DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065

Editoriale 2

Gentucca Canella

Monumento memoriale

Abstract
Il numero apre, in via sperimentale, a una riflessione sul Monumento memoriale attraverso il coinvolgimento operativo, in un concorso di progettazione, dei dottorandi in architettura con la partecipazione vincolante di uno scultore. Il progetto di un memoriale celebrativo in cinque contesti di singolare valore ha visto un'iniziale selezione degli elaborati di primo grado (abstract, bozzetto, modello), da parte di una giuria presieduta da Paolo Icaro, maestro scultore, con Carmen Andriani, ordinario in composizione architettonica. Una giuria d'eccezione, quindi, che ha saputo riprendere certe costanti di impegno morale presenti in alcuni straordinari concorsi nazionali di progettazione tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Questo scritto si discosta pertanto da un editoriale in senso tradizionale cercando, seppur con molte incertezze, di proporre un ragionamento oscillante tra scultura e architettura, tra tensione plastica e elementi del comporre, tra carattere "domestico" e "monumento di memoria", tra "tensione al rientro" e critica militante.

Parole Chiave
Monumento memoriale — Scultura — Architettura — Critica militante — Secondo Novecento

Fig. 1
Locandina della *Giornata di studi sul Monumento memoriale. Figurazione e tensione plastica come istanza morale,* Torino, 10 maggio 2023, Salone d'Onore, Castello del Valentino, Dipartimento di Architettura e Design (DAD), Politecnico di Torino. A cura di Gentucca Canella, Paolo Mellano con Tanja Marzi, Maurizio Villata. Gli atti della Giornata di studi sono in corso di stampa nella collana *Architetti italiani del Novecento*, editore FrancoAngeli.

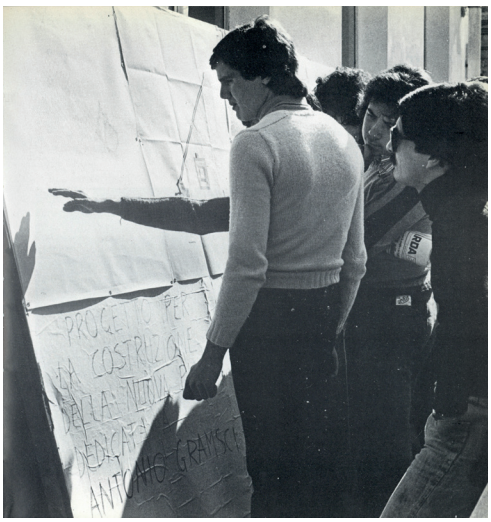
Sul "Memoriale", monumento di scultura. Tra autonomia di linguaggio e testimonianza corale

Il rilevamento comunale del'73 recita che Ales ha 2.351 abitanti […]. Risulta anche che gli analfabeti sono 200, i privi d'ogni titolo di studio 300 e che quelli con la sola licenza elementare 600 e 300 con quella delle medie inferiori […]. Questi dati possono introdurre ad una realtà sociale che è però estremamente contraddittoria e densa di problemi, specie se, arrivando da Milano, si deve realizzare un'opera pubblica con materiali, strumenti e forza lavoro locali[1] (Pomodoro 1977, p. 26)

Comincio da qui, dall'immagine introduttiva alla Giornata di studi torinese[2] del maggio 2023 – organizzata in parallelo al concorso di progettazione pubblicato su questo numero di FAM –, il *Piano d'uso collettivo* di Giò Pomodoro ad Ales, un piccolo monumento memoriale realizzato in un centro minore della Sardegna per celebrare un grande protagonista, Antonio Gramsci, inaugurato il 1 maggio 1977 alla presenza del Presidente della Camera dei deputati, Pietro Ingrao.
In tre mesi – dal febbraio all'aprile del 1977 – con il contributo volontario del suo autore che «è venuto ad Ales, vi si è stabilito, ha "sentito" e valutato le contraddizioni che scaturiscono da una eccezionale ricchezza umana e da una oggettiva condizione di emarginazione»[3], il memoriale per Gramsci è completato, nel fermento del lavorio di muratori, manovali, scalpellini locali insieme ai tecnici comunali, alle imprese e agli studenti. Per l'occasione si sono riaperte le cave di pietra calcarea di Masullas e di basalto nero di Mogoro, chiuse da più di dodici anni.

Ales – la patria di Gramsci – era, sino a ieri, uno di questi paesi, molto poveri e molto

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065



Figg. 2-3
Gli scalpellini al lavoro sui conci di basalto nero nella cava di Mogoro. Ales, marzo 1977.
Mostra del "Piano d'uso collettivo" allestita di fronte al municipio. Da AA.VV., *Giò Pomodoro, Piano d'uso collettivo a Gramsci-Ales 1977*, Marsilio Editori, Venezia 1977.

anonimi, ravvivato solo dalla mole persino eccessiva d'una sua bella chiesa, ma privo di ogni altra attrattiva che non fosse quella appunto d'aver visto nascere il grande pensatore e uomo politico sardo […]. Il grande merito di Giò Pomodoro […] fu quello di partire, sin dall'inizio, da una concezione anti-monumentale, e di rivolgersi invece a quella d'uno spazio comunitario agibile e utilizzabile dall'intera popolazione paesana (Dorfles 1977, p. 7).

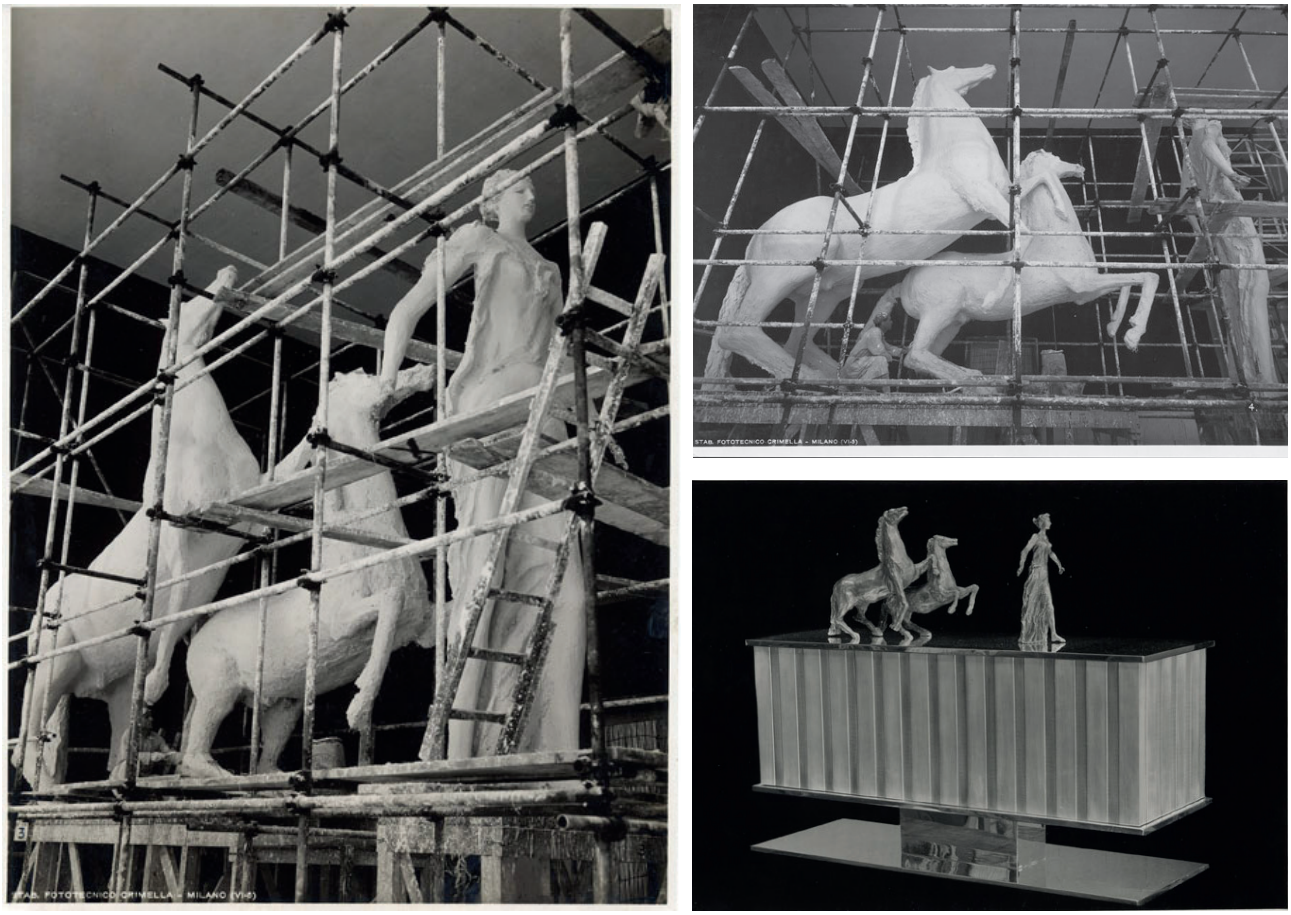
Gillo Dorfles introduce così una delle questioni di fondo sulla quale abbiamo voluto interpellare architetti, scultori, critici, chiamati a Torino per una presa di posizione – e non solo di linguaggio – sui rapporti espressivi e di tensione figurativa altalenanti tra i concetti di "monumentale" e "anti-monumentale" che, dagli anni Sessanta, hanno contribuito in Italia a marcare, in alcuni casi, l'operare artistico di un carattere "informale", spesso tradotto, in anni più recenti, in una sorta di equivocato slogan generalizzato che ha trovato terreno fertile anche nell'architettura. Al contrario, rispetto a questi presupposti, la scelta forse provocatoria di riprendere l'impronta del piccolo catalogo della mostra veneziana del 1977, evidenzia in primo luogo l'intento, il significato più profondo, forse anche uno dei maggiori meriti, crediamo, di quest'opera di Giò Pomodoro scultore: celebrare Antonio Gramsci attraverso un "piano d'uso collettivo" che si fa piazza, mercato, focolare, fontana ma anche stazione di transumanza delle greggi e che sembra assorbire, in una sorta di consuetudine da borgo agricolo, senza porli in contrasto, il monumento e il memoriale «in un unico processo di organicità creativa»[4]. Una sorta di traduzione laica, scrive Antonio Del Guercio, di «un pensiero plastico-culturale tanto articolato […]. Un modo che forse Longhi avrebbe definito "feriale", come pure avrebbe potuto collocare questa piazza sarda rinnovata tra gli eventuali, e rarissimi, *santuari di un'arte semplice* del nostro tempo»[5].
Un monumento? Parafrasando, per il *Piano d'uso collettivo* a Gramsci, quanto scritto nel 1988 da Carlo Aymonino sul Campus di Pesaro: «Se quanto ho affermato prima produce monumenti, si tratta, sì, di un monumento»[6].
Sono infatti convinta, anche un po' estremizzando, che quando si è cercata una sintesi artistica nel progetto compositivo, rivendicata già dagli anni Cinquanta del Novecento più dagli stessi "designer" (tra gli altri, Ponti, Magistretti, Caccia Dominioni, Zanuso, Sottsass) che dagli scultori chiamati in causa, spesso non si hanno avuto risultati del tutto originali sia a livello espressivo che funzionale, in alcuni casi addirittura relegando l'opera artistica a una sorta di partito decorativo, seppur di indubbia qualità.

