruvide ma sincere". Dezzi Bardeschi impronta il suo commento all'opera di Viganò sugli errori che la critica del tempo, i pur autorevoli Bahnam, Zevi e Dorfles, aveva compiuto includendolo tra gli esponenti del "new brutalism" (cfr. Dezzi Bardeschi, 1992, p. 27).

Più che disquisire sull'etichetta di brutalista, attribuita a Viganò, serve evidenziare la componente provocatoria e liberatrice di "macchina spaziale" che l'architettura del Marchiondi effettivamente sprigiona fin dal primo sguardo. A riprova, Bianca Bottero individua un aspetto particolare della sua architettura nel progetto del waterfront

di Salò: «Viganò fa propria una inquietudine, una scontrosità o forse anche una rabbia che non erano dell'alto moderno e neppure degli ancora fiduciosi anni Cinquanta». La continua affermazione-negazione della materia e il gioco ambiguo tra figura e sfondo [...] collocano piuttosto la ricerca di Viganò entro un sistema culturale che, senza accettare il modernismo ma neppure la facile scorciatoia del *post* si continua a interrogare sugli elementi lessicali primari del vocabolario architettonico, attraverso i quali critica e smonta la forma pur mantenendola come matrice fondativa». Emerge un approccio contraddittorio dove la forma viene negata attraverso lo svuotamento e «l'accentuazione quasi aggressiva degli elementi strutturali e l'uso antinaturale dei colori». Nell'opera di Viganò sembra prevalere la ricerca verso una moltiplicazione delle dimensioni dello spazio, attraverso elementi scardinatori come «travi, putrelle, scalinate, passerelle che si proiettano verso l'esterno a creare nuove, dissonanti geometrie, a cercare nuovi, inediti percorsi». (Bottero, 1992, pp. 18-19).

L'atteggiamento anticonformista e provocatorio di Viganò può essere chiaramente letto attraverso le sue opere e chi ha scritto su di lui ha anche individuato una radice anarchica: «la qualità precipua di Vittoriano Viganò si può affermare fosse quella di obbligare tutti e sempre a misurarsi con un atteggiamento fortemente anticonformista, critico, libertario e, a volte, amabilmente anarchico, ma sempre costruttivo. [...] Al di là della singola lezione, della singola ricerca, della singola tesi di laurea realizzata con grande originalità sotto la sua guida, ciò che va ricordato è un comportamento aperto e disponibile testimonianza di una grande libertà interiore. [...] Il funerale nel grande patio della Facoltà, con una immensa folla di amici, è stato un ultimo messaggio di anticonformismo e di esaltazione della libertà. Un messaggio che risuona ogni volta che passo sotto la grande A posta a simbolo della Facoltà di Architettura e che mi auguro tutti possano ascoltare». (Stevan, 2008, pp. 15 e 16).

Il segno interrotto

Nel 1978, Giulio Carlo Argan e Christian Norberg-Schultz organizzano a Roma una mostra internazionale dal titolo *Roma interrotta*. Il titolo parafrasa il nome di una rubrica curata da Luciano Patetta, *L'architettura interrotta*, sulla rivista «Controspazio» diretta da Paolo Portoghesi, dedicata all'«architettura fatta di carta», o comunque «in stato di sospensione, di arresto innaturale, intenzionale o provocato». Alla mostra parteciparono, tra gli altri, Robert Venturi, Aldo Rossi, Paolo Portoghesi e James Stirling. Secondo Patetta, l'architettura esposta era caratterizzata da un surrealismo che ad un tempo denunciava l'impotenza cui essa era costretta, e alludeva anche a una realtà alternativa (cfr. Biraghi, 2008, p. 192).

Secondo De Michelis, nell'introduzione al catalogo della mostra delle opere di De Carlo in Triennale a Milano, dopo la Seconda guerra mondiale la tradizione modernista era confluita, inevitabilmente, nel carattere convenzionale dello International Style più volte condannato da De Carlo, che divenne uno dei principali protagonisti dei dibattiti di quel tempo. Dal 1945 in poi un interrogativo permeava il dibattito di allora: se la «tradizione moderna», interrotta dalla guerra e sconfitta, in qualche modo, dalla crisi politico-culturale dell'Europa degli anni '30, potesse assumersi il compito della ricostruzione o se fosse, al contrario, impossibile assolvere l'architettura razionalista dalle complicità e compromissioni nel decennio precedente con il regime fascista in Italia (cfr. De Michelis, 1995, p. XIII).

