



La Casa di Mollino



Istituto Italiano di Cultura
Paris
direzione/direction
Marina Valensise

Istituto Italiano di Cultura
Parigi
4 febbraio/février 2015 – 30 aprile/avril 2015

esposizione a cura di/exposition sous la direction de
Fulvio e Napoleone Ferrari

organizzata da/organisée par
Istituto Italiano di Cultura
direttore/directrice Marina Valensise

in collaborazione con/en collaboration avec
Museo Casa Mollino

organizzazione/organisation
Istituto Italiano di Cultura
Laura Napolitano

testi/textes
Fulvio Ferrari
Paolo Portoghesi
Yuri Ancarani

traduzioni
Gaetana D'Arrigo, Irene Marta, Marie Caillat
editing
Anaïs Nectoux

7 Marina Valensise

Carlo Mollino
10 **La casa e l'ideale** / Casa in collina
11 **La maison et l'idéal** / La maison sur la colline

Fulvio Ferrari
14 **La casa del riposo del guerriero**
15 **La maison du repos du guerrier**

Yuri Ancarani / Maurizio Cattelan
34 **La casa dell'aldilà – Intervista**
35 **La demeure de l'au-delà – Entretien**

Paolo Portoghesi
79 **Mollino à rebours**

127 biografia/biographie

129 bibliografia/bibliographie

131 Museo Casa Mollino

Marina Valensise
Istituto Italiano di Cultura de Paris
direttore/directrice

Architetto, designer, patito di aerodinamica, pilota d'aereo, esperto di motori e progettista di automobili da corsa, fotografo e amante delle donne, Carlo Mollino (1905-1973) non fu solo un grande dell'architettura del Novecento che visse il passaggio dal funzionalismo all'organicismo. Fu un artista a tutto campo, ossessionato dalle forme e dalla traduzione delle forme in un'architettura "risolta come un caso naturale", ma tanto più debitrice del reale quanto più frutto dell'astrazione imposta da un progetto intellettuale. Omaggio a un genio che ancora oggi ispira il contemporaneo, questa mostra si propone di far scoprire o riscoprire l'opera di Mollino. Entra nel suo mondo attraverso la porta della sua casa torinese. La casa in via Napione, ultima dimora segreta concepita dall'esoterico architetto come la casa dello spirito, destinata ad accogliere la sua ombra oltre la parentesi della vita terrena.

Grazie a Fulvio e Napoleone Ferrari, che oggi ne sono i custodi, abbiamo voluto portare La Casa di Mollino a Parigi, nelle sale neoclassiche dell'Hôtel de Galliffet. A dispetto della rarità degli edifici costruiti durante la sua vita (dieci in tutto), delle decorazioni di interno realizzate (sempre dieci) dei mobili disegnati (nell'arco di appena otto anni), il fantasma di Mollino continua infatti a ossessionare il nostro immaginario. Lo dimostra il video, suggestivo come un sogno e evocativo come un'elegia, girato nella casa di via Napione da Yuri Ancarani, che presentiamo nei suoi misteriosi retroscena attraverso il dialogo dell'artista con Maurizio Cattelan. E lo dimostra il ritratto che di Mollino ci regala Paolo Portoghesi, mettendone in luce il debito surrealista, l'ispirazione borrominiana e barocca, l'originalità eclettica del genio che in nome della vita dello spirito piegava la tecnica e la meccanica della materia alle suggestioni biomorfiche, rinnovando il connubio tutto italiano di tradizione e modernità.

A tutti loro va il nostro grazie sincero e l'augurio che la Casa e l'opera di Mollino trovino un'altra vita. Una vita nuova.

Architecte, designer, passionné d'aérodynamique, pilote d'avion, ingénieur en sport automobile, photographe et amoureux des femmes, Carlo Mollino (1905-1973) fut également un grand de l'architecture du XX^e siècle qui vécut le passage du fonctionnalisme à l'organicisme. Il fut un artiste à part entière, hanté par les formes et par la traduction de celles-ci dans une architecture « réglée comme un phénomène naturel », mais d'autant plus débitrice du réel qu'issue de l'abstraction dictée par un projet intellectuel. En guise d'hommage à ce génie qui est encore aujourd'hui une source d'inspiration, cette exposition se propose de faire découvrir ou redécouvrir l'œuvre de Mollino. Elle entre dans son univers par la porte de sa maison turinoise. La maison de la Via Napione, dernière demeure, tenue secrète, conçue par l'architecte ésotérique comme demeure de l'esprit, destinée à accueillir son ombre au-delà de la parenthèse de son existence terrestre.

Grâce à Fulvio et Napoleone Ferrari, qui en sont les gardiens, nous avons voulu transporter la maison de Mollino à Paris, dans les salles néoclassiques de l'Hôtel de Galliffet. Car en dépit du faible nombre d'immeubles qu'il a bâtis pendant son existence (dix au total), de la rareté des décorations d'intérieurs (toujours dix) et des meubles qu'il a réalisés, qui plus est sur une période de huit ans à peine, le fantasma de Mollino ne cesse de hanter notre imaginaire. En témoigne la vidéo, suggestive comme un rêve et évocatrice comme une élégie, tournée par Yuri Ancarani dans la maison de la Via Napione et dont nous présentons les mystérieuses coulisses à travers l'entretien de l'artiste avec Maurizio Cattelan. En témoigne également le portrait de Mollino par Paolo Portoghesi, qui en souligne la filiation surréaliste, l'influence de Borromini et du baroque, et enfin l'originalité éclectique du génie qui, au nom de la vie de l'esprit, pliait la technique et la mécanique de la matière aux suggestions biomorphiques, renouvelant le mariage très italien entre tradition et modernité.

C'est à eux que vont nos remerciements sincères ainsi que le vœu que la Casa et l'œuvre de Mollino trouvent une autre vie. Une nouvelle vie.

la Casa

La casa e l'ideale / Casa in collina

di **Carlo Mollino**

“Carissimo*,
Ho spedito giovedì scorso sette tavole e quattro prospettive della “casa per me in collina” studiata per *Domus*. Ti devo confessare però per prima cosa che, personalmente, prescindendo dalla quotidiana omerica lotta silenziosa con mio padre al quale voglio un bene grandissimo, non desidero affatto cambiare l'ambiente nel quale vivo e lavoro: l'ufficio è la copia fedele di un banco commerciale olandese; la casa una prodigiosa sovrapposizione dei modi di vivere e pensare dall'umbertino al tardo floreale con insieme tutte le ramificazioni che l'assenza totale di preoccupazioni di gusto può generare. Se rimanessi solo non cambierei una seggiola; l'ambiente è il più *neutro* che io possa desiderare: non mi disturba, non mi eccita a sbagli, ma mi lascia libero di essere solo con la fantasia, chiamiamola il mio paesaggio interiore per dar tono al discorso. Solo rimane percettibile quel senso continuamente rinnovantesi di lieve nausea necessario a impedire l'accettazione, l'adagiamento. Così, dovessi, avessi *necessità*, di costruirmi una casa per me partirei dal principio di non *disturbare*, e di lasciarmi libero il muovere e l'evolversi dello spirito, pur concedendo al mio gusto attuale il meno possibile, conscio che la sfera platonica dell'opera raggiunta finisce pur sempre di coincidere col fatto *attuale* del gusto. Ma la faccenda è un'altra e cioè di non incidere il fatto poetico futuro necessariamente diverso dall'attuale, con la prepotenza d'un ambiente. *Si può dire che il problema espressivo di una casa per sé di un architetto è appunto questo solo*, e ancora: sono ovvie le necessità interne e alogiche, funzionalmente parlando, di una casa in altezza – in ogni piano sono io e solo e unità indipendente – all'ultimo piano – nella biblioteca – sono in Zeppelin addirittura – a parte il fatto che una casa razionale per altro verso e cioè adagiata a gradoni sul pendio della collina non mi avrebbe dato alcuna soddisfazione: in collina infognato nel verde mi avrebbe fatto pensare di essere un serpente mezzo morto, adagiato sulla pancia e mimetizzato per paura.

Visti i bisogni miei è venuta la preannunciata “casa a baule”, costosissima, incomoda secondo l'accezione comune, stretta: abitare nella torre (non d'avorio) è un fatto in fondo a noi abbastanza chiaro. Direi che è la casa che andrebbe bene a un simpatico insetto: una cavalletta verde per esempio. Ma perché continuo a dar ragioni? Mi avete chiesto la casa per me, no? Ebbene ho studiato con coscienza e serietà *una costruibilissima e funzionale casa* che io domani, potendolo, mi farei fare. Per me la casa deve avere un carattere di chiuso, indipendente, ma anche di *provvisorio*. Ho bisogno di una conchiglia armonica – sta bene – ma non deve dare il senso di definitivo e di bloccato ad una posizione mentale – questo il contenuto da risolvere in fatto plastico. E poi che cosa interessa? È risolto il fatto plastico? Questo è l'importante. La sola cosa che deve preoccuparmi è il placare in espressione l'ossessione di queste forme che rimangono misteri

finché non le hai chiuse finalmente come volessi tu – e come sentivi fosse doveroso e inevitabile. Ma non vorrei essere frainteso: premesse le ragioni poetiche di questo baule in piedi rimane la convinzione in me di *non* aver fatto un progetto accademico – come era facilissimo fare –. Questo progetto in sede di esecuzione non subirebbe varianti che troppo si vedono in atto tra la purezza di un grafico compiaciuto e la necessità costruttiva–. Questo ho tenuto sempre presente: l'architettura è già realtà indistruttibile nel grafico. Non credo necessario dilungarmi in note tecniche – l'ascensore è veloce. Un sistema di innesto automatico rende contemporanea l'apertura della porta della cabina quando si apre la seconda porta della gabbia: un solo movimento. Le pareti sono formate dai mobili e armadi interamente – batterie di armadi salgono dal piano terreno fino al piano ultimo della biblioteca. Questa casa è uno scaffale che non deve stufare. I muri sono isolati con i più costosi ed efficienti isolanti termici e acustici. Qualche mobile è ammesso nel senso proprio della parola e cioè cofano su cavalletto.

Il riscaldamento è a piastre – il camino del primo piano è una cameretta abitabile e panoramica e il tipo di braciere e di cappa è il solito in uso in Val Gardena – solo che qui l'ambiente, piccolo apposta, del vano cappa braciere, rimane senza dispersione.

All'ultimo piano oltre agli scaffali a parete – chiusi (vedi prospettiva) della biblioteca – vi è un tavolo sagomato imperniato girevole attorno a un montante metallico portante dei piani di scaffale accessibili a mezzo di “pedali” o mensole. Io ho continuamente bisogno certa “roba” sottomano, accessibile e in vista – tutti ne abbiamo bisogno di questo disordine organizzato. Al soffitto ci sono al lucernario le tradizionali tende dello studio del fotografo di una volta, pittore ecc. Si riempiranno di polvere – me ne frego –. Quello che vorrei che fosse chiaro è il mio desiderio di avere questa cabina vetrata. Oscurabile e occultabile coi noti mezzi. Non sempre si vuole avere la città e il panorama ai nostri piedi. Cabina con vetrata panoramica e non serra per bagno turco. I mezzi per refrigerare tale locale io li spenderò con serena generosità.”

Carlo Mollino

*Nel 1942 la rivista *Domus* chiede ad alcuni architetti di progettare la loro casa ideale. I disegni di Mollino preceduti da questa lettera vengono pubblicati nel febbraio 1943, nel numero 182.

10

La maison et l'idéal / La maison sur la colline

di **Carlo Mollino**

«Très cher ami*,
J'ai envoyé jeudi dernier sept plans et quatre perspectives de la «Maison sur la colline» que j'étudie pour *Domus*. Cependant, je dois te faire un aveu. Personnellement, en dehors de l'homérique combat silencieux que je mène chaque jour contre mon père bien aimé, je ne désire absolument pas changer le cadre dans lequel je vis et travaille actuellement, mon bureau est une copie conforme d'une banque commerciale néerlandaise ; ma maison comporte un prodigieux enchevêtrement de modes de vie et de pensée, de l'époque Humbert I^{er} au début du XX^e siècle, avec toutes les conséquences que l'absence totale de préoccupation esthétique peut engendrer. Si j'étais seul, je ne changerais pas une seule chaise, c'est le cadre le plus neutre que je puisse désirer : il ne me dérange pas, il ne m'induit pas en erreur et me laisse libre d'être seul avec mon imagination, disons avec mon paysage intérieur pour donner le ton de la discussion. Ne reste perceptible que cette sensation de légère nausée qui se renouvelle constamment et qui est nécessaire pour empêcher l'acceptation, le laisser-aller.

Ainsi, si je devais, ou avais *besoin* de me faire construire une maison, je partirais du principe de ne pas *déranger* et de laisser mon esprit libre d'imaginer et d'évoluer, tout en tenant compte aussi peu que possible de mon goût actuel, conscient du fait que la sphère platonicienne du travail achevé finit toujours par coïncider avec le goût stylistique actuel. Mais la question est différente, il s'agit de ne pas compromettre la création poétique future – nécessairement différente de l'actuelle – par l'arrogance d'un environnement.

On peut dire que c'est là précisément et uniquement le problème expressif d'une maison d'architecte et encore : fonctionnellement parlant, les besoins intérieurs et alogiques d'une maison en hauteur sont évidents – je suis seul et indépendant à chaque étage, et au dernier étage, dans la bibliothèque, je suis tout à fait dans une sorte de zeppelin – en dehors du fait qu'une maison rationnelle, qui de plus est étagée sur la pente d'une colline, ne me donnerait aucune satisfaction. Empêtré dans la végétation d'une colline, j'aurais la sensation d'être un serpent à moitié mort, couché sur le ventre et cherchant craintivement à se fondre dans le paysage.