Fig. 4
Copertina del volume. AA.VV., *Giò Pomodoro, Piano d'uso collettivo a Gramsci-Ales 1977*, Mostra organizzata dal Comune di Venezia, Marsilio Editori, Venezia 1977.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065

Figg. 5-6
Lucio Fontana, Gruppo scultoreo nel Salone d'Onore, di Persico, Nizzoli, Palanti, Sesta Triennale, Palazzo dell'Arte, Milano, 1936.
©Triennale Milano.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065



Figg. 7-8-9
Lucio Fontana, Gruppo scultoreo nel Salone d'Onore, di Persico, Nizzoli, Palanti, Sesta Triennale, Palazzo dell'Arte, Milano, 1936.
©Triennale Milano.

Così come non persuadono del tutto, in quanto in certo senso stabilite da un ideale valore di merito, le riflessioni di Gillo Dorfles in un'intervista del 2003, dove dice: «l'inserimento di un'opera d'arte "decorativa" in un ambiente moderno dovrebbe essere un fatto di perfetta sintonia tra l'artista e l'architetto»[7], come del resto anche alcune forzature di Gio Ponti per un sodalizio tra artista "nuovo" e produzione tecnica orientata al gradimento. Occorre riconoscere che nell'architettura "civile", perlopiù di secondo Novecento – e non sono numerose le opere che rispondono a questa condizione –, l'intervento artistico in molti casi non ha costituito una invariante né tipologica, né funzionale né tantomeno figurativa.
La ripresa quindi di certa autonomia di linguaggio sperimentata ed esercitata su temi di grande impegno e tensione morale – dal "memoriale", laico o religioso, fino a una sorta di celebrazione civile compiuta per funzioni integrate di "*monumenti alla periferia*"[8]: la scuola, il centro civico, il teatro –, riuscirebbe oggi a garantire anche una più incisiva riuscita dell'intervento artistico in generale e forse a dare nuovo senso allo "scultoreo", quando quest'ultimo si concretizzi in occasioni non motivate da una committenza privata, in una dimensione, sì tridimensionale, ma di libertà figurale.
La scultura, più vicina all'architettura anche nella dimensione scalare, potrebbe così riacquistare quell'attimo di scatto puramente espressivo, un proprio nuovo modo di comunicare "sentimentalmente più coinvolto", riprendendo forse certi presupposti di immedesimazione dalla critica purovisibilistica longhiana in un rapporto di forma e contenuto, tra lettura dell'opera e contestuale complessità del suo autore. Del resto, a dimostrazione di quanto si sostiene, quanto è più potente, tra gli altri, l'operare giovanile di Lucio Fontana scultore, rispetto al suo coinvolgimento di alta "ricucitura" nell'architettura e nelle sue, seppur bellissime, «spaziali» esibizioni?

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065

Fig. 10
Lucio Fontana, *Via Crucis*, 1947. Stazioni.
Da *Lucio Fontana: Vie Crucis 1947-1957,* Mondadori Electa, Verona 2011. Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Via Crucis 1947,* Gangemi Editore, Roma 2007.

«Egli – scrive Enrico Crispolti nel 1962 – crede perciò al linguaggio, come ipotesi creativa, non come modulo, cifrario o convenzione […] inventa ogni volta un nuovo termine di linguaggio, una nuova ipotesi di comunicazione»[9]. In proposito vale la pena richiamare il gruppo scultoreo fuori scala con i cavalli rampanti dietro la statua dell'Italia (poi ribattezzata Vittoria) che sembrano quasi fuoriuscire dall'immagine fotografica bidimensionale dell'allestimento nel Salone d'Onore alla Sesta Triennale inaugurato nel 1936 e le stesse parole che Edoardo Persico, autore con Nizzoli e Palanti, riporta nella relazione di progetto: «la scultura e le opere musive non sono pensate come "decorazione", o comunque come parti aggiunte all'architettura, ma ne costituiscono quasi l'argomento per la loro stereometria e per l'intima aderenza stilistica»[10]. Viene annullata, anche attraverso una straordinaria riscrittura espressiva, ogni pretesa di celebrazione politica:

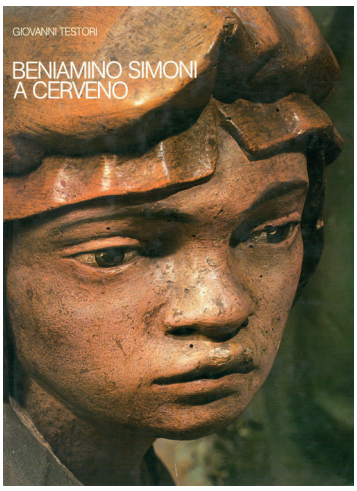
> […] lasciando intatta, perché voluta, la retorica della sospensione intesa come testimonianza morale. […] Persico […] opta per il "*carattere monumentale*", che riproponga in termini originali l'archetipo antico del colonnato in un'opera italiana capace di confermare i principi del gusto moderno con "*un atto di fiducia nella grandezza dell'Europa pacificata*" (Guido Canella, 2010, pp. 226-227).

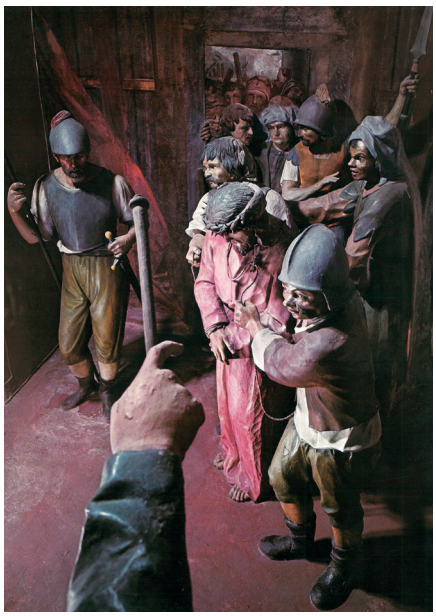
E ancor più è evidente quando Fontana si confronta, da scultore-ceramista, con i temi commissionati dal clero, reinterpretati in forma di memoriali laici, tra tutti, oltre al modellato rimasto in bozzetto degli studi figurativi per la quinta porta del Duomo di Milano, 1951-52, nelle precedenti straordinarie formelle delle 14 stazioni della *Via Crucis* smaltata del 1947 che, scrive Giovanni Testori nel 1988, «ebbe ad eseguire, senza commissione alcuna; dunque, spinto da una sua privatissima tensione e necessità»[11]. Ma non è forse questa tensione morale che nasce interna e necessaria a garantire alla *Via Crucis* di Fontana un carattere "monumentale" – non per dimensione, ma per forza espressiva – spinto quasi da una profonda trascendente lacerazione plastica?

