



66 Universale di architettura  
diretta da Bruno Zevi



Giuseppe Pagano (Pogatschnig) nacque a Parenzo nel 1896 e morì il 22 aprile del 1945 nel campo di concentramento di Mauthausen. Figura di grande rilievo tra gli architetti moderni italiani che operarono nel Ventennio, coordinò dalle pagine di «Casabella» un'azione di ampio respiro e di alto impegno intellettuale e civile. Nel tentativo di spingere il regime ad un concreto impegno rinnovatore, Pagano instaurò con il fascismo un complesso legame che l'autore indaga in alcuni aspetti inediti. La prima parte del volume ripercorre i nodi e le indicazioni salienti dell'attività critica di Pagano. Nella seconda parte è analizzata più specificamente la sua opera progettuale, dall'Esposizione di Torino del 1928 al progetto della Casa della madre e del fanciullo a Spoleto del 1942.

Antonino Saggio è nato a Roma nel 1955. Si è laureato in Composizione architettonica nel 1979 con una tesi sulle residenze economiche e popolari; successivamente si è specializzato in Urbanistica presso l'Università di Roma. Svolge attività professionale e di ricerca a Roma e negli Stati Uniti.

lire 12.000 (i.i.)

ISBN 88-220-3366-3

CL 22-3366-5

L'OPERA DI GIUSEPPE PAGANO TRA POLITICA E ARCHITETTURA

Antonino Saggio

## L'opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura

edizioni Dedalo



66

UNIVERSALE DI ARCHITETTURA  
DIRETTA DA BRUNO ZEVI

ANTONINO SAGGIO

L'OPERA  
DI GIUSEPPE PAGANO  
TRA POLITICA  
E ARCHITETTURA

*alla memoria di mio padre*

### *Nota introduttiva*

Giuseppe Pogatschnig nacque a Parenzo il 20 agosto 1896. Il 24 maggio 1915 si arruolò nell'esercito italiano come irredento e cambiò il suo cognome in Pagano. Durante la guerra fu ferito, due volte fatto prigioniero e due volte evase dalle prigioni austriache. Partecipò alla spedizione di Fiume come aiutante maggiore del battaglione di volontari della Venezia Giulia e fu fascista dal 1920. Si laureò al Politecnico di Torino nel 1924 e fino al 1932 risiedette nel capoluogo piemontese. Nel 1933 si trasferì a Milano per assumere la direzione della rivista « Casabella » e nel capoluogo milanese svolse gran parte della sua attività professionale.

Nel 1941, in seguito alla domanda inoltrata con i colleghi della Scuola di mistica fascista, partì volontario per l'Albania. Alla fine del '42 si dimise dal partito. Fu trasferito ad un reggimento di stanza Cuneo e successivamente a Carrara. Nell'estate del '43 iniziò, prima a Carrara, poi a Milano dove lo colse l'8 settembre, l'attività clandestina mettendo a frutto la sua esperienza militare nell'organizzazione partigiana: arrestato nel novembre del '43 riuscì ad organizzare l'evasione dal carcere di Brescia di duecentosessanta detenuti. Fu ricatturato il 5 settembre del '44 e torturato dalla banda Koch. Successivamente trasferito a Mauthausen morì per gli stenti e le sofferenze il 22 aprile del 1945<sup>1</sup>.

L'opera di Pagano fu caratterizzata dall'interesse verso gli aspetti standardizzabili ed economici della

progettazione in quanto dovevano portare alla diffusione di una migliore qualità abitativa ed ambientale al servizio degli strati popolari. Egli pervenne a tale convinzione partendo dalle tematiche del Movimento Moderno sorte sul terreno delle socialdemocrazie europee; ma allo stesso tempo fu influenzato dalla componente soreliana e di sinistra del fascismo delle origini, tanto che un aspetto originale della sua opera fu l'ostinato tentativo di realizzare, attraverso il lavoro di architetto e critico, le sue istanze progressiste all'interno del regime.

Fino all'inizio della seconda guerra mondiale fu fascista convinto e subì tragicamente gli ondeggiamenti e le ambiguità ideologiche del regime. Attorno alla metà degli anni trenta, in particolare, lo troviamo attivamente impegnato nel lavoro progettuale e nella direzione di « Casabella » sull'onda dei successi che sembrava aver ottenuto l'architettura moderna all'interno del regime. Non tentò di conciliare le richieste che venivano dalle strutture del fascismo con i temi del razionalismo europeo. Fu a lungo convinto, al contrario, che il fascismo potesse rappresentare l'incarnazione di uno stato moderno e quindi fosse alleato e interlocutore naturale dei progetti di rinnovamento e di trasformazione proposti dalla cultura architettonica moderna. Ma a partire dall'involuzione che subì il progetto per l'Esposizione del '42, Pagano incontrò difficoltà via via crescenti nel reperire spazi di autonomia e di libera ricerca: nell'Italia uscita dalla guerra di Spagna, segnata dalla scelta autarchica, dal patto di acciaio, dalle leggi antirazziali, anche il dibattito sull'architettura moderna venne soffocato. Il vacuo monumentalismo di Piacentini si legò all'incultura urbanistica mussoliniana, formando il binomio vincente dell'architettura del regime.

Negli anni immediatamente precedenti l'entrata in guerra gli interventi del fascismo tendevano oggettivamente a soluzioni opposte a quelle che Pagano aveva sempre propugnato e ogni collaborazione diventò improponibile. Nuove esperienze, nuovi interessi, nuove riflessioni si intrecciarono determinando un ripensamento critico della propria vicenda e originando spinte centrifughe dalle tesi e dagli apparati del regime che

troveranno uno sbocco positivo solo nella partecipazione alle lotte della Resistenza.

Perseguendo istanze di rinnovamento all'interno del fascismo per lunghi anni prima, affrontando poi con temerario impegno la lotta partigiana, Pagano ci appare una figura di intellettuale non frequente nel panorama di quegli anni: influenzato, legato, compromesso e infine riscattato dalla partecipazione attiva alla lotta politica.

La sua figura si rivela irriducibile a schemi pre-costituiti: sia a quelli formulati nel dopoguerra che ne facevano un pioniere della nuova architettura, sia a quelli più recenti che vedono in lui un epigono della tradizione illuminista e positivista lombarda. Non si può negare la presenza di tali componenti nella sua personalità, ma bisogna riconoscere che un'interpretazione unilaterale mal si presta a comprendere la sua opera e le sue scelte spesso apparentemente contraddittorie.

Nel saggio si affrontano alcune tematiche apparse, ma non tutte egualmente sviluppate, nella pubblicistica su Pagano degli ultimi anni. Ci si sofferma sulle componenti ideologiche del fascismo che esercitarono influenza su di lui si esaminano le esperienze più significative del suo itinerario intellettuale, si ripercorrono le battaglie per l'architettura moderna e i temi progettuali della sua ricerca.

1 *Quantità - Qualità*

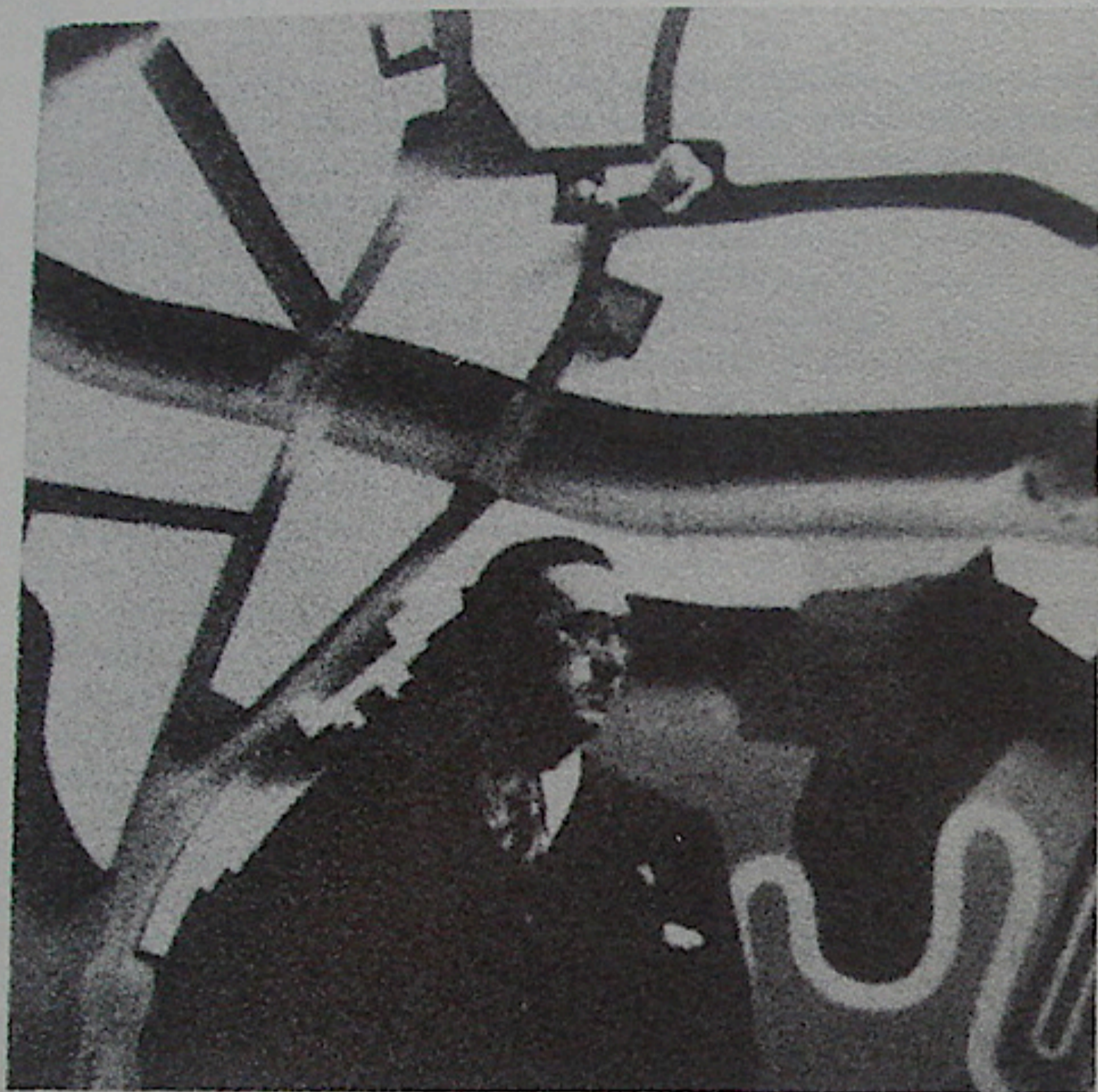
Negli anni di adesione al fascismo, Pagano ritenne di poter influire sulle grandi scelte di politica edilizia stabilendo con esso un rapporto personale e privilegiato. Attraverso l'architettura egli pensava che si sarebbero potute operare profonde trasformazioni nella qualità della vita per tutti: l'edilizia economica e popolare, gli standards minimi, l'ordine contro il disordine creano temi radicati nella sua concezione del lavoro dell'architetto.

L'obiettivo primario da proporre al regime era il raggiungimento di una qualità ambientale e abitativa dignitosa. La qualità dell'architettura non fu mai per Pagano un termine astratto o elitario: andava sempre misurata sulle possibilità concrete di diventare generalizzabile; in altri termini di poter essere anche quantità.

Viene fatto di pensare a questo proposito a quanto Gramsci scriveva nei suoi Quaderni negli stessi anni.

« Poiché non può esistere quantità senza qualità e qualità senza quantità (economia senza cultura, attività pratica senza intelligenza e viceversa) ogni contrapposizione dei due termini è un non senso razionalmente. E infatti, quando si contrappone la qualità alla quantità (...) in realtà si contrappone una certa qualità ad altra qualità, una certa quantità ad altra quantità, cioè si fa una certa politica e non si fa una affermazione filosofica. Se il nesso quantità-qualità è inscindibile si pone la questione: ove sia più utile applicare la propria forza di volere: a sviluppare la quantità o la qualità? quale dei due aspetti è più controllabile, quale più facilmente misurabile, su quale si possono fare previsioni, costruire piani di lavoro? La risposta non pare dubbia: sull'aspetto quantitativo. Affermare pertanto che si vuole lavorare sulla quantità, che si vuole sviluppare l'aspetto 'corposo' del reale non significa che si voglia trascurare la 'qualità' ma significa invece che si vuole porre il problema qualitativo nel modo più concreto e realistico, cioè si vuole sviluppare la qualità nel solo modo in cui tale sviluppo è controllabile e misurabile »<sup>2</sup>.

Pagano sosteneva che l'architettura era fatta per



*Pagano nel 1938; i progettisti di « Milano Verde »; Pagano nel 1915 con alcuni compagni d'armi.*

servire: « tutte le opere devono sottoporsi a questa schiavitù utilitaria. Quelle opere, poi, che oltre a rappresentare un 'servizio' rappresentano anche un'opera d'arte nel senso eccezionale della parola, sono minoranza, rappresentano l'anistocrazia, le bravate degli assi, i trampolini di lancio per nuove idee, nuove forze, nuovi ideali »<sup>3</sup>.

L'unico modo di realizzare la qualità, la qualità concreta della vita e della città, risiede nel controllo pratico, quantitativo, dei processi di costruzione di tutto l'ambiente. Questa attenzione è la sola garanzia che il processo qualitativo sia « controllabile e misurabile ». L'architettura « corrente » dovrebbe essere ispirata a « modestia di obiettivi e modestia di risultati ma in compenso chiarezza, onestà, rettitudine economica e soprattutto, buona educazione urbanistica »<sup>4</sup>.

Anche per Pagano, quindi, sostenere la « qualità » contro la « quantità » voleva dire « mantenere intatte determinate condizioni di vita sociale in cui alcuni sono pura quantità altri qualità »<sup>5</sup>.

Su questa via l'incontro con la politica e con il regime fu una scelta obbligata e lo scontro che alla fine ne conseguì, un esito a lungo rinviato, ma alla fine inevitabile. La scelta di classe del fascismo condusse ben presto all'accantonamento dei temi progressisti dell'architettura moderna ed all'affermazione di scelte magniloquenti, celebrative dei fasti del passato e dei pretesi successi dell'avvenire.

In Pagano l'orgoglio della modestia, teorizzato da Lionello Venturi come il fondamento del nuovo gusto contemporaneo, divenne « rettorica della semplicità » e significò il rifiuto di ogni forma di monumentalismo e di spreco fino al condizionamento della stessa ricerca creativa.

« La fisionomia di un paese, di una nazione non è data da quelle opere di eccezione ma da quelle altre tantissime che la critica storica classifica come « architettura minore », cioè arte non aulica, meno vincolata da intenti rappresentativi, maggiormente sottoposta alle limitazioni economiche ed alla modestia di chi non vuole né deve eccedere in vanità »<sup>6</sup>.

Estraneo alla ricerca dell'arte di eccezione, frutto dell'individuo singolo e fruibile individualmente, fu at-

tratto dagli oggetti anonimi della cultura materiale: la sedia, l'aratro, la casa contadina che avevano trovato la loro forma attraverso un uso secolare. E lo scandaglio antropologico operato in occasione della mostra dell'architettura rurale, gli permise di diffondere « quelle ragioni comunitarie dell'architettura »<sup>7</sup> che ne costituiscono, in ogni tempo, la più profonda ragione d'essere.

## 2. Il rapporto con il regime

Le relazioni più dirette tra Pagano e il regime si ebbero con la sua partecipazione alla « Scuola di Mistica fascista Sandro Italico Mussolini ». La Scuola era nata nel 1930 a Milano — mentre Pagano ancora viveva e lavorava a Torino — per iniziativa di un gruppo di « ardenti giovanissimi » che si proponevano « di vivificare la propria fede nei valori spirituali e nei principi della rivoluzione »<sup>8</sup>. Presidente ne era Vito Mussolini, figlio di Arnaldo e nipote del duce; vicepresidente Fernando Mezzasoma, direttore Nicolò Giani. Pagano era il responsabile della sezione artistica della Scuola, consulente di corsi di dottrina del fascismo, e fece parte della redazione di « Dottrina fascista », la rivista ufficiale che iniziò le sue pubblicazioni nel 1937<sup>9</sup>.

Tra le iniziative della Scuola vi erano conferenze, convegni, cicli di lezioni aperti ad universitari, insegnanti e gerarchi. I corsi si concludevano con esami scritti e orali e con il rilascio di diplomi che avevano valore ai fini della carriera. Compito della Scuola era formare i « missionari » impegnati a propagandare la « fede », i « condottieri » disposti a combattere fino all'ultimo per difenderla; sicché parve naturale, per coerenza con questi principi, che allo scoppio della guerra, l'intero gruppo dirigente partisse volontario, compresi Pagano ormai più che quarantenne (che di guerre ne aveva già combattuta una) e il direttore Niccolò Giani, che troverà la morte sul fronte greco.

« Ritratti di Mussolini, l'economia fascista, la politica imperiale, i principi della dottrina, la scuola del regime, i doveri verso il partito e il loro rapporto con il fatto educativo »<sup>10</sup>. Questi argomenti, trattati nell'A.A. 1940-'41, possono esemplificare i temi che si affrontavano nel-



l'ambito della Scuola e che erano quelli consueti alla propaganda ufficiale. Eppure, nonostante le finalità dei corsi fossero così apertamente apologetiche, la Scuola di mistica fascista fu « una occasione d'incontro e di dibattito assai più spregiudicato di quanto non si possa credere. Proprio come accadde per i Littoriali »<sup>11</sup>.

Chi era all'interno del sistema, come nota Zangrandi, aveva maggiori (se non le uniche) possibilità di critica: per questo, nell'ambito della Scuola, a Vittorio Sereni, a Carlo Bo, a Giosué Bonfanti e a molti altri fu possibile sostenere « posizioni assolutamente critiche »<sup>12</sup>; polemiche aspre ed agguerrite vi coesistevano infatti con l'apologia misticheggiante del regime e dei suoi « valori », contribuendo a formare quel coacervo di istanze spesso contraddittorie tra loro che fu caratteristico del sistema ideologico e dottrinario del fascismo.

Nell'A.A. 1938-'39 Pagano tenne con Carati una conferenza alla Scuola di mistica che fu pubblicata su « Casabella » con la seguente premessa:

« Nei locali del Circolo Filologico Milanese, il 13 corrente l'architetto Giuseppe Pagano, direttore per la sezione delle arti della Scuola di Mistica Fascista Sandro Mussolini, ha parlato della funzione rivoluzionaria dell'arte, insistendo sul tema che gli è particolarmente caro: quello della architettura. Dei punti fondamentali diamo un riassunto, che testimonia come il pensiero degli architetti più vivi si identifichi con quello dei giovani contro ogni compromesso accademico, ostile all'architettura 'regina delle arti' come ebbe a definirla il Duce »<sup>13</sup>.

Il contenuto della conferenza rivela in modo esemplare la natura dei rapporti che Pagano ebbe con il fascismo e il suo tentativo di dare prospettive diverse e vivificanti ad un regime che agli occhi dei suoi stessi seguaci più onesti appariva ormai sclerotizzato da una burocrazia sempre più potente e paludata.

Allo stile della Scuola egli pagò il suo contributo con alcune forzature del linguaggio e forse anche con la scelta dell'argomento, estraneo alle problematiche che affrontava quotidianamente.

« Ogni attività artistica è rivoluzionaria », inizia, « infatti se l'arte volesse castrarsi nell'imitazione pura e semplice del passato si svuota di ogni attributo arti-

stico e si trasforma in un puro tecnicismo scolastico » divenendo « cronaca adulatrice » e mai arte. Sono echi nietzscheani largamente diffusi tra i futuristi e che nel fascismo trovarono larga accoglienza.

L'arte non può che essere rivoluzionaria. Il fascismo è una rivoluzione, dunque « la realtà storica dell'artista nel momento attuale e nello stato fascista non può essere che rivoluzionaria ». Ecco dunque che anche Pagano sembra inciampare in quello che Rogers ha definito come l'equivoco fondamentale degli architetti del ventennio.

« Ci basavamo su un sillogismo che grosso modo diceva così: il fascismo è una rivoluzione, l'architettura moderna è rivoluzionaria, dunque deve essere la architettura del fascismo. Come vedete la prima posizione è errata, e la conseguenza non poteva che essere disastrosa: il fascismo non era una rivoluzione »<sup>14</sup>.

Tuttavia Pagano non ha mai aderito alle tesi degli intellettuali che gravitavano attorno alla rivista « Quadrante » che Bardi e Bontempelli avevano fondato nel 1933. Bardi, già nel '31, aveva coniato lo slogan « Architettura Arte di Stato », fondando il connubio sul sillogismo enunciato da Rogers. Lo slogan era sostenuto da architetti come Terragni e i giovani B.B.P.R. che, al contrario di Pagano, erano interessati soprattutto agli aspetti formali e stilistici della nuova architettura e chiedevano al regime uno svecchiamento d'autorità in favore del nuovo stile.

Pagano tendeva invece a sostituire al dibattito sulle scelte di stile i temi di una diversa politica edilizia, e ciò rese il suo rapporto con il regime più complesso di quanto non avvenne per gli architetti che si richiamavano alle posizioni di Bardi.

Nel 1938 la rottura non era ancora avvenuta e il carattere generale della conferenza lo testimonia. Eppure, nel linguaggio cifrato imposto dall'autocensura, Pagano vi afferma che la « realtà storica dell'artista nel momento attuale e nello stato fascista non può essere che rivoluzionaria anche se, per ipotesi, tale stato rivoluzionario nell'animo dell'artista non coincidesse con l'ortodossia del Fascismo ».

Egli avanza dunque l'ipotesi che possa esistere una divergenza tra le idee dell'« artista rivoluzionario »

— leggi architetto moderno — ed il regime e afferma che l'artista rivoluzionario ha il dovere di proporre quelle soluzioni che sono i « fondamenti etici » del suo lavoro.

« Dare agli umili, agli operai, ai contadini un senso di ordine e di benessere. Soddisfare i bisogni dei meno abbienti. Questi sono argomenti che possono e devono diventare elementi formativi della nostra architettura ».

L'« artista rivoluzionario » non è il semplice esecutore delle istanze avanzate dal regime ma è egli stesso portatore di valori, quale interprete delle nuove esigenze che emergono dalla società. « L'uomo non è più un essere estraneo alla vita dello Stato: la collettività ha un nuovo significato magnifico, che interessa profondamente l'artista come uomo di governo e l'architetto come artista ».

### 3. *Vivere pericolosamente*

La genericità di alcune affermazioni contenute nella conferenza potrebbe farci accomunare Pagano al populismo demagogico presente in alcune componenti del regime e al vago utopismo sociale diffuso tra gli architetti razionalisti italiani. In realtà egli compì sforzi appassionati e tenaci con ogni mezzo (conferenze, mostre, pubblicistica su quotidiani e periodici, incontri con amministratori, gerarchi, e strutture di partito) e in ogni direzione; cercando alleanze anche in campi avversi all'architettura moderna, come testimonia il contraddittorio e rischioso rapporto che ebbe con Piacentini, pur di persuadere e mobilitare le forze che gli consentissero di far uscire le proprie proposte dal limbo dei velleitarismi.

Nella conferenza alla Scuola di mistica questo bisogno assillante di misurarsi con la realtà è presentato come un'interpretazione del « vivere pericolosamente ».

« Il comandamento fascista del vivere pericolosamente », afferma, « è la più bella massima di eugenetica e di profilassi intellettuale ». È la regola fondamentale dell'artista rivoluzionario, è l'impegno a combattere astrazioni e formalismi con l'antidoto della partecipazione. Gli errori, le sconfitte, divennero così per Pagano

evenienze strutturalmente legate alla necessità di azione dell'intellettuale; in una parola erano un rischio da correre.

Sulla strada della partecipazione rischiosa, anche compromissoria, Pagano era stato spinto dalla sua indole, di cui sono noti gli aspetti estroversi e generosi, fin dalla prima giovinezza e dalla sua vicenda di istriano permeato di irredentismo. Gli era congeniale il messaggio dei futuristi: « noi vogliamo cantare l'amore del pericolo, l'abitudine alla energia ed alla temerarietà ». Condivideva « quel fideismo attualistico della azione »<sup>15</sup> che era stato fatto proprio dal fascismo e considerava sempre preferibile « il rischio di una scelta attiva alla scelta passiva e implicita dell'inazione scettica e agnostica »<sup>16</sup>. Non poteva non subire quindi l'influenza della Scuola di mistica dove si predicava che l'azione era « il problema più importante, un'azione che si identificava con la stessa verità la quale non aveva verifiche di sorta al di fuori della volontà (non mai della ragione) che la creavano »<sup>17</sup>. E allora poiché tutto sta « nell'agire come se la credenza fosse vera, tutto sta nel *compromettere se stesso* »<sup>18</sup>. Compromettersi, « vivere pericolosamente » ed infine « pagare di persona » sono dirette conseguenze della convinzione che agire è positivo *comunque*. È proprio questa esaltazione irrazionalistica dell'azione che segnò la influenza più profonda del clima dottrinario ed ideologico fascista su Pagano e che ne può spiegare in parte gli errori e le contraddizioni.

La maggior parte degli architetti moderni italiani aveva estratto dai principi e dalle realizzazioni del Movimento Moderno un insieme di stilemi formali: solo pochi ne avevano privilegiato i contenuti di promozione sociale. Ma proprio l'estraneazione di quei contenuti dal loro contesto politico e sociale e la loro riproposizione meccanica all'interno del fascismo dimostra non solo come quell'operazione fosse destinata al fallimento *ma quanto poco di « razionale » essa avesse*. Non poteva essere che « fideistica ed irrazionale », come sostiene Mariani<sup>19</sup>, un'adesione al razionalismo che poteva convivere con la partecipazione alla scuola di mistica il cui proposito era di diventare « la pietra tombale del razionalismo e di tutti i suoi postumi »<sup>20</sup>.

E tuttavia al misticismo irrazionale dell'azione caro ai futuristi, operante nel fascismo e propagandato dalla Scuola di mistica, Pagano non fu unilateralmente dedito. Direi piuttosto che egli subì il fascino dell'irrazionalismo in una contraddizione, a lungo non risolta, con le sincere istanze di razionalità che lo animavano, che andava recependo dal movimento dell'architettura moderna e che ritrovava, sia pure con accenti diversi in frange minoritarie del regime. Non possiamo dimenticare che egli condivideva le posizioni di Giuseppe Bottai a cui fu anche personalmente legato. Bottai dava voce all'ala raziocinante del fascismo e, da quell'abile mediatore che fu, riuscì a difendere il valore del pensiero e della critica.

« Ogni qualvolta che (...) si è propugnata la critica si è voluta preservare l'azione. Un'azione che, prima d'estrinsecarsi in vicende a tutti estensibili, sia interna agli organi che debbono iniziarla e condurla »<sup>21</sup>. Come dire, non esiste attività intellettuale senza capacità di progettazione e di previsione. E certo, da questo punto di vista, l'azione di Pagano a « Casabella » può essere associabile a quella di Bottai a « Critica Fascista » e a « Primato ».

Pagano tuttavia si ritrovò ad analizzare la realtà e a tentare di modificarla con strumenti spuntati, privo proprio di quella razionalità cui aspirava, sorretto solo dalla speranza di poter operare per una svolta progressista del regime. Non mi pare quindi si possa riassumere la sua figura in quella di « uno degli ultimi eredi della grande tradizione cattanea »<sup>22</sup>. Pagano fu negli anni della sua maturità intellettuale e produttiva, fino alla crisi che ne determinò la svolta politica, un intellettuale condizionato dalla sua convinta adesione al fascismo. E l'aspetto più stimolante della sua personalità si ritrova, a mio avviso, proprio nel ripercorrere le tappe del processo mediante il quale le istanze razionali presero in lui il sopravvento su quell'intreccio di illusioni, di velleitarismi e di fermenti irrazionali che contrassegnarono il suo rapporto con il regime.

#### 4. *La collaborazione con il mecenate*

I razionalisti italiani, come sostenne Persico, si mossero alla « conquista dello stato » senza capire la peculiarità del rapporto tra classi e stato che si venivano instaurando nel nostro paese e operarono all'interno di una contraddizione, è giusto ricordarlo, vissuta anche dai maestri del Movimento Moderno. Si pensava che fosse possibile riformare la società attraverso l'architettura e architetti dell'influenza di Le Corbusier presentavano lo stato come una « società umana » e non una « società politica ». Gli architetti moderni italiani si prestarono così al disegno del fascismo che, autopresentandosi come sistema capace di superare classi e conflitti, forniva una illusoria possibilità di scavalcare la borghesia<sup>23</sup>.

Pagano da una parte fu consapevole che la realizzazione degli obiettivi del Movimento Moderno comportava un rinnovamento sociale, dall'altra, non comprendendo la dinamica che aveva generato e sostenuto il fascismo, si illuse di poter assumere un ruolo decisionale nelle scelte del regime. Scambiò lo slancio pubblicitario delle opere pubbliche per volontà di cambiamento. Credette che i principi di rigore e di « modestia », di economicità e funzionalità, potessero condurre alla realizzazione di interventi di ampia portata.

Nella sua ansia di misurarsi con la realtà, di verificare in concreto le ipotesi del proprio lavoro intellettuale egli tentò tutte le vie per stabilire dei punti di incontro con il regime: dal dibattito sui nuovi materiali del costruire, nel momento in cui si lanciava la battaglia per l'autarchia, allo studio dell'edilizia rurale quando la parola d'ordine era il ritorno alla terra, dalla partecipazione alla Scuola di mistica all'arruolamento volontario nella II guerra mondiale per potere acquisire una solida indipendenza di giudizio<sup>24</sup>.

Egli godé in qualche occasione di protezioni ufficiali e fu convinto, assieme ad un largo numero di architetti, della possibilità che Mussolini « adottasse » la nuova architettura.

« La storia di Sabaudia, la storia della stazione di Firenze e quella della città universitaria di Roma, sono tre drammi dell'architettura moderna italiana che sono

giunti ad una conclusione vittoriosa solamente perché, ad un certo momento, l'Uomo che crea la nostra storia, ha difeso apertamente la fede italiana ed artistica degli architetti moderni ed ha fatto tacer il gracidar delle rane »<sup>25</sup>.

In un articolo su « Casabella » del '39 c'è la spia di una delle componenti culturali per cui Pagano coltivò così a lungo speranze illusorie nei confronti del fascismo e di Mussolini. Scrive a proposito del rapporto tra Pio II e Rossellino da cui nacque l'unicum architettonico di Pienza:

« Per merito di Pio II, trionfa il gusto nuovissimo. Il Papa, tra le due correnti, non esita. Chiama, lui senese, un artista di nazione fiorentina (...) E mai, forse, esistenza di un architetto fu più coronata di lodi, di soddisfazioni, di gentilezze quale fu questa di Rossellino, felice urbanista e fortunato architetto, esente da ogni controllo ostile, aiutato nella sua opera da un committente ideale, entusiasta, generoso, intelligentissimo ».

E dunque « è esistito davvero un mecenate intelligente che aveva fiducia nell'arte di avanguardia, che ha scelto bene il proprio architetto e che sapeva valutare senza paura e senza compromessi il valore progressivo e novatore delle vere grandi tradizioni »<sup>26</sup>.

Papa Pio II mecenate dell'avanguardia avrebbe potuto essere negli anni trenta in Italia colui il quale « dotato di fantasia prepotente e di volontà netta e concreta (...) vedeva con gli occhi dell'architetto e con quelli dell'ordinatore della Italia nuova »<sup>27</sup>.

Nel fecondo rapporto tra Pio II e Rossellino Pagano vede realizzata un'aspirazione da lui a lungo perseguita ed ora in via di amaro fallimento. L'illusoria convinzione di una affermazione dell'architettura moderna in Italia per l'intervento risolutore e personale del duce fu anche legata a questa antistorica fiducia del mecenate. Mancavano ancora a Pagano quegli strumenti di analisi storica che gli avrebbero permesso di capire come le ragioni del fallimento non fossero individuali e personali, ma politiche e di classe.

## 5. *La ricerca progettuale*

Il lavoro di Pagano architetto si richiamava alle esperienze internazionali più impegnate sui grandi temi della trasformazione della città nata dalla rivoluzione industriale.

Era convinto, ancora una volta senza saperlo in sintonia con Gramsci, che « una grande arte architettonica può nascere solo dopo una fase transitoria di carattere 'pratico', in cui cioè si cerchi solo di raggiungere la massima soddisfazione ai bisogni elementari del popolo col massimo di convenienza »<sup>28</sup>.

Era quindi interessato al lavoro di Gropius, Klein, Dudok, Oud, Hilberseimer più che alle sintesi formali di Mies o di Le Corbusier. Guardava al razionalismo tedesco per trasferire nel contesto italiano i risultati di una ricerca di grande impegno sociale. Il suo lavoro progettuale fu per molti anni rivolto alla definizione di un'architettura « collettiva » e anonima, riproponibile in serie almeno nei suoi elementi fondamentali.

« Tutto il suo sforzo verso lo standard si fondava su di un solo principio: pensare la forma come pensata dalla collettività, divenuta concreta ed abituale, come levigata da un uso continuo »<sup>29</sup>. Pagano fu convinto infatti, come pareva lo fossero i giovani del Gruppo 7, « che almeno per ora, l'architettura dovrà essere fatta in parte di rinunce »<sup>30</sup> e condivideva le tesi di Bontempelli che, già nel clima del Novecento, sosteneva « la creazione di opere che si stacchino il più possibile dai loro creatori, diventino un oggetto della natura »<sup>31</sup>.

In questo spirito rientra l'interesse che Pagano nutrì per l'architettura minore e rurale e la misura che egli usò sempre nelle scelte stilistiche per sottolineare la portata sociale del costruire. Le limitazioni che impose alla sua ricerca progettuale rispondevano così anche all'esigenza di offrire al regime progetti economici, semplici e standardizzabili, nella speranza che si dessero maggiori possibilità di veder tradurre in atto le tematiche progressiste del Movimento Moderno.

In ogni caso il rigore architettonico di Pagano non trovò molte adesioni neanche tra gli stessi architetti moderni che interpretavano, pur fascisti anch'essi, in

maniera completamente diversa il loro contributo al regime. Ben noto a questo proposito fu il contrasto con Terragni e il gruppo di progettisti che facevano capo a « Quadrante ».

« Questi attributi eccezionali, questa preoccupazione di risolvere complicatamente dei problemi molto semplici, questo desiderio di procedere contro corrente per il lusso di osare la soluzione più difficile e più costosa, questa ricerca di presupposti teorici su cui fondare la spiegazione di una stranezza o di un errore di tecnica, questa intellettuale ricerca formale sono proprio visibili in un'opera che l'architetto Terragni ha recentemente ed abbondantemente illustrato »<sup>32</sup>.

Lo iato tra la sua « architettura morale » ed il « gioco gratuito » di Terragni fu profondo ed incolmabile: Pagano ad ogni esasperata ricerca linguistica oppose il suo « orgoglio della modestia », la convinzione che l'architettura debba passare innanzitutto attraverso la corretta risoluzione funzionale.

Ma la schematizzazione del contrasto tra lo scavo sull'architettura razionalista di Terragni e la ricerca poco appariscente di Pagano ha portato a sottovalutare l'interesse della sua opera di architetto e ad appiattirne gli esiti finali che a noi sembrano al contrario di estremo interesse.

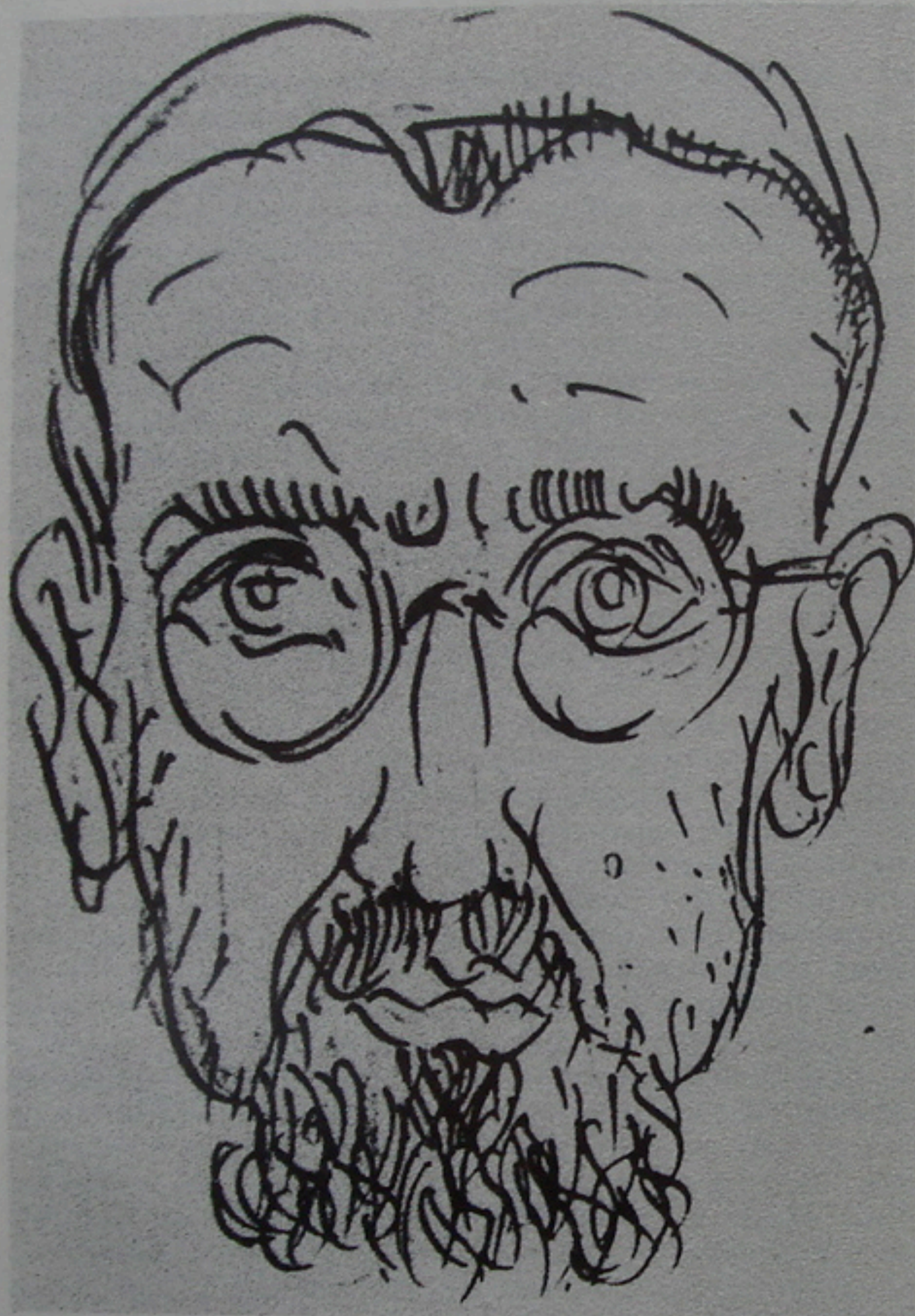
Pagano è l'unico architetto italiano — con l'eccezione forse del solo Moretti — che, in questi anni, progetta un edificio come un organismo in cui l'articolazione delle parti sia determinata dalla libera disposizione nello spazio delle esigenze funzionali. Se mettiamo a confronto alcune opere canoniche dell'architettura moderna italiana — il dispensario antitubercolare di Gardella, la colonia elioterapica dei B.B.P.R., la casa Malaparte di Libera, la stessa Casa del fascio di Terragni — notiamo come la pianta di questi edifici sia sempre riportabile a quadrangoli regolari chiusi in se stessi e l'impostazione planimetrica si identifichi in un volume compatto, anche se scavato ed eroso, sempre sostanzialmente unitario.

Tale scelta era guardata con sospetto da Pagano. Egli rintracciava nella forma stereometrica i segni di un classicismo non del tutto superato, il persistere di una concezione rinascimentale in risposta a funzioni

ed esigenze del costruire che erano profondamente mutate. Le piante di Pagano sono invece articolate in parti autonome che creano spazi per l'integrazione tra l'edificio e il suo contesto. Il limite del suo progettare è da ricercarsi nell'uso di elementi unificanti ed anonimi che non rivelavano la varietà dell'impostazione planimetrica, anzi che tendevano ad occultarla nell'ottica delle autolimitazioni che programmaticamente si era imposto. Un particolare di tale autolimitazione fu, ad esempio, il ricorso ad un rapporto tra finestra-parete piena che, se rispondeva a quelle qualità di anonimato di cui si è detto, caratterizzò in maniera datata la sua architettura.

Tuttavia non si è posto in sufficiente evidenza come l'aspetto controllato e modesto fino alla monotonia dei suoi alzati fu tipico del periodo di più convinta adesione al fascismo quasi un bisogno di contrastare enfasi e magniloquenza, di rinchiudersi in un ascetismo autosufficiente. Ma l'apertura problematica insita nel suo modo di progettare e l'articolazione planimetrica sempre presente nei suoi progetti, gli consentì di recepire tra i primi gli influssi della lezione organica di Wright e di Aalto. A partire dal suo viaggio in Finlandia con Gardella nel 1939 e mano a mano che si allontanava dal fascismo, l'anonimità indifferenziata e interscambiabile delle facciate lasciò il posto ad una più piena rispondenza tra pianta ed alzato, ad una trasparenza interno-esterno che anticiperanno alcuni sviluppi dell'architettura italiana del dopoguerra.

Ai singoli temi della ricerca progettuale sarà prevalentemente dedicata la seconda parte del saggio.



## ABBREVIAZIONI

GPP '46 - Franco Albini, Giancarlo Palanti, Anna Castelli (a cura di) *Giuseppe Pagano Pogatschnig, Architettura e scritti*, Edizioni Domus, Milano 1947. La pubblicazione riproduce il numero doppio di « Costruzioni » nn. 195-198, 1946.

Veronesi '53 - Giulia Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia 1920-1940*, Tamburini, Milano 1953.

Melograni '55 - Carlo Melograni, *Giuseppe Pagano, Il balcone*, Milano, 1955.

Mariani '75 - Riccardo Mariani, *Giuseppe Pagano Pogatschnig architetto fascista antifascista, martire*, « Parametro » n. 35, aprile 1975.

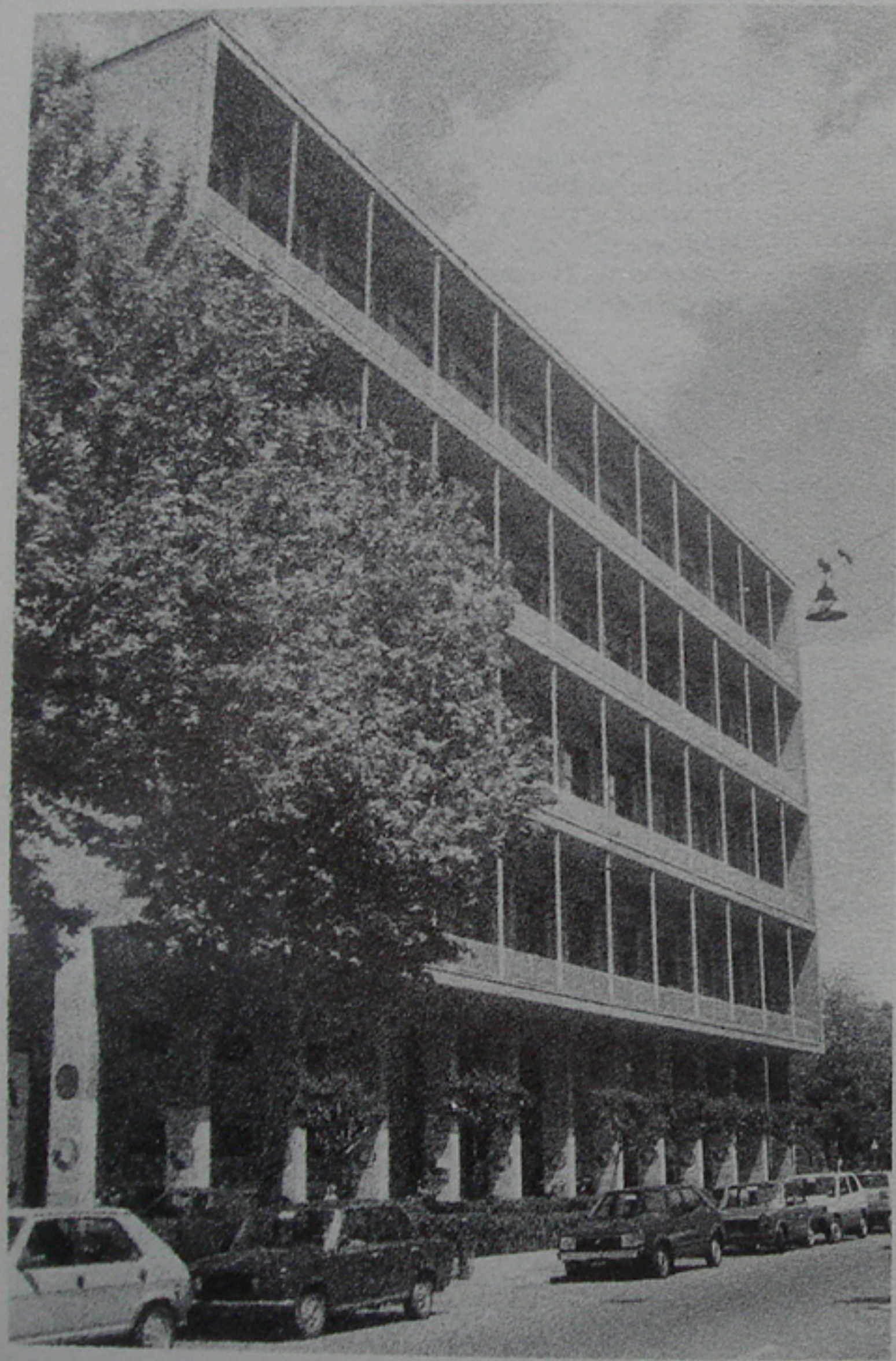
De Seta '76 - Cesare De Seta, *Introduzione e scelta antologica a: Giuseppe Pagano, Architettura e città durante il fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1976.

Severati '78 - Carlo Severati, *Costruzioni e progetti di Giuseppe Pagano*, « Storia architettura » n. 1-2, 1978.

De Seta '79 - AA.VV., *Pagano Fotografo*, Electa, Milano 1979.

