

bfo-Journal
2.2016

bauforschungonline.ch

“A Partial Synthesis”: Debates on Architectural Realism

Immagini della forma Il realismo di Asnago e Vender tra pittura e architettura

Giulio Bettini

Abstract

L'articolo rintraccia le origini degli elementi impiegati da Mario Asnago e Claudio Vender nelle loro ammirate composizioni architettoniche, approfondendone la metodologia di elaborazione. L'operato pittorico dei due architetti si rivela in questo ambito come fondamentale, permettendogli di realizzare opere dal carattere realista senza palesarne banalmente i modelli. Elementi e metodi non distanti dal fare architettura contemporaneo, per cui Asnago e Vender restano protagonisti di riferimento.

Recommended Citation: Giulio Bettini, "Immagini della forma. Il realismo di Asnago e Vender tra pittura e architettura", in: *bfo-Journal* 2.2016, pp. 46–58.

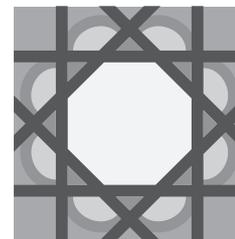
Stable URL: <http://bauforschungonline.ch/sites/default/files/publikationen/Bettini.pdf>

Immagini della forma

Il realismo di Asnago e Vender tra pittura e architettura

Giulio Bettini

Nel 1961 Ernesto N. Rogers¹ definisce come «scongelo dello stile moderno» l'operato delle ultime generazioni di architetti, occupati da tempo a «recuperare il senso della storia»². Nello stesso testo l'autore osserva come la rottura con il passato, postulata dal Movimento Moderno, ha alienato l'architettura dall'ambiente reale a cui essa appartiene e nota con piacere come i più giovani architetti, lui compreso, cerchino di invertire questa rotta³. La necessità di realismo nell'architettura, ovvero di legarla alla realtà alla quale essa nel tempo ha sviluppato la propria appartenenza, implica il confronto con il linguaggio architettonico della realtà in questione, essendo questo in ultima analisi l'elemento decisivo per l'osservatore. Un confronto al quale il Movimento Moderno sembra rispondere elusivamente, ponendo l'attenzione sul meccanicismo tra forma, funzione e costruzione; fondando così un sistema espressivo definito da Rogers come «aperto», dagli imprevedibili esiti formali⁴. Ben diverse sembrano invece le sorti nel caso della nuova architettura invocata dall'autore, che presuppone una limitazione – data dalla realtà stessa – del linguaggio espressivo. In questo contesto il confronto con gli aspetti formali si pone quindi come inevitabile. Le parole di Rogers, limitandosi a descrivere – per quanto brillantemente – il problema, non definiscono univocamente un nuovo sistema formale, o una via verso esso. Sebbene egli scriva che «bisogna che della cultura architettonica si attualizzi soltanto l'essenza, evitando di riecheggiare le apparenze formali»⁵, non entra in merito all'aspetto della forma. Sembra essere quindi un circolo vizioso quello in cui si muove Rogers: da una parte la necessità di recuperare ciò che il Movimento Moderno per lungo tempo ha ignorato, dall'altra la reticenza a confrontarsi sul piano della forma con la cultura architettonica del passato, aprendo così le porte ad astrazioni o a vacui formalismi storicistici. Egli stesso mette in guardia dagli eccessi di formalismo additando il movimento «neoliberty» italiano⁶. La strada intrapresa da Rogers negli anni Cinquanta e Sessanta, testimoniata dalle opere che egli realizza con lo studio BBPR, tende invece ad una astrazione degli elementi espressivi del passato. Uno sguardo ad alcune di queste realizzazioni dimostra come il linguaggio sviluppato sia in grado di superare il meccanicismo tra forma e funzione del Movimento Moderno, integrando il contesto e la storia, con operazioni principalmente sulla scala dell'oggetto architettonico, della sua «silhouette», come esemplificato dall'effetto anti-moderno e richiamante la città storica della volumetria della torre Velasca a Milano del 1958⁷. Su scala più minuta le opere dei BBPR fanno invece fatica ad esprimere un legame diretto con espe-



bfo-Journal
2.2016

bauforschungonline.ch

¹ Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), architetto, fonda nel 1932 con Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso e Enrico Peressutti lo studio di architettura BBPR, la cui opera maggiormente conosciuta è la torre Velasca a Milano del 1958. È stato direttore delle riviste *Domus* (1946-1947) e *Casabella* (1953-1965), membro del CIAM (1947-1959) e professore in diverse università.

² Ernesto N. Rogers, *Il passo da fare*, in «Casabella» 251 (maggio 1961), pp. 1-4, qui p. 2.

³ L'interesse di Rogers per un'architettura in grado di legarsi alla realtà è rintracciabile sia negli edifici che realizza con l'ufficio milanese BBPR che nelle sue lezioni. Vedi a proposito: Ernesto N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Torino 1958.

⁴ Rogers descrive il Movimento Moderno come caratterizzato da un «metodo che ha tentato di stabilire nuove e più chiare relazioni tra i contenuti e le forme entro la fenomenologia di un processo storico-pragmatico, sempre aperto [...]». Ernesto N. Rogers, *Continuità o crisi?*, in «Casabella», 215 (aprile-maggio 1957), pp. 3-4, qui p. 3.

⁵ Rogers 1961 (come nota 2), p. 3.

⁶ Si vedano le opere realizzate a Torino da Roberto Gabetti e Aimaro Isola come la Bottega di Erasmo del 1956 e con ogni probabilità intese nella critica all'«interesse per il Liberty» in: Rogers 1957 (come nota 4), p. 4.

⁷ Questo esame vale anche per altri edifici milanesi dei BBPR come la Chase Manhattan Bank (1958-1969) o il complesso residenziale del Santo sepolcro (1961-1968).



1

rienze architettoniche conosciute all'osservatore: elementi come il tetto o i cornicioni vengono astratti, quasi fino a perdere la riconoscibilità con il modello storico. Inoltre essi vengono innestati su strutture architettoniche che a fatica li fanno accogliere (vedi immagine 1). Questi edifici sono in grado di fondare una nuova tradizione in «continuità»⁸ con il passato, ma non in diretto contatto con esso. Possiamo essere d'accordo con Rogers quando scrive che «è illusorio credere che il bisogno di immagini, sempre più sentito, affinché le nostre rappresentazioni significhino contenuti comunicabili, possa essere risolto accettando le figure del passato, perché con esse si soddisfa, tutt'al più, lo stimolo dei ricordi, ma non si creano i simboli della nostra esistenza»⁹, ma vogliamo sottolineare come il confronto con la forma della cultura architettonica del passato sia di vitale importanza nella domanda del realismo posta dall'autore.

⁸ Rogers impiega spesso il concetto di «continuità» nei suoi testi per definire il rapporto della nuova architettura con il passato e dal 1958 cambia il nome della rivista *Casabella*, di cui è direttore, in *Casabella Continuità*.

⁹ Rogers 1957 (come nota 4), p.4.