> Questo groviglio – prosegue Testori – di materie, superbamente glassate […] angosciosamente glassate, quasi l'invetriatura fosse un caramello sanguinante, sacrificale e, insieme, stellare; questo groviglio, dicevo, dove le figure s'inseguono, s'attirano, si torcono, s'allungano, si sbrindellano, s'abbracciano, si feriscono, si baciano e dove, atto dopo atto, vien umiliato e, insieme, esaltato l'evento finale della vita di Cristo, pone, senza più mezzi termini, la designazione di tutta l'opera di Fontana. […] Insomma, quello che abbiamo sempre ritenuto e che, oggi, con maggior coscienza, e interesse, abbiam per certo, è che Fontana fu e restò sempre, non soprattutto, ma solo scultore (Testori 1988, pp. 45,46).

Saltando temporalmente, ma insistendo ancora su temi di "memoriale coralità", ecco la settecentesca *Via Crucis* di Beniamino Simoni a Cerveno, tutta interna al Santuario. Un percorso ascensionale a gradoni – «Sacra scala o Scala granda e dissacranta, come a me par giusto chiamare il nostro monumento»[12] –, culminante in sommità con la Deposizione, distribuisce le 14 cappelle decorate ad affresco, contenenti statue a grandezza naturale in legno e stucco. E ci piace pensare sia stata riferimento alla altrettanto straordinaria salita, di secondo Novecento, segnata dai due scaloni a rampa unica, del Noviziato di Giorgio Raineri in Valsalice a Torino, ormai perduto e trasfigurato.
Ecco, per il Simoni a Cerveno, ancora Testori ci parla di monumento, di rivoltosa impresa e di dissenso, anche nel modo laico di intendere la scultura sacra dove le grandi statue, al vero, sul punto di compiere, o subire, un

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065





Figg. 11-12-13
Beniamino Simoni, *Via Crucis* a Cerveno, 1752. Copertina del volume e *Stazioni I, VII*.
Da Giovanni Testori, *Beniamino Simoni a Cerveno*, Grafo Edizioni, Brescia 1976.

gesto, un'azione, insieme alla «mirabile Scala», restano in attesa di essere ricomposte nella loro integrità, anche nei toni di colore originari:

> Il Simoni […] si pianta lì, nel bel mezzo del secolo, con le sue zampe da toro testardo e senza requie; si pianta lì e vive; vive e soffre fino all'ultima stilla di sudore e di sangue le presenti e passate sofferenze, ingiustizie, violenze, servitù, turpitudini, fami e vergogne del suo povero, disperato popolo; vive, soffre e constata; e constatando pietoso della sola pietà possibile a quei tempi (che era l'indignazione), una scultura gli cresce nelle mani, potente, tragica, nuovissima […] e un'altra gli si svuota tra le dita, s'accascia sulla stessa spoglia e cade in nulla come un sacco vuoto. Tutto questo, si badi, usando per l'una e per l'altra, gli stessi ugualissimi mezzi; lo stesso, ugualissimo stile. In questo senso l'operazione del Simoni […] si colloca, a mio parere, come il fatto più tragicamente oltranzista che la nostra cultura figurativa (per non dire la nostra cultura *in toto*), entro l'intero Settecento, abbia saputo offrirci (Testori 1976, p. 20).

Fig. 14
Beniamino Simoni, *Via Crucis* a Cerveno, 1752. Interno del Santuario.
Da [https://www.capeledicerveno.it/].

Infine, a conclusione di questa prima parte, si vuole ricordare in anni più recenti il *Compianto sul Cristo morto*, del 1985, in terracotta policroma a ingobbio e graffito, di Ilario Fioravanti, scultore cesenate, che pur distante dall'architettura contestualizzata dei ben noti e amati Sacri Monti lombardo-piemontesi, richiama il teatro montano di Gaudenzio Ferrari e Tanzio da Varallo estremizzandone il dolore, in carne e in spirito, attraverso il tuttotondo e il colore. «Ha, Fioravanti, della vita, un sentimento così terragnamente, così pienamente, così irreparabilmente cristiano – verrebbe da dire, ecco, francescano – da lasciare, oggi, come interdetti […] fu, e resta, della moderna vicenda terracottista del nostro Paese, il vero re pastore e il verissimo re, amante, cantante e cantore»[13].
Un monumento? Se quanto affermato prima produce monumenti, si tratta, sì, di monumenti.

Sul "Memoriale", monumento di architettura.
Mors construens. Tra Monumento alla Resistenza di Cuneo e nuovo Cimitero di Modena

Tutto ha avuto inizio dal concorso per il Monumento alla Resistenza di Cuneo, 1962-63, di cui si è già scritto in precedenza[14], che ha indirizzato certe scelte di fondo, e non solo organizzative, presenti nella call aperta ai dottorandi delle Scuole di Architettura e agli scultori. Si è cercata una lettura meno consolidata, che per un verso non focalizzasse lo sguardo,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065

Figg. 15-16
Ilario Fioravanti, *Compianto sul Cristo morto*, 1985, Chiesa del Suffragio di Longiano.
Da [https://bologna.repubblica.it/cronaca/2023/03/29/news/fioravanti_compianto-394148744/].

come di consueto, sul progetto di Rossi, Polesello, Meda, seppur molto simbolico, ma procedesse per tentativi mescolando anche in modo improprio e per improvvisazione alcuni presupposti. Così si è voluto prendere l'avvio da quanto scritto da Ernesto Rogers nell'introduzione *Progetti di architetti italiani* sulla «Casabella-Continuità», n. 276, del giugno 1963, «Monumenti al margine dell'architettura dove essa confina con la scultura»[15], che ben si addice ad introdurre anche questa nostra proposta su FAM e a prolungarne in futuro, speriamo, gli intenti:

> La pubblicazione dei progetti di cui è formato questo numero rappresenta solo la prima serie di un seguito di presentazioni del genere che ci ripromettiamo di fare. Pur stabilendo una scelta critica, «Casabella» non intende con ciò di patrocinare alcun gruppo ma soprattutto di aggiornare l'informazione con opere di persone per lo più inedite. La scelta non è casuale, anche se nell'ambito stesso dei suoi caratteri è incompleta: si tratta di architetti giovani che si possono considerare – entro un certo margine – come appartenenti alla stessa generazione (Rogers 1963, p. 13).

Il coinvolgimento di una generazione più giovane, come quella dei dottorandi, forse meno abituata a cimentarsi sul progetto di architettura, ha visto anche una seconda occasione di confronto, nello scorso dicembre, nel presentare alcuni lavori, tra i 14 selezionati per il secondo grado del concorso, nel Laboratorio di Teoria del progetto della Scuola torinese. Abbiamo ritenuto di introdurli agli studenti del terzo anno con una locandina, in certo senso omaggio ai "fratelli maggiori": *Generazioni a confronto tra didattica e progetto. Dalla rivista FAMagazine, progetti dei Dottorandi di architettura sul Monumento-memoriale*[16].
Come per il secondo grado del concorso di Cuneo, nell'intento di questa call sul Monumento memoriale «è superfluo avvertire che la scelta è stata operata senza tenere alcun conto delle impostazioni emblematiche»[17].
Il bozzetto o modello scultoreo, viene intenzionalmente prima della relazione trasposta in saggio e, per assurdo, dello sviluppo della stessa idea progettuale. Ci sembra infatti che i progetti più convincenti siano quelli in cui l'elemento scultoreo, non necessariamente prodotto materialmente dall'artista, prende quasi il sopravvento. Per questo motivo, sulla rivista, si è voluto anticipare per ogni gruppo, nella pagina di apertura – espressamente su fondo nero – l'immagine fuori scala del modello. Il tema celebrativo che vincola l'architettura alla scultura non chiede quindi una "sintesi artistica" ma forza emotiva e tensione espressiva.
Anche per evitare pericolose astrazioni, si sono dati cinque contesti di singolare valore ideale, politico e simbolico: il rapporto tra la ricostruzione del sistema sociale e dell'istruzione per l'indipendenza nazionale e l'architettura dei "Tre Mondi" (le Scuole d'Arte all'Avana, 1961-63 e la *Zero*

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065

Fig. 17
Locandina del seminario *Generazioni a confronto tra didattica e progetto. Dalla rivista FAMagazine, progetti dei Dottorandi di architettura sul Monumento-memoriale,* Torino 20 ottobre 2023. Partecipano dottorandi di architettura e scultori: Annalucia D'Erchia con Giorgio Milani, Andrea Valvason con Nicola Facchini, Houssam Mahi con Lorenzo Manunta, Thomas Pepino con Elio Garis, Riccardo Rapparini con Pinuccia Bernardoni, Maurizio Villata con Paolo Delle Monache. Laboratorio di Teoria del Progetto, a.a. 2023-2024, Dipartimento di Architettura e Design (DAD), Politecnico di Torino. Docente Gentucca Canella, Collaboratori Ja-Zhen Chang, Giulio Saponaro.

