

*Relazione di Lucio BARBERA sull'Architetto Ignazio Gardella 1960, letta il 25 Maggio 1960 per il Ciclo: "L'Architettura italiana nel dopoguerra". Archivio privato "Accasto"*

# Relazione sull'architetto Ignazio Gardella<sup>1</sup>

Per il ciclo di lezioni organizzate dell'ASeA su "L'architettura italiana del dopoguerra"  
25 Maggio 1960

LUCIO BARBERA

Quando, nel 1938, apparve il *Dispensario antitubercolare di Alessandria* di Ignazio Gardella, fu chiaro in quale dei due schieramenti che allora dividevano la cultura architettonica italiana, e non soltanto quella, operasse l'architetto. Per l'abbandono di ogni monumentalismo, per la scelta di elementi del linguaggio comune a tutta l'avanguardia europea, anche oggi non si fa fatica nel riconoscere a Gardella l'appartenenza a quel gruppo di architetti e di uomini di culture che operavano in quel periodo per rinnovamento del gusto architettonico.

Ad una osservazione più attenta potremmo d'altronde maggiormente definire con quali caratteristiche, con quali di quelle sfumature che inevitabilmente separano ogni individuo da un altro, malgrado anche la più stretta consonanza di principi e comunanza di esperienze, con quale personalità insomma, Gardella si presentava e si definiva in quell'ambito di cultura cui oggi il nostro pensiero si rimanda ogni qualvolta vien fatto di incontrare i nomi dei suoi più eminenti rappresentanti: Pagano, Terragni, Persico.

Gli elementi lecorbusieriani della pianta, chiaramente riconoscibili nel grande solarium al piano superiore, su cui si affacciano gli ambienti per trovare il sole e l'aria necessari alla particolare destinazione, senza creare d'altra parte un'interferenza con lo spazio libero, bensì cercando un ambiente che non sfugga allo stesso controllo ed alla stessa determinazione da cui nasce l'intero edificio; tali elementi, dunque, insieme al giusto particolare delle scansioni in facciata, pittori che ci rimandano alle esperienze formali dei pittori puristi, insieme all'evidenza data alla logica strutturale che si manifesta negli elementi principali, orizzontali e verticali, sulla fronte d'accesso, ci rendono consapevoli dell'intenso studio di cui, da parte dell'architetto, furono oggetto le maggiori opere e personalità del tempo ed insieme ci illuminano sull'indirizzo di questo studio. Ma quando, tornando a guardare l'opera nel suo insieme ci accorgiamo della mancanza di cesure fra i singoli elementi culturali, anzi dell'assimilazione in ugual misura di ogni apporto intellettuale, si da non provare il fastidio dell'incontro innaturale con la citazione sapiente, allo studio di cui c'eravamo resi conto poco prima, va ad aggiungersi l'attributo dell'attenzione.

Uno studio attento, dunque, che riesce a scorgere, oltre il dato formale dell'esempio il percorso logico, direi quasi la tecnica di elaborazione delle necessità cui assolvere, attraverso la quale si giunge ad una possibile precisazione spaziale.

1. Relazione letta il 25 Maggio, 1960 per il Ciclo: "L'Architettura italiana nel dopoguerra" di docenza parallela svolta per gli studenti della Facoltà di Architettura. Nello stesso ciclo Vieri Quilici tenne una relazione sui BBPR. La relazione è citata da Manfredo Tafuri nella lettera inviata a Lucio Barbera il 12 aprile 1990, e pubblicata in Lucio Barbera, *L'architetto e la memoria. Un frammento su Manfredo Tafuri giovane*, raccolto in Orazio Carpenzano con Donatella Scatena, Marco Pietrosanto (a cura di) *Lo storico scellerato. Scritti su Manfredo Tafuri*, Quodlibet, 2019, pp. 67-82.

E l'effetto che proviamo è quasi quello che si ripete quando alla lettura di un'opera prima di qualche scrittore, sentiamo non l'asprezza di una giovane esperienza, ma il riflesso di un diuturno e ignoto lavoro, riflesso che è levigatezza e mestiere che non dà luogo a scarti e fratture del discorso. Ché, se fratture ci sono, esse vanno cercate altrove, nel presupposto ideale di quello stesso discorso.

A questo punto, prima di continuare a cercare di definire quelle caratteristiche principali che traspaiono dalla produzione di Gardella e che saranno le matrici maggiori dell'operare architetto, prima anzi di affrontare la chiarificazione delle più importanti forse, di tali caratteristiche, conviene fermarci per un attimo per meglio considerare quale fosse la fisionomia, anzi, come vedremo, quali fossero le fisionomie che presentava quel particolare ambiente culturale, in cui lo architetto, così decisamente, poc'anzi, ci parve che agisse.