Immagine 1
BBPR, edificio in piazza Statuto, Torino
(da Ezio Bonfanti, Marco Porta, *Città, museo e architettura*, Firenze, 1973)

L'astrazione della tradizione

L'accenno di Rogers alle «figure del passato» potrebbe indicare i tentativi di rielaborazione del Movimento Moderno condotti in Italia tra le due guerre. Negli anni Venti la divulgazione del modello razionalista europeo, come le rassegne proposte da Gaetano Minucci su *Architettura e arti decorative* tra il 1926 e il 1928¹⁰, o la *Prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale* organizzata dal Gruppo 7 nel 1928 a Roma, vengono accompagnate da vive critiche sulla mancanza di «tradizione», e per questa ragione secondo gli autori di difficile realizzazione nella penisola. Diversi saranno gli esiti di questo dibattito, tra i quali due appaiono importanti da sottolineare. Da una parte vogliamo evidenziare la posizione di Marcello Piacentini, che – pur senza definire una linea chiara – si batte per uno sviluppo dell'architettura razionale in grado di esprimere la cultura del bacino mediterraneo. Nella sua recensione alla *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* di Parigi del 1925 egli critica la nuova architettura basata sul «fattore economico» e incapace di accogliere il passato, indicando la necessità di «tener conto di quello che esiste (...) in armoniche consonanze d'ambiente»¹¹. Piacentini realizzerà questo suo ideale in diverse opere, tra le quali ricordiamo piazza della Vittoria a Brescia (1927–1932), dove egli ammicca alla città storica sia sul piano volumetrico, con una composizione modulata, sia su quello architettonico, innestando archi alle aperture e serliane nei portici. Sembra che la tradizione trovi posto in una citazione astratta delle forme, che solo per erudita conoscenza possono venir percepite come tali e che segnerà gran parte della produzione architettonica italiana sotto il fascismo¹². Dall'altra parte segnaliamo – con maggiore coerenza nella sua ricerca – Giovanni Muzio. Il suo articolo *Alcuni architetti di oggi in Lombardia* del 1931 presenta diverse opere in linea con i suoi interessi e descrivendone i caratteri nota come «(...) anche per l'architettura s'impose un ritorno al classicismo, in modo analogo a quanto avveniva nelle arti plastiche e nella letteratura (...) ben inteso nessuna pedissequa copia o elaborata contaminazione ma libera scelta di ispirazione»¹³. Le realizzazioni di Muzio si contraddistinguono per una astrazione degli elementi storici diversa dalla via piacentiniana e in grado di rielaborarli in una personale figuratività. Il ruolo dell'architetto come artista nella riproposizione di forme del passato prende così grande importanza in quella che attraverso l'operato di diversi architetti diverrà la via italiana al razionalismo europeo. Il riferimento alle arti plastiche è qui illuminante. Come fa notare Edoardo Persico su *Casabella* nel 1935 «pare che oggi in Italia l'architettura, almeno con taluni artisti d'avanguardia, ispiri ad annettersi il gusto della pittura metafisica: questo indirizzo è forse destinato a costituire il motivo forse più originale di un'architettura italiana»¹⁴. Il legame tra architettura e avanguardie pittoriche sembra così gettato e torneremo in seguito sui dettami di questo rapporto. La via intrapresa da Muzio sembra però avere un limite nel comprendere gli elementi della tradizione come «addizioni» alla struttura architettonica (denotata da una moderna «sincerità e bontà del materiale»¹⁵). Ed è forse questo che Rogers intende indicando di «evitare le apparenze formali» che stimolano solo il ricordo, senza essere

¹⁰ Minucci propone due rassegne sull'architettura razionalista europea: nel 1924 sull'architettura olandese e nel 1926 un numero doppio su edifici industriali. Vedi: Cesare de Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Napoli 1998, p. 120.

¹¹ Marcello Piacentini, *Prima internazionale architettonica*, in «Architettura e arti decorative», 7 (1928), pp. 554–555.

¹² Innumerevoli sarebbero gli esempi in linea con il caso bresciano realizzati sia dallo stesso Piacentini e che da altri architetti, per i quali l'analisi supererebbe i limiti di questa ricerca. Lo stesso valga per il rapporto tra tradizione e fascismo in architettura.

¹³ Giovanni Muzio, *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia*, in «Dedalo», vol. IV, fasc. 15, 1931, pp. 1082–1119, qui 1085.

¹⁴ Bruno Reichlin, *I prospetti inquietanti di Asnago Vender*, in: Cino Zucchi, Francesca Cadeo e Monica Lattuada (a cura di), *Asnago e Vender, l'astrazione quotidiana*, Milano, 1998, p. 13.

¹⁵ Muzio 1931 (come nota 13), p. 1096. In merito all'«addizione» di elementi storici nell'opera di Muzio si vedano a Milano le facciate dell'università Cattolica (1932) o del palazzo dell'arte (1935).

parte integrante dell'architettura. È possibile individuare un'altra via, che sappia accettare il confronto con la forma e metterla in discussione per rielaborarla integralmente?

Pensare concretamente

Sin dagli anni Trenta Mario Asnago e Claudio Vender¹⁶ sono immersi nella loro intensa attività professionale e meno inclini di Rogers alla scrittura, ciò non ostante sembrano volgersi a temi simili. Di grande interesse è anche la loro opera pittorica – sulla quale torneremo in dettaglio – che accompagna la loro attività come architetti. Il loro rapporto con la cultura architettonica sopra delineata è di difficile definizione. In un'intervista Claudio Vender afferma:

«non facevamo parte dell'avanguardia, ma abbiamo assimilato le lezioni del movimento moderno pur all'interno di un nostro specifico modo di intendere l'architettura. (...) Il nostro riferimento era ai modelli classici (il rinascimento) e quindi certi rigidi statuti razionalisti erano mediati da una riflessione costante sulla storia dell'architettura e da un'attenzione alla cultura figurativa d'avanguardia dell'epoca (metafisica e astrattismo)»¹⁷.

Una posizione quindi non d'avanguardia nel dibattito e che pone i due architetti lontano dalle eroiche ridefinizioni teoriche dell'architettura italiana tra le guerre. Nella critica dell'epoca questa posizione sembra essersi risolta in una tanto entusiastica quanto poco analizzata lode alle qualità figurative delle loro opere che ritroviamo in diverse riviste: nell'articolo di Raffaello Giolli sull'ultimo numero di *Casabella-Costruzioni* del 1943¹⁸, sulle innumerevoli pubblicazioni promosse da Giò Ponti su *Domus e Stile*¹⁹ o su *Case d'oggi* del 1936²⁰. In quest'ultimo caso la pubblicazione dell'edificio in viale Tunisia di Asnago e Vender, giustapposto a quella dell'università Cattolica di Giovanni Muzio e di casa Rustici di Terragni e Lingeri, ne dimostra – come fa notare Cino Zucchi – la «cosciente astensione formale che ne rende difficile la collocazione all'interno delle diatribe sullo stile del tempo»²¹. Sembra che l'astensione di Asnago e Vender dalla discussione dell'epoca abbia influenzato la critica sul loro lavoro fino ad oggi. Nelle pubblicazioni più recenti infatti il lavoro critico sembra fermarsi alla citazione della loro attività pittorica, innalzata quasi a schermo dietro cui proteggersi dalla apparente indescrivibilità delle loro opere. Renato Airoidi definisce nel 1981 su *Casabella* «purista» il razionalismo di Asnago e Vender²² e cinque anni più tardi affermerà che «è assai probabile che Asnago e Vender nel comporre le loro facciate e nel disegnare i loro interni guardassero più all'astrattismo che al razionalismo, più alla pittura che all'architettura. Progettavano da pittori»²³. Interesse riconosciuto e approfondito nel metodo da Bruno Reichlin, che nota come «i prospetti di Asnago e Vender sembrano piuttosto rispecchiare la sensibilità del pittore, che investe e satura la tela centimetro per centimetro, accentuando qui e smorzando là, ritornando in basso e riequilibrando

¹⁶ Mario Asnago (1896–1980), Claudio Vender (1904-1986), architetti con sede a Milano dal 1926 al 1971, realizzano numerosi edifici a Milano e dintorni.