Pour répondre à mes besoins, est apparue la «maison malle» très coûteuse, incommode selon l'avis commun, étroite ; habiter une tour (non pas d'ivoire) est un fait, au fond, qui nous paraît assez évident. Je dirais que c'est une habitation qui conviendrait à un insecte sympathique, une sauterelle verte par exemple. Mais pourquoi est-ce que je m'obstine à donner des explications ? Vous m'avez demandé une maison faite pour moi, n'est-ce pas ? Et bien j'ai étudié consciencieusement et sérieusement une maison tout à fait *constructible* et fonctionnelle qu'avec quelques moyens, je pourrais me faire bâtir. Selon moi, la maison doit avoir un caractère fermé, indépendant, mais aussi provisoire. J'ai besoin d'une coque harmonieuse – très bien –, mais elle ne doit pas inspirer un

11

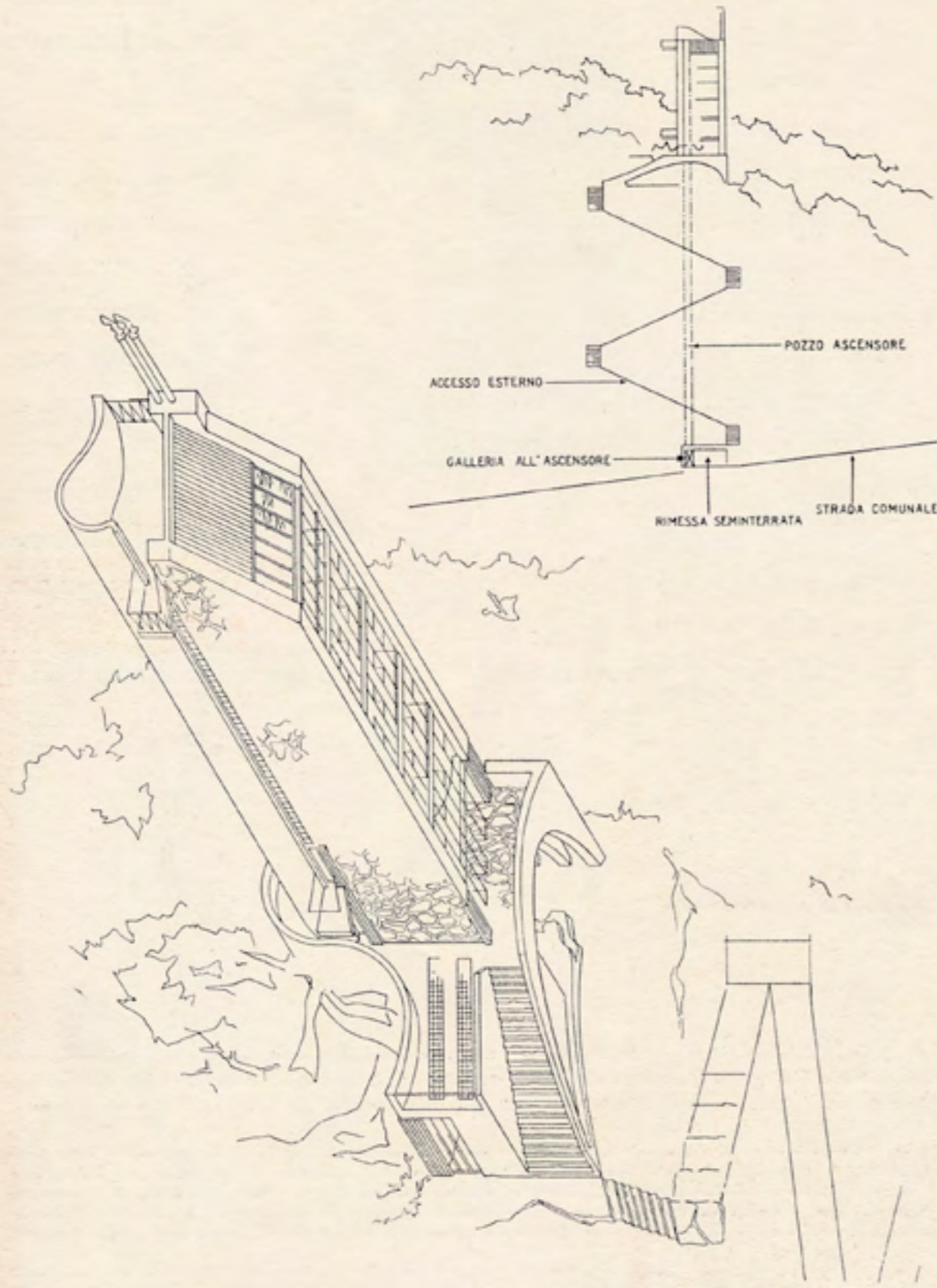
sentiment définitif et bloqué sur une posture mentale – tel est le défi à résoudre au niveau plastique. Et puis quel est l'intérêt ? La question plastique est-elle résolue ? C'est cela qui est important. La seule chose que je vise est d'apaiser, par le biais de l'expression, l'obsession de ces formes qui restent mystérieuses jusqu'à ce qu'on ne les façonne comme on l'entend, et comme il nous semblait que c'était juste et inévitable. Mais je ne voudrais pas être mal compris : étant donné les raisons poétiques de la conception de cette «malle» debout, je suis convaincu de ne pas avoir réalisé un projet académique – comme il était si facile de le faire. Ce projet prêt à être exécuté ne saurait subir de variations – de celles que l'on remarque trop entre la pureté d'un graphisme complaisant et le besoin de construire. Ce que j'ai toujours gardé à l'esprit, c'est que l'architecture est déjà une réalité indestructible dans le graphisme. Je ne pense pas qu'il soit nécessaire de s'attarder sur des notes techniques – l'ascenseur est rapide. Un système d'enclenchement automatique permet l'ouverture de la porte de l'ascenseur lorsque vous ouvrez la seconde porte de la cage d'ascenseur : un seul mouvement. Les parois sont entièrement formées de placards et d'armoires – une série d'armoires est présente du rez-de-chaussée au dernier étage, où se trouve la bibliothèque. Cette maison est comme des étagères dont on ne doit pas se lasser. L'isolation des murs est faite avec des matériaux aux propriétés thermiques et acoustiques des plus coûteux et des plus efficaces. Certains meubles sont autorisés au sens propre du terme, comme un coffre sur un support.

Le chauffage se fait par le sol ; la cheminée au premier étage, du type de celles habituellement utilisées dans le Val Gardena, occupe une petite pièce panoramique – sauf que dans cette pièce conçue volontairement petite, il n'y a pas de déperdition de chaleur.

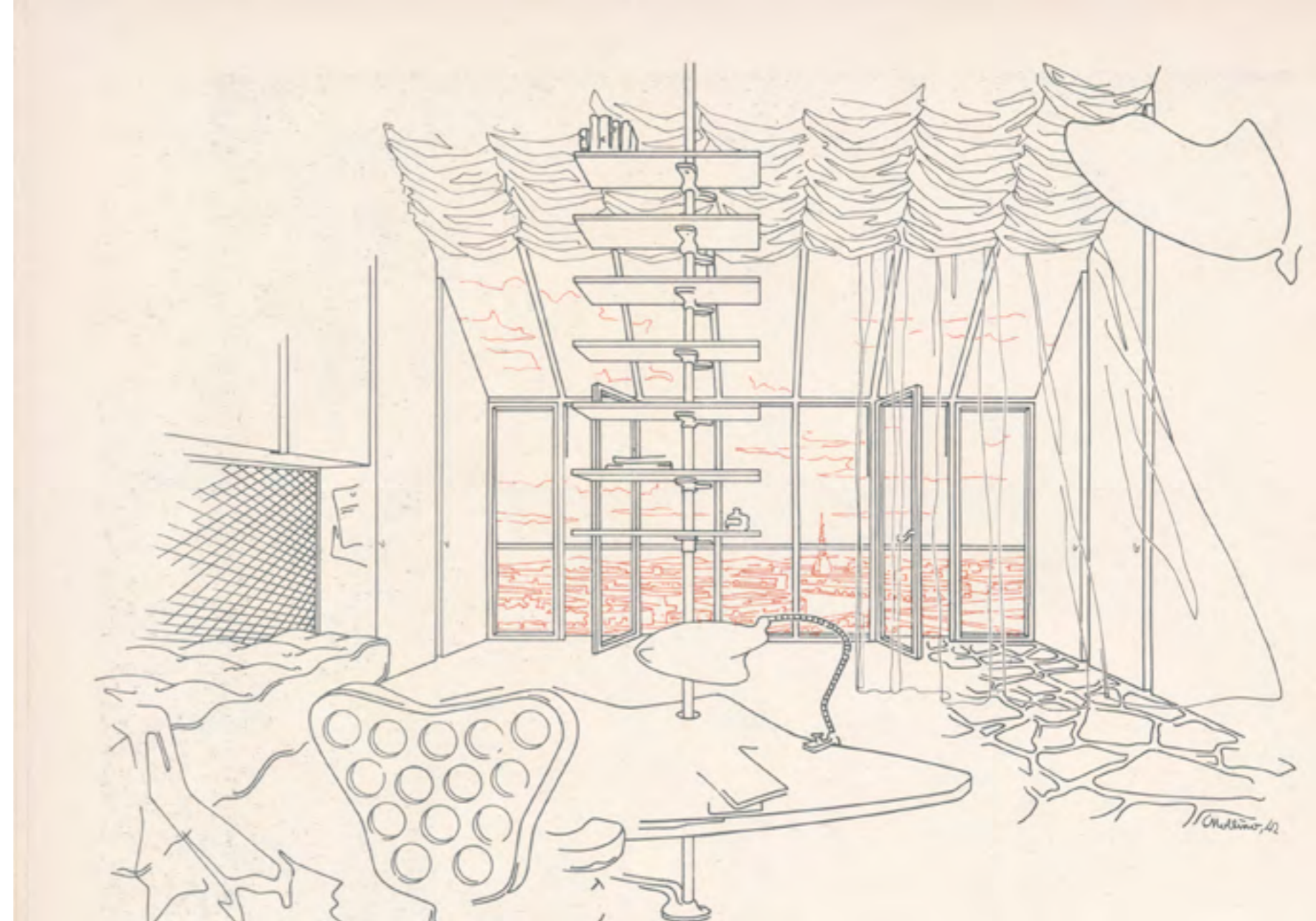
Au dernier étage, outre des placards – fermés (voir la perspective) – au mur de la bibliothèque, se trouve une table aux angles arrondis, qui pivote autour d'un montant métallique supportant des étagères accessibles au moyen de «marches» ou de petits plateaux. En ce qui me concerne, j'ai constamment besoin d'avoir certaines choses sous la main, qui soient accessibles et visibles – nous avons tous besoin de ce désordre organisé. À la lucarne du plafond, sont accrochés les traditionnels rideaux du studio du photographe d'autrefois, peintre, etc. Ils se couvriront de poussière, mais je m'en fiche. Ce que je voudrais voir se réaliser, c'est mon désir d'avoir une cabine vitrée, que l'on peut assombrir et occulter grâce à des moyens bien connus. On ne veut pas toujours avoir le panorama de la ville à ses pieds. Une cabine avec une vue panoramique et non pas une serre pour un hammam. Je mettrai les moyens qu'il faut pour garder ce lieu à la bonne température et le ferai avec une sereine générosité.

Carlo Mollino

*En 1942, la revue Domus demande à quelques architectes de concevoir leur maison idéale. Les dessins de Mollino, introduits par cette lettre ont été publiés en février 1943, dans le numéro 182.



Veduta assonometrica
e schema altimetrico di accesso.
Vue axonométrique et schéma
altimétrique d'accès.



Veduta dello studio
e libreria all'ultimo piano.
Vue du bureau
et de la bibliothèque
au dernier étage

Fulvio Ferrari

La casa del riposo del guerriero

«Si può arrischiare [di dire] che: nel modulato incontro dello spirito col sovrapporsi circolare e fluido delle cause e degli effetti sta il divenire di ogni storia, noi parte integrante e attiva del Destino».¹

Due sono i privilegi che offrono a Carlo Mollino la possibilità di affrontare la vita da una posizione avvantaggiata: un eccezionale ingegno e la cospicua fortuna economica realizzata dal padre. Figlio unico di Eugenio, un abile e straordinario ingegnere edile, Carlo cresce radicandosi nel pragmatico razionalismo del padre e, sebbene si laurei in architettura, la sua sarà la vita di un ingegnere, cioè di una persona che non solo sa creare organismi architettonici, ma che organizza e progetta ogni azione della sua esistenza, forse persino quella di andare a prendere un caffè al bar. Non appaiono nel mondo di Mollino attività scontate, abbandoni, romanticismi, mondanità. Assai rare se non inesistenti sono le foto in cui ride. Questa asetticità esistenziale gli è resa possibile dall'assenza di preoccupazioni economiche, che lo rendono libero di occuparsi solo dei suoi autentici interessi. Può quasi prescindere dal cliente,² cruccio e fortuna di ogni libero professionista, per dedicarsi soprattutto a progetti che gli permettano di realizzare appieno la sua “espressione” di artista – generata dalle sue nette visioni – operante in ogni e più vario campo. Silenziosamente, da ultimo, cerca di individuare la finalità dell'esistenza.

Documento delle sue incredibili doti è il quaderno di prima elementare, del 1911, su cui disegna un panorama urbano di casette viste in esatta prospettiva, commentato per scritto dalla maestra con la frase: “Carlino ha fatto da solo questo disegno in prospettiva senza nessun aiuto”.³ Pressappoco alla medesima età disegna la sezione del cilindro del motore dell'automobile e una sezione della macchina fotografica. Non stupisce quindi che a 28 anni il protagonista

di questa storia pubblici la sua autobiografia. Naturalmente è uno scritto d'eccezione, un romanzo, intitolato *Vita di Oberon*, pubblicato sulla seriosa rivista di architettura *Casabella*.

Trama della narrazione è l'immaginaria vita e scomparsa del giovane e promettente architetto torinese Ettore Lavazza, soprannominato Oberon. Mollino, suo concittadino, ne racconta, immaginandole come reali, le gesta e la vita. Delineando se stesso attraverso l'alias Oberon, ci informa di come sia capace di “vedere” il progetto di un edificio ancora solo immaginato, come già realizzato e possa farlo ruotare, con gli occhi della mente, esattamente come gli architetti possono oggi fare sullo schermo del computer utilizzando il programma CAD (*3D Computer-Aided Drafting*).

La sua leggendaria abilità pratica gli consente non solo di realizzare schizzi con le due mani ma, addirittura, di inventare e disegnare in contemporanea su fogli diversi due differenti progetti. Spesso le fattezze dei suoi mobili vengono accostate a caratteristiche dannunziane o alle forme di Dali o di Gaudì. Ciò che rende però stupefacenti gli oggetti di Mollino è che oltre a condividere la medesima, suprema qualità delle opere degli autori citati, le sue sono intrinsecamente e invisibilmente ingegnerizzate: alcune sedie, ad esempio, sebbene abbiano rimandi alle forme del surrealismo, sono perfettamente e sorprendentemente comode.

A questo sintetico preambolo segue qui, solo in nota,⁴ l'ormai risaputo elenco dei diversi mezzi con cui Mollino concretamente si espresse in vita, mezzi che appaiono scollegati, senza un coincidente obiettivo finale, lasciando aperti dubbi, curiosità e creazione di leggende.

In questa mostra vogliamo tentare di dare un senso ad uno dei grandi arcani della sua vita: la lunga riprogettazione, durata dal 1960-68, dell'appartamento al piano nobile di una villa edificata nel 1888 in centro città, a Torino. I nuovi lavori, accuratamente elaborati con esecutivi che arrivano alla definizione della scala 1:1, plasmano un completo e sofisticato interno che rimarrà però, ecco l'enigma, per sempre disabitato.