Alcuni decenni prima, nel 1927, la psicologa e psichiatra Bluma Zeigarnik aveva soste-

nuto che la mente ricorda più facilmente le attività incompiute e interrotte rispetto a quelle completate, il fenomeno definito *Zeigarnik effect*. In una intervista nel 2019, un esperto critico dell'immaginazione e della creatività, sottolinea che l'effetto Zeigarnik è collegato a una condizione emotiva e non può essere analizzato (cfr. Lewis Pavi, 2019, pp. 49-50).

Secondo Spaltro (1992), le vicende del padre di Viganò, nel promuovere il suo progetto per il campanile del Duomo di Milano, influirono fortemente sulla sua formazione. Vico Viganò vi si dedicò dal 1925, ottenne l'approvazione del Duce ma nel 1940 l'iter per la realizzazione venne definitivamente interrotto. Spaltro collega questa sofferta storia familiare alla particolare geografia di Milano, caratterizzata solo da due dimensioni e priva della verticalità. L'aspirazione del padre alla verticalità diventa in Viganò la ricerca di spazio e, più che costituire un dato fisico e numerico, cioè una altezza, diventa una componente psicologica. Spaltro interpreta questa esperienza di non-finito, la storia del campanile del Duomo di Milano, come un effetto Zeigarnik nell'opera di Viganò che spiega la sua sistematica interruzione dei vincoli dello e nello spazio, e la continua sottrazione di materia, per consentire di percorrere lo spazio senza impedimenti. Questa attenzione alla psicologia dello spazio emerge nell'Istituto Marchiondi («da cui i ragazzi non scappano» affermò Zevi nel 1958) dove i sistemi spaziali alto-basso, avanti-indietro, destro-sinistro non hanno solo una dimensione fisica ma una simbologia psichica. Spaltro cita uno scritto di Viganò del 1969 su Psicologia e Lavoro. In esso l'architetto afferma di cercare nella psicologia nuovi termini per rinnovare le sue idee per l'architettura; le due discipline sono collegate da un rapporto non soltanto utile ma necessario. Sembra che la qualità architettonica sia nel non finito, cioè nel non dare forme compiute al fruitore, piuttosto sottrarre materia per offrire spazi, spostandosi così «dall'architettura autonoma che vede nello spazio fisico la variabile indipendente, all'architettura eteronoma che vede nello spazio fisico la variabile dipendente dallo spazio psichico, origine e misura della fruibilità». (Spaltro, 1992, p. 42).

Lo scoppio della Seconda guerra mondiale aveva interrotto la formazione di De Carlo, già precedentemente complicata da varie vicende familiari. I genitori, di origini italiane erano nati in Tunisia (padre) e in Cile (madre) e passò i primi anni di vita tra Genova e Livorno. Frequentò la scuola media e il liceo a Tunisi dove si trasferì con i nonni paterni nel 1930. Quando tornò in Italia nel 1937 si iscrisse alla Facoltà di Ingegneria al Politecnico di Milano dove si laureò nel 1943. Il giorno dopo decise di iscriversi ad Architettura ma venne chiamato in Marina. La sua formazione subì più di una interruzione ma, allo stesso tempo, lo fece entrare in contatto con diverse situazioni storico-politiche: conobbe solo indirettamente il fascismo e la guerra civile in Spagna mentre viveva a Tunisi, in cui la cultura e le istituzioni francesi interagivano con il mondo arabo. A 24 anni, durante la guerra, in attesa di nuovo imbarco venne trasferito a Milano dove aderì al Movimento di Unità Proletaria e organizzò le brigate Matteotti insieme a Pagano (cfr. Mioni, Occhialini, 1995, p. 179).