¹⁷ Cino Zucchi, Francesca Cadeo e Monica Lattuada, *Asnago e Vender. L'astrazione quotidiana*, Milano 1998, pp. 51, 54.

¹⁸ Raffaello Giolli, *Architetture che fanno quadro*, in «Casabella-Costruzioni», n. 191–192, pp. 36–42. Oltre all'allusione nel titolo all'effetto pittorico delle opere presentate, Giolli si sofferma sulle qualità teatrali e da film, rinunciando esplicitamente a indicazioni tecniche o al posizionamento di Asnago e Vender nel panorama dell'epoca.

¹⁹ Nei suoi articoli Ponti presenta le opere del duo milanese come esempio di espressione del tempo, senza mai addentrarsi in una descrizione critica della loro costituzione. Per una indicazione delle pubblicazioni si rimanda alla bibliografia di Giulio Bettini, *La città animata. Milano e l'architettura di Asnago Vender*, Milano 2016.

²⁰ Vedi ad esempio: «Case d'oggi», n. 12, dicembre 1936, p. 7.

²¹ Zucchi, Cadeo e Lattuada 1998 (come nota 17), pp. 21, 52.

²² Renato Airoidi, *Il razionalismo purista di Asnago e Vender*, «Casabella», 468, 1981, p. 4.

²³ Renato Airoidi, *Asnago e Vender uno stile senza tempo*, in AA. VV., *Asnago / Vender Architetti*, Como, 1985, p.18.

in alto, che non l'approccio ordinatore dell'architetto»²⁴. La sopracitata frase di Vender ci pone di fronte al rapporto tra la pratica pittorica del duo milanese, la loro architettura e le avanguardie figurative tra le due guerre. Una domanda finora poco sviluppata ma di grande importanza, in parte analizzata nel prezioso contributo di Matthias Bräm sul procedimento compositivo dei due, che sembra essere fondamentale per comprendere il loro interesse per l'aspetto formale dell'architettura in relazione a modelli del passato²⁵. Interesse che sembra essere antagonista a quello sviluppato da Rogers. Vediamo come sorvolando i caratteri compositivi di alcune loro opere milanesi. Già nelle prime realizzazioni Asnago e Vender mettono in discussione il rapporto meccanicistico del Moderno tra forma e funzione, orientandosi verso un altro tipo di equilibrio, molto più personale, connotato da incongruenze tra la composizione della facciata e le funzioni retrostanti, dimostrando in questo modo il loro interesse per la "forma" percepita dell'edificio nello spazio urbano. Questi disturbi operano unicamente a livello della composizione di aperture, aggetti e rientranze, sbilanciando gli impaginati e facendo così percepire le facciate non più come scansioni di finestre, ma come figure²⁶. Inoltre le proporzioni impiegate per le aperture rimandano alla tradizione della finestra degli edifici milanesi del Settecento²⁷, dimostrando un'intenzione di continuità storica nelle loro opere non ostante il linguaggio modernista.

Dopo la pausa dettata dal secondo conflitto mondiale le loro composizioni si arricchiscono con l'inserimento di gronde, cornici, sbalzi e aggetti, che sembrano rimandare ad un mondo di forme riecheggianti situazioni urbane di matrice vernacolare²⁸ che solo apparentemente sembrano opposte alle espressioni urbane più dotte. Ad una più attenta analisi infatti si nota come proprio questi elementi – come recupero della città storica attraverso cornicioni, canali di gronda e falde di tetti visibili dalla strada – siano in grado di creare situazioni urbane riconoscibili e riavvicinare così l'architettura all'ambiente reale a cui essa ha appartenuto, in linea con i suggerimenti di Rogers. Osservando gli elementi sopra elencati in alcune opere di Asnago Vender, si nota come questi non siano stati semplicemente copiati dalla tradizione vernacolare e inseriti formalmente nelle composizioni (fenomeno dal quale Rogers ammoniva), ma reinterpretati per permetterne l'integrazione in architetture contemporanee. Se il tetto a falde della torre di piazza Statuto a Torino dei BBPR del 1961 indica un'operazione compositiva di tipo additivo, sovrapponendo un tetto in tutto e per tutto ricalcante la tradizione ad un reticolato in cemento armato (immagine 1), nelle realizzazioni milanesi di Asnago e Vender – come in via C. da Forlì (completata tra il 1958 e il 1962, immagine 2), via G. Rossini (1962, immagine 3), via A. Verga (1964, immagine 4), piazza Ss. Trinità (1969, immagine 5), via della Signora (1970, immagine 6) – questo elemento viene volta per volta modificato nella sua espressione e integrato in modo specifico nell'architettura. Lo sviluppo di questo rapporto (qui trattato in merito ai tetti e ai canali di gronda, ma riferibile anche a molti altri elementi espressivi) può essere rintracciato paradigmaticamente nella ben documentata serie di disegni preparatori dell'edificio per abitazioni e uffici che i due architetti realizzano all'angolo di viale

²⁴ Reichlin 1998 (come in nota 14), p. 8.

²⁵ Matthias Bräm, *Entwurfsverfahren in der Architektur von Mario Asnago und Claudio Vender*, in: Flora Ruchat-Roncati e Andrea Casiraghi (a cura di), *Milano – Architetture/Mailand – die Bauten: Beiträge zur Vorlesung Architektur VIII, Sommersemester 1995 und 1997*, Zürich 2003, vol. 2, pp. 7–26.

²⁶ Si vedano gli edifici a Milano in via G. Govone 37 (1934), viale Tunisia (1935), via Euripide 9 (1935), via Euripide 1 (1937) e via Albricci 8 (1939).

²⁷ In merito al rapporto sviluppato da Asnago e Vender tra forma e funzione, nonché al loro impiego di forme della tradizione milanese, si rimanda a: Bettini 2016 (come nota 19), pp. 53-56, pp. 31–47.

²⁸ Definiamo come *vernacolare* l'insieme delle forme cresciute come stratificazione di abitudini che nel tempo si sono cristallizzate in forme riconoscibili e portatrici di un'identità. Lo stesso fenomeno può essere definito *organico* o *implicito*. Si vedano a proposito le definizioni date da Alexander come «non autocosciente» (in: Christopher Alexander, *Note sulla sintesi della forma*, Milano 1967, p. 40) e da Sitte come «in natura» (in: Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätze*, Wien 1889, pp. 60–61).