Non a caso si è accennato qualche riga sopra al correre che fa spesso il pensiero verso un'immagine di mondo intellettuale che globalmente racchiuda quasi ogni esperienza di tutta quella vasta gamma di personalità che in qualche modo, sempre, si opposero allo pseudo-moderno ed a tutti gli apporti di una vita intellettuale provinciale, ancorché orgogliosi apporti che andavano a costituire inevitabilmente la duttile materia di espressione per quel fittizio mondo politico e culturale che fu il fascismo in Italia.

Tanto profondo è il solco che tale apparizione crea ai nostri occhi, tra gli uni e gli altri elementi della grande polemica, che spesso riconosciamo giusta tale semplice ma quanto mai efficace visione dei problemi che si agitavano in quei tempi nello spazio della cultura italiana. Ma ora, per il compito che ci siamo proposto tale netta distinzione non ci aiuta più, e pur senza analizzare in ogni sua componente culturale ed umana la complessa vicenda a cui dette vita lo sforzo di svincolare l'architettura italiana da una astratta, falsa ed antistorica posizione intellettuale, tuttavia occorre prendere coscienza di alcuni motivi ideali, che attraverso tale vicenda, se non cercarono sempre delle correnti precise, pur tuttavia, agendo come la labile legge che guida i grandi stormi migratori, determinarono il formarsi di posizioni e di gruppi intorno ad esse, pur lasciando, spesso, ogni possibilità di passaggio dall'uno all'altro nella ricerca costante del più reale modo di inserire la propria azione nel processo di soluzione dei problemi affrontati.

“Affermazione di una decisa tendenza italiana, lineare e intransigente... Affermazione di classicismo e mediterraneità in contrasto col nordismo, col barocchismo, con l'arbitrio romantico”.

Queste sono poche righe tratte da un programma di architettura redatto da 11 architetti nel 1933, dai cui nomi possiamo leggere quelli di Figini, Pollini, Lingeri, Banfi, Belgiojoso, Peresutti, Rogers. Potrebbero essere quelle di un qualsiasi sostenitore, nella polemica italiana delle posizioni più equivoche ed insieme presuntuose e accomodanti. Con difficoltà le potremo attribuire agli architetti, per esempio, della “Casetta per artista” alla Triennale di Milano dello stesso anno; e tale difficoltà più che sorprenderci ci offre un motivo di chiarificazione per quello che dovette essere il percorso difficile e ambiguo che una parte della migliore architettura scelse in quel periodo. La contraddizione palese tra la volontà di europeizzazione dell'architettura italiana nel momento in cui si riconosceva la validità di una tradizione europea, e il raccogliere gli enunciati più apertamente pubblicitari di chi negava tale tradizione, in nome di un eterno primato, per negare in effetti, persino le più drammatiche esigenze

della realtà, può sembrare a prima vista generata da un peccato d'amore, amore per quella realtà stessa e per la sua rapida composizione.

E tale noi lo possiamo momentaneamente giudicare onde semplificare il nostro discorso.

Con altrettanta evidenza esemplificativa il pensiero di Giuseppe Pagano ci si presenta come un altro dei poli che sommariamente ci insegnano la latitudine nella quale si poteva muovere il pensiero italiano in una sfumatura continua di differenti posizioni, tra le quali doveva scegliere la sua anche Gardella. Come ultimo termine su cui volgere la nostra attenzione in questa rapida visione dei vari aspetti che assunse il pensiero rinnovatore in quegli anni, sta la figura di Persico di cui, per non dare una definizione che richiederebbe ben altro impegno e tutt'altra sede, ci può bastare, come l'elemento caratterizzatore, la chiarezza della visione politica, chiarezza che, aggiunta alle sue concezioni specifiche nel campo dell'architettura, tutte le matura e le involge, fornendoci così forse la pia alta personificazione del movimento ideate che agita allora la vicenda culturale.

Appunto di Persico ci piace ricordare ora anche poche righe tra quelle che con più evidenza possono aiutarci nella nostra ricerca.

“Il contenuto ‘pratico’ della nuova architettura è... una forza ideale, è, prima di tutto esplosione morale... I nostri architetti credono che sia invece soltanto un problema pratico e invocano l'intervento dello Stato: architettura arte di stato.... Così dall'europeismo del primo razionalismo, si è passati con fredda intelligenza delle situazioni pratiche, alla romanità e alla mediterraneità. Gli artisti debbono affrontare oggi il problema più spinoso della vita italiana: la capacità di credere a ideologie precise e alle volontà di condurre fino in fondo la lotta con le pretese della maggioranza antimoderna”.

Con tali generali riferimenti possiamo ora tornare a considerare l'opera di Ignazio Gardella, più coscienti delle incertezze di scelta e di programma, che allora potevano assalire chi intraprendeva il cammino faticoso verso una più viva architettura; anzi, le ultime parole di Persico potranno fornirci l'indicazione più precisa di ciò che fu la più sentita carenza degli architetti italiani, sicché quello che più su ci contentammo di definire peccato d'amore, ci si è svelato nella sua reale assenza: mancanza di una ideologia precisa di una più totale, umana visione dei problemi.