La pittrice Carol Rama, assiduamente frequentata da Mollino, sebbene abbia sempre vissuto in via Napione di fronte all'appartamento “segreto” non ne ha mai sospettato l'esistenza. Mollino infatti raramente e a pochi amici parla di questa casa e mai la fotografa, contrariamente all'abitudine

^[1] Carlo Mollino (1905-1973) fu architetto, professore alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, progettista di edifici, interni e mobili, sperimentatore di nuove tecnologie, inventore di un inedito concetto del discesismo sciistico, pubblicista, eccellente pilota automobilistico, impeccabile pilota di aerei da acrobazia, fotografo, e, probabilmente, occultista

Fulvio Ferrari

La maison du repos du guerrier

«Nous pouvons avancer que c'est dans la rencontre modulée de l'esprit avec le chevauchement circulaire et fluide des causes et des effets que réside le devenir de toute histoire, la nôtre, partie intégrante et active du Destin¹.»

Carlo Mollino était un privilégié: son esprit hors du commun et l'imposante fortune accumulée par son père lui ont permis d'aborder la vie avec une certaine facilité.

Fils unique d'Eugenio Mollino, talentueux ingénieur en bâtiment, Carlo grandit en s'imprégnant du rationalisme pragmatique de son père et, bien que diplômé en architecture, il aura la vie d'un ingénieur, c'est-à-dire d'une personne qui non seulement sait créer des ensembles architecturaux, mais qui organise et planifie également chaque geste de son existence, jusqu'à celui d'aller prendre un café dehors. Les occupations banales n'ont pas leur place dans l'univers de Mollino, ni davantage le laisser-aller, le romantisme, les mondanités. Les photos qui le montrent en train de rire sont extrêmement rares, voire inexistantes. Son ascétisme existentiel lui vient paradoxalement d'une absence totale de préoccupations financières, qui lui permettra de se dédier entièrement à ses véritables passions. Il peut pratiquement se passer de clientèle² – croix et bénédiction de toute profession libérale –, pour se concentrer essentiellement sur des projets lui permettant d'exprimer pleinement sa nature d'artiste, qu'il doit en partie à ses visions implacables, et qui se manifeste dans les domaines les plus divers. Il tente enfin, silencieusement, de percer le secret de l'existence.

L'un des témoignages de ses dons incroyables est son cahier de première année d'école primaire, qui date de 1911. On y découvre le dessin d'un paysage urbain composé de petites maisons, à la perspective parfaite, accompagné d'un commentaire de sa maîtresse: «Carlino a réalisé tout seul ce dessin en perspective, sans aucune aide³.» À peu près au

même âge, il dessine des vues en coupe d'un cylindre de moteur automobile et d'un appareil photo.

Il n'est donc pas étonnant qu'à l'âge de 28 ans, le protagoniste de cette histoire publie son autobiographie. Il s'agit bien évidemment d'un texte exceptionnel, un roman intitulé *Vita di Oberon* [*Vie d'Obéron*], paru dans la très sérieuse revue d'architecture *Casabella*.

Le roman raconte la vie imaginaire et la disparition d'Ettore Lavazza, jeune architecte turinois prometteur, surnommé Oberon. Mollino relate la vie et les exploits de son protagoniste comme s'ils étaient des faits réels. En se décrivant lui-même à travers son alter ego Oberon, il nous parle de sa faculté de «voir» un bâtiment qui n'en est qu'au stade de l'imagination comme s'il était déjà réalisé, et de sa capacité à le faire pivoter dans son esprit, de la même manière que les architectes d'aujourd'hui le font à l'ordinateur, à l'aide d'AutoCAD (logiciel de dessin assisté par ordinateur).

Sa dextérité légendaire lui permet de réaliser des esquisses avec l'une ou l'autre de ses deux mains et même de concevoir et de dessiner simultanément deux projets différents. Les lignes de ses meubles ont souvent été rapprochées de l'esthétique de D'annunzio ou des formes propres à Dalí ou Gaudì. Mais, au-delà de ces influences remarquables, les objets de Mollino frappent surtout parce qu'on y reconnaît intrinsèquement mais imperceptiblement la patte de l'ingénieur: certains sièges par exemple, quoique rappelant les formes typiques du surréalisme, sont étonnamment confortables.

Mollino s'est exprimé tout au long de sa vie à travers de nombreux moyens, disparates et sans aucune finalité commune apparente, laissant ainsi la place au doute, à la curiosité et bien sûr aux légendes⁴.

Dans cette exposition, nous tentons de donner une explication à ce qui reste l'un des grands mystères de sa vie: le long réaménagement, entre 1960 et 1968, de l'appartement situé à l'étage principal d'une villa édiifiée en 1888 dans le centre-ville de Turin. Ces travaux, minutieusement préparés par des plans d'exécution réalisés à l'échelle 1:1, forment un intérieur sophistiqué qui, étrangement, ne sera jamais habité.

La peintre Carol Rama, que Mollino fréquentait régulièrement et qui habitait Via Napione, en face de

^[1] Carlo Mollino (1905-1973) a été architecte, professeur d'architecture à l'École polytechnique de Turin, concepteur de bâtiments, d'aménagements intérieurs et de meubles, expérimentateur de nouvelles technologies, journaliste, photographe ; il a inventé une méthode de descente à ski inédite, a été un excellent pilote de voitures et d'avions de voltige, et a probablement pratiqué l'occultisme

di documentare tutti i suoi lavori eseguiti. La chiave per la soluzione del “mistero” è sorprendentemente occultata in *Il Messaggio dalla Camera Oscura*, un volume di storia, critica e immagini fotografiche da lui steso nel 1943. Nel frontespizio del libro campeggia la regina egizia Taja, sfinge enigmatica, in quanto il volume, relativo alla moderna fotografia, nulla ha a che fare con l’antico Egitto. Indagando, si scopre però un’interessante notizia: Taja è l’incantevole moglie di Amenofi III, faraone celebre per la sua “eccessiva” passione per l’architettura. Se proviamo a considerare Taja e l’architettura come simboli degli Egizi, ecco apparire la possibilità che la sovrana sia ambasciatrice di un secondo e criptato messaggio dalla camera oscura. Trasceso infatti quello evidente del fotografo, che nella camera oscura, stampando fotografie, crea la sua comunicazione di artista, appare un ulteriore messaggio: quello che potrebbe riferirsi alla camera oscura egizia, cioè alla cripta chiusa e buia della piramide, tabernacolo, cuore immobile ma pulsante di un culto di cinquemila anni fa. È questa visione che attrae Mollino?

Gli egizi immaginarono che la parentesi della nostra vita di materia, limitata nel tempo e conseguentemente mortale, fosse propedeutica ad una vita successiva. Sbarramento tra le due esistenze è il giudizio di un tribunale divino a cui si deve presentare una sorta di resoconto del nostro vissuto. Se il giudizio sarà negativo il mostro Ammut ci divorerà e saremo per sempre cancellati dall’universo. Se il responso sarà positivo potremo incedere alla condizione di nuova vita, immateriale e di conseguenza immortale in cui saremo vivi per sempre.

Dal XIX secolo, con l’aiuto della scienza, abbiamo certezza di come l’immaginario egizio abbia sorprendentemente saputo afferrare origine e sequenza della nostra vita. Possiamo infatti aprire un piccolo spiraglio della porta che divide e collega la nostra attuale esistenza a quella precedente, ben sapendo che ognuno di noi è stato uno spermatozoo in mezzo a milioni di spermatozoi ed un globo, l’ovulo, disposto in un altro luogo. Questi sono i materiali per la vita, ma se non si fondono in un’unica cellula non si evolveranno in vita. Cosa è successo al fotofinish della corsa degli spermatozoi per raggiungere, con l’ovulo, il nuovo stadio di esistenza?

Uno solo, tra trecento milioni di consimili, è diventato Vita, ed è chi sta leggendo queste righe. Tutti gli altri che in quel momento erano con noi e come noi, sono morti per sempre.⁵

Questo ci dice che un giudizio, di esito positivo, l’abbiamo già subito e superato e siamo stati capaci di arrivare nello stato in cui ci troviamo oggi. Mi pare, nel mare dei dubbi esistenziali, una... bella notizia. Ora siamo circa sette miliardi di spermatozoi “evoluti” ancora su un globo, quello terrestre, e cosa stiamo facendo? Evidentemente stiamo continuando il viaggio inintelligibile e da questa oscura inquietudine scaturisce la domanda quintessenziale: cosa faccio a questo mondo?

Appaiono nella storia di Mollino indicazioni molto interessanti che vanno nella direzione del replicare la “penetrazione” della crosta del gigantesco ovulo terrestre che nutre, anche in senso letterale, il nostro essere, come già fece l’ovocita materno.

Analizzando la società egizia, Mollino ne pone al vertice il faraone, semidio, e al numero due colloca l’architetto. Perché l’architetto? Perché è colui che sa tagliare la pietra della montagna e costruire. Cioè è colui che possiede la conoscenza della materialità del mondo, che opera “dominando la materia” ed esprimendosi nella “serenità di un universo di sola materia”.⁶ La materia: questa è l’autentica condizione in cui ci troviamo, irripetibile nella sequenza delle vite. Nessun essere animato può sottrarvisi, pena il cambiamento di stato, l’inesistenza, la morte. Oggi siamo quindi materia in un mondo di materia.

Il mondo, contenitore infinito di entità fisiche, costituisce il nuovo humus di cui dobbiamo aver cognizione? Dobbiamo indagare e saper cogliere i “mattoncini” che lo compongono? Mollino lo afferma scrivendo che conoscenza e successiva espressione sono il senso della vita: “gli uomini hanno nel loro spirito la necessità categorica di coerenza ossia di conoscenza logica del mondo e insieme quella di esprimere questa coerenza: la vita nella sua totalità”⁷.

^[5] È interessante notare che l’evoluzione da spermatozoo a neonato avviene nel liquido. Dopo la nascita la vita inizia nell’aria con il primo atto del neonato: il respiro. In parallelo gli egizi hanno immaginato un’acqua primordiale, precedente il mondo, da cui si origina la vita, e che successivamente sia indispensabile all’esistenza il dio-aria Shu, nato agli albori dell’universo dal respiro impalpabile del dio Nun che impersonifica il caos primordiale. A.M. Donadoni Roveri, *Civiltà degli egizi. Le credenze religiose*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1988, p. 133.

^[6] Carlo Mollino, “Dalla funzionalità all’utopia nell’ambientazione”, *Atti e rassegna tecnica della Società degli ingegneri e degli architetti in Torino*, marzo-aprile 1949, p. 60.

^[7] Carlo Mollino e Franco VDACCHINO, *Architettura Arte e Tecnica*, Chiantore, Torino, 1947, p. 76

l’appartement «secret», n’en a par exemple jamais soupçonné l’existence. En effet, ce dernier n’a parlé de cette maison qu’à de rares amis et ne l’a jamais photographiée, alors qu’il avait pour habitude de documenter chacun de ses travaux.

Étrangement, la clé de ce mystère est cachée dans son essai historique datant de 1943, *Il Messaggio dalla Camera Oscura* («Le Message de la Chambre Noire»), composé de textes critiques et de photographies. Sur la première page du livre figure la reine égyptienne Tiyi représentée sous les traits d’un sphinx. Une image pour le moins énigmatique, dans la mesure où le livre, consacré à la photographie moderne, ne s’intéresse aucunement à l’Égypte antique. En y regardant de plus près, on découvre pourtant un élément intéressant : Tiyi était la ravissante épouse du pharaon Aménophis III, célèbre pour sa passion démesurée pour l’architecture. Si l’on considère Tiyi et l’architecture comme des symboles de l’Égypte antique, la reine pourrait bien alors être porteuse d’un second message crypté : derrière la signification évidente du photographe développant ses photos dans la chambre noire, expression de sa vocation d’artiste, pourrait apparaître un autre message renvoyant à la chambre noire égyptienne, crypte sombre et fermée de la pyramide, à la fois tabernacle et cœur immobile mais vivant d’un culte vieux de cinq mille ans. Est-ce cette vision qui a attiré Mollino ?

Les Égyptiens imaginaient que la parenthèse de notre vie matérielle, limitée dans le temps et donc mortelle, n’était que le prélude à une vie ultérieure. À la frontière entre les deux existences, présidait le jugement d’un tribunal divin, auquel on devait présenter le bilan de sa vie. Si le jugement était négatif, on était dévoré par le monstre Ammout et rejeté pour toujours de l’univers. Si l’issue était positive, on pouvait accéder à une nouvelle vie, immatérielle et donc éternelle.

Depuis le XIX^e siècle, avec l’aide de la science, nous savons avec certitude que l’imaginaire des Égyptiens avait saisi une partie du mystère de l’origine et du développement de la vie : savoir que chacun de nous a été à la fois un spermatozoïde parmi des millions d’autres et une sorte de globe, l’ovule, situé dans un autre espace, nous permet d’entrouvrir la porte qui sépare et relie notre existence actuelle à celle qui l’a précédée. Ces matériaux biologiques, s’ils ne se fondent pas en une cellule unique, ne pourront jamais donner la vie. Que s’est-il passé à la fin de la course des spermatozoïdes essayant d’accéder, en même temps qu’à l’ovule, à leur nouveau stade d’existence ?

Un seul parmi ses trois cents millions de congénères a accédé à la Vie : celui qui est en train de lire ces pages. Tous les autres, qui étaient à ce moment-là avec nous et comme nous, sont morts pour toujours⁵.

Tout ceci signifie que nous avons déjà été soumis à un jugement, dont l’issue positive nous a permis d’arriver au stade où nous nous trouvons aujourd’hui. Dans le marasme des doutes existentiels, voilà ce qu’on peut appeler... une bonne nouvelle. Nous sommes aujourd’hui près de sept milliards de spermatozoïdes «évolués», encore une fois sur un globe, mais terrestre celui-ci. Qu’y faisons-nous ? De toute évidence, nous poursuivons ce mystérieux voyage, et c’est de cette sombre inquiétude que surgit le questionnement essentiel : que fais-je dans ce monde ?

On trouve chez Mollino des éléments très intéressants autour de la «pénétration» de la croute de ce gigantesque ovule terrestre, qui nourrit notre être y compris au sens littéral, comme l’avait fait avant lui l’ovocyte maternel.

Dans sa conception de la société égyptienne, Mollino place l’architecte immédiatement après le pharaon, qui lui est au sommet de la pyramide en tant que demi-dieu. Pourquoi l’architecte ? Parce qu’il sait bâtir en taillant la pierre de la montagne. Il détient la connaissance de la matérialité du monde et opère «en dominant la matière», en s’exprimant dans la «sérénité d’un univers de pure matière»⁶. La matière est la véritable condition dans laquelle nous nous trouvons, unique et inaliénable dans la succession des vies. Aucun être vivant ne peut s’y soustraire, sous peine de changer d’état, d’être voué à l’inexistence, à la mort. Aujourd’hui, nous sommes donc matière dans un monde de matière.