Queste esperienze lo segnarono irreversibilmente e durante gli anni da partigiano, come scrive in *Nelle città del mondo*, aveva «girato la Lombardia senza una base fissa e senza una vera città alla quale» riferirsi con certezza. Ma il suo girovagare continuò per tutta la vita sia per lavoro che per una sua «persistente inclinazione alla curiosità e all'inquietudine». Questo senso di sradicamento nei confronti delle città che ha abitato temporaneamente, questa «sindrome dell'apolide», probabilmente l'ha aiutato a provare sia l'attaccamento che il distacco, sia la passione che la distensione critica che

Fig. 6
 Recupero del Complesso dei Benedettini, Catania, Giancarlo De Carlo (1986-2004). Centrale termica.
 Foto: Nicolò Arena (2015), Creative Commons. (09/2021).

a La vetrata della nuova centrale termica sotto il Giardino dei Novizi, dove il Monastero viene raccontato per frammenti e immagini spezzate che si riflettono lungo una sequenza di rettangoli con inclinazioni diverse.

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Centrale_termica_monastero_catania_1.jpg>

b La scala elicoidale, incastonata tra la roccia lavica e il piano di calpestio del Giardino dei Novizi, conclude la sequenza di “segni interrotti” sovrapposti, naturali e artificiali.

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scala_elicoidale_monastero_catania.jpg>



egli stesso riteneva indispensabili per leggere con chiarezza i luoghi e poi progettare per raggiungere «la perspicacia e la tensione necessarie a comprendere e trasformare». (De Carlo, 1998, pp. 207-208).

Nel 1951, per la IX edizione della Triennale, De Carlo, Samonà ed altri curano la mostra sull'architettura spontanea dove l'anonima razionalità, fedele comunque al *genius loci* degli edifici della campagna italiana, in continuità con le ricerche di Pagano sull'architettura rurale, sostituiva i monumentali prototipi dell'architettura industrializzata americana, denunciando quella sorta di “ritirata dall'architettura moderna” da parte degli italiani. Attraverso una rivisitazione critica degli scritti di Le Corbusier, non ancora trentenne, De Carlo rompe con la “tradizione del nuovo”, orientandosi anni dopo verso la sperimentazione di forme insediative diffuse (case di Baveno nel 1951 e quartiere Spine bianche nel 1954), le cui origini risalgono sicuramente all'architettura spontanea della Triennale del '51. Interrompendo la continuità costruttiva, De Carlo progetta piccole unità bifamiliari isolate, dotate di «spazi semipubblici destinati a forme di socialità intermedia a livello della comunità». (De Michelis, 1995, pp. XIII-XIV).

In direzione verticale, il segno interrotto è esplicito nella vetrata della nuova centrale termica sotto il Giardino dei Novizi del monastero dei Benedettini a Catania, dove De Carlo propone una vetrata riflettente in grado di raccontare il Monastero per frammenti, lungo una linea spezzata di rettangoli con inclinazioni diverse (figg. 6a, b).

Altri segni interrotti caratterizzano il progetto della torre per Siena del 1988, pensata come un volume “disordinato” perché «il disordine è il più delle volte una forma superiore di ordine; più sfumata, intricata e arcana di quelle consuete o precettate, e tuttavia dotata di rigorose corrispondenze interne» (De Carlo, 1991).

Nel 2015, Francesco Zuddas ricorda il saggio *La Piramide rovesciata* di De Carlo dove l'autore, in seguito a un'attenta osservazione dei disordini studenteschi tra il 1963 e il 1968, scrive: «solo quando le istituzioni sono “interrotte” si può raggiungere “l'esperienza totale”» (Zuddas, 2015, p. 51). «La rivolta studentesca interruppe un'istituzione tradizionalmente inamovibile fin dalla sua reinvenzione post-medievale. La interruppe forse per un momento troppo breve, forse cadendo troppo presto nella violenza e peccando di eccessive semplificazioni». (Zuddas, 2019).