School, in Eritrea, 1970); il fuori scala "monumentale" per le classi più povere dell'Algeria (la grande piazza delle "duecento colonne", a Climat de France, 1955-57); la costruzione di un "ordine sociale e di una feconda via del lessico artistico" per una nuova "città dei ragazzi" (l'Istituto minorile Marchiondi-Spagliardi a Baggio, 1953-57); l'identificazione e la riconoscibilità di una necessaria e dovuta "territorialità" e cittadinanza dei migranti e delle sepolture[18] (la strage a Lampedusa del 3 ottobre 2013).
I gruppi composti da dottorandi e scultori hanno scelto, per la maggior parte, il "Memoriale nel Mediterraneo"[19], per i più giovani sicuramente più attuale e coinvolgente, anche se il velato suggerimento e la speranza, come già sperimentato in precedenza nella didattica con gli studenti torinesi, era di anticipare nel progetto cenni e ipotesi che coinvolgessero maggiormente questioni ancora irrisolte di dignità per i dispersi e per le vittime – «riconosciuti almeno nella morte»[20].
Una sorta di "*zolla della memoria e dello spirito*", potremmo dire con le parole di Salvatore Bisogni, atto di rigenerazione con rimando anche ad «entità rimaste isolate o successivamente assorbite dalla città consolidata, come avvenuto con il Campo dei Miracoli e il Cimitero a Pisa o con i nuclei federiciani sull'Adriatico e nell'entroterra pugliese»[21], qui, a Lampedusa, concretizzata nel memoriale di tipo cimiteriale – tenendo in considerazione il possibile ampliamento dei due preesistenti in affaccio sulla Baia levante – sulla linea ideale compresa tra la Porta d'Europa di Mimmo Paladino e le rotte migratorie. Un segno fuori scala, di celebrazione monumentale, sulla traccia del ridisegno urbano-territoriale e tipologicamente espressivo di alcuni casi emblematici, realizzati tra Sette e Ottocento, il Cimitero per i meno abbienti delle 366 fosse a Napoli e il Cimitero di Santa Maria dei Rotoli a Palermo (ma anche dei più recenti progetti di concorso per l'ampliamento di San Michele in Isola a Venezia, del 1998, di Gianugo Polesello e di Antonio Monestiroli).

Tra critica militante e necessario "pregiudizio". Una prima conclusione

Il risultato del primo grado del concorso per il Monumento alla Resistenza di Cuneo viene anticipato da Bruno Zevi, attraverso un esplicito e appassionato giudizio evidente anche nell'ordine di apertura e di chiusura dei dieci progetti ammessi, prima su «L'Espresso»[22], nel 1962, poi su «L'architettura. Cronache e storia», nel 1963[23], pubblicandone quasi per intero immagini e relazione:

> CUNEO. Nel consegnare al sindaco il verdetto del concorso di primo grado, i membri della commissione giudicatrice erano visibilmente commossi. L'intero schieramento dell'arte italiana aveva risposto all'appello per il monumento alla Resistenza: 62 progetti redatti da centinaia di architetti e scultori costituivano una partecipazione inedita per un concorso; dalle personalità più affermate ai giovanissimi, tutti avevano dato con slancio il meglio di se stessi. Era evidente ·che per molti il risultato non aveva alcuna importanza: avevano disegnato e scolpito per un impulso non strumentale, quasi per ripensare le gesta, gli amici caduti, il brano più generoso della propria vita, le speranze che sembrano riprendere corpo, dopo vent'anni. […] a Cuneo il monumento non è solo evocativo; segna il legame con la nuova resistenza nel quadro di una riscossa politica (Zevi 1962, p. 19).

Ma queste predilezioni controcorrente e queste attitudini da architetto operante Zevi le anticipa del resto, in questi stessi anni, anche nel legame indissolubile tra rivista e direttore che diventa importante elemento

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065

Il monumento di Cuneo

DIECI INTERPRETAZIONI DELLA RESISTENZA

di BRUNO ZEVI

CUNEO. Nel consegnare al sindaco il verdetto del concorso di primo grado, i membri della commissione giudicatrice erano visibilmente commossi. L'intero schieramento dell'arte italiana aveva risposto all'appello per il monumento alla Resistenza: 63 progetti redatti da centinaia di architetti e scultori costituivano una partecipazione inedita per un concorso: dalle personalità più affermate ai giovanissimi, tutti avevano dato con slancio il meglio di se stessi. Era evidente che per molti il risultato non aveva alcuna importanza: avevano disegnato e scolpito per un impulso non strumentale, quasi per ripensare le gesta, gli amici caduti, il tempo più generoso della propria vita, le speranze che sembrano ripiombare corpo, dopo vent'anni. Ecco perché questo è stato un ordinale partecipazione al concorso. Negli ultimi anni sono state indette numerose gare per i monumenti ai partigiani di Parma, Reggio Emilia, Udine ed altre città. Ma gli artisti hanno evocato con un sentimento malinconico: troppo era il distacco tra l'antica tensione e la vita "agra" del dopoguerra. Oggi invece è diverso: a Cuneo il monumento non è solo evocativo, segna il legame con la nuova resistenza nel quadro di una ricerca politica.

Al concorso di secondo grado sono stati ammessi dieci progetti. Alcuni sono accompagnati da lunghe relazioni che ne illustrano gli aspetti simbolici; altri sono immediatamente leggibili e non esigono commenti. E' il caso del progetto di Nino Franchina proponendo «non un monumento, ma uno spazio da vivere più che da vedere, con significato di museo o meglio di reggetto, di memorandum», una fossa dove sono raccolti i cimeli della lotta armata; modo cemento commentato da una scultura tridimensionale in ferro; Tomaso Valle e Pericle Fazzini propongono un parco con una trincea, in parte percorribile, del monumento a Auschwitz nel quale vivono il concorso internazionale. Non si discostano dallo stesso impianto Fulco Pratesi, Giulio Rossi Crespi e Ugo Sarlorta che però coprono la depressione artificiale del terreno con una copertura di travi in acciaio, sequenze di rotaie che dal fulcro della Resistenza scattano in quattro direzioni. Mario Maniori Elia e Aldo Calò hanno scelto di «fermare l'attenzione dell'osservatore su un solo elemento fortemente evocativo. La piastra aguzzata contro il panorama dei monti ricorda il fecondo sacrificio di Boves». Sergio Musmeci e Leonaide Zanini si affidano a due idee-base: a quella della Resistenza e della difesa concretizzata da un grande muro in pietra, e quella della libertà rappresentata da una scultura spaziale sospesa su un velo d'acqua». Enrico Ascione e Fabrizio Cocchia propongono «due elementi di dissonanza e una doppia assia da realizzare in cemento grezzo, culminante in una piattaforma che guarda verso Boves». La scala fa da richiamo ottico, non da fondale scenografico».

Luciano Rubino e Aldo Caron presentano una soluzione elegante: «Il contenuto l'abbiamo stigmatizzato in tre momenti: l'oppressione, la lotta e la libertà riconquistata. Nella traduzione architettonica, l'oppressione è identificata nel masso sotto il quale, benché tradita, serpeggia viva la fede e la coscienza del popolo; la lotta nella spaccatura, la frattura del blocco, della forza negativa, e l'elemento in ferro ingigantisce, fendente della brutta violenza. Nel terzo momento, il più bello, questo elemento esplode splendente nella luce ritrovata».

Luigi Cosenza, Salvatore Bisogni, Gregorio Muntaiane, Paolo Ricci, Antonio Tammaro al preconcetto dell'inserimento «all'ambiente urbanistico del Viale degli Angeli, ma ancor più della continua presenza del monumento in tutto il territorio della regione. Un'architettura a misura d'uomo nella sistemazione a verde della città, ma anche una costruzione capace di raccogliere e riflettere la luce naturale del giorno alle maggiori distanze delle vallate e dei monti». Perciò, mentre tra gli alberi si dipana una struttura metallica cui sono sospese a pagine di cristallo su cui leggere le poesie, i canti, i nomi di uomini e le località», un pilone d'acciaio, alto 85 metri, sostiene una composizione di cristalli cromati capaci di captare e trasmettere luce verso levante e ponente.