Ecco che ora, tornando all'edificio da cui traemmo il primo spunto di questa lettura, possiamo con serenità considerare l'ultimo suggerimento che esso ci fornisce sulla formazione culturale dell'architetto.

Quella parete traforata che sul fronte principale con tanta evidenza è stata posta, anzi quell'insieme di pareti che a distanza diversa con diverse materie, filtrano la luce che cade su di esse; sono senza dubbio l'elemento più caratteristico di tutta l'opera. Pur partecipando della stessa matrice culturale di ogni altro elemento dell'edificio, (basta per riconoscere questo un richiamarsi, se non ad altro; alle Textures tanto care alla Bauhaus) per la scelta della tecnica di trattamento dei materiali, per il fitto disegno che potresti dire decorativo, senti in esse uno spirito diverso ed inconsueto, rispetto a quello che anima in altre parti la logica della costruzione; una sorte di evasione volutamente poetica, di cui saresti tentato di stabilire subito la forzatura. Ma non è questo il caso di affrettare un giudizio che tacciasse facilmente di decorativismo o addirittura di abbandono degli ideali razionali l'architetto di cui stiamo ragionando; si potrebbe invece da qualche parte con più verità, manifestare la reazione che provoca

in un discorso una parola più enfatica, in un gesto un atteggiamento innaturale. Ma anche tale reazione non sarebbe totalmente giustificata dato che il gesto che rovina l'atteggiamento, la parola che guasta il discorso, la forzatura di stile, insomma, presentano gli stessi caratteri del discorso e dell'atteggiamento in cui trovano posto, assumendo soltanto una maggiore e voluta esaltazione di quei caratteri stessi. E non sembra che nel nostro caso ci si trovi di fronte ad un elemento comune al gusto razionalista, ad una enfatica affermazione di forme facilmente dilatabili nel loro significato. Più semplicemente ora ci accontenteremo di constatare come dato delle annotazioni che abbiamo fatto, una evidente ricerca di qualità.

Ma quel discorso di Persico dianzi citato, ci viene incontro adesso per offrirci il suo appoggio. E nel ripensare a quella lacuna fondamentale che il critico indicava come un male generale dell'architettura di quei tempi - la mancanza di una assimilata ideologia - possiamo ormai credere di individuare lo scarto, di cui il nostro guardare ha sentito la presenza, non nel fatto che si è ricercata una qualità quanto in quello che le qualità trovata assume la caratteristica di una sovrapposizione a quei dati e a quel discorso logico di cui invece doveva essere la sintesi.

In tale conclusione siamo confortati, dall'altra parte anche da alcuni altri motivi che si possono rintracciare nelle realizzazioni di Gardella all'incirca nello stesso periodo. Tanto che a ben guardare, anche nel laboratorio di profilassi e di igiene, il raggruppamento di finestre, che pur vivendo ognuna della propria individualità, formano serie continua, sembra godere di quella istanza di maggiore qualità, che pare raggiunta nel fatto di aderire come somma, ad una delle indicazioni più tipiche e suggestive dell'architettura razionale; sicché si è portati a pensare che l'architetto potesse credere che quel movimento, che in tutta Europa stava impostando, malgrado le vicissitudini le basi di una completamente originale civiltà architettonica, non fornisse altro che dei nuovi mezzi più sottili ed intelligenti, per una tecnica al servizio, nel caso estremo, del più agnostico impegno professionale.

Ma non è ancora tempo di giungere ad un giudizio tanto preciso nei suoi limiti, che potrebbe risultare non verificato dal maturare dell'esperienza successiva. Piuttosto conviene ancora limitarsi in questa prima fase all'ulteriore ricerca dei motivi più significativi dell'architetto, secondo il nostro assunto.

Il restauro del Teatro di Busto Arsizio, condotto con l'ormai a noi nota perizia tecnica, ci viene ora incontro per svelarci un altro lato, forse più umano ed intimo, della personalità di Gardella. Nel nuovo impianto della sala, attraverso il compiersi della visione nelle sue forme di indubbio sapore moderno, alcuni elementi ci guidano con serena decisione, verso un composto stato di riflessione e contemplazione evocativa. Quelle colonnine di ghisa, che ancora, come una volta sorreggevano i palchi, stanno a compiere la loro funzione, benché all'antica decorazione manierata sia subentrata la sveltezza di alcune linee essenziali, e più ancora quel ritaglio di affresco sul soffitto, ormai tutto nuovo nella sua completa tinta unita, al di là di una nostra più misera dimensione temporale; sembrano tendere un legame con una epoca andata ormai, ma la cui perdita totale sarebbe non solo un diminuire di significato lo spazio che prima fu pure suo, ma anche perdere per sempre un'occasione di ritrovare in noi stessi un motivo umano di cui possiamo al più supporre l'esistenza, finché un così chiaro riferimento non ce ne sveli la natura vera.