Nel confrontare i progetti di De Carlo e Woods per l'Università di Dublino, quali interpretazioni diverse di *mat-building*, Zuddas individua la concezione dell'università come sistema di poli sparsi connessi da spazi generici per un uso il più possibile pubblico, mediante i quali De Carlo frammenta i sistemi di potere accademico, destabilizzando la vecchia concezione di università centralizzata. L'università viene trasformata in una grande infrastruttura urbana in cui l'uso propriamente accademico diventa solo un momento transitorio, creando invece le condizioni spaziali per definire continue re-territorializzazioni, per la pratica di forme diverse di apprendimento oltre a quelle tradizionali (cfr. Zuddas, 2015, p. 60).

Conclusioni

Durante gli anni di costruzione dell'ex bunker NATO *West Star*, uno dei più grandi d'Europa (1960-1966, Affi, Verona) all'interno del monte Moscal (fig. 7), nella vicina località di Albarè è stato trasportato il materiale di risulta degli scavi dei 13.000 metri quadrati di gallerie del bunker, creando una differenza di quota di circa 4-5 metri, rispetto all'esistente.

Il materiale è stato livellato e utilizzato come parcheggio di carri e navette, in un'area di circa 5-6.000 metri quadrati, dove si effettuavano periodicamente le esercitazioni per mostrare al nemico la presenza delle forze armate alleate, pronte a reagire ad eventuali attacchi (figg. 8a-g).

Dopo qualche anno dall'attivazione del bunker e l'uso di queste quotidiane “messe in scena militari”, nel 1973 il film del situazionista francese Guy Debord *La societ  du spectacle*, basato sull'omonimo libro del 1967, mostr  l'oppressione dominante delle forze economiche sulla sfera pubblica e privata della vita quotidiana. L'egemonia dei mass media operava come una macchina di propaganda sia nelle nazioni comuniste che in quelle capitaliste, creando il feticismo delle merci nelle menti delle masse⁷.

L'influenza della Guerra fredda su architetture e territori avvenne principalmente tramite operazioni di deterrenza, cio  attraverso vari mezzi di particolare efficacia che riuscissero a condizionare, a livello globale, governi e masse di individui. Mentre le altre guerre del Novecento furono molto pi  brevi e visibili, trasformando i territori anche durante la ricostruzione e traumatizzando le popolazioni, nei quasi 40 anni di Guerra fredda gli effetti del conflitto sui luoghi e sul piano psicologico sono stati dilatati nel tempo, segreti e subliminali.

Sebbene le origini di queste particolari armi da guerra risalgano alla Grande guerra, la portata a scala globale della Guerra fredda ha risparmiato pochi territori. La Prima guerra mondiale fu tra le pi  innovative per il suo approccio da moderna guerra psicologica, finalizzata allo sfinimento morale dell'avversario attraverso la propaganda e l'uso di nuovi strumenti di comunicazione radiofoniche e di immagini persuasive che indussero la gente a donare i propri averi, oppressa dall'obbligo morale di dare sostegno ai connazionali immolati al fronte.

Fig. 7
Il Monte Moscal con l'indicazione del bunker collocato a 200 metri di profondità. Nel riquadro tratteggiato la località Albarè.
Fonte: Regione del Veneto – L.R. n. 28/76 Formazione della Carta Tecnica Regionale. Elaborazione grafica dell'autore, 2020.

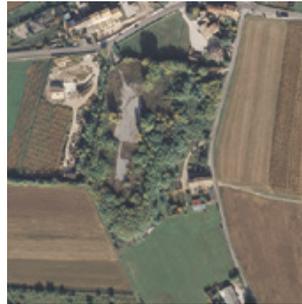




a 2020



b 1983



e 2009



c 1987



f 2010



d 1997



g 2018

Fig. 8

Foto aeree (1983-2018) della località Albarè, dove tra il 1960 e il 1966 è stato trasportato il materiale di risulta degli scavi dei 13.000 metri quadrati di gallerie del bunker NATO West Star. Fonte: Regione del Veneto – L.R. n. 28/76 Formazione della Carta Tecnica Regionale.

a Inquadramento dell'area nel 2020: dal 1966 l'accumulo del materiale ha determinato una differenza di quota di circa 4-5 metri in un'area di 5-6.000 metri quadrati. Foto satellitare Google Maps.