Le monde, en tant que réceptacle infini d’entités physiques, constituerait-il alors le nouvel humus dont nous devons prendre conscience ? Faut-il le décortiquer jusqu’à savoir reconnaître chaque «brique» qui le compose ? C’est ce qu’affirme Mollino en écrivant que la connaissance et l’expression qui en découlent sont le sens de la vie : «les hommes

^[5] Il est intéressant de noter que l’évolution du spermatozoïde au nouveau-né se déroule dans un liquide. Après la naissance, la vie se poursuit dans l’air avec le premier acte important du bébé: la respiration. À ce propos, les Égyptiens ont imaginé d’une part une eau primordiale, préexistant au monde et de laquelle surgit la vie, et d’autre part l’existence du dieu de l’air Shou, indispensable à toute forme de vie, né au commencement de l’univers du souffle impalpable du dieu Noun, incarnant le chaos primordial. A. M. Donadoni Roveri, *Civiltà degli Egizi. Le credenze religiose*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1988, p. 133.

^[6] Carlo Mollino, «Dalla funzionalità all’utopia nell’ambientazione», *Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino*, mars-avril 1949, p. 60.

Ci soccorre ancora la lettura dell'autobiografia di Mollino. Vi scrive che quando al mattino l'*alias* Oberon esce dalla porta di casa, tende un agguato alla vita (cioè anziché andare a bere un cappuccino, subito cerca di carpire un segreto del mondo o un qualche senso dell'esistenza). Ci aiuta inoltre un'intrigante considerazione offerta da Mollino con il titolo della sua autobiografia: *Vita di Oberon*. Non è troppo difficile scoprire che Oberon è tra i protagonisti del *Sogno di una Notte di Mezza Estate* di Shakespeare, consorte della regina delle fate Titania,⁸ re del bosco e per estensione della natura e del frangente senza tempo della notte. Ancora, quindi, un riferimento a quella natura di cui Oberon-Mollino si dichiara con evidenza mago.

Si direbbe conosca ogni aspetto del creato: quello fuggente della “traiettoria del volo veleggiato di un rapace ascendente contro vento” o quello di una piuma di cui annota: “bellezza funzionale”.⁹

Dall'osservazione della corsa del levriero nasce un mobile ispirato alla dinamica del suo movimento, la muscolatura di un corpo viene traslata in un arto-gamba di sedia, con una lente di ingrandimento montata in un astuccio viene resa visibile la sorprendente, meravigliosa architettura di una minuscola conchiglia.

Il nostro demiurgo accoglie in sé, fa partecipi della vita del suo spirito, ogni cosa, soprattutto le leggi della natura, quelle secondo cui si accresce un arbusto (vedi i parapetti delle scale della Sala da Ballo Le Roi), quelle che generano i colori del cielo (volta rosa e azzurra del letto a baldacchino di Casa Devalle); si interessa alla struttura delle ossa: “Basta pensare a quanto ancora è lontana al confronto la fusoliera di un aliante dalla gabbia toracica dell'airone”.¹⁰ E come può sfuggirgli il magistero che esercita il corpo femminile, vertice “meccanico” della più complessa e sublime natura: quella umana? Questo assimilare gli consente di disegnare esprimendosi attraverso complesse e gradevoli forme “empatiche”, appunto “naturali”.

Tornando alla civiltà del Nilo ed al loro immaginario, osserviamo come tra i fini dell'esistenza terrena gli egizi abbiano tenuto in netto privilegio la costruzione di architetture,

templi e piramidi, intese, queste ultime, come meravigliose case in cui ospitare in perpetuo l'anima del defunto. Appare quindi l'ipotesi che in via Napione il faraone-architetto Mollino abbia realizzato una sorta di *Résidence d'Éternité*, come scrive nel *Messaggio* riferendosi alle statue dei defunti di quella civiltà, “ove albergare d'urgenza e con adatti riti il “doppio”, ossia lo spirito terreno rimasto vacante dopo lo sdoppiamento da quello celeste”.¹¹ E aggiunge: “Quella popolazione di doppi, quelle statue viventi che si aggiravano tra mobili di pietra nel mistero chiuso e la solitudine delle necropoli egizie, che non viste uscivano dalle false porte, ”doppi” anche queste, a ricontemplare la pianura del Nilo, non hanno più nulla in comune con quella di carne della parentesi mortale; spiriti di ben più intensa vita emanano quei volti di diorite. In costume di apoteosi, quelle splendide creature di arenaria che doppiavano il Faraone nei misteri dell'identificazione con Osiride nella cerimonia di deificazione, ci appaiono animate dal soffio di una nuova condizione, ben immortale, assunte nel sogno di un mondo geometrico di sopraumana e intangibile serenità”.¹² L'egittologo Silvio Curto,¹³ invitato a verificare l'ipotesi della possibilità di una “piramide” in via Napione, ha rilevato alcune sostanziali identità compositive tra i due, paralleli, “faraonici” interni (è documentato che i tre servizi di bicchieri in cristallo Navarre, Harcourt, Polignac, che Mollino acquista nel 1968 per la sua casa di via Napione, costavano 1.125.000 lire, più di un'automobile).

Mollino non usa, depistando, alcuna estetica egizia nel comporre il suo appartamento e non sarebbero stati sufficienti a dare soluzione all'enigma l'impiego nell'arredo dei due soli oggetti chiaramente riferiti a quella civiltà: un cubo di plexiglass che, ruotato, rende visibile al suo interno una piramide ed un cuscino antico ricamato con la scena dell'imbarcazione che trasporta il defunto verso la città di Abido.

Sappiamo che il faraone, che più di ogni altro egizio ha potuto conoscere estensione e bellezza della materia che ci circonda, fa comporre, per la casa monumentale che abiterà in qualità di “statua vivente”, la corporea bellezza di “mobili di pietra” che, ordinati con i perfetti geroglifici e dipinti simbolici diverranno magica realtà, per noi insondabile, della sua nuova condizione vitale.

^[1] Carlo Mollino, Il Messaggio dalla Camera Oscura, Chiantore, Torino, 1949, p. 55.

^[2] Ibid., p. 63.

^[3] Silvio Curto, Accademico di Francia, è stato direttore del Museo di antichità egizie di Torino, ha ricoperto la cattedra di egittologia e di storia della scrittura. Per i suoi meriti il governo egiziano gli ha donato un tempietto dedicato a Tutmosi III.

portent en eux une nécessité absolue de cohérence, c'est-à-dire de connaissance logique du monde, ainsi que le besoin d'exprimer cette cohérence: la vie dans sa totalité.»⁷ À cet égard, la lecture de l'autobiographie de Mollino nous vient encore une fois en aide.

Il y rapporte qu'à chaque fois qu'Oberon sort de chez lui le matin, il tend une embuscade à la vie (autrement dit, au lieu d'aller prendre un cappuccino, il tente d'emblée de saisir un secret du monde ou d'approcher un des sens de l'existence).

En outre, le titre de son autobiographie, *Vita di Oberon*, suggère une autre considération intéressante: on sait en effet qu'Obéron est l'un des protagonistes du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, époux de la reine des fées Titania⁸ et roi de la forêt, donc de la nature et de la marge hors du temps qu'incarne la nuit ; aussi trouve-t-on ici encore une référence à la nature, dont Oberon-Mollino déclare être le magicien. Il semble connaître chaque recoin de la création, de l'insaisissable «trajectoire du vol plané d'un rapace en ascension contre le vent» à l'incroyable plume dont il vante la «beauté fonctionnelle»⁹.

Partant de l'observation de la course d'un lévrier, il conçoit un meuble qui s'inspire de la dynamique de son mouvement. Il transpose la musculature d'un corps dans le membre-pied d'une chaise, ou encore, avec une loupe montée sur un boîtier, il fait surgir l'architecture fascinante d'un minuscule coquillage.

Toute chose devient pour notre demiurge partie intégrante de la vie de son esprit, et tout particulièrement les lois de la nature, celles qui règlent la croissance d'un arbuste (voir la rambarde des escaliers de la salle de bal Le Roi) comme celles qui engendrent les couleurs du ciel (voir la voûte rose et bleu du lit à baldaquin de la Casa Devalle). Il s'intéresse également à la structure des os: «Il suffit de penser à tout ce qui sépare encore le fuselage d'un avion de la perfection de la cage thoracique d'un héron.»¹⁰ Enfin, il ne peut être que sensible à l'empire qu'exerce le corps féminin, sommet «mécanique» de la nature la plus complexe et sublime qui soit: la nature humaine. Ce processus

^[7] Carlo Mollino et Franco Vadicchino, Architettura Arte e Tecnica, Chiantore, Turin, 1947, p. 76.

^[8] Mollino cite Titania: «Titania n'existe que dans ma réalité, il n'y a que moi qui puisse la créer à chaque instant et rien ne la concerne qui ne soit créé par moi.» Carlo Mollino, Il Messaggio dalla Camera Oscura, Chiantore, Turin, 1949, p. 70.

^[9] Carlo Mollino et Franco Vadicchino, Architettura Arte e Tecnica, Chiantore, Turin, 1947, pp. 63-64.

^[10] Carlo Mollino, «Incanto e volontà di Antonelli», Torino. Rassegna mensile della Città, Turin, mai 1941, p. 4.

d'assimilation l'amène à dessiner des formes harmonieuses, recherchées et surtout «empathiques», donc «naturelles».

Pour en revenir à la civilisation du Nil et à son imaginaire, nous pouvons observer que les Égyptiens plaçaient la construction des bâtiments, temples et pyramides parmi les plus fins privilèges de l'existence terrestre. Les pyramides étaient perçues comme de fastueuses demeures servant à abriter l'âme du défunt pour l'éternité. On peut alors imaginer que le pharaon-architecte Mollino a voulu réaliser dans la Via Napione une sorte de «Résidence d'Éternité», comme il l'écrit dans le *Messaggio* en évoquant les statues mortuaires de cette civilisation, une résidence utilisée «pour abriter d'urgence et par des rites appropriés le “double”, l'esprit terrestre resté vacant après le dédoublement de l'esprit céleste.»¹¹ Il ajoute: «Cette population de doubles, ces statues vivantes qui rôdaient parmi les meubles en pierre, dans le mystère scellé et la solitude des nécropoles égyptiennes, sortant subrepticement par de fausses portes, elles-mêmes des “doubles”, pour contempler la vallée du Nil, n'a plus rien à voir avec la population en chair et en os de leur parenthèse mortelle ; des esprits bien plus vivants se dégagent de ces visages en diorite. Dans leur costume d'apothéose, ces merveilleuses créatures de grès qui “doublaient” le pharaon dans les mystères de l'identification avec Osiris, lors de la cérémonie de déification, nous semblent animées par le souffle d'une nouvelle condition, toute immortelle, qui les fait accéder au rêve d'un monde géométrique à la sérénité surhumaine et intangible.»¹²

L'égyptologue Silvio Curto¹³, invité à vérifier l'hypothèse qu'une «pyramide» se cacherait derrière l'appartement de la Via Napione, a identifié plusieurs traits communs entre les deux intérieurs «pharaoniques» (nous savons que les trois services de verres en cristal – de Navarre, Harcourt et Polignac – que Mollino a achetés en 1968 pour son habitation de la Via Napione lui ont coûté 1 125 000 liras, soit plus que le prix d'une automobile).

Mollino brouille les pistes en ne recourant nullement à l'esthétique égyptienne pour son appartement, mis à part deux objets enfermés dans un cube en Plexiglas: une pyramide et un coussin brodé ancien, représentant la scène de l'embarcation transportant le défunt vers la ville d'Abydos.

^[11] Carlo Mollino, Il Messaggio dalla Camera Oscura, Chiantore, Turin, 1949, p. 55.

^[12] Ibid., p. 63.

^[13] L'académicien Silvio Curto a été directeur du Musée des antiquités égyptiennes de Turin et a occupé la chaire d'égyptologie et celle d'histoire de l'écriture à l'université de Turin. Pour ses mérites, le gouvernement égyptien lui a fait don d'un petit temple dédié à Thoutmôsis III.

Un senso di questa sua “Casa del riposo del guerriero”, come era definita nei progetti e ad un amico, traspare anche da questa considerazione sull’abitazione tradizionale giapponese: “Già all’ingresso della casa un ritmo chiaro di quinte leggere annuncia la magica possibilità di ritiro di una civiltà perfetta come un uovo, dove ogni contingenza materiale è scomparsa o meglio, trasfigurata in grazia, senza sbatacchiamenti di sportelli e sfasamenti cronici di orario, senza velocità all’infuori di quella favolosa dei draghi”^{.22} La “trasfigurazione in grazia”, la perfezione in uovo, il “divenire come di favola”, la possibilità di “evasione edonistica dall’inferno quotidiano” sono raggiunte nella casa di via Napione con “la famosa armonia con la natura”.

Fatte scorrere le grandi porte giapponesi a telaio, di grazia luminosa, l’allegoria del giardino d’ingresso continua. Il soggiorno si apre sul terrazzo a sud affacciato ad un giardino di rose e al fiume,²³ cui fanno sfondo una serie di meravigliose quinte di colline. Siamo nel centro della città ma non si vede alcun edificio: solo acqua, alberi, cielo.

Sebbene disponga già di tre diverse case per la sua vita e le sue attività, Mollino sceglie di costruire in questo luogo mirabile la sua *Résidence d’Éternité* perché gli consente di progettare l’interno dell’appartamento come protesi della stupefacente natura esterna, simbolicamente e concretamente riflessa e introiettata dagli specchi che rivestono pressoché tutte le pareti. Le superfici riflettenti smaterializzano l’ambiente, “bucano” i muri congiungendo l’abitazione all’esterno rendendo la sua collocazione simile a quella di un nido sull’albero: armonia totale con il creato.

Anche il soggiorno tiene in conto l’impianto ad ambienti variabili della casa giapponese. Qui gli schermi mobili non sono più a leggero telaio, ma costituiti da alte tende in velluto. Chiuse, originano tre diversi ambienti simbolici: giardino, uscita al terrazzo sul fiume e pranzo. Il paesaggio esterno è allegoricamente duplicato sui due muri di testa della grande stanza di soggiorno da boschi fotografici in bianco e nero. Il pavimento, in moquette di tono di verde sottobosco, richiama un muschio, creato in moquette Rossifloor.²⁴ Su questo tono

di clorofilla antica un grande tappeto Croff a fiori policromi simboleggia il giardino, in lana tessuta, su cui si affaccia una libreria fluttuante di fronte ad una parete a tutto specchio. Il mobile è mimesi del luogo in cui sono conservati iTesti nelle piramidi egizie. Tra le gigantografie silvestri sono collocati due specchi antichi, uno dei quali ospita un piccolo camino stile Luigi XV, che sarebbe meglio definire stile Luigi-Mollino, visto che di Mollino è il disegno. Da ultimo si profila l’apporto floreale di un orologio *Art Nouveau* e di un busto femminile *Goldscheider*, agghindato con fiori. Sono oggetti già appartenuti all’arredo della casa di famiglia, comitato dall’ingegner Eugenio (il padre) nella “assenza totale di preoccupazioni di gusto”. L’egittologo Silvio Curto spiega come questo recupero di suppellettili di famiglia ricalchi una delle modalità dell’arredo della piramide: si riteneva necessario traghettarvi alcuni mobili ed oggetti usati in vita, in modo da favorire il percorso di “cambiamento di stato” che avviene all’abbandono del nostro corpo.