Sarebbe facile a questo punto fare avanzare delle interpretazioni sommarie

come quella che nota, nella subordinazione di tutta la composizione a degli elementi così sottilmente dominatori, uno scarso sentimento della validità comprensiva di ogni presupposto storico; del mondo moderno dell'architettura, o quella che, prendendo spunto da una ben nota interpretazione proustiana di questa evocazione, si spingesse al punto di assegnarle lo stesso valore di chiusura ad ogni interferenza della realtà sulla visione intima e preconstituita del proprio mondo spirituale; valore che in effetti assegniamo alla ricerca dello scrittore francese.

D'altra parte non possiamo accontentarci della conclusione cui giungerebbe per via contraria, ma con la medesima facilità, chi riferisse l'apparizione di tale forte motivo, diciamo senz'altro di carattere spirituale, al senso di un consueto rispetto per il passato, ché qui si deve parlare di amore e non di puro rispetto, di quell'amore che si accontenta della traccia di un gesto, dell'allusione di un ricordo, per ricostituire, per le vie della memoria, la complessa e tuttavia parziale visione della cosa amata.

E noi di questo amore terremo conto, tralasciando le suggestioni e i convenzionali schematismi, lasciando tuttavia a questo nuovo dato la sua innegabile importanza nella figura che va prendendo forma, nel nostro ragionare, sotto il nome di Ignazio Gardella.

Sicché potremmo anche spingerci, nel valutare il peso del nuovo elemento umano, fino a potere indicare in esso uno dei possibili contenuti su cui, quella ricerca che definimmo astratta di qualità, si potrà posare; per la grande attrazione emotiva, se non troverà altrimenti il giusto equilibrio nel processo operativo di una più cosciente elaborazione ideologica. E che questa nostra previsione non sia tutta infondata e lo afferma, ad esempio, l'interno della "Villa Borletti". La scelta di quegli elementi di divisione interna che inevitabilmente ci richiamano alla mente le architetture di Mies van der Rohe, può essere oramai da noi ben compresa, se ai ragionamenti fin qui seguiti, aggiungiamo il rammentare che, tra tutte le architetture di quegli anni, quelle di Mies furono forse le più decisamente indirizzate nella ricerca di una qualità distillata e controllatissima; mentre gli oggetti che in tali elementi sono come incastonati o che tra essi trovano posto; attraverso trasparenze che ci suscitano subitamente l'effetto di una concretizzazione di altre trasparenze, quelle della memoria, stanno a dirci come la fusione tra i due momenti spirituali, che prima avevano soltanto supposto; sia già avvenuta inevitabilmente.

Un accenno all' "Edicola del cimitero di Missaglia" può servirci per trarre da uno spunto isolato ancora un carattere che potrà più tardi apparire; quello di volere parlare più alto, forse più aulico, anche nell'apparente semplicità dei mezzi, quando in un tema particolare la forza di una convenzionale impostazione si presenta più difficilmente superabile.

Ma ormai abbiamo tutto ciò che un così breve ragionare poteva trarre dalle prime opere di Gardella per cui sarà ora più semplice; ma anche più interessante, seguire lo sviluppo che negli anni dopo la guerra ha avuto questa personalità, non dimenticando altresì l'indubbio valore che nella polemica attorno all'architettura ebbero le opere fin qui esaminate, anche se non prive di quelle lacune ideali che d'altronde non mancarono di esercitare la loro influenza, per altri versi, perfino su Pagano, nel suo credere, a volte, di potere affidare la soluzione dei problemi architettonici agli appelli alla classe dirigente; in quel momento particolarmente screditata.

Ma nelle considerazioni che verremo facendo non potremo non tener conto dei nuovi tempi della situazione italiana; ben più aperta alla ricerca autonoma ed alla precisazione dei necessari presupposti ideali, anche per non tradire l'ultima speranza di Persico, quando, riferendosi alla capacità di una ideologia precisa ed alla volontà di una lotta a fondo contro una maggioranza anti-moderna; concludeva col dire:

“Queste esigenze, rinnegate dalla refrattarietà ideale dei nostri polemisti; costituiscono l'eredità che noi lasceremo alle nuove generazioni; dopo aver sentito inaridire totalmente la nostra vita in problema di stile, il più alto ed inevitabile della cultura; in questo oscuro periodo della storia del mondo”.

Se uno sguardo panoramico viene lasciato scorrere sulle realizzazioni di Gardella in questo ultimo spazio di tempo, sarà semplice notare come il suo operare trovi un continuo legame con quel tipo di committente che rappresenta lo stato economicamente più elevato ad attivo della borghesia italiana, sicché parrebbe altrettanto semplice far avanzare subito, fortificati da tale votazione, l'idea di una evasione, da parte dell'architetto dai problemi socialmente più complessi e per questo più nuovi, dopo la parentesi dell'ipocrisia dittatoriale. E da qui sarebbe ancora più facile, nell'economia di un simile discorso; giungere e definire reazionaria la posizione di Gardella nella cultura, ritenendoci consapevoli anche della posizione politica che quel tipo di committente, quasi senza eccezioni, ha assunto, sempre con maggior decisione, nella vita italiana.

