Falchera su «Urbanistica» 7, 1951 e «Metron» 53-54, 1954: retoriche ed estetiche di presentazione

Falchera public housing neighborhood on «Urbanistica» 7, 1951 and «Metron» 53-54, 1954: narration and iconographic presentation

MANFREDO DI ROBILANT

Manfredo di Robilant, architetto e ricercatore insegna progettazione architettonica presso il Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino. È stato Visiting Scholar al Canadian Center for Architecture e associato alla ricerca per la 14ma Biennale di architettura di Venezia.

manfredo.dirobilant@polito.it

Abstract

Il quartiere Falchera venne costruito alla periferia nord di Torino fra il 1951 e il 1954, diventando presto un caso emblematico di edilizia residenziale pubblica della ricostruzione italiana. Il suo principale progettista, Giovanni Astengo, lo presentò nel 1951 sulla rivista «Urbanistica» e nel 1954 sulla rivista «Metron», a cantiere appena completato. In entrambi i casi, la Falchera venne descritta nelle sue doppie radici: locali e internazionali, su cui avrebbe dovuto crescere una nuova comunità. Emergono in entrambe le pubblicazioni, a un lato la iper-definizione delle quantità urbanistiche dall'altro l'idealizzazione dei futuri abitanti. Dal punto di vista della teoria dell'architettura, Falchera ne emerge come un caso emblematico di scollatura fra il racconto e l'illustrazione del progetto e la realtà dei fatti, che l'attende subito dopo il cantiere.

The Falchera neighborhood was built on the northern edge of Turin in 1951-1954, soon becoming a case in point of public housing in the Italian reconstruction. The main designer of Falchera, Giovanni Astengo, presented the project in 1951 on the journal «Urbanistica» and in 1954 on the journal «Metron», this latter when the building was just completed. In both cases Falchera was described in its twofold roots: local and international, with the wish to grow on these very roots a new community. Both publications show on the one hand a meticulous definition of urban standards, and on the other hand the idealization of the future inhabitants. From the standpoint of architectural theory, Falchera emerges as a demanding case of the divergence between the narration and illustration of a project and its "life" after the building process ends.

Nel progetto dell'architettura e dello spazio urbano, la presentazione di un'opera appena completata segna il momento in cui quest'ultima inizia la propria vita mediatica, più o meno estesa e longeva a seconda dei casi. Un esempio italiano interessante a riguardo si trova nell'architettura e nell'urbanistica della ricostruzione post-seconda guerra mondiale: è un caso noto nella letteratura specialistica, e discusso con una certa ricorrenza nel corso dei suoi quasi settanta anni dalla sua realizzazione, ma mai sotto l'aspetto della sua divulgazione attraverso le riviste di settore. Il caso studio è il quartiere Falchera, alla periferia nord di Torino, inaugurato nel 1954. Nel caso specifico, un ulteriore elemento di interesse, pertinente alla teoria del progetto architettonico e urbanistico, è dato dal fatto che l'autore degli articoli qui considerati è anche il principale progettista degli stessi. Si tratta di Giovanni Astengo, professionista, ricercatore e docente di urbanistica noto e influente in Italia durante tutta la sua vita professionale, fra i primi anni cinquanta e gli anni ottanta.

Il progetto per il quartiere Falchera è pubblicato la prima volta in «Urbanistica» 7, 1951[1], dove compare in una rassegna di progetti per quartieri INA-Casa[2], intitolata *Nuovi quartieri in Italia* e curata da Giovanni Astengo. Quattro pagine di premessa costituiscono lo spunto per una presa di posizione esplicita dell'autore. Il testo descrive una parabola ascendente, che trae dagli eventi della storia appena trascorsa le sue giustificazioni, e da ragionamenti dottrinali i suoi auspici. La breve introduzione evidenzia le «occasioni perdute» del periodo post-bellico; il primo paragrafo rileva il miglioramento rappresentato dalle prime realizzazioni INA-Casa, perlomeno dal punto di vista edilizio; il secondo, di impronta più teorica, pone l'antitesi «Disseminazione o raggruppamento», che termina col richiamo a modelli americani, inglesi, svedesi; il terzo interpreta la strategia del piano INA-Casa, individuando il «raggruppamento» come elemento progettuale fondante: i nuovi quartieri devono avere sufficiente densità da renderli riconoscibili come entità autonome. Il quarto paragrafo, «I progetti», anticipa il climax, coincidente con la presentazione del piano Falchera come manifesto. Per questo, e per il suo costituire un tentativo di sistemazione concettuale della vicenda Inacasa, merita un esame più circostanziato.