Un tavolo basso in delicata cromia orientale bianco e oro pare anche lui flottare sul giardino (Croff), chiudendone la composizione.²⁵

Il percorso verso il terrazzo sul fiume è progettato, secondo la citazione, per un’anima che “non vista usciva dalle false porte, ‘doppi’ anche queste, a ricontemplare la pianura del Nilo”, qui ovviamente un Nilo torinese. La porta del terrazzo è difesa da una coppia di minacciosi leoni alati in bronzo, rimando ai draghi guardiani che eruttavano fuoco ai lati delle porte del Libro delle Porte egizio, ma anche rimando alle sentinelle in forma di leoni stilofori posti all’ingresso delle chiese e a quelli delle porte dei templi orientali. È affiancata dalle due valve di una conchiglia *tridacna gigas*, indicazione di una nuova vita oltre la porta che Botticelli, con i greci antichi, fa nascere dalla conchiglia sotto forma di Venere e che dal fonte battesimale (nel Duomo di Milano costituito proprio dalle valve scolpite nel marmo di una tridacna) fa nascere alla vita il cristiano. Il pranzo, terzo ambiente aperto sul soggiorno, è ideato con una corolla dischiusa di otto sedie di modello Tulip²⁶ (richiamo a fiori, a giardini) disposte attorno ad un tavolo composto da Mollino con due colonne antiche e una mensa dalle estremità arrotondate. È dimensionato nell’inconsueta ed esatta proporzione di uno a tre (71 × 213 cm) che non rispondono ai canoni di un mobile da pranzo.

Ancora un egittologo, Alessandro Roccati, ha notato che la composizione dell’organismo tavolo-sedie ha forma del fiore di loto e la mensa è sagomata a cartiglio egizio.

^[1] Tavolo “Caori”, di Vico Magistretti, produzione Gavina, 1962.

^[2] Sedie “Tulip”, di Eero Saarinen, produzione Knoll, 1955.

un imponente specchio a l’antica (faux lui aussi, créé à partir du chambranle d’une porte ancienne). On y trouve encore un ensemble en marbre de Carrare – un banc, qui semble suspendu au-dessus du sol, et une petite table ronde –, dont la symbolique égyptienne est ici assez inattendue. Ils rappellent en effet le «trône cubique» et la table circulaire, destinés à l’offrande de nourriture, que l’on trouvait à l’entrée des résidences réservées à l’au-delà.

Il est très fréquemment fait mention de cette disposition dans les antiques papyrus. Comme dans beaucoup d’autres civilisations anciennes, elle indique que les vivants doivent offrir de la nourriture aux défunts pour qu’ils puissent poursuivre leur vie²¹. Cette pratique, autrefois réelle puis devenue symbolique, est ranimée dans l’appartement à chaque fois qu’un visiteur, se présentant, évoque inévitablement le personnage de Mollino et prolonge ainsi sa vie.

« Dès l’entrée de la maison, une succession ordonnée de “coulisses” ménagées entre des panneaux légers annonce l’éventualité magique du retrait d’une civilisation, à la perfection semblable à celle de l’œuf, où toute contingence matérielle a disparu, ou plutôt s’est transfigurée en grâce, sans claquements de portes ni bouleversements temporels, sans promptitude hormis celle, merveilleuse, des dragons.»²² Cette réflexion autour de l’habitation traditionnelle japonaise fournit une des significations à cette «Maison du repos du guerrier», comme il la nommait sur ses plans et dans ses discussions avec un ami. C’est à travers «la fameuse harmonie avec la nature» que l’on peut atteindre dans la maison de la Via Napione ces mêmes effets: la «transfiguration en grâce», la perfection de l’œuf, le «devenir fabuleux», la possibilité d’une «évasion hédoniste hors de l’enfer du quotidien».

L’allégorie du jardin se poursuit dès lors que l’on aura fait coulisser les grandes portes japonaises, d’une grâce lumineuse. Le séjour s’ouvre sur une terrasse, exposée au sud, donnant sur le fleuve et une roseraie²³, et dans le lointain une succession de collines. On est en centre-ville, et pourtant on ne voit aucune construction: juste l’eau, les arbres et le ciel.

Bien qu’il dispose déjà de trois habitations pour vivre et travailler, Mollino choisit d’installer ici sa *Résidence d’Éternité*,

^[3] La coutume de l’offrande de nourriture se poursuivra dans la Grèce antique sous la forme de dons déposés périodiquement dans le cénotaphe, ainsi que dans la Rome antique, dans le tumulus honorarius.

^[4] Carlo Mollino, «Utopia e ambientazione», Domus, 237, 1949, p. 16.

^[5] Le Nil était un fleuve particulièrement nourricier pour les Égyptiens. Par son écoulement perpétuel, il était considéré comme le symbole de l’écoulement de notre vie et était représenté par une divinité féminine, Anouket.

parce que cet appartement lui offre la possibilité d’être aménagé comme une greffe de la nature environnante, réfléchie symboliquement et concrètement par des miroirs recouvrant presque entièrement les murs. Les surfaces réfléchissantes dématérialisent l’espace, «percent» les murs, reliant ainsi l’habitation à l’extérieur, tel un nid sur un arbre: en harmonie totale avec la création.

Le séjour s’inspire lui aussi de la conception de l’espace à géométrie variable, typique de la maison japonaise. Les éléments mobiles ne sont pas constitués ici de panneaux, mais de hauts rideaux de velours. Fermés, ils délimitent trois zones symboliques: le jardin, l’accès à la terrasse donnant sur le fleuve et la salle à manger. Le paysage extérieur est repris de manière allégorique par des photographies agrandies de forêts en noir et blanc, occupant entièrement les deux murs principaux de la grande salle de séjour. Le sol, tapissé d’une moquette vert sombre Rossifloor, suggère une étendue de mousse²⁴. Sur cette tonalité chlorophylle, un grand tapis Croff en laine tissée, parsemé de fleurs polychromes symbolisant le jardin, mène à une bibliothèque qui fait face à un mur de miroirs. Le mobilier reproduit le lieu où sont conservés les Textes dans les pyramides égyptiennes. Au milieu des agrandissements de forêts, sont disposés deux miroirs anciens, dont l’un abrite une petite cheminée de style Louis XV, ou plutôt de style Louis-Mollino, puisque ce dernier l’a dessinée. Une horloge Art Nouveau aux motifs floraux et un buste féminin Goldscheider orné de fleurs viennent parachever l’ensemble. Ces objets, qui faisaient partie autrefois de l’ameublement de la maison familiale, avaient été recueillis par l’ingénieur Eugenio (le père de Carlo) avec «une absence totale de considérations pour le goût». L’égyptologue Silvio Curto explique comment cette récupération du mobilier familial fait écho à l’une des traditions concernant l’ameublement de la pyramide: il était jugé nécessaire d’apporter quelques meubles et objets de la vie quotidienne, afin de favoriser le déroulement du «changement d’état» qui intervient quand notre corps nous abandonne.

Une table basse aux tonalités orientales blanc et or semble elle aussi flotter dans le jardin du tapis Croff, tout en complétant l’aménagement²⁵.

Le chemin d’accès à la terrasse donnant sur le fleuve a été conçu, selon la citation, pour une âme qui, «sans être vue,

^[6] Les sept panneaux muraux, de plus de trois mètres de haut, ont été réalisés par la reproduction et l’impression sur papier photographique d’une gravure de Heinrich Böhrer (Düsseldorf, 1852-1930), habilement coupée et recomposée sur les deux parois.

^[7] Table Caori de Vico Magistretti, production Gavina, 1962.

L'impassibile dignità del tavolo, una sorta di tempio colonnato, ha i suoi segreti e sorprese.

Il convito, qui ideato per un’esistenza futura, può essere interpretato come il luogo del banchetto assoluto, quello dell'eucarestia, della *fractio panis* cristiana che conduce alla comunione del corpo di Cristo e conseguentemente alla desiderata condizione celeste. Ma la forma del cartiglio (che nella scrittura geroglifica contiene il “nome” del faraone e, magicamente, il faraone stesso) rimanda al significato egizio del loto, simbolo di rinascita per la sua caratteristica di chiudere la propria corolla sprofondando nell’acqua la sera e di schiuderla riemergendo all'alba orientandola verso la luce del sole.

Naturalmente mai l'antimondano Mollino avrebbe ospitato otto persone al desco della sua casa segreta ed assumendo che nell’antichità la numerologia svolgeva una fondamentale funzione prescientifica per tentare di svelare l’ignoto, il numero di otto petali-sedie attorno all’ovario-cartiglio del loto guida al significato teosofico di quel numero: “moto eterno e alla spirale dei cicli”, soprattutto quando, posto orizzontalmente, rappresenta il simbolo dell’infinito. Certamente il progettista delle sedie non aveva immaginato che le sueTulip, bulbi che si dischiudono a primavera, avrebbero ospitato lo sbocciare alla nuova vita di Mollino.

Ma il fondamentale significato del numero otto sta nell'Ogdoade, mitologico assemblamento di divinità. Gli gnostici pensavano l’Ogdoade formata dagli otto grandi dei che regolano la respirazione del Cosmo, ma già per gli egizi essa costituiva un elemento cosmico: le Acque Primordiali. La civiltà nilotica riteneva composta da otto elementi la loro Ogdoade, combinata da quattro coppie di divinità: Nun e Nunet, la profondità, Keku e Keket, l’oscurità, Huh e Huhet, l’eternità e Amon e Amonet, l'invisibilità.²⁷ Pare effettivo che Mollino sia oggi nelle condizioni di profondità, oscurità, eternità e invisibilità. Anche il Nuovo Testamento annuncia col numero otto la beatitudine futura e spesso gli antichi fonti battesimali e i battisteri, luoghi di rinascita a nuova condizione, sono ottagonali.

Completa la “octalogia” del convito il servizio di posate monogrammate CM, *genius dicendi* che conferma questa storia collocabile tra mondo degli dèi e mondo degli uomini: Mollino le ha fatte dorare, quindi rese inservibili per un uso concreto.²⁸ Ma l’oro, metallo a tempo indeterminato, le ha rese

ben capaci di un perpetuo servizio. È ipotizzabile che le due colonne che compongono il trilito marmoreo del tavolo simboleggino i due piloni di ingresso al santuario egizio, luogo iniziatico di ascesa verso la divinità o verso lo sconosciuto, similmente al significato delle colonne d’Ercole, limite del mondo possibile agli umani: *nec plus ultra*, non più oltre.

Anche il tempio di Giacobbe è introdotto da due peculiari colonne, denominate Jachim e Boaz, che costituiscono simboli massonici; un documento d'epoca prova che Mollino fece parte di questa organizzazione. Già nel 1955-56 aveva realizzato per l'amico Aldo Provera un convito formato da un tavolo il cui spesso piano in vetro martellato ai bordi simboleggiava con le sue rifrazioni verdastre l'acqua. Era abbinato a sedie, in numero di otto, che con i loro alti schienali foggiate a fiamma erano espressione di fuoco. Le diadi fuoco e acqua (l'uomo divino-l'uomo terreno), come quelle formate da intelletto e carne, sapienza-amore, ragione-fede, sono gli opposti che rendono l'uomo in grado di raggiungere l'equilibrio tra loro, ammantato del fuoco di Kundalini che irradia tutto il corpo umano riempiendolo di luce divina.

Una gigantesca testuggine, prezioso oggetto probabilmente cinquecentesco, composta tra stampe di castelli e una *affiche* di gusto psidechelico, attende a tutt'oggi un'interpretazione. Solo è chiaro che in quasi ogni civiltà antica la testuggine rappresenta con la parte superiore del suo carapace la volta celeste e con il piastrone inferiore la superficie della terra.

La cucina, minuziosamente progettata per la preparazione-offerta del cibo (simbolica, perché qui pare non essere mai stato cotto nemmeno un uovo), con ognuna delle sue squillanti piastrelle di Vietri che rivestono pavimento e pareti, cita gioia e fervore di questo approntamento sostentatore. La luce è sempre massima: Mollino ha tolto gli scuri interni delle finestre e ugualmente ha fatto nel bagno, privo anche di tende, procurandosi uno smagliante “mediterraneo” in cui la luce è rifratta, moltiplicata e resa abbagliante da vetri con superficie granulata. Pavimento e pareti sono rivestiti con centinaia di soli gialli e rossi che decorano le maioliche vietresi. Una meticolosa ricerca potrebbe farci scoprire che anche qui si cela un simbolo egizio: il “sole notturno”, stato di esistenza negativo dell’astro diurno in viaggio tra tramonto ed alba. Ne è citazione lo specchio a muro: ha un corpo in metacrilato opalino che emette luce, lasciando muto di bagliore il “disco solare” specchiante al suo centro. Ritratti di ragazze in situazioni balneari sono incorniciate a parete, dando profondità ed arricchendo la scena mediterranea.

sortait par les fausses portes, doubles elles aussi, pour contempler la vallée du Nil», même s’il s’agit évidemment d’un Nil turinois ici. La porte de la terrasse, gardée par deux farouches lions ailés en bronze, renvoie aux dragons crachant du feu qui gardent les portes du Livre des Portes égyptien, mais aussi aux lions stylophores veillant sur l’entrée des églises et les portes des temples orientaux. Elle est flanquée des deux valves d'un tridacne géant, symbole d'une renaissance au-delà de la porte, pareille à celle que Botticelli, comme les Grecs anciens, fait naître d'un coquillage sous les traits de Vénus. Ce symbole est repris de la même façon par les fonts baptismaux (constitués de valves de tridacne sculptées dans le marbre, comme dans la cathédrale de Milan par exemple), qui donnent naissance à la vie chrétienne.

La salle à manger, troisième espace ouvert sur le séjour, a été conçue comme une corolle entrouverte, constituée de huit chaises de modèleTulip²⁶ (nouvelle évocation des fleurs et des jardins). Celles-ci sont disposées autour d'une table créée par Mollino et composée de deux colonnes de style classique supportant un plateau aux angles arrondis. Ses dimensions, à la proportion inhabituelle d'exactly un par trois (71 ×213 cm), ne correspondent pas aux canons d'un meuble de salle à manger.

C’est encore un égyptologue, Alessandro Roccati, qui a remarqué que l’agencement table-chaises évoque une fleur de lotus et que la forme du plateau de la table rappelle celle d’un cartouche égyptien. La noblesse impassible de celle-ci, sorte de petit temple à colonnades, recèle ses secrets et ses surprises. Voyons lesquels.