Ma in realtà, così facendo, creeremmo solo un intralcio alla nostra ricerca, se non addirittura il suo repentino termine, tradendo così l'assunto che ogni critica, anche la più debole, incerta e parziale; si deve porre; la libertà da ogni preconetto derivato dai risultati di qualsiasi altro tipo di valutazione che non sia quella che si diparte dall'oggetto della critica stessa, ma che piuttosto attragga tale oggetto nella sfera di schematizzazione ad esso esterne, se non del tutto estranee.

Se la relazione di cui abbiamo detto poco fa ha un suo valore nell'opera dell'architetto, la ritroveremo arricchiti della conoscenza della sua genesi vera e del suo maturare.

In quel crogiolo di idee e di tentativi che fu l'immediato dopo-guerra italiano, l'idea che uscì determinante, sorretta, per un verso, dall'esigenza di ritrovare il senso più esatto della realtà italiana e per un altro verso dal successo della propaganda organica allora giunta dagli Stati Uniti, fu quella che indusse la quasi totalità degli architetti, dietro la schiera di coloro che anche in tutt'altro clima formavano l'élite di tale professione, alla scoperta delle tradizioni costruttive popolari, impegnandosi da una parte in un acerbo realismo, dall'altra in una ricerca squisitamente letteraria di modi e forme che si perdono nella lontananza dei tempi; senza possibilità di composizione tra i due termini, finché il secondo non prevalse definitivamente, ponendo le basi di quel sottile sovvertimento dei valori più preziosi del Movimento moderno, che furono e sono i nuovi revivals; di cui pure bisognerà; a loro tempo, parlare.

Gardella non sfuggì al corso di tale nuova corrente e d'altronde, se torniamo con la mente ad alcune delle sue particolarità culturali che riuscimmo ad individuare poco prima, dobbiamo ritenere che fu più facile per lui che per qualche altro, riuscire ad immettersi in tale corrente o almeno che l'affermazione delle nuove idee non lo colse repentinamente con le specie del fatto tutto nuovo, ma che dovette essere per lui un ritrovarsi, un precisarsi, una semplificazione quanto mai bene accetta di quei

problemi che si agitavano visibilmente sotto la nitida veste delle sue prime opere. Quello che abbiamo potuto prima considerare come amore per l'incanto del tempo trascorso può finalmente, sciolto da un limbo ancora mal precisato in cui soltanto trovava fin qui luogo; correre ad offrirsi ora come il soggetto intorno a cui tessere quella ricerca di qualità con una tensione tanto maggiore quanto più si è affinata la tecnica professionale e quanto più tale soggetto appare come il risolutore ormai di ogni indugio, assimilando in se ogni altro dato come l'unico modo per inserirsi realmente e con serietà in essa.

Ma soffermiamoci a guardare, ad esempio, la "Casa per un viticoltore" a Castana, del 1946. Come ormai abbiamo imparato a fare, i diversi momenti della ricerca dell'architetto ci appaiono evidenti, ma il fattore di cui l'attenzione che le dedichiamo può arricchire il nostro discorso, è il nuovo equilibrio tra i termini di tale ricerca, sicché non sai più dove si precisi con maggiore evidenza la grande dignità professionale; né dove traspaia, come sotto una trama più rada, l'impennata di un residuo letterario o dove il raggiungimento di un più alto vertice qualitativo trovi il luogo dei propri virtuosismi. Sembra quasi che l'architetto, affrontando con ciò che a prima vista potremmo definire modestia, il modo di precisare un metodo operativo, ricerchi, attraverso il tema particolare assunto come oggetto del tempo alla pari di ogni elemento che su esso abbia influenza, l'ambiente il paesaggio ricerchi dunque l'essenza più vera di ciò che prenderà corpo e forma attraverso il filtro del suo pensiero e della sua sensibilità; proprio in quel viaggio attraverso gli elementi del tempo e che raggiunga tale fine ridonando a quell'andare a ritroso il suo significato di visione storica. È infatti questa un'opera che va valutata nelle sue aperture possibili verso un lento maturare di una precisa coscienza senza andare ai di là di tale valutazione ponendo come dati di una incontrovertibile rinuncia ad un più vivo e moderno operare quei dati stessi che alcuni elementi le strette finestre, l'adozione di un tetto così suggestivamente abbandonato al ricordo di profili paesani - sembrano volerci fornire. Né già si pensi che si voglia qui rinunciare ai possibili meno morbidi giudizi, ché, anzi, essi saranno tanto più precisi quanto più ci si sarà accorti delle possibilità ideali che nell'opera stessa dell'architetto vivono e che, se si giunge a tali giudizi, si deve presumere essere state abbandonate ad un lento inaridirsi.