## NOTE

- <sup>1</sup> Cfr. Giancarlo Palanti, *Notizie biografiche*, in GPP '46 e Mariani '75, che riporta una vasta raccolta delle lettere dal carcere.
- <sup>2</sup> Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*, vol. II, edizione critica a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 1975, pp. 1340-1341. Circa i rapporti tra Gramsci ed il dibattito sull'architettura cfr. Andrea Mariotti, *Gramsci e l'architettura e altri scritti*, Dedalo, Bari 1978; e C. De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, vol. II, Laterza, Bari 1978<sup>2</sup>.
- <sup>3</sup> G. Pagano, *Architettura Nazionale*, «Casabella», n. 85, gennaio 1935.
- <sup>4</sup> *Ibidem*.
- <sup>5</sup> A. Gramsci, op. cit., p. 1341.
- <sup>6</sup> G. Pagano, *Architettura Nazionale* cit.
- <sup>7</sup> Filiberto Menna, *Profezia di una società estetica*, Lerici, Milano 1968, p. 111. Questi contributi di Pagano anticipano alcune delle elaborazioni di Kübler in particolare ove si propone il passaggio dalla critica e dalla storia dell'arte alla storia più generale delle cose. Cfr. G. Kübler, *La forma del tempo*, Einaudi, Torino 1976.
- <sup>8</sup> ACS, Resoconto dell'attività svolta nell'anno XVII citato in: Daniele Marchesini, *La scuola dei gerarchi*, Feltrinelli, Milano 1976.
- <sup>9</sup> Cfr. D. Marchesini, op. cit.
- <sup>10</sup> *Ibidem*, p. 30.
- <sup>11</sup> Ruggero Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, Feltrinelli, Milano 1964, p. 377.
- <sup>12</sup> *Ibidem*.
- <sup>13</sup> G. Pagano, *La funzione rivoluzionaria dell'arte*, «Casabella-Costruzioni», n. 136, aprile 1939. Le citazioni seguenti sono tratte da questo testo.
- <sup>14</sup> Ernesto N. Rogers, *L'esperienza degli architetti in AA.VV., Fascismo ed antifascismo*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 335.
- <sup>15</sup> Mario De Micheli, *L'ideologia politica del Futurismo*, «Controspazio» nn. 4-5, aprile-maggio 1971. Dello stesso autore cfr. *La matrice ideologico-letteraria dell'eversione fascista*, Feltrinelli, Milano 1975.
- <sup>16</sup> F. Papini, *Niccolò Giani fondatore della Scuola di Mistica fascista*, «La porta Orientale», XI, 1941, pp. 141-142.
- <sup>17</sup> D. Marchesini, op. cit., p. 70.
- <sup>18</sup> G. Prezolini (Giuliano il Sofista), *Le varietà del pragmatismo. Risposta a Calderoni*, «Leonardo», II, novembre 1904.
- <sup>19</sup> Mariani '75.
- <sup>20</sup> N. Giani, *Perché siamo dei mistici*, «Dottrina Fascista», IV, gennaio-marzo 1940.
- <sup>21</sup> Cfr. Giuseppe Bottai, *Vent'anni di critica fascista*, «Critica fascista» e «Primato» del 10 luglio '43.
- <sup>22</sup> De Seta '79, p. 70.
- <sup>23</sup> Cfr. a questo proposito Piero Bottoni, *Intervento al convegno «L'eredità di Terragni e l'architettura italiana 1943-1968»*, «Controspazio» n. 41, 1973 e Luciano Patetta, *Neo futurismo, Novecento e Razionalismo*, «Controspazio», n. 4-5, 1971.
- <sup>24</sup> G. Pagano, *Frammento di Diario del 17 gennaio 1941*, in De Seta '76.
- <sup>25</sup> G. Pagano, *Architettura italiana dell'anno XIV*, «Casabella», n. 95, novembre 1935.
- <sup>26</sup> G. Pagano, *Un esperimento riuscito*, «Casabella-Costruzioni», n. 133, gennaio '39 e cfr., sempre su «Casabella», Mario Tinti, *La funzione storica del mecenatismo*, «Casabella» nn. 36-37, 1933.
- <sup>27</sup> G. Pagano, *Mussolini e l'architettura*, «Rassegna mensile illustrata», Brescia, aprile 1931.
- <sup>28</sup> A. Gramsci, op. cit., p. 407.
- <sup>29</sup> Giulio Carlo Argan, *Valore di una polemica*, GPP '46.
- <sup>30</sup> Gruppo 7, *Architettura I*, «La rassegna Italiana», dic. 1926.
- <sup>31</sup> Massimo Bontempelli, «Noi e voi», *Novecento letterario e futurismo*, «Futurismo», n. 2, 1932.
- <sup>32</sup> G. Pagano, *Tre anni di architettura in Italia*, «Casabella», n. 110, febbraio 1937. Vedi a proposito del rapporto tra Terragni e Pagano Manfredo Tafuri, *Il soggetto e la maschera*, «Lotus», n. 20, sett. '78; Daniele Vitale, *Astrazione e formalismo nell'architettura di Giuseppe Terragni*, «Rassegna», n. 11, sett. 1982; Bruno Zevi, *Giuseppe Terragni*, Zanichelli, Bologna 1980.



MATERIALI SULL'ATTIVITÀ DI GIUSEPPE PAGANO  
DAL 1928 AL 1943

L'Esposizione Internazionale di Torino.

Il Palazzo Gualino.

« Casabella ».

La casa a struttura di acciaio.

L'Istituto di Fisica.

Il nuovo padiglione del Palazzo dell'Arte.

La mostra dell'architettura rurale.

L'Università Bocconi.

« Milano Verde ».

La città orizzontale.

La Casa della madre e del fanciullo.

L'archivio fotografico.

*G. Pagano, G. Predaval, Università Bocconi, Milano 1937-41.*

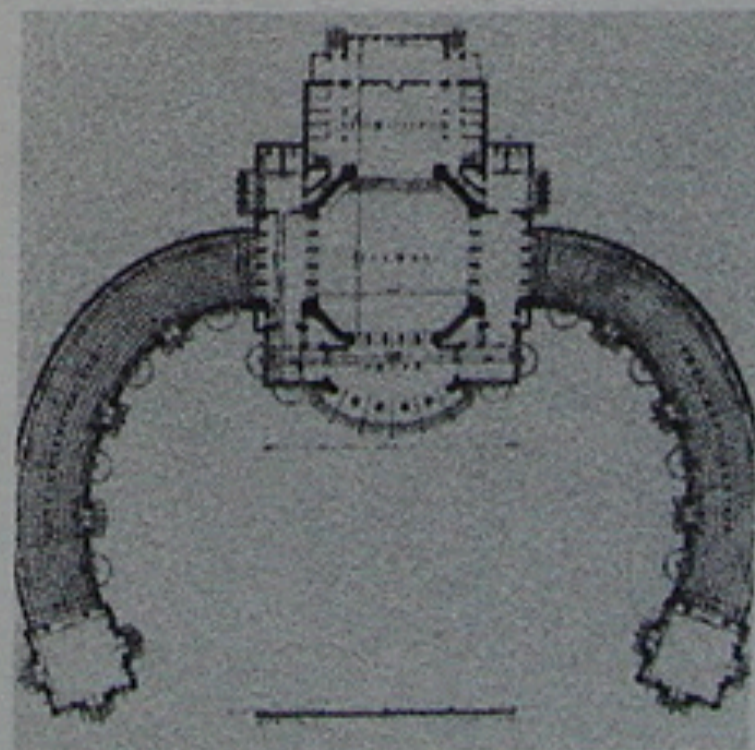


## L'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE, Torino, 1928

Pagano si laureò al Politecnico di Torino nel 1924. La città era in quegli anni ricca di scambi intellettuali anche se, imprigionato Gramsci, assassinato Gobetti, i fermenti operai e liberali erano stati soffocati e la vita culturale si esprimeva per iniziative elitarie. Realizzata a partire dalla metà degli anni venti la Fiat Lingotto di Matté Trucco, il capoluogo piemontese era diventato il centro dell'industrializzazione aggressiva di Agnelli ma anche del mecenatismo di Riccardo Gualino e della sua Snia Viscosa. Lionello Venturi era l'ispiratore di un gruppo di intellettuali, di cui facevano parte tra gli altri Persico, Casorati, Sartoris, Chessa, Levi, Paulucci e Pagano, che, « nel solco dell'impressionismo », si apriva al dialogo con la cultura europea. L'atmosfera era più vitale di quella di Roma, egemonizzata dalla cultura accademica, e di quella di Milano, dove lo scoppio del movimento futurista era sopito dal ritorno all'ordine de « La Ronda », di « Valori Plastici » e soprattutto dell'imperante « Novecento » dominato da Carrà, Muzio, Sironi e Ponti. A Torino i nuovi architetti trovarono un clima culturale, quindi, più ricettivo per la realizzazione delle prime costruzioni in cui si avvertiva la risonanza di quanto avveniva fuori d'Italia<sup>1</sup>.

Pagano ebbe nel 1928 il primo incarico di rilievo come Direttore tecnico dell'Esposizione che ricordava il decennale della vittoria di cui era presidente l'architetto Chevalley. Il ruolo che svolse nella manifestazione fu fondamentale: vi progettò sette padiglioni, promosse incontri, dibattiti e conferenze, fu, in definitiva, il punto di riferimento delle nuove istanze in campo figurativo<sup>2</sup>.

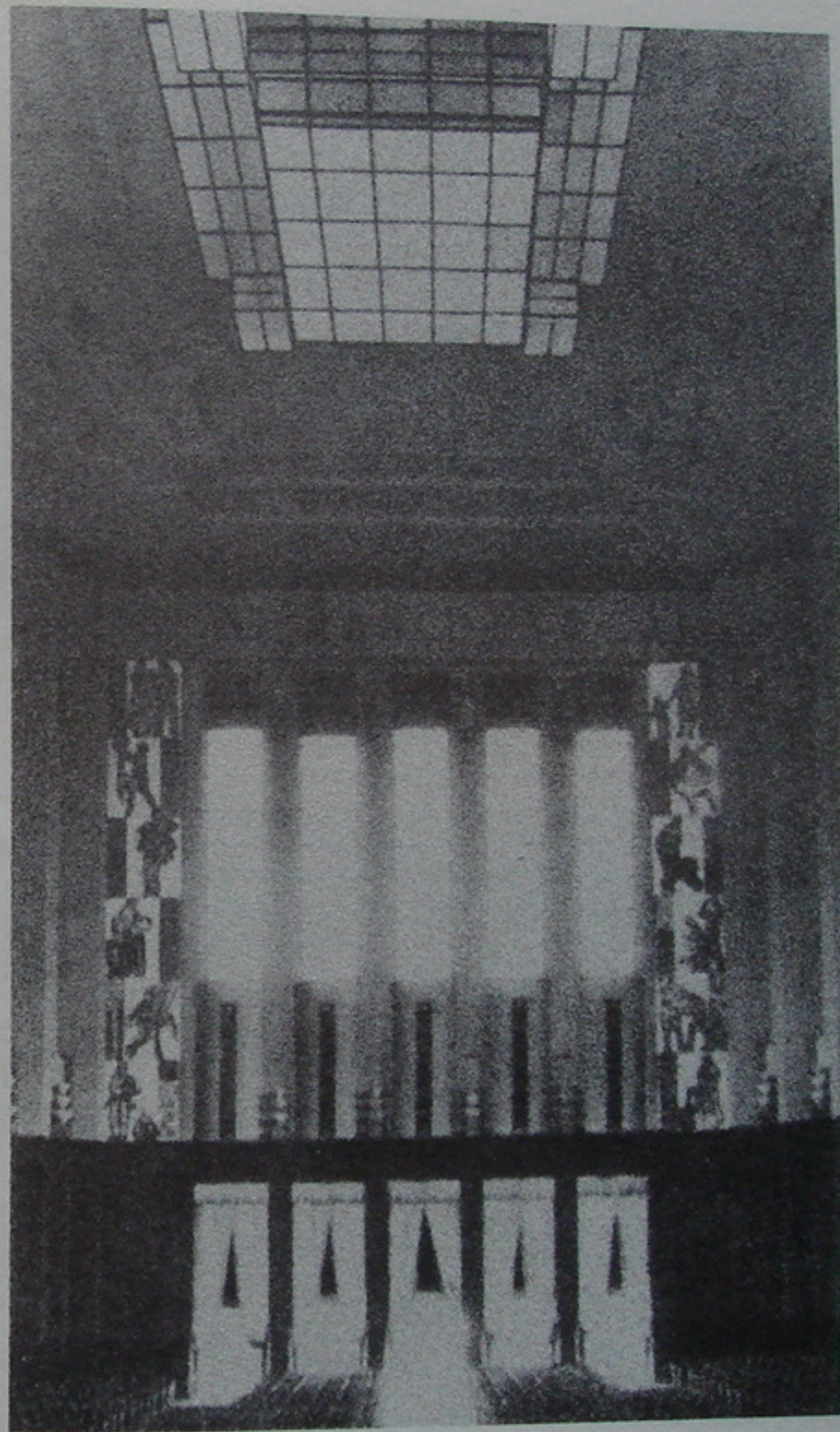
L'Esposizione di Torino aveva un piano d'insieme in cui i diversi padiglioni erano inseriti seguendo una scala di rappresentatività. Il fulcro della composizione era l'edificio delle Feste e della Moda, progettato da Pagano e Levi Montalcini seguendo canoni di simmetria e partiture decorative che richiamavano atmosfere della Secessione e della mostra precedente al Valentino

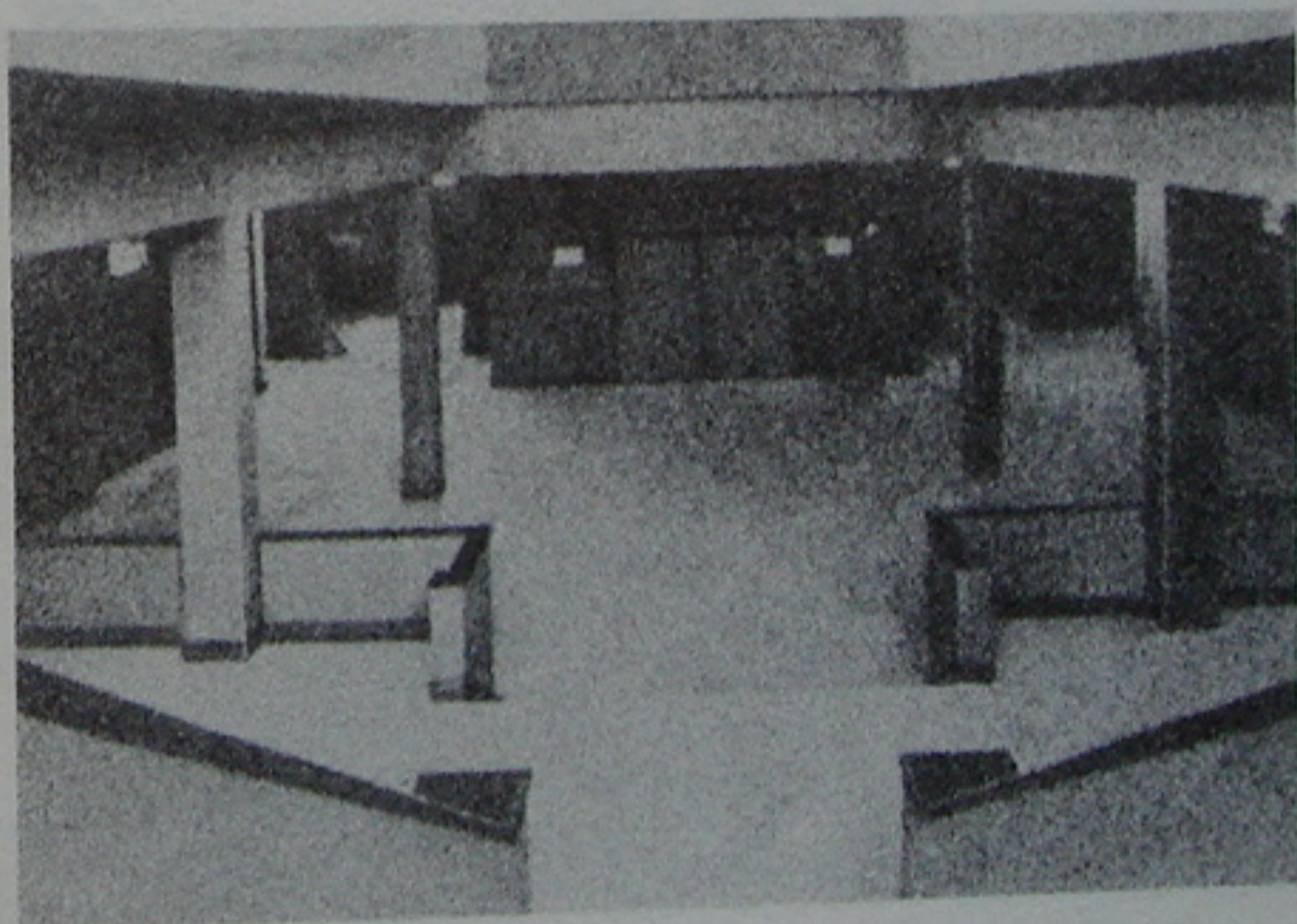
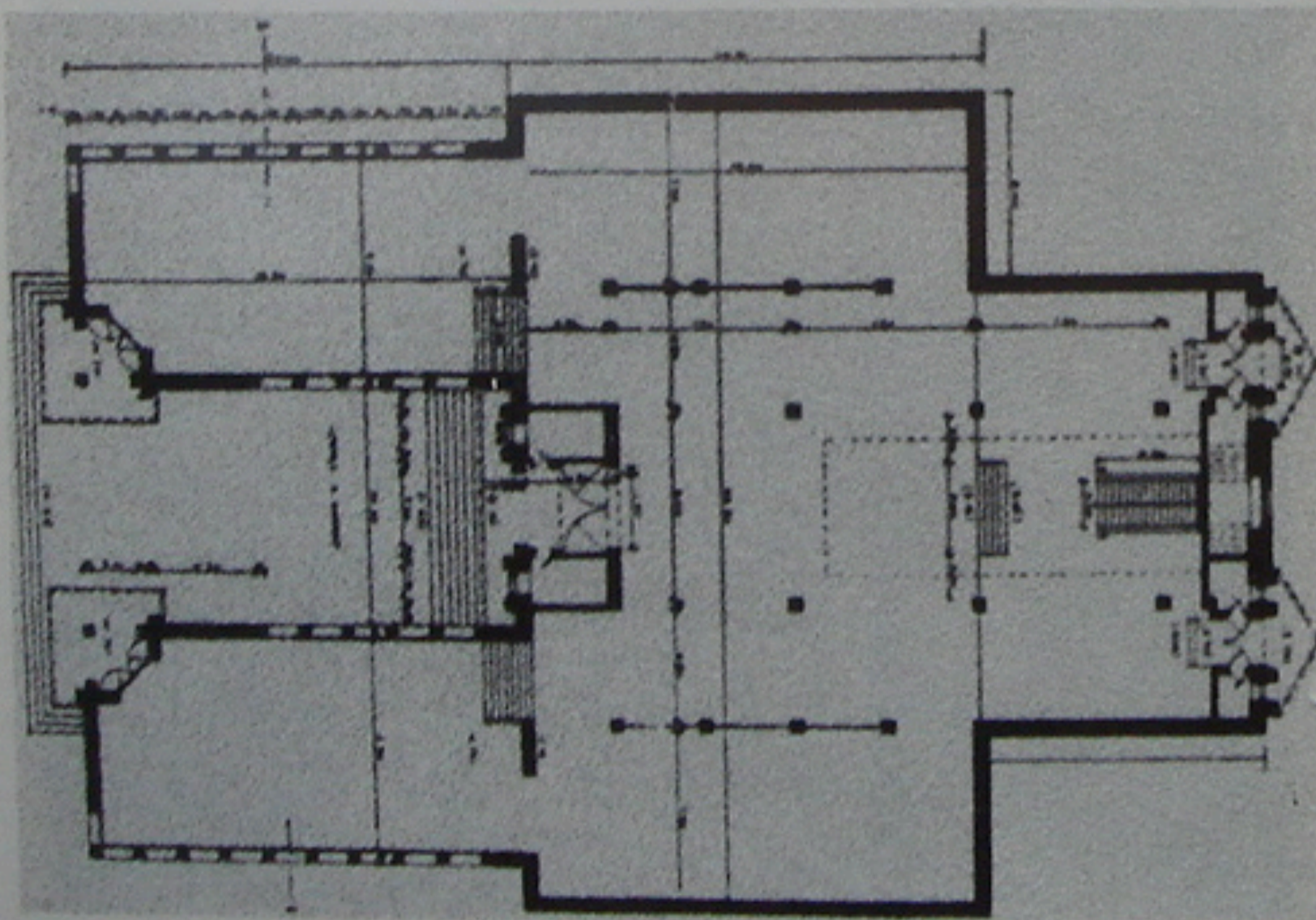
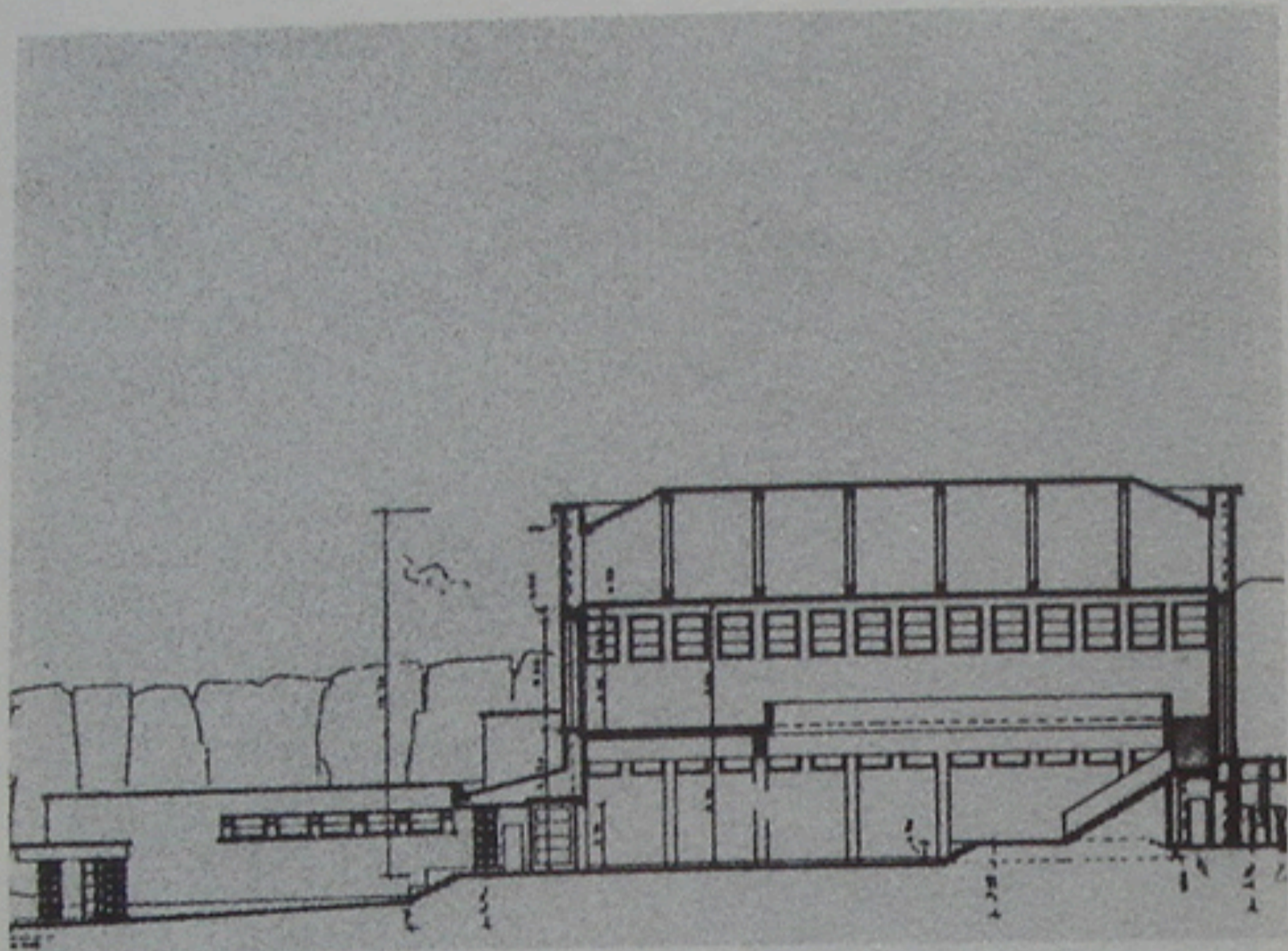


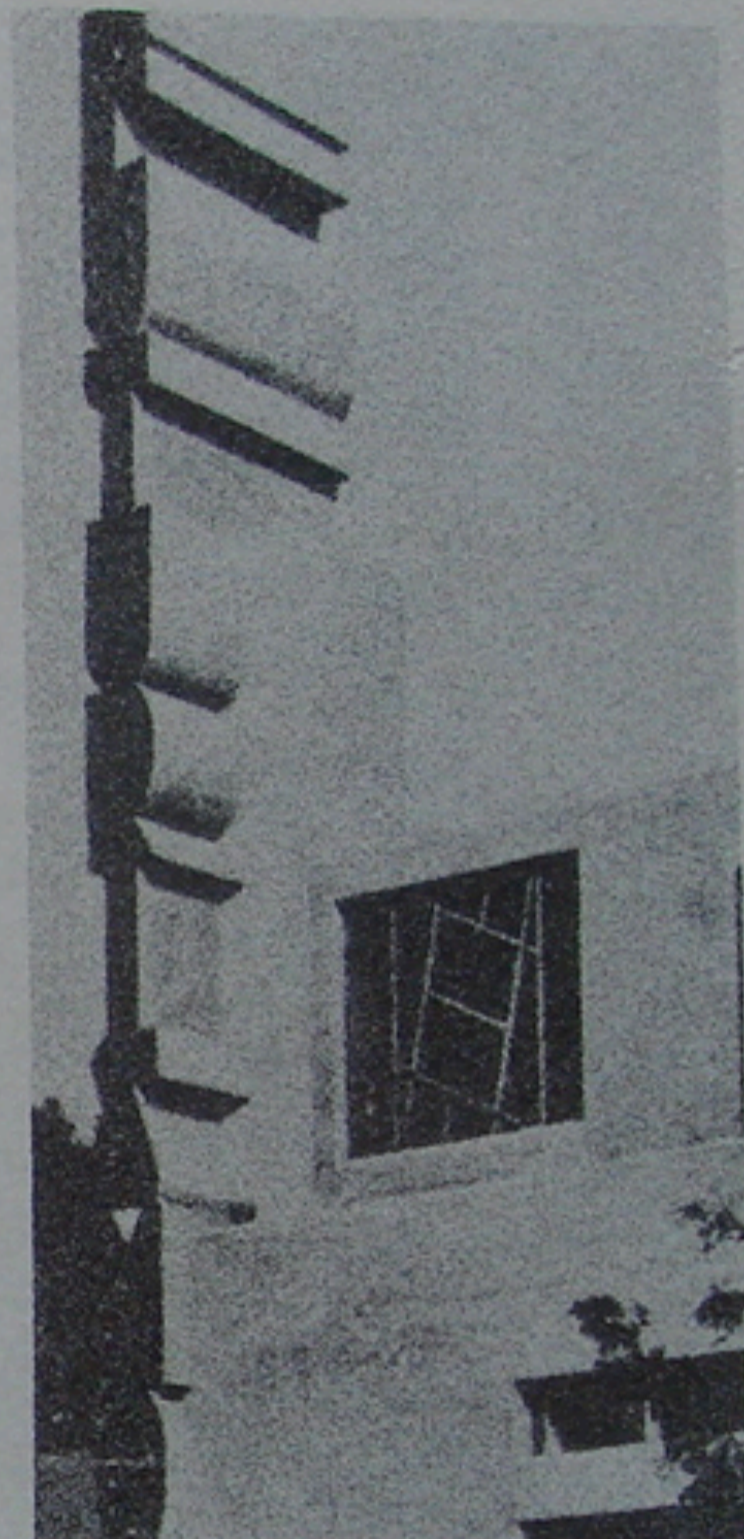
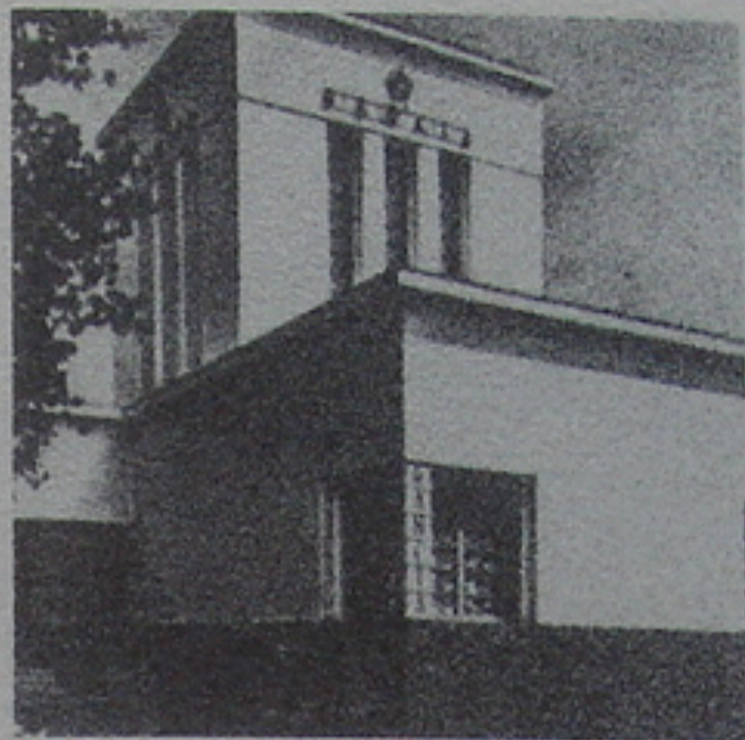
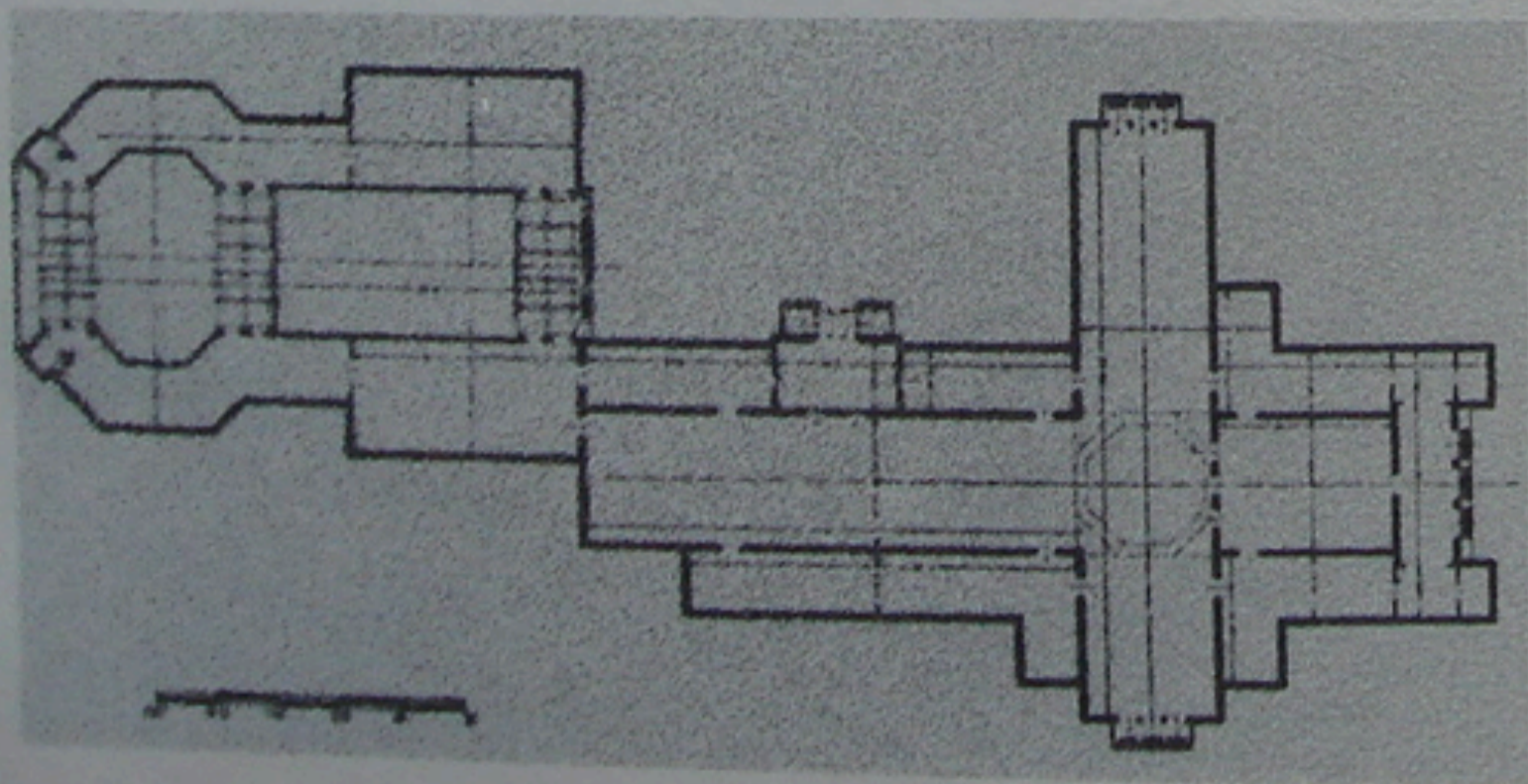
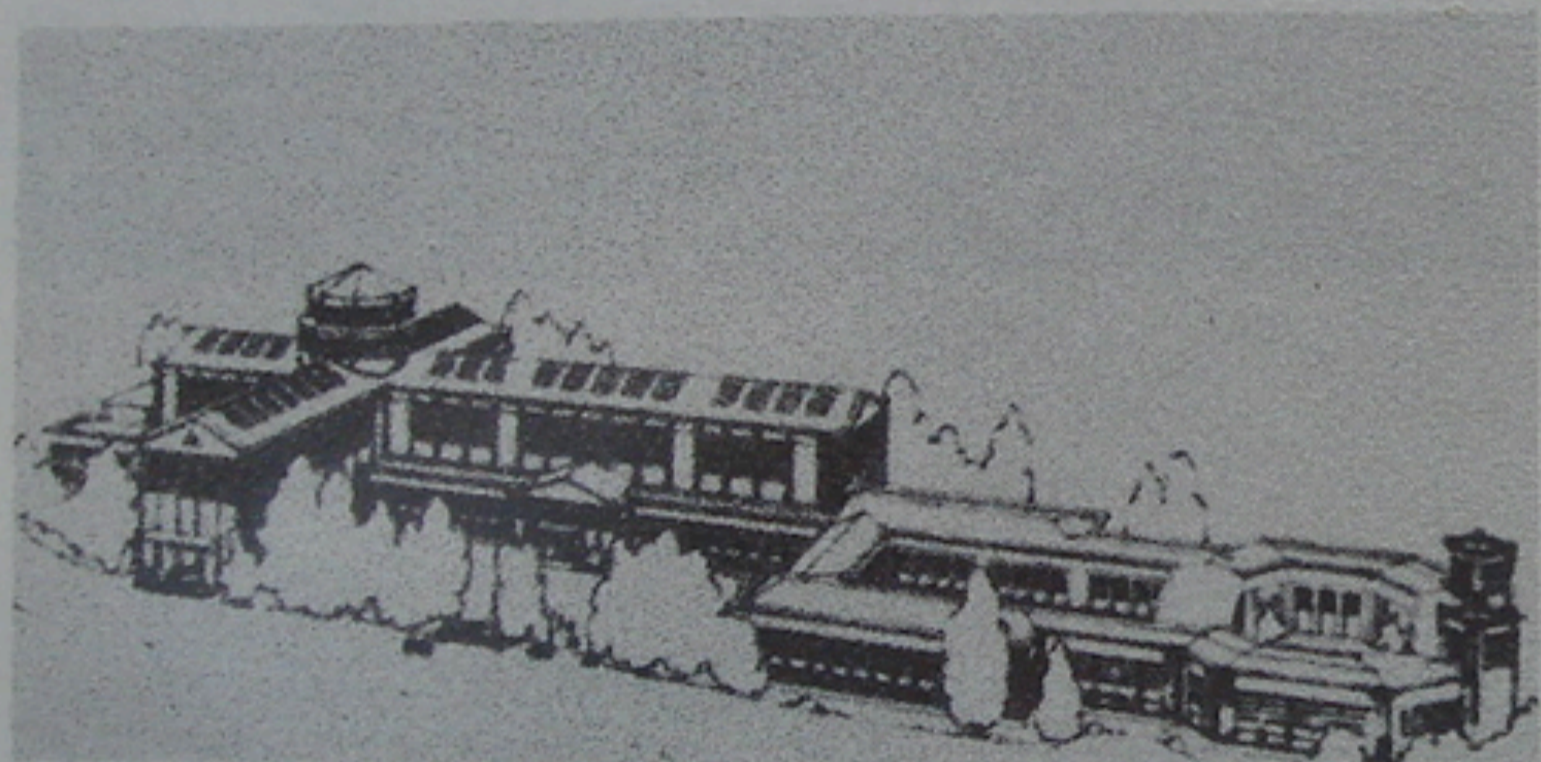
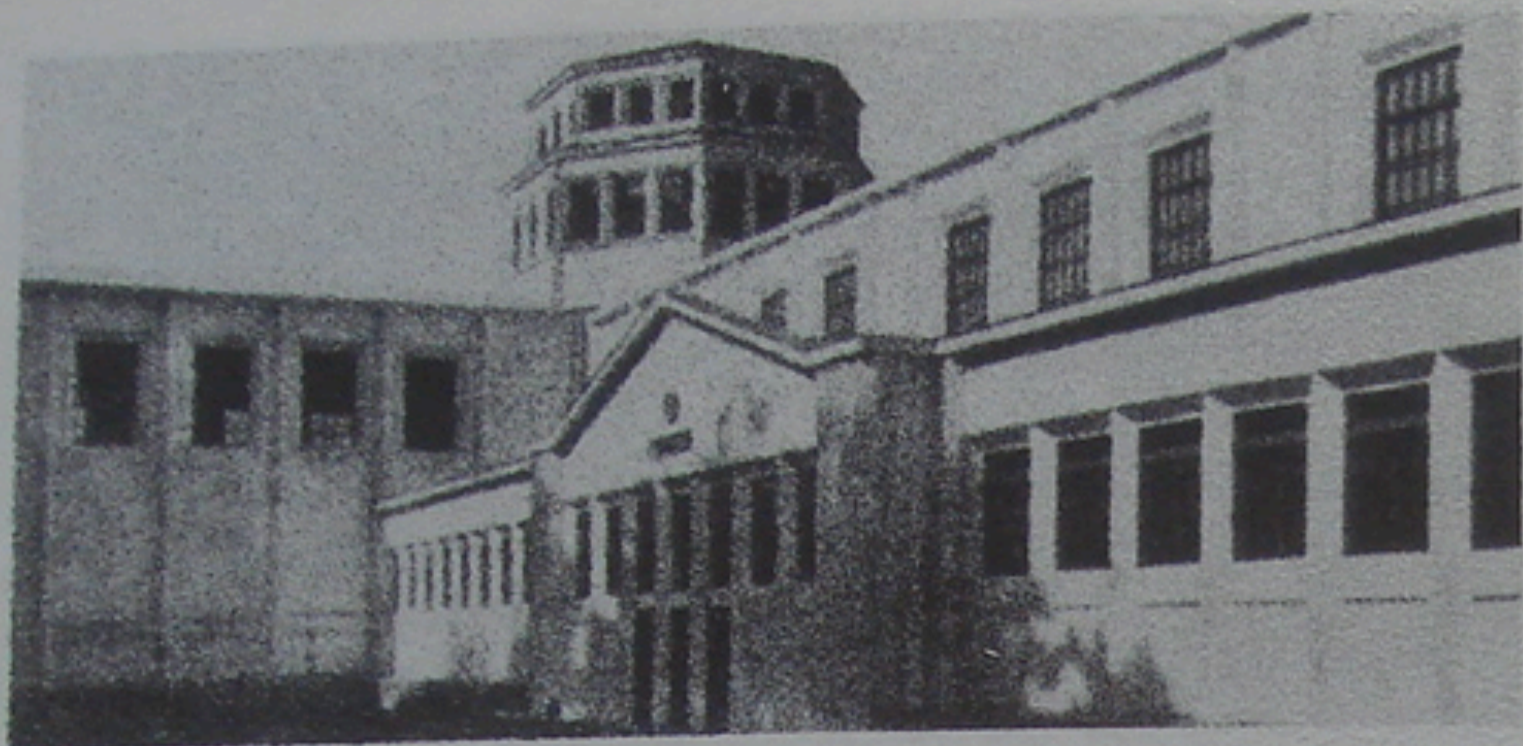
del 1902<sup>3</sup>. In altri padiglioni, gerarchicamente meno importanti, era presente una ricerca progettuale più attenta alla composizione dei volumi e degli spazi, stilisticamente associabile alle scelte di Loos. In particolare il padiglione delle Industrie Minerarie e Ceramiche rivela una piena corrispondenza tra interno ed esterno, una fluida articolazione spaziale su livelli sfalsati ed una nitidezza formale assente in altre prove della mostra.

L'azione di Pagano si focalizzò nella ricerca di una mediazione tra i nuovi indirizzi stilistici e le scelte espositive di Chevalley, ancora legato agli assunti dell'inizio del secolo di cui era stato un attento interprete. Nel corso del lavoro si rilevarono due aspetti che caratterizzeranno anche la sua opera successiva: da una parte la capacità di svolgere un ruolo di organizzatore di cultura, dall'altro l'interesse professionale verso la sperimentazione di materiali e tecniche costruttive. L'esposizione al Valentino, infatti, non fu caratterizzata dal prevalere di ricerche stilistiche. Il padiglione progettato da Sartoris e quello futurista di Prampolini ebbero un ruolo marginale e scarsa risonanza, così come le opere di Chessa, Casorati e De Abate che avevano caratterizzato la Biennale di Monza dell'anno precedente con la loro rarefatta « via dei negozi ». Pagano riuscì ad indirizzare l'interesse generale verso il suo obiettivo: la dimostrazione che attraverso un approccio razionale alla progettazione un gruppo di architetti professionisti omogeneo poteva dare risposta alle esigenze di quella società borghese di cui Gualino era il rappresentante illuminato<sup>4</sup>.

Alcuni padiglioni dell'Esposizione del '28, come quello già citato delle Industrie Minerarie e Ceramiche o quello della Chimica o della Società Gancia, furono così « prove generali » di un modo di intervento che si riproporrà, non a caso con gli stessi progettisti — Levi Montalcini, Perona, Cuzzi — negli anni successivi.





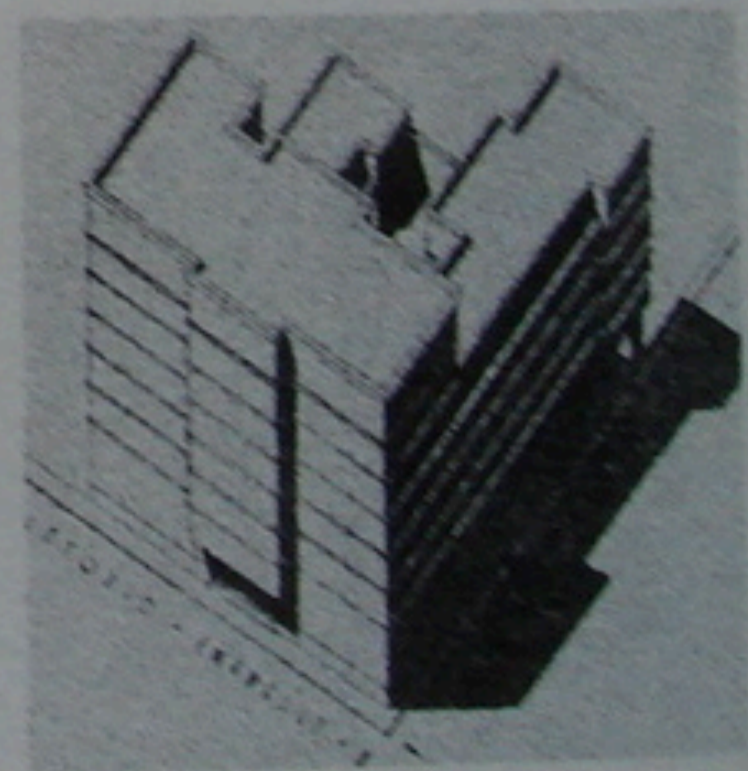
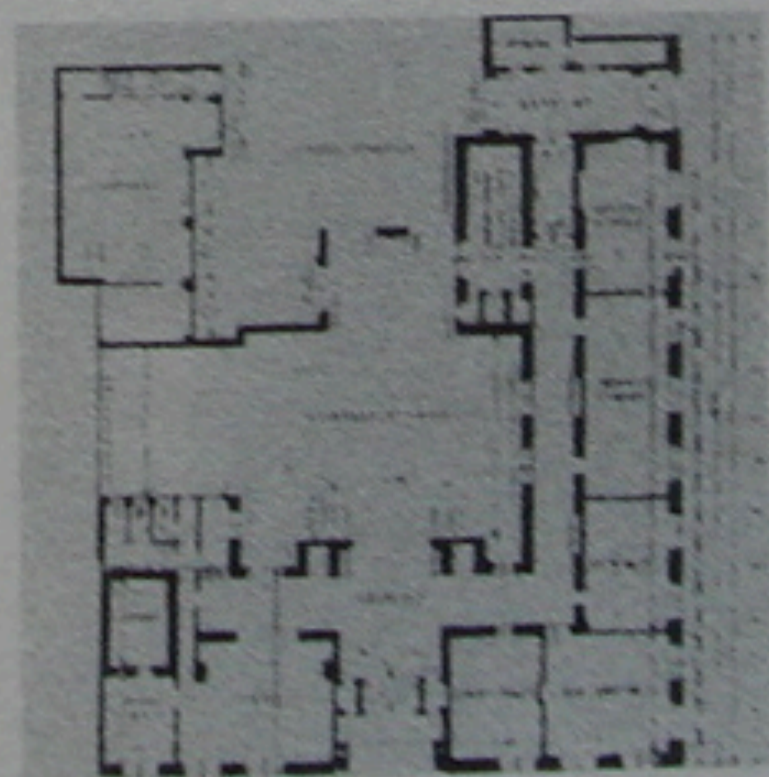


Pagg. 31-33 G. Pagano, G. Levi Montalcini, Padiglione della Moda e dei Festeggiamenti.  
Pagg. 34-35 G. Pagano, P. Perona, Padiglione delle Industrie Minerarie e Ceramiche.  
Pag. 36 G. Pagano, Padiglione della Chimica.  
Pag. 37 G. e A. Pagano, Padiglione Gancia; E. Prampolini, Padiglione Futurista; A. Sartoris, Edificio delle comunità artigiane.

## IL PALAZZO PER GLI UFFICI GUALINO, Torino 1928-1930

Nella primavera del '28 si tenne a Roma la I Esposizione di Architettura Razionale; il Gruppo 7 si era costituito da poco più di un anno, i disegni di Sant'Elia vivevano solo nelle aspirazioni dei neofuturisti, mentre chi costruiva restava nei limiti di un modesto aggiornamento delle pratiche professionali. Il palazzo per gli uffici Gualino, progettato da Pagano e Levi Montalcini nel 1928, portò alle ultime conseguenze il processo di semplificazione formale caratterizzato dall'abbandono di ogni elemento decorativo che i novecentisti milanesi avevano intrapreso in contesti diversi: all'interno della corposità degli edifici di Muzio o nelle articolazioni volumetriche di De Finetti. Nel palazzo Gualino non vi sono le masse scavate di « Ca' Brutta » né i parallelepipedi sovrapposti della Casa della meridiana. Non vi è neanche l'atmosfera rarefatta che Casorati e Sartoris avevano creato, sempre per Gualino, nell'interno e nel teatro della sua casa tra il 1922 ed il '25. Se si confronta l'edificio poi, con le opere che Le Corbusier e Mies, Gropius e Mendelsohn, avevano già realizzate, risalta il ruolo periferico svolto in quegli anni dall'Italia nella rivoluzione dell'architettura moderna. Pagano infatti si richiama ancora alle opere di Loos datate al primo decennio del secolo, proseguendo sulla scia del lavoro fatto a Torino con Perona per il padiglione delle Industrie Minerarie e Ceramiche e per gli studi di abitazione. Egli appare ancora teso nello sforzo di liberarsi delle eredità accademiche: l'aspetto arido e perfino un po' squallido — come è stato notato<sup>1</sup> — del palazzo torinese è frutto di questa tensione.