2



3



4

Immagine 2

M. Asnago, C. Vender, edificio in via Caterina da Forlì, Milano, 1958-1962 (G. Bettini)

Immagine 3

M. Asnago, C. Vender, edificio in via G. Rossini 6-8, Milano, 1964 (G. Bettini)

Immagine 4

M. Asnago, C. Vender, edificio in via A. Verga 4, Milano, 1964 (G. Bettini)

Immagine 5

M. Asnago, C. Vender, edificio in piazza Ss. Trinità 6, via P. Giannone 9, Milano, 1967 (G. Bettini)

Immagine 6

M. Asnago, C. Vender, edificio in via della Signora 2, Milano, 1970 (G. Bettini)



5



6

L. Majno e via G. Rossini del 1962²⁹. Si tratta di grandi schizzi di facciate in due dimensioni a carboncino colorato su lucido, di norma in scala 1:50, dalla sorprendente dimensione (immagini 7 e 8). L'integrazione del tetto inclinato nella composizione architettonica viene studiato in diverse formulazioni, tastando il potenziale dell'attico arretrato nel concludere il volume sulla strada. Da una prima versione, studiata in diverse varianti e caratterizzata da una atettonica facciata con finestre a filo, conclusa da un sottile attico vetrato con un filiforme tetto inclinato, ne viene sviluppata una seconda dalla composizione molto più classica e tettonica, dove il tetto inclinato è visibile dallo spazio urbano solo su via Rossini, generando un potente fatto architettonico con il solo impiego di una falda asimmetrica e del canale di gronda appeso (immagini 9 e 3). Gli schizzi degli alzati sembrano rendere solo in parte l'architettura che dovrà essere realizzata; nonostante il loro alto grado di dettaglio, la "figura" dell'edificio sembra essere difficile da codificare, il disegno si risolve su un piano, negando la percezione di aggetti volumetrici o arretramenti, permettendoci solo di indovinarne la geometria. Questa percezione disattende le attese di un disegno architettonico, per sua natura di carattere codificato – rimandante per segni ad una realtà tridimensionale – e senza un valore come opera a sé. Sembra invece di trovarsi di fronte ad una rappresentazione di un edificio già esistente, reinterpretato quasi in forma pittorica. Bisogna subito allontanare la tentazione di descrivere le opere dei due architetti come quadri, in quanto l'osservazione dal vivo di un qualsiasi edificio realizzato dimostra come le facciate non siano quasi mai disposte in modo da essere percepite frontalmente e quindi alla stregua di un dipinto. Quello che i due architetti sembrano cercare è invece un rapporto diretto con l'opera nella realtà tridimensionale, quasi come se fingessero una presenza del progetto nella realtà per poterla studiare attraverso il mezzo pittorico. In pittura infatti la rappresentazione non è codificata come quella architettonica e si risolve come oggetto indipendente dalla realtà tridimensionale, rievocandola senza l'impiego di ulteriori codici oltre all'occhio dell'osservatore. Il parallelo con la pittura sussiste quindi sul piano metodologico, su come la realtà può essere analizzata, compresa e riproposta in pittura. La scala stessa sembra essere una delle ragioni di questo fenomeno, basti pensare al significato del gesto nel disegnare una finestra francese in una facciata in scala 1:50 (dalle dimensioni di circa 2.5 per 4.5 centimetri); non si tratta di un movimento che comprende solo il polso, come lo si conosce nel disegno architettonico, ma deve coinvolgere l'intero avambraccio, similmente al gesto pittorico.

Queste osservazioni non sorprendono, considerando che Asnago e Vender hanno seguito i corsi di pittura parallelamente a quelli di architettura all'Accademia di Brera tra il 1918 e il 1922³⁰. La loro passione per questa disciplina è stata coltivata per tutta la vita a lato dell'attività come architetti. L'opera pittorica di Mario Asnago ha avuto diversi successi, venendo riconosciuta in numerose mostre³¹. Come testimonia un collaboratore di lunga data dell'ufficio, Asnago e Vender hanno sempre progettato in modo bidimensionale, concentrandosi sulle rappresentazioni su grande scala e appendendole in ufficio alla stregua di dipinti³². Sembra

²⁹ Vedi in merito la serie di disegni pubblicati in: Federico Brunetti (a cura di), *Asnago e Vender. L'edificio di via Rossini a Milano. Un palinsesto del moderno*, Milano 2014, pp. 76–81.

³⁰ Vedi: Zucchi, Cadeo, Lattuada 1998 (come nota 17), pp. 209–210.

³¹ Si contano mostre di Mario Asnago a Milano alla Galleria *Il Milione* nel 1948, 1950 e 1953; alla Galleria *Il Camino* nel 1949; a Chiasso alla Galleria *Mosaico* nel 1967 e a Busto e Rho tra il 1970 e 1971. Vedi: Agnoldomenico Pica (a cura di), *Mario Asnago. Quarant'anni di pittura (1940–1980)*, Monza 1982, pp. 7–8.

³² Vedi: Bräm 2003 (come nota 25), p.12.

Immagine 7

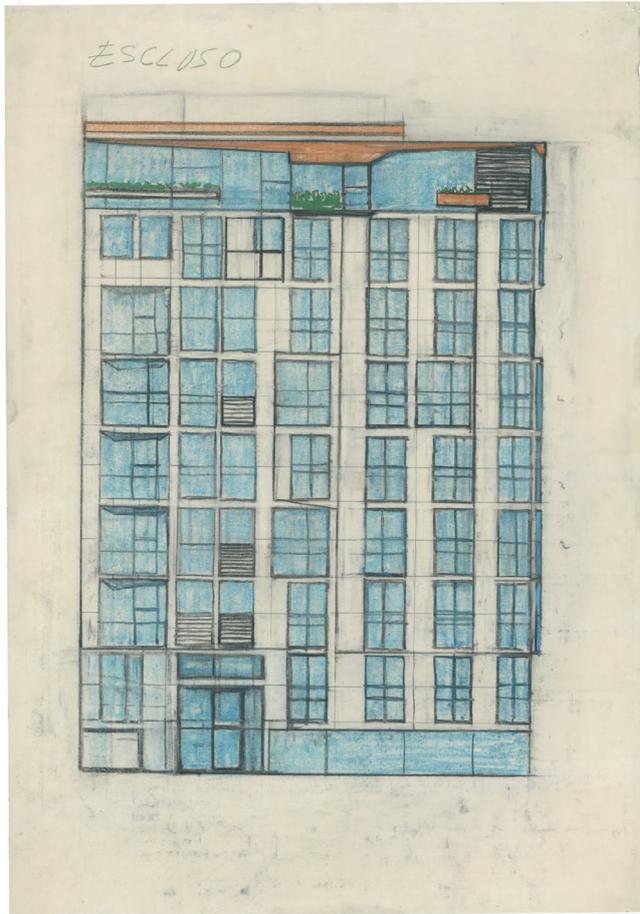
M. Asnago, C. Vender, edificio in via Rossini 8, Milano. Disegno di studio per la facciata su via L. Majno, data sconosciuta ©Archivio Asnago-Vender architetti)