Quella casa d'abitazione che fu dall'architetto progettata nel parco di Milano nel 1948 ci offre subito lo spunto per notare dove quell'inizio di precisazione, attraverso una così faticosa ricerca, subito tende. E bene in essa possiamo trovare la stessa messa in evidenza della necessità di accostarsi al tema con una più profonda coscienza storica del problema che si sta affrontando, tuttavia ci sembra inevitabile notare come, malgrado la libertà di scelta dei modi i più aderenti al superamento degli ostacoli di indole pratica, traspaia un senso di freddezza, quasi di meccanicità di uso delle soluzioni in altri luoghi già sperimentate, così da suggerire a noi stessi l'idea di una sopravvenente affezione per quegli stessi modi, che così lasciano intravedere, al di sotto della evidenza della loro funzione risolutiva di qualche dato pratico, l'insinuarsi del valore di cui ogni singolo elemento pare voler essere dotato oltre la vita che riceve dalla compiuta realizzazione dell'opera intera.

Ecco un elemento che sarà opportuno far rimanere presente alla nostra mente per poterlo ritrovare intatto quando più in là riconosceremo ad esso la funzione che non sempre maggiore decisione ha assunto nel corso dell'opera di Gardella.

Se poi ci rivolgiamo al quartiere di Cesate, che l'architetto realizzò nel 1952, già una più chiara indicazione del sopravvenuto atteggiamento ci viene data, sia per l'importanza del tema sia per le caratteristiche quasi di eccezione che esso presenta nel contesto delle realizzazioni del nostro architetto. E qui, come per tanti altri che, per essere della stessa generazione di Gardella, si trovarono a vivere delle stesse indecisioni e contraddizioni di cui la loro formazione, in un periodo tanto difficile della storia italiana, dovette subire gli influssi; si può forse, con un discorso che va oltre l'architettura, riallacciare le scelte culturali di Gardella, che fin qui hanno occupato il principale posto nella nostra lettura, con l'impostazione che problemi più prettamente di indole generale e sociale hanno subito in base a quelle medesime scelte; si da poter trovare, ora soltanto, l'indizio più evidente di una logica risposta, su un piano politico e civile, alla adesione intellettuale dell'architetto ai modi operativi fin qui esaminati.

A Cesate, infatti, il senso esatto di quella ricerca qualitativa che può anche sfuggire all'incontro con la realtà da cui trarre forza e validità; acquista ai nostri occhi un ben più denso significato se si nota appena come in fondo agli elaborati ritmi di superficie e al sapiente trattamento di ogni elemento della composizione, in una parola alla raffinata visione dell'insieme, non faccia da supporto ideale altro che l'impegno di agire sulla struttura speciale del nostro paese con la mano leggera di chi, senza porre minimamente in dubbio la validità di tali strutture, cerchi, mediante un riandare a quello che fu il loro valore nei successivi tempi, di porre al proprio più preciso posto gli elementi che vivono all'interno di esse e la cui confusione, sopravvenuta nel cammino faticoso della nostra epoca, sembra essere l'unico male cui dare composizione mediante un sereno lavoro di ordinamento et quando si creda opportuno, di rivalorizzazione qualitativa di alcuni più importanti fattori.

L'innegabile riferimento che anche qui viene spontaneo di fare alle forme di una tradizione popolare che si ritiene al di fuori del suo ambito di crescita, può venire arricchito dall'accorgersi come ogni particolare della composizione in sé non presenta gli immutati caratteri dovuti ad una trasposizione materiale di forme in tutt'altro ambiente, bensì il valore di una partecipazione emotiva dell'architetto al mondo da cui provengono, partecipazione che d'altronde non esclude un distacco riflessivo proprio di quell'intellettuale che, malgrado ogni volontà di immedesimazione con una qualsiasi realtà, non riesce a superare quella sorta di filtri che gli schemi della formazione culturale creano tra lui e la materia della sua attenzione.

Ma è proprio attraverso lo spazio di tale distacco che Gardella sembra voler individuare quel valore che pare irrisconoscibile a chi di tale trasparenza non si voglia valere. In tal modo ogni fatto che capita nel gioco di questa operazione viene esaminato, cosicché potremmo concludere associandoci a chi con ben altra autorità e forza di idee, scorge nella soluzione finale, cui giunge di volta in volta tale processo, un dare il nome, inteso come elemento di riconoscimento qualitativo, a tutti gli elementi di cui si è riconosciuta necessaria la riesumazione. Queste ultime considerazioni vogliono essere d'altronde solo in accenno alla logica che guida l'architetto nel suo fare, accontentandoci; per l'economia del nostro discorso, soltanto del chiarimento più esplicito che la maniera operativa di Gardella, nell'affrontare i termini più scottanti del problema architettonico italiano, ci ha offerto. E il punto di arrivo non può che manifestare la persistenza di quella lacuna fondamentale che più volte abbiamo indicato. Ché non possiamo a questo punto non riconoscere vera

l'affermazione di chi definisce la visione culturale di Gardella mancante di quella fede nella totale adesione dei presupposti del Movimento moderno ad ogni esigenza storica dei problemi che si devono affrontare, fede che troverebbe la sua più alta espressione nel riconoscere il dovere dell'uomo di superare ogni schema che sia eredità passiva di fatti compiuti in una soluzione originale delle necessità attuali più vive senza il timore di tradire, o di trascurare solo un poco, tutto ciò che attraverso il passato è giunto fino a noi per formare la più densa consistenza della nostra umanità.