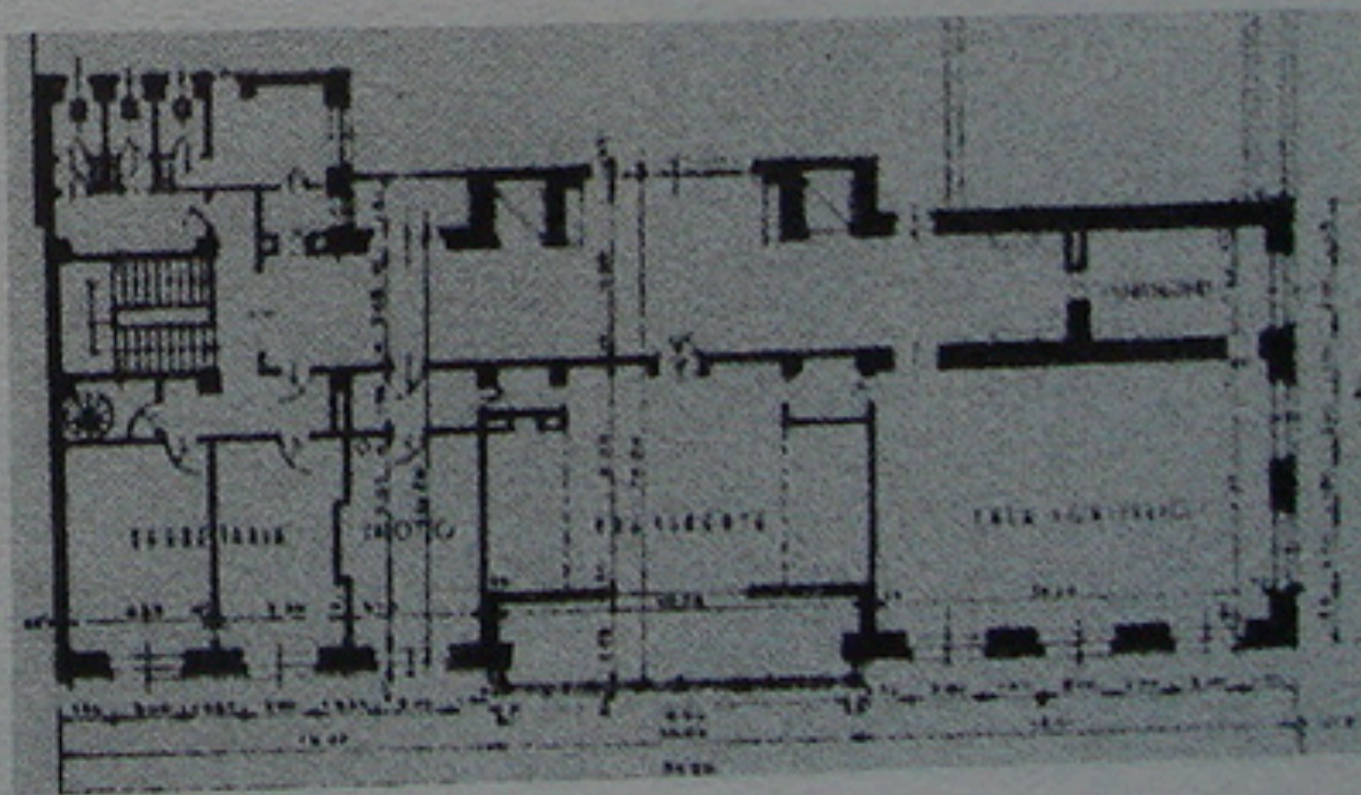
Si tratta di un volume sobrio ritmato dai ritagli delle aperture; il prospetto su corso Sempione è più alto di due piani ed è caratterizzato da un leggero aggetto della parete in corrispondenza dell'ingresso. Ai piani superiori si collocano gli uffici direttivi contrassegnati da finestre più ampie e all'ultimo piano l'ufficio del presidente con una loggia chiusa da una asola vetrata che è l'unico elemento linguistico che richiama l'architettura razionalista.



È un palazzo per uffici e non vuole essere altro. Ma l'attenta scelta dei due cortili d'ingresso, la ripetizione di un piano tipo, lo studio posto ai problemi dell'arredamento e degli impianti (fu uno dei primi in Italia con condizionamento), esprime già quell'attenzione ai problemi distributivi e tecnici e quella aderenza al tema concreto che sarà tipica di Pagano architetto. L'edificio riesce a caratterizzare in maniera misurata ma efficace uno spazio urbano e la asciutta scelta stilistica e la mancanza di ogni enfasi formale eserciterà una sua influenza anche anni dopo nel palazzo Feltrinelli a Milano dei Belgiojoso.

Il palazzo Gualino fu accomunato al Novocomun di Terragni da accuse di scandalosa novità dovuta alla mancanza di partiti decorativi. « I dignitosi borghesi per molti mesi dirottano la passeggiata domenicale al Valentino per andarsi a scandalizzare di quella architettura fuori dalle convenzioni »<sup>2</sup>. Griffini, presentando l'opera su « Casabella » si premurava di spiegare che anche « le forme elementari possono da sole agire profondamente sulla nostra sensibilità »<sup>3</sup>. Pagano stesso dovette intervenire per fermare le proteste appellandosi al Ministro della Educazione. « Viene il momento in cui la continua polemica stanca ed avvilisce. Anche l'uomo più sicuro di sé viene preso dall'amarrezza quando si sente qualificare per traditore delle tradizioni »<sup>4</sup>.

Pagano non era ancora il polemista e critico degli anni successivi e fu proprio l'accoglienza riservata ai suoi lavori che lo spinse a mettere a fuoco le ragioni del suo costruire ispirato a principi di semplicità e di attenzione funzionale. A partire da questo edificio la stretta relazione tra azione critica e progettazione si sostanzia di una più complessiva riflessione culturale della esperienza diretta dei temi dell'architettura contemporanea.





Pagg. 39-41 Veduta e prospettiva da Corso Vittorio Emanuele II; assonometria; pianta piano terra e pianta ultimo piano.  
Pag. 42 F. Casorati e A. Sartoris, Teatrino di Casa Guallino, Torino, 1922-25; G. Paganò e P. Perona, Studio di abitazione, Torino, 1928; A. e L. Belgiojoso, Casa Feltrinelli, Milano, 1935.

« CASABELLA », 1933-1943

Dall'inizio degli anni trenta, l'epicentro dell'azione degli architetti moderni si spostò da Torino a Milano. Persico vi si trasferì per lavorare con Bardi alla galleria del Milione; Terragni e il suo gruppo realizzavano le prime opere nella vicina Como; la Triennale, nella nuova sede dei giardini, riprendeva la tradizione delle esposizioni di arti applicate di Monza, ottenendo una risonanza crescente. A Milano, inoltre, vi erano le redazioni delle principali riviste di arte e di architettura: « Domus », « Edilizia Moderna », « La Casa », « Rassegna di Architettura ».

Alla fine del 1932, Pagano lasciò Torino per Milano per dirigere « La Casa Bella » succedendo a Bonfiglioli. La rivista, iniziata da Marangoni nel 1928 con interessi rivolti in particolare alle arti decorative, diverrà per merito di Pagano e di Persico, prima redattore capo e successivamente codirettore, il centro più avanzato della cultura architettonica italiana.

« Casabella » tra l'altro fu l'occasione per due personalità diverse, e per molti versi opposte, di trovare un punto di contatto e di collaborazione costruttiva. Persico arrivò a « Casabella » con una collaudata esperienza pubblicistica, mentre Pagano aveva alle spalle una importante attività di architetto<sup>1</sup>. All'ottimismo attivo e partecipe di Pagano, corrispondeva la continua ricerca critica ed autocritica di Persico, pervicacemente chiusa al plauso e al facile consenso. I limiti della poetica razionalista, la messa a fuoco dell'opera di Wright, la definizione delle matrici culturali e delle contraddizioni politiche della nuova architettura, furono i temi conduttori delle sue elaborazioni e segnarono certo una presenza di rilievo nel dibattito di quegli anni, ma furono marginali, astratti rispetto alla lotta in atto<sup>2</sup>. Così l'opera di Persico all'interno di « Casabella », pur decisiva nel nuovo corso della rivista e nel suo respiro europeo, dal punto di vista degli interventi critici si può racchiudere in una serie di note che quasi mai superarono l'occasione contingente. I suoi articoli di maggior impegno critico trovarono posto invece su altre riviste e non certo a caso: Persico lavorò appar-

# CASABELLA



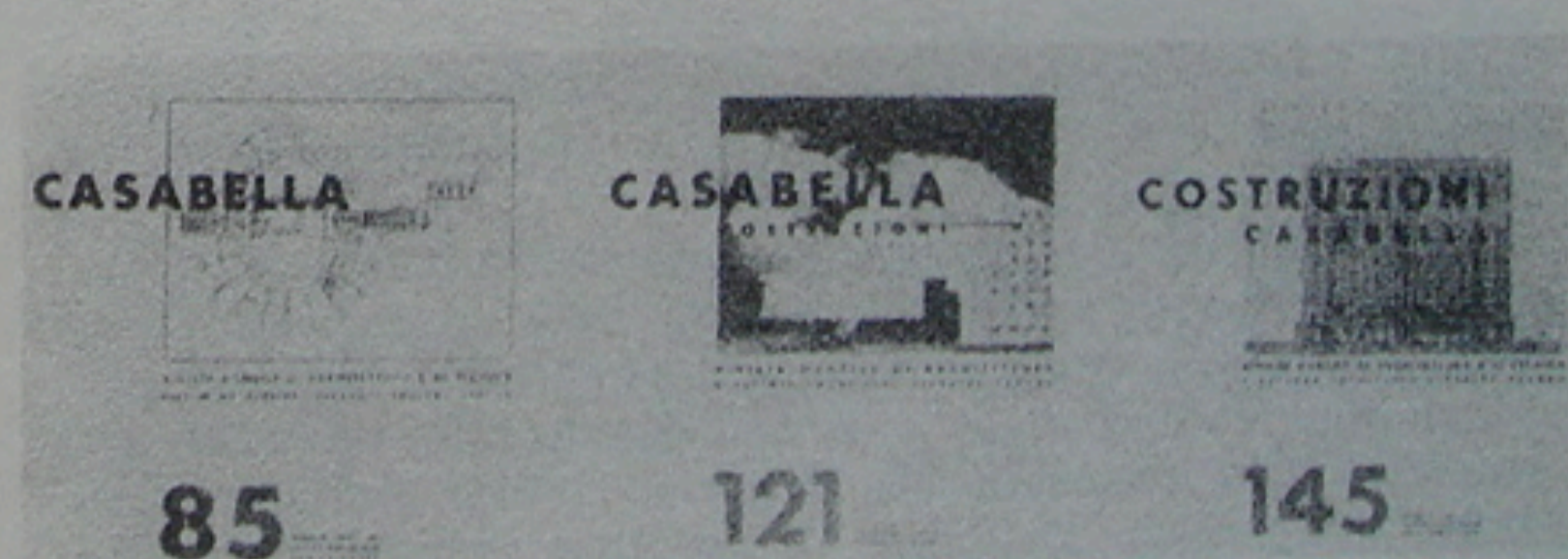
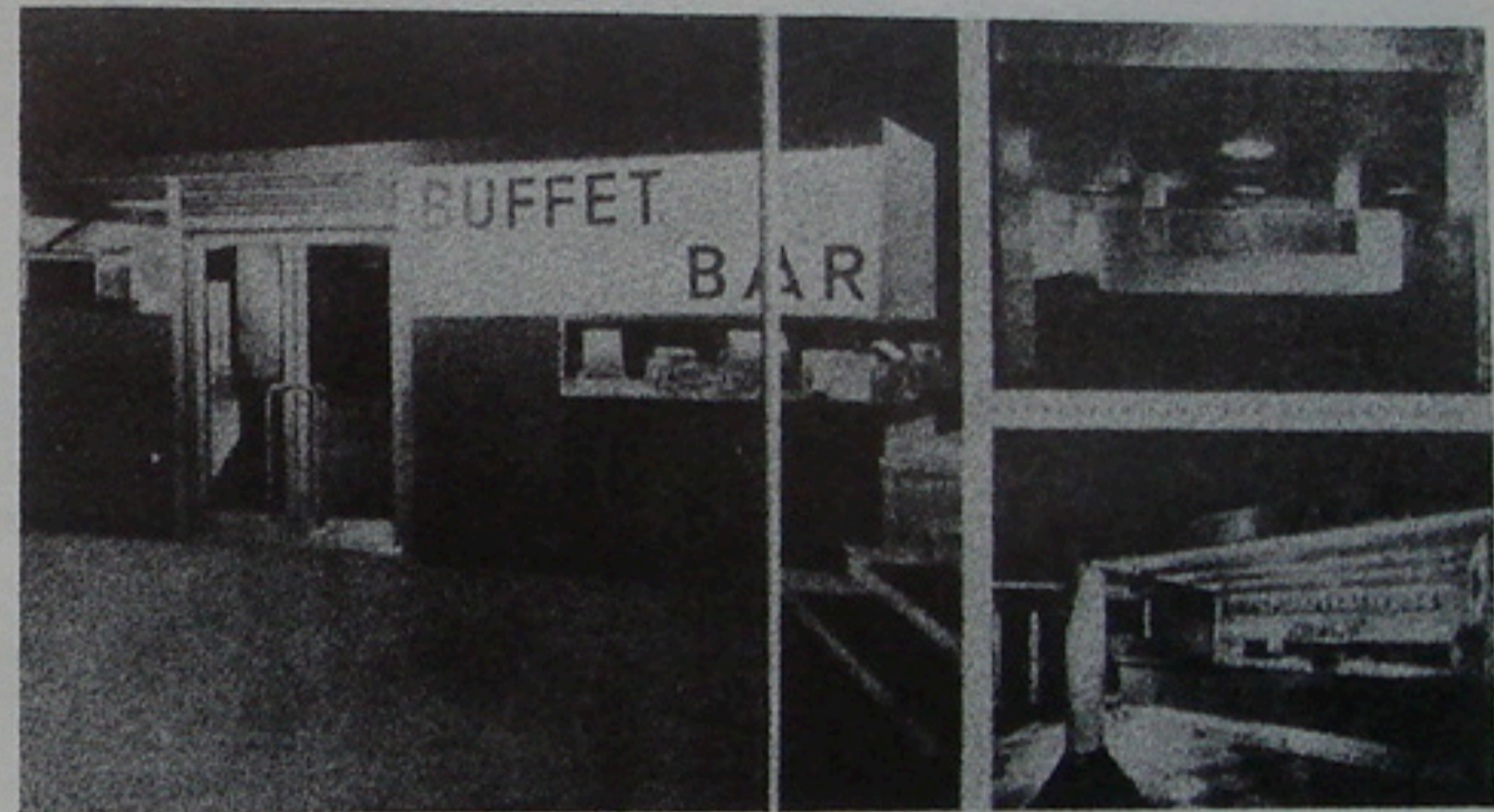
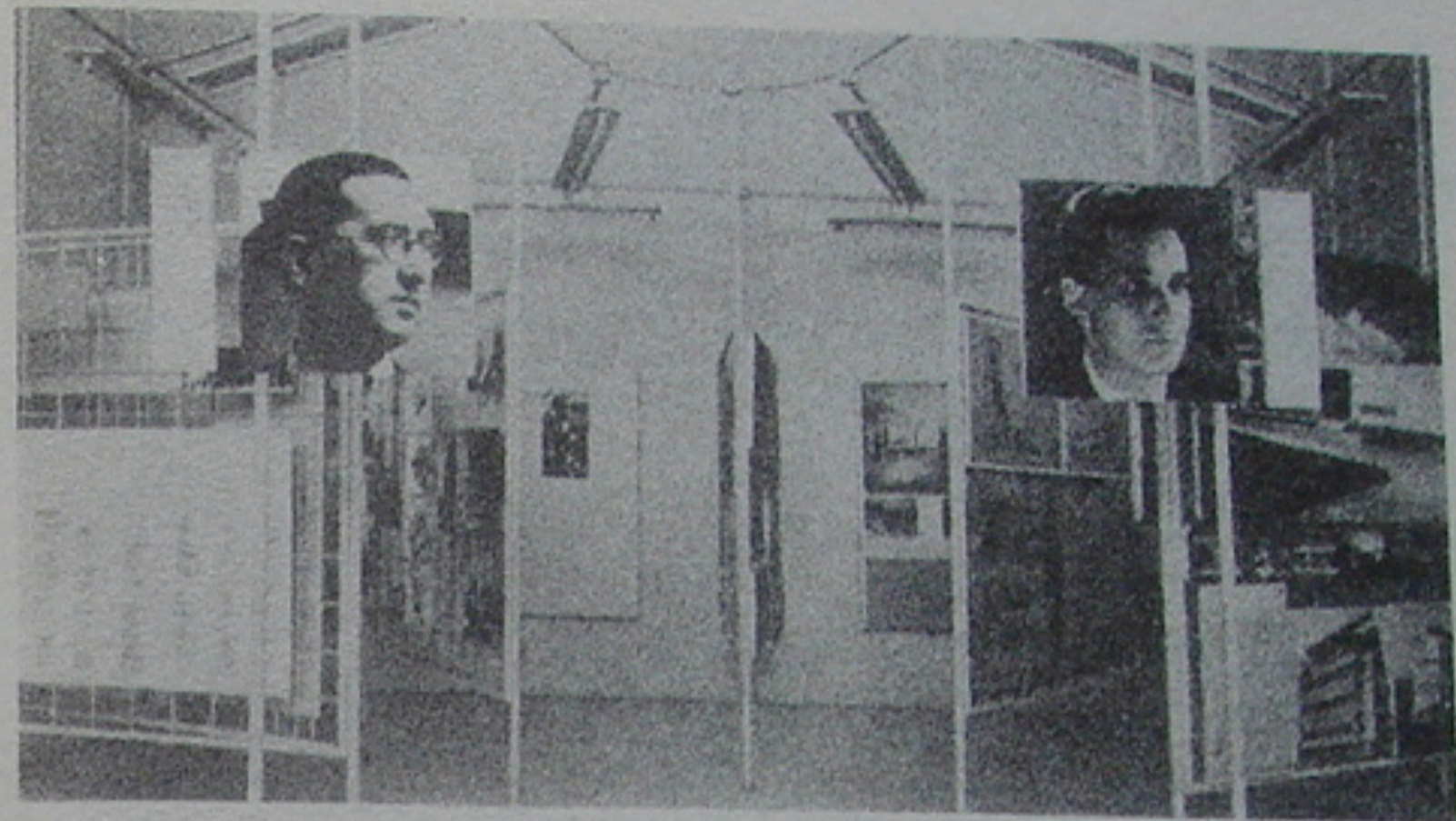
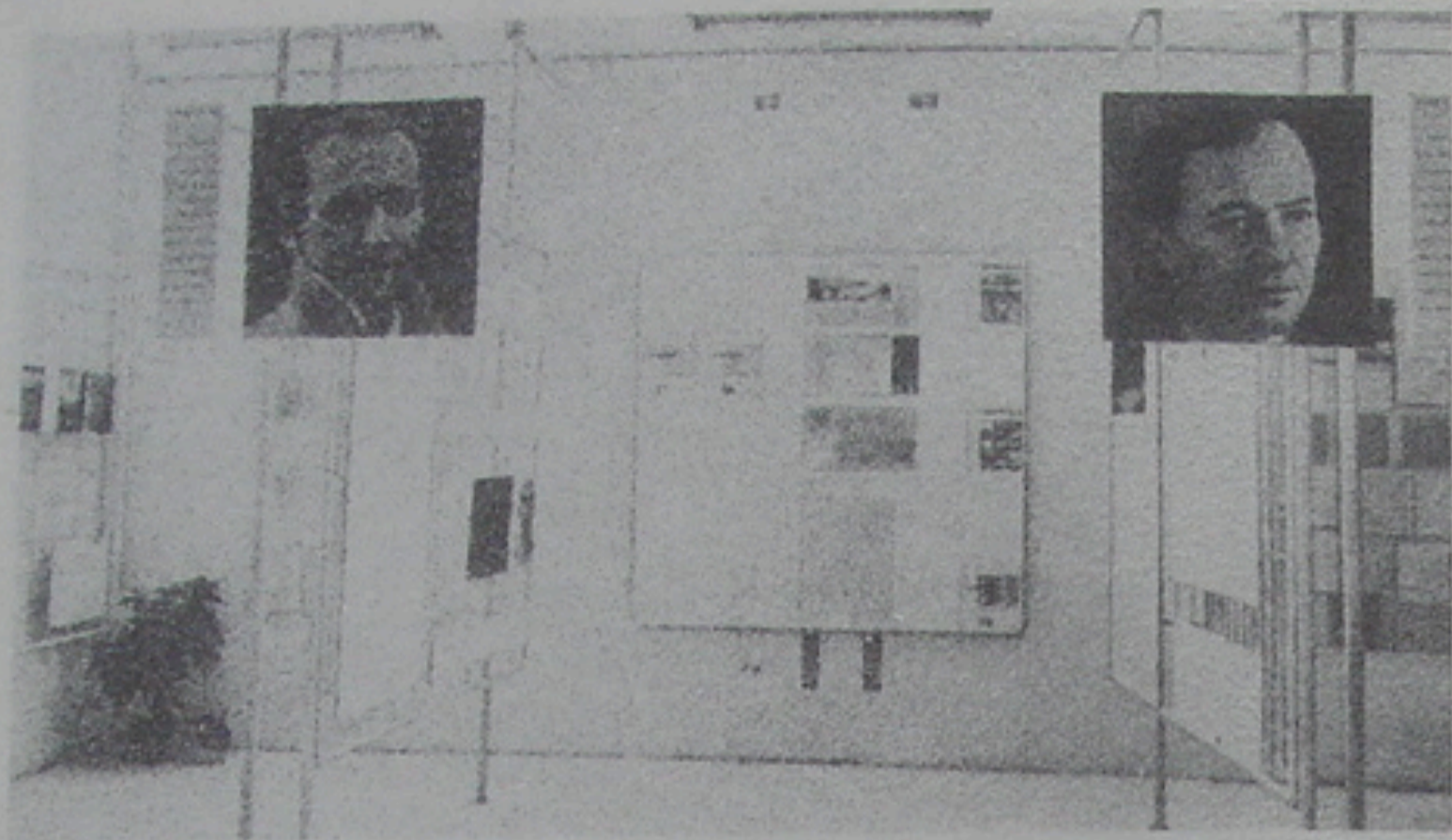
# 90

RIVISTA DI ARCHITETTURA E DI TECNICA  
DIRETTA INO E EDOARDO PERSICO







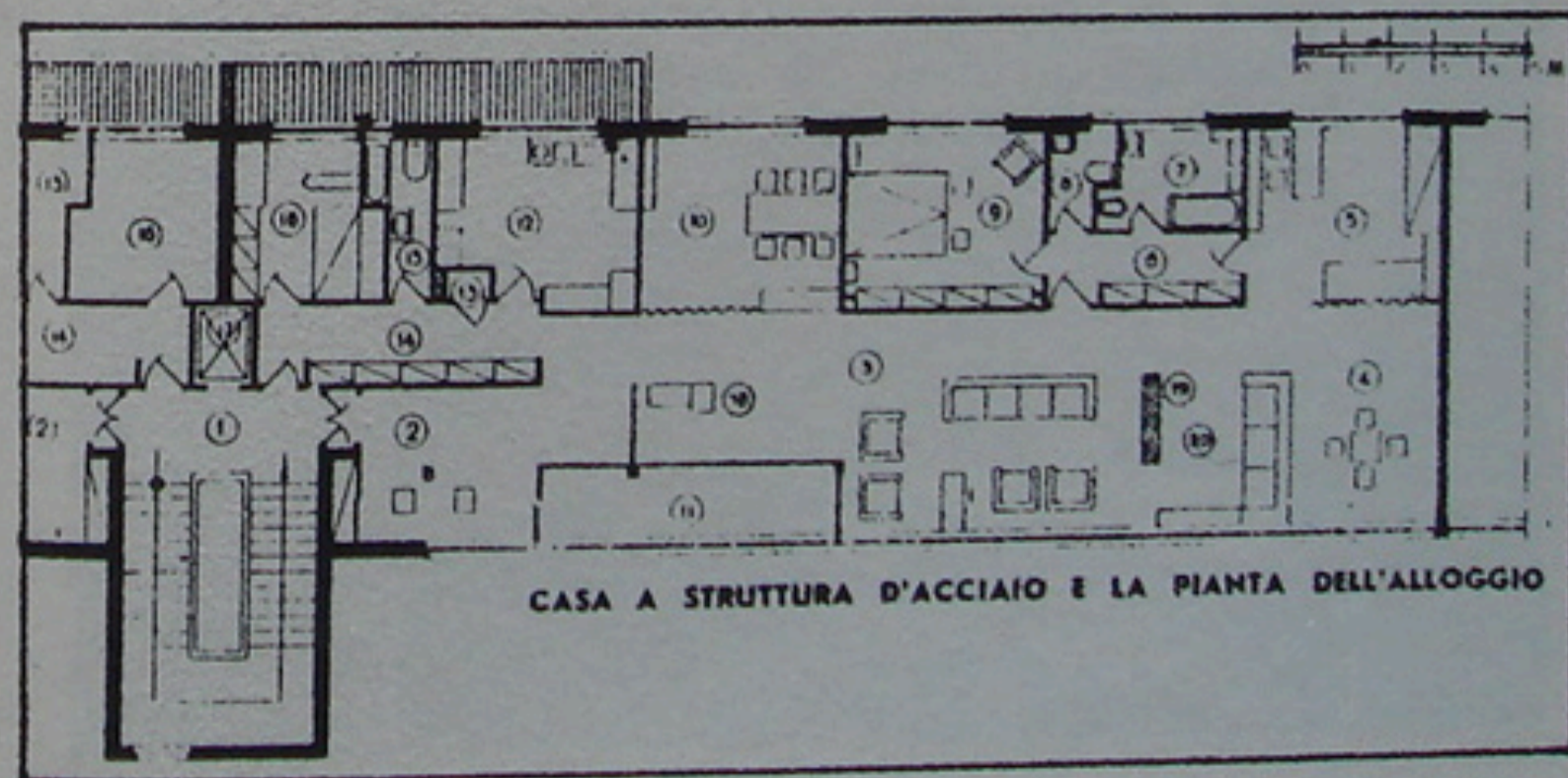
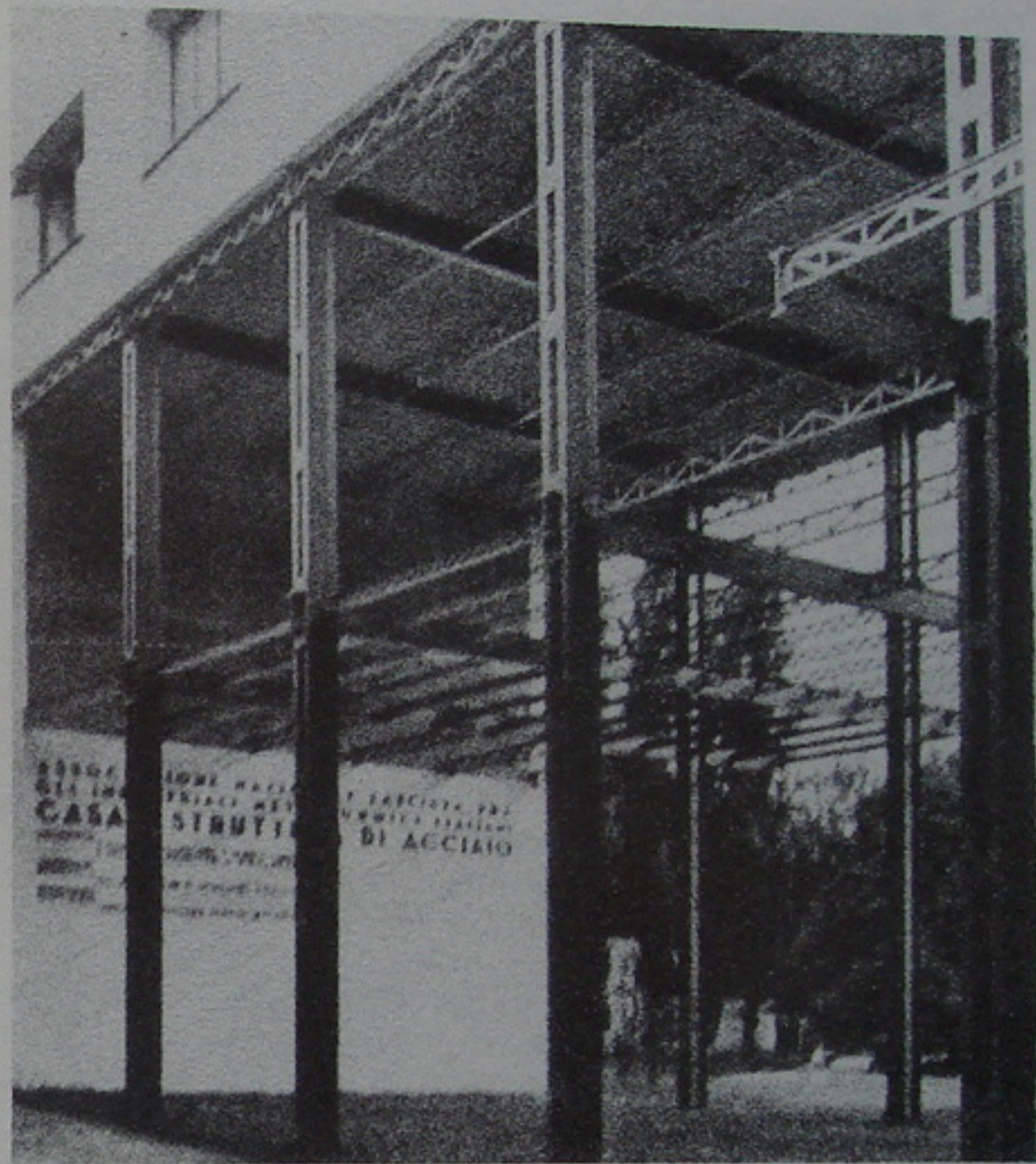


## LA CASA A STRUTTURA DI ACCIAIO V Triennale, Milano 1933

Nell'azione di Pagano attorno alla metà degli anni trenta, la ricerca progettuale si collegò stabilmente con lo sforzo di fornire indicazioni operative. L'ottimismo nei confronti del regime segnò l'apice tra il 1936 e il '37, negli anni della direzione della VI Triennale, del progetto iniziale per l'Esposizione dell'E42, della diffusione e pubblicizzazione dei nuovi materiali. Alla mostra dei materiali del '36 seguì quella dello Standard alla VII Triennale. In entrambi i casi l'interesse di Pagano non fu solamente quello di far conoscere le novità del mercato edilizio ai progettisti, ma in particolare fu quello di legare a questa conoscenza sistemi costruttivi più moderni che potessero rispondere alle esigenze del paese.

La casa a struttura di acciaio, progettata e realizzata per la V Triennale di Milano con Albini, Camus, Mazzoleni, Minoletti, Palanti, rappresentò l'esempio più noto della sperimentazione di materiali moderni: l'intera struttura era saldata ed indipendente dalle tamponature e dai tramezzi che potevano così essere realizzati in prefabbricato e spostati nel tempo. L'appartamento era a sei metri da terra e sorretto da un sistema strutturale di esili pilastri a traliccio che creavano un portico sottostante. Il volume del corpo scala, la finestra nastro sugli ambienti giorno, le aperture che davano accesso alla terrazza al piano superiore, definivano l'involucro edilizio in maniera estremamente sobria. Il rigore della definizione esterna era presente anche negli interni arredati anche con mobili disegnati per l'occasione da Albini e Palanti<sup>1</sup>. La zona notte e quella giorno affacciavano sulle pareti opposte e l'intera pianta era presentata come prototipo ripetibile servito in linea.

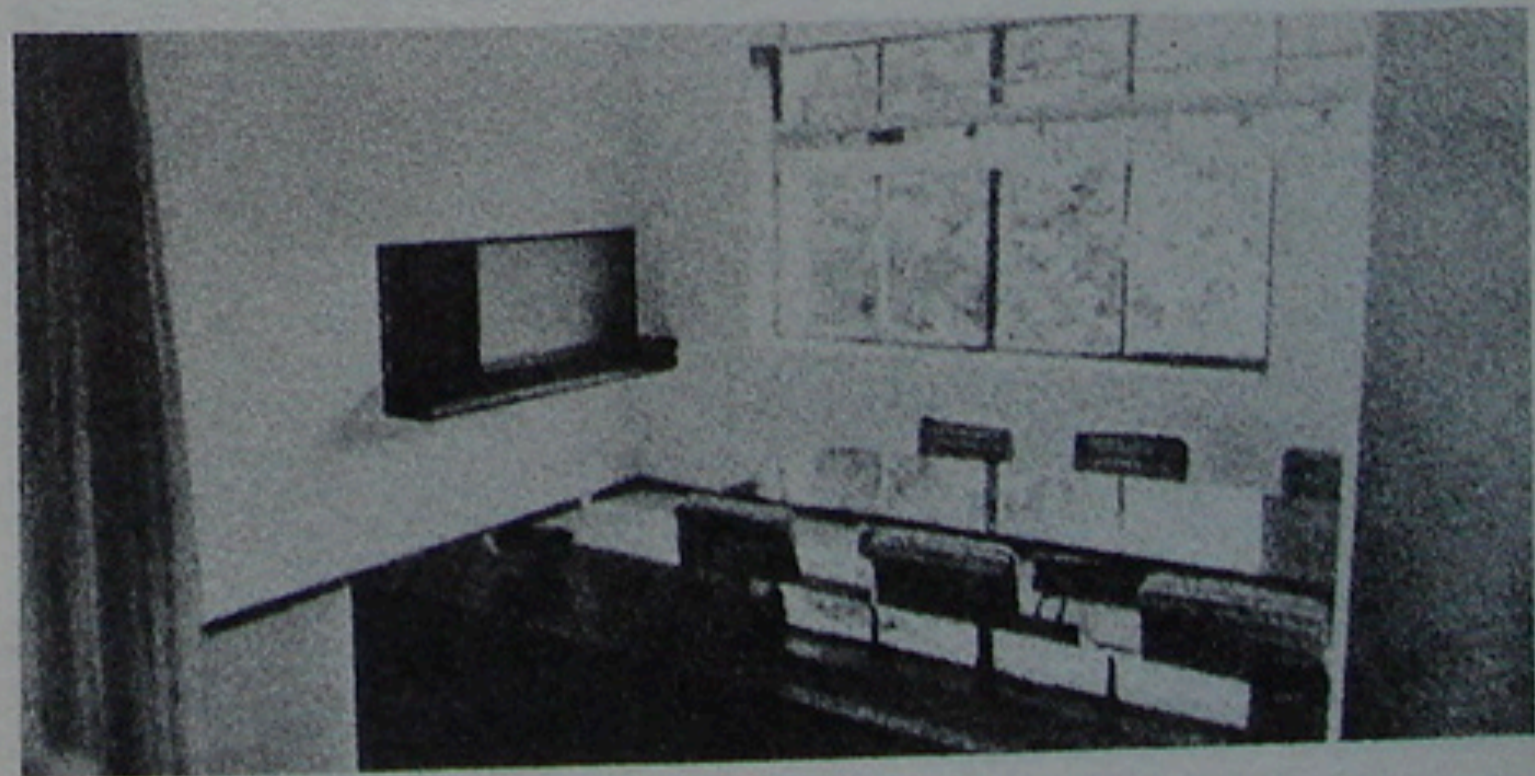
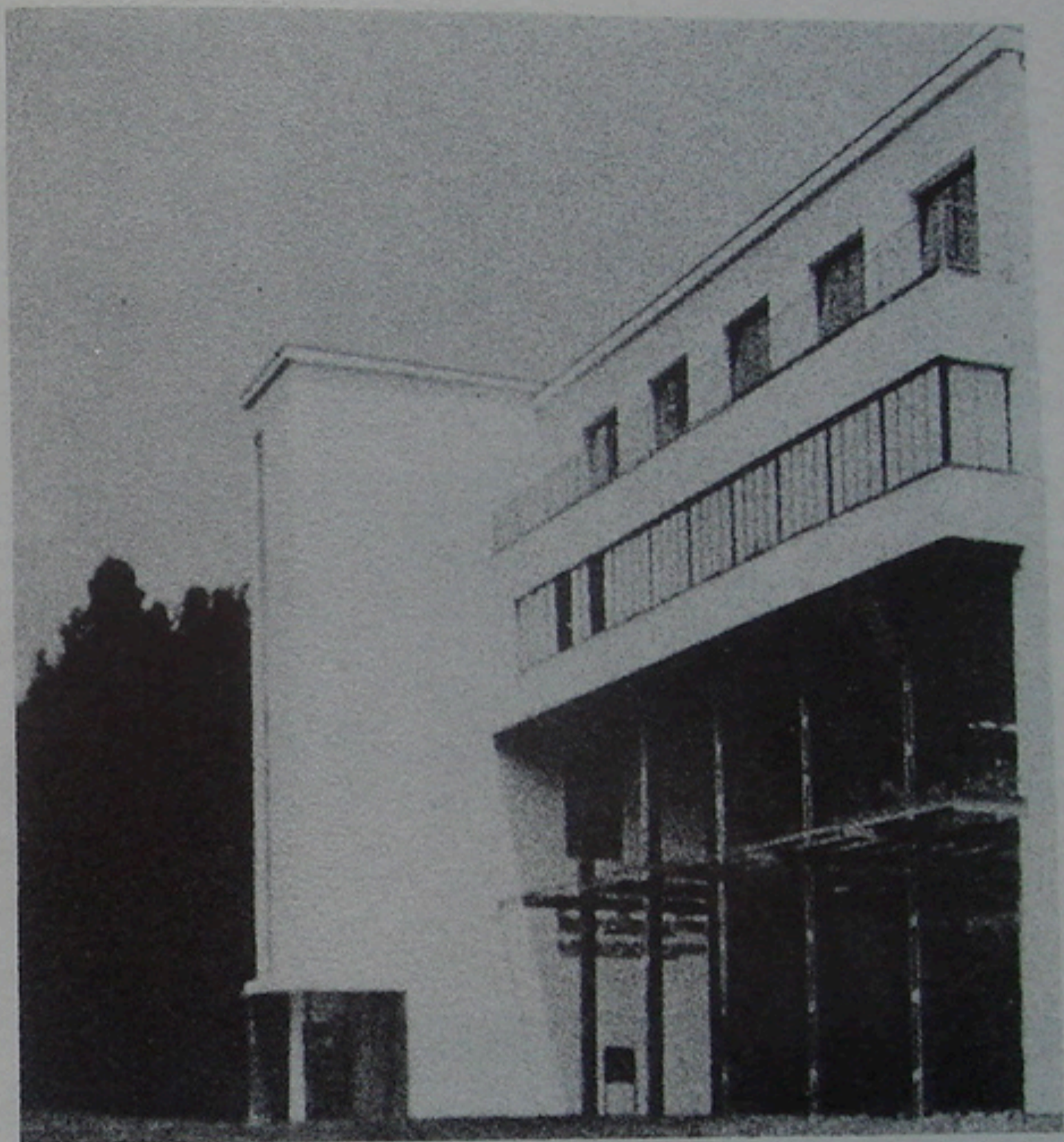
Il modo di affrontare il tema della casa di abitazione era dunque molto lontano dalle contemporanee esperienze della avanguardia architettonica italiana presenti alla V Triennale e si collegava alle ricerche del razionalismo tedesco. Ma Pagano trovò nella costruzione della casa d'acciaio l'occasione per proporre un

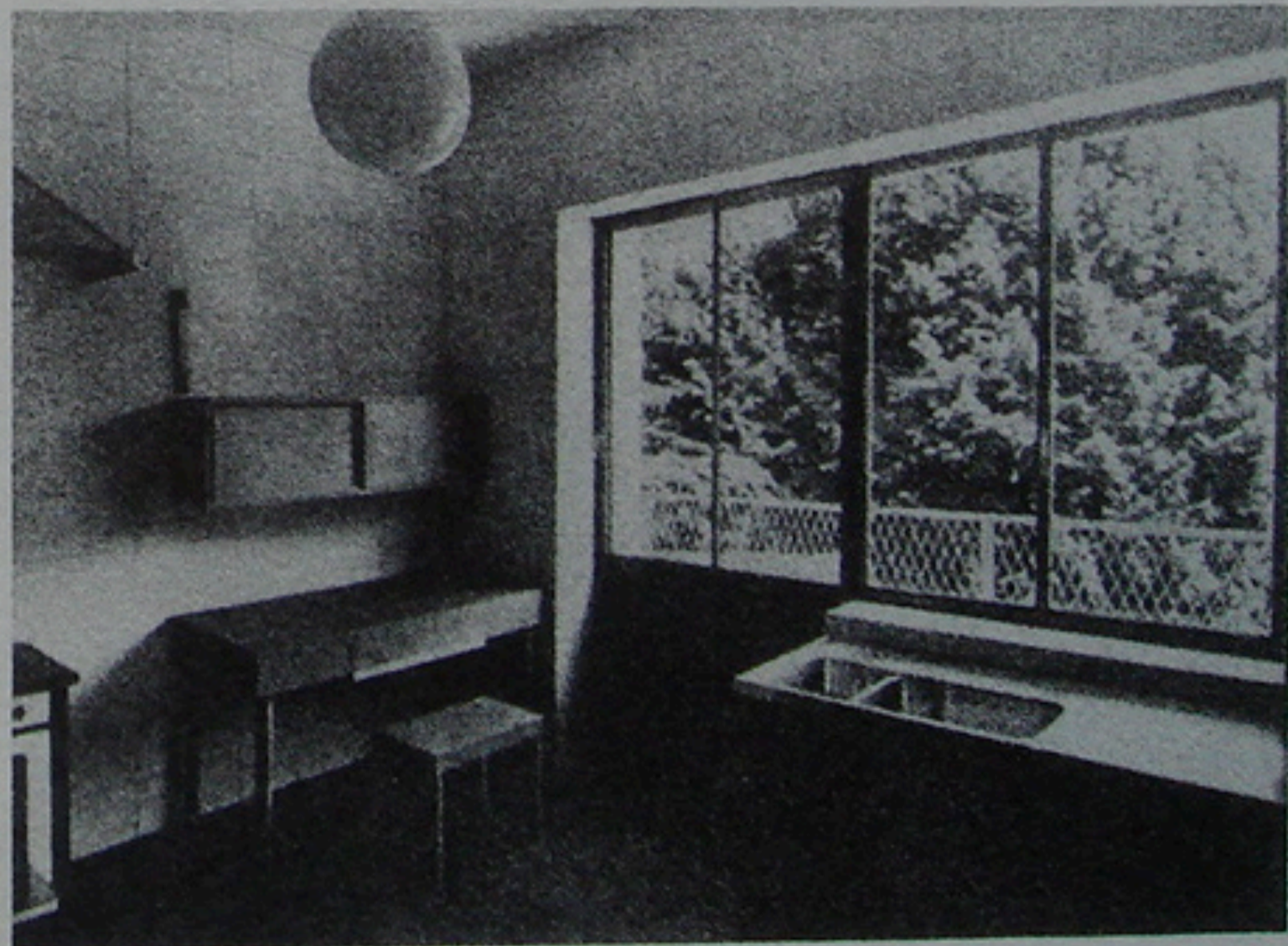
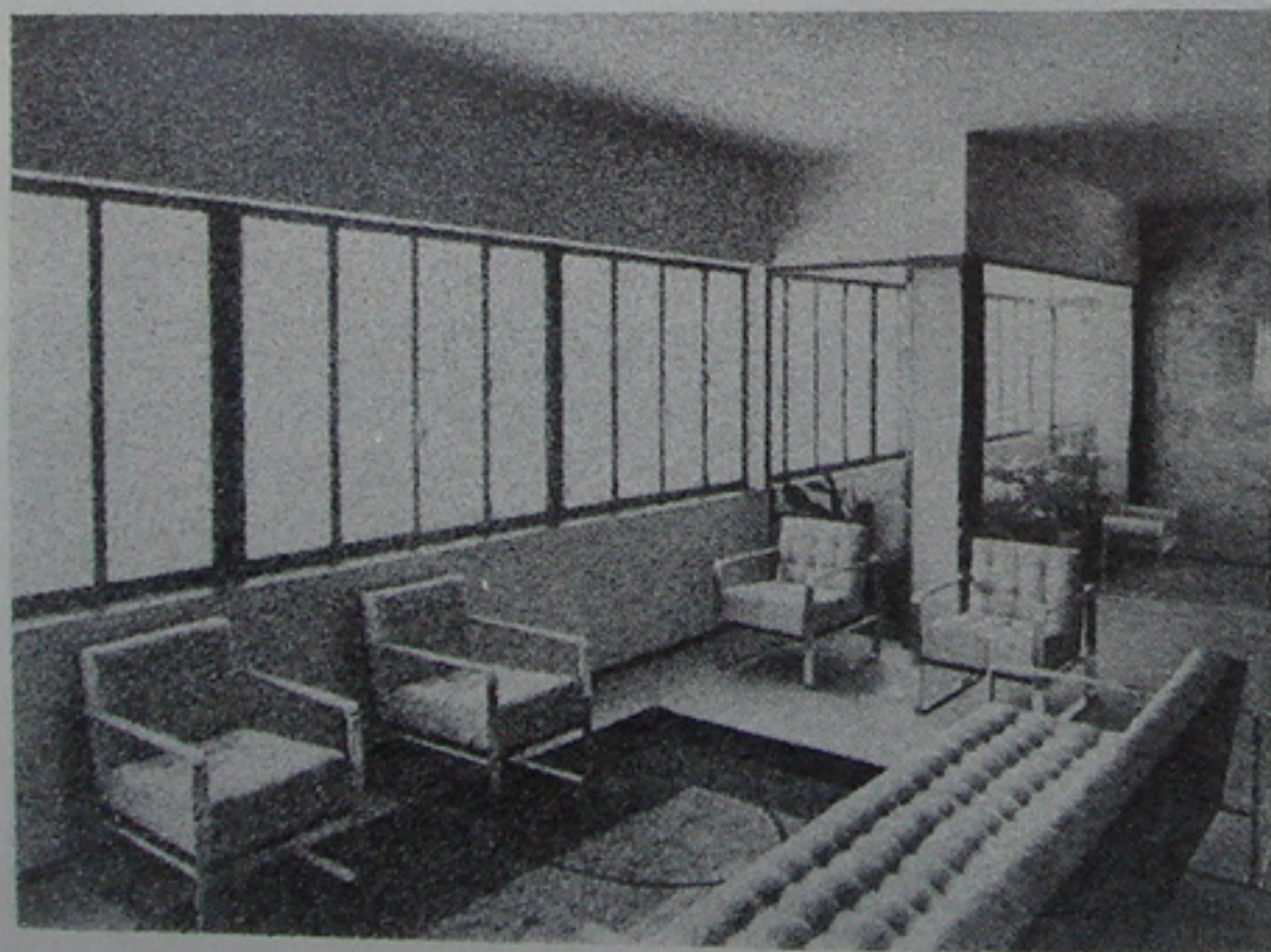
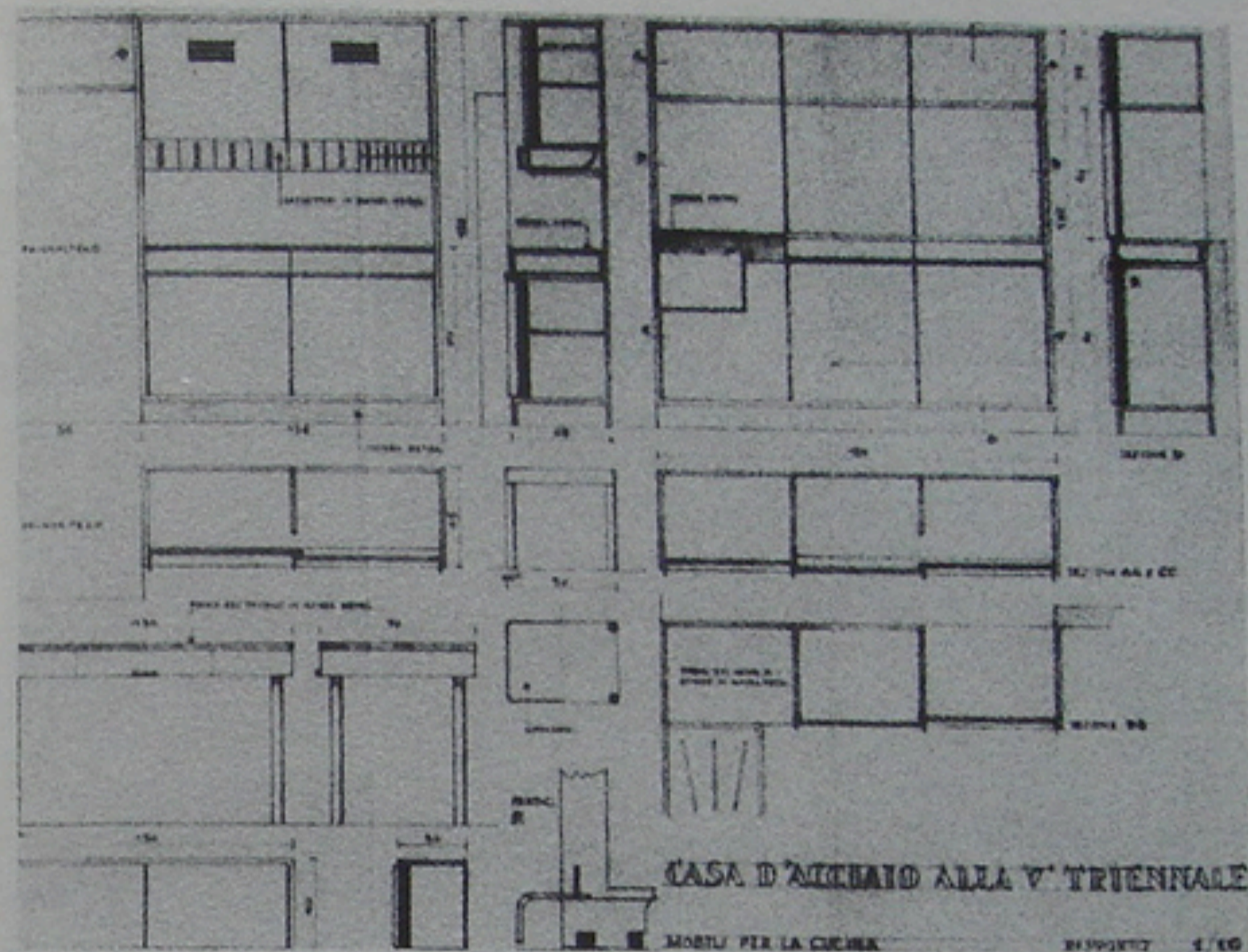


esempio concreto di aggiornamento tecnologico: siamo negli anni di un massiccio rilancio edilizio e l'interesse generale sul settore era particolarmente intenso. Si collocano in tale contesto tutta una serie di ricerche e di articoli — spesso ospitati su « Casabella » che diverrà non a caso dal '38 « Casabella-Costruzioni » — che riguardavano il costo, la praticità, la possibilità di utilizzo di tecnologie e materiali più moderni<sup>2</sup>.