Cet espace, conçu pour une existence future, peut être interprété comme le lieu du banquet par excellence, celui de l’eucharistie, du partage du pain qui mène à la communion au corps du Christ et par conséquent à la condition céleste recherchée. Mais la forme du cartouche (qui dans l’écriture hiéroglyphe contient le « nom » du pharaon et donc, métaphoriquement, le pharaon lui-même) renvoie à la signification égyptienne du lotus, symbole de renaissance car il referme sa corolle en plongeant dans l'eau le soir et l’entrouvre en émergeant à l’aube, tout en la tournant vers la lumière du soleil.

Bien sûr, l’anti-mondain Mollino n’aurait jamais invité huit personnes à la table de sa maison secrète, mais il savait que dans l’Antiquité, la numérologie avait la prétention préscientifique fondamentale de révéler l’inconnu et que le nombre de huit chaises-pétales autour du cartouche-ovale

du lotus avait la signification théosophique correspondant au mouvement éternel en spirale des cycles, en particulier quand placé horizontalement il représente le symbole de l’infini. Le designer des chaises était certainement loin d’imaginer que sesTulip, des bulbes qui s’ouvrent au printemps, auraient invité Mollino à l’épanouissement d’une nouvelle vie.

Le sens fondamental du nombre huit est dans l'Ogdoade d'Hermopolis, association de divinités mythologiques. Les gnostiques pensaient qu'elle était formée de huit grands Dieux qui régulaient la respiration du Cosmos. Déjà pour les Égyptiens, elle constituait un élément cosmique: les Eaux Primordiales. Leur Ogdoade était composée de huit éléments, formant quatre couples divins mâles et femelles : Noun et Nounet, les profondeurs des océans ; Kouk et Kouket, les ténèbres ; Hehou et Hehet, l’éternité ; Amon et Amonet, l’invisible²⁷. Il semble avéré que Mollino est à présent dans des conditions de profondeur, de ténèbres, d’éternité et d'invisibilité... Le Nouveau Testament considère lui aussi le nombre huit comme un signe de félicité à venir, et souvent les fonts baptismaux comme les baptistères anciens, qui symbolisent la renaissance dans des formes nouvelles, sont octogonaux.

Le service de couverts marqués du monogramme CM complète « l’octogonalité » de la salle à manger, *genus dicendi* qui confirme que cette histoire se situe entre le monde des dieux et le monde des hommes: Mollino a fait dorer ses couverts, les mettant ainsi concrètement hors d'usage²⁸. Mais l’or étant un métal précieux inaltérable, il les a rendus appropriés à un service éternel.

Il semblerait que les deux colonnes qui composent le trilithe en marbre de la table symbolisent les deux piliers d’entrée du sanctuaire égyptien. Ce lieu initiatique d’ascension vers le divin ou vers l’inconnu a une signification similaire à celle des colonnes d’Hercule, qui délimitent le monde accessible aux humains: *nec plus ultra*, pas au-delà.

Le temple de Jacob est également précédé de deux colonnes caractéristiques, appelées Jakin et Boaz, qui constituent des symboles maçonniques ; un document de l’époque prouve que Mollino appartenait à cette organisation. Déjà en 1955-1956, il avait réalisé pour son ami Aldo Provera une salle à manger formée d'une table dont le plateau en verre épais, martelé sur les bords, symbolisait l’eau et ses

^[1] Même la religion hindoue a une sorte d’Ogdoade, représentée par Adite et ses huit enfants.

^[2] Le placage à l’or est un procédé électrolytique qui permet le dépôt de quelques microns d’or sur son support. Les couverts perdraient leur dorure même avec un simple lavage.

^[1] Chaises Tulip d'Eero Saarinen, production Knoll, 1955.

Il progetto a cui si ispira il corridoio che disimpegna le stanze è descritto in una lettera inviata nel 1973 all’amico Erba, in cui Mollino scrive: “Come il cinese di rango adorna il suo mausoleo in vita, così sto preparando, in questa mia tarda maturità, in un corridoio della mia casa, una specie di viale del tramonto con una sequenza di fotografie e ricordi della mia vita: tutti sono molto belli o quasi tutti”.²⁹

Il corridoio termina con un fronte di specchio contenente una porta mimetizzata: introduce ad una camera da letto per il riposo nella notte delle tende in velluto di elegante color radicchio. Nere librerie e neri sgabelli stanno nella natura simboleggiata, come in soggiorno, da una moquette verde prato e da gigantografie in bianco e nero di boschi e alberi: questi ultimi risultano mescolati a quelli reali della collina a sud riflessi nell’interno da un grande specchio. Il letto, nel centro della stanza, è coperto con una seta ricamata con una cineseria floreale, un Eden in cui riposare.

All'esterno della porta d’ingresso di un’ultima stanza, oltre la cimasa, sta un simbolo che indica l'importanza massima del luogo. È il “Segno della Dignità” composto con le Armi del Guerriero: il casco con cui il moderno faraone corse sulle sue portentose automobili, abbinato ad una corazza di gesso, dorata, oggetto d’affezione che segue Mollino in ogni sua casa fin dagli anni ’40.

Oltrepassata la porta della piccola camera, mimesi della cripta della piramide, pare di giungere al cospetto della Pala di Brera: un piccolo lampadario a forma di uovo pende dal soffitto dell’alcova nella medesima posizione, alta e centrale, in cui Piero della Francesca colloca l'uovo di struzzo nel suo celebre dipinto. Contrariamente all’impostazione di tutto l'appartamento, in cui lo spazio è mistificato, dilatato e truccato con specchi e “illusioni” di magistrale architettura, qui un’armonia razionale, si direbbe prodotta con un calcolo matematico, incanta e “gela” la visione d’insieme dell’ambiente dando la sensazione di un ordine cosmico.

In un inedito eclettismo, la stanza amalgama rinascimento e civiltà egizia, rendendo evidente un’ennesima abilità di Mollino architetto: l’essere capace di percepire il comune denominatore matematico-geometrico su cui sia gli uomini egizi che quelli rinascimentali fondarono le loro architetture, le loro Città Ideali, rappresentandovi le loro tensioni ideali verso la perfezione e la comprensione del cosmo. Disinvolatamente mescolando linguaggi distanti migliaia di anni, Mollino usa la forza “solida” che pulsa sotto la maschera della severità di uno studiolo rinascimentale,

riferibile a quello celebre di Federico da Montefeltro, per comunicare il suo Messaggio dalla Camera Oscura. Sul fiume, ideato con una moquette blu a pavimento, è collocata una barca sacra, rappresentata da un letto impero di sottile vena funebre che immobile, trasceso il tempo, è in simbolico viaggio verso Abido. Ospita, oltre al dio solare Ra, la nuova occasione di vita verso cui si dirige “lo spirito celeste partito, munito di guide e manuali, per l'avventuroso viaggio nell'oltretomba”³⁰ di Carlo Mollino. Due neri serpenti Urei, simboli esteriori della regalità del faraone, sono scolpiti sul fianco dell'imbarcazione solare, posta su una predella, che indica sopraelevazione dal suolo, cioè dignità regale (nell'antichità il trono era costituito da una semplice sedia o da una poltrona poste su di una pedana). Il conclusivo “approdo e mistero della identificazione con Osiride nella cerimonia di deificazione” avviene, nel mito, con la conquista del culmine della volta celeste, perforata da un apposito varco che consente il raggiungimento dell'ultracielo e la conseguente immortalità.

In via Napione è mimesi concreta di questa epopea la fotografia in bianco e nero della cupola di un tempio turco, collocata nel cielino dell'alcova, esattamente sulla verticale ed in coincidenza dimensionale, del letto-barca, in perfetto “sovrapporsi circolare e fluido” già citato all’inizio di questo scritto. Le pareti tappezzate in leopardo ricordano un particolare della cerimonia con cui il gran sacerdote presiede all’apertura della bocca e degli occhi del faraone defunto facendo in modo che il nuovo abitante dell’aldilà potrà vedere e parlare con nuovi e appropriati sensi.

Nello svolgimento della liturgia dei sensi il gran sacerdote veste la pelle di leopardo, simbolo di dignità osiriaca. Nella cripta di via Napione il manto del leopardo cinta e ripara tutta la rappresentazione rivestendo ogni parete.

Un curioso e poco aulico oggetto fa parte del corredo della stanza: un ometto appendiabiti. Nell’originario allestimento avrebbe dovuto accogliere il “costume di apoteosi” di Mollino, quello indossato dal sommo Oberon: un vestito di lino bianco,³¹ necessario alla cerimonia di deificazione, essendo traslato ogni estinto in essere immortale, quindi in divinità. Il sarto che si occupava dell’abbigliamento di Mollino ha testimoniato come il suo cliente architetto (con l'amico Carlo Graffi) prediligesse tagli classici ed eleganti, smentendo le asserzioni d'uso di vestiti verde mela o violetti.

^[1] Carlo Mollino, Il Messaggio dalla Camera Oscura, Chiantore,Torino, 1949, p. 55.

^[2] Il lino costituiva la fibra tessile per eccellenza nell'antico Egitto e di lino erano gli abiti dei ceti superiori.

réfractions verdâtres. Il était accompagné de huit chaises, qui, avec leurs dossiers en forme de flammes, représentaient le feu.

Les dyades feu-eau (homme divin-homme terrien), comme celles formées d’intellect et de chair, de savoir et d’amour, de raison et de foi, sont des opposés dont l’homme est en mesure de trouver l’équilibre, enveloppé qu’il est de l’énergie du feu de Kundalini qui rayonne dans tout son corps et le remplit d’une lumière divine. Une tortue géante, objet précieux datant probablement du XVI^e siècle, disposée entre des gravures de châteaux et une affiche au penchant psychédélique, attend encore son interprétation. Il est seulement démontré que pour de nombreuses civilisations anciennes, la partie supérieure de la carapace de la tortue représente la voûte céleste et son plastron inférieur la surface de la terre.

La cuisine, rigoureusement conçue pour la préparation-offrande de nourriture (symbolique, bien sûr, car il semblerait qu’on n’y ait jamais cuit ne serait-ce qu’un œuf), est parée d’éclatants carreaux de Vietri qui couvrent le sol et les murs et lui donnent un air de joie et de ferveur pour la préparation des mets. Cette pièce est extrêmement lumineuse: Mollino a enlevé les volets intérieurs et a fait de même dans la salle de bains, dépourvue aussi de rideaux, obtenant ainsi une éclatante clarté « méditerranéenne» dans laquelle la lumière se réfléchit, multipliée et rendue éblouissante par des surfaces vitrées granuleuses. Les sols et les murs sont parsemés de centaines de soleils jaunes et rouges qui décorent les carreaux de faïence. Une recherche méticuleuse pourrait nous faire découvrir qu’ici aussi se cache un symbole égyptien: « le soleil nocturne», état négatif de l'existence de l'astre diurne, voyageant entre le coucher et le lever du soleil. Le miroir mural, dont la structure est en méthacrylate opalin, émet une lumière qui rend muet de lueur le « disque solaire» réfléchissant placé en son centre. Des portraits de jeunes filles au bord de la mer ornent les murs et complètent la scène méditerranéenne.

Le projet qui a inspiré le couloir menant vers les chambres est décrit dans une lettre de Mollino adressée à son ami Erba: «Tout comme un Chinois qui décore son mausolée de son vivant, je prépare moi aussi dans le couloir de ma maison, au soir de mon existence, une sorte de boulevard du crépuscule avec une série de photos et de souvenirs de ma vie: tous sont très beaux ou presque.»²⁹

Le couloir s’achève sur un miroir dissimulant une porte, laquelle s’ouvre sur une chambre à coucher, pour se reposer dans la nuit de ses rideaux de velours, d’une élégante couleur chicorée. Bibliothèques noires et poufs de même couleur sont

baignés dans une nature qu’incarnent, comme dans le séjour, une moquette vert prairie et des agrandissements noir et blanc montrant des forêts et des arbres: ces derniers, mêlés aux bois véritables de la colline au sud, sont reflétés par un grand miroir. Le lit, qui trône au milieu de la chambre, est recouvert d’une soierie brodée d’un motif floral chinois, un éden où se reposer.

Sur le panneau extérieur de la porte qui donne sur la dernière chambre, outre une cimaise, figure un symbole indiquant que ce lieu est d’une extrême importance. C’est le « Signe de la Dignité », composé des Armes du Guerrier: le casque que portait le pharaon moderne lors de ses prodigieuses courses automobiles, associé à une cuirasse en plâtre, dorée, objet cher aux yeux de Mollino qui l’a suivi dans chacune de ses maisons depuis les années 1940.

Une fois passée la porte de la petite chambre, qui rappelle la crypte d’une pyramide, il nous semble être arrivé devant le Retable de Brera: un petit lustre en forme d’œuf est fixé au plafond de l’alcôve, au centre et en hauteur, à la même place qu’occupe l’œuf d’autruche dans le célèbre tableau de Piero della Francesca. Contrairement à la disposition de tout l’appartement, dans lequel l’espace est déformé, dilaté et faussé par les reflets des miroirs et les « illusions » magistralement agencées, ici règne une harmonie rationnelle. Semblant résulter d’un calcul mathématique, elle enchante et « fige » la vision d’ensemble du lieu, tout en donnant la sensation d’un ordre cosmique.

D’un éclectisme inédit, la chambre est un amalgame de style Renaissance et de civilisation égyptienne, soulignant une autre des compétences évidentes de l’architecte Mollino: sa capacité à percevoir le dénominateur commun mathématique et géométrique sur lequel aussi bien les Égyptiens que les hommes de la Renaissance fondèrent leur architecture et leurs Villes Idéales, en y représentant leurs Aspirations Idéales visant la perfection et la compréhension du cosmos. En mariant avec aisance des langages si différents, séparés par des milliers d’années, Mollino utilise la force « solide » qui palpite sous le masque de la sévérité d’un *studiolo* Renaissance – renvoyant à celui, célèbre, de Frédéric III de Montefeltro –, pour communiquer son « Message de la Chambre Noire ». Sur la rivière d’une moquette bleue, est arrimé un bateau sacré, figuré par un lit Empire à l’allure légèrement funèbre qui, immobile et transcendant le temps, voyage vers Abydos. Outre le dieu-soleil Râ, il abrite la nouvelle occasion de vie vers laquelle se dirige « l’esprit céleste parti, muni de guides et de manuels, pour l’aventureux

^[1] AAVV, Carlo Mollino. 1905-73, Electa, Milano, 1989, p. 274

^[2] AAVV, Carlo Mollino. 1905-1973, Electa, Milan, 1989, p. 274.

Infine, sulla parete a sud, sta in perfetta, entomologa geometria,³² un esercito di 316 farfalle, raccolte in otto colonne composte di otto riquadri, per un totale di 64 tavole.³³ Già nei primi anni '50 Mollino aveva composto un grande pannello di farfalle, in seguito usato nello sfondo dei suoi ritratti femminili. Sappiamo per la testimonianza diretta dell'amico Guido Barba Navaretti che le farfalle venivano composte attribuendo ad ognuna di loro gradi militari, in modo che costituissero uno spiritoso, forse malizioso, esercito.