E in tale conclusione siamo rassicurati dai caratteri che presentano le opere che ulteriormente esamineremo. Ritrovando nelle "Terme Regina Isabella", a Lacco Ameno, con ancora maggiore evidenza, quel lato tutto proprio di Gardella che si manifesta in un atteggiamento quasi reverenziale di fronte alla eredità di una qualsiasi epoca alla nostra precedente; sicché quel colonnato, dietro cui scorre, con la bianca parete, la concreta allusione al successivo crescere nel tempo di nuove esigenze umane, assume la posizione di un amato frammento di un pur piccolo valore che si crede di non poter ritrovare, altrimenti sarà più proficuo fermarsi sulla base delle ultime considerazioni sulla "Villa Baletti" a Sesa e la "Casa di appartamenti per impiegati" ad Alessandria, che a nostro avviso presentano alcune affinità che ci risulteranno di aiuto e di ancor maggiore precisazione nel compito che ci siamo proposti. E qui il discorso si deve aggirare su fatti che sembrano di più labile natura di quelli che il "Quartiere I.N.A. Casa" poteva presentare.

Se appuntiamo la nostra attenzione sulla visione che ci rimandano tali edifici, a parte le caratteristiche che i singoli elementi di essi presentano e in cui possiamo riconoscere facilmente lo stesso atteggiamento spirituale, notato negli edifici fin qui esaminati, la struttura formale più generale che da tale visione apprendiamo ci induce ad un ragionamento che ancora può accrescere le possibilità di esattezza delle nostre conclusioni. Non sfugge infatti anche allo sguardo meno attento quel quasi simmetrico comporsi di elementi equivalenti, che, con la stessa evidenza, nell'una e nell'altra delle due opere, è sottolineato, qui con un accenno volumetrico posto in quello che è approssimativamente l'asse centrale della composizione, là nella zona d'ombra che taglia, nella medesima posizione, le due facciate. E sulla base di questi accenti, che fanno, di quello che poteva essere il risultato di una non aprioristica concezione formale, un fatto determinante l'intima vita dell'organismo, possiamo azzardare l'ipotesi che in fondo il legame di Gardella con quel mondo di idee che sembrava dovesse pesare ineluttabilmente sulla cultura europea fino alla nascita di una moderna coscienza, non sia così indiretto come ci può essere sembrato, ma che, via via tale mondo trovi sempre più spesso la maniera di tornare a vivere negli stessi presupposti ideali che lo crearono. D'altronde è stato notato da Giulio Carlo Argan, come la ricerca gardelliana trovi la sua più precisa definizione nella considerazione dello "sgarro" (così si esprime il critico) tangibile da simile simmetria, in quel ritardare la chiusura, che si è già prevista, di una parete, nello spostare un'asse dal posto che gli schemi, a cui chiaramente allude la composizione; gli assegnano, si da determinare una costante tensione ed attrazione reciproca tra gli elementi dell'insieme, tensione che è anche psicologica per chi di tale accento dinamico si rende conto.

E per tornare ad un riferimento che ha attraversato più volte queste righe, si potrebbe assegnare a tali voluti incidenti lo stesso valore che per il protagonista dell'opera proustiana, avevano quegli altri incidenti psicologici, che avvenivano

nell'incontro con un oggetto denso di memorie inesprese procurando quella sorta di disagio spirituale, solo attraverso il quale era possibile la ricostituzione per intero della immagine che non si riusciva a cogliere nella sua più vera assenza.

Ma, al di là di tale possibilità di interpretazione, ci rimane la sicurezza di aver colto ancora una volta quella istanza di qualità che percorre come un filo in vibrazione il cammino ideale di Gardella.

Ma qui è chiaro quali sono i valori che di questa ricerca godono i risultati; ed insieme quanto risolutiva sembri a Gardella tale istanza, pur anche nella sua astratta definizione. Sicché, con la logica coerenza che lega i fatti umani nella loro successione al di fuori ed anche contro le volontà che su di essi vogliono mire senza chiarirsi, ecco che perfino quegli elementi che sono i più lontani dall'aver un posto nella concezione di un mondo nuovo, ritornano ad apparire con tutta la pericolosità non persa attraverso la qualificazione subita, bensì esaltata dalla nuova veste formale. E ciò che è più grave, e che fa apparire queste ultime considerazioni meno sottili ed evasive, è il fatto che insieme ad essi, per lo stesso passaggio aperto con non curante eleganza; si possano riversare nel nostro mondo, che già travaglia per i suoi molteplici problemi, tutta la massa dei preconcetti, delle opposizioni al progresso vitale, dei travisamenti più evidenti delle esigenze del nostro paese dando alle idee che li rappresentano quella possibilità di parola, che fu già negata, anche a costo del sacrificio personale; da quanti vissero la dura esperienza dell'architettura moderna in Italia.