A Pagano, tra le altre iniziative, fu anche proposta l'organizzazione di una mostra sull'alluminio. Egli era convinto del valore tecnico del nuovo materiale, ma aveva ben presente, allo stesso tempo, la necessità « di aumentare il consumo di questo prodotto nazionale »<sup>3</sup>. E fu proprio dal combinarsi di tali componenti che « l'interesse economico per la riduzione dei costi, quello tecnico-scientifico per la leggerezza dei materiali, quello politico dell'autarchia, si congiungevano (...) con il dibattito sulla ricerca dei nuovi linguaggi architettonici »<sup>4</sup>.

Le indagini sul rapporto tra la sperimentazione dei nuovi materiali, il sistema economico e la politica edilizia danno importanti informazioni sul legame esistente tra l'azione degli architetti moderni e gli indirizzi del sistema produttivo di quegli anni. Da tale campo di studi si rivela il peso che ebbero i tecnici impegnati a fianco del regime. E, ad esempio, a proposito dell'alluminio, si passerà dal consumo di 8mila tonnellate nel 1933 alle 40mila di dieci anni dopo. E certo tale incremento, oltre della particolare congiuntura, fu un risultato anche di quegli architetti che, come Pagano, fecero opera di divulgazione convinti che l'aggiornamento tecnologico fosse la premessa indispensabile per trasformazioni più ampie.



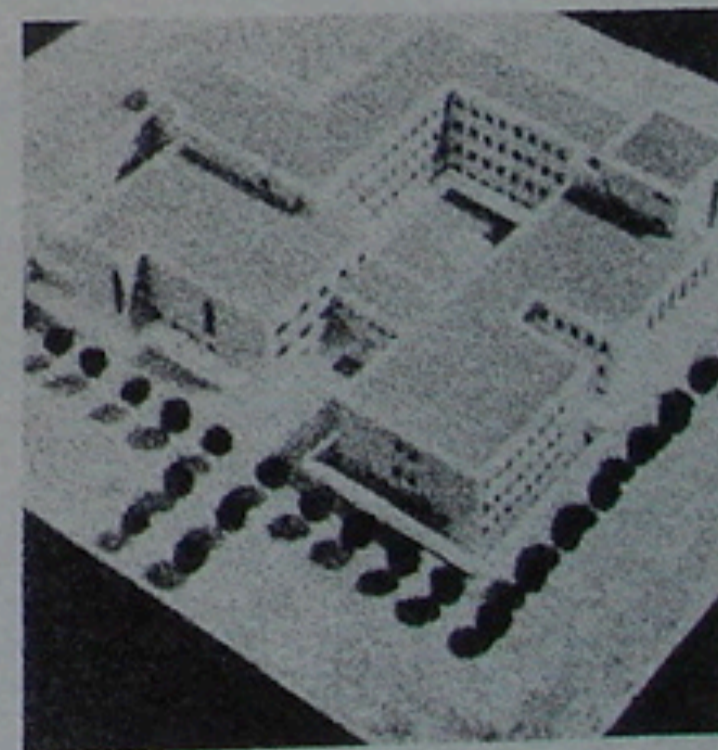
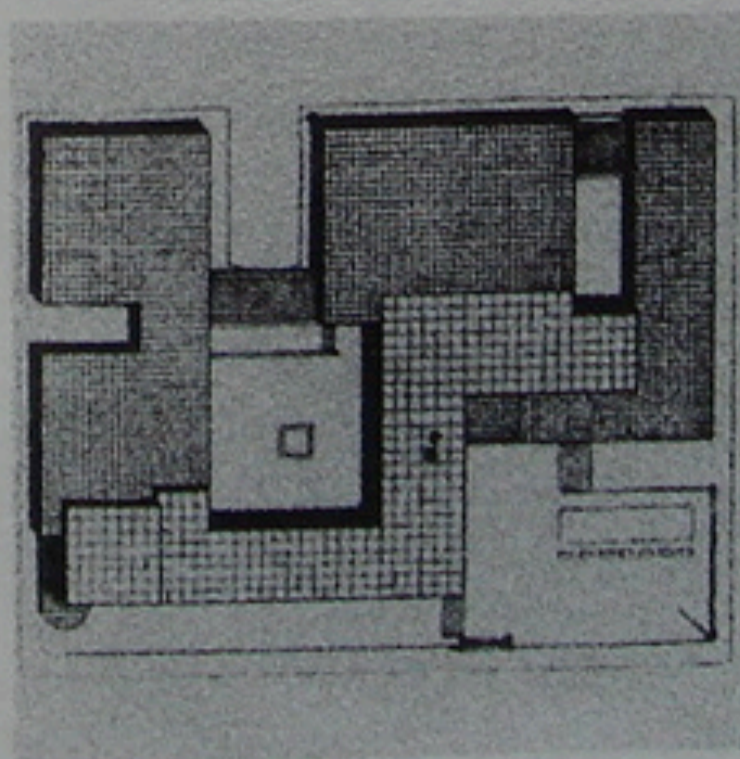
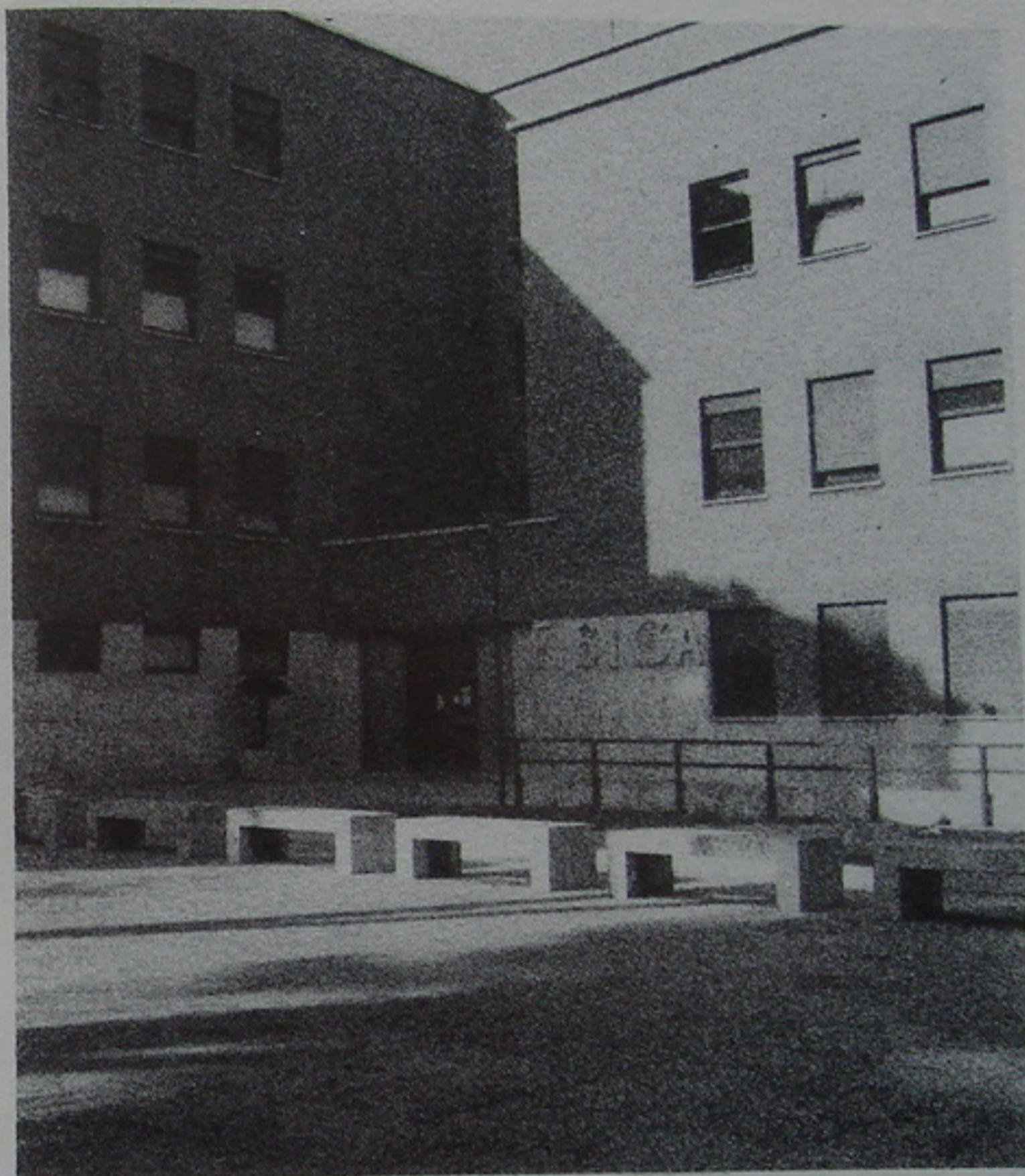


## L'ISTITUTO DI FISICA, Roma 1932-1935

Nel 1936, l'anno della VI Triennale di Milano e della mostra sull'architettura rurale, « Casabella » pubblicò con grande rilievo l'Istituto di Fisica che Pagano aveva progettato per l'Università di Roma. L'incarico gli era stato affidato quattro anni prima da Piacentini, responsabile della realizzazione complessiva della città universitaria, per la quale aveva chiamato a collaborare, oltre ad affermati professionisti come Foschini, Ponti e Aschieri, anche alcuni architetti dell'ultima generazione: Minnucci, Capponi, Michelucci e, appunto, Pagano. Il gesto rivelava la capacità di mediazione di Piacentini e ne ribadiva il ruolo di arbitro degli indirizzi e della fortuna professionale degli architetti italiani.

La nuova università fu costruita su un impianto classico e simmetrico. La perimetrazione continua del complesso divideva artificialmente la « città degli studi » dal tessuto urbano circostante. All'interno le varie facoltà erano dislocate in lotti isolati circondati dal sistema continuo delle strade carrabili e dei parcheggi. L'Istituto di Fisica sorse lungo l'asse principale, dai Propilei a Piazza della Minerva, e fu vincolato dalla logica prospettica ingresso-rettorato. Non abbiamo prove che Pagano fosse in posizione critica rispetto all'impostazione generale della città universitaria, ma solo un indizio che era consapevole dei condizionamenti entro cui si doveva muovere la sua progettazione. « L'impostazione generale urbanistica di tutta l'Università di Roma è stata risolta da S.E. Marcello Piacentini, distribuendo i diversi istituti, scegliendone gli architetti, determinando i principali limiti planimetrici, provvedendo a quel collegamento artistico che la complessità dell'opera esige »<sup>1</sup>.

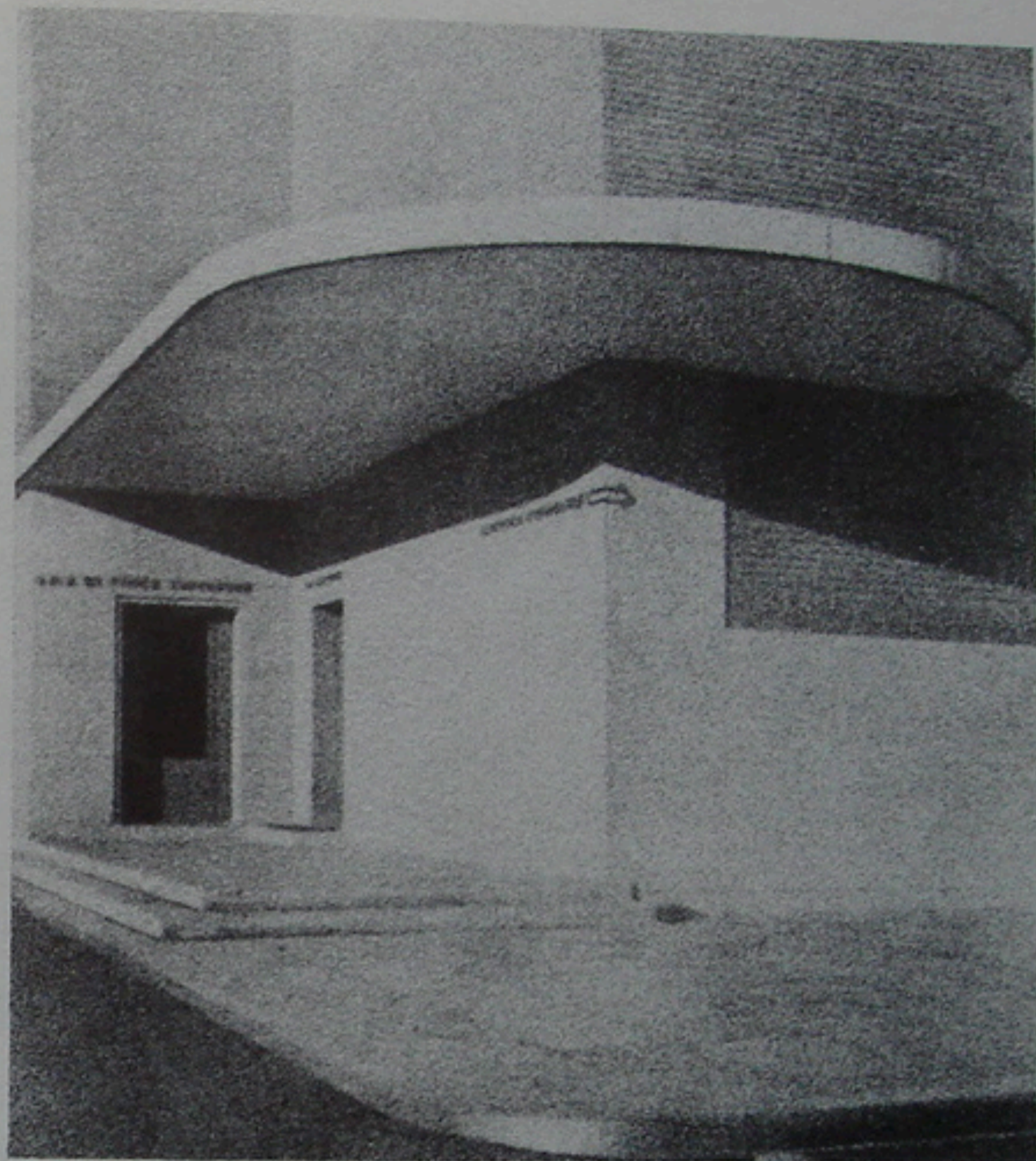
D'altronde l'Istituto di Fisica progettato da Pagano esercitò una profonda influenza sugli architetti che lavoravano alla città universitaria: lo stesso Piacentini stimolato dalla presenza sobria e scevra da monumentalismi dell'edificio, modificò più volte, anche in costruzione, il suo progetto del rettorato<sup>2</sup>. La planimetria

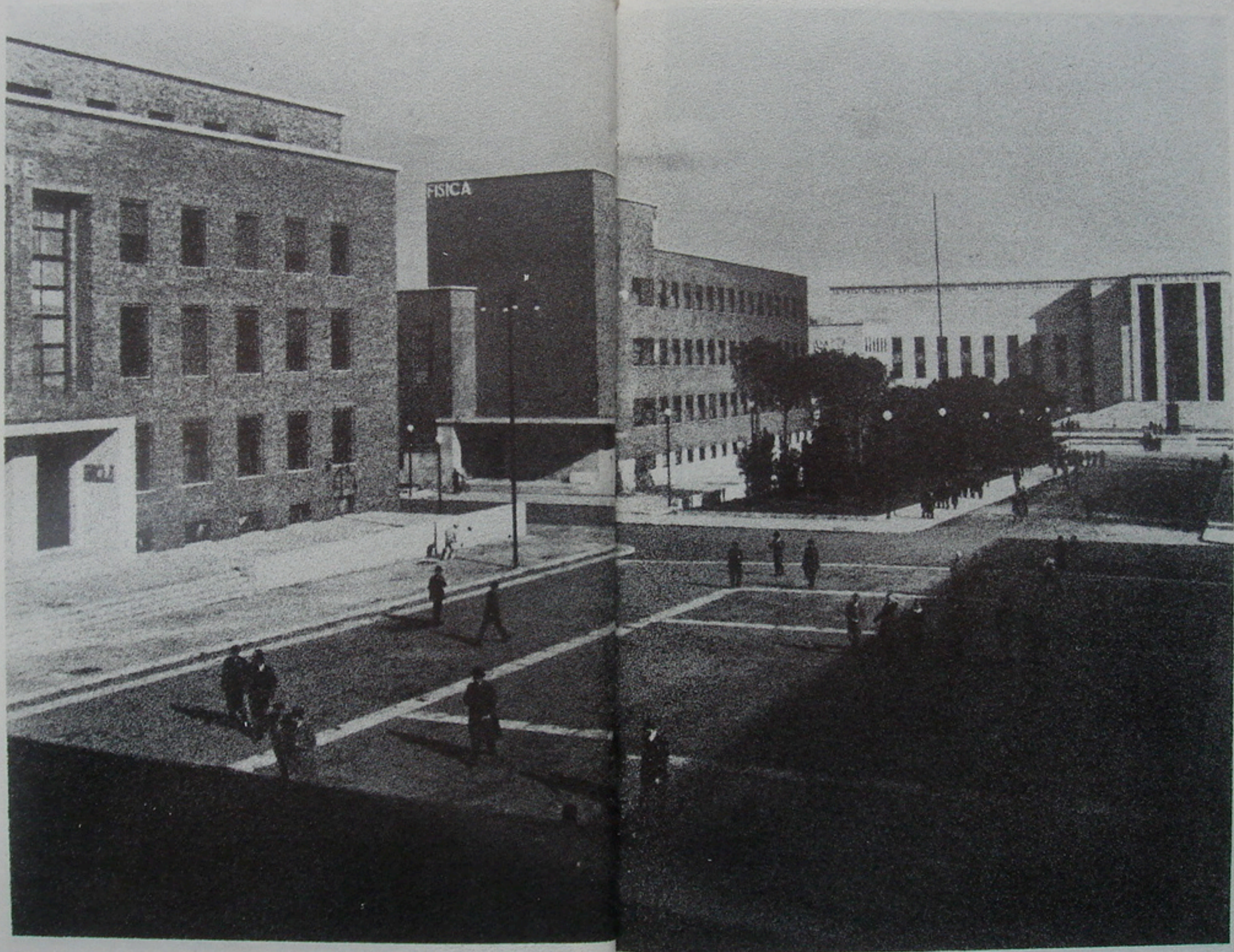


dell'Istituto di Fisica fu risolta in maniera più avanzata di quanto non avesse fatto per Palazzo Gualino: la pianta è il risultato di una libera scomposizione delle varie parti a seconda delle diverse funzioni che vi si dovevano svolgere. Ciò permetteva — come notò Papini — di affrontare con « raziocinio logico » i complessi problemi di distribuzione e di realizzare « un risparmio di spazio, di tempo e di spesa »<sup>3</sup>.

Ma in contrasto con la funzionale articolazione della pianta, Pagano progettò degli alzati poco differenziati cercando di arrivare alla costruzione di un edificio unitario e per quanto possibile compatto. « Per avvicinarci a questo ideale di unità concreta e non soltanto apparente ho studiato le piante in modo da bloccare l'edificio entro volumi ben definiti dove, al valore dei pieni, il vuoto corrisponda come indispensabile complemento di ritmo »<sup>4</sup>.

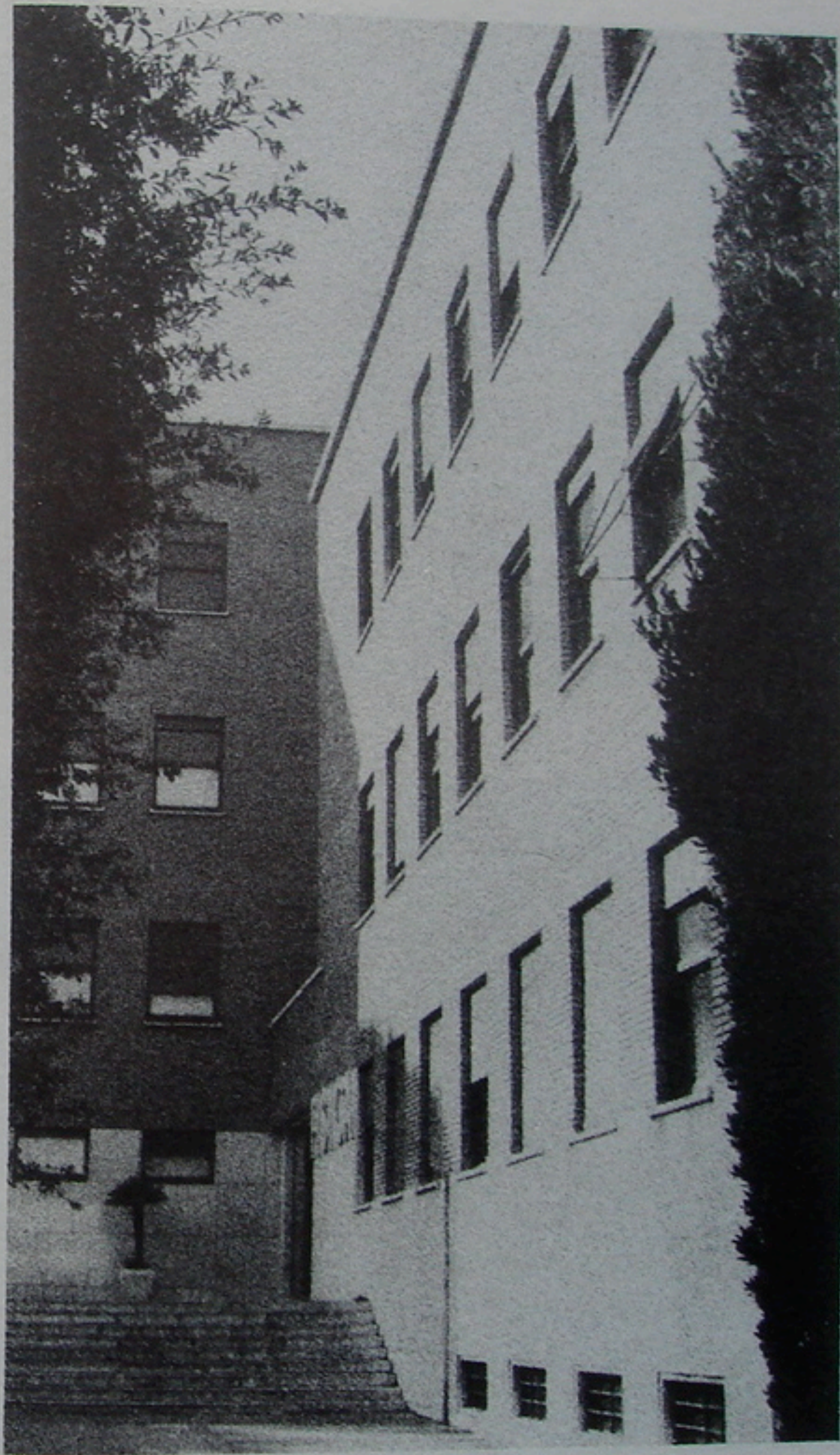
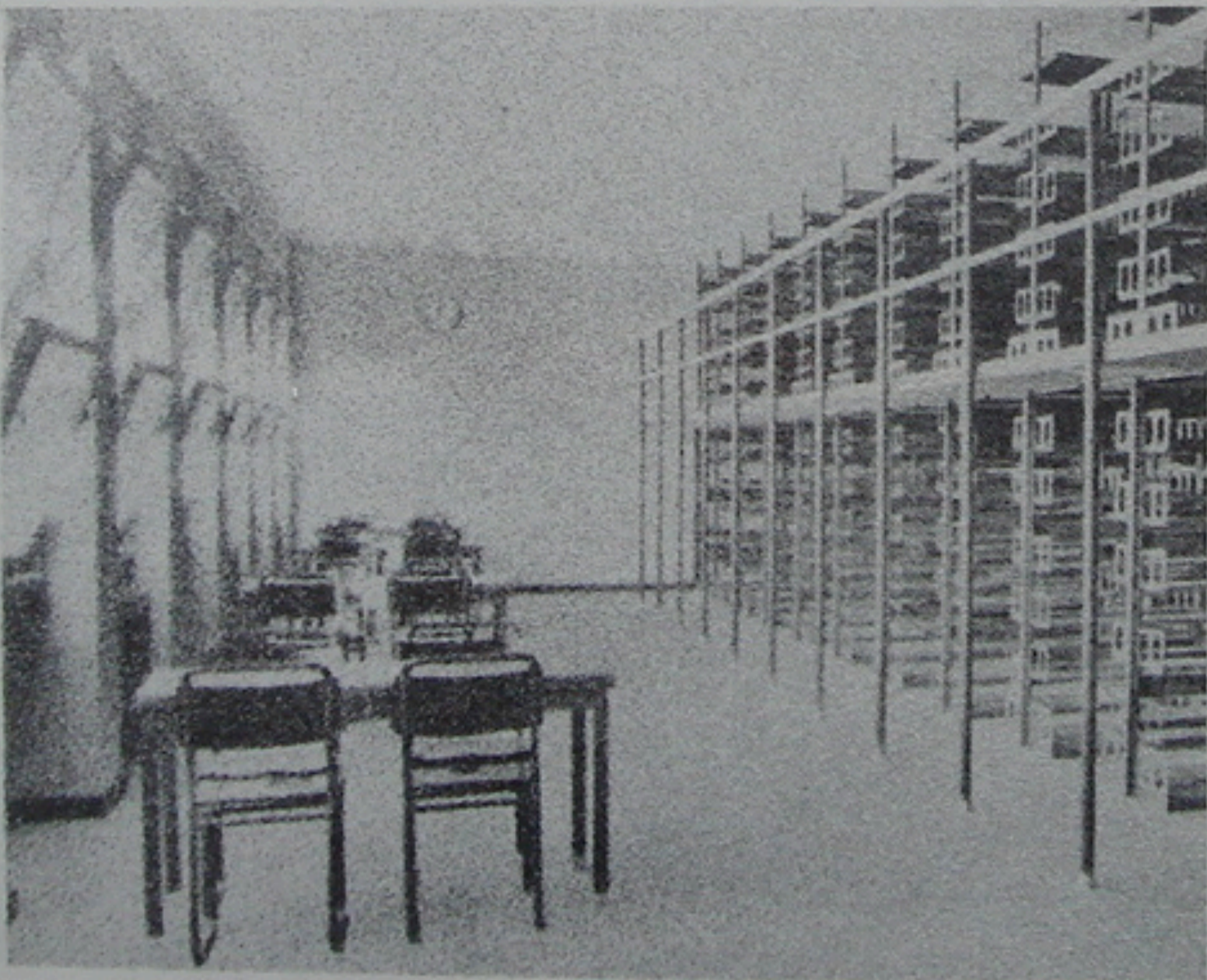
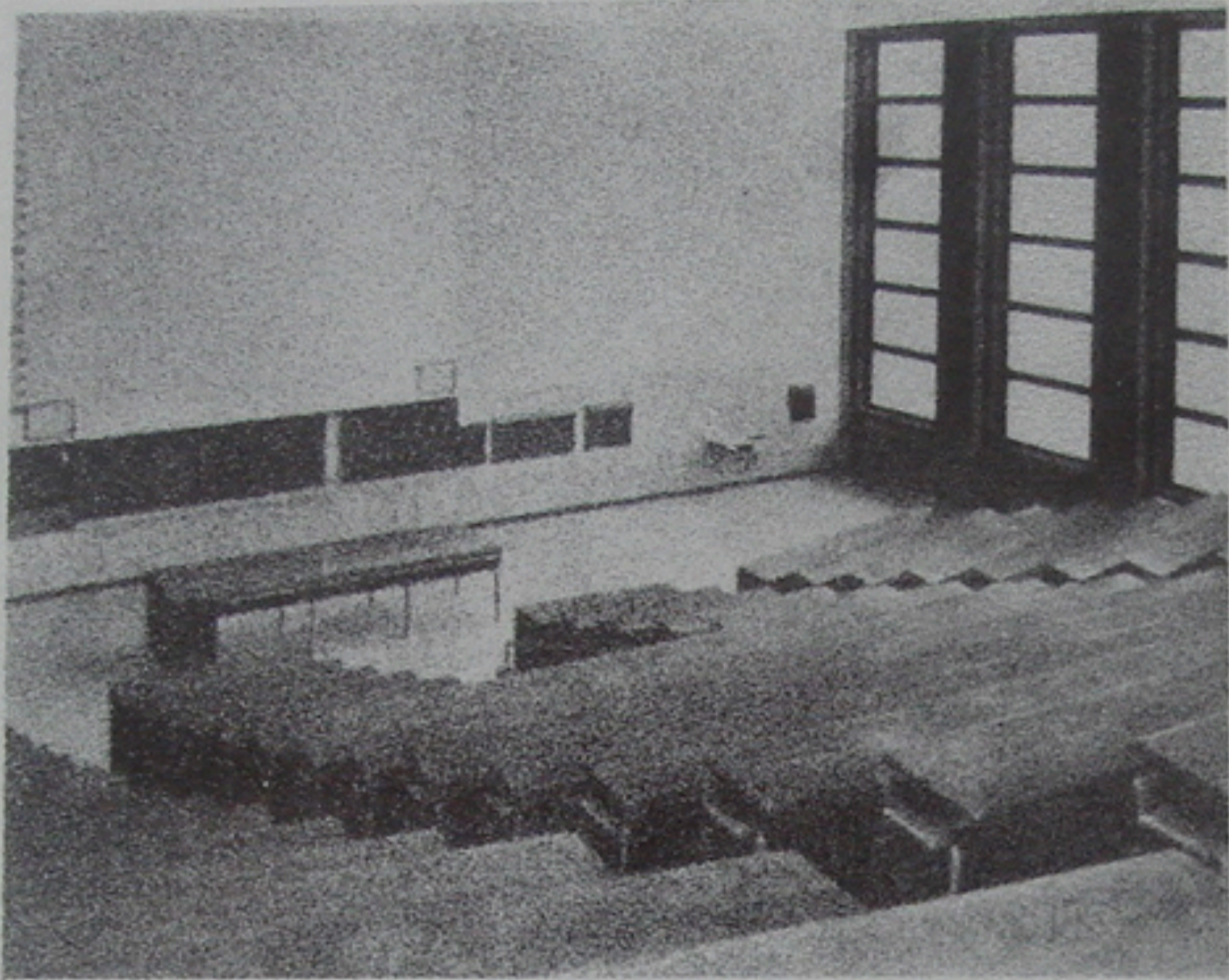
Da una parte concezione unitaria, dall'altra articolazione funzionale delle parti. Tra queste due tendenze opposte, Pagano trova un compromesso lasciando autonomia alla pianta ma eliminando la trasparenza e l'emergenza di ogni elemento funzionale, racchiudendo le scale entro volumi anonimi, unificando le aperture, rinunciando ad ogni ricerca cromatica con il ricorso ad un unico materiale di rivestimento, ad eccezione del travertino del basamento e della dinamica pensilina che caratterizza il corpo più alto. La ricerca di disarticolazione funzionale della pianta dell'Istituto di Fisica viene così in parte contraddetta dalla ricerca di unitarietà perseguita negli alzati. Tale contrasto testimonia la lontananza degli interessi progettuali di Pagano, in questa fase, da quelli dei contemporanei architetti del Movimento Moderno.

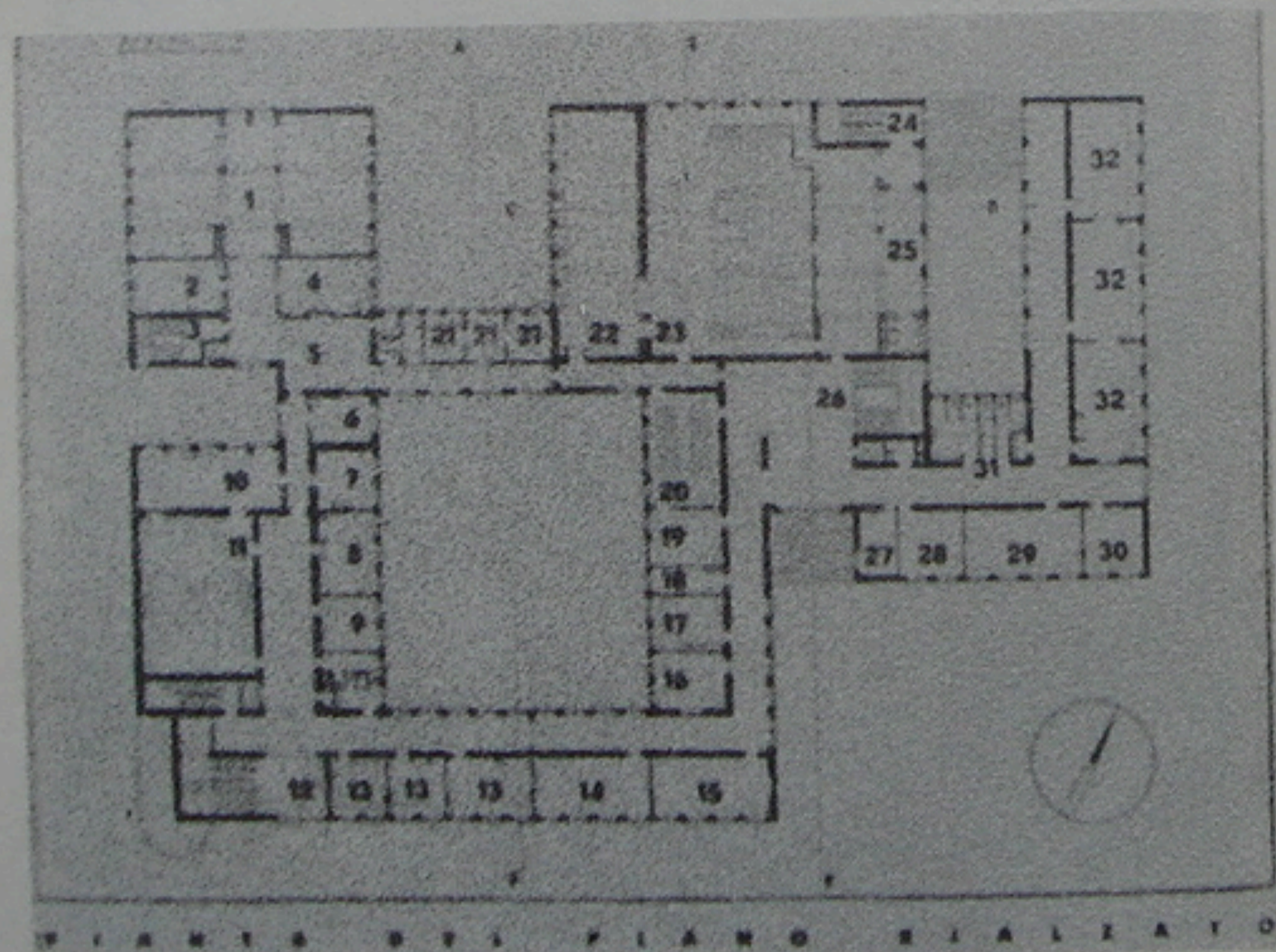
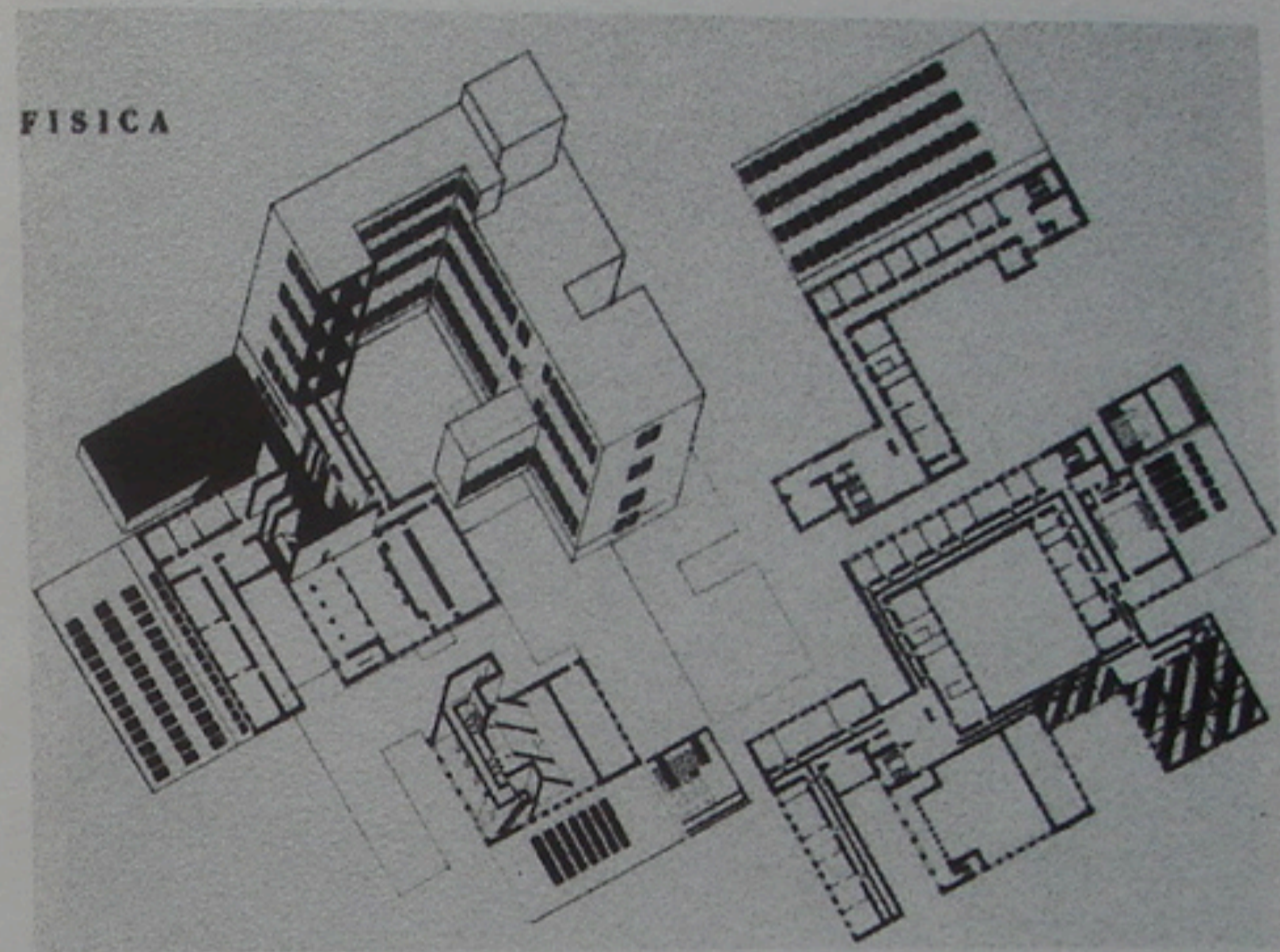
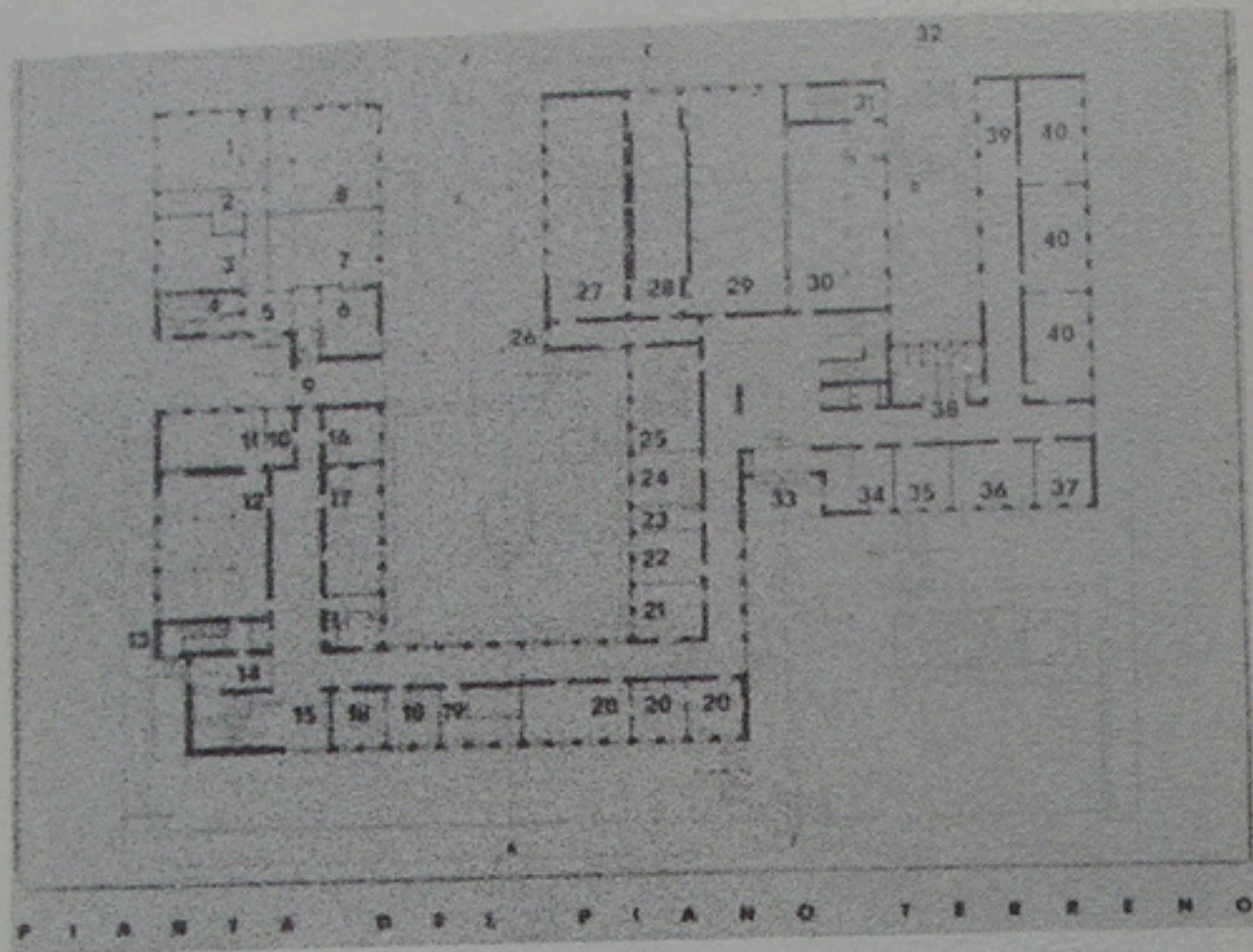