Il progetto paesisticamente più impegnato è di Roberto Gabetti, Aimaro Oreglia d'Isola e Franco Garelli. Contro l'asse di via Dante si protende una chiusa schiera di pilastri di bronzo levigato lucido. Penetrando sotto questa visiona barriera si attraversa un condotto di 60 metri, "la strada della libertà", abbandata sul vuoto, che adduce ad un'ampia partita di verde da cui si vedono i «cugi liberi nella pace quei paesi, quelle montagne, quel mondo allora piombato nella tragedia della guerra». Non più un oggetto, ma una costruzione da cui si domina l'arco alpino.

Tenebrosa e drammatica è la immagine di Ico Parisi, Mirico Cavadini, Francesco Somaini e Lodo Fontana, completamente interrata. La illustra Giorgio Bassani: «Mi è preferito evitare il confronto con la piramide di Cheope. E quasi a significare che la Resistenza, intesa come patrimonio di memorie e di moralità, ha il suo tempio più vero nel segreto e nell'intimo delle coscienze, ecco, invece, una sala sotterranea, rivestita nel volume di nudissimo cemento, sopra, una forma verticale, di metallo, una specie di lamento dolorante, qualcosa che si divincola. Attorno, due masse opprimenti, dure, rosse e pesanti come le morse di una tenaglia mostruosa. Sotto, attraverso il pavimento, una lunga fenditura, radicata nel vivo della materia come con un bisturi. La luce naturale, che piove dall'alto, si raccoglie sopratutto laggiù, sulla forma metallica che si torce e si avventa. Ma verso i margini della sala, lungo le pareti, è l'ombra a prevalere».

Dieci interpretazioni della nuova storia d'Italia: dieci interpretazioni che, sebbene diverse, significano diverse. Architetti e scultori si sono rimessi al lavoro con lo stesso entusiasmo: entro la fine di marzo devono elaborare il progetto definitivo; chiunque vinca, Cuneo avrà uno splendido monumento alla Resistenza.

Plastico del monumento alla Resistenza progettato dagli architetti Enrico Ascione e Fabrizio Cocchia e dallo scultore Umberto Mastroianni.

Fig. 18
Bruno Zevi, *Il monumento di Cuneo. Dieci interpretazioni della Resistenza*.
Da «L'Espresso», 30 dicembre 1962, p. 19.

della stessa comunicazione architettonica e contribuisce a costruire una cultura critica. Scontando alcuni perentori giudizi di valore che ha dato delle diverse poetiche e personalità dell'architettura moderna, come dice Guido Canella in una lezione su Bruno Zevi del 1982:

> Eppure, personalmente, ho sempre mantenuto grande stima e molto affetto per lui: stima per il critico e lo storico, affetto per l'intellettuale e l'uomo di cultura che ha scelto sempre la strada della sincerità, fino alla provocazione, cioè l'insubordinazione morale della propria verità poetica di fronte a tante ambiguità che troppe volte offuscano un confronto autentico e leale sul controverso destino dell'architettura (Guido Canella, 1982, 2002)[24].

Trascorsi dieci anni, sulla rivista «Controspazio»[25], nel 1972, Paolo Portoghesi introduce i progetti per il concorso nazionale di un altro importante "monumento memoriale", il nuovo Cimitero di San Cataldo a Modena:

> La risposta degli architetti italiani agli interrogativi posti dal concorso nazionale è stata ricca ed articolata: una cinquantina di progetti in maggioranza frutto di un impegno non superficiale e della volontà di trovare una indicazione metodologica valida anche aldilà della occasione contingente. Il risultato finale, sebbene provvisorio, offre una indicazione chiara. Esso è frutto non di un accordo ma di una spaccatura della commissione e di un acceso dibattito tra una maggioranza e una minoranza. Segno anche questo di un positivo rifiuto della prassi compromissoria così frequente che insabbia tutto ciò che emerge dalla mediocrità e premia non l'una o l'altra scelta ma l'assenza di scelte, l'assenza di "tendenza" (Portoghesi, 1972, p. 2).

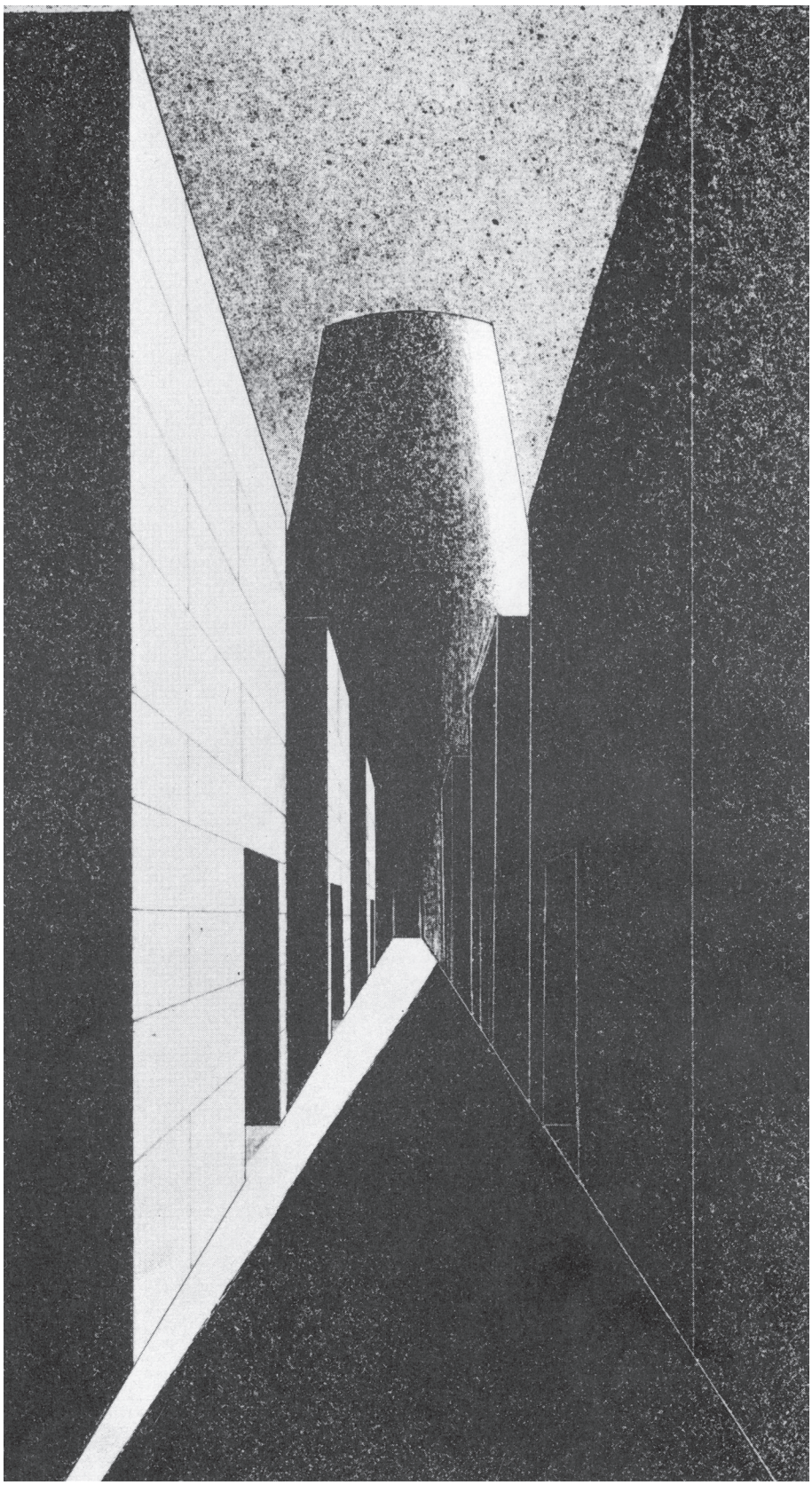
I progetti di Aldo Rossi per i due concorsi nazionali di progettazione per il Monumento alla Resistenza di Cuneo, 1962 e per il nuovo Cimitero di San Cataldo a Modena, 1972, sono stati analizzati e sviscerati forse in tutti i loro caratteri. Qui interessa, seppur schematicamente, mettere a confronto il ruolo delle commissioni giudicatrici, due Giurie senza dubbio "d'eccezione"[26], in due concorsi tra i più significativi per il contesto italiano non solo di quegli anni:

> Il cimitero di Modena fu leggermente cambiato nei due gradi di concorso e ricordo le interminabili discussioni per arrivare alla vittoria nel secondo grado dopo che il progetto aveva vinto il primo a pieno titolo. C'eravamo lasciati la sera nel dubbio se indicare un unico vincitore; lo stesso Carlo Aymonino tentennava anche perché Nino Dardi aveva presentato un progetto di grande fascino, uno dei più felici (Portoghesi 2021, p. 42).