Tre linee progettuali vengono individuate. Esempi di «plasticismo puro» sono il quartiere San Paolo al Valco, a Roma, di cui viene criticata una presunta scarsa attenzione alle valenze sociali; il Dessiè, a Milano, nei cui spazi «si sente un'atmosfera che avvolge tutti i corpi, li cristallizza; purismo e funzionalismo creano [...] un ambiente artificiale cui non è del tutto estranea la ricerca di una astratta monumentalità»; il Canton Vesco, a Ivrea, per cui vengono spese solo tre righe, sulla «lungimirante azione sociale» svolta sul luogo dall'Olivetti – peraltro non nominata esplicitamente. Due sono gli interventi esemplificati a illustrare la successiva corrente del «plasticismo organico»: il primo è il romano Tiburtino a riguardo di cui – pur rilevando, oltre alla elevata densità, un eccessivo formalismo – viene espresso un giudizio positivo, anche in virtù del suo rappresentare un momento polemico nei confronti del «plasticismo puro», «cui aggiunge lo studio psicologico e la valorizzazione degli spazi interni»; il secondo esempio è dato dal quartiere Panigale a Bologna, di nuovo elogiato per «l'effetto generale di eccitante discontinuità, resa più nervosa dagli spezzettamenti di volumi e di superfici», ma non risolto nell'obiettivo di costituire «un corale gioco d'assieme». Terza corrente delineata, intesa come degenerazione in chiave formalistica del «plasticismo organico», è quella del «plasticismo romantico», per la cui esemplificazione si fa un generico cenno ad «alcuni complessi, dovuti alla progettazione d'ufficio della gestione». L'impianto retorico costruito con la descrizione delle tre linee progettuali è quello di tesi e antitesi, dove la tesi è rappresentata dal «plasticismo puro» mentre l'antitesi dal «plasticismo organico», e dove la discriminazione tra tesi e antitesi è data da un'addizione qualitativa, vale a dire la considerazione degli aspetti psicologici del costruire. Il «plasticismo romantico», dai contorni poco definiti e non confortato da esempi specifici, rappresenta poi, di fatto, nell'economia del discorso, un artificio, teso a porre in evidenza i pericoli insiti in un proliferare di «borghi spontanei», sulla scorta del successo di critica dei nuovi quartieri romani iscritti tra le espressioni del neorealismo. L'operazione condotta da Astengo con l'individuare schematismi entro cui inserire i progetti elaborati dai suoi compagni nell'avventura dell'INA-Casa, rappresenta un saggio di critica operativa[3]; per quanto riguarda poi la scelta delle categorie di giudizio – estetiche – appare la discendenza dalla critica d'arte figurativa di discendenza crociana[4]. A tesi e antitesi fa seguito la sintesi: «Ad un diverso indirizzo e ad una diversa impostazione appartengono invece le due nuove unità di Falchera e di Mestre. Per entrambe il punto di partenza non è la ricerca plastica, astrattamente ed organicamente intesa; il punto di partenza è oltre, è in una idea sociale, non in un'idea figurativa». Il momento della sintesi è, dunque, formalmente introdotto come nuova e più marcata antitesi, in modo da consentirne l'inserimento su un piano diverso e superiore rispetto al precedente. La descrizione del progetto per Falchera rivela l'immedesimazione dell'autore nel contesto fisico e sociale:

> [...] la campagna piemontese, con le grandi masse di alberi e le Alpi e la collina all'orizzonte [...] una classe lavoratrice evoluta, formata da ingegnosi operai specializzati, che associano ad una cultura tecnica una certa solidità e serietà di vita, che è quasi borghese, che disdegnano di coltivare l'orto, non amano troppo comarare e sono irriducibilmente gelosi del loro appartamento.

Terzo aspetto presentato come ispiratore è il carattere suburbano, ma non per questo casuale degli spazi progettati:

> Le grandi distanze tra gli edifici, ottenute con la riunione di tutti gli spazi esterni, isolano perfettamente ogni alloggio dalla vista del frontista e attutiscono i rumori. La casa è come sul bordo di un mare. Questo respiro e questa quiete si associano ad una continua varietà di spazi, tutti individuati, con i corpi di fabbrica tra loro compenetrati, in modo da ricavare ambienti e spazi concavi, con prospettive variate e visuali lontane.

Non casuali, tra queste parole sono quelle spese a illustrare i vantaggi del grande distanziamento tra corpi di fabbrica: nel frequentato dibattito sul soleggiamento degli alloggi in relazione alle distanze tra edifici, Astengo nel 1946 aveva assunto una posizione, con un articolo su «Metron»[5]. Interessante è l'espediente retorico utilizzato: da una proposizione che descrive oggettivamente la soluzione adottata, vale a dire, appunto, i grandi vuoti tra edifici, e i relativi vantaggi in termini di isolamento, si fa discendere una metafora di nuovo quasi poetica: la casa «sul bordo di un mare». Nella seconda parte del discorso compare una terminologia

«organica»[6]: gli oggetti descritti si *compenetrano* e formano *concavità* su uno sfondo di *prospettive variate*. Quarto e ultimo elemento ispiratore del progetto a venire menzionato è la volontà di creare, concentrandola solo in alcuni punti, nominati come «fuochi», «una vita cittadina di certo movimento ed interesse». Falchera non, dunque, come anti-città, borgo rurale che sia scena continua di vita sociale paesana, ma paesaggio progettato, inframmezzato da episodi di socialità a tutti gli effetti urbana.

In generale, la presentazione segue la forma dell'articolo scientifico, con un apparato di cinque note, concentrate entro la parte iniziale del terzo paragrafo, dopo il quale il discorso assume retoriche da critica d'arte figurativa. Le note rivelano richiami che sono tutti interni alla vicenda italiana, e a quella dell'INA-Casa specificamente; di particolare interesse è la quarta: una minuziosa classificazione quantitativa dei termini «nucleo», «sottonucleo», «quartiere» – quest'ultimo, eventualmente, «autonomo» – «borgo» o «unità residenziale».

Sono diciannove i progetti INA-Casa successivamente illustrati. Il trattamento riservato al progetto per Falchera, inserito nella parte terminale della serie, lo colloca in posizione di preminenza, dal punto di vista dello spazio dedicato. La descrizione della collocazione prescelta è occasione di richiamo a dinamiche di sviluppo, non solo urbano torinese, ma anche regionale; sia il P.R.G. di Torino che il Piano Regionale[7] vengono chiamati in causa, chiudendo il cerchio attorno alle due maggiori polemiche dell'urbanistica dell'immediato dopoguerra, portate avanti da Astengo in prima persona. Pur con questo doppio richiamo, il carattere del nuovo insediamento, che emerge dalla descrizione della sua collocazione, rivela un'attenzione maggiore al livello regionale, non solo per l'insistenza di Falchera su terreni non soggetti al P.R.G., ma anche per il porre l'accento sulla sua prossimità ad arterie di comunicazione interregionale, come l'autostrada Torino-Milano e la ferrovia. La localizzazione di Falchera risulta anche dall'apparato iconografico; a uno schema dell'area urbana torinese con le sue principali vie di comunicazione è affidata la raffigurazione del rapporto con la città e il territorio, mentre i pregi paesaggistici del sito sono illustrati a due panorami. L'immagine di maggiore dimensione è una fotografia aerea. Se lo schema grafico della collocazione di Falchera all'interno dell'area urbana sottende retoriche legate alla definizione di quantità e polarità, le immagini dei panorami riflettono la permanenza di modelli legati a un paesaggismo figurativo[8] (Figure 1-4). A chiudere la presentazione è una serie di quantità: superfici, vani, alloggi, abitanti, prezzi, costi, servizi. Il notevole interesse rivestito da questo prospetto delle quantità e dei tipi risiede anzitutto nella chiarezza con cui svela l'aspirazione, diffusa nelle *élite* coinvolte nella vicenda dell'INA-Casa a inquadrare le prassi di pianificazione entro un sistema di individuazione e quantificazione dei bisogni che appaia scientifico[9]. Tuttavia, i dati sono forniti come risultati esatti di un processo ai cui