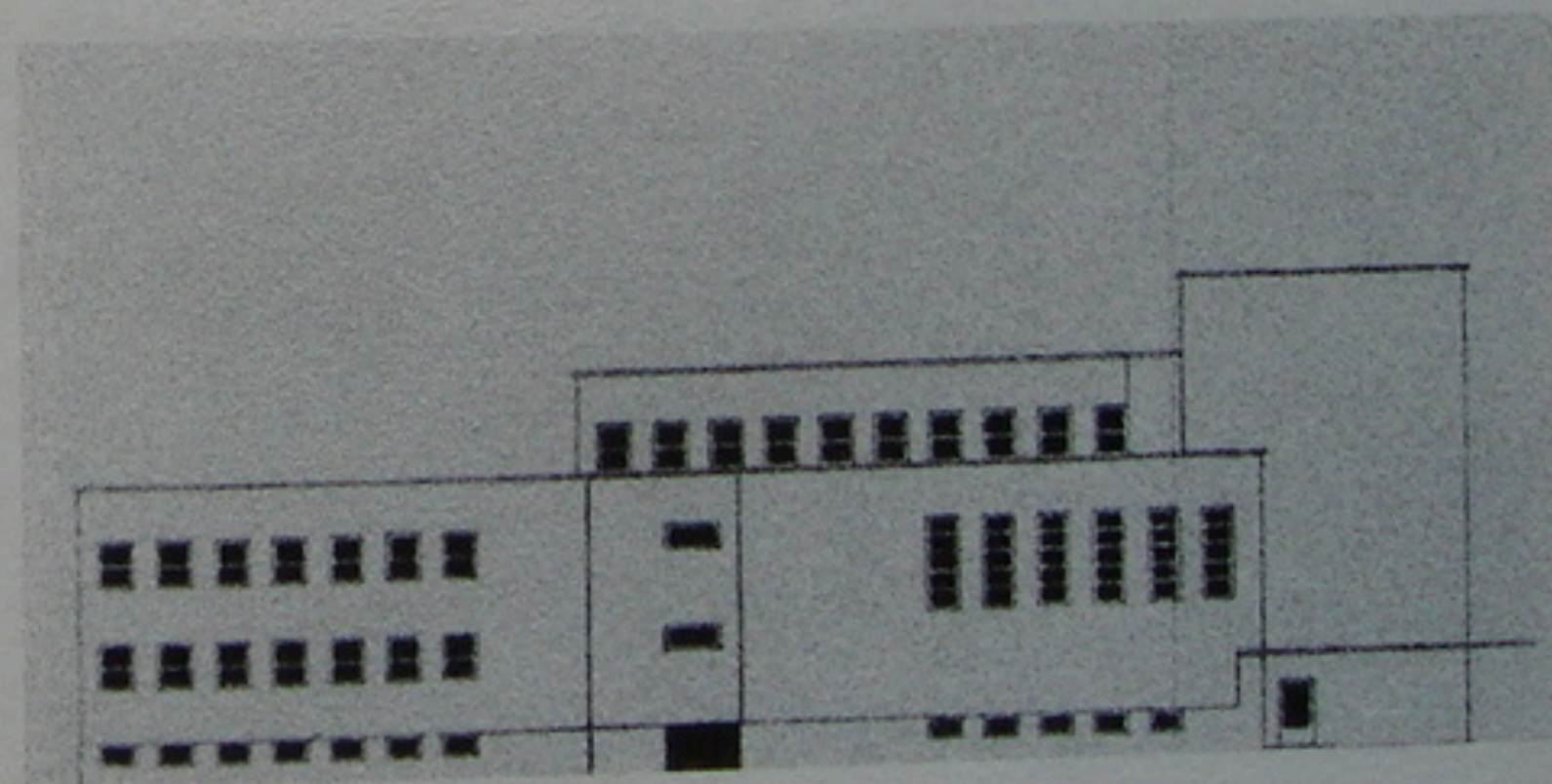








*Il disegno superiore evidenzia il rapporto tra spazio interno e elevazione nelle varie parti dell'edificio (N. Chiastrì, G. De Iacobis, S. Macori, L. Prestinenzza, A. Saggio)*



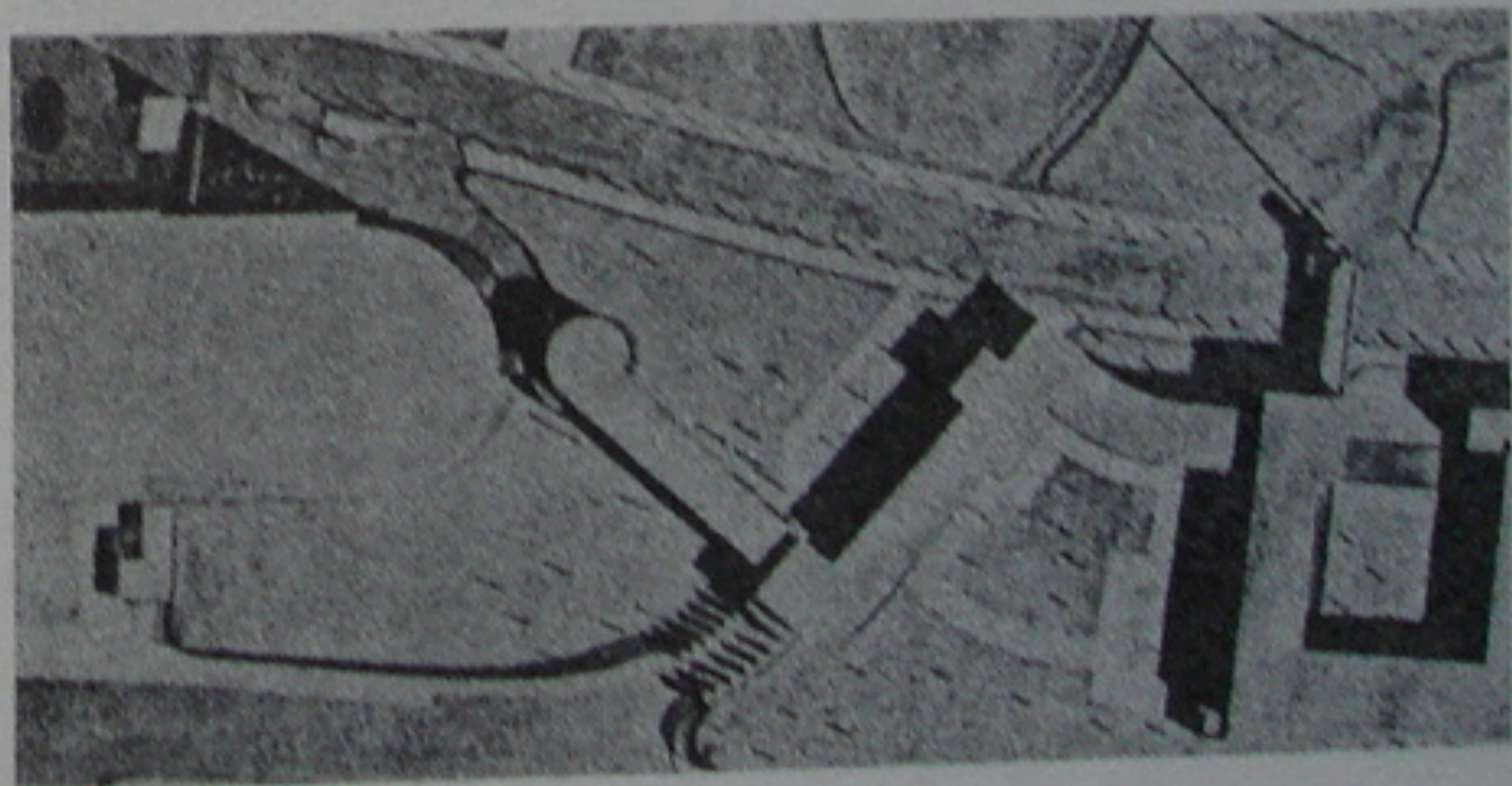
## IL NUOVO PADIGLIONE DEL PALAZZO DELL'ARTE, VI Triennale, Milano 1936

La VI Triennale costituì la tappa più significativa dell'architettura moderna nel periodo fascista per la ricchezza e omogeneità dei materiali presentati. Nelle diverse sezioni, dall'arredamento alla casa, dall'edilizia rurale all'urbanistica, dalle arti figurative alla tecnologia, si allinearono i risultati raggiunti negli ultimi anni nei vari settori, offrendo una summa che superava nel suo insieme il valore polemico di precedenti manifestazioni<sup>1</sup>. Forte anche dei contributi di dieci paesi stranieri, la VI Triennale intendeva sancire ai tecnici e agli architetti delle indicazioni sicure ed unitarie sul cammino da seguire. La messa in ombra delle voci più inquietanti dell'architettura italiana, Terragni e Baldessari per un verso, Muzio e Piacentini per un altro, la visita ufficiale del duce e il successo della manifestazione sembrarono confermare la definitiva affermazione dei principi di concretezza funzionale e di sobrietà formale, più volte enunciati da Pagano.

Della mostra egli fu il direttore insieme a Mario Sironi e al critico Felice, e l'infaticabile animatore. Coordinò una serie di iniziative sorte per il suo diretto interessamento o comunque sotto il suo patrocinio: la sala della Vittoria di Persico, Palanti e Nizzoli, la sala della coerenza dei B.B.P.R., le diverse sezioni di architettura contemporanea, la mostra dell'urbanistica di Bottoni, dell'abitazione di Albini, Gardella e altri; e ancora gli arredamenti di Figini e Pollini, la mostra dell'oreficeria di Albini. Inoltre egli fu direttamente responsabile della mostra dei materiali da costruzione con Frette, di cui si è già parlato, e della mostra dell'architettura rurale con Daniel, di cui si tratterà in seguito.

Per ospitare la numerosa serie di iniziative e allo stesso tempo per caratterizzare in maniera decisa la nuova manifestazione, Pagano progettò una torre in vetrocemento e un portico per l'ingresso, e un ampliamento del palazzo dell'Arte che Muzio aveva realizzato per l'esposizione del '33<sup>2</sup>.

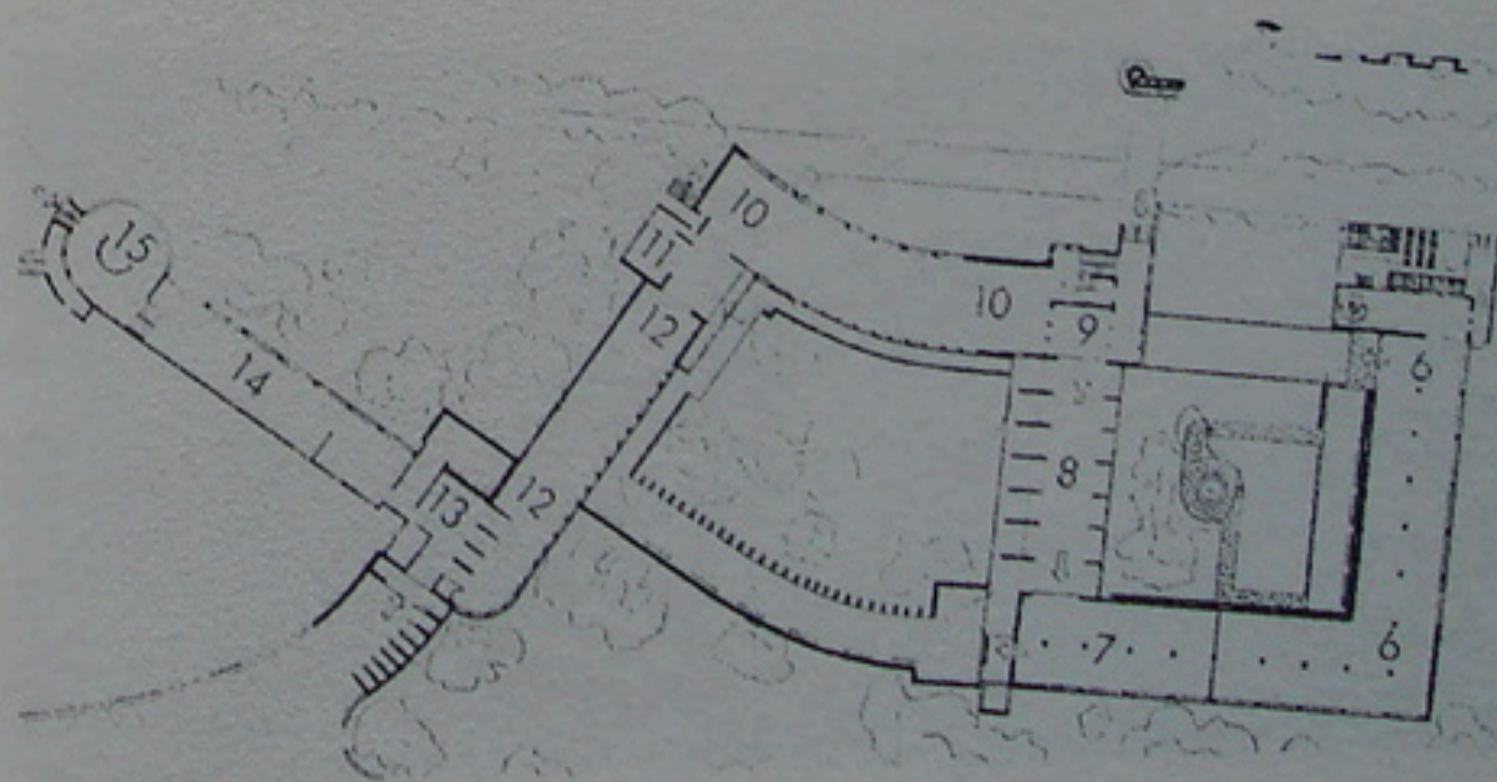
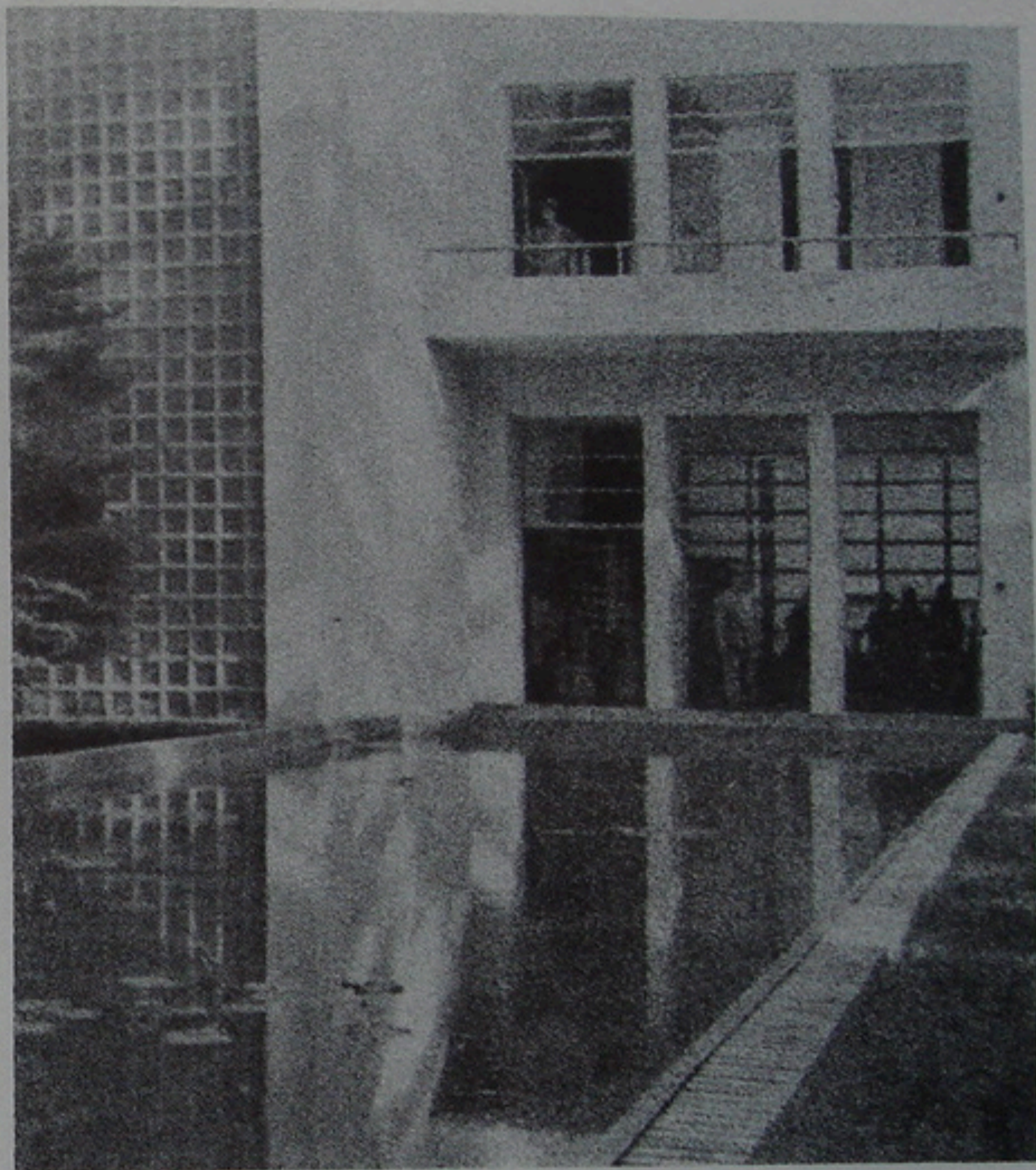
Pagano contrappone al blocco chiuso e pesante di

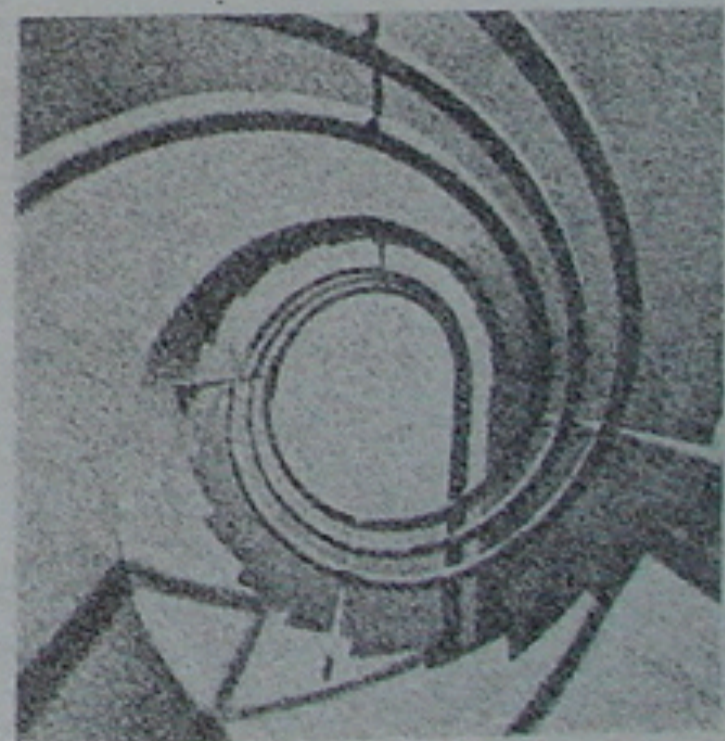
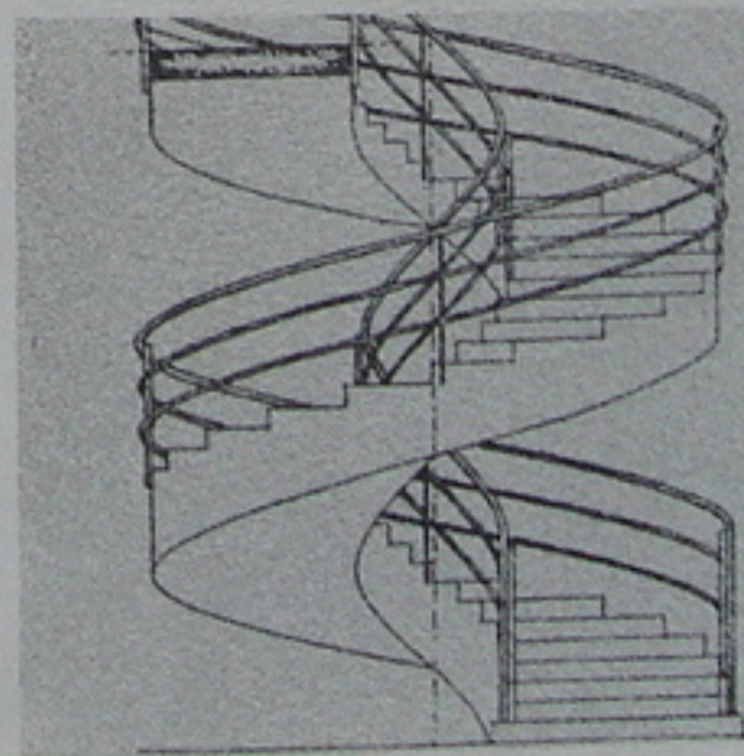
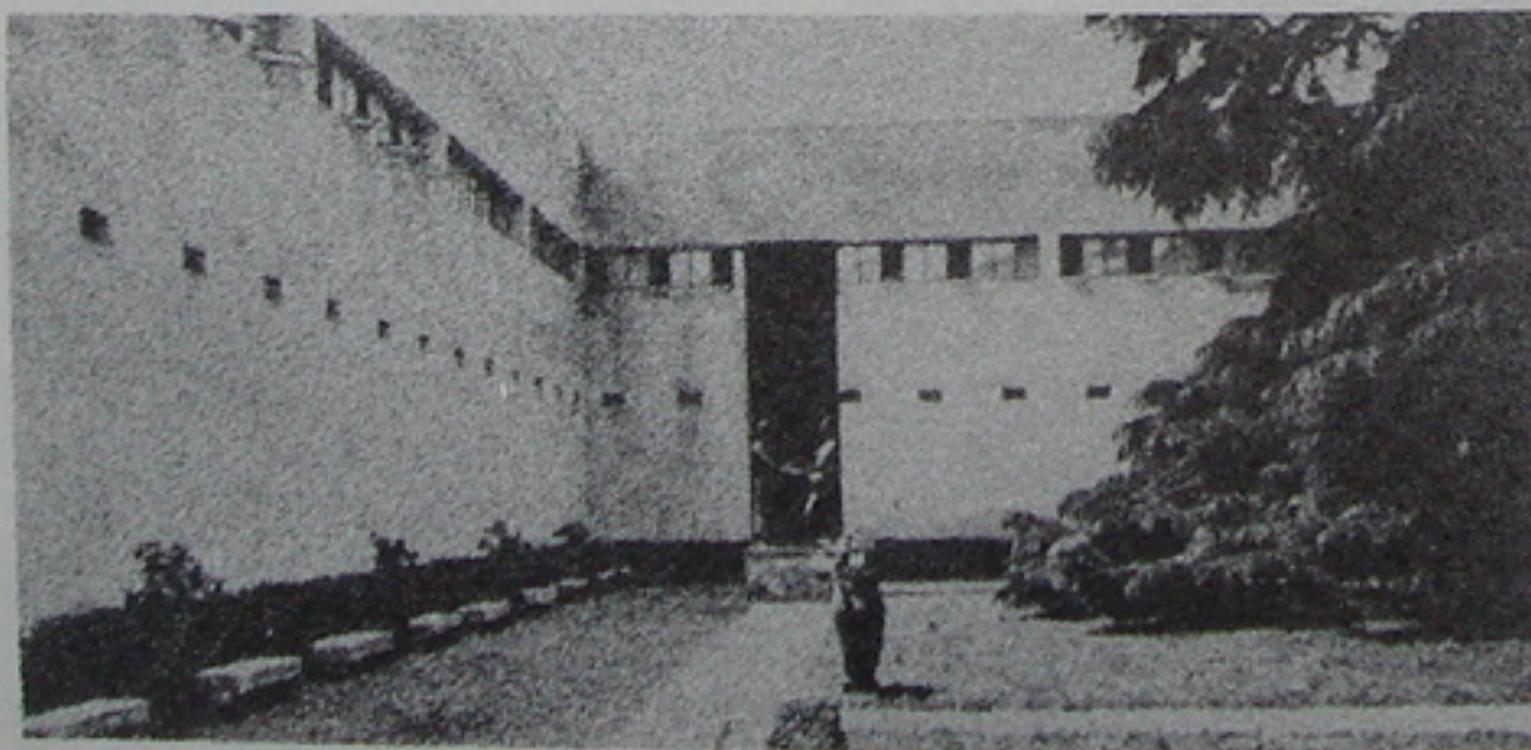
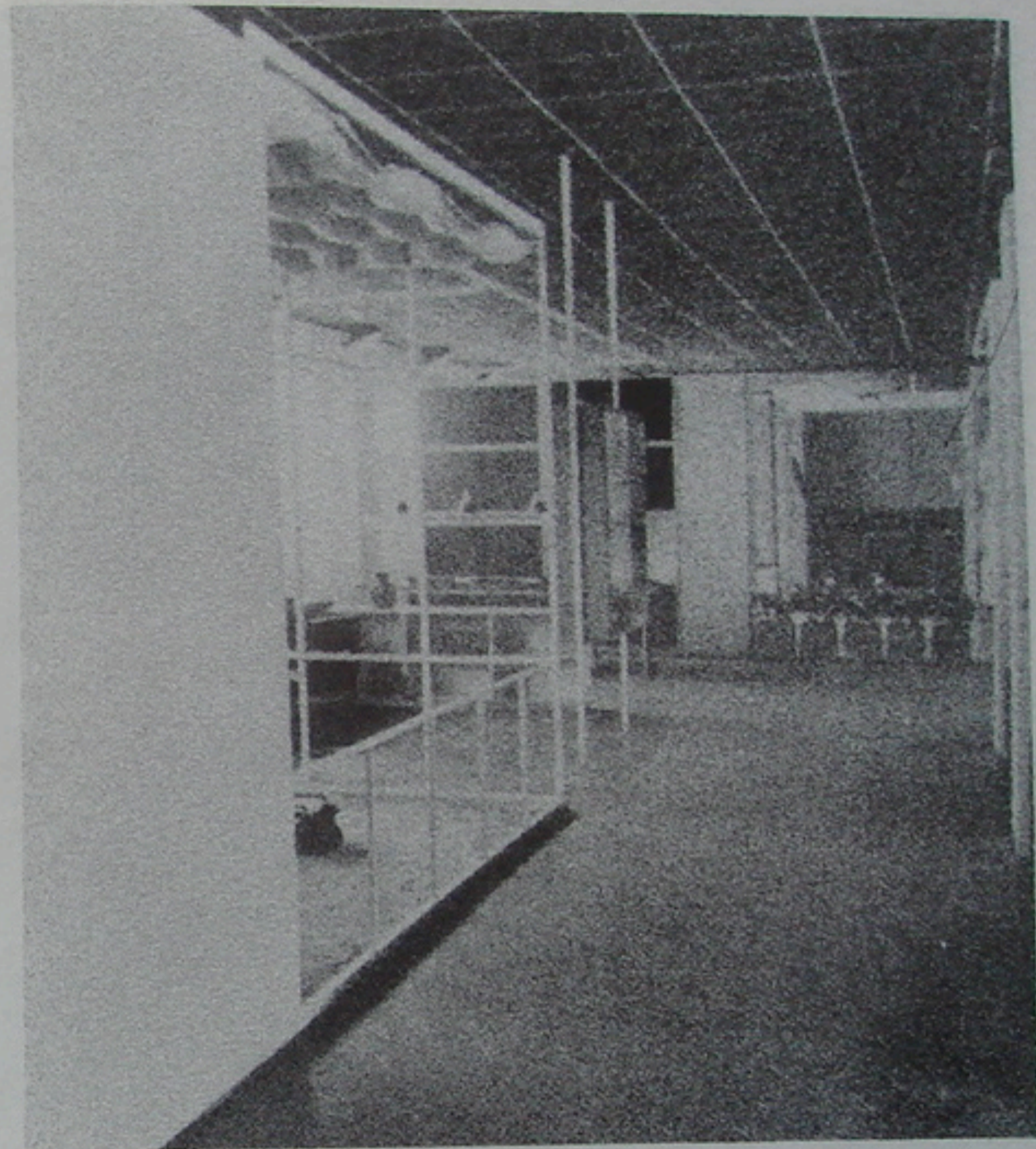
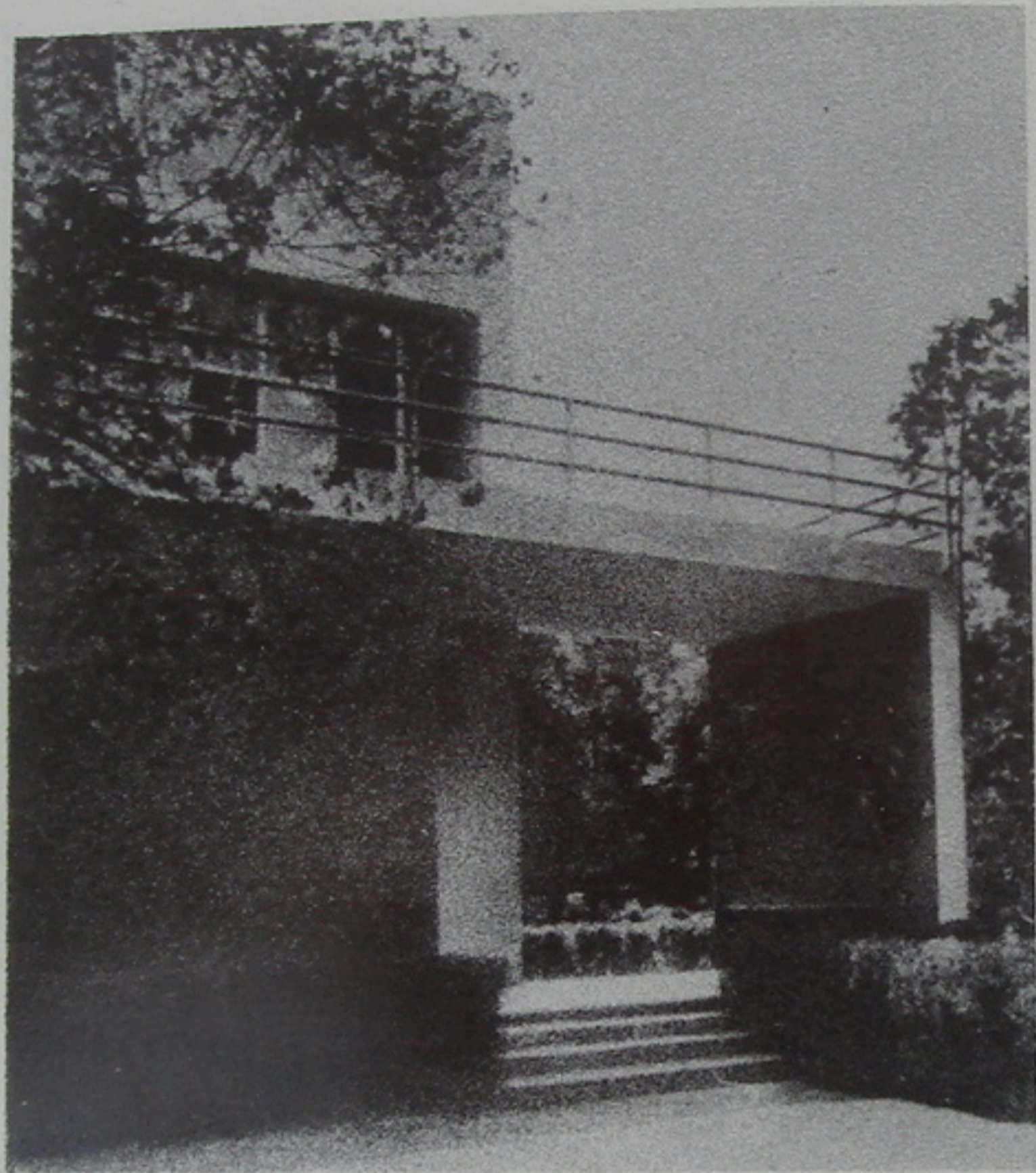


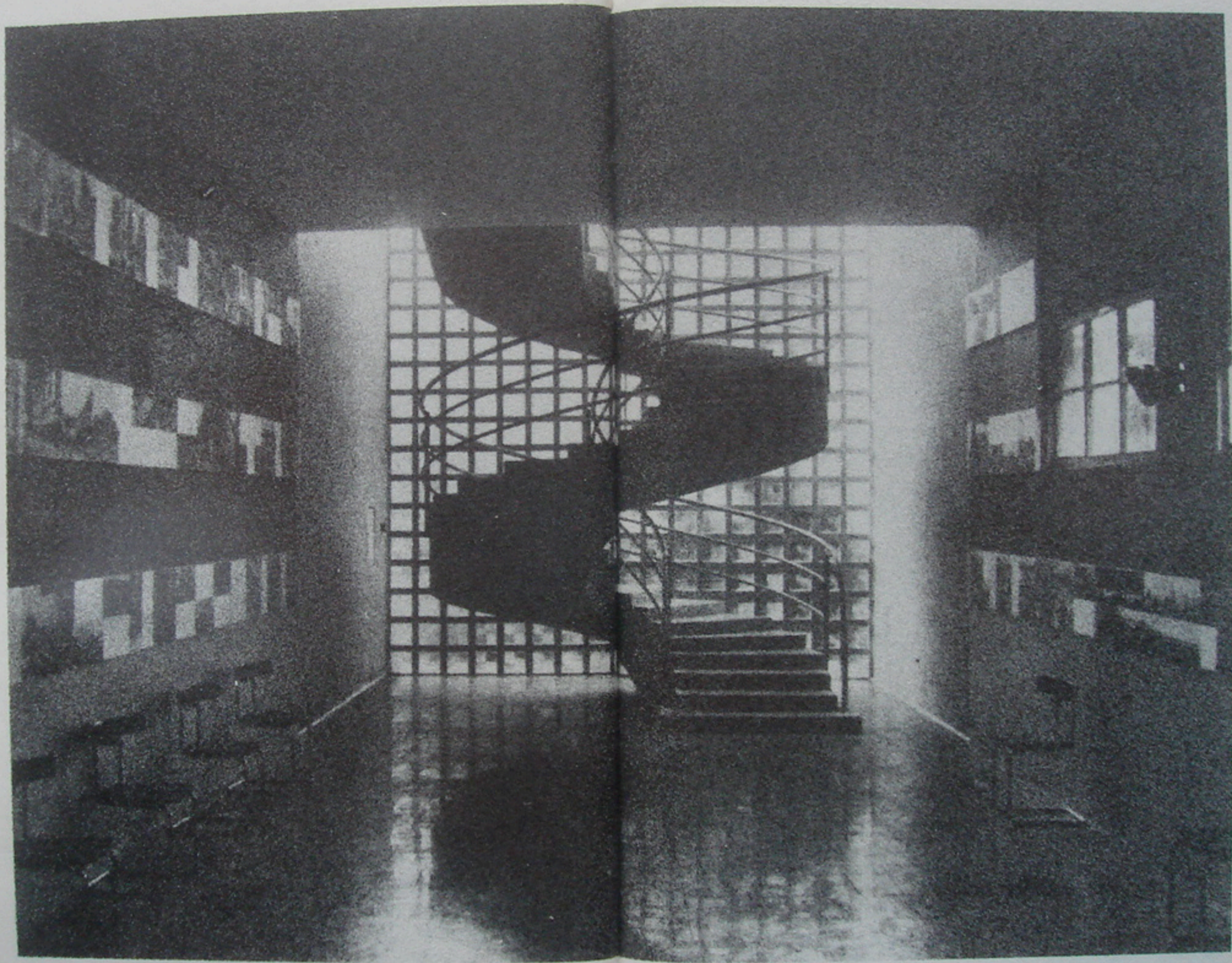
Muzio un edificio esile ed armonioso composto di tre parti distinte, ma legate tra loro da cerniere che contengono gli elementi di variazione funzionale e i nodi distributivi orizzontali e verticali; tra i quali la bellissima scala elicoidale realizzata insieme a Bussi<sup>3</sup> con una struttura a sbalzo di un certo impegno di calcolo. Gradini e soletta appaiono come un blocco compatto anche se la funzione portante è assolta dalla sola sezione della soletta. La scala è posta davanti ad una parete di vetrocemento. L'elica ascensionale della struttura, in ombra contro la luce esterna dei diffusori, rimanda alle altre soluzioni simili dell'architettura moderna, da Gropius a Mendelsohn, accanto alle quali l'opera di Pagano può stare a pieno titolo.

Il corpo di collegamento con l'edificio di Muzio, ospita la mostra dell'architettura rurale e si estende in lunghezza seguito da un secondo corpo curvilineo e da un terzo che contiene la mostra dei nuovi materiali e delimita uno spazio interno a pianta quadrata. La scelta della facciata è quella di una ricorrente finestra a nastro alta che caratterizza ancora una volta sobriamente l'esterno. L'illuminazione continua dall'alto richiama i ritmi dell'architettura industriale e ben si adatta al contenuto di molte delle esposizioni presentate.

Il contrasto con l'edificio accademico di Muzio, la libera e sinuosa planimetria, l'adozione di una serie differenziata di strutture portanti, raggiunge in questa opera degli esiti convincenti e la inserisce coerentemente nello sforzo di sintesi unitaria che caratterizzò l'intera manifestazione.







LA MOSTRA DELL'ARCHITETTURA RURALE,  
VI Triennale, Milano 1936

Attraverso il catalogo della mostra « Architettura Rurale Italiana »<sup>1</sup>, che Pagano organizzò con Giuseppe Daniel per la VI Triennale di Milano, possiamo ripercorrere sinteticamente l'itinerario dell'interesse per la casa rurale che egli aveva manifestato a più riprese negli anni precedenti e testimoniato su « Casabella »<sup>2</sup>.

« La conoscenza delle leggi di funzionalità ed il rispetto artistico del nostro imponente e poco conosciuto patrimonio di architettura rurale sana ed onesta, ci preserverà forse dalle ricadute accademiche, ci immunizzerà contro la retorica ampollosa »<sup>3</sup>.

Pagano scandagliò, in gran parte di persona, la campagna italiana alla ricerca di un'altra architettura da contrapporre a quella di mondo « pigro e pessimista » che vedeva l'Italia « soltanto attraverso le schede della sovrintendenza e le negative di Alinari »<sup>4</sup>. La sua attenzione per l'architettura rurale assunse il ruolo di una autentica scoperta nel campo degli studi di storia dell'architettura. L'interesse dei progettisti fu attratto dai nuovi esempi, da quella che Pagano chiamerà « tradizione del nuovo » contrapposta agli aulici monumenti, ai sacri edifici della romanità e della mediterraneità<sup>5</sup>. Per lui, assertore convinto del lavoro di collaborazione, l'architettura rurale era la dimostrazione più palese dell'efficacia del lavoro collettivo, anonimo, che non crea l'opera di eccezione ma dà corpo alla necessità di organizzare razionalmente l'abitare comune. E le sue fotografie scrutano con un taglio attento ed amorevole le forme e le ragioni di quest'abitare anche per trarne indicazioni tecniche ed operative « per la forma della casa colonica adatta ai nostri tempi, alle esigenze moderne »<sup>6</sup>, combinando così in maniera originale ricerca storica, indicazioni antiretoriche e funzionaliste, informazioni tecniche.

Non si può non ricordare infatti come l'interesse vivo e personale di Pagano avesse trovato un punto di incontro con le esigenze del regime: con il suo obiettivo di « ruralizzare » l'Italia. Il fascismo era spinto in questa azione da motivazioni diverse: preoccupa-



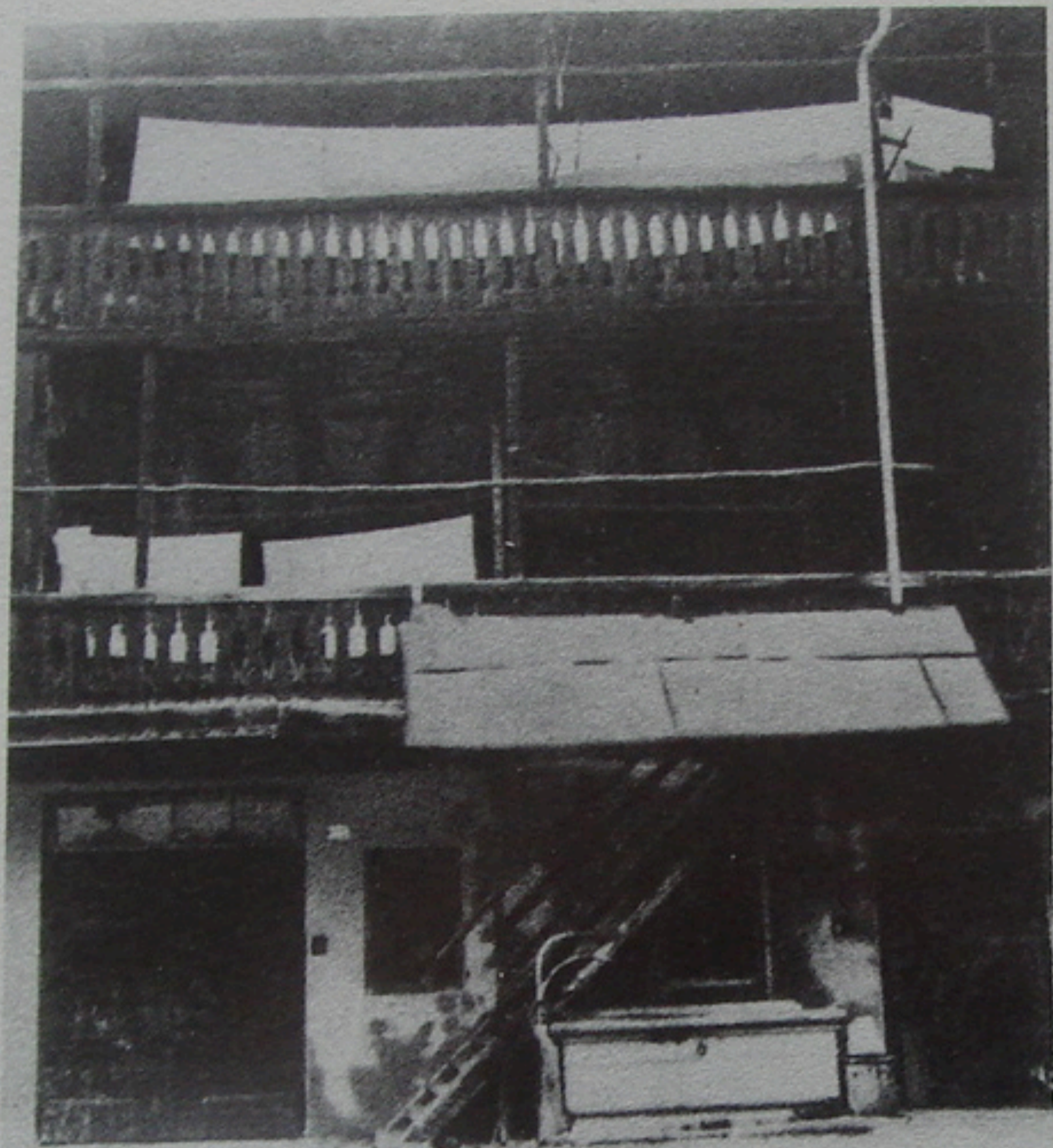


zioni demografiche, crescente disoccupazione, risposta demagogica allo slogan « la terra ai contadini » che aveva rappresentato nell'immediato dopoguerra un aspro campo di scontro.

Il sovrapporsi di esigenze contraddittorie lasciò naturalmente margini di incertezza alla ricerca di Pagano. Colpisce, ad esempio, l'assoluta mancanza di ogni riferimento alla condizione materiale in cui vivevano le popolazioni delle campagne<sup>7</sup>. Evidentemente nella ambigua contaminazione dei problemi consentita non era possibile spingersi sino alla circostanziata denuncia di una situazione reale. A Pagano e Daniel sfugge il ruolo di *classe* su cui l'edilizia rurale e l'intera cultura minore e spontanea è fondata. Il limite si ripercuote nel taglio disciplinare con cui l'argomento viene affrontato: sintomatico è infatti che la casa rurale non sia mai inserita in un suo organizzarsi più complesso. Luoghi tipici di aggregazione — le case a terrazza del salernitano, i trulli ecc. — vengono trattati come esempi singoli di edilizia rurale e, se non si coglie il significato urbano di questa architettura, non si comprende appieno il senso di una cultura subalterna ed antagonista.

Sia pure strutturalmente legato a questi stessi limiti, il lavoro sul patrimonio edilizio rurale compiuto da Pagano segnò una tappa importante nella cultura italiana alimentando un dibattito che diede i suoi frutti nel dopoguerra dal Tiburtino III a Roma alla vicenda dei Sassi e del Villaggio « La Martella » di Matera<sup>8</sup>.





Pagg. 77-79 Gandino; Treviglio, cascina rurale; l'allestimento della mostra alla VI Triennale.  
Pag. 80 Cortina; cascina di Ferentino; dintorni di Otricoli.  
Pag. 81 Mirasole, cascina.

## L'UNIVERSITÀ BOCCONI, Milano 1937-1941

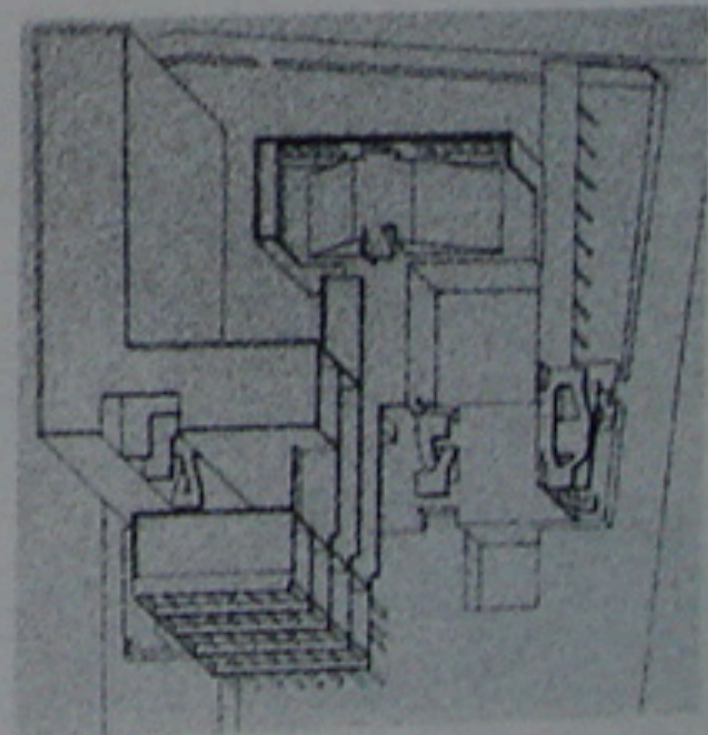
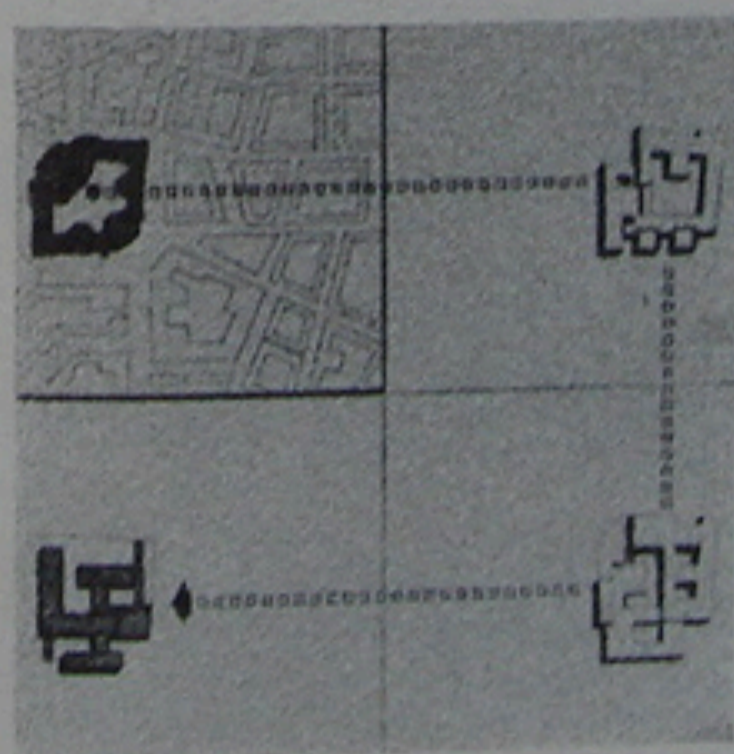
Dalla direzione della Bocconi fu richiesto a Pagano di esprimere un parere sul progetto per la nuova sede dell'Università milanese che era stato redatto dai tecnici dell'ufficio tecnico comunale. Il progetto prevedeva l'edificazione lungo il perimetro del lotto la creazione di una serie di cortili interni secondo moduli ottocenteschi. Pagano ne criticò l'arretratezza e la mancanza di funzionalità e indicò soluzioni diverse che presero via via la consistenza di progetti alternativi. L'incarico, che gli fu commissionato non senza contrasti, fu portato a termine insieme all'ing. Predaval, titolare con lui dello studio in via Beatrice d'Este e collaboratore di gran parte delle opere del periodo milanese<sup>1</sup>.