b-c Fino al 1987, quando venne siglato a Washington da Reagan e Gorbačëv il trattato INF (Intermediate-Range Nuclear Forces Treaty), il materiale accumulato e livellato è stato utilizzato come parcheggio di carri e navette per effettuare periodicamente delle esercitazioni e mostrare al nemico la presenza delle forze armate alleate, pronte a reagire ad eventuali attacchi. **d** Dalla firma del trattato INF l'area continuò ad ospitare esercitazioni militari fino al 2007, quando West Star passò dalla NATO all'esercito italiano ed iniziarono a trapeolare le prime informazioni sull'esistenza di questo bunker.

e-g Dal 2009 l'area venne gradualmente coperta da vegetazione e circondata da edificazioni ed attività non militari. Nel 2018 la proprietà demaniale è passata all'amministrazione del Comune di Affi (VR) che intende utilizzare il bunker come museo sulla Guerra Fredda.

pp. 102-103

Fig. 9

Complesso residenziale a
Mazzorbo, Venezia, Giancarlo
De Carlo, 1980-1997.

Foto: Guido, Adobe Stock,
<https://stock.adobe.com/it/search?k=Mazzorbo+-Giancarlo+De+Carlo&search_type=usertyped&asset_id=473965806>
(05/2022).

Nelle sue opere De Carlo spesso ricorre alla “messa in scena” della vita quotidiana degli abitanti e dei visitatori delle sue architetture, atti delle sue storie di persone comuni che diventano protagoniste attive dell’espressione architettonica dei suoi edifici.

Gli argomenti generali, che riguardano la condizione umana, vengono tradotti in una enunciazione formale, generando una sorta di antipolo che evidenzia, per contrasto, il tema centrale dell’opera, e permettendo una maggiore visibilità dall’esterno e da lontano. La contraddizione che attraversa il tema della *libertà* nelle architetture di De Carlo sta da un lato nella tensione verso la conquista di un’espressione architettonica priva di obblighi verso le preesistenze, dall’altro, nella capacità di misurarsi con il contesto. Il suo approccio critico alla tipologia emerge nel suo modo di considerare l’abitare un insieme di modalità in continuo divenire, plasmato nel tempo dalla vita comunitaria. Dalla realtà di un costume insediativo consolidato, De Carlo innesca una serie di progressive mutazioni, secondo un’attitudine *situazionista* che ne esplora le potenzialità nascoste e le implicite sovversioni. Nelle residenze di Mazzorbo (fig. 9), una serie di spazi (dalla scala urbana a quella del singolo alloggio) e la matrice tipologica si dissolvono in una rete di relazioni topologiche, dove distanza e vicinanza diventano strumenti di racconto del vivere insieme, in un paesaggio urbano che non sembra progettato ma nato spontaneamente (cfr. Purini, 2004, pp. 83-86).

Nelle opere di Viganò il potenziale comunicativo dell’architettura non è affidato alla messa in scena del movimento dei corpi umani che entrano in relazione con gli spazi, come avviene per De Carlo, ma è la stessa architettura a comunicare le sue espressioni cinetiche quali azioni parlanti.

Nonostante l’errata collocazione dell’opera di Viganò all’interno del Brutalismo, Zevi individua nello spazio del suo appartamento una pluralità di inserti che, salendo e scendendo, determinano un duplice dinamismo, verticale e orizzontale, che rende potenzialmente variabile lo spazio: volumi solidi emergono dal basso e si fermano per esaltare i soppalchi praticabili e i diagrammi trasparenti, mentre il cammino precipita dall’alto (cfr. Zevi, 1981, p. 33).

Il fronte sud del Marchiondi è composto dall’addizione di moduli tutti uguali e non simmetrici, suggerendo uno slittamento e uno spostamento laterale amplificati dalla ripetizione in orizzontale della figura pilastro-blocco servizi. Viganò vanifica così la nozione di facciata, creando un oggetto plastico-spaziale stratificato e profondo (cfr. Graf, Tedeschi, 2009, pp. 18-22).

Slegando gli elementi del prospetto dal volume interno, come avviene nella Facoltà di Architettura quasi due decenni dopo, Viganò scardina gli elementi strutturali conferendo loro una vita propria e indipendente, come se potessero in qualche modo non preoccuparsi di reggere le altre parti dell’edificio ma, al contrario, avanzare verso altre direzioni ed apparire collocate in diverse posizioni, a seconda del punto di vista dell’osservatore.