Immagine 8

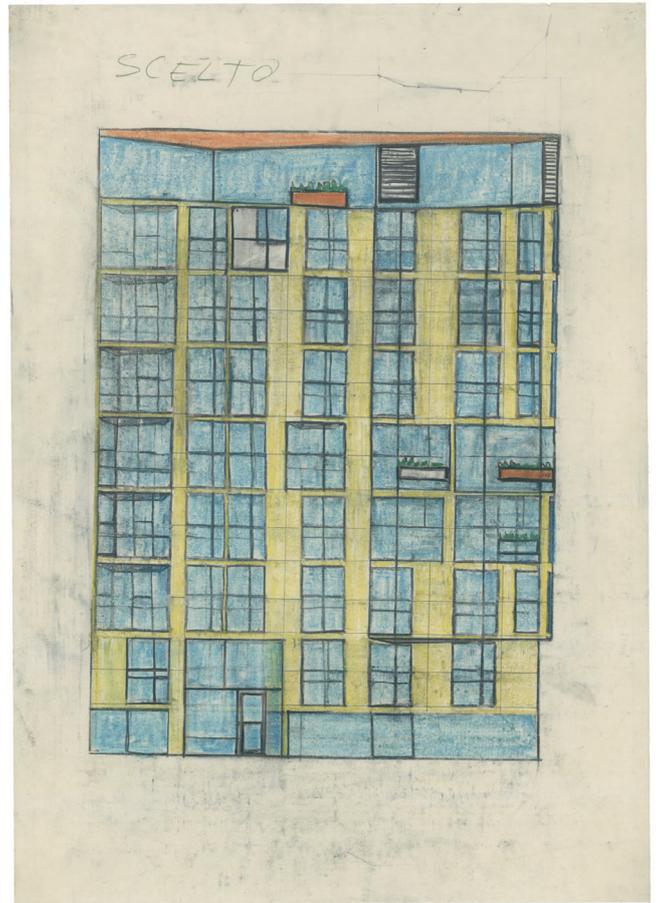
M. Asnago, C. Vender, edificio in via Rossini 8, Milano. Disegno di studio per la facciata su via L. Majno, data sconosciuta ©Archivio Asnago-Vender architetti)

Immagine 9

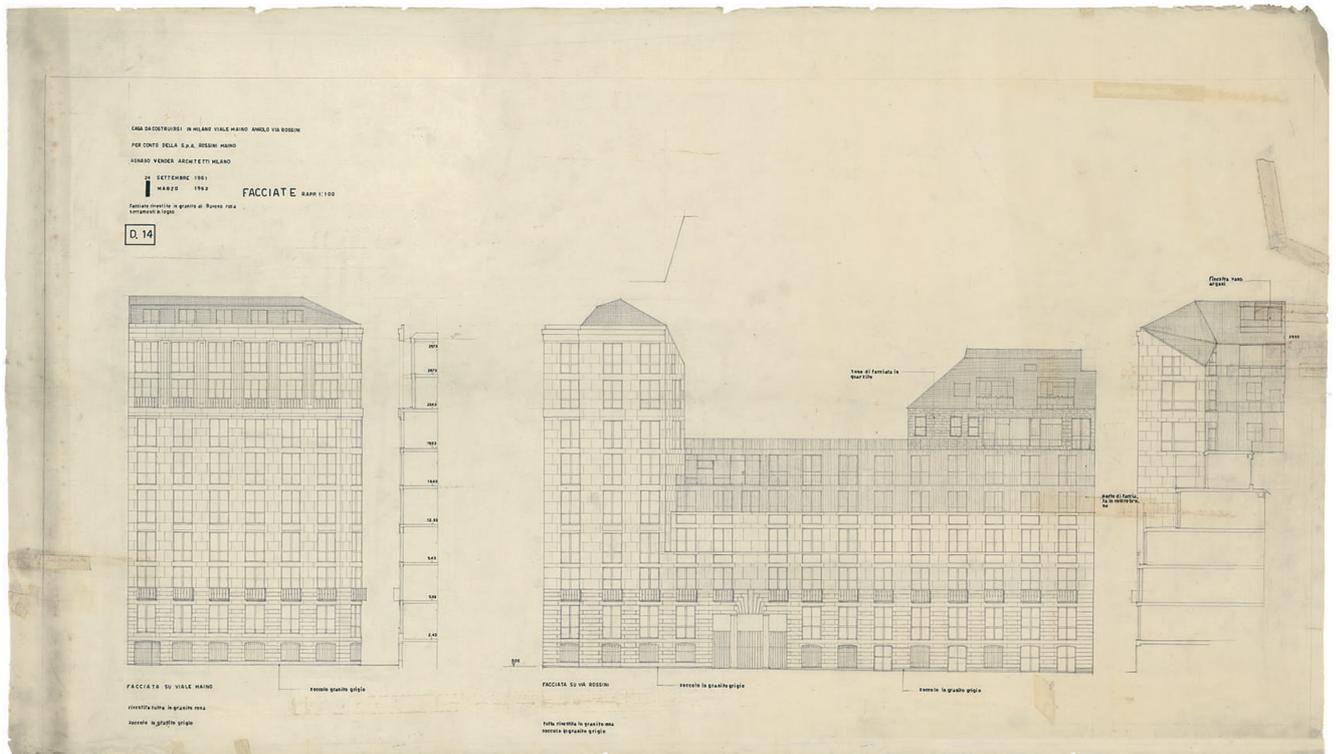
M. Asnago, C. Vender, edificio in via Rossini 8, Milano. Facciata su via G. Rossini, 1962 ©Archivio Asnago-Vender architetti)



7



8



9

quindi che parte della loro passione pittorica abbia trovato un fruttifero impiego nella progettazione. Nel rintracciare il percorso realista intrapreso da Asnago e Vender è di grande aiuto approfondire cosa abbia significato per i due architetti confrontarsi con l'applicazione di alcune prassi pittoriche nella loro architettura.

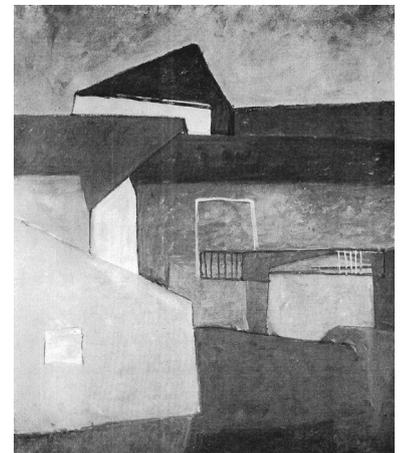
In confronto alla tradizionale metodologia di progettazione dell'epoca, basata sul disegno e lo schizzo, la pittura offre ai due architetti un approccio diverso al progetto. Come visto in precedenza, in pittura il risultato ottenuto sulla tela vale come opera a sé stante, obbligando così l'autore a confrontarsi con la *necessità* di trasporre una realtà tridimensionale conosciuta su una superficie bidimensionale in un codice non aprioristicamente definito (e qui sta la grande differenza in paragone al disegno architettonico), che deve raggiungere un senso concluso. Osservando alcuni quadri realizzati da Mario Asnago, notiamo come nella personale ricerca di uno stile espressivo, egli non si orienti verso un realismo naturalista per ritrarre la realtà, ma esplori i limiti di composizioni a prima vista astratte e con poca tridimensionalità, che si rivelano a una più attenta osservazione ricche di citazioni di elementi conosciuti richiamanti una presenza tridimensionale. Nel suo quadro *Paese* del 1958³³ (immagine 10), tra astratte macchie di colore (tetti? campi? strade? pareti?), troviamo i seguenti elementi: una linea che definisce un rettangolo per una finestra, una superficie triangolare per una sporgenza, linee per una porta e una ringhiera. Questi elementi riconoscibili vengono contraddetti dall'insieme del quadro; le linee della ringhiera vengono spezzate da superfici di colore, la superficie bidimensionale del tetto si protrae fino all'oggetto. L'effetto realizzato è quello di una latente percezione reale, in cui l'osservatore riconosce gli elementi del quotidiano, disturbata dalla composizione generale, dove questi elementi vengono contraddetti.