Figura 1. «Urbanistica», 7, 1951, copertina.

meccanismi non si accenna. La tendenza a presentare il progetto come opera compiuta, nei suoi raggiungimenti teorici e nella sua realizzazione, a scapito del processo progettuale e costruttivo, traspare anche da un'osservazione che è possibile compiere sull'apparato iconografico a corredo del doppio numero di «Metron» con cui la Falchera viene presentata, tre anni dopo l'articolo su «Urbanistica». Nessuna immagine del cantiere di Falchera è pubblicata su «Metron»; non è dunque solo l'iter progettuale a rimanere nell'ombra, ma anche la fase di realizzazione, con tutte le questioni che essa implica, in primo luogo quella delle tecniche costruttive messe in relazione al tipo di forza lavoro che si sceglie di impiegare. D'altronde, le due riviste hanno una contiguità stretta dal punto di vista dei circoli intellettuali e politici che le animano, e che agiscono a livello nazionale. Questa contiguità è da individuare innanzitutto nel ruolo di ispirazione e finanziamento che Adriano Olivetti, all'epoca saldamente a capo dell'azienda omonima ereditata dal padre, esercita su entrambe, oltre che – ma forse soprattutto – al ruolo di produzione di contenuti di Bruno Zevi, all'epoca personaggio chiave nella critica architettonica italiana[10].

Alla presentazione – di fatto ufficiale – della Falchera completata è dedicato un doppio numero monografico di «Metron», il 53-54 del 1954, firmato da Astengo e articolato su un primo testo di presentazione generale, diviso in paragrafi titolati, e sulla successiva illustrazione dei progetti edilizi realizzati nell'ambito del piano urbanistico (Figura 5);

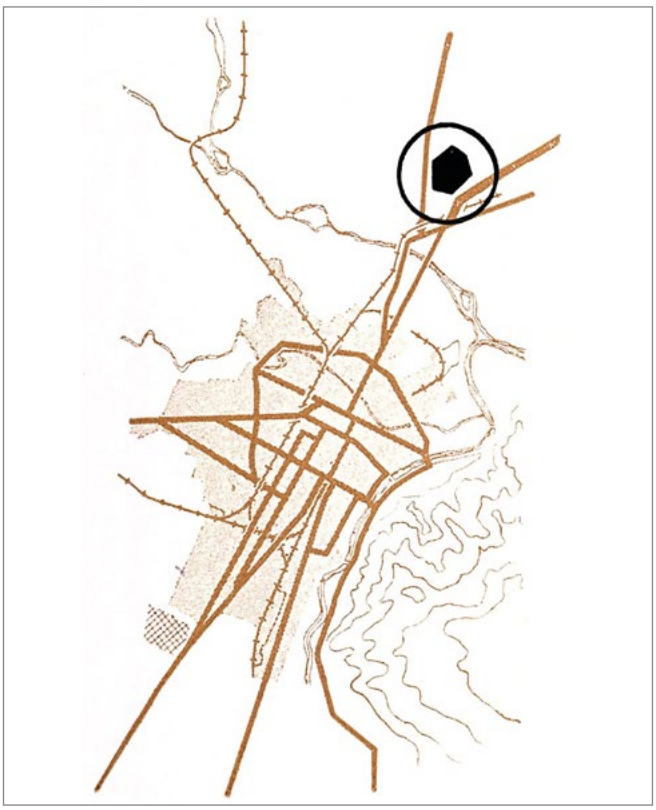

Figura 2. «Urbanistica», Falchera rispetto ai grandi assi di attraversamento di Torino.

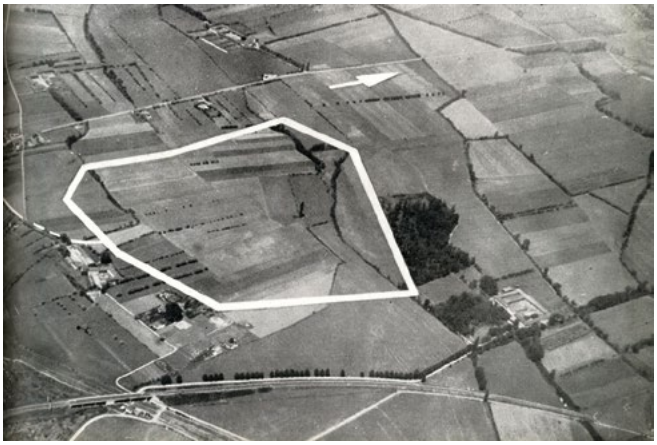

Figura 3. «Urbanistica», il sito di Falchera: perimetrazione.