Negli anni Cinquanta, la ripetizione di moduli non simmetrici, di composizioni “a bandiera” e di balconi sfalsati in orizzontale e in verticale, viene percepita come movimento e come manifestazione di una “ritmica” architettonica. (*Ibid.*)

D’altro canto «Guarini e Gideon, in contesti e con finalità differenti, segnalavano negli anni Cinquanta/Sessanta del Novecento che il nodo di nuova cultura esplosa negli anni Venti/Trenta aveva evidenziato una “tragica frattura” tra condizioni di realtà contestuali [...] e capacità umane, psichiche e spirituali, di adeguamento a esse, frattura che esponeva a rischi e responsabilità insospettate [...]. A partire dal 1964 e fino all’inizio

degli anni Settanta, mentre si preparavano anni critici a scala mondiale, il clima culturale milanese mutò radicalmente; le esposizioni internazionali e le installazioni delle Triennali in Palazzo dell'Arte oscillarono tra ricerche radicali e posizioni provocatorie». (Crippa, 2009, pp. 20-24).

Le vite di De Carlo e Viganò attraversarono tutto il XX secolo, dalla fine della Grande Guerra al post-Guerra fredda. Se è vero che quest'ultima ha influenzato, anche se indirettamente, il pensiero degli architetti del Novecento, quali effetti determineranno i nuovi conflitti del XXI secolo? Nel 2019 l'amministrazione Trump dichiara all'ONU la disdetta del Trattato INF (Trattato sulle forze nucleari a medio raggio installati sul suolo europeo), dichiarazione ripresa simmetricamente da Vladimir Putin. Da allora questo ha riaperto la possibilità che in Europa tornino missili analoghi a quelli che vennero installati nei primi anni Ottanta a Comiso (RG), cioè gli "euromissili" (missili nucleari) con gittata compresa tra 500 e 5.500 km che furono schierati dagli Usa in Europa per una eventuale risposta agli SS20 sovietici durante la Guerra fredda (cfr. Godard, 2019).

Bibliografia

ARNHEIM R. 1971, *Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order*, University of California Press, trad. it.: PEDIO R. (A CURA DI), *Entropia e arte. Saggio sul disordine e l'ordine*, Giulio Einaudi, Torino.

MOLINARI T. 1987, *Attorno all'arco della discordia: intervista a Vittoriano Viganò, architetto*, «Abitare», n. 253, aprile 1987.

BENEVOLO L. 1998, *L'architettura nell'Italia contemporanea*, Editori Laterza, Roma-Bari.

BINI E. 2013, *La potente benzina italiana. Guerra fredda e consumi di massa tra Italia, Stati Uniti e Terzo Mondo (1945-1973)*, Carocci editore, Roma.

BIRAGHI M. 2008, *Storia dell'architettura contemporanea II. 1945-2008*, Giulio Einaudi Editore, Torino.

CARLUCCIO G. 2012, *Il cinema americano classico, 1930-1960. Evoluzione e declino dello «studio system»*, in BERTETTO P., *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, UTET Università, De Agostini Scuola, Novara.

CAO E., PIVA A. (A CURA DI) 2009, *Vittoriano Viganò. A come asimmetria*, Gangemi editore, Roma.

CARBONE C. 2002, *Recensione del volume di Wharton A.J., Building the Cold War: Hilton International Hotels and Modern Architecture*, «Journal of the Society of Architectural Historians», Vol. 61, No. 3.

CASTILLO G. 2006, *The Bauhaus in Cold War Germany*, in JAMES-CHAKRABORTY K. (A CURA DI), *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.

CRIPPA M.A. 2009, *Vittoriano Viganò e l'ambiente culturale milanese*, in CAO E., PIVA A. (A CURA DI), *Vittoriano Viganò. A come asimmetria*, Gangemi editore, Roma.

DE CARLO G. 1960, *Introduzione*, in RODWIN L., *The future metropolis*, American Academy of Arts and Sciences, 1960; trad. it.: LLOYD RODWIN (A CURA DI), *La metropoli del futuro*, Marsilio editori, Padova 1964.