Questo effetto è rintracciabile anche nelle realizzazioni di Asnago e Vender, in particolare negli elementi architettonici impiegati dal dopoguerra. Le superfici dei tetti, le linee dei canali di gronda, le posizioni delle finestre e dei singoli oggetti volumetrici sono in contraddizione con la volumetria, la silhouette o la sagoma degli edifici. In via della Signora (1970, vedi immagine 6) l'andamento della linea di gronda del tetto suggerisce una rientranza, mentre il volume dell'edificio in oggetto definisce una sporgenza. L'osservatore si ritrova di fronte ad architetture che parlano una lingua conosciuta, fatta di finestre dalle proporzioni richiamanti la città storica, triviali canali di gronda, tetti inclinati e cornicioni, contraddetta – e in questo modo arricchita – dall'intera composizione.

È quindi chiaro che l'intento di Asnago Vender non è quello che lo storico dell'arte Georg Schmidt definisce come «naturalismo integrale», quanto un – sempre usando la sua definizione – «realismo anti-naturalista», il quale necessita un progressivo smontaggio degli elementi del naturalismo mantenendo e rafforzandone il realismo³⁴.

³³ Di questo quadro è reperibile solo una rappresentazione in bianco e nero apparsa sul bollettino della galleria *Il Milione* di Milano nel marzo del 1959.

³⁴ Georg Schmidt, *Naturalismus und Realismus*, in: Georg Schmidt, *Umgang mit Kunst*, Olten 1966, pp. 27–36, qui p. 32.



10

Immagine 10
Mario Asnago, *Paese*, 1958 (Il Milione, Bollettino della Galleria del Milione, Milano, 42 1952).

È di fondamentale importanza allontanare quindi il «naturalismo» come mezzo per un'espressione realista e riconoscere come il realismo pittorico non cerchi la rappresentazione più fedele alla forma, quanto la forma che meglio è in grado di porre l'osservatore di fronte alla realtà in sé³⁵. Questo procedimento è fondamentale, siccome presuppone una modificazione della realtà per poterla trasmettere ed evita ogni tipo di approccio teorico, dovendo nei fatti trovare risposte per risolverne la rappresentazione e confrontandosi quindi con la forma.

Si potrebbe affermare che è dunque la novità di una percezione, data dalla sua distorsione, ciò che ci permette di volgere l'attenzione al fenomeno e quindi percepirlo coscientemente.

L'architetto e teorico Christopher Alexander, studiando la genesi della forma, ha riconosciuto questo fenomeno e afferma: «sono gli 'allontanamenti dalla norma' in grado di far risaltare la forma per antitesi, ponendo il problema alla nostra attenzione»³⁶. E più avanti: «in un insieme, le incongruenze sono i dati primari dell'esperienza»³⁷. Riconosciamo questo interesse nelle composizioni di Asnago Vender: lo spostamento di alcune finestre, le smagliature degli allineamenti, la distorsione delle proporzioni sospendono localmente il significato dei singoli elementi, che portano l'osservatore a non riconoscere le forme per quelle che nel tempo si sono impresse nella sua memoria e in questo modo lo obbliga a guardarle con più attenzione e a vederle. Un fenomeno che deve prima essere avvenuto nel pittore (o nel nostro caso, architetto) e che venne riconosciuto da Monet nella sua celebre frase in cui desidera tornare a veder dopo essere stato cieco, per poter guardare la realtà come se fosse la prima volta³⁸. Oltre al lato aneddotico questa osservazione dimostra come sia necessario esercitare lo sguardo per poter comprendere la realtà, prima di poterla riproporre in una forma diversa.

Con questo problema si confronta anche l'architetto Amos Edallo, che nel 1946 pubblica una dettagliata ricerca sugli insediamenti rurali, destinata ad arricchire il bagaglio delle nuove generazioni di architetti chiamati all'opera di ricostruzione postbellica³⁹. Nell'ottica dell'autore gli insediamenti rurali hanno sviluppato *in natura* sistemi urbani che mantengono la loro validità anche oltre l'esperienza del Moderno. Sembra che il suo interesse si rivolga verso la definizione razionale di ciò che ha mosso la formazione degli insediamenti (orientamento, distribuzione, altezza) e che serviranno da supporto per nuove interpretazioni contemporanee. Significativo come egli scelga un'opera di Asnago Vender per esemplificare il suo intento, mostrando il modello rurale e la sua rielaborazione ad opera dei due architetti per l'insediamento di Torrevecchiapia presso Milano del 1937. Il limite del metodo razionale seguito da Edallo si manifesta nello studio di elementi su scala più minuta come gli utensili e il mobilio rurale. Per questa serie di oggetti ordinari egli non propone schemi tipologici, ma loro fotografie, in cui essi vengono rappresentati isolati e denominati con l'articolo («L'attaccapanni», «La sedia», «Il fuoco»⁴⁰). Questo procedimento porta gli oggetti del quotidiano alla nostra attenzione, ren-

³⁵ Linda Nochlin, *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo*, Torino 1979, p. 4.

³⁶ Alexander 1967 (come in nota 28), pp. 29–30.

³⁷ Alexander 1967 (come in nota 28), p. 34.

³⁸ Nochlin 1979 (come in nota 35), pp. 7–8.

³⁹ Vedi: Amos Edallo, *Ruralistica. Urbanistica rurale. Con particolare riferimento alla valle padana*, Milano, 1946, pp. 284–285, pp. 308–309, pp. 340–341, pp. 350–351.

⁴⁰ Edallo 1946 (come nota 39), pp. 350–351.

dendoli dei veri e propri archetipi, e dimostra l'impossibilità di descrivere razionalmente – dall'*esterno* – la loro essenza o le modalità di una possibile reinterpretazione nel presente. Edallo dimostra quindi come quello che viene vissuto come *realtà* si discosti a tal punto dall'essere intellegibile, da poter essere trasmesso e compreso solo come ritratto di un oggetto esistente nel passato-presente, in attesa di essere così capito *dall'interno* e trasportato in una nuova forma nel presente-futuro. Si tratta quindi di confrontarsi non intellettualmente con il problema, ma attraverso un procedimento che sappia integrarne la forma e così intellegerla.