entrambe le parti sono corredate da un ampio apparato iconografico, costituito perlopiù da fotografie, oltre che schemi grafici e piante. La necessità imprescindibile dell'urbanistica, come unico possibile strumento da contrapporre, nell'interesse collettivo, a un mercato inteso come fonte primaria della irrazionalità con cui le città italiane stanno cambiando il loro aspetto, è implicitamente rivendicata, nelle parole introduttive, con un topos classico della polemica contro l'iniziativa privata nella costruzione della città: la speculazione *libera* e *sfrenata*, portatrice di *caos*. La vicenda di Falchera entra nel vivo con il primo paragrafo, «Il tema», che occupa due colonne a tutta pagina. Ricompare, al principio di questo paragrafo, la messa in rilievo dei tempi ridotti della progettazione, da dicembre 1950 a metà gennaio 1951, nonché la descrizione delle quantità – superficie e abitanti previsti – qui non riassunte in schema, ma presentate, insieme all'ubicazione, come dati del problema progettuale, la cui struttura viene prospettata nei termini di una equazione a tre variabili. Le prime due – ubicazione in funzione dei servizi da prevedere e densità residenziale – con il loro carattere quantitativo (possono essere espresse come punti su un piano cartesiano) sono componenti classiche in un percorso progettuale di impronta razionalista, e sono note; la terza, dichiarata come incognita, è costituita dal «tipo di abitanti» e rappresenta l'elemento discriminante che permette di iscrivere la Falchera nel novero dell'urbanistica «organico-sociale». Sotto la dizione «tipo di abitanti» si nasconde in effetti uno dei punti cruciali nella costruzione dell'identità progettuale della Falchera e delle retoriche finalizzate a definirla; gli elementi che nel testo vengono ricondotti a questa variabile sono elencati, in ossequio a convinzioni positiviste[11], come tra loro indipendenti e distinguibili: la composizione familiare e professionale, la provenienza, i caratteri psicologici delle famiglie assegnatarie. Presentati senza cenni di discussione del loro significato, i quattro componenti della ricerca «organico-sociale» mettono però in crisi il processo del piano – come ammesso nel racconto – quando si tratti di tradurli in dati da cui far discendere criteri per la progettazione. Tra le righe della presentazione su «Metron» si può così leggere il non avvenuto consolidamento di quella

Figura 4. «Urbanistica», il sito di Falchera: idillio rurale.

Figura 5. «Metron» 53-54, 1954, copertina con Falchera.

giunzione fra scienze sociali e prassi di pianificazione che rappresenta una delle grandi istanze fatte proprie dagli urbanisti – con Astengo in prima fila – già nell'immediato dopoguerra, sulla scorta di esperienze straniere avvicinate con l'atteggiamento della contemplazione[12]. In mancanza – dichiarata – di un metodo e di esperienze di riferimento, i dati sui quali viene formato il piano sono frutto di procedure, nominate come «ipotesi congetturate», che non vengono affatto illustrate. Per quanto concerne la «composizione delle famiglie» sono così riportati nel testo risultati non falsificabili, ripetendo ciò che già si era verificato su «Urbanistica» tre anni prima. «Composizione professionale», «provenienza» e «caratteri psicologici» si rivelano poi categorie strumentali a delineare l'appassionato ritratto di un gruppo umano, specificato non solo in termini di classe – operaia e impiegatizia – ma anche di collocazione geografica – torinese – al quale si ipotizza appartengano gli assegnatari della Falchera, che si vogliono incarnare in quegli «ingegnosi operai specializzati» di cui già si tessevano le lodi su «Urbanistica».

Rispetto a quest'ultima, nei primi due paragrafi di «Metron» non compaiono novità; inedito è invece il «precedente storico» cui il terzo paragrafo è intitolato. Accompagnate da tre fotografie – di cui solo una rappresenta edifici rurali – e una planimetria generale – non corrispondente allo stato di fatto né ad alcuna fase progettuale e costruttiva – quindici righe proclamano nel complesso dei rustici di Stupinigi[13] una fonte di «spunti e suggerimenti» per i progettisti di Falchera, non solo da un punto di vista formale, ma anche in virtù del loro costituire «una interessante comunità agricola-artigianale» (Figure 6-8). Ma il richiamo a Stupinigi non si limita a costituire una novità, sostituisce infatti, nella rivendicazione di precedenti e fonti d'ispirazione, la citazione delle esperienze inglesi, svedesi, nord-americane che compariva su «Urbanistica»; le ragioni di questa sostituzione non vengono addotte, e nelle pagine successive nulla di nuovo appare, rispetto alla presentazione del 1951, da necessitare un cambiamento delle fonti, per mantenimento di coerenza tra queste e il risultato del progetto. La scelta del precedente iuvarriano discende dunque da logiche esterne al percorso progettuale, che vanno nella direzione di un ulteriore messa in evidenza del radicamento della cultura progettuale di Falchera alla località, alla ricerca di appigli "organici" non solo con l'estrazione culturale degli abitanti e i loro riti sociali, ma anche con la storia del territorio; in questo senso l'esibizione di exempla stranieri, poco affini agli spiriti del luogo, apparendo controproducente, sarebbe da scartare. Pur con il richiamo agli aspetti sociali della realtà borghigiana, l'analogia tra Stupinigi e Falchera corre essenzialmente sul piano figurativo, e le immagini riprodotte sono costruite secondo schemi che ricorrono in quelle successivamente riportate a illustrazione degli edifici di Falchera[14].