La realizzazione della Bocconi incontrò « celesti disgrazie o fortune, accidenti o benedizioni »<sup>2</sup>. Contro il progetto di Pagano presero posizione il Podestà e gli uffici comunali e dovette intervenire Giovanni Gentile sottolineando « l'ingegno con cui Pagano ha lavorato curando i particolari non meno che l'insieme, e il comodo di tutti i servizi oltre che l'estetica »<sup>3</sup>.

Le versioni successive del progetto si muovevano tutte lungo la linea di ricerca seguita per l'Istituto di Fisica e per il Convitto Biellese che consisteva nel separare in pianta e in alzato le varie funzioni. Nel progetto definitivo le aule magne, i servizi comuni, gli uffici e le aule di lezione sono distinte in planimetria ed evidenziate in volumi di diversa altezza<sup>4</sup>.

La pianta dell'edificio è iscrivibile in un quadrato; nel corpo centrale, che corrisponde al nodo di distribuzione dei percorsi interni e delle scale, si innesta ad ovest il corpo delle aule di lezione, a est il corpo dei servizi, a nord le due aule magne, a sud il blocco degli uffici.

Gli innesti tra i vari corpi sono realizzati senza sprechi e creano spazi variati per le attrezzature a terra e per il verde di arredo. Pur senza superare i limiti assegnati al lotto, l'intorno urbano viene così dinamizzato creando un rapporto originale tra i vari corpi

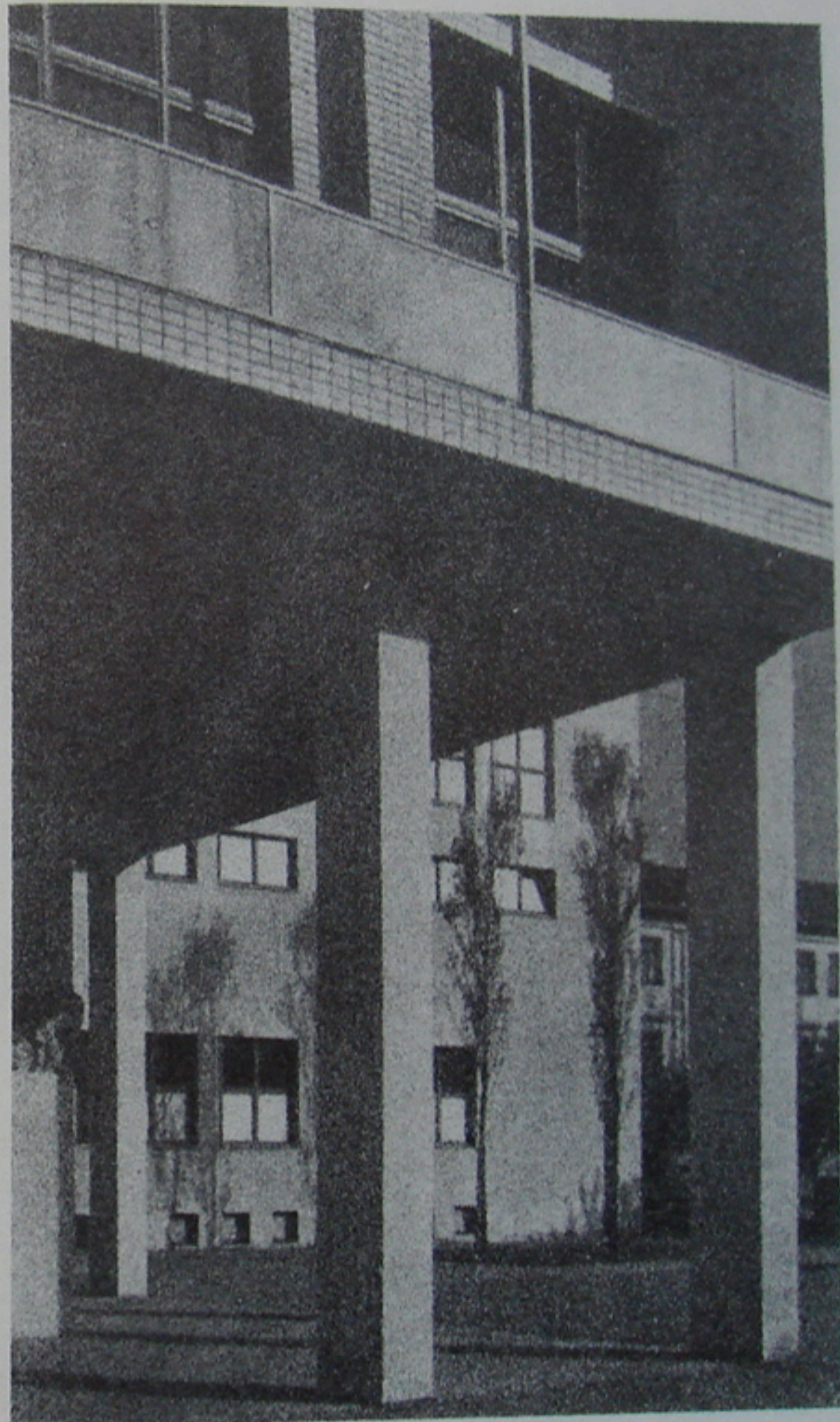
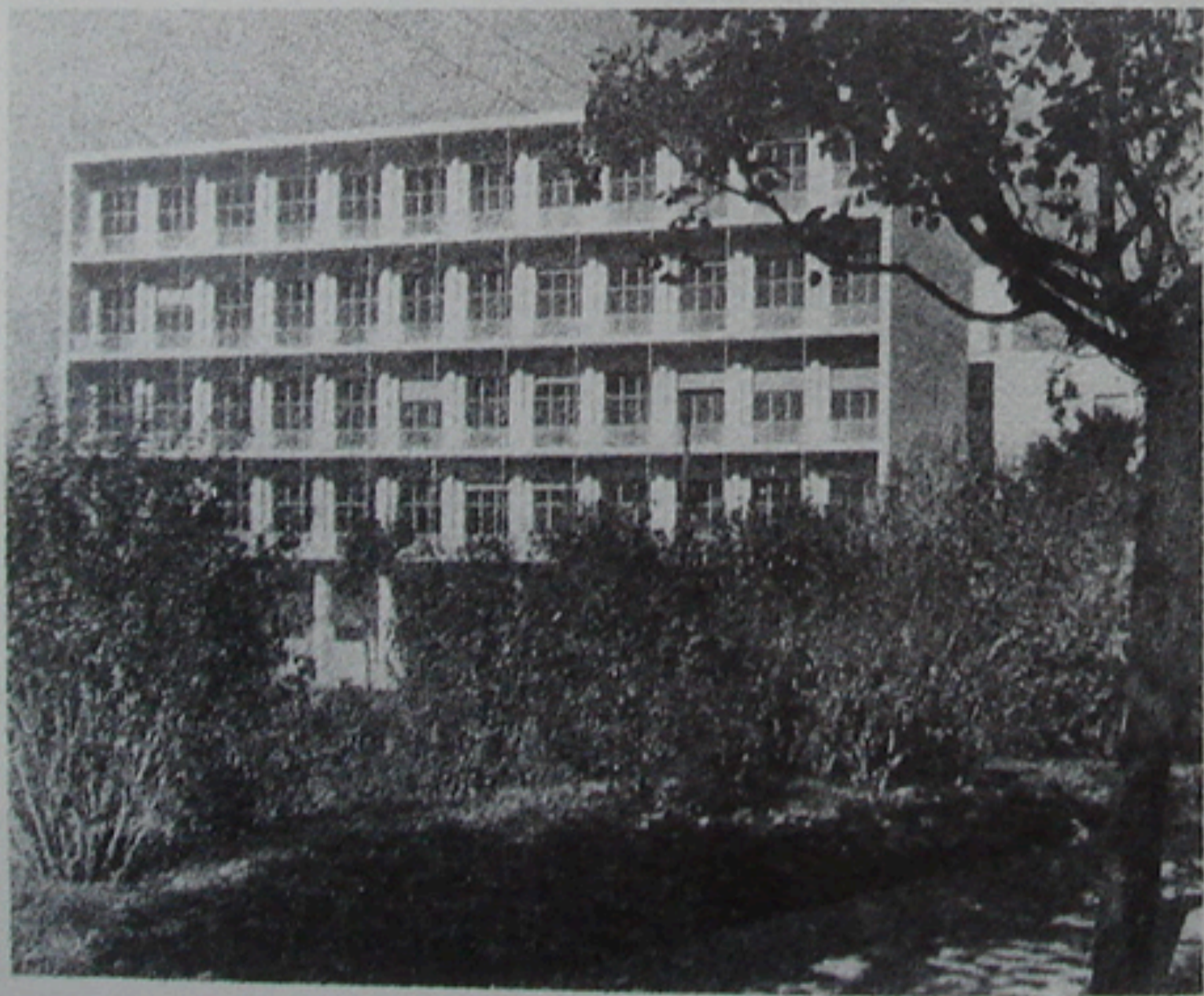
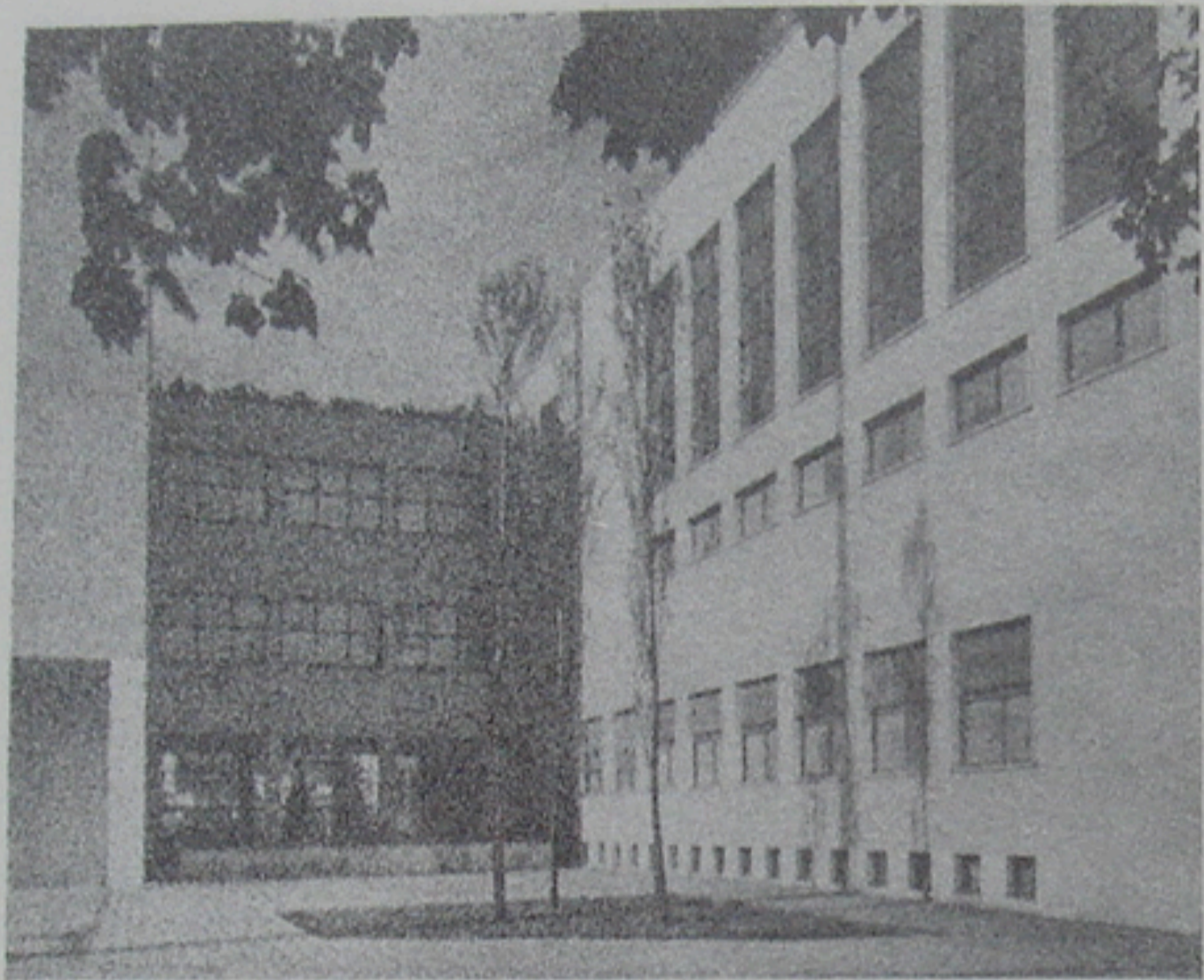


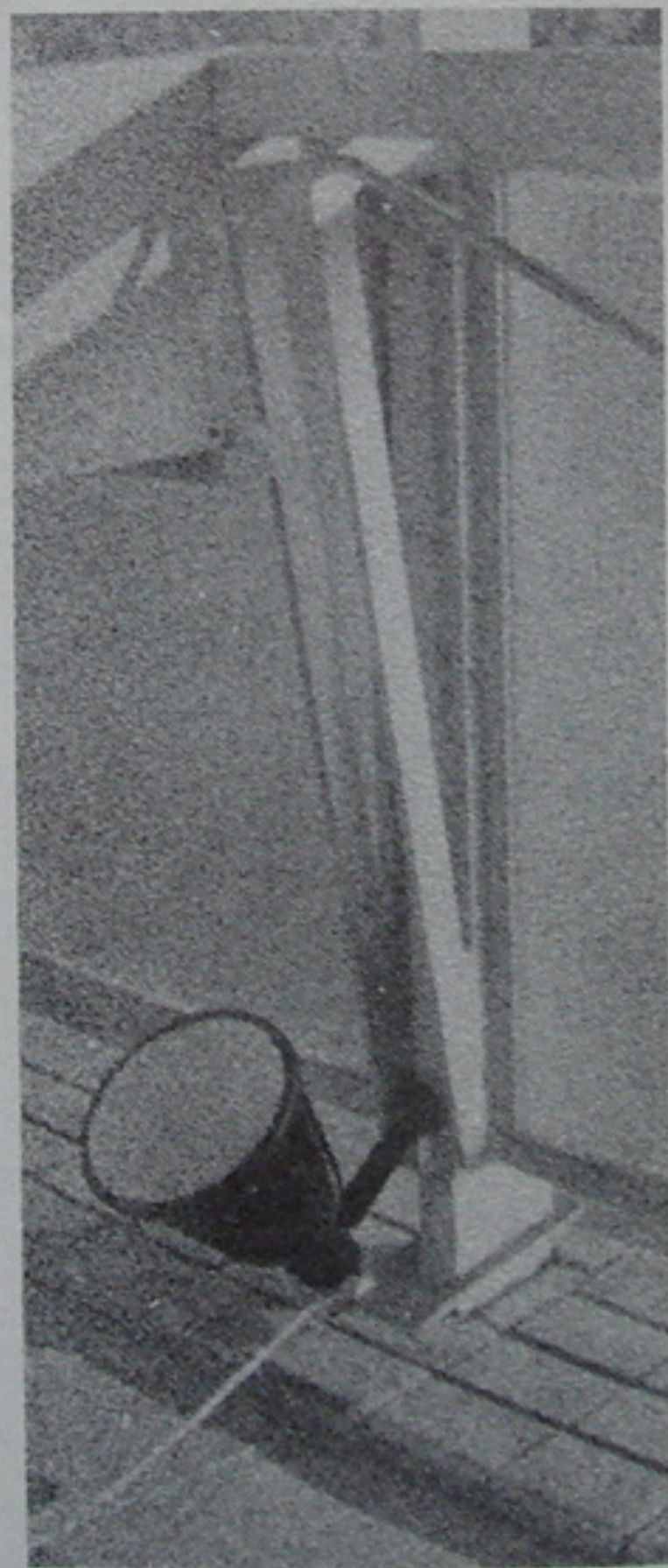
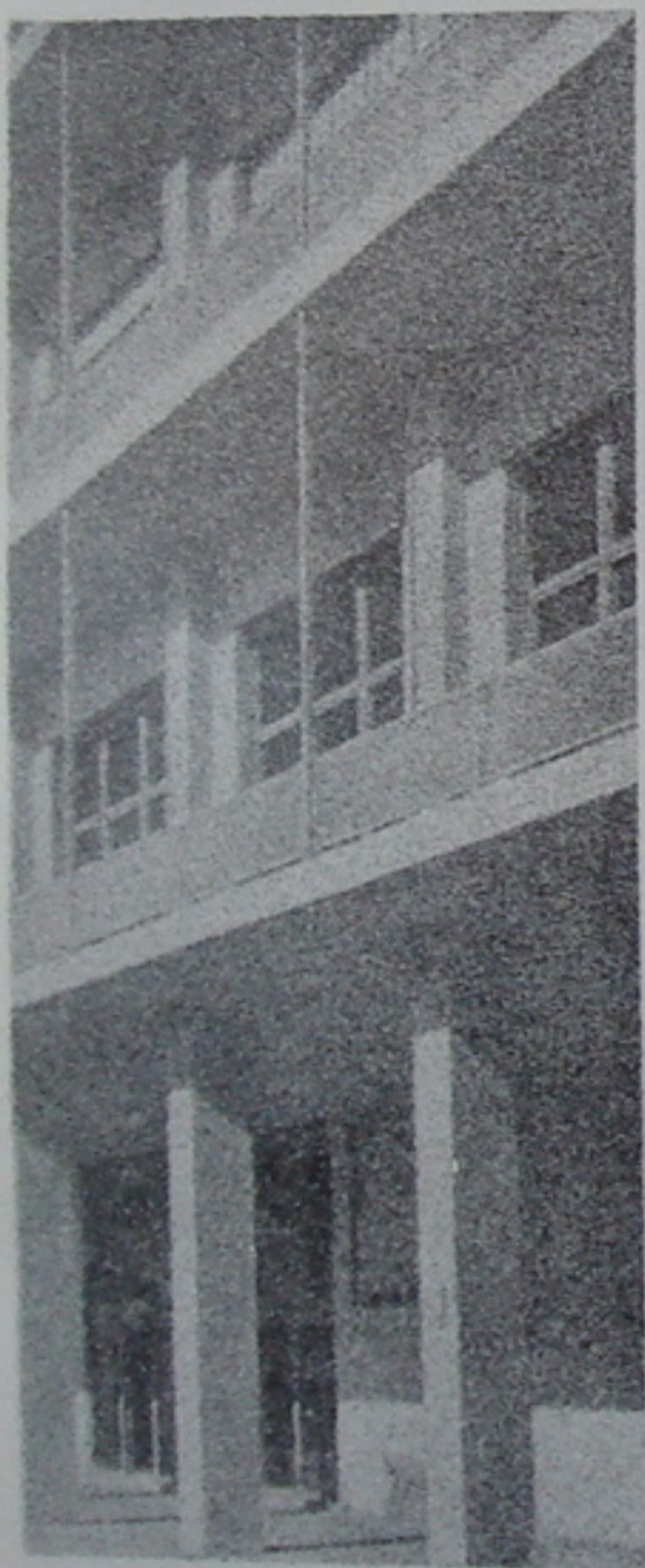
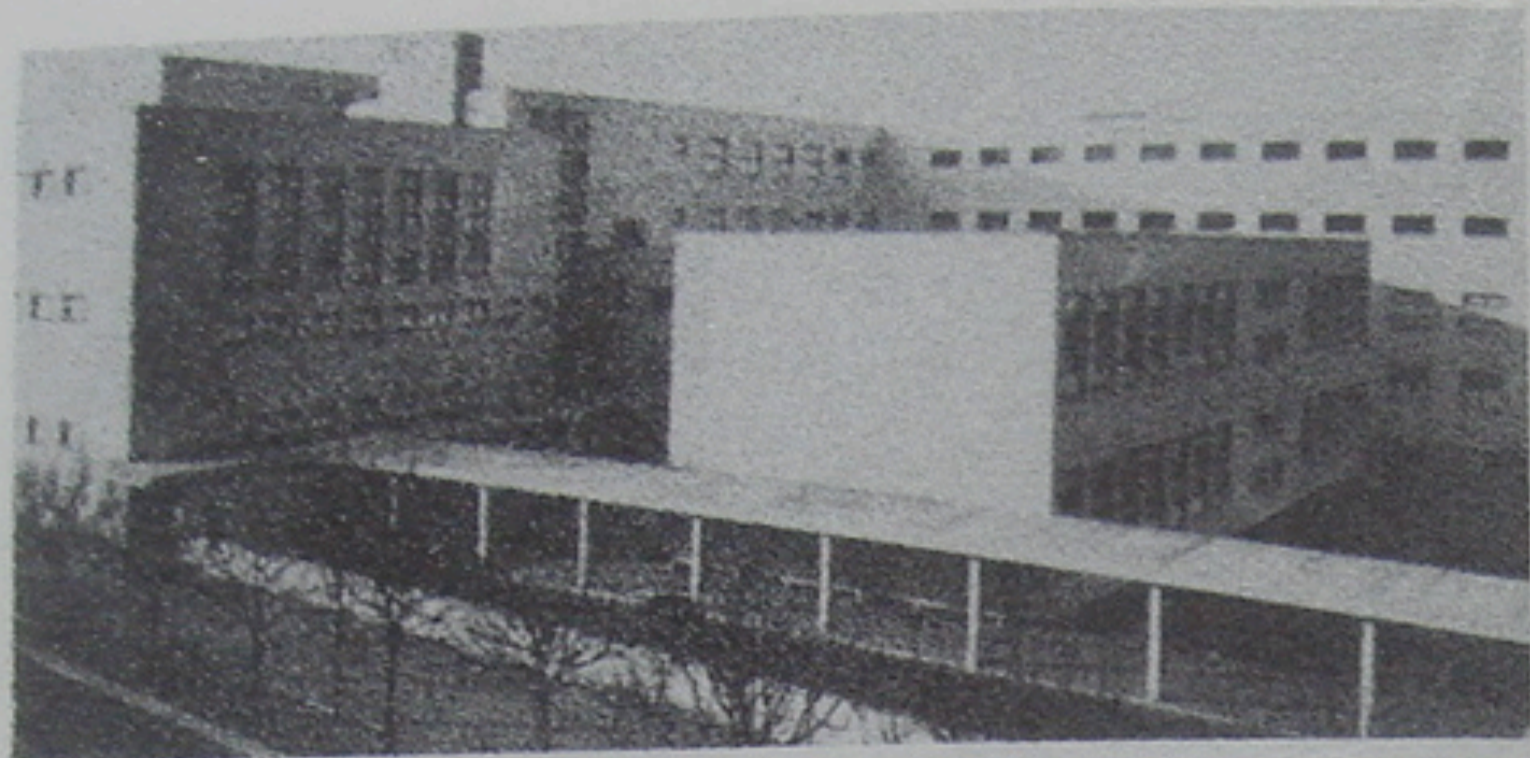
di fabbrica, gli spazi aperti, i percorsi pedonali e carrabili.

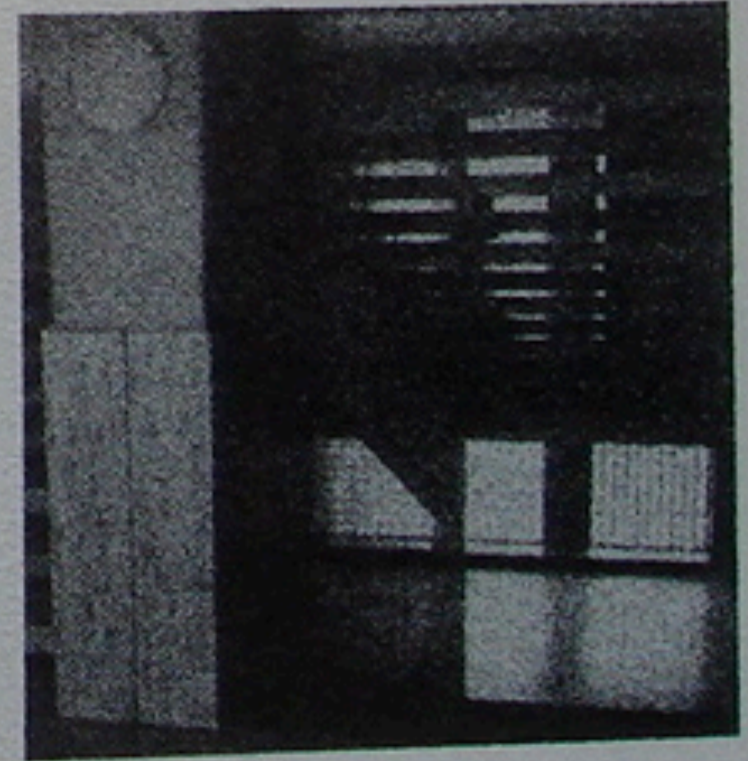
L'articolazione della pianta e la ricerca di volumi autonomi che ne evidenziano la funzione deriva a Pagano dalla lezione di Gropius. Ma in Gropius le superfici esterne acquistano valenza espressiva: le grandi aperture ritmiche, le finestre a nastro, le pareti vetrate, gli angoli trasparenti, denunciano la funzionalità interna e danno evidenza e *forma* alle scelte di disaggregazione funzionale della pianta.

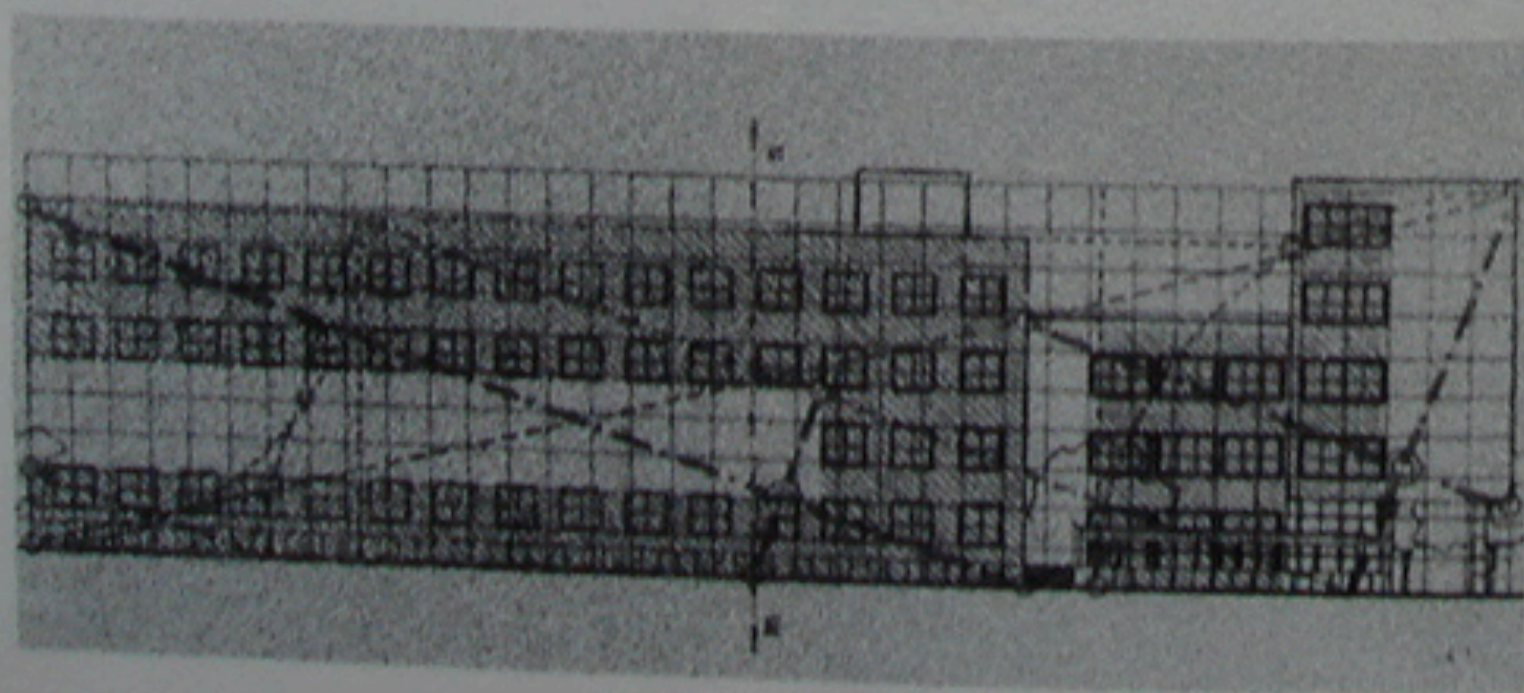
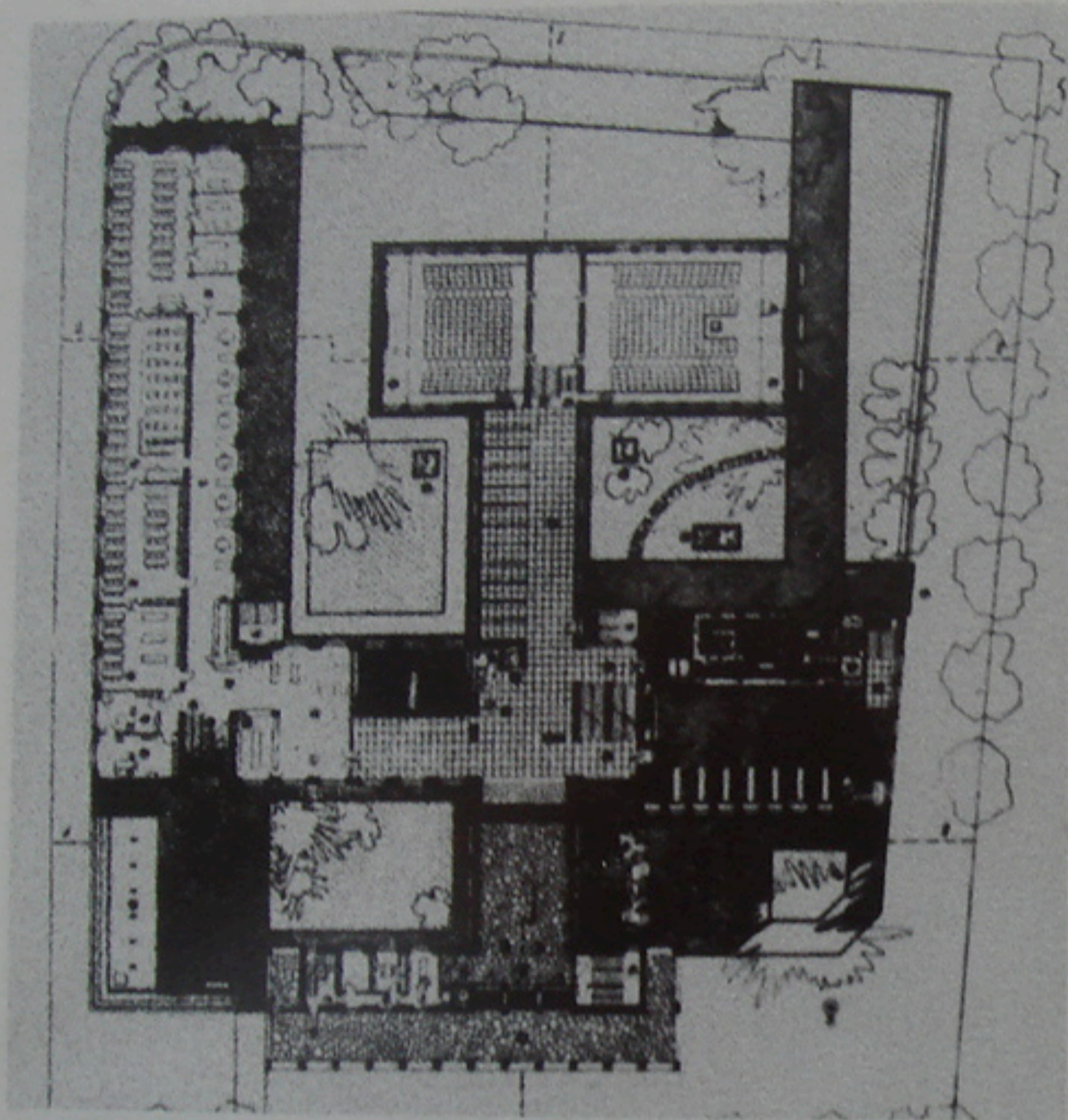
Solo nel fronte degli uffici Pagano tenta una smaterializzazione della parete che segue la destinazione degli spazi interni<sup>5</sup>. In tutte le altre situazioni ricorre all'iterazione del rapporto finestra-muro che si esprimeva la sua esigenza di unità e di standard e l'interesse per partiti compositivi dati dalla ripetizione di elementi modulari — che si nota con evidenza nelle sue scelte di fotografo — contraddiceva la ricerca di funzionalità e di articolazione planimetrica.



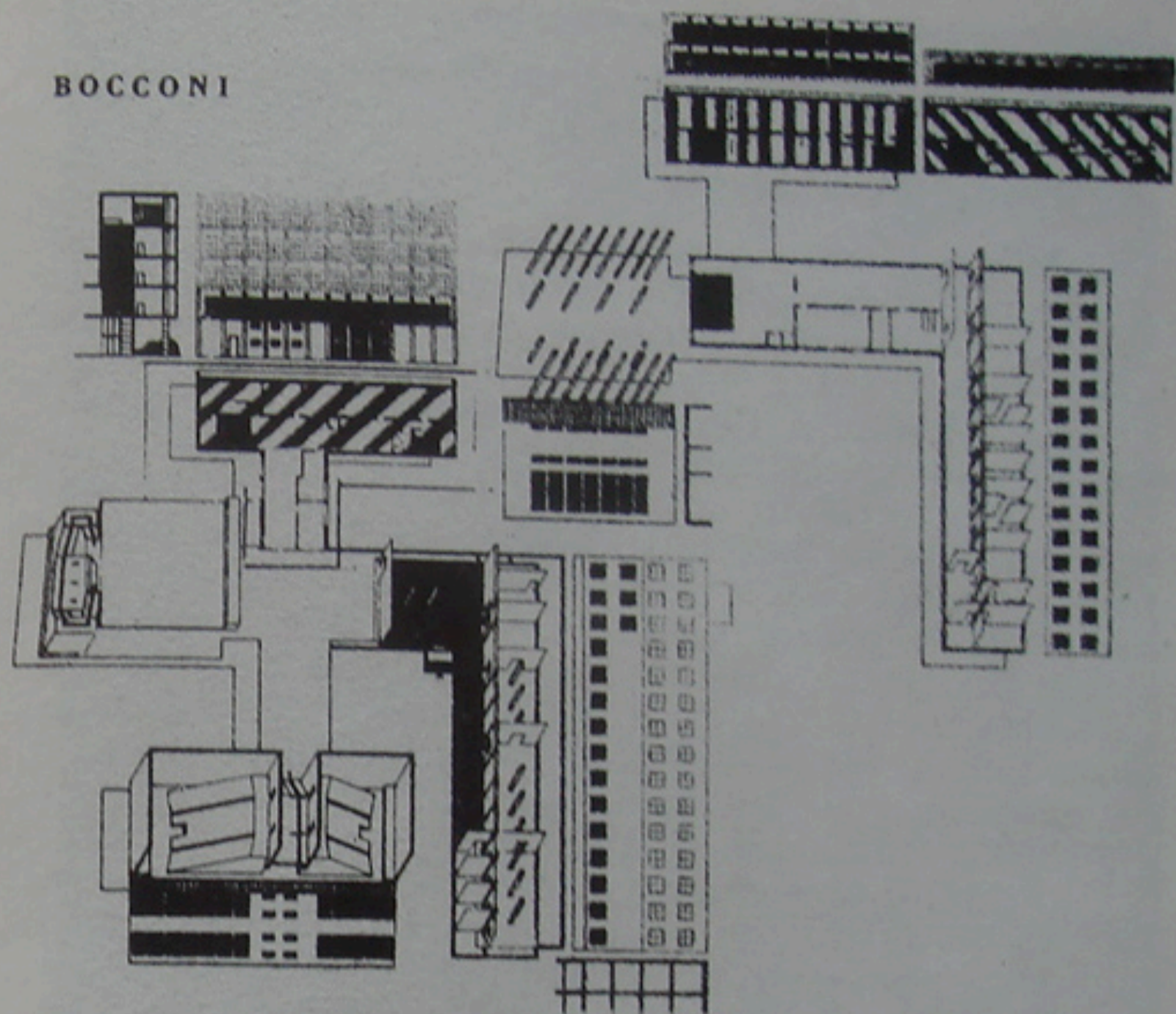








BOCCONI



Pag. 83 *Il progetto del Comune e gli studi planimetrici di Pagano (S. Berardi, L. Budassi, A. De Fabris, L. Stella); Assonometria sezionata (N. Catalano).*  
 Pag. 92 *Pianta piano terra; studio dell'elevazione ovest (G. e P. Levi Montalcini).*  
 Pag. 93 *Assonometria esplosa (M. Chialastri, G. De Iacobis, S. Macori, L. Prestinzenza, A. Saggio).*



« MILANO VERDE »,  
Milano 1938

« Milano Verde » è un progetto urbanistico per un quartiere residenziale di 45.000 abitanti che avrebbe dovuto sorgere alla periferia della città, nella zona della Fiera. Pagano incominciò a lavorarvi nel '38 in gruppo con Albini, Gardella, Minoletti, Palanti, Predaval, Romano. Nelle intenzioni dei progettisti era nato come un contributo, anche se esterno e non direttamente commissionato, al regime. « La base del nostro lavoro è stata quella di creare l'ordine dove esiste il disordine, la buona orientazione dove si è progettato a capriccio senza rispetto per l'orientazione solare, la gerarchia tra edifici a carattere collettivo e il resto delle abitazioni, la giusta divisione tra strade di traffico e vie secondarie »<sup>1</sup>. Sul piano politico era « un atto di fede nella Podesteria di Milano »<sup>2</sup>.

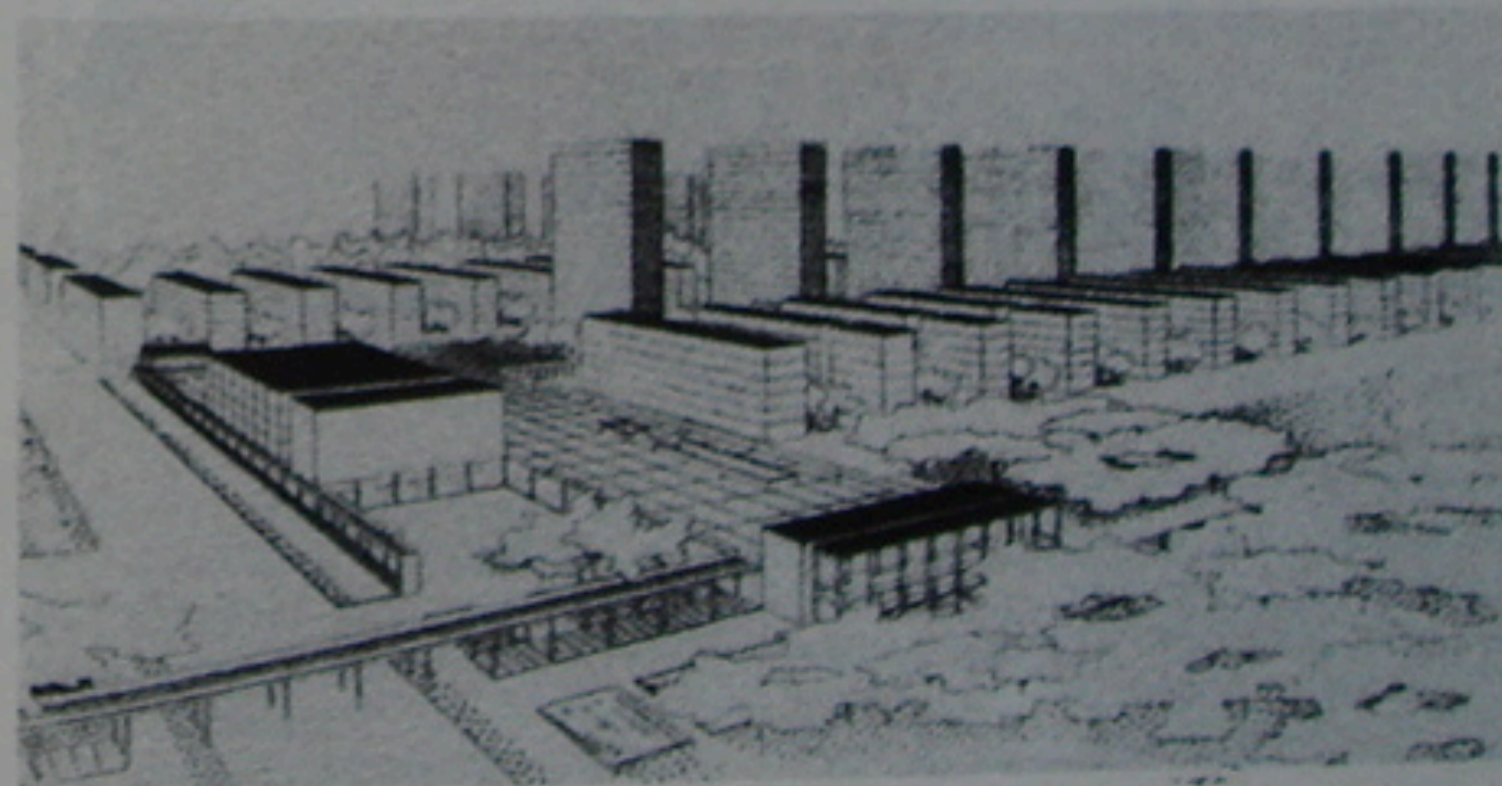
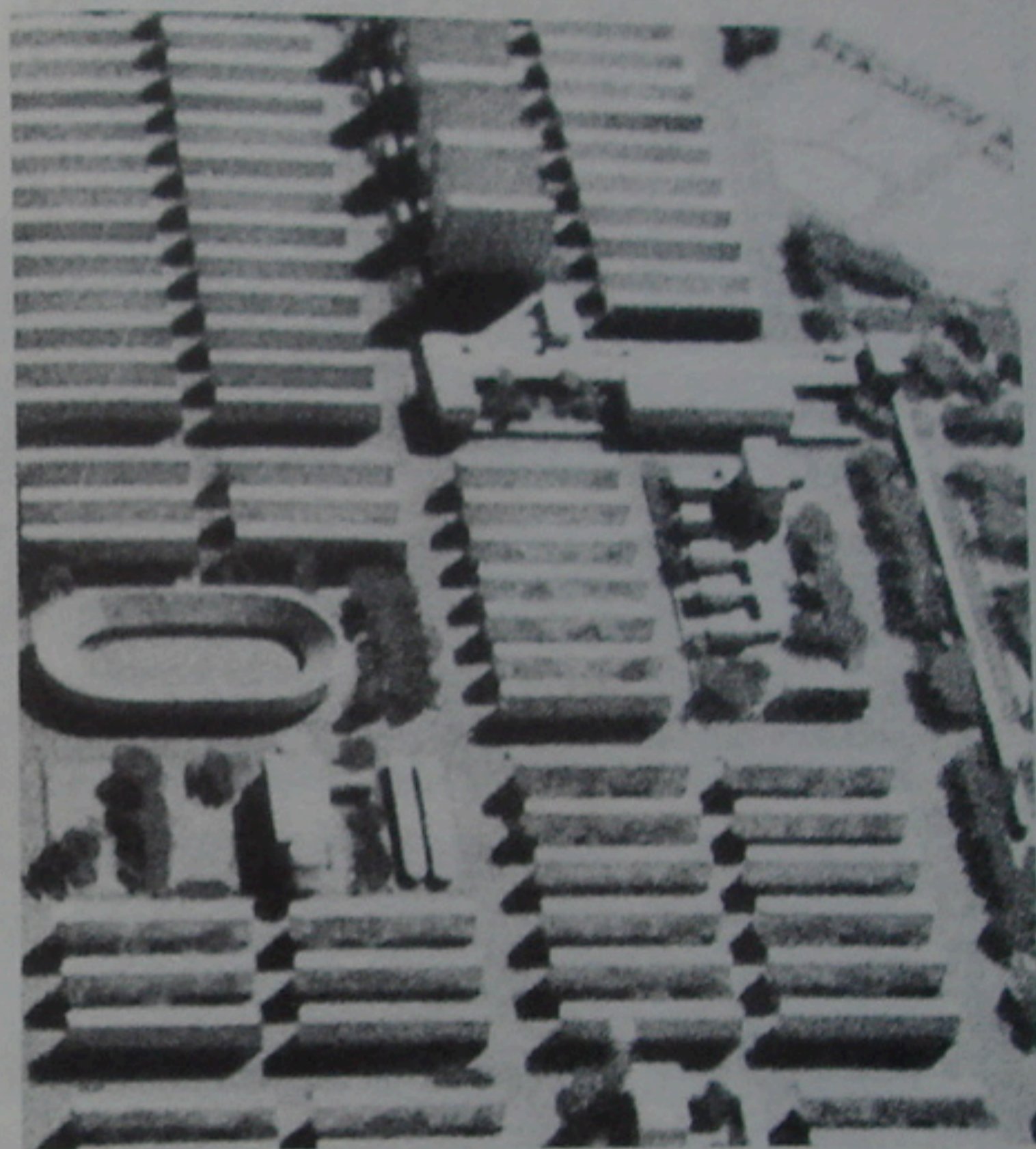
Il progetto prevede un quartiere diviso a scacchiera da due assi orizzontali e da uno verticale con al centro un nucleo per servizi e tutt'intorno una serie di isolati da sei a dodici unità edilizie in linea. Ognuna di esse è servita da una strada carrabile e dà su un verde di pertinenza delimitato dalle strade di accesso. All'interno dell'isolato le varie unità residenziali vivono il rapporto tra edificio e strada delle situazioni urbane tradizionali: i percorsi sono calibrati e dimensionati in rapporto al flusso, ma si è perduto l'uso della strada come luogo di scambio sociale e commerciale, senza guadagnarne di nuovi. Il rapporto tra percorsi, abitazioni, verde e servizi è dato da un mero equilibrio funzionale risolto attraverso l'uso del planovolumetrico. La validità della futura vita residenziale — raffigurata nelle prospettive di presentazione — è un approdo dato acriticamente per sicuro come frutto della certezza logica dei principi e delle regole adottate. « Milano Verde » presenta una gerarchizzazione tra i volumi, una calibrazione attenta dei servizi e del verde, un corretto orientamento degli edifici, che si richiamano alle esperienze di Gropius e di Oud, che faranno scuola tra i giovani architetti — « ci si è entusiasmati fino alle lacrime per 'Milano Verde' » ha scritto più

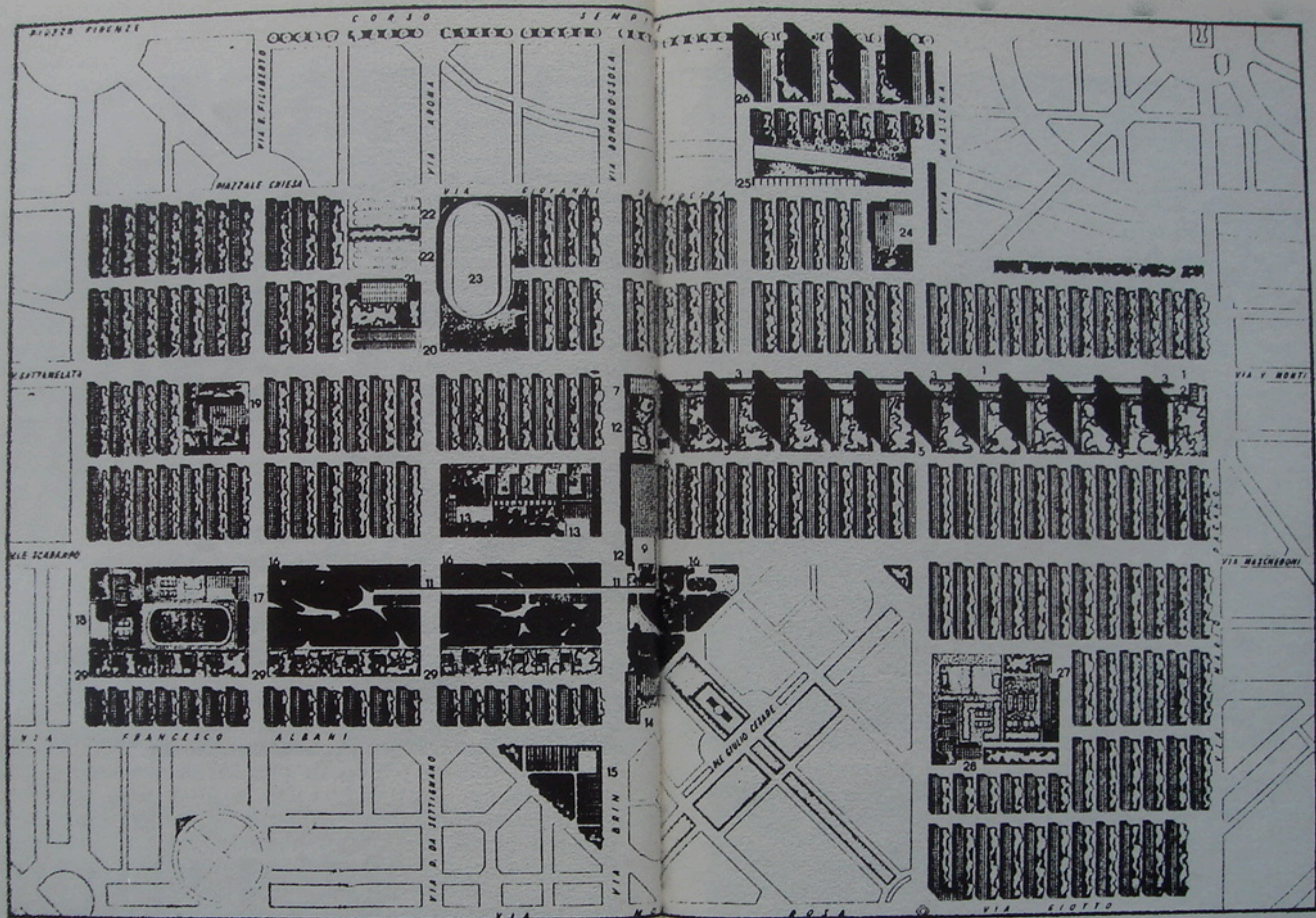


tardi Quaroni<sup>3</sup> — ma se confrontata ai piani urbanistici che Le Corbusier andava ideando negli stessi anni (alla complessità di intenzioni e di risultati del piano *Obus* ad esempio) appare evidente come l'urbanistica italiana fosse attardata su posizioni di retroguardia anche nelle sue punte più avanzate.