Come indicato da Vender nell'intervista suddetta, il loro interesse figurativo era centrato sulle esperienze della metafisica e dell'astrattismo. Due prassi pittoriche nelle quali è riscontrabile un procedimento di osservazione e elaborazione della forma simile a quello appena descritto. I due architetti non hanno avuto contatti con queste avanguardie all'interno dell'Accademia di Brera, dove vigeva un insegnamento poco progressista, ma l'ambiente milanese era all'epoca a tal punto denso di discussioni sulla pittura da sembrare inverosimile che essi non ne fossero a conoscenza. Tra il 1918 e il 1921 viene pubblicata la rivista *Valori plastici*, promossa tra gli altri da Carlo Carrà e Giorgio de Chirico, con lo scopo di rinnovare la pittura italiana. Nella rivista vengono presentati diversi pittori europei, accompagnati da testi critici e da esempi di nuova pittura in Italia⁴¹. I testi redatti da Carrà per la rivista troveranno forma compiuta nel libro *Pittura metafisica* del 1919. Interessante notare come questa pubblicazione esca un anno dopo *Oltre il cubismo* di A. Ozenfant e E. Jeanneret (Le Corbusier) e come i due libri trattino temi simili⁴². Nel testo francese viene indicata l'osservazione di oggetti comuni per un ritorno a forme semplici (dopo l'esperienza cubista si potrebbe definire sintetiche) e a impiegare l'occhio come mezzo di «induzione, analisi, elaborazione e ricostruzione»⁴³. In modo simile Carrà invita a volgere lo sguardo alle «cose ordinarie», di riconoscerne l'intima architettura e di sintetizzarle in ciò che egli definisce «l'immagine della forma»⁴⁴.

Questa definizione coglie a pieno il processo creativo che stiamo descrivendo: la capacità di saper vedere ciò che di ordinario la realtà ci propone e di saperla distillare in una nuova immagine sul piano formale-espressivo (e non critico-intellettuale). In questo modo è possibile avvicinare l'osservatore alla realtà conosciuta, senza riproporla in modo naturalistico, ma creando delle coscienti rotture, in grado di trasmettere il messaggio.

Gli accorgimenti qui osservati portano sia in pittura che in architettura al fenomeno di visione che Linda Nochlin definisce come «immediato, ma non istantaneo»⁴⁵. Fenomeno osservato anche da Paul Klee che lo sintetizza come «l'arte non riproduce il visibile, bensì rende visibile»⁴⁶. Un interesse simile è anche riscontrabile a Milano tra i pittori del movimento Novecento, che nel periodo di formazione di Asnago e Vender si condensava attorno alla critica d'arte Margherita Sarfatti, tra i quali Achille Funi, Ubaldo Oppi e Mario Sironi. Nelle loro opere ritroviamo le stesse

41 Troviamo rubriche con tavole di dipinti su Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Leger, Theo van Doesburg. Tra gli italiani: Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Giorgio de Chirico.

42 L'ambiente parigino era per la redazione di *Valori Plastici* ben conosciuto: non solo viene pubblicizzata la rivista *Esprit Nouveau*, ma lo stesso de Chirico era all'epoca di ritorno dal suo soggiorno sulla Senna.

43 Le Corbusier, Amédée Ozenfant, *Oltre il cubismo*, Milano, 2011, p. 44.

44 «Non realtà plastiche allo stato iniziale, ma l'immagine della forma che ha lumi così fieri da arrestare la realtà stessa». Carrà, *Pittura metafisica*, Milano, 1919, p. 206.

45 Nochlin 1979 (come in nota 35), p. 92.

46 Nochlin 1979 (come in nota 35), p. 148.

operazioni di astrazione «sintetica» (così definita dalla stessa Sarfatti⁴⁷) dei soggetti rappresentati⁴⁸. Le affinità tra i procedimenti pittorici dell'epoca e quelli impiegati nelle architetture e nei dipinti da Asnago e Vender ci permettono di affermare che il clima pittorico degli anni venti ha avuto un'influenza sui due architetti⁴⁹. Anche se non abbiamo testimonianze dirette⁵⁰, basti osservare i soggetti rappresentati e il loro modo di scomporli e ricomporli in pittura nei quadri di Mario Asnago, composti da bottiglie, sedie e termosifoni. La testimonianza raccolta da Bräm sul procedimento di analisi, scomposizione e ricomposizione attraverso la pittura nel quadro di Asnago *Radiatore* (1977) ne è un'ulteriore prova⁵¹.

Tra esplicito ed implicito

Gli elementi osservati, impiegati da Asnago Vender nelle opere dal dopoguerra in poi, hanno in gran parte un'origine che abbiamo definito vernacolare; sviluppatasi da una stratificazione di abitudini, che si manifesta in una forma. L'impiego di simili elementi in un'architettura che nasce da un progetto implica una contraddizione fondamentale: voler far capo ad un sistema esplicito per esprimere dei fenomeni sviluppatasi implicitamente. È a questo punto che il lavoro sulla forma è di grande aiuto. Come scrive Christopher Alexander, il «concetto» – quindi il pensiero esplicito – è un buon mezzo per raggiungere diverse necessità in una risposta, ma non è la risposta in sé⁵². Se il mezzo è quindi implicito è importante notare come la scelta del soggetto, la sua rielaborazione e riproposizione sono comunque soggetti a un'analisi critica ed esplicita. Le osservazioni fin qui raccolte non vogliono quindi giustificare un impiego di operazioni implicite come arte per l'arte o come unico mezzo per raggiungere un realismo in architettura. Al contrario la loro applicazione ha come scopo sì quello di dimostrare l'efficacia di un approccio formale nella domanda del realismo in pittura, ma non può evitare l'analisi critica. Ci troviamo quindi di fronte alla necessità di mediare tra l'impeto artistico (cogliendone la forza della metodologia) che Asnago e Vender ci sanno proporre e l'importanza della lucidità dell'analisi come osservata nelle parole di Rogers.

Si tratta di due visioni diverse di realismo così come viene definito dal secondo dopoguerra in avanti. Rogers era coinvolto nel CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) dal 1947 e ha vissuto i periodi di discussione iniziati dal Team Ten negli anni cinquanta sulla rivalutazione dell'irrazionale, della tradizione e della riconoscibilità nell'architettura. Un realismo che opera in gran parte con la tecnica del montaggio, dove gli elementi osservati vengono giustapposti mantenendo intatte le loro forme⁵³. Ne è d'esempio in Italia il quartiere Tiburtino, progettato e realizzato sotto la direzione di Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi tra il 1949 e 1954, dove tetti spioventi, gronde, dettagli di finestre e tipologie della tradizione popolare italiana vengono collezionati e riproposti invariati in nuove composizioni⁵⁴. La strada intrapresa da Asnago e Vender invece sembra mantenere l'interesse per la sintesi figurativa delle avanguardie

47 Vedi la citazione di M. Sarfatti in Elena Pontiggia, Nicoletta Colombo e Claudia Gian Ferrari (a cura di), *Il Novecento milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, Milano, 2003, p. 11.