DE CARLO G. 1970, *Il pubblico dell'architettura*, «Parametro», Vol. 5, pp. 4-13.

DE CARLO G. 2005, *Architecture's public*, in BLUNDELL JONES P., PETRESCU D., TILL J. (A CURA DI), *Architecture and Participation*, Spon Press Taylor & Francis Group, London-New York.

DE CARLO G. 1985, *L'«altalena» tra urbanistica e architettura*, «AB», n. 3.

DE CARLO G. 1992, *Gli spiriti dell'architettura*, a cura di SICHIROLLO L., Editori Riuniti, Roma.

- DE CARLO G., BUNČUGA F. 2000, *Conversazioni su architettura e libertà*, Elèuthera, Milano.
- DE MICHELIS M. 1995, *In forma di introduzione*, in MIONI A., OCCHIALINI E. C. (A CURA DI), *Giancarlo De Carlo. Immagini e frammenti*, Electa, Milano.
- DE SOLÀ-MORALES I. 1991, *Architettura ed esistenzialismo: una crisi dell'architettura moderna*, «Casabella», n. 583, 1991.
- DEZZI BARDESCHI M. 1992, "Brutalismi" e brutalisti: una lezione di stile dell'architetto al suo critico, in *A come architettura: Vittoriano Viganò*, catalogo della mostra "Vittoriano Viganò", (Facoltà di Architettura – Politecnico di Milano, 20-31 maggio), ed. Electa, Milano.
- EIGLER F., KUGELE J. (A CURA DI) 2012, *'Heimat': At the Intersection of Memory and Space*, De Gruyter, Boston.
- FASANELLA G. 1999, *Prefazione*, in STONOR SAUNDERS F., *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, Granta, London. Trad. it.: CALZAVARINI S. (A CURA DI) 2013, *La Guerra Fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Fazi Editore, Roma.
- GRAF F., TEDESCHI L. (A CURA DI) 2009, *L'istituto Marchiondi Spagliardi di Vittoriano Viganò*, Mendrisio Academy Press, Accademia di architettura, Università della Svizzera italiana, Mendrisio.
- GARDNER A., NICHOLLS M., WHITE A. 2012, *Cold War Cultures and Globalisation Art and Film in Italy: 1946-1963*, «Third Text», Vol. 26, Issue 2.
- GODARD P. 2019, *Euromissili/Le lotte di ieri sono ancora attuali*, «A/Rivista anarchica», anno 49, n. 433, tr. Cangioli G., <<http://www.arivista.org/index.php?nr=433&pag=42.htm&key=guerra%20fredda>>, 09/2021.
- HAUSER A. 2001, *Storia sociale dell'arte*, vol. 4, *Arte moderna e contemporanea*, Giulio Einaudi, Torino.
- JAMES-CHAKRABORTY K. (A CURA DI) 2006, *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.
- LEWIS H., PAVI M. 2019, *A primer for forgetting: a conversation with Lewis Hyde*, «Works + Conversations», n. 37.
- MAULSBY L. 2009, *Recensione del volume Bauhaus Culture. From Weimar to the Cold War*, «Journal of Architectural Education», Vol. 63, Issue 1.
- MIONI A., OCCHIALINI E.C. (A CURA DI) 1995, *Giancarlo De Carlo. Immagini e frammenti*, Electa, Milano.
- MORI T. (A CURA DI) 2002, *Immaterial | Ultramaterial. Architecture, design and materials*, Harvard Design School, George Braziller; trad. it.: BERGAMIN A. (A CURA DI) 2004, *Immateriale | Ultramateriale. Architettura, progetto e materiali*, Postmedia, Milano.
- PURINI F. 2004, *L'opera e il tema*, in SAMASSA F. (A CURA DI), *Giancarlo De Carlo. Percorsi*, IUAV – AP archivio progetti, Il Poligrafo, Padova.
- QUATREMÈRE DE QUINCY A. C. 1788, *E.M.A.*, I tome, Charles-Joseph Panckoucke; trad. it.: FARINATI V., TEYSOT G. (A CURA DI) 1985, *Dizionario storico di architettura. Le voci teoriche*, Marsilio Editori, Venezia.
- ROMERO F. 2009, *Storia della Guerra fredda. L'ultimo conflitto per l'Europa*, Einaudi, Torino.
- SHAW T. 2007, *Hollywood's Cold War*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 301-302.
- SPALTRO E. 1992, *Vittoriano Viganò ovvero come un architetto possa esprimere una città*, in *A come architettura: Vittoriano Viganò*, catalogo della mostra "Vittoriano Viganò", (Facoltà di Architettura – Politecnico di Milano, 20-31 maggio), ed. Electa, Milano.
- STEVAN C. 2008, *Vittoriano Viganò: gli apporti culturali*, in CAO E., PIVA A. 2009, *Vittoriano Viganò. A come asimmetria*, Gangemi editore, Roma.
- STONOR SAUNDERS F., *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, Granta,