Se infatti non è possibile dimenticare la dura e intransigente opposizione di Bruno Zevi, non limitata soltanto a questi due progetti rossiani – dal cubo-memoriale per la Resistenza cuneese che non rientra tra i dieci ammessi al secondo grado, fino al grido di «scandalo» suscitato dai risultati del concorso di idee per il nuovo cimitero di Modena, nel testo *Cadaveri architettonici* pubblicato su «L'Architettura. Cronache e storia» del 1973[27] – occorre anche tenere in considerazione che Paolo Portoghesi è stato giudice, puntualmente in alcuni tra i più importanti concorsi, decisivi all'affermazione, anche internazionale, di Aldo Rossi, oltre naturalmente al caso dell'affidamento diretto, per il Teatro del Mondo, in occasione della Biennale di Venezia.
Credo allora che ne *L'azzurro del cielo*, di Aldo Rossi con Gianni Braghieri, l'assunzione di significato forse troppo vincolata da una teoria orientata a priori ad accostamenti quasi di carattere "domestico": «il cubo vuoto con i fori senza infissi come casa incompiuta e abbandonata, la ciminiera come

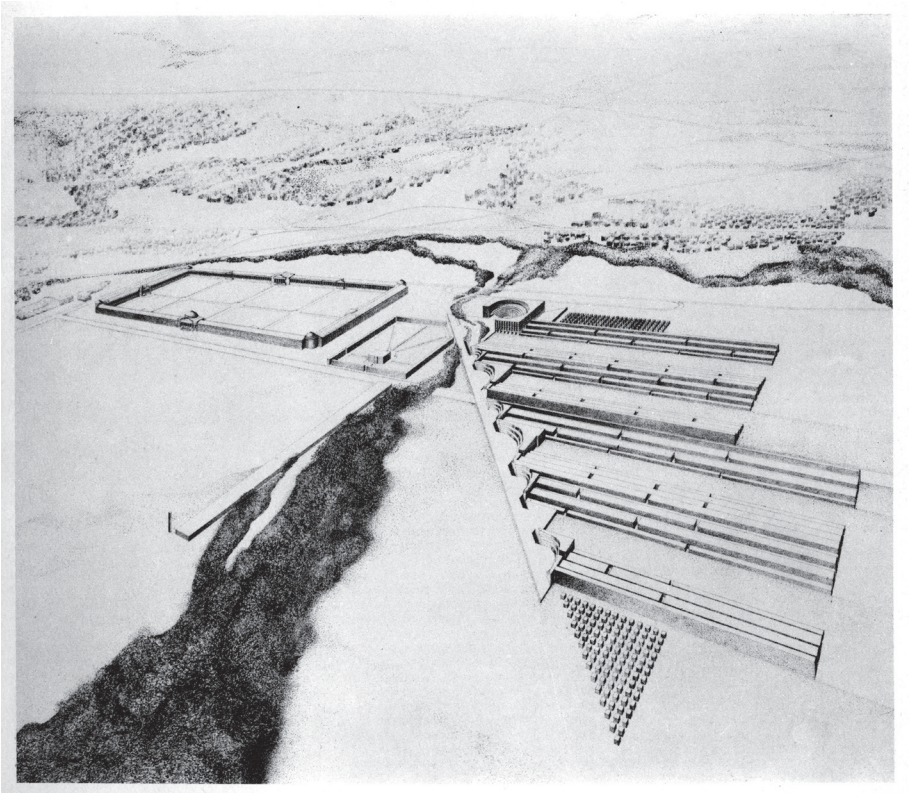
DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065

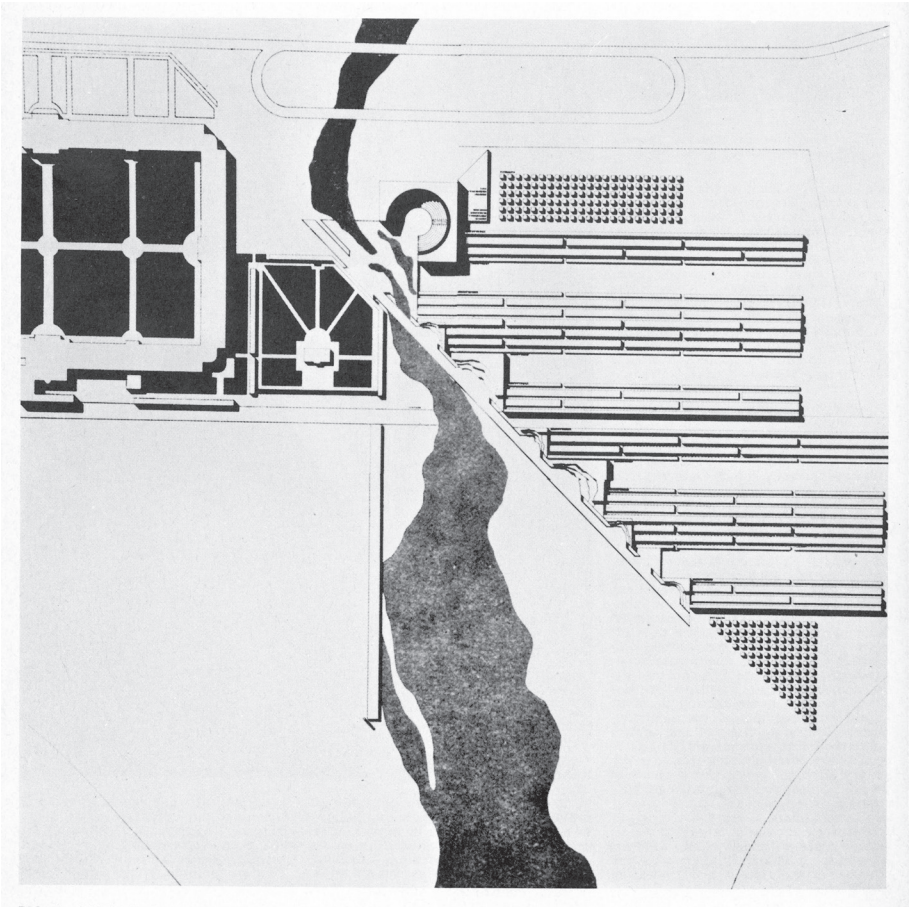
Fig. 19
Aldo Rossi con Gianni Braghieri, *Prospettiva dal corridoio centrale fra gli ossari verso la Fossa comune*, Progetto, *L'azzurro del cielo*, primo classificato, concorso nazionale di idee per il nuovo Cimitero di Modena, 1972.
Da «Controspazio», n. 10, ottobre 1972, p. 9.



DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065

Figg. 20-21
Costantino Dardi, Giovanni Morabito, Michele Rebora, Ariella Zattera, Veduta prospettica generale e planimetria generale con ombre, Progetto *Dom*, secondo classificato, concorso nazionale di idee per il nuovo Cimitero di Modena, 1972.
Da «Controspazio», n. 10, ottobre 1972, p. 13.





DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065

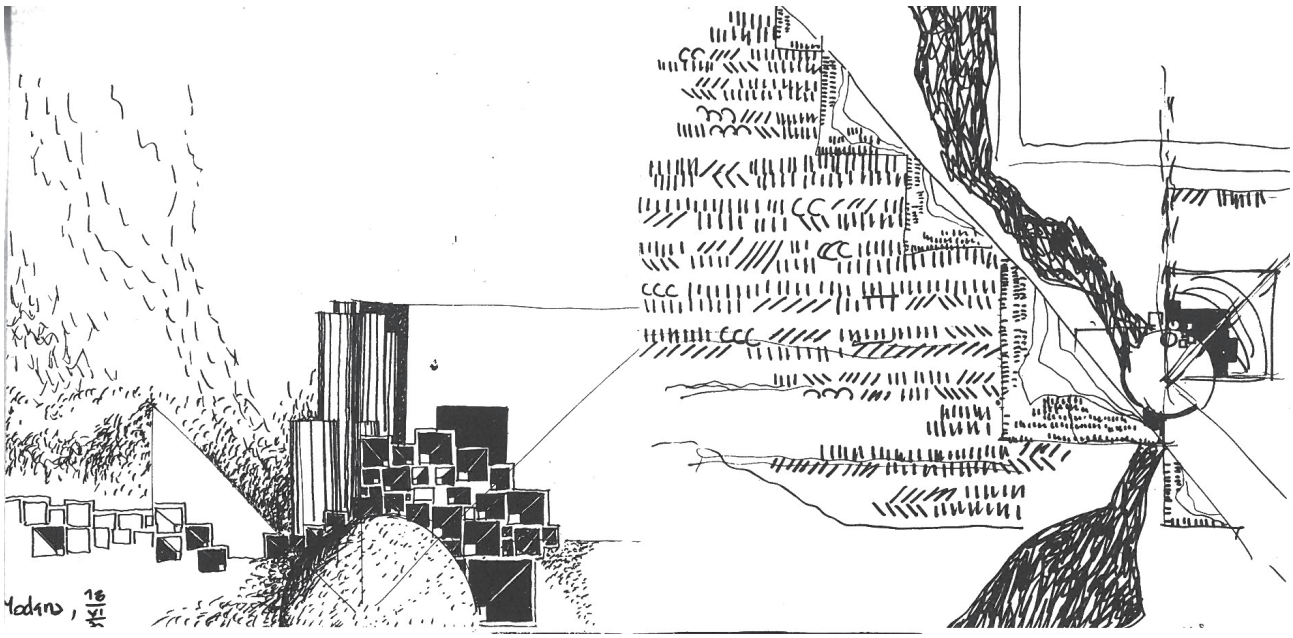


Fig. 22
Costantino Dardi, Disegni di studio, Progetto *Dom*, concorso nazionale di idee per il nuovo Cimitero di Modena, 1972
Da C*ostantino Dardi, semplice lineare complesso*, Quaderni di Teoria e Progetto, n.1, Editrice Magma, Roma 1976, Città e progetto 1, Collana di Architettura diretta da Francesco Moschini.