In questa navigazione a vista che ci consente di frugare in ciò di cui Mollino mai parlò in vita, l'episodio della preparazione di un esercito, indagato con le dottrine antiche su cui si fonda la nostra esplorazione, richiama con una certa evidenza gli eserciti simbolici di guerrieri che alcune società mettevano a disposizione del loro re o dell'imperatore, inumandoli con le loro sepolture. Lo strabiliante esercito di 7.000 soldati in terracotta trovati in Cina a Xi’an costituisce il più imponente ritrovamento di questo genere.

È quindi lecito domandarsi come si comportassero gli Egizi in questo frangente ed è molto semplice la risposta. Il popolo del Nilo preparava (solo...) centinaia di statuette ushabti che venivano ordinate in apposite casse e collocate nella cripta. Ad ogni alba, con l'arrivo del Carro del Sole, avrebbero coltivato in luogo dell'estinto i Campi di Osiride, raffigurati come ricchi di frutti e di ogni genere di delizie, provvedendo inoltre a tutte le necessità della vita ultraterrena del loro signore.

Pare logico identificare l'ordinato esercito degli ushabti con quello delle farfalle e, riferendoci al ruolo simbolico del lepidottero – considerato Dea Madre, Dea della Rigenerazione nelle civiltà arcaiche, portatrice di femminilità, e giovane donna nella cultura giapponese – scopriamo di essere di fronte a 316 farfalle rappresentanti altrettante presenze femminili.

Fungono da “doppio” di quelle modelle che Mollino definisce “larve luminescenti”, *belle dame sans merci*, e che dal 1960 e fino alla sua uscita di scena, ha vestito-svestito, atteggiato e ritratto di notte con la Leica o in Polaroid.

Questi ritratti non sono mai firmati³⁴ – a indicazione che non di opere d'arte si tratta, ma di altro – e mai pubblicati, come il privato Alloggio.

Costituiscono un harem divino (di 316 egizie ushabti) curiosamente doppiando, e mancando di un numero la perfezione,³⁵ le 317 concubine che Amenophis III riceve in dono dalla sua sposaTaja, quella che campeggia sul frontespizio di *Il Messaggio dalla Camera Oscura*.

Si è sempre pensato che uno spirito superiore come quello di Mollino già si sarebbe annoiato al secondo scatto della cosmica sequenza di questi ritratti. Inoltre l'insieme di questa attività appare inspiegabilmente statico, il tempo si è arenato nelle immagini. Giovanni Arpino, nel primo libro dedicato alla fotografia di Mollino dodici anni dopo la sua morte, intuì che la macchina fotografica di Mollino “tradisce sempre una ripetitività che naufraga alla lunga nella nausea”, produce “statue antiche”, “accessori del buio, contenitori metafisici, carnosi ma anche impalpabili”.³⁶ E nel medesimo volume Daniela Palazzoli scrive: “si mostra desideroso di costruire l'architettura dei corpi a somiglianza di un suo statuario modello ideale... È la ricerca di un incontro, almeno sulla carta, con la parte femminile, con un diverso da sé, strappato allo specchio della copia per venire ricostruito a somiglianza dei propri desideri, delle proprie aspirazioni di coppia”.³⁷

È con un ultimo mito che prende definitiva chiarezza il più esteso ed enigmatico progetto di Mollino. Platone lo riprende nel *Simposio*: l'uomo primigenio fu creato come essere pressoché perfetto, bisessuato, dotato di quattro braccia e quattro gambe. Sentendosi sufficientemente potente per diventare divinità, tenta la scalata dell'Olimpo per collocarsi tra gli dei ma Zeus lo affronta, lo taglia in mezzo e lo rigetta a vivere sulla terra con la conseguente condanna che ognuno di noi sarà costretto per tutta la vita a cercare la metà perduta.

Mollino la sua metà non l'ha cercata. Da sommo ingegnere, sfuggendo alla condanna e usando “l'industria del ritratto a dozzine, con tutte le idealizzazioni e le menzogne

voyage outre-tombe»³⁰ de Carlo Mollino. Deux serpents noirs Uræus, signes extérieurs de la royauté des pharaons, sont sculptés sur les parois de l'embarcation solaire, postée sur une prédelle, qui indique une surélévation par rapport au niveau du sol, symbole de dignité royale (dans l'Antiquité, le trône était constitué d'une simple chaise ou d'un fauteuil placé sur une estrade). Le dernier «abordage et mystère d'identification avec Osiris dans la cérémonie de déification» se produit, dans le mythe, avec la conquête du sommet de la voûte céleste, percée d'un passage qui conduit aux plus hauts cieux et par conséquent à l'immortalité.

Via Napione, une photographie en noir et blanc de la coupole d'un temple turc, située au plafond de l'alcôve, reproduit concrètement cette épopée. Elle est placée exactement à la verticale et aux dimensions du lit-bateau, en un parfait «chevauchement circulaire et fluide» déjà mentionné au début de ce texte.

Les murs tapissés d'un revêtement léopard rappellent un détail de la cérémonie durant laquelle un grand prêtre présidait à l'ouverture de la bouche et des yeux du pharaon défunt, permettant ainsi au nouvel habitant de l'au-delà de voir et de parler avec des sens nouveaux et appropriés. Dans l'exercice de la liturgie des sens, le grand prêtre est revêtu d'une peau de léopard, symbole de la dignité osirienne. Dans la crypte de la Via Napione, la peau de léopard, qui recouvre tous les murs, délimite et abrite cette représentation.

Un curieux objet peu raffiné fait partie du décor de la chambre : un valet porte-vêtements de forme humaine. Dans l'aménagement originel, il devait recevoir le «costume d'apothéose» de Mollino, porté par le roi Oberon : un costume de lin blanc³¹, nécessaire à la cérémonie de la déification, tout défunt étant transformé en être immortel, donc en divinité. Le couturier chargé de l'habillement de Mollino a fait part (à son ami Carlo Graffi) du fait que son client architecte avait une prédilection pour les coupes classiques et élégantes, démentant son goût pour les vêtements vert pomme ou violets.

Enfin, sur le mur sud, figure, dans une parfaite géométrie entomologique³², une armée de 316 papillons, rassemblés en huit colonnes de huit panneaux, pour un total

de 64 planches³³. Dès le début des années 1950, Mollino avait composé un grand panneau de papillons, qu'il a utilisé plus tard comme fond de ses portraits de femmes. Nous savons, grâce au témoignage direct de son ami Guido Barba Navaretti, qu'un grade militaire était attribué à chaque papillon et qu'ils étaient placés de telle façon qu'ils constituaient une armée spirituelle, ou peut-être malicieuse.

Dans cette navigation à vue, qui nous permet de fouiller dans ce que Mollino n'a jamais abordé de sa vie, l'épisode de la préparation d'une armée, examiné à la lumière des doctrines anciennes sur lesquelles se fonde notre exploration, rappelle les armées symboliques de guerriers que certains peuples mettaient à disposition de leur roi ou de leur empereur, en les inhumant avec eux dans leur sépulture. L'extraordinaire armée de sept mille soldats de terre cuite trouvée en Chine à Xi’an constitue la découverte la plus impressionnante de ce genre.

Il est donc légitime de se demander quelles étaient les pratiques des Égyptiens dans ce domaine. La réponse est très simple. Les habitants du Nil préparaient (seulement) quelques centaines de statuettes funéraires ouchebtis, qui étaient rangées dans des caisses et placées dans la crypte. Tous les jours à l'aube, au moment où arrivait le Char du Soleil, ils devaient cultiver à la place du défunt les Domaines d'Osiris, décrits comme abondants en fruits et en toutes sortes de délices, pourvoyant de plus à tous les besoins de leur seigneur pour sa vie dans l'au-delà. De ce fait, la comparaison entre l'armée ordonnée des ouchebtis et celle des papillons semble logique. Qui plus est, si l'on se réfère au rôle symbolique du lépidoptère, considéré comme la déesse mère, déesse de la régénération dans les civilisations archaïques, porteur de la féminité et considéré comme une jeune femme dans la culture japonaise, nous découvrons que ces 316 papillons représentent autant de présences féminines.

Ils incarnent les «doubles» de ces modèles que Mollino désigne comme des «larves luminescentes», des «belles dames sans merci», qu'il n'aura cessé depuis 1960, et jusqu'à sa sortie de scène, d'habiller et de déshabiller, de faire poser et de photographier la nuit avec son Leica ou son Polaroid. Ces portraits n'ont jamais été signés³⁴ – ce qui signifie qu'il

^[1] Mollino afferma che ogni stampa fotografica deve avere una dimensione specifica, rapportata al suo contenuto. Le sue fotografie degli anni '50-60 sono invece sempre stampate nel medesimo formato, che le pone in una identica condizione in una identica scala di valore.

^[2] Ma ce ne sfugge il motivo.

^[3] F. Ferrari (a cura di), Carlo Mollino. Polaroid, Allemandi, Torino, 1985, p. 8 e seguenti.

^[4] Ibid. p. 22.

^[1] Carlo Mollino, Il Messaggio dalla Camera Oscura, Chiantore, Turin, 1949, p. 55.

^[2] Dans l'Égypte ancienne le lin constituait la fibre textile par excellence et les vêtements des classes supérieures étaient en lin.

^[3] Qui rappelle à nouveau l'ordre géométrique de la marqueterie et des personnages du studiolo de Frédéric III.

^[1] Che richiama nuovamente l'ordine geometrico delle tarsie e dei personaggi dello studiolo di Federico.

^[2] Le tavole sono costituite dalle pagine del libro Joyaux Ailés. Un atlas des plus beaux papillons du monde, Schuler, Stuttgart, 1955, riedito da Hachette.

^[3] Les planches représentent les plus belles pages du livre Joyaux Ailés. Un atlas des plus beaux papillons, Schuler, Stuttgart, 1955, réédité par Hachette.

^[4] Mollino affirme que tout tirage photographique doit avoir une taille spécifique, adaptée à son contenu. Ses photographies des années 1950-1960 sont par contre toujours imprimées dans le même format, ce qui les met au même niveau à une échelle de valeur identique.

d'uso”,³⁸ l'ha minuziosamente progettata e costruita con migliaia di “autoritratti” che formano il suo doppio femminile.³⁹

L'affresco gli consentirà di presentarsi al tribunale divino avendo completata la condizione primigenia di androgino ermafrodita, corredata di un superbo Alloggio, testimone di quanto il Guerriero abbia saputo far proprio con i suoi “agguati alla vita” del mondo.

Gli antichi Egizi, che seppur scomparsi da duemila anni, ancora abitano tra noi, sarebbero stati il soggetto di un libro che l'Incantatore avrebbe voluto scrivere. Ma chi poteva supporre che anziché scriverlo sulla carta da stampa lo avrebbe elaborato da mago con un “gioco di carte” fatte con piastrelle, tappeti, specchi, oggetti di seconda mano? Si sospetta siano vocaboli per un tempio iniziatico, forse l'ultimo messaggio che Carlo Mollino ha compitato: un luogo per indurre chi oggi acceda a via Napione a raggiungere uno stato di coscienza superiore, un riflesso della natura divina nell'umano.

ne s'agit pas d'œuvres d'art, mais d'autre chose – ni jamais publiés, tout comme sa résidence privée n'a jamais été dévoilée. Ils constituent un harem divin (de 316 ouchebtis égyptiens) imitant curieusement, avec une unité en moins pour atteindre la perfection³⁵, celui des 317 concubines offertes à Aménophis III par sa femmeTiyi, celle-là même qui figure sur la première page du livre *Messaggio dalla Camera Oscura*.

On a toujours pensé qu'un esprit supérieur comme celui de Mollino se serait ennuyé dès le second dé clic de la séquence cosmique de ces portraits. De plus, l'ensemble de cette activité apparaît inexplicablement statique, le temps semble s'être arrêté dans les images. Dans son premier livre consacré à la photographie de Mollino, douze ans après sa mort, l'écrivain Giovanni Arpino fait remarquer que l'appareil photo de ce dernier «trahit toujours une répétitivité qui à la longue provoque la nausée», il produit «des statues anciennes», «des accessoires de l'obscurité, des conteneurs métaphysiques, charnus mais aussi impalpables.»³⁶ Dans ce même volume, l'historienne de l'art Daniela Palazzoli écrit: «il se montre désireux d'organiser l'architecture des corps en concordance avec son modèle idéal sculptural... C'est la recherche d'une rencontre, au moins sur le papier, avec la partie féminine, avec un autre lui-même, arrachée au miroir de la copie pour être reconstruite à l'image de ses propres désirs et de ses propres aspirations de couple.»³⁷

C'est avec un dernier mythe que le projet énigmatique le plus vaste de Mollino acquiert une clarté définitive. Platon le reprend dans *Le Banquet*: l'homme primitif fut créé comme un être presque parfait, bisexué, doté de quatre bras et de quatre jambes. Se sentant suffisamment puissant pour devenir une divinité, il tente de monter sur l'Olympe pour prendre place parmi les dieux mais Jupiter l'affronte, le coupe en deux et le rejette sur la terre pour qu'il y vive, ce qui signifie que chacun d'entre nous sera condamné à chercher toute sa vie sa moitié perdue.

Mollino n'a pas cherché sa moitié. En tant qu'ingénieur de renom, échappant à la condamnation et utilisant «l'industrie du portrait en série, avec toutes les idéalizations et les mensonges d'usage»³⁸, il l'a minutieusement projetée et construite avec des milliers «d'autoportraits qui composent

son double féminin»³⁹. Cette fresque de papillons lui permettra de se présenter au tribunal divin en ayant donné la dernière main à sa condition primitive d'androgine hermaphrodite, accompagné d'une superbe Demeure, témoignant que le Guerrier a été en mesure de faire face aux «embûches de la vie» dans le monde.

Les anciens Égyptiens, bien qu'ayant disparu depuis deux mille ans, habitent encore parmi nous: ils auraient dû être le sujet du livre que l'Enchanteur aurait voulu écrire. Mais qui pouvait imaginer qu'au lieu de l'écrire sur du papier, il aurait élaboré «un jeu de cartes» à la manière d'un magicien, fait de carreaux de faïence, de tapis, de miroirs, d'objets d'occasion ? On en vient à croire qu'il s'agit d'autant de mots destinés à un temple initiatique, peut-être le dernier Message que Carlo Mollino nous ait adressé: un lieu capable d'aider ceux qui ont aujourd’hui accès à la via Napione à atteindre un état de conscience supérieur, une réflexion sur la nature divine de l'homme.

^[1] Carlo Mollino, Il Messaggio dalla Camera Oscura, Chiantore,Torino, 1949, p. 56.

^[2] Nella Camera delle Farfalle il calco di un busto di donna pare uscire dalla parete per prendere il volo, con le altre farfalle e con il patrono, verso la rigenerazione.