Se nella sua opera di architetto Pagano era riuscito fino ad allora a pervenire ad una sobrietà e asciuttezza compositive che conservano una loro forza di persuasione, nel suo lavoro di urbanista l'attenersi in modo rigido a norme quali l'allineamento, la gerarchizzazione, l'orientamento degli edifici ecc. gli precluse la ricerca di soluzioni più valide. Comunque gli sforzi di Pagano per la realizzazione del progetto non ebbero risultati. Milano « viveva un micidiale massacro » ed i tentativi degli estensori di progetti alternativi erano vani quando il piano regolatore si era « man mano trasformato in un babelico compromesso, in un gioco distratto di pochi funzionari che disegnano strade e piazze come se disegnassero il motivetto geometrico per un tavolino da té »<sup>4</sup>.

Così il progetto per « Milano Verde » seguì la stessa sorte dei progetti di De Finetti per San Siro, ma le ragioni del suo fallimento diedero forma all'avvio di una riflessione che in Pagano fece maturare il distacco e l'opposizione al fascismo. Nel misurare gli interessi di speculazione fondiaria che prosperavano all'ombra del fascismo, egli comprese l'improponibilità di affrontare e risolvere all'interno di quel contesto politico i problemi della città e dell'architettura moderna: gli organi del regime erano strutturalmente incapaci di affrontare in modo alternativo e razionale la crescita della città. Questa constatazione non solo mise in luce agli occhi di Pagano le contraddizioni insite nel fascismo, ma anche la sostanziale inconsistenza delle motivazioni della sua adesione.





1: Via Trionfale in prolungamento di via V. Monti; 2: Via pedonale dei negozi; 3: Negozi; 4: Portico e strada pedonale sopraelevata; 5: Edifici a torre; 6: Piazza sopraelevata; 7: Loggia pubblica; 8: Caffè ristorante; 9: Cine-teatro; 10: Piscina, bagni e caffè; 11: Passerella sul parco; 12: Passerella e portico; 13: Museo industriale; 14:

Gruppo fascista rionale; 15: Mercato coperto; 16: Parco; 17: Gioventù italiana del Littorio; 18: Scuola elementare; 19: Chiesa parrocchiale; 20: Posteggi coperti; 21: Auto-rimessa e officina; 22: Posteggi scoperti; 23: Velodromo; 24: Chiesa; 25: Mercato; 26: Edifici a torre; 27: Ginnasio e liceo; 28: Istituto tecnico; 29: Zona a ville.

## LA CITTA ORIZZONTALE, Milano 1940

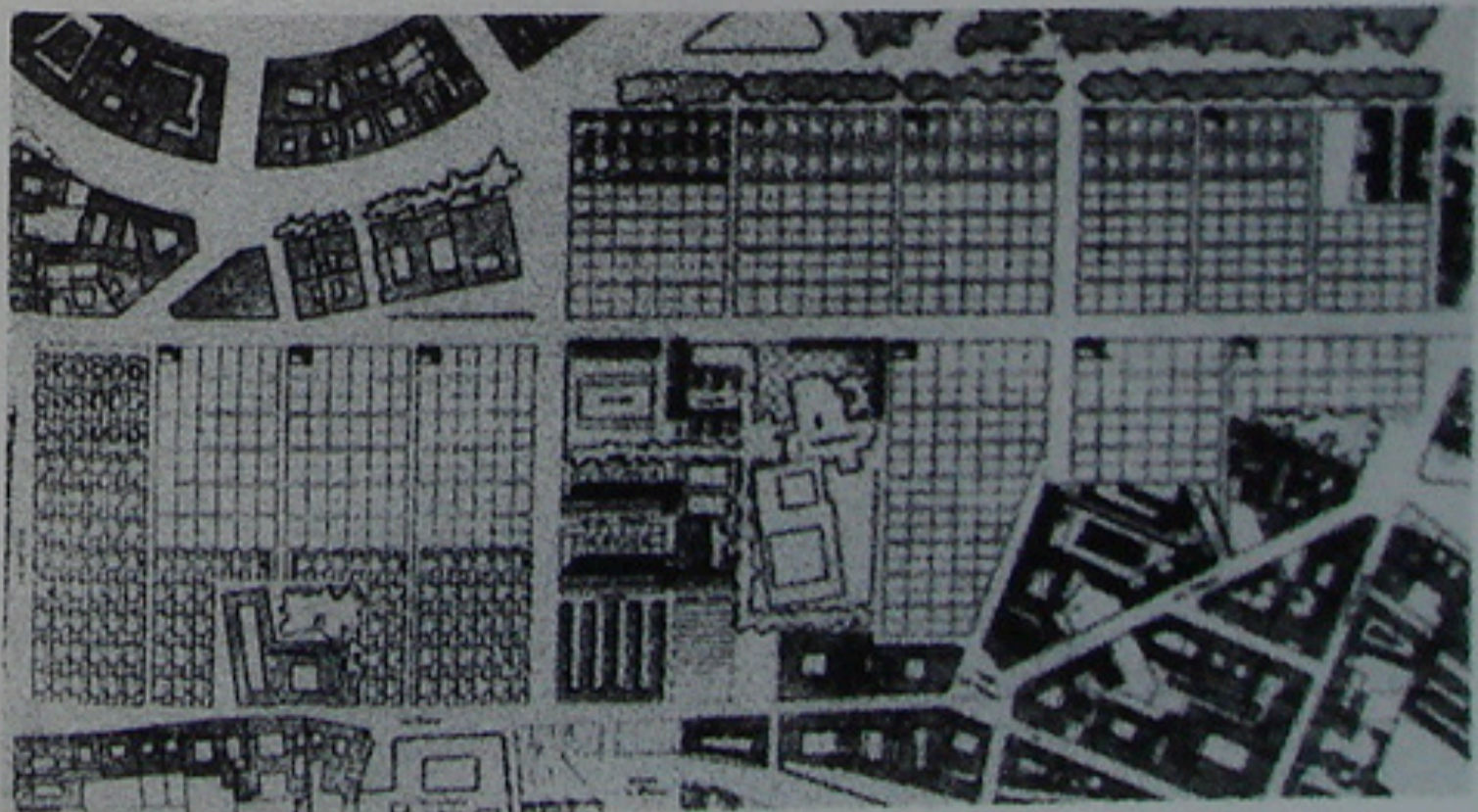
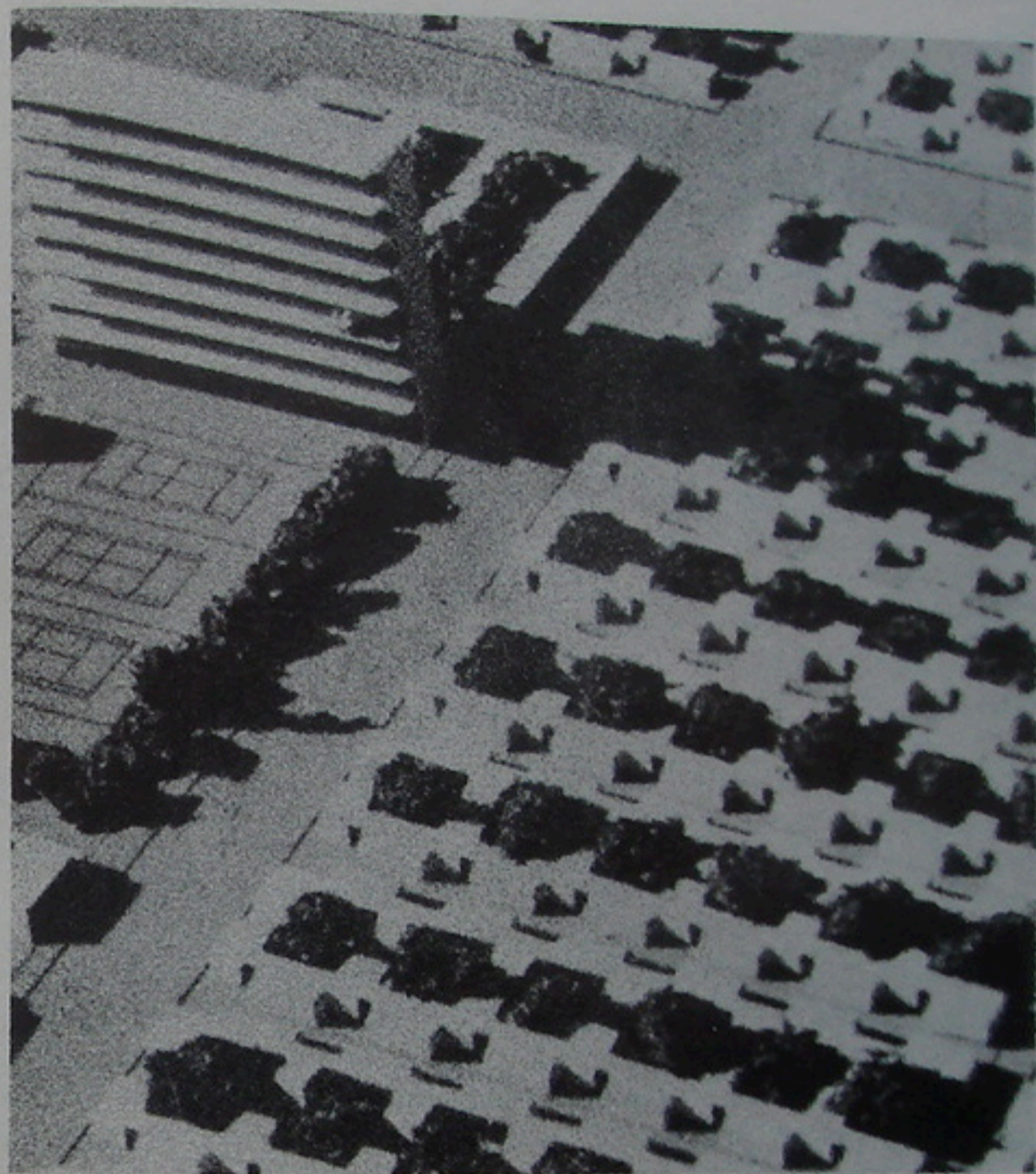
Il 1939 segna l'inizio del declinare dell'adesione di Pagano al fascismo. Gli scritti e i progetti redatti a partire da questa data non sono più ascrivibili al tentativo di offrire soluzioni e suggerimenti interni alla dialettica del regime, ma assumono il valore di una rifondazione complessiva della propria esperienza intellettuale, prefigurando implicitamente un diverso contesto sociale e politico. La creazione di una città alternativa, dove il tema della casa popolare trovi spazio e respiro, diviene il tema prevalente su cui lavora Pagano e il gruppo di progettisti che gravita attorno a lui.

I testi di Bottoni, Griffini e Samonà<sup>1</sup> circolavano nell'ambito della cultura architettonica e facevano conoscere le proposte del razionalismo europeo: Klein, Bruno Taut, May Gropius, Hilberseimer. « Casabella » si occupava con particolare continuità del tema della casa popolare in articoli di carattere economico e finanziario, di cui fu un esempio la serie curata da Gino Brunelli<sup>2</sup>, ed in molteplici interventi di teoria della progettazione di cui i più noti furono quelli di Diotallevi e Marescotti<sup>3</sup>.

Pagano fu così interessato al lavoro di questi due architetti da firmare e appoggiare con tutta la sua autorità<sup>4</sup>, il loro progetto per la « città orizzontale », pubblicando una documentazione completa e scrivendo per l'occasione uno dei suoi più noti editoriali: « La civiltà e la casa ».

« L'80% della popolazione italiana lavora, fatica e produce per pagare l'affitto a chi specula sul fatto che l'uomo non può vivere all'aperto. Può dirsi veramente rivoluzionaria e vicina al popolo una organizzazione politica che accetta questa condizione? Queste sono domande retoriche poiché molti sintomi annunciano una imminente e progressiva revisione del sistema »<sup>5</sup>.

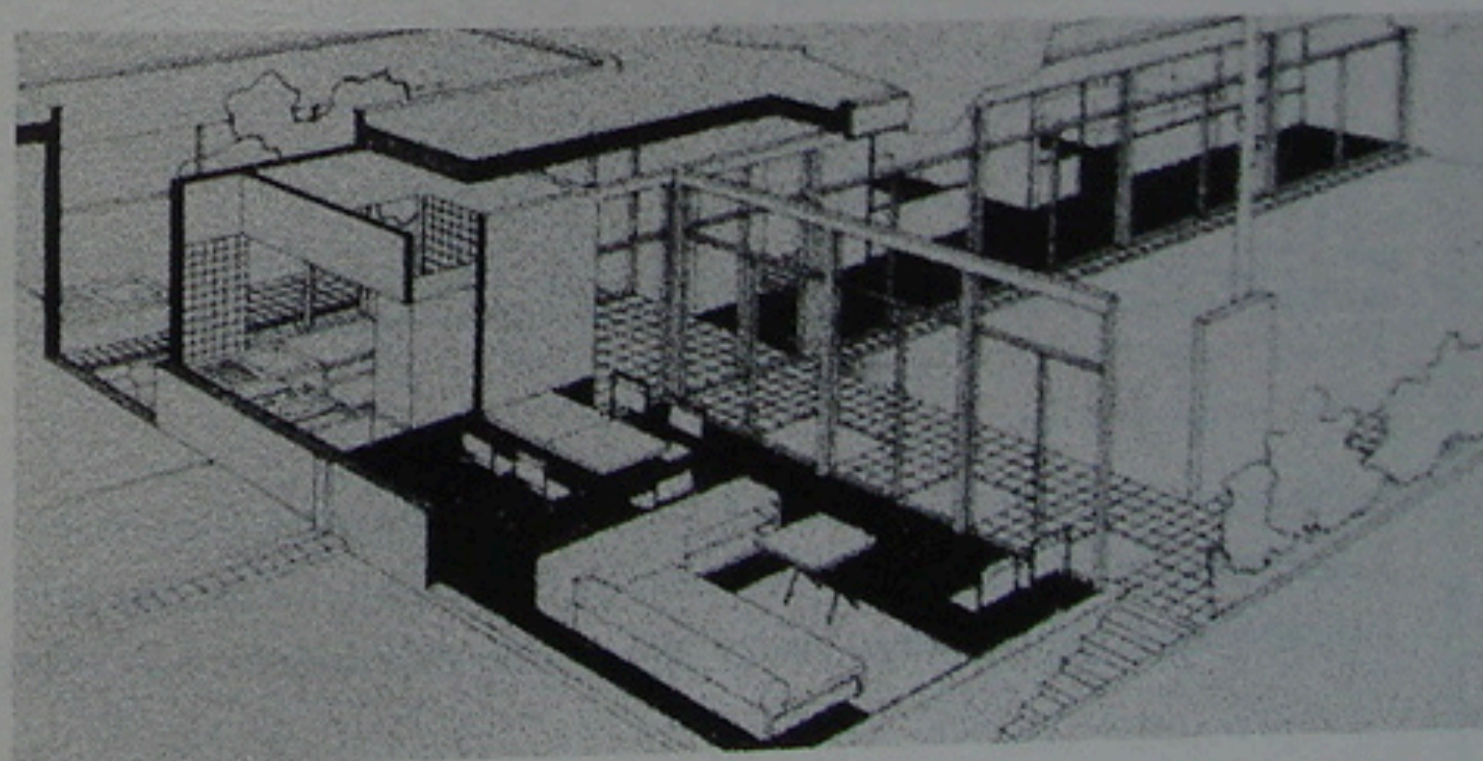
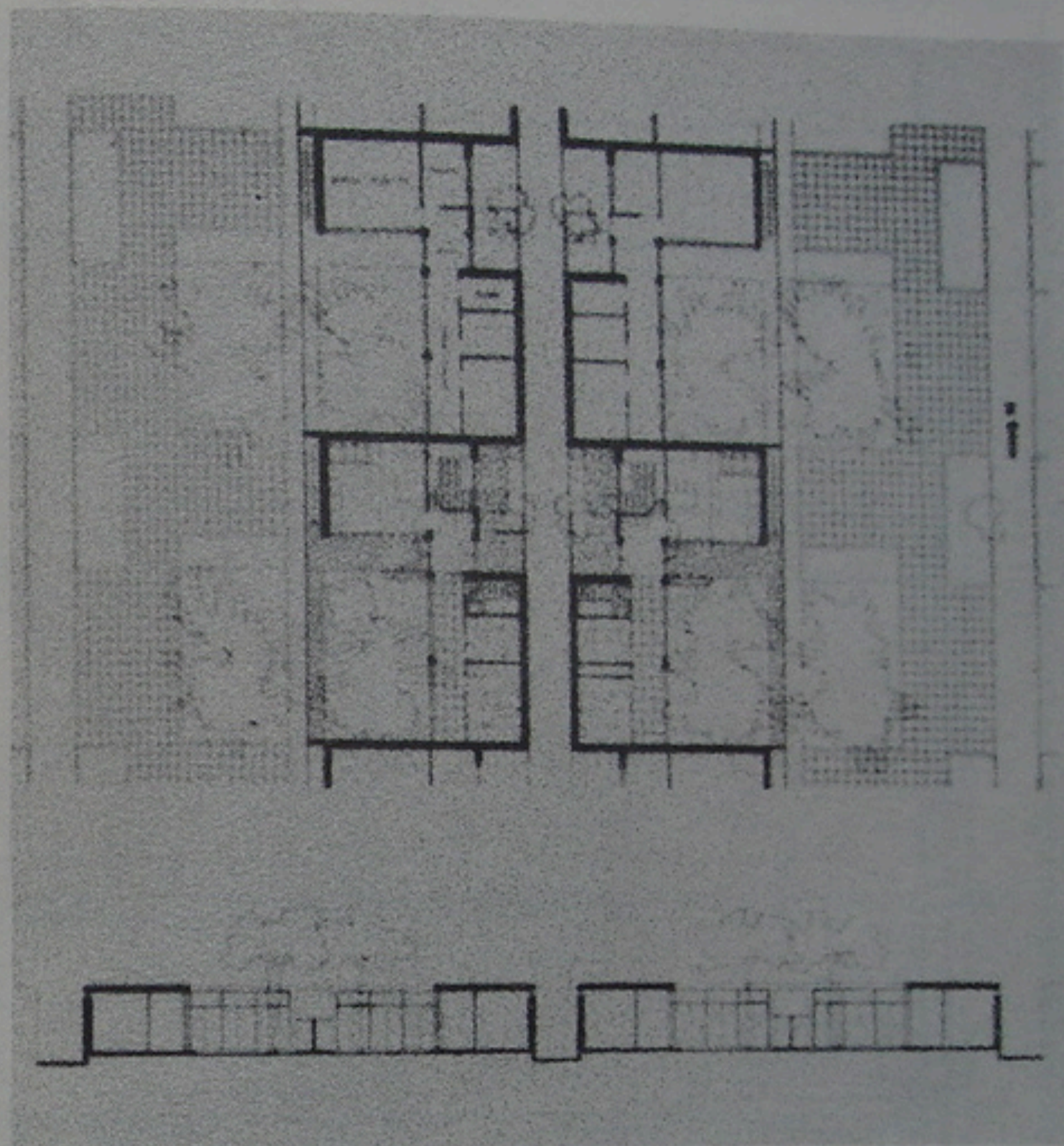
« La città orizzontale » è un progetto urbanistico sostanzialmente diverso rispetto a « Milano verde ». L'inserimento nella zona di Corso Garibaldi di 8 mila abitanti è realizzato con un tipo edilizio ad un solo

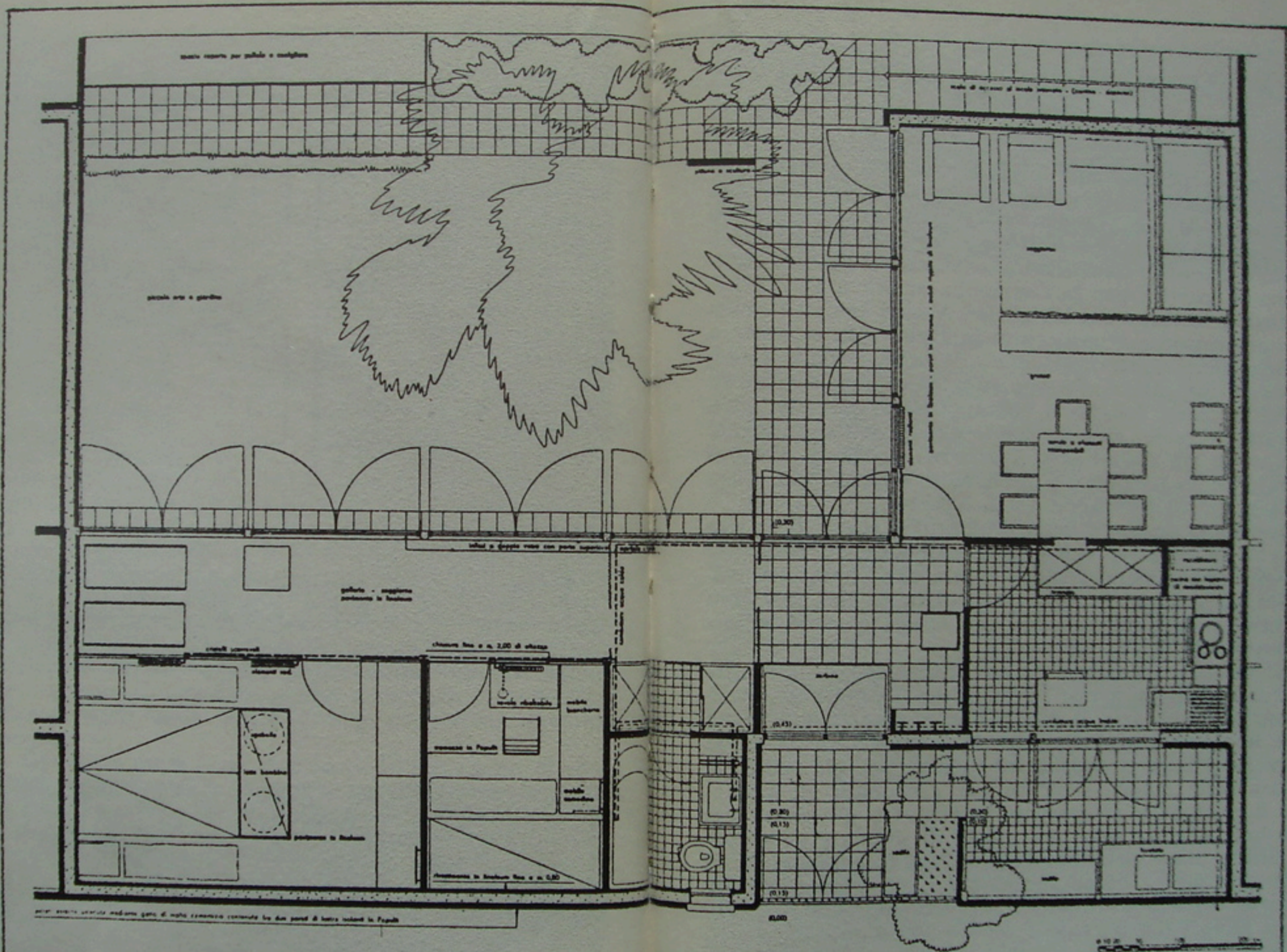


piano. La maglia viaria ha una sola smagliatura che determina al centro un'area che ospita gli edifici più alti della casa albergo e dei servizi collettivi. L'indifferenza del tessuto edilizio previsto permette di adattare il sistema teorico alla morfologia della città circostante; ma il rapporto tra spazi pubblici e residenza è privo di qualità, e la mancanza di ogni effetto urbano dell'intervento rivela lo sforzo compiuto per ottenere una densità di 250 ab/ha che una lottizzazione di case basse non può raggiungere, a pena di evidenti forzature.

L'interesse principale di tale studio appare la ricerca che viene compiuta alla scala dell'alloggio. Si tratta di una *casa-unità* a forma di L. Il nucleo dei servizi e l'entrata sono all'incrocio dei bracci che contengono da una parte le zone giorno dall'altra quelle notte e delimitano uno spazio verde interno. Entrambe le zone della casa sono estensibili al variare delle esigenze degli abitanti, mentre rimane fisso il nucleo servente centrale. Lo schema è associabile a quello di una casa a patio. Infatti tutte le aperture sono sullo spazio interno mentre il fronte sulla strada è completamente chiuso, a parte le piccole aperture alte per il riscontro d'aria degli ambienti. Le camere da letto affacciano unicamente su una galleria-soggiorno che funge da disimpegno comune. E questa risulta evidentemente una astrazione perché appare improbabile che un nucleo familiare possa accettare quella mancanza di autentica privacy della zona notte che i progettisti presuppongono.

Alla metà degli anni cinquanta le tematiche affrontate dal progetto furono riprese da Libera per la unità di abitazione orizzontale al Tuscolano. Egli corresse il rapporto tra camere da letto e disimpegno e trovò un equilibrio convincente tra il tessuto delle case basse, l'edificio alto a ballatoio, i servizi e gli spazi pubblici, dimostrando la vitalità della proposta della « città orizzontale ».





Progetto casa unità (Diotallevi - Marescotti - Pagano). Tipo 1 per famiglia di quattro persone (genitori e due figli). Le camere formano un unico ambiente con la galleria antistante da cui possono, volendo, isolarsi. L'atrio totalmente vetrato quando è aperto costituisce un portico di collegamento fra i due giardini. Nel soggiorno un divano-letto può alloggiare una persona in più o sostituire il lettino posto nella camera matrimoniale.

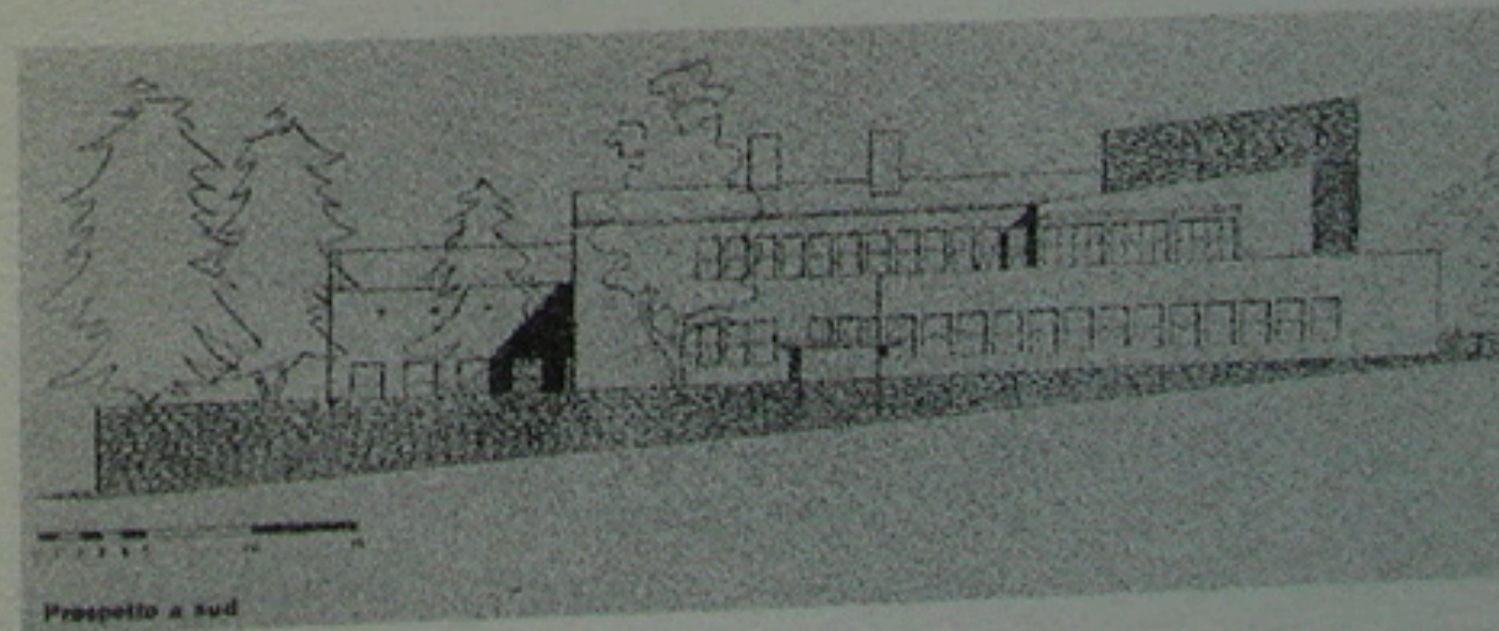
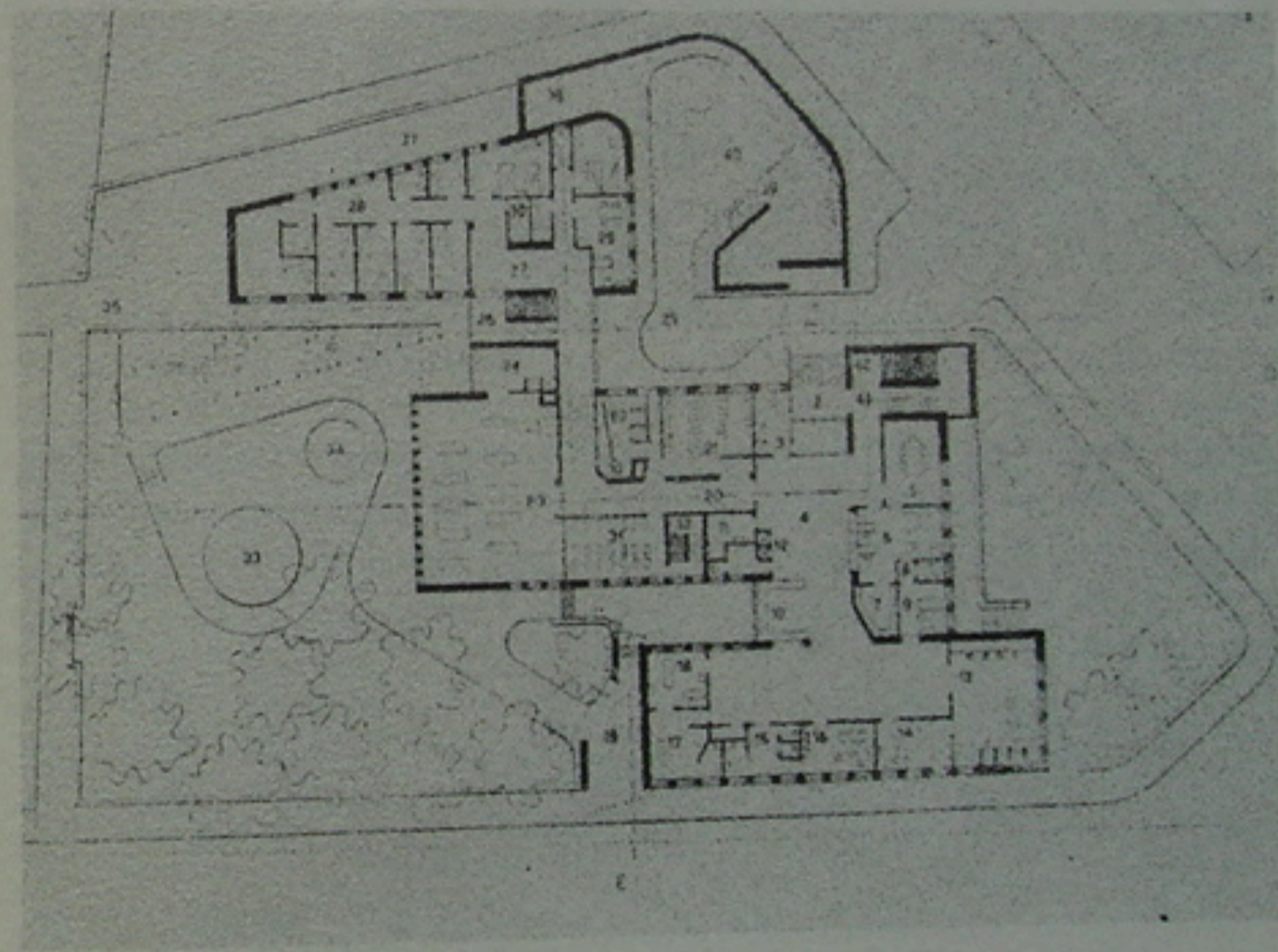
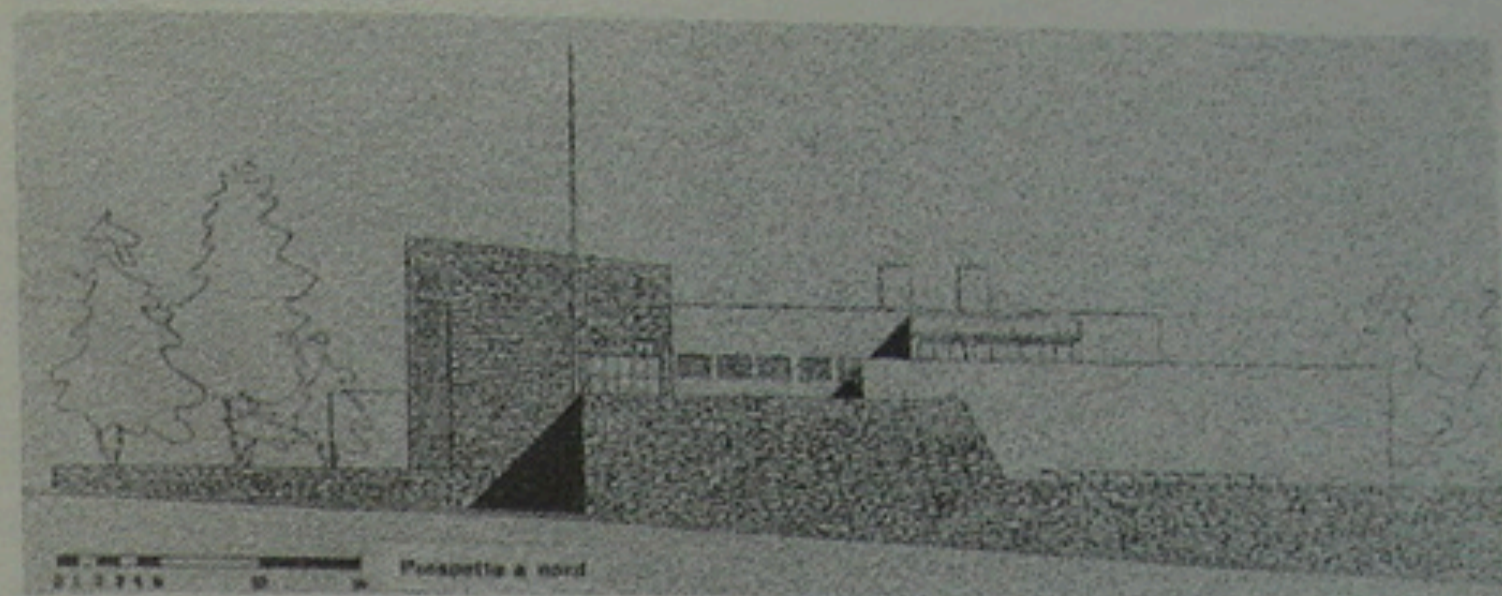
## LA CASA DELLA MADRE E DEL FANCIULLO, Spalato 1942

Pagano conclude una lunga lettera a Ragghianti del luglio 1942 con questa frase: « Ti ringrazio della tua offerta per Wright. La cosa mi alletta molto perché ho stima di questo poeta-costruttore solitario e geniale »<sup>1</sup>. E dal Carcere di San Vittore, dove era stato rinchiuso prima di partire per la Germania, scrive a De Carlo: « Pensa a Giuliana e a Wright »<sup>2</sup>. A quel tempo il maestro americano era conosciuto in Italia solo attraverso qualche illuminante intuizione critica di Persico e dello stesso Ragghianti, Pagano non aveva mai scritto su di lui e questi due brevi cenni possono passare inosservati. In realtà essi rivelano una presenza culturale che aveva già dato i suoi frutti nell'opera di Pagano architetto: in particolare intendiamo riferirci alla Casa della madre e del fanciullo di Spalato.

L'edificio presenta degli evidenti caratteri di novità rispetto ai lavori precedenti. L'influenza di Wright e di Aalto si sommano probabilmente alla liberazione stilistica intervenuta in seguito al distacco dal fascismo e dalla rigida autodisciplina che si era sino ad allora imposta.

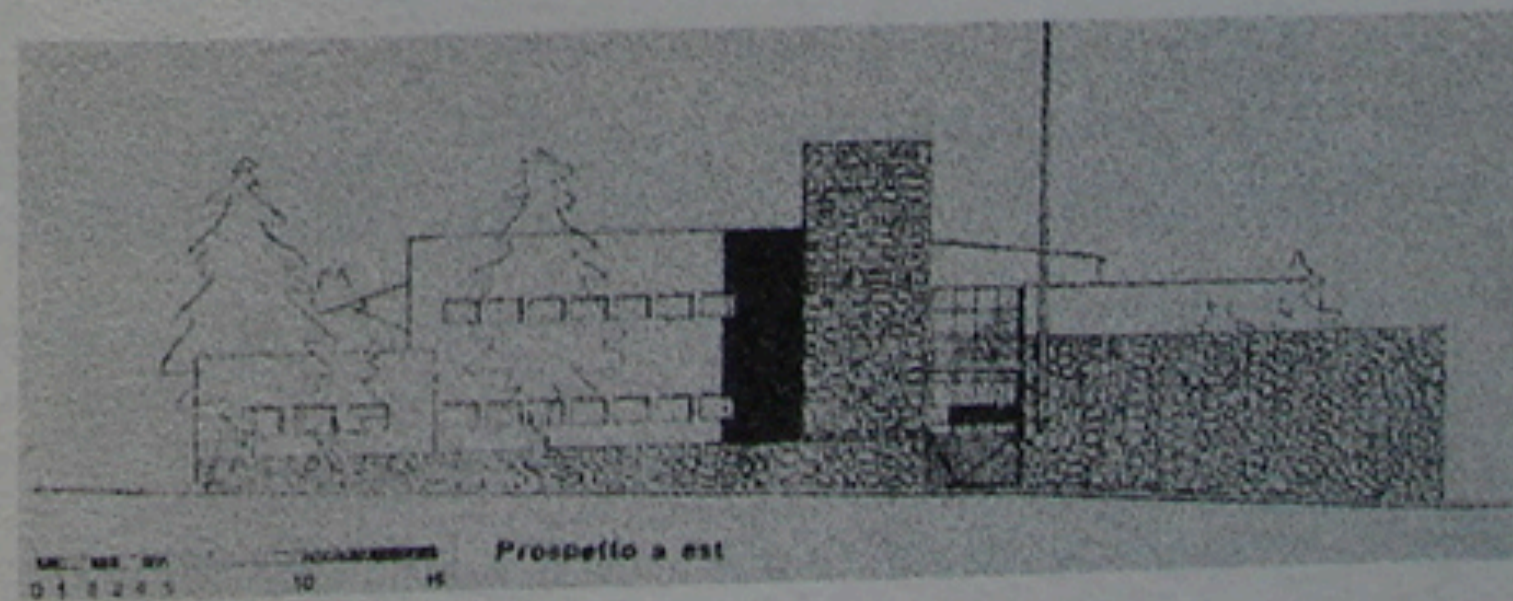
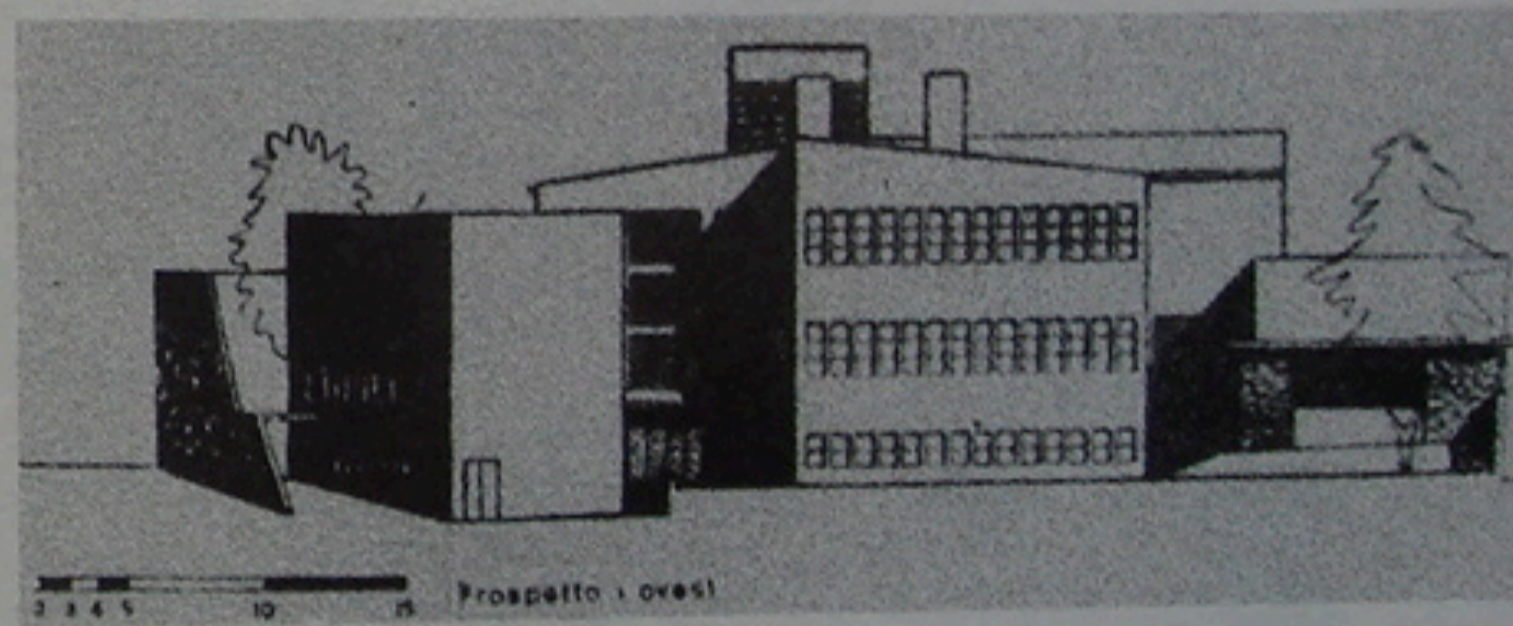
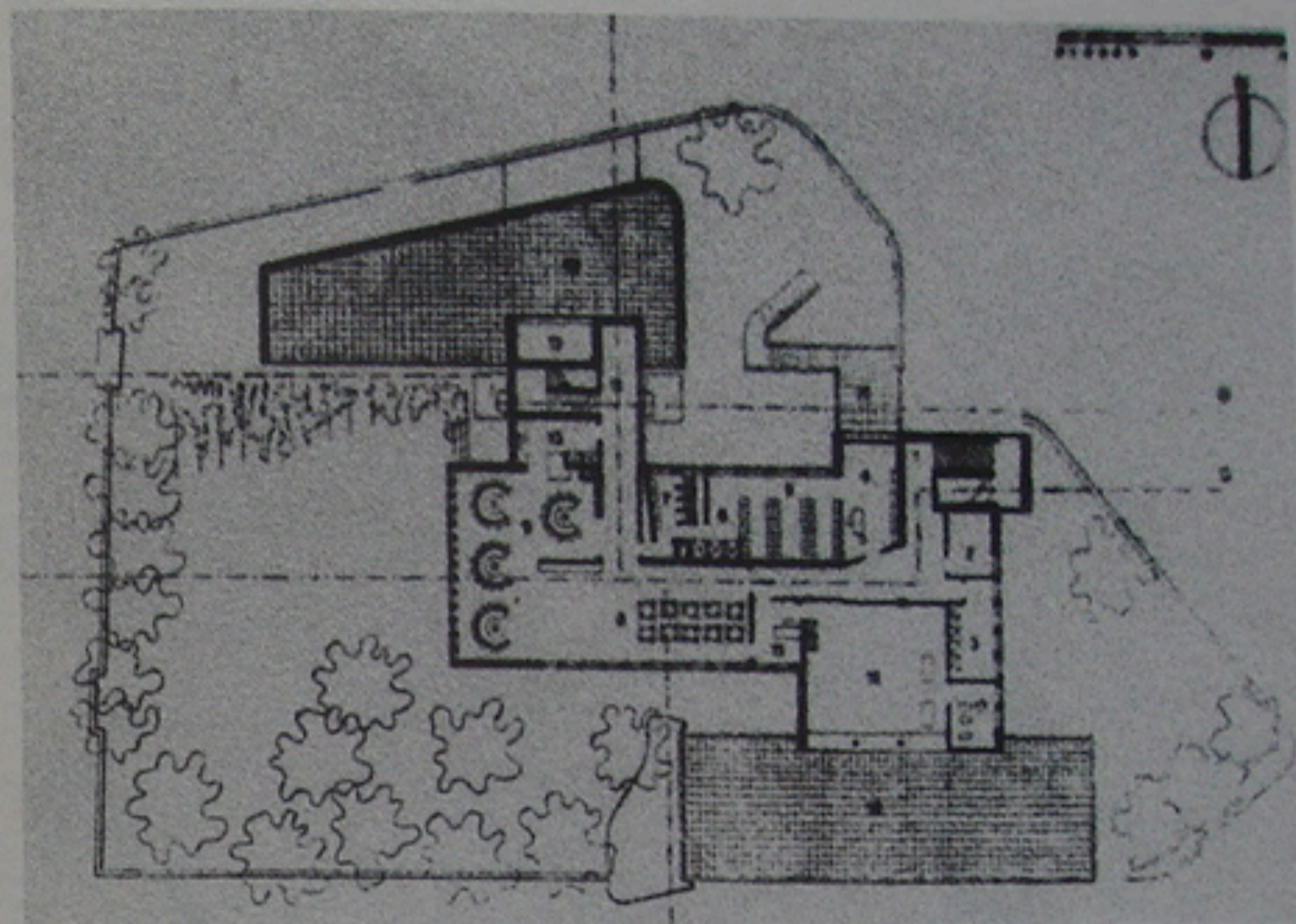
Il progetto risponde ad un complesso programma funzionale che prevede la cura dei bambini e l'assistenza delle madri. Al piano seminterrato sono dislocate le lavanderie, la cucina ed i magazzini, al piano terra l'ingresso, il consultorio pediatrico, gli uffici, la mensa delle madri, i servizi per i neonati, gli alloggi per il personale. All'esterno, inseriti tra gli alberi del giardino, vi sono spazi per giochi di sabbia e di acqua. Al primo piano sono previste una sala da gioco ed un refettorio per i bambini mentre il corpo del consultorio è coperto da una terrazza con pergola e quello degli alloggi del personale da un solarium.