icona della fabbrica», o "zoomorfico": «la spina centrale allusione alla lisca di pesce, allo scheletro dei vertebrati»[28], così come poi reinterpretata da altri, allievi e non allievi, negli anni a seguire e meno rivolta all'effettivo valore quasi di "insurrezione simbolica" del segno compositivo abbia favorito, in senso opposto, una sorta di «tensione al rientro» direbbe Zevi.
Del resto, questa sorta di ritirata, sembra trovare conferma nell'introduzione di Portoghesi su «Controspazio», in un primo momento quasi esitante sull'assegnazione finale che lo ha visto scendere in campo in prima persona:

> Nel progetto contrassegnato dal motto «L'azzurro del cielo» […] l'architettura rivendica la sua funzione semantica, diventa «parlante» nel tentativo di contrapporre alla privatezza del compianto individuale dei valori collettivi direttamente comunicabili. Le scelte lessicali però appaiono ai confini dell'ambiguità. […] L'indiscutibile ispirazione arcaistica dechirichiana e ancora i legami con Boullée e con il neo-classicismo ideologico sono scorie incombuste di un processo sintetico arrestato troppo presto, o legittime parentele culturali? (Portoghesi 1972, p. 3).

In estrema sintesi, come avvenuto dieci anni prima nel concorso per il Monumento di Cuneo, nel concorso per il Cimitero di Modena ci si sarebbe aspettati, da una Giuria altrettanto d'eccezione, quello stesso singolare travaglio di gestazione, con un coinvolgimento anche alternativo a linee già tracciate.
Cosicché, al giudizio di *primo classificato* per il progetto di Aldo Rossi – penso più per quell'originalità poetico-linguistica tanto radicata negli schizzi e nei disegni di studio, qui espressa in particolare nel grande "Cono" della *Fossa comune*, purtroppo non realizzato –, sarebbe potuto forse corrispondere un primo posto anche in condivisione, da assegnare al progetto *Dom* di Costantino Dardi, davvero bellissimo, e a quel "monumento di memoria" che è la *Torre delle ombre*:

> […] esplicita citazione dell'omonima struttura architettonica che Le Corbusier ha posto al centro del nuovo Campidoglio di Chandigarh […] la torre delle ombre è diventata un volume, baricentrico alle diverse aree cimiteriali, ove contemporaneamente si assolvono alcune istanze funzionali […] e all'interno del quale, infine, si configura uno spazio collettivo idoneo a consentire, in maniera pertinente e significativa, una partecipazione corale a cerimonie e funzioni pubbliche (Dardi 1972, p.12).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065

Un monumento? Se quanto affermato prima produce monumenti, si tratta, sì, di monumenti.
Credo, quindi, possano essere del tutto chiarificatrici, anche per le scelte di indirizzo di questa call, le parole pronunciate da Guido Canella durante una lezione su Roberto Longhi alla Scuola di Milano, nel 2007:

> Longhi è un maestro della letteratura italiana per come scrive. È stato maestro di molti scrittori e critici d'arte come Briganti, Testori, e via di seguito. La sua capacità di parafrasare il quadro attraverso una propria riscrittura è anche la spiegazione, a mio parere, della sua scelta del dispositivo. Cosa intendo per dispositivo?
> Intendo un modo che lui adotta per inquadrare i problemi della figurazione […]. La ricerca del dispositivo nella critica è un fatto molto importante. Io prediligo i critici che usano del dispositivo, in altre parole penso che il critico debba essere per così dire attivato, debba essere incentivato dal pregiudizio[29] (Guido Canella 2007).

Note

[1] Giò Pomodoro*, Come nasce il «monumento» a Gramsci*, in Id., *Piano d'uso collettivo a Gramsci-Ales 1977*, Marsilio Editori, 1977, p. 26.
[2] *Giornata di studi sul Monumento memoriale. Figurazione e tensione plastica come istanza morale*, Torino, 10 maggio 2023, Salone d'Onore, Castello del Valentino, Dipartimento di Architettura e Design (DAD), Politecnico di Torino. A cura di Gentucca Canella, Paolo Mellano con Tanja Marzi, Maurizio Villata. Gli atti della Giornata di studi sono in corso di stampa nella collana *Architetti italiani del Novecento*, editore FrancoAngeli.
[3] Flavio Caroli, *Il futuro ha un cuore antico*, in *Piano d'uso collettivo a Gramsci-Ales 1977,* cit., p. 13.
[4] *Ibidem.*
[5] Antonio Del Guercio, *Santuario d'arte semplice per Gramsci*, in *Piano d'uso collettivo a Gramsci-Ales 1977,* cit., p.18.
[6] Carlo Aymonino, *Complesso scolastico di Pesaro 1974-1978* in Id., *Piazze d'Italia. Progettare gli spazi aperti*, Electa, Milano 1988, p. 54.
[7] Gillo Dorfles, *Lucio Fontana e l'artigianato creativo*, in *Lucio Fontana e il mosaico di Cantù*, Catalogo della mostra allestita a Cantù, Mazzotta, Milano 2003, p. 31.
[8] Marco Dezzi Bardeschi, *Monumenti alla periferia*, in «Domus», n. 635, gennaio 1983, pp. 12-27.
[9] Enrico Crispolti, *Fontana*, Stadtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, 12. Januar bis 25. februar 1962 e in AA.VV, *Lucio Fontana Opere 1931-1968*, Martano/Due, Torino 1969.
[10] Edoardo Persico, Marcello, Nizzoli, Giancarlo Palanti, Lucio, Fontana (scultura), Progetto per il Salone d'Onore alla VI Triennale di Milano, 1936.
[11] Giovanni Testori, *Come terrecotte Sukhotai (Lucio Fontana)*, 1988, in Id., *La cenere e la carne. Scritti sulla scultura del Novecento*, Le Lettere, Firenze 2002, pp. 45-47.
[12] Giovanni Testori, *Beniamino Simoni a Cerveno*, Grafo edizioni, Brescia 1976.
[13] Giovanni Testori, *Fioravanti terrecotte 1982-89*, Milano, Compagnia del Disegno, 1990 e in *Ilario Fioravanti*, 1990, in *La cenere e la carne. Scritti sulla scultura del Novecento*, Cit., pp. 95-96.
[14] Gentucca Canella, Tanja Marzi, *Scale e risalite verso "l'azzurro del cielo" nelle architetture monumento dei protagonisti dell'architettura del Novecento italiano* in *Scale e risalite nella Storia della Costruzione in età Moderna e Contemporanea*, Quaderni di Storia della Costruzione 2, a cura di Valentina Burgassi, Francesco Novelli, Alessandro Spila, Construction History Group - Politecnico di Torino DAD, 2022, pp. 439-460.
[15] Ernesto Nathan Rogers, *Progetti di architetti italiani. Introduzione*, in «Casabella-Continuità», n. 276, giugno 1963, p. 13.
[16] *Generazioni a confronto tra didattica e progetto. Dalla rivista FAMagazine, progetti dei Dottorandi di architettura sul Monumento-memoriale*. Architetti e scultori: Annalucia D'Erchia con Giorgio Milani, Andrea Valvason con Nicola Facchini, Houssam

Mahi con Lorenzo Manunta, Thomas Pepino con Elio Garis, Riccardo Rapparini con Pinuccia Bernardoni, Maurizio Villata con Paolo Delle Monache, Torino 20 ottobre 2023, Politecnico di Torino, Dipartimento di Architettura e Design, Corso di Studi in Architettura, Anno accademico 2023-2024, Laboratorio di Teoria del Progetto, Docente Gentucca Canella, Collaboratori Ja-Zhen Chang, Giulio Saponaro.

[17] Bruno Zevi, *Il monumento di Cuneo. Dieci interpretazioni della Resistenza*, «L'Espresso», 30 dicembre 1962, p. 19.