48 Nonostante le affinità il movimento del Novecento si distanzia da quello della metafisica e dalle idee di *Valori Plastici*. Il richiamo fatto da Carrà a Giotto o il ritorno a una classicità passata proposta da de Chirico viene criticato dai novecentisti tra il 1919 e 1920, invocando una nuova pittura caratterizzata dalla sintesi, lontana da ogni tipo di copia del passato. Vedi a proposito: Pontiggia, Colombo e Ferrari 2003 (come in nota 48), pp. 9–30, qui 17.

49 L'interattività tra pittura e architettura non è qui un *novum*. Va ricordata l'analisi delle origini del movimento moderno dalla nuova concezione spaziale offerta dal cubismo proposta da Siegfried Giedion nel suo libro *Space, time and architecture* del 1941.

50 Oltre alla citata intervista a Vender, Cino Zucchi segnala incontri sporadici tra Vender e Carrà, oltre che accennare al contatto dei due architetti con la Sarfatti a metà degli anni Venti. Vedi: Zucchi, Cadeo e Lattuada 1998 (come nota 17), p. 51, p. 211.

51 Vedi Bräm 2003 (come in nota 25), p. 17.

52 Alexander 1967 (come in nota 28), p.75.

53 Si veda a proposito l'interessante osservazione sul procedimento realista degli Smithsons in: Elli Mosayebi e Christian Inderbitzin, *The pictoresque - Synthese im Bildhaften*, Zürich, 2008, pp. 39–47.

54 L'osservazione di Bruno Reichlin sulla poca importanza data dagli autori del quartiere Tiburtino alla forma architettonica, ponendo l'accento sul lato sociale, dimostra come per gli architetti la domanda sulla forma si limitasse ad una scelta da un catalogo vernacolare dato a priori. L'autore lega il metodo progettuale al cinema neorealista dell'epoca e al realismo russo in architettura, tema che in questa sede non può essere sviluppato oltre e si rimanda a: Bruno Reichlin, *Figures of Neo-realism in Italian Architecture (part 1)*, in «Grey Room», 2011, 5, pp. 78–101.

degli anni venti anche nel dopoguerra. È lecito pensare che la discussione sulla riconoscibilità dell'architettura iniziata negli anni cinquanta abbia loro permesso maggior libertà espressiva, non è però rintracciabile un cambiamento nel metodo adottato.

Asnago Vender nel contemporaneo

Il potenziale dell'approccio sviluppato da Asnago Vender non sembra aver trovato grande risonanza nell'architettura contemporanea. Nonostante l'interesse per i due architetti è da decenni in costante aumento, le analisi fatte sembrano limitarsi a registrarne la capacità figurativa senza entrare nel merito dei suoi meccanismi⁵⁵. Si potrebbe affermare che l'ispirazione per le figure della loro architettura sia maggiore di quello per il loro metodo; interesse riscontrabile in diverse opere contemporanee, ricordiamo in Italia gli edifici di abitazione a Porta Nuova di Cino Zucchi Architetti (2015), ispirati all'edificio di Asnago e Vender su piazza Santissima Trinità (1968) e all'estero la torre per abitazioni e albergo a Zurigo realizzata da Diener e Diener (2011) come declinazione della facciata di via Albricci 10 (1958) del duo milanese.

Uno sguardo all'odierna attività progettuale svizzera sembra rendere inevitabile un paragone tra i temi sopra descritti e le necessità espresse dalle più giovani generazioni di architetti, nel fondare la propria prassi progettuale su un contatto con la realtà, connotandola con diversi nomi: dall'analogia alla referenza, dall'ispirazione figurativa al *midcomfort*⁵⁶. Sembra che il contatto con la realtà sia una costante anche nel fare architettura del contemporaneo e che parte di esso si svolga proprio lungo i confini qui descritti studiando il dopoguerra italiano tra sintesi pittorica e analisi critica. Sembra spontaneo chiedersi dove ci si trovi oggi: abbiamo sovra intellettualizzato il problema, apparentemente risolto dando nomi e creando regole progettuali, astraendo la realtà in forme che non significano più nulla; oppure la stiamo copiando naturalisticamente come compensazione per la mancanza di basi teoriche? Qualunque sia la risposta, uno sguardo al lavoro svolto più di cinquant'anni addietro ci può aiutare a trovare nuove risposte ad un problema che, non ostante il passare del tempo, non sembra essere sostanzialmente cambiato.

Giulio Bettini (1982), ha studiato architettura al Politecnico federale di Zurigo (ETH), ha lavorato a Milano, Lisbona e Zurigo. Ha ricevuto lo stipendio di ricerca della Federazione Architetti Svizzeri (FAS), pubblicato in «La città animata. Milano e l'architettura di Asnago Vender» (Milano/Zurigo, 2016). Si è occupato dell'architettura del dopoguerra italiano e di Asnago e Vender su *Werk, Bauen+Wohnen*.

È attualmente attivo come architetto a Zurigo e all'Accademia di Architettura di Mendrisio.

⁵⁵ La prima monografia di Airoldi, Mantero, Monestiroli, Albertini e Novati, *Asnago/Vender architetti* (Como, 1986), propone il primo regesto della loro opera, solo in parte documentato con piani e immagini e senza proporre un inquadramento storico, ma osservando con attenzione gli effetti delle loro espressioni. La fondamentale monografia di Zucchi, Cadeo e Lattuada, *Asnago e Vender. L'astrazione quotidiana* (Milano, 1998), ha portato l'intera opera dei due architetti al pubblico e ha offerto un primo posizionamento storico del loro lavoro. La pubblicazione di Caruso e Thomas, *Asnago Vender and the construction of modern Milan* (Zurigo, 2014), ha il grande pregio di portare all'occhio facciate e dettagli fino ad ora mai rappresentati in questa scala, non entra nel merito del lavoro dei due architetti e propone una dubbia correlazione storica tra la il concetto di «continuità» di *Casabella* proposta da Rogers (vedi nota 8) e l'operare dei due architetti, che – come abbiamo dimostrato – sembra essere antitetica. Un interessante sguardo all'edificio di Rossini e all'opera del duo milanese è offerta da Massimo Novati e Monica Lattuada in *L'edificio di via Rossini a Milano. Un palinsesto del moderno*, Milano, 2015. Gli autori accennano al loro fare architettura «da pittori», purtroppo senza entrare nel merito (p. 29).

⁵⁶ Si veda a proposito la metodologia progettuale «analogica» proposta da Aldo Rossi, portata nel mondo accademico svizzero al Politecnico federale di Zurigo negli anni 1972–1974. Questa è stata sviluppata nel pensiero e nell'operare da diversi architetti dando origine alle ultime generazioni di prassi progettuale del «Midcomfort» (Miroslav Sik), basato sulla «referenza» o nel procedimento di «constructing the historic present» (Adam Caruso). Si veda in merito: Ákos Moravánszky, *Analogien und Attitüden*, in «Analoge Architektur – Die Lehren», TEC21, 37-2015, pp. 28–3; Lukas Imhof, Miroslav Sik, *Midcomfort. Wohncomfort und die Architektur der Mitte*, Wien, 2014; Adam Caruso, *Whatever Happened to Analogue Architecture*, in «AA Files», 59 2009, pp. 74–75.