Alla descrizione del sito è dedicato il successivo paragrafo, intitolato «L'area e l'ambiente» e corredato di grandi fotografie, che ne costituiscono la parte più importante, attirando l'attenzione più sugli aspetti paesaggistici che non sulle polarità e sulla prossimità ad assi di comunicazione. Se in «Urbanistica» erano questi ultimi i fattori maggiormente premiati dalle retoriche di presentazione, su «Metron» si assiste ad un ribaltamento, che orienta il paragrafo in senso di descrizione visiva, e fortemente partecipata, del luogo dell'intervento nel suo stato "di natura". Le fotografie riprodotte sono quattro e, a eccezione della prima, una veduta aerea con delimitazione dell'area d'intervento e nord segnato, già pubblicata su «Urbanistica», che risponde a canoni iconografici da pianificazione scientifica, avvicinano modi da paesaggismo romantico: il bosco in una giornata di vento, con le montagne sullo sfondo e grandi nuvole in cielo; il bosco ai bordi del sentiero in un giorno di sole; la cascina immersa in un prato mosso dal vento con la collina di Superga in secondo piano (Figure 9-11). La *querelle* ottocentesca tra vedutismo e topografia[15], tra romantici e illuministi nostalgici prima, tra romantici nostalgici e positivisti poi, trasfigurata, si ripropone nelle iconografie con cui Falchera viene presentata, nel segno di una commistione tra figurazione mirante all'esattezza e figurazione partecipata emotivamente. L'insistenza sull'ispirazione derivata direttamente dal contatto con il luogo compare nuovamente nel paragrafo successivo, sulle tipologie: «l'idea delle case a tre piani con ampi spazi verdi interclusi nacque, si può dire, sul posto, guardando il paesaggio e la campagna, e

Figura 6. «Metron», la locanda di Stupinigi.

Figura 7. «Metron», un cortile prospiciente la palazzina di Stupinigi.

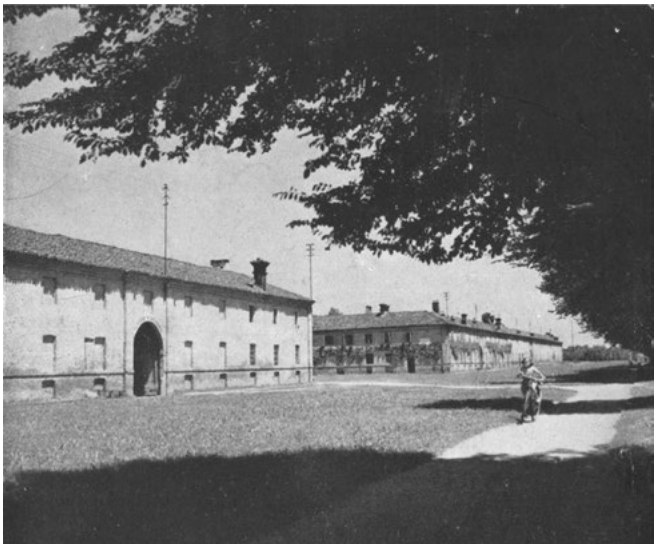

Figura 8. «Metron», le cascine di Stupinigi, ai lati della locanda.

Figura 9. «Metron»: il sito di Falchera: idillio rurale.

Figura 10. «Metron»: il sito di Falchera: idillio rurale.

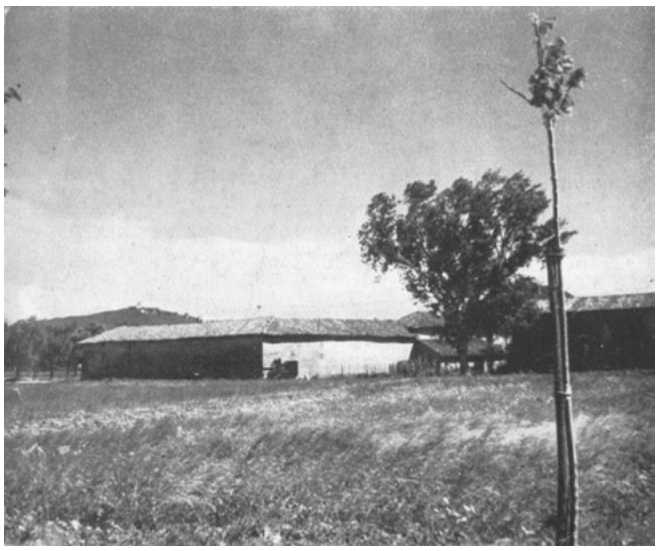

Figura 11. «Metron», Falchera come prodotto di una commistione planimetrica fra edilizia tradizionale e moderna.

considerando gli insediamenti rurali circostanti, le cascine, quasi tutte con pianta a U aperta a sud». I principi ispiratori per la definizione del carattere del quartiere riportati precedentemente rappresentano una singolare fusione di retoriche organiche, tese a porre in rilievo la compenetrazione fra costruito e natura, e di retoriche antiurbane: «queste visuali di ampio respiro [le Alpi, Superga, il bosco adiacente] dovevano essere conservate e sentite all'interno del quartiere. La caotica periferia era laggiù, ben distaccata, coperta dalla spessa nube dei fumi multicolori delle fabbriche: essa doveva restare laggiù, distaccata»; ma Falchera non è comunque un villaggio: «qui si doveva avere la sensazione di un altro tipo di città, di un altro modo di vivere». La scelta della disposizione dei corpi è poi oggetto di una dimostrazione che, con l'ausilio di schematici disegni, vuole apparire, nella sua consequenzialità, incontestabile come un procedimento geometrico. Le due alternative illustrate, e scartate, sono il classico blocco chiuso della tradizione torinese e i corpi allineati e paralleli della tradizione razionalista: antico e moderno dell'urbanistica vengono esclusi a favore di una soluzione, quella dei corpi snodati ad ali e orientati verso sud, presentata con caratteri di sintesi, derivante da un sostrato di cultura anonima radicata nella storia del territorio e nobilitata dall'illustre precedente dei rustici di Stupinigi (Figura 12). Segue «L'impostazione planimetrica», attraverso cui si legge l'evoluzione della planimetria di Falchera in relazione al confronto tra poteri interessati nei processi decisionali per la sua definizione. La «casa alta» per i commercianti, prevista a chiusura dell'asse sud-nord, non viene edificata, a denuncia di un mancato incontro fra capitale privato, che avrebbe dovuto finanziarne la costruzione, e piano pubblico; la piazza costituente il «centro sociale, commerciale e religioso» subisce una incisiva modifica in seguito alle pressioni della diocesi che portano al raddoppio della superficie destinata alla parrocchia e al suo spostamento «in posizione