[18] *Territorialità e cittadinanza della morte*, in «Hinterland», n. 29-30, giugno 1984.

[19] Coinvolta in una "chiamata" sul Monumento memoriale avrei scelto di intervenire in più contesti, come previsto nel bando della call di FAM e nel precedente concorso di Cuneo. In particolare insistendo sulla eccezionalità della vocazione terzomondista delle Scuole d'Arte all'Avana e sulla trascrizione anche in senso progettuale della *Zero school* eritrea, che articolata in centri di formazione scolastica e professionale per guerriglieri e civili diviene negli anni della guerra di liberazione una linea di aule in trincea diffusa su tutto il territorio per decine di chilometri, nascosta tra le valli, organizzata con strutture provvisorie da smontare e rimontare per evitare i bombardamenti, affiancata da ospedali da campo, laboratori, officine artigianali e stazioni di servizio. I giovani studenti (spesso figli degli stessi combattenti del Fronte popolare) ricevevano un'istruzione primaria e secondaria reinventandosi una vita comune e partecipando al lavoro dei campi nelle comunità rurali. Una volta diplomati, insegnavano agli adulti la lettura, la scrittura, la numerazione, ma anche l'igiene e la salute. Questi temi mi hanno da sempre coinvolto e non solo nella didattica, anche perché comportano una presa di posizione sulla questione africana, meridionale, mediterranea, più in generale dei paesi al "Sud" del Mondo vista in un'ottica differente dalle attuali direttive governative. Un "pensiero meridiano", usando le parole di Franco Cassano: «Pensare il sud vuol dire allora che il sud è il soggetto del pensiero: esso non deve essere studiato, analizzato e giudicato da un pensiero esterno, ma deve riacquistare la forza per pensarsi da sé, per riconquistare con decisione la propria autonomia» (Franco Cassano, *Il pensiero Meridiano*, Laterza, Roma-Bari 1996).

[20] Cfr., Redazione, *Reggio Calabria: il primo cimitero per i migranti morti nei naufragi. Monsignor Morrone: "Riconosciuti almeno nella morte"*, Risveglio 2000, 3 giugno 2022; Maria Teresa Ripolo, *A Reggio Calabria il cimitero dei migranti e dei poveri*, Corriere della Calabria, 10 giugno 2022.

[21] Salvatore Bisogni, *Zolle. L'architettura della zolla come sintesi di edifici pubblici. Progetti per l'entroterra campano*, in *Ricerche in architettura. La Zolla nella dispersione delle aree metropolitane*, a cura di S. Bisogni, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2011, p. 268.

[22] Bruno Zevi, *Il monumento di Cuneo. Dieci interpretazioni della Resistenza*, L'Espresso, 30 dicembre 1962, p. 19.

[23] *Concorso nazionale per il Monumento alla Resistenza a Cuneo*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 90, aprile 1963.

[24] Guido Canella, *Bruno Zevi*, Lezione, 5 febbraio 1992, in AA.VV, *La critica operativa e l'architettura*, a cura di Luca Monica, Unicopli, Milano 2002, p. 12.

[25] Paolo Portoghesi, *Città dei vivi e città dei morti*, in «Controspazio», n. 10, ottobre 1972, p. 2.

[26] Giuria del concorso nazionale per il Monumento alla Resistenza di Cuneo, 1962: Giulio Carlo Argan, presidente, Albino Arnaudo, Nello Ponente, Maurizio Saglietto, Bruno Zevi.
Giuria del concorso nazionale per il nuovo Cimitero di Modena, 1972, tra gli altri: Paolo Portoghesi, Carlo Aymonino, Carlo Melograni, Pier Luigi Cervellati, Glauco Gresleri.

[27] Bruno Zevi, *Cadaveri architettonici*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 210, aprile 1973, p. 773.

[28] Paolo Portoghesi, *Il teatro della morte*, in Id., *Aldo Rossi il teatro e la città*, Sagep Editori, Genova 2021, pp. 40-42.

[29] Trascrizione della lezione di Guido Canella con Daniele Vitale su Roberto Longhi a commento della proiezione del video *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, regia di M. Bosio, tenuta al Corso di Teorie e tecniche della progettazione architettonica, Facoltà di Architettura Civile Milano Bovisa, Politecnico di Milano, 24 ottobre 2007.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n66-67-2023/1065

Bibliografia

AYMONINO C. (1988) – "Complesso scolastico di Pesaro 1974-1978". In: C. Aymonino, *Piazze d'Italia. Progettare gli spazi aperti*. Electa, Milano.

AA.VV. (1977) – *Giò Pomodoro, Piano d'uso collettivo a Gramsci-Ales 1977*. Marsilio, Venezia.

BISOGNI S. (2011) – "Zolle. L'architettura della zolla come sintesi di edifici pubblici. Progetti per l'entroterra campano". In S. Bisogni (a cura di), *Ricerche in architettura. La Zolla nella dispersione delle aree metropolitane*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli.

CANELLA G. (1984) – "Mors construens". In: *Territorialità e cittadinanza della morte*. Hinterland, 29-30 (giugno).

CANELLA G. (1992, 2002) – "Bruno Zevi", Introduzione, Lezione 5 febbraio 1992, Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, Politecnico di Milano. In: AA.VV., *La critica operativa e l'architettura*, L. Monica (a cura di), Unicopli, Milano.

CANELLA G. (2003, 2010) – "Torino-Milano: inizi e trasgressione dell'architettura moderna in Italia attraverso Edoardo Persico". In Guido Canella, *Architetti italiani nel Novecento*, a cura di E. Bordogna con E. Prandi, E. Manganaro. Christian Marinotti, Milano.

CANELLA GE., MARZI T. (2022) – "Scale e risalite verso "l'azzurro del cielo" nelle architetture monumento dei protagonisti dell'architettura del Novecento italiano". In: V. Burgassi, F. Novelli, A. Spila (a cura di), *Scale e risalite nella Storia della Costruzione in età Moderna e Contemporanea*. Quaderni di Storia della Costruzione 2, Construction History Group, Politecnico di Torino DAD.

CRISPOLTI E. (1962-1969) – "Fontana", Stadtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, 12. Januar bis 25. Febbraio 1962. In: AA.VV, *Lucio Fontana. Opere 1931-1968*. Martano/Due, Torino.

DEZZI BARDESCHI M. (1983) – "Monumenti alla periferia". Domus, 635 (gennaio)

PORTOGHESI P. (1972) – "Città dei vivi e città dei morti". Presentazione. In: Concorso nazionale di idee per il nuovo cimitero di Modena. Controspazio, 10 (ottobre).

PORTOGHESI P. (2021) – "Il teatro della morte". In: *Aldo Rossi il teatro e la città*. Sagep, Genova.

ROGERS E. N. (1963) – "Progetti di architetti italiani. Introduzione". Casabella-Continuità, 276 (giugno).

TESTORI G. (1976) – *Beniamino Simoni a Cerveno*. Grafo, Brescia.

TESTORI G. (1988, 2002) – "Come terrecotte Sukhotai (Lucio Fontana)". In: Id., *La cenere e la carne. Scritti sulla scultura del Novecento*. Le Lettere, Firenze.

TESTORI G. (1990, 2002) – "Fioravanti terrecotte 1982-89". Compagnia del Disegno. In: Id., *La cenere e la carne. Scritti sulla scultura del Novecento*. Le Lettere, Firenze.

ZEVI B. (1962) – "Il monumento di Cuneo. Dieci interpretazioni della Resistenza". L'Espresso, 30 dicembre.

ZEVI B. (1963) – "Concorso nazionale per il Monumento alla Resistenza a Cuneo". L'architettura. Cronache e storia, 90 (aprile).

ZEVI B. (1973) – "Cadaveri architettonici". L'architettura. Cronache e storia, 210 (aprile).

Gentucca Canella (Milano 1964), architetto e professore associato in Composizione architettonica e urbana, presso il Dipartimento di Architettura e Design (DAD) del Politecnico di Torino. Dopo la laurea ha svolto attività didattica e di ricerca alla Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano e nel 2003 ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca in Composizione architettonica presso l'Università di Roma "La Sapienza". Ha partecipato a concorsi nazionali ed internazionali di progettazione architettonica con alcuni premi e riconoscimenti, insegnando continuativamente nei laboratori di progettazione architettonica della laurea triennale e magistrale. Ha ideato e curato convegni e mostre nazionali e internazionali sui maestri del Novecento e sulla tutela, valorizzazione e ridestinazione del patrimonio architettonico italiano del secondo Novecento. Gli atti sono raccolti nei volumi: *Guido Canella 1931-2009*, *Roberto Gabetti 1925-2000*, *Giorgio Raineri 1927-2012*, *Il diritto alla tutela. Architettura d'autore del secondo Novecento*, nella collana *Architetti italiani del Novecento*, della quale è direttore dal 2018, edita da FrancoAngeli.