London. Trad. it.: CALZAVARINI S. (A CURA DI) 2013, *La Guerra Fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Fazi Editore, Roma.

THOMSON I. 2019, *Financial Times*, 23 Agosto 2019, <<https://www.ft.com/content/5c-ce6602-bf76-11e9-9381-78bab8a70848>>, 12/2019.

WILSON C. 2015, *Rooting for Harry Lime: 'The Third Man' As Morally Ambiguous Heterotopia*, *PopMatters*, 7 Ottobre 2015, <<https://www.popmatters.com/196355-rooting-for-harry-lime-the-third-man-as-morally-ambiguous-heterotopi-2495496750.html>>, 01/2020.

ZANUSO M. 1963, *A Milano, un negozio di Vittoriano Viganò*, «Domus», n. 403.

ZEVI B. 1981, *Tre domande a Bruno Zevi per rivisitare l'appartamento che Vittoriano Viganò «si progettò» 23 anni fa. A confronto le immagini di ieri e quelle di oggi*, «Domus», n. 617.

ZUDDAS F. 2015, *Pretese di equivalenza. De Carlo, Woods e il mat-building*, in «Magazine del Festival dell'Architettura», n. 34, 2015.

ZUDDAS F. 2019, *La piramide rovesciata. Università e architettura italiane del '68 secondo Giancarlo De Carlo*, 13 marzo 2019, <<https://www.artribune.com/editoria/libri/2019/03/la-piramide-rovesciata-giancarlo-de-carlo/>>, 09/2021.

Note

¹ Il termine “moderno” viene qui inteso in stretto riferimento alle vicende del Movimento Moderno del Novecento.

² Video disponibile al link <<https://youtu.be/4UEVP9zAwo8>> 19/09/2021, serata organizzata l'11/12/2019 dall'Ordine degli Architetti di Milano sui temi decarliani: progetto, partecipazione, etica e futuro.

³ Stonor Saunders F., *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War* (1999). Trad. it.: Calzavarini S. (a cura di), *La Guerra Fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Fazi Editore, Roma 2013.

⁴ Un'internazionale di cervelli nata a Berlino nel 1950 come reazione alle marce dei Partigiani della pace ispirate da Mosca, il Congresso era la punta di lancia del programma segreto della rete di *Stay behind*, Gladio, organizzata in Europa dal veterano Frank Lindsay (cfr. Fasanella, 2013, p. VIII).

⁵ Orson Welles nel film *Il Terzo uomo*, diretto da Carol Reed e scritto da Graham Greene nel 1949: «in Italia per trecento anni sotto i Borgia ci sono stati guerra, terrore, criminalità, spargimenti di sangue. Ma hanno prodotto Michelangelo, Leonardo, il Rinascimento. In Svizzera vivevano in amore fraterno, hanno avuto cinquecento anni di pace e democrazia. E cosa hanno prodotto? L'orologio a cucù».

⁶ Wharton A.J., *Building the Cold War: Hilton International Hotels and Modern Architecture*, University of Chicago Press, 2004.

⁷ Cfr. <<https://web.archive.org/web/20131207234502/http://visions.cz/media-activism-theory/situationism/La-societe-du-spectacle>>, 09/2021.