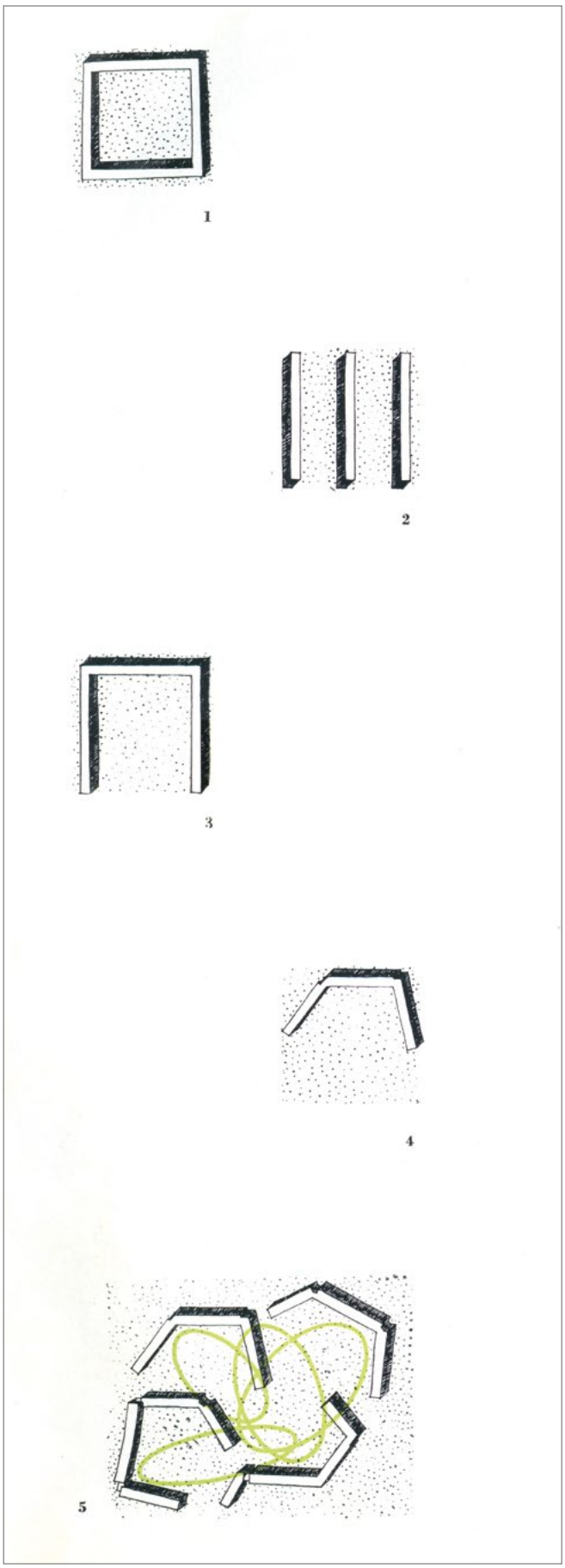

Figura 12. «Metron»: il sito di Falchera: idillio rurale, con la cascina Falchera.

più baricentrica» – evidente la dialettica tra una volontà di piano che punta all'equiparazione gerarchica delle funzioni del centro e le pressioni di chi lo intende essenzialmente come sagrato (ma nel testo il conflitto emerge solo tra le righe). Il rapporto con l'autorità comunale – terzo potere nominato – consente poi la considerazione del piano per Falchera alla stregua di Piano particolareggiato, tramite il suo inserimento nel Piano di ricostruzione, con la conseguente possibilità di imporre aree di rispetto attorno al nuovo quartiere, altrimenti preda – il ricorso è ad una locuzione classica della letteratura di denuncia[16] – degli «assalti degli appetiti» dei privati, che si manifestano nella lottizzazione «malauguratamente» preesistente nel settore meridionale, in cui le villette previste dal Piano particolareggiato «sono in parte a tre piani, in parte a fabbricati continui, senza giardino (mentre il Piano prescriveva che l'area coperta fosse ¼ dell'area totale), con destinazione a negozi e con un cinematografo». Dopo capitale e Chiesa anche il Comune fa dunque la sua comparsa nel racconto di Falchera, con il ruolo di coadiutore nella difesa dell'ordine progettato dal "disordine" del mercato.

Conclusa la presentazione del progetto urbanistico, succede l'illustrazione di quanto realizzato. Due pagine sono dedicate a «Falchera nel paesaggio», con due fotografie aeree e una panoramica, l'unica a colori dell'intero articolo (Figure 13, 14); altre due pagine sono per «Il perimetro esterno», illustrato con due vedute aeree, oltre ad una sequenza di quattro immagini più piccole – i cui punti di presa sono riportati nella pianta adiacente – finalizzate alla dimostrazione di uno degli aspetti più insistiti nella presentazione del progetto, la possibilità di individuare Falchera come unità ben definita e confinata rispetto all'intorno, del quale sono messi in evidenza i caratteri da idillio campestre – staccionate, siepi, alberi che occupano il primo piano delle immagini. Ancora due pagine per «Gli spazi interni», documentati attraverso una iconografia che in parte (l'osservazione non vale per le due vedute) si accosta a stilemi razionalisti – le fotografie scontornate dei corpi di fabbrica, montate come assonometrie su uno schizzo planimetrico, o emergenti sullo sfondo di cielo e terreno colorati in rosso – pur nell'intento di una dimostrazione tipicamente riconducibile all'ambito culturale organico: sotto la dicitura «spazi interni», non specificata ulteriormente, sfilano infatti – in piena sintonia con i dettati zeviani – i vuoti tra edifici, considerati, alla stregua di interni urbani, delimitati da corpi di fabbrica che hanno valenza di pareti.