A questo punto il nostro dire potrebbe concludersi, dato che ci sembra di essere giunti alla definizione di quel giudizio, la cui ricerca fu il primo compito del nostro ragionare.

Ma altre considerazioni, se pur non aggiungono a tale giudizio elementi di nuove definizioni, richiedono la nostra attenzione perché la figura dell'architetto si arricchisca di altre complementari motivi.

E senza soffermarsi nell'analizzare gli edifici della "Taglieria Borsalino" e dell'"Ospedale infantile Cesare Arrigo" in Alessandria, che possono trovare; posto, a nostro avviso, nella visione che ci siamo venuti creando senza aggiungere ad essa altri nuovi fattori, purtuttavia sarà bene ricordare la diversità ad esempio, che due delle opere dell'architetto, mostrano rispetto alle altre esperienze fino ad ora esaminate. Intendiamo appunto parlare della "Casa di abitazione in condominio" a Milano e della "Galleria d'arte moderna" nella stessa città. Soprattutto nell'ultimo di questi due edifici non sentiamo con altrettanta evidenza dimostrativa la presenza di quegli elementi di frattura rispetto al Movimento moderno, che altrove abbiamo avuto motivo di individuare bensì, proprio dalla liberazione di ogni ricercata allusione, da un aderire profondamente all'essenza del problema proposto, sentiamo innalzarsi le ricerche tipiche dell'opera di Gardella, ad una sfera che le comprende, ma che non ne subisce il fascino pericoloso, dando luogo alle più composte, controllate e vitali realizzazioni dell'architetto, che può, solo per questa via, inserire le proprie, personali aspirazioni nel filone vero dell'architettura moderna.

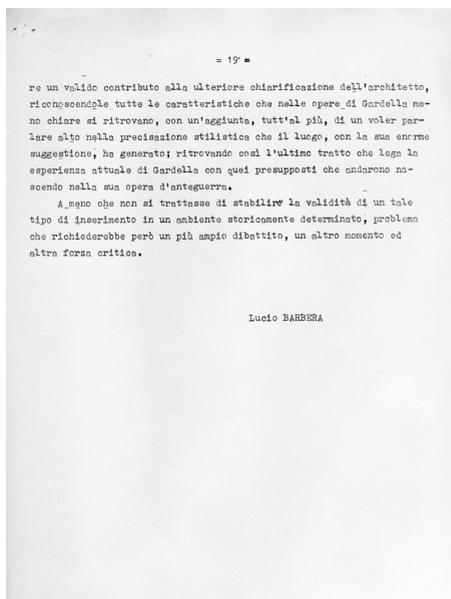
Si potrebbe pensare che il particolare tema imposto, un museo, con la sua esigenza di rispetto il più assoluto per le opere da esporre, possa aver generato tali feconde rinunce, ma si potrebbe obiettare che, con ben altro spirito, lo stesso architetto ha voluto trattare temi consimili, riferendoci, precisamente, alla "Mostra della sedia italiana nei secoli" ed alla sistemazione della "Raccolta Grassi" nella Villa Belgiojoso,

dove il gioco liberamente fantastico del tortuoso percorso; o delle deliziose curve delle rampe, prende tutta la composizione annebbiando nella prestigiosa girandola, sia la verità del tema, sia la lucidità stessa della logica compositiva.

Resterebbe da dire ora della "Casa a Venezia". Ma siamo portati a rifiutare (facendo forse atto di presunzione) oramai l'interesse che questa può generare in chi ha seguito con pazienza il nostro faticoso ragionare, per rifiutare in tal modo la possibilità che essa possa dare un valido contributo alla ulteriore chiarificazione dell'architetto, riconoscendole tutte le caratteristiche che nelle opere di Gardella meno chiare si ritrovano, con un'aggiunta, tutt'al più, di un voler parlare alto nella precisazione stilistica che il luogo, con la sua enorme suggestione, ha generato; ritrovando così l'ultimo tratto che lega la esperienza attuale di Gardella con quei presupposti che andarono nascendo nella sua opera d'anteguerra.

A meno che non si trattasse di stabilire la validità di un tale tipo di inserimento in un ambiente storicamente determinato, problema che richiederebbe però un più ampio dibattito, un altro momento ed altra forza critica.

Lucio Barbera



*Relazione di Lucio BARBERA sull'Architetto  
Ignazio Gardella 1960,  
letto il 25 Maggio 1960 per il Ciclo:  
"L'Architettura italiana nel dopoguerra".  
Archivio privato "Accasto"*