La pianta presenta, ancora una volta, una articolazione spaziale in nuclei autonomi che segue il programma funzionale fin qui esposto ed aderisce ai dislivelli del terreno. Gli innesti tra i vari corpi sono denunciati nell'alzato, la diversificazione funzionale trova evidenziazione volumetrica e si ricorre nella compo-

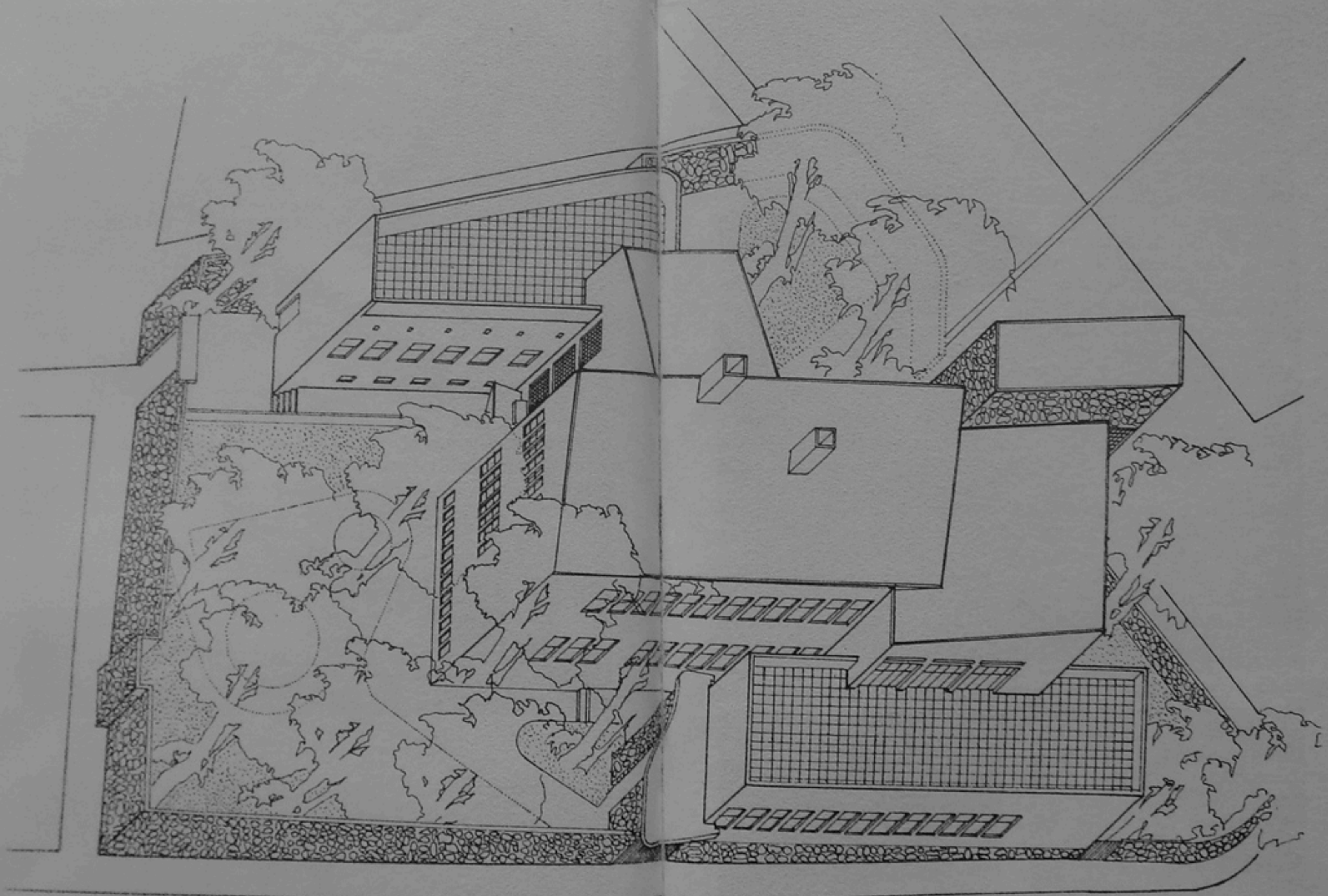


sizione a matrici diagonali e a pareti curve che mettono in stretta relazione l'edificio con l'ambiente. Il progetto evidenzia i vari elementi che lo costituiscono attraverso l'adozione di materiali differenziati che dialogano tra loro. Il vetro cemento per l'illuminazione laterale delle scale, i muri in pietra naturale per gli elementi di contenimento del terreno, per la recinzione e per la lastra frontale del vano scala, le pareti di vetro per il nucleo dell'ingresso. Le relazioni tra il volume più alto, le terrazze, il corpo ad un solo piano del consultorio, i muri di cinta di altezze diverse, creano una ricchezza di situazioni plastiche che è rafforzata dall'adozione delle coperture ad una falda inedita in Pagano.

L'essere rimasto allo stadio di progetto, se pur compiutamente definito, ha nuociuto alla lettura dell'opera, tant'è che, presentato nel numero doppio di « Costruzioni » del '46 con una brevissima nota, non fu più oggetto di attenzione critica<sup>3</sup>. Così è passato inosservato come già nel '42 Pagano andasse tentando, con la consueta mancanza di enfasi, un superamento del razionalismo che si basava su una originale ricerca sull'organismo dell'edificio e sulle sue relazioni con l'esterno.







*Assonometria generale (D. Orazi e A. Saggio).*

## L'ARCHIVIO FOTOGRAFICO, 1933-1943

Sino al 1979 Pagano fotografo era conosciuto in modo parziale e non sistematico. Ad un lettore interessato non erano sfuggiti gli articoli di Giolli, della Veronesi, di Comencini<sup>1</sup>, e alcune decine di sue fotografie pubblicate su « Casabella » e sul numero doppio di « Costruzioni » del '46. Si intuiva l'importanza della sua attività fotografica ma non si avevano dati sufficienti per ricavarne un quadro compiuto.

Fu la pubblicazione, nel '79 appunto, del catalogo *Pagano fotografo* a cura di Cesare De Seta<sup>2</sup>, in occasione della Mostra organizzata dal Comune di Bologna e dalla Calcografia Nazionale, che immise prepotentemente l'opera di Pagano nella storia della fotografia italiana. La pubblicazione rivelava da un lato un'attività fotografica associabile a quella di altri grandi « dilettanti » — che pure tanto hanno significato per la storia della fotografia — dall'altro la presenza di una attività professionale, come è testimoniato dall'utilizzo che Pagano fece delle sue fotografie per mostre e pubblicazioni e dalla stessa meticolosità con cui erano conservate.

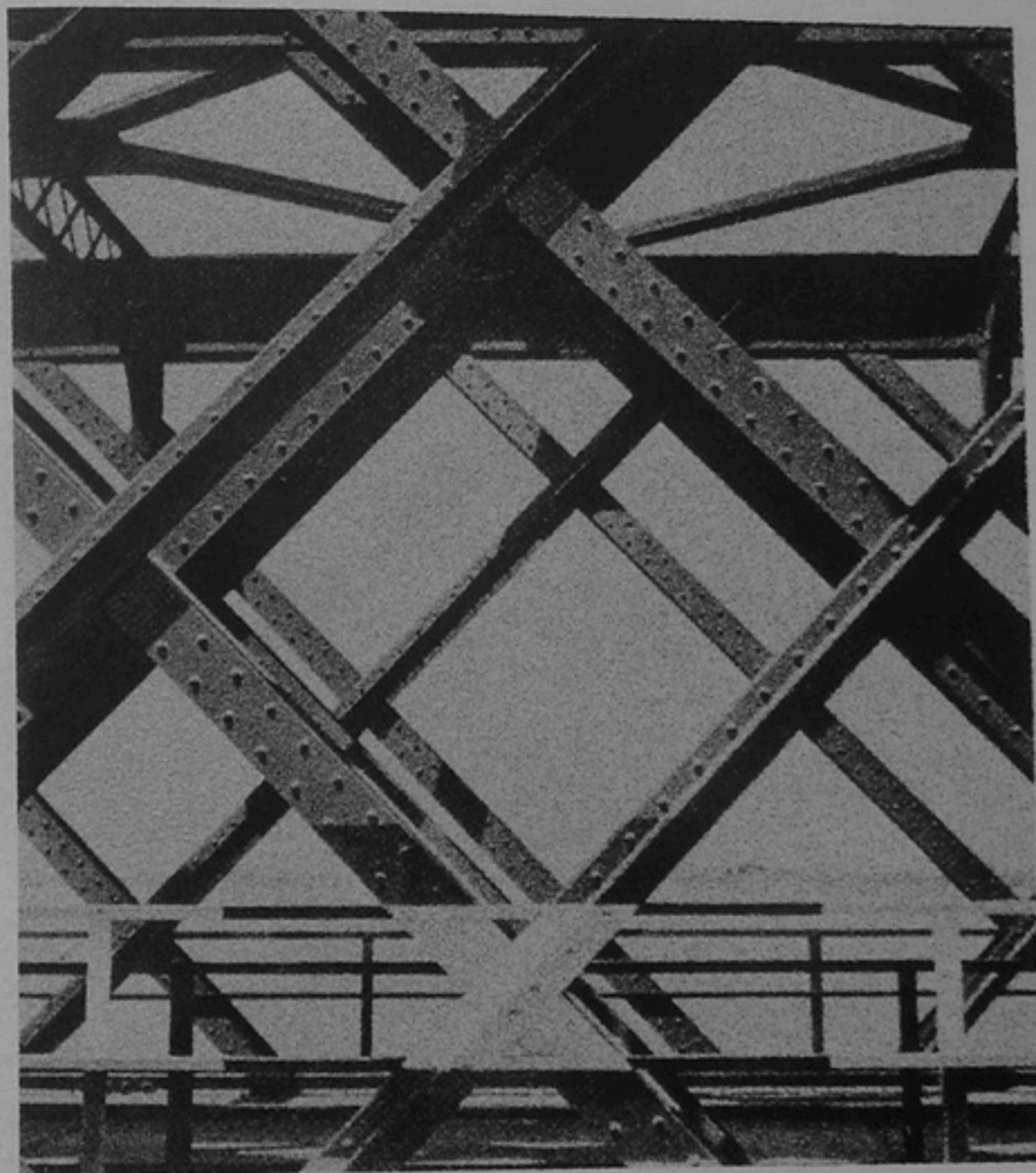
Egli aveva raccolto la sua produzione in un archivio ordinato alfabeticamente secondo diverse centinaia di voci. I curatori della mostra (oltre a De Seta, F. Di Castro, L. Di Mauro, A. La Stella, M. Miraglia, M.T. Perone) hanno suddiviso le 3.275 fotografie in sette sezioni — architettura contemporanea, archeologia ed arte, città e campagna, fascismo e guerra, lavoro e tempo libero, forme, ritratti — analizzando ciascun ambito tematico. Gli interessi progettuali e la conoscenza critica della storia dell'architettura risultano evidenziati dalle non casuali omissioni e dalle ripetute sottolineature. Emerge altresì dall'esame di questo materiale, una attenzione del tutto particolare verso la natura e lo scorrere della vita quotidiana che bene esprime il carattere dell'uomo e la vivacità dei suoi interessi.

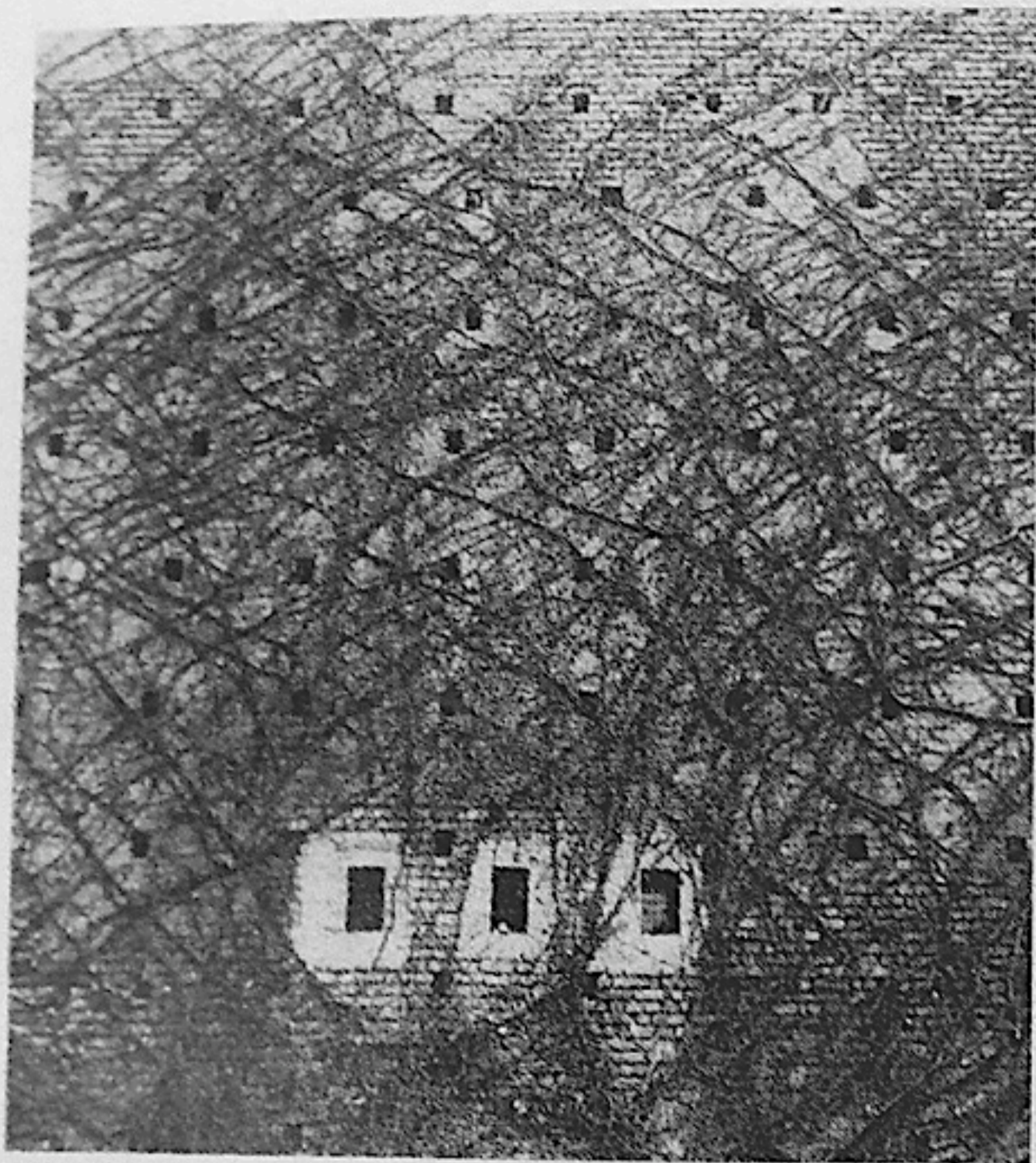
Una serie di fotografie, presentate in parte nella sezione forme, testimonia la ricerca per un taglio formale che coglie la ripetizione di uno stesso elemento



fino alla saturazione dell'immagine. Questa scelta stilistica mi pare sia uno dei fili di più diretto collegamento con il suo lavoro di progettista: l'attenzione per gli elementi geometrici ripetuti in serie nelle sue fotografie rivela la stessa predilezione per gli elementi modulari ripetibili e standardizzabili, che si nota nelle sue costruzioni. Senonché mentre nelle fotografie lo schema geometrico ed iterativo tende ad oltrepassare la rappresentazione realistica pervenendo ad una composizione astratta, nei fronti dei suoi edifici la ripetizione seriale di elementi modulari geometrici si rivelò spesso inadeguata ad esprimere le valenze della stessa progettazione di Pagano.

Resta da osservare come negli anni in cui fu più marcata l'autolimitazione del suo linguaggio architettonico la ricerca fotografica si rivelasse più libera e stimolante. Non possiamo però sottoscrivere in toto il giudizio di De Seta che vede l'attività creativa fotografica emergente su quella progettuale<sup>3</sup>. Certo Pagano fu un aggiornato, abile e penetrante fotografo e alcune sue immagini anticipano per molti aspetti gli esiti stessi del cinema neorealista del dopoguerra. Ma forse non si è rilevato né indagato a sufficienza su come i suoi ultimi progetti (il centro sportivo a Trieste, il progetto per il piano regolatore di Portoscuso, gli appunti per un sistema di prefabbricazione e in particolare la Casa della madre e del fanciullo a Spalato) siano i frutti finali di una lunga ricerca che aveva messo a fuoco già negli anni della guerra gran parte dei temi dell'architettura successiva affrancandosi dalle rigidità funzionaliste per aprirsi agli influssi più vivificanti della ricerca organica.

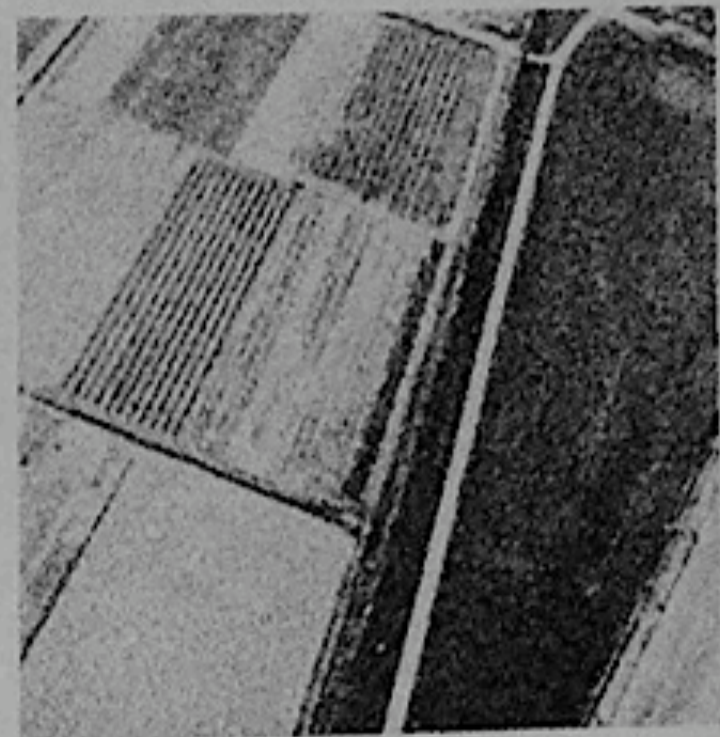
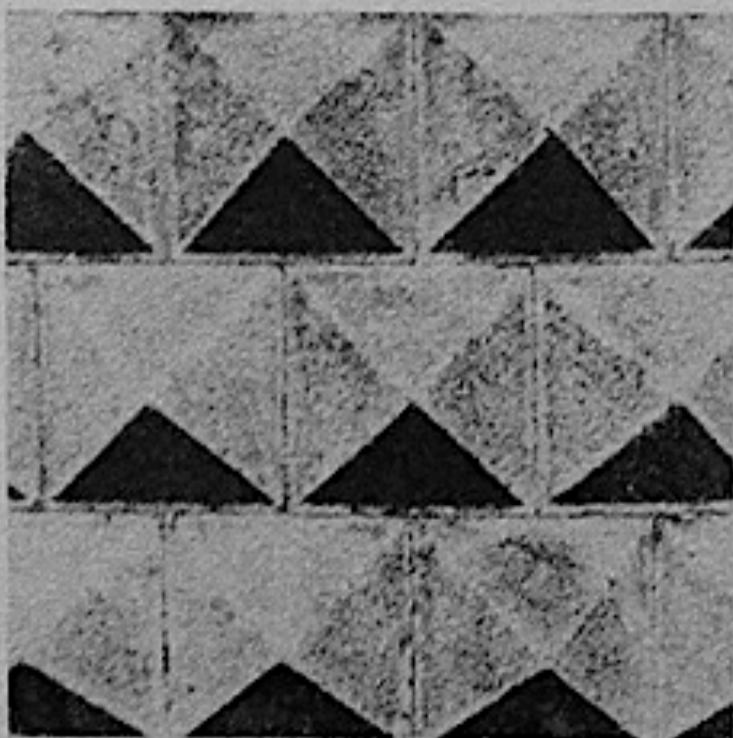
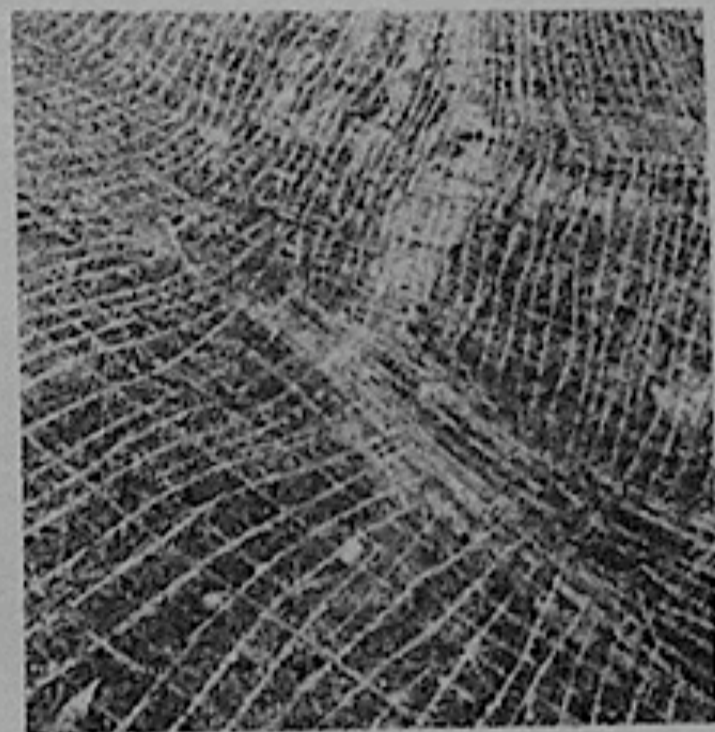
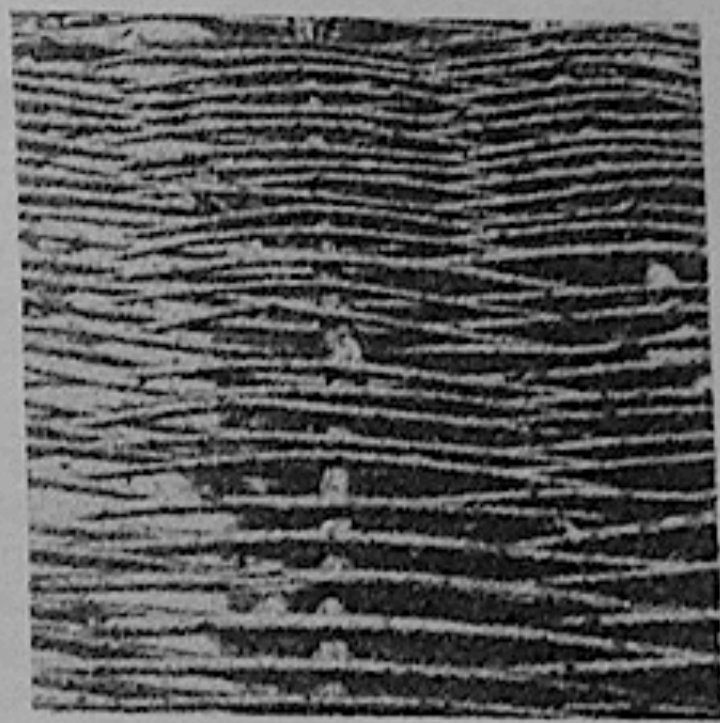
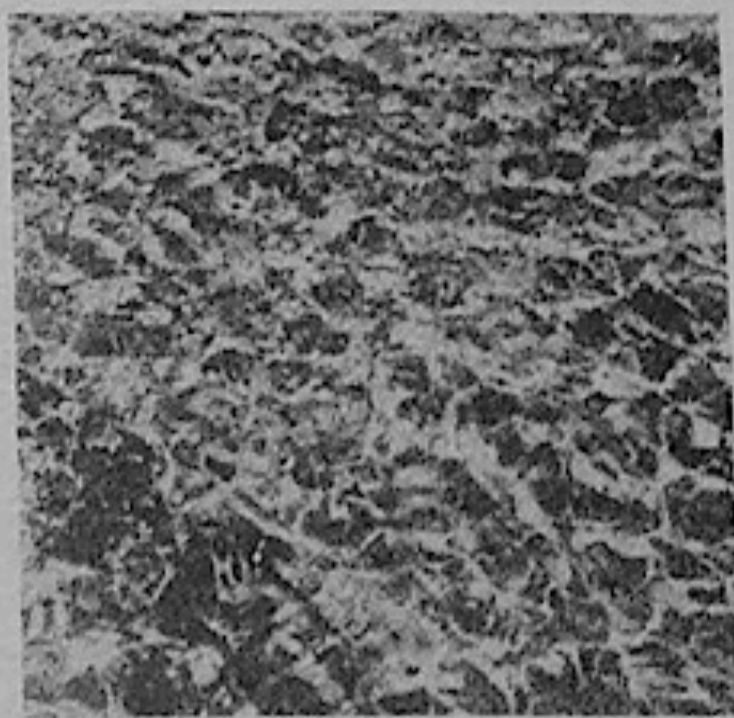
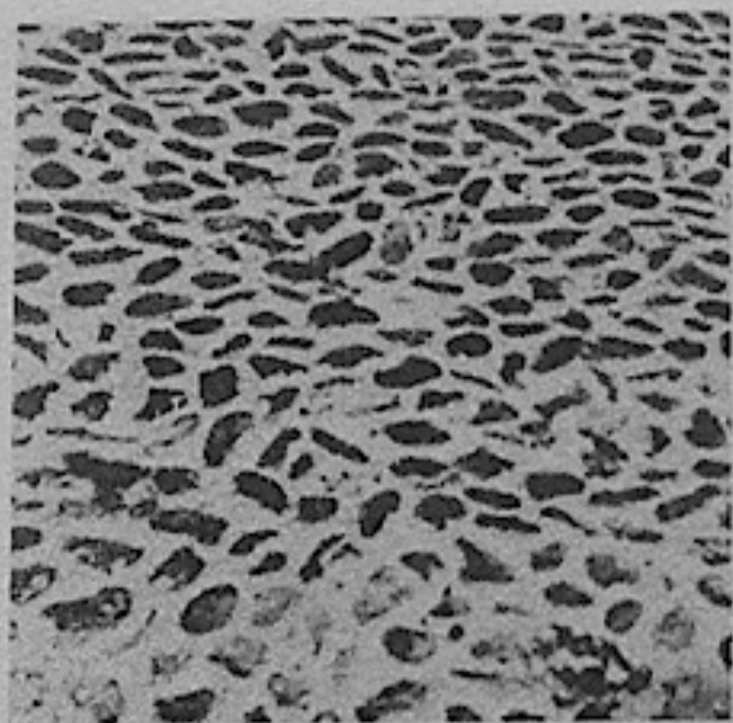
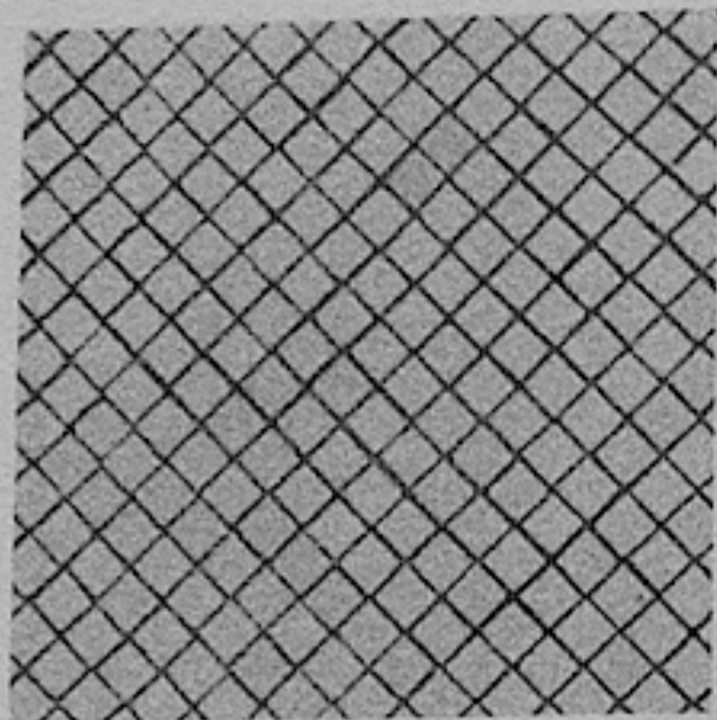




Pag. 113 Carbonia (carrelli visti dall'alto); Casorati; Aalto.  
 Pag. 115 Ferro; Orvieto, sculture del duomo; Muro, Sardegna.  
 Pagg. 116-117 Aiberi, Milano, castello (rampicanti); Atene, parete interna della cella del Partenone).



Pag. 118 Litoceramica; Sassi (resti di nevicata sui ciottoli, sassi dell'uomo); Standard; Sassi (sassi della natura); Matera; Sassi (bugne del Palazzo dei Diamanti in Ferrara).  
 Pag. 119 Acqua; Intrecci; Ghiaccio a Helsinki; Alberi (vigneti veduti dall'alto); Sassi (Scoglio sulla battigia); Campagna (veduta aerea della campagna lombarda).



## NOTE

*L'Esposizione Internazionale di Torino, 1928.*

<sup>1</sup> « Begli anni di Torino, centro allora di cultura europea, fervida di mostre di eccezione, di spettacoli teatrali indimenticabili ed a cui sono legati i nomi di altri due amici scomparsi: Gigi Chessa ed Edoardo Persico, che con Pagano diedero allora forma alla prima polemica per l'architettura moderna » (Enrico Paulucci, *Ricordo*, GPP '46, p. 71).

<sup>2</sup> « Pagano fu l'animatore di quella mostra al Valentino in cui un gruppo di giovani architetti si batté per la prima volta in Italia con tale ampiezza e decisione, per la nuova architettura 'razionale' » (*Ibidem*).

<sup>3</sup> A Pagano erano ben noti i lavori dell'architettura liberty e apprezzava tra l'altro l'opera di Max Fabiani e l'albergo Balkan. Cfr. G. Pagano, *Architetti a Trieste*, « Casabella », n. 88, 1935.

<sup>4</sup> La formazione di tale gruppo è testimoniata tra l'altro dal libro di Pagano, Levi Montalcini, Pittini e Perona, *7 Padiglioni d'Esposizione, Torino 1928*, Torino 1930, in cui non furono pubblicati i padiglioni di Chessa, Prampolini, Sartori e Cuzzi.

*Il palazzo per gli uffici Gualino, Torino, 1928-1930.*

<sup>1</sup> Melograni '55, p. 23. E sostiene Anna Mazzucchelli che Pagano architetto « sembra scarnirsi fino all'osso, ridursi quasi a una rudezza di artigiano. Mai una concessione a un formalismo che pure aveva a portata di mano, mai un istante di abbandono alla fantasia, mai una bravata costruttiva, rompono il ritmo serrato delle sue costruzioni » (A. Mazzucchelli, *Pagano architetto*, in GPP '46, p. 30).

<sup>2</sup> A. Mazzucchelli, *Pagano architetto* cit.

<sup>3</sup> Enrico A. Griffini, *Palazzo per uffici - gruppo Gualino*, « La Casa Bella », n. 32, agosto 1930.

<sup>4</sup> G. Pagano, *Lettera aperta a S.E. il Ministro dell'educazione*, « La Casa bella », n. 33, settembre 1930. E continua « Non posso ammettere che la rivoluzione fascista si trasformi in reazione proprio nel campo in cui dovrebbe essere più generosa di incitamenti ». Anni dopo ritroverà però nel palazzo Gualino il primo episodio di una lunga battaglia: « Effettivamente, se io ricordo le mie vicende personali e le discussioni sollevate a Torino per quel palazzo delle amministrazioni Gualino costruito esattamente dieci anni or sono, devo convincermi che un grande cammino è stato fatto. Quelle finestre 'cloche', quella semplicità strutturale che sembravano allora insulto e vituperio alle buone tradizioni barocche sono ormai norma abituale » (G. Pagano, *Chi si ferma è perduto*, « Casabella-Costruzioni », n. 128, agosto 1938).

*« Casabella », 1933-1943.*

<sup>1</sup> Cfr. C. De Seta, *Edoardo Persico e Giuseppe Pagano a « Casabella »*, « Casabella » nn. 440-441, ottobre-novembre 1978.

<sup>2</sup> Su Persico vedi Giulia Veronesi, *Tutte le opere*, (1923-1935), Ed. di Comunità, Milano 1964; e R. Mariani, introduzione e cura dell'antologia: E. Persico, *Oltre l'architettura*, Feltrinelli, Milano 1977.

<sup>3</sup> « Ci fu un momento in cui si discusse con l'editore Gianni Mazzocchi una combinazione di fusione o collaborazione fra "Quadrante" e "Casabella", risultata impossibile per la divergenza delle posizioni: noi volevamo continuare la polemica fino alle ultime conseguenze, loro volevano conciliare, come d fatto fecero... ("Casabella") più prudente e diplomatica riuscì a salvarsi e, a dire il vero, svolse un'azione che tutti, compresi noi, estremisti della polemica infruttuosa, abbiamo, se pur con riserve, lodato » (Pier Maria Bardi, *Tra « Quadrante » e « Casabella »*, « Casabella », n. 440-441, cit.).

<sup>4</sup> Melograni '55, p. 42. Circa i programmi di « Casabella » in quegli anni cruciali vedi: G. Pagano, *La ricostruzione dell'Europa: capitale problema di attualità nel campo edilizio*, « Costruzioni-Casabella » n. 183, marzo '43; G. Pagano, *Programma per una scuola di architettura*, « Costruzioni-Casabella », n. 184-185, aprile-maggio 1943; G. Pagano, *Presupposti per un programma di politica edilizia*, « Costruzioni-Casabella », n. 186, giugno '43.

*La casa a struttura di acciaio, V Triennale, Milano 1933.*

<sup>1</sup> Cfr. AA.VV., *Franco Albini. Architettura e design, 1930-1970*, catalogo della mostra tenutasi a Milano tra il dic. '79 ed il feb. '80, Centro di, s.l., 1979.

<sup>2</sup> Pagano si occupò con particolare continuità del tema nel '33 (vedi «Casabella» nn. 68-69, agosto-settembre '33) e nel '38 (vedi «Casabella-Costruzioni», n. 124, aprile, n. 127 luglio, n. 130 ottobre, n. 131 novembre del '38).

<sup>3</sup> G. Pagano, *L'alluminio nell'edilizia*, «L'Ambrosiano», n. 23, settembre 1931.

<sup>4</sup> Lucio Villari, *I nuovi materiali edilizi e la «grande crisi»*, «Casabella», nn. 440-441, ottobre-novembre 1978. Sul tema delle case per esposizione e sul loro valore pubblicitario cfr. Giacomo Polin, *La casa elettrica di Figini e Pollini*, Officina edizioni, Roma 1982.

*L'Istituto di Fisica, Roma 1932-1935.*

<sup>1</sup> G. Pagano, *L'Istituto di Fisica*, «Casabella», n. 99, marzo 1936.

<sup>2</sup> Cfr. Giancarlo Caniggia, *Il clima architettonico romano e la città universitaria*, «La Casa» n. 6, s.d.. Nel 1968 l'Istituto di Fisica subì una serie di sovraelevazioni realizzate dal Genio Civile. Vedi a proposito: Ilaria Gatti, *L'Istituto di Fisica*, «Bollettino AR» dell'ordine degli Architetti di Roma e Rieti, nn. 3-4, marzo 1936.

<sup>3</sup> Roberto Papini, *Logica ed architettura*, «Casabella», n. 99, marzo 1936.

<sup>4</sup> G. Pagano, *L'Istituto di fisica* cit.

*Il nuovo padiglione del palazzo dell'arte, VI Triennale, Milano 1936.*

<sup>1</sup> Cfr. Agnoldomenico Pica, *Storia della Triennale 1918-1957*, Ed. Del Milione, Milano 1957. AA.VV., *Il razionalismo e l'architettura in Italia tra le due guerre* (a cura di S. Danesi e L. Patetta) Ed. La Biennale di Venezia, Venezia 1976 e C. De Seta, *L'architettura del Novecento*, Utet, Torino 1982.

<sup>2</sup> Vedi la pubblicazione del padiglione aggiunto, e dell'ingresso su «Casabella» n. 102-103, 1936 e anche su GPP '46.

<sup>3</sup> Vedi la pubblicazione della scala elicoidale su «Casabella» n. 104, 1936.

*La mostra dell'architettura rurale, VI Triennale, Milano 1936.*

<sup>1</sup> G. Pagano e G. Daniel, *Architettura Rurale Italiana*, «Quaderni della Triennale», Hoepli, Milano 1936.

<sup>2</sup> Vedi gli articoli di Pagano su «Casabella»: *Case Rurali*, n. 86, febbraio 1935; *Documenti di architettura rurale*, n. 95, novembre 1935; *Architettura rurale in Italia*, n. 96, dicembre 1935.

<sup>3</sup> G. Pagano e G. Daniel, *Architettura Rurale Italiana* cit. p. 6.

<sup>4</sup> G. Pagano, *Un cacciatore d'immagini*, «Cinema», dicembre 1938. Ripubblicato in De Seta '79, in tale testo cfr. anche Antonio La Stella, *Architettura Rurale a proposito delle fotografie di Pagano*.

<sup>5</sup> «Le torri colombari della Toscana, i tetti a cupola salernitani, le scale rampanti della zona vesuviana ecc. Il risultato di questo studio è una rivelazione per tutti» (Gabriele Mucchi, *A proposito di Giuseppe Pagano*, «Parametro» n. 35, aprile 1975). Il dibattito sulla mediterraneità riempì molte pagine delle riviste in quegli anni. La mostra sull'architettura specificò il significato che Pagano dava al termine: non la ricerca di eredità stilistiche al fine di accreditare una origine latina dell'architettura razionalista — che fu la tesi di Sartoris, di Rava, del gruppo di «Quadrante» — ma la ricerca di principi e regole di onestà e serietà funzionale. A questo proposito cfr. Silvia Danesi, *Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista-Mediterraneità e purismo*, in AA.VV., *Il razionalismo e l'architettura durante il fascismo* cit.

<sup>6</sup> G. Pagano e G. Daniel, *Architettura Rurale Italiana* cit. pp. 22-23. Tale tematica fu ripresa più tardi nei progetti *Studio di una casa per un villaggio operaio agricolo*, «Casabella-Costruzioni» n. 137, maggio 1939 ed in *Studio di tipi di casette per minatori da costruire in Sardegna* in GPP '46.

<sup>7</sup> «Non esistono indagini complete sulla vita di vaste comunità italiane durante il fascismo, ma se questa delle ex paludi è sempre menzionata come la migliore e può considerarsi emblematica, non sarà difficile farsi una idea di cosa fosse nelle altre regioni italiane la vita delle campagne» (Riccardo Mariani, *Fascismo e «città nuove»*, Feltrinelli, Milano 1976).

<sup>8</sup> Oltre ai progetti citati cfr. il saggio di Giuseppe Samonà, *Architettura spontanea: documenti di edilizia fuori dalla storia*, «Urbanistica», n. 14 1954 e Bruno Zevi, *Urbanistica ed edilizia minore*, «Urbanistica», n. 4 1950.

*L'Università Bocconi, Milano 1937-1941.*

<sup>1</sup> L'ingegnere Giangiacomo Predaval conserva una vasta documentazione del lavoro svolto in collaborazione con Pagano; cfr. Gianni Mezzanotte, *Appunti su alcuni inediti di Giuseppe Pagano*, «Storia-Architettura» nn. 1-2, 1978.

<sup>2</sup> G. Pagano, *L'Università Bocconi*, «Costruzioni-Casabella» nn. 170-171, febbraio-marzo 1942.

<sup>3</sup> Giovanni Gentile, Lettera al Podestà di Milano del 12.1.1942 (citata da G. Mezzanotte, *Appunti su alcuni inediti* [...] cit.).

<sup>4</sup> Cfr. Gino e Paola Levi Montalcini, *Saggio critico sull'Università Bocconi*, in GPP '46. Questo tipo di composizione volumetrica si ritrova anche nelle opere costruite a Biella, cfr. P.E. Seira, *L'architettura morale di Giuseppe Pagano nelle opere biellesi*, «Atti e rassegna degli Ingegneri e degli Architetti di Torino», ottobre 1980.

<sup>5</sup> È quanto sostiene anche Severati notando come Pagano adotti «una soluzione unificata delle bucatore tentando di superare quella logica stanza-finestra, stanza-finestra ecc., che, nel caso della progettazione di un blocco per uffici, deve essere sembrata anche a lui superata» (Severati '78).

*«Milano verde», Milano 1938.*

<sup>1</sup> I progettisti (Albini, Pagano ecc.), «Milano verde» «Casabella-Costruzioni», n. 132, dicembre 1938.

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> Ludovico Quaroni, *Tipizzazione unificazione e industrializzazione nell'urbanistica*, «La Casa», n. 4, 1954, p. 94.

<sup>4</sup> G. Pagano, *Sconfitte e vittorie dell'architettura moderna*, Conferenza al centro per le arti, Milano, dicembre 1940; ora in «Parametro» n. 35, aprile 1975.

*La città orizzontale, Milano 1940.*

<sup>1</sup> Cfr. Enrico a. Griffini, *La costruzione razionale della casa*, Hoepli, Milano 1931. G. Pagano, *Tecnica dell'abitazione*, Hoepli, Milano 1936. Giuseppe Samonà, *La casa popolare degli anni trenta*, Marsilio, Padova 1973 (ristampa). Piero Bottoni, *Urbanistica*, Hoepli, Milano 1938; I. Diotallevi, F. Marescotti, *Ordine e destino della casa popolare*, Ed. Domus, Milano 1941.

<sup>2</sup> Gino Brunelli, *La casa per tutti, programma generale*, «Casabella» 1934, n. 73. È il primo di una serie di

cinque articoli apparsi consecutivamente nei numeri dal 73 al 77 del 1934.

<sup>3</sup> Cfr. I. Diotallevi e F. Marescotti, *Case popolari e alloggi singoli*, «Costruzioni-Casabella», n. 169, 1942; e *A proposito di quartieri misti e la casa per le masse*, «Costruzioni-Casabella» n. 180, 1942.

<sup>4</sup> «Secondo la testimonianza di Marescotti, Pagano, che aveva appena terminato di lavorare a 'Milano verde', che pure era molto diversa dalle idee della città orizzontale, appena vide il progetto messo a punto alla fine del '38 da lui e Diotallevi, disse 'Debbo esserci dentro anch'io...'; Marescotti stesso pose la condizione che Pagano firmasse come terzo nome» (Severati '78, p. 78).

<sup>5</sup> G. Pagano, *La civiltà e la casa*, «Costruzioni-Casabella», n. 148, 1940.

*La Casa della madre e del fanciullo, Spalato 1942.*

<sup>1</sup> G. Pagano, Lettera a C.L. Ragghianti del 20 luglio 1942, «Parametro» n. 35, aprile '75 e cfr. C.L. Ragghianti, *Ricordo di Pagano*, «Metron» n. 44, 1952.

<sup>2</sup> G. Pagano, Lettera a G. De Carlo del 16 ottobre 1944, «Parametro» n. 35.

<sup>3</sup> Fa eccezione questo commento di Severati «il progetto per una casa della madre e del fanciullo a Spalato e il progetto di un Centro Sportivo a Trieste indicano una attenzione 'ai temi organici' europei gestiti in chiave italiana, realmente antiretorica» (Severati '78).

*L'archivio fotografico, 1934-1943.*

<sup>1</sup> Cfr. Giulia Veronesi, *Istantanee di un artista (...)*, «Le vie d'Italia» T.C.I., a. LVI, marzo 1950. Luigi Comencini, *Le fotografie di Pagano*, GPP '46. Raffaele Giolli, *Architettura vivente*, «Casabella-Costruzioni» n. 130, ottobre 1938.

<sup>2</sup> AA.VV., *Giuseppe Pagano fotografo* (a cura di C. De Seta), Electa, s. l.

<sup>3</sup> Cfr. C. De Seta, *Introduzione* in De Seta '79, p. 11.



## INDICE

7	Nota introduttiva
11	1. Quantità-Qualità
13	2. Il rapporto con il regime
16	3. Vivere pericolosamente
19	4. La collaborazione con il mecenate
21	5. La ricerca progettuale
25	Abbreviazioni
26	Note
29	Materiali sull'attività di Giuseppe Pagano dal 1928 al 1943
30	L'esposizione Internazionale, Torino 1928
38	Il Palazzo per gli Uffici Gualino, Torino 1928-1930
44	« Casabella » 1933-1943
48	La casa a struttura di acciaio, V Triennale, Milano 1933
56	L'Istituto di Fisica, Roma 1932-1935
68	Il nuovo padiglione del Palazzo dell'Arte, VI Triennale, Milano 1936
76	La mostra dell'architettura rurale, VI Triennale, Milano 1936
82	L'Università Bocconi, Milano 1937-1941
94	« Milano Verde », Milano 1938
100	La città orizzontale, Milano 1940
106	La Casa della madre e del fanciullo, Spalato 1942
112	L'archivio fotografico, 1933-1943
120	Note

*Finito di stampare  
nel marzo 1984  
dalla Dedalo litostampa spa in Bari*