«La progettazione e la costruzione degli edifici» è il titolo delle successive ventiquattro pagine di catalogo delle realizzazioni edilizie, preceduto da due colonne in cui vengono riportati gli otto punti fissati come criteri unificanti della progettazione, oltre a due brevi tabelle di quantità concernenti cubature e assegnazioni. L'illustrazione dei progetti edilizi, ordinata secondo un criterio di loro collocazione nella planimetria del quartiere, è affidata essenzialmente a fotografie[17], oltre che a piante degli alloggi tipo, estese in alcuni casi all'intero corpo di fabbrica, e stralci di prospetti. L'apparato iconografico che complessivamente ne risulta, è una singolare e illuminante commistione di stilemi consolidati della fotografia d'architettura d'impronta razionalista, e di immagini che sono la traduzione in fotografia dei soggetti tra l'idillico e l'aneddotico di tanto paesaggismo tardo-ottocentesco. A rappresentare la componente di marca razionalista sono fotografie improntate ad una resa fortemente iconica degli edifici, inquadrati perlopiù secondo prospettive inclinate che ne mettono in rilievo, anche attraverso l'esaltazione dei contrasti luminosi, gli aspetti di plastica oggettualità, stagliandoli contro il cielo sempre nitido, senza instaurare rapporti col contesto o gli altri fabbricati. Emblematiche, a riguardo, le inquadrature da sotto in su che esaltano l'aggetto dei balconi, in particolare quella, scontornata, dell'edificio

Figura 13. «Metron»: vista aerea del nuovo quartiere, con Torino esclusa.

Figura 14. «Metron»: Falchera come borgo in mezzo alla campagna.

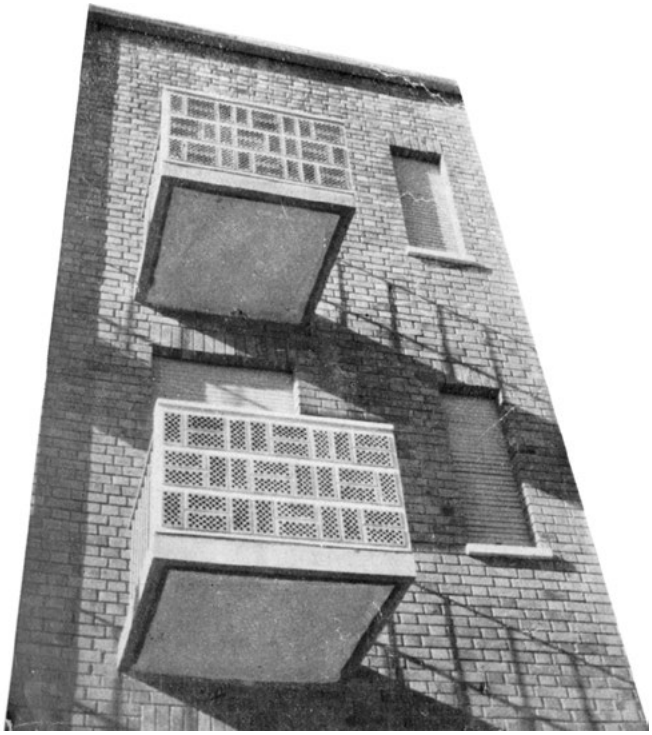

Figura 15. «Metron»: corpo edilizio di Aldo Rizzotti: aggetti modernisti e tessiture laterizie da cascina.

Figura 16. «Metron»: pascolo e case nuove.

Figura 17. «Metron»: lenzuola al sole e case nuove.

di Aldo Rizzotti, ripetizione di uno tra i più affermati cliché della pubblicistica del movimento moderno. Lo stesso edificio compare nella pagina successiva, a fare da sfondo a un soggetto classico nell'iconografia del lavoro campestre, i bovini al pascolo. I salici, le staccionate, le lenzuola a sventolare nel sole, l'aratore e i cavalli al giogo, i prati alti pieni di fiori occupano il primo piano di altre fotografie degli edifici, impostate in chiave di idillio rurale (Figure 15-17).
L'impressione è di una schizofrenia iconografica, traduzione in immagini di un contrasto non risolto, nella presentazione di Falchera, tra ossequio al paesaggio italico e all'atmosfera del piccolo borgo, raccomandato nella guida per i progettisti INA-Casa[18], e aspirazione ad assecondare istanze che, per provenienza culturale, non contemplano riferimenti alla specificità del territorio e della sua storia.
La chiusura del doppio fascicolo di «Metron», è affidata a due pagine, con tre colonne di testo in totale e cinque fotografie, dedicate alla presentazione degli assegnatari di Falchera: gli «ingegnosi operai specializzati» torinesi sono sostituiti da contadini dell'Italia del sud e, in misura molto minore, da profughi giuliani – lo iato tra utenza prevista e utenza reale del progetto è implicito nelle righe del racconto, e dichiarate sono le difficoltà che ne derivano, compensate più da auspici che dati di fatto. Il rito del piano giunge così al suo ultimo atto, con l'esaurimento dei quattro momenti della progettazione urbanistico-architettonica che si vuole scientifica - conoscere, comprendere, giudicare, intervenire[19].

Note

[1] Giovanni Astengo, *Nuovi quartieri in Italia*, in «Urbanistica», 7, 1951, pp. 9 sgg., per un quadro degli organici di «Urbanistica» il riferimento è alla nota 3 in: Carlo Olmo, *Gli incerti confini di una professione*, in *Urbanistica e società civile*, Bollati Boringhieri, Torino 1992. Il progetto urbanistico di Falchera ha come capogruppo Giovanni Astengo, all'epoca trentacinquenne, professore incaricato di urbanistica presso lo IUAV di Venezia, ed è formato da Sandro Molli Boffa, Mario Passanti, Nello Renacco, Aldo Rizzotti. I singoli edifici hanno ciascuno un progettista, tra cui tutti i componenti del gruppo di progettazione urbanistica, oltre a Gino Becker, Franco Fasana, Mario Oreglia.

[2] Sull'INA-Casa: per un'antologia ufficiale di tutte le realizzazioni: Luigi Beretta Anguissola (a cura di), *I quattordici anni del piano INACASA*, Staderini, Roma 1963. Per uno studio della genesi legislativa e delle basi politiche: Sergio Pace, *Una solidarietà agevolata: il piano INA-Casa*, in «Rassegna», 54, 1993, pp. 20 sgg. Per un racconto critico d'assieme: Istituto Luigi Sturzo (a cura di), *Fanfani e la casa. Gli anni Cinquanta e il modello italiano di welfare state. Il piano INA-Casa*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002; Paola Di Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione: il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, Donzelli, Roma 2010; Stephanie Zeier Pilat, *Reconstructing Italy: the Ina-Casa neighborhoods of the postwar era*, Ashgate, Farnham 2014. Si segnalano inoltre le foto che Cesare Leonardi, studente alla Facoltà di Architettura di Firenze, scatta al quartiere Falchera come esercitazione per il corso di Urbanistica I di Ludovico Quaroni (cfr. Andrea Cavani, Giulio Orsini (a cura di), *Cesare Leonardi. L'architettura della vita*, Lazy Dog, Milano 2017).

[3] Per una definizione di critica operativa: Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari 1968.
[4] Una polemica e sintetica voce sulla vicenda della critica d'arte in Italia fino agli anni '40 è in Carlo Ludovico Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Edizioni U, Firenze 1948.
[5] Giovanni Astengo, Mario Bianco, *Soleggiamento degli edifici*, in «Metron», 9, 1946, pp. 17 sgg.
[6] Al 1951 Bruno Zevi ha già pubblicato le sue opere più fortunate, *Verso un'architettura organica*, nel 1945, *Saper vedere l'architettura*, nel 1948, e, nel dicembre 1950, la *Storia dell'architettura moderna*.
[7] Al piano regionale piemontese è dedicato il numero monografico di «Metron», 14, 1947.
[8] Cfr. le osservazioni sull'avvio del piano di Ivrea in Carlo Olmo, *Gli incerti confini di una professione*, in *Urbanistica e società civile*, cit.
[9] Carlo Olmo, *Gli incerti confini di una professione*, in *Urbanistica e società civile* cit.; Marco Romano, *Gli anni cinquanta. La complicità ideologica degli urbanisti e il ruolo di mediazione della cultura*, in *L'urbanistica in Italia nel periodo dello sviluppo*, Marsilio, Venezia 1980, pp. 113 sgg.
[10] Roberto Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 65-66; Giuseppe De Luca, *Su Bruno Zevi e l'INU. Prime riflessioni*, in: Antonietta Iolanda Lima (a cura di), *Bruno Zevi e la sua eresia necessaria. Atti del convegno 23-24 maggio 2018*, Dario Flaccovio Editore, Palermo 2018, pp. 111-114.
[11] L'impianto positivista delle tesi di Astengo viene messo in rilievo, e stigmatizzato in quanto ostacolo alla presa in considerazione della dialettica materialista, in Marco Romano, *Gli anni cinquanta. La complicità ideologica degli urbanisti e il ruolo di mediazione della cultura*, in *L'urbanistica in Italia nel periodo dello sviluppo* cit.
[12] Marco Romano, *Il clima culturale del dopoguerra*, in *L'urbanistica in Italia nel periodo dello sviluppo* cit.
[13] Le fotografie pubblicate in «Metron» raffigurano una lo scorcio delle facciate delle cascine sul lato verso Borgaretto, una la facciata dell'osteria verso il viale, una la corte del canile, il cui perimetro snodato è una suggestione evidente per le soluzioni adottate a Falchera.
[14] In particolare, lo scorcio sulle facciate dei rustici, incorniciato dalle chiome degli alberi in primo piano, con l'aneddoto della figura sul sentiero.
[15] Molte osservazioni di Giovanni Romano in *L'attenzione di Giovan Piero Viesseux e le disattenzioni di Julien Sorel* calzano perfettamente alle iconografie di presentazione di Falchera: Giovanni Romano, *Studi sul paesaggio*, Einaudi, Torino 1978, pp. 93 sgg.
[16] Per una panoramica sulla letteratura di denuncia negli anni '50 il rinvio, in particolare per le note, è a Giovanni Durbiano, *L'appello al realismo: cultura comunista e cultura architettonica, 1954-1956*, in Giovanni Durbiano, *I Nuovi Maestri*, Marsilio, Venezia 2000, pp. 55 sgg.
[17] Le fotografie sono in tutto sessantadue, ripartite senza squilibri evidenti tra i diversi edifici; stralci di prospetti su fondo viola sono dedicati agli edifici di Astengo e di Rizzotti; di tutti gli edifici sono illustrate le piante degli alloggi. Solo per l'edificio di Astengo sono illustrate due vedute dall'interno verso l'esterno, ed è sempre l'edificio di Astengo l'unico dal quale si affaccino, in una piccola fotografia, degli abitanti.
[18] *Piano incremento occupazione operaia – case per lavoratori. Suggerimenti, norme e schemi per la elaborazione e presentazione dei progetti*, Roma ottobre 1950; *Piano incremento occupazione operaia – case per lavoratori. Suggerimenti, esempi e norme per la progettazione urbanistica*, Roma, dicembre 1950.
[19] Giovanni Astengo, *Intervento al IV congresso dell'INU*, Venezia 18-21 ottobre 1952, in «Urbanistica», 10-11, 1952.

BY-NC-SA