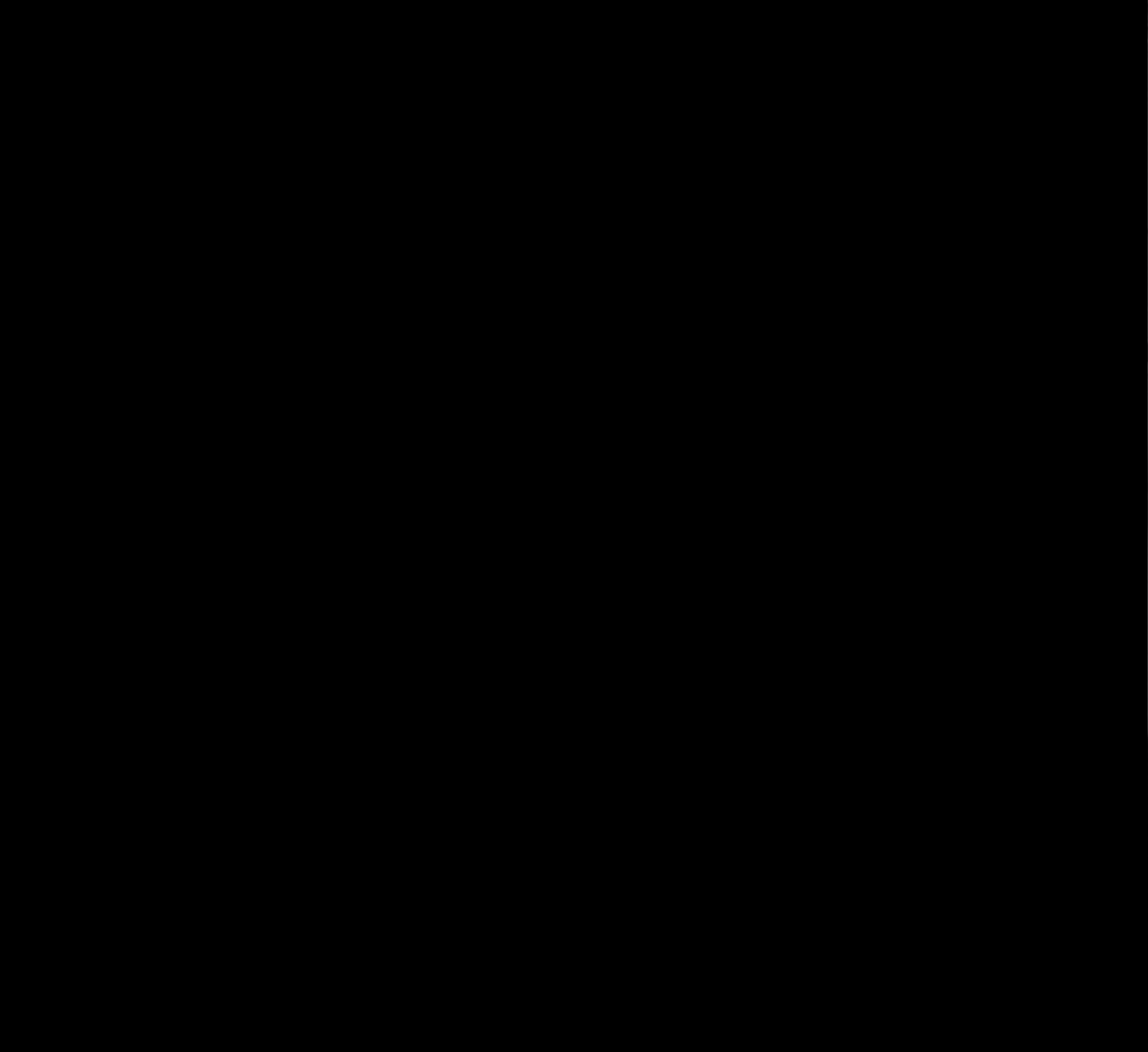
^[3] Nous en ignorons la raison.

^[4] Fulvio Ferrari (édité par), Carlo Mollino, Polaroid, Allemandi,Turin, 1985, p. 8 et suivantes.

^[5] Ibid. p. 22.

^[6] Carlo Mollino, Il Messaggio dalla Camera Oscura, cit., p. 56.

^[7] Dans la Chambre aux Papillons un moulage de buste de femme semble se détacher du mur pour prendre son envol, avec les autres papillons et le patron vers la régénération.



Yuri Ancarani / Maurizio Cattelan*

Una casa per l’aldilà – Intervista

Cosa hai trovato a Torino?

Occultismo ed esoterismo fanno parte della vita quotidiana dei Torinesi. Si respira una strana atmosfera che nelle altre città sono riuscito a sentire solo di notte. Qui invece è come se fosse notte anche di giorno.

Quali sono le tue prime impressioni di casa Mollino?

Sin da subito mi è interessato capire come è stata progettata la casa, ne perlustravo ogni angolo per comprendere le scelte dell’architetto. La maggior parte dei muri sono ricoperti di specchi, specchi che di fatto vanno ad annullare la percezione dei muri stessi; le colonne portanti sono completamente nascoste da tende di velluto. Nelle due estremità corte dell'appartamento è una carta da parati raffigurante immagini di bosco a rivestire i muri; mentre dalle finestre riesci a vedere solo il fiume e gli alberi, anche se in realtà ti trovi in pieno centro città. La sensazione è che Mollino abbia cercato di sfondare i muri e di portare il bosco dentro la casa, ogni oggetto è circondato da questa sorta di aurea boschiva. Insomma mi trovavo in mezzo ad un bosco, di notte, e devo dire, mi faceva un po’ paura...

Credi di essere riuscito a riprodurre l’atmosfera di quella casa nel video?

Il tavolo di marmo dalle grosse colonne portanti era il centro della casa, il centro del bosco. La sua forma un po’ stretta e lunga ricordava però una tomba, o se vogliamo un sarcofago. Fu pensando ai rituali, alle cene che si tenevano in onore del defunto e che si svolgevano sulla tomba stessa, che è nata l’idea di concentrare tutto il film proprio su quel tavolo.

Come hai deciso le inquadrature e i movimenti di macchina?

Una volta individuato il fulcro della scena, ho

posizionato le camere attorno al tavolo, immaginando una conversazione tra due persone. Immaginavo che la medium avrebbe conversato mentre mangiava, insomma che avrebbe intrattenuto una conversazione normale. Nel momento in cui abbiamo servito il pasto però, Albania si è resa conto che il mangiare turbava la sua concentrazione. Non poteva cioè restare connessa con Mollino e mangiare allo stesso tempo! Questo è stato l’imprevisto perché avevo strutturato l’intero film come una conversazione a tavola, davanti ad un bel piatto di ravioli! Per questa ragione, in fase di montaggio, ho deciso di sfruttare quella pausa per raccontare l’allontanamento dello spirito di Mollino in quel momento. Così ho fatto delle lente carrellate che conducono al terrazzo, quello che secondo me era il vero ingresso della casa. Le anime non hanno bisogno di scale.

Perchè hai deciso di intervistare Mollino tramite una seduta medianica?

Tu mi avevi chiesto di pensare ad un lavoro su Torino, e anche senza volerlo Torino ti trascina dentro questo strano mondo magico e misterioso. Ho fatto diversi sopralluoghi prima di definire Casa Mollino come location e soggetto del film. Ad accogliermi è stato Fulvio Ferrari, il cosiddetto “templare del tempio”, il quale – nonostante vanti una cultura senza fine su Mollino – sentiva l’esigenza di dover porgli molte domande, domande alle quali ancora non era riuscito a darsi risposta. Fu così che mi parlò di una medium con la quale avrebbe voluto parlare a breve per potersi mettere in contatto con lui. Quella è stata l’illuminazione e non me lo sono fatto ripetere due volte, era il film che stavo cercando.

Cosa vi siete detti con la medium prima dell’inizio delle riprese?

Nulla, ci siamo conosciuti il giorno stesso delle riprese. Se l’avessi chiamata al telefono per informarla della mia idea di riprenderla in una conversazione con Mollino, mi sarei quasi sicuramente sentito dire NO. È stato un vero azzardo per Marco Alessi, il produttore che gestiva il budget del progetto, venuto in gran parte da Sky Arte HD. Quando gli ho spiegato le mie intenzioni e che non avremmo mai incontrato la protagonista prima dell’inizio delle riprese....diciamo che non ne è stato entusiasta. Noi ci siamo comunque comportati

Yuri Ancarani / Maurizio Cattelan*

Une demeure pour l’au-delà – Entretien

Qu’as-tu trouvé à Turin ?

L’occultisme et l’ésotérisme font partie de la vie quotidienne des Turinois. On y respire une atmosphère étrange que je ne suis parvenu à percevoir que la nuit dans les autres villes. À Turin au contraire c’est comme s’il faisait nuit aussi durant le jour.

Quelles ont été tes premières impressions de la Casa Mollino ?

Dès le départ j’ai voulu comprendre comment le projet de la maison avait été envisagé, j’en explorais chaque recoin pour pénétrer les choix de l’architecte. Presque tous les murs sont recouverts de miroirs, et ces miroirs finissent de fait par annuler la perception des murs eux-mêmes; les colonnes porteuses sont complètement dissimulées sous des rideaux de velours. Aux deux extrémités les plus étroites de l’appartement, les murs sont recouverts d’un papier peint figurant les images d’une forêt, tandis que depuis les fenêtres on ne voit que le fleuve et les arbres alors même que l’on se trouve en plein centre ville. On a la sensation que Mollino aurait cherché à enfoncer les murs, à faire entrer la forêt dans la maison, chaque objet est baigné dans cette sorte de chatoiement sylvestre. Donc je me trouvais au beau milieu d’une forêt, de nuit, et je dois avouer que j’avais un peu peur...

Penses-tu avoir réussi à reproduire l’atmosphère de cette maison dans la vidéo ?

La table de marbre aux grosses colonnes porteuses était le centre de la maison, le centre de la forêt. Sa forme longue et assez étroite rappelait une tombe, ou si on veut un sarcophage. C’est en pensant aux rituels, aux banquets qui se tenaient en honneur du défunt et qui se déroulaient sur sa tombe même qu’est née l’idée de concentrer tout le film précisément sur cette table.

* *Séance*, la vidéo tournée par Yuri Ancarani dans la Casa Museo Carlo Mollino a été présentée à Turin en octobre 2014 pour l’exposition Shit and Die produite par Artissima et organisée par Maurizio Cattelan, avec Marta Papini et Myriam Ben Salah; cofinancé par SKY Arte HD sera projetée en mars 2015 à Paris, au Centre Georges Pompidou, dans le cadre du festival du Cinéma du réel.

Comment as-tu décidé des cadrages et des mouvements de caméra ?

Une fois choisi le cœur de la scène, j’ai positionné les caméras autour de la table, imaginant une conversation entre deux personnes. J’imaginai que le médium se serait entretenu pendant son repas, enfin je me le figurais entretenant une conversation normale. Mais au moment où nous avons servi le repas, Albania s’est rendue compte que manger troublait sa concentration. Enfin, elle ne parvenait pas à rester en contact avec Mollino et à manger en même temps! Ça a été un véritable imprévu parce que j’avais structuré le film entier comme une conversation à table, devant un beau plat de raviolis! C’est pour cette raison qu’au moment du montage j’ai décidé d’utiliser cette pause pour raconter le moment de l’éloignement de l’esprit de Mollino. Alors j’ai fait de lents travellings vers la terrasse, qui pour moi était la véritable entrée de la maison. Les esprits n’ont pas besoin d’escalier.

Pourquoi as-tu décidé d’interviewer Mollino pendant une séance de spiritisme ?

Tu m’avais demandé de penser à un travail sur Turin et, même inconsciemment, Turin t’entraîne dans cet étrange monde magique et mystérieux. J’ai fait plusieurs visites de reconnaissance avant de choisir la Casa Mollino comme lieu et objet du film. C’est Fulvio Ferrari, celui qu’on appelle le «gardien du temple», qui m’a accueilli et – pour autant qu’il revendique une connaissance infinie de Mollino – il sentait l’exigence de lui poser de nombreuses questions, auxquelles il n’avait pas encore trouvé de réponse. C’est comme ça qu’il m’a parlé d’un médium avec lequel il aurait voulu s’entretenir sous peu pour pouvoir entrer en contact avec lui. Ça a été une illumination, je ne me le suis pas laissé dire deux fois, c’était le film que je cherchais.

Que vous êtes-vous dit avec le médium avant le début du tournage ?

Rien, nous nous sommes rencontrés le jour même. Si je l’avais appelée pour lui faire part de mon idée de filmer sa conversation avec Mollino, elle m’aurait sûrement dit non. Ça a été un vrai risque pour Marco Alessi, le producteur qui gérait le budget du projet, en grande partie financé

come se tutto fosse regolare, 4 camere, 3 assistenti, 3 fonici, tutto era pronto per girare. Tutto il nostro budget era dentro quella stanza, e se lei ci avesse detto di no....lei non poteva dirci di no!

Quando l'abbiamo incontrata le ho spiegato la mia idea. Alché lei guardandosi intorno mi ha detto... "Beh dovremmo prima chiedere a lui se è d'accordo". "Geniale!", ho pensato. Sarebbe stato un modo perfetto per uscire dall'imbarazzo con grandioso *savoir-faire*, lasciando a noi nessuna possibilità di replica... Ero convinto a quel punto che mi avrebbe detto di no e che noi non avremmo più potuto insistere in alcun modo, perchè Mollino stesso – secondo lei – si sarebbe rifiutato. Nel frattempo lei aveva già chiuso gli occhi, ancora in piedi, all'ingresso della casa. I suoi occhi restarono chiusi per un po' muovendosi in maniera un po' strana, come a cercare informazioni o ricordi, o risposte... poi improvvisamente li aprì. Panico.

"A Carlo Mollino sembra una bella idea".

Non potevo crederci, insomma che dall'aldilà si erano fidati di me, di te, di Sky, di tutto il team insomma. Fulvio l'aveva invitata per una semplice cena e lei si era perciò presentata con una sua cara amica, e invece si è trovata davanti ad una tavola apparecchiata per due, lei e Mollino. Il momento è stato decisamente strano. Il Ferrari aveva passato l'intero pomeriggio a preparare la tavola per questo evento, disponendo persino le originali sigarette Muratti che Carlo fumava. Era tutto incredibilmente surreale.

Credi anche tu che le opere tengano in vita lo spirito dell'artista che le ha create?

È il miglior modo per ambire all'immortalità. Ce ne sono anche altri, ma meno elevati.

Mollino nella seduta racconta che per lui la gioia maggiore è in corso d'opera, non quando l'opera è terminata.

La mia difficoltà sta nel partire... è sempre traumatico, ma quando l'opera prende forma, quello è il momento migliore. Quando è tutto terminato si sta già pensando al prossimo lavoro.

Ti chiedi mai perché stai facendo quello che fai?

Quali risposte ti sei dato?

Se dovessi rispondere per te saprei cosa dire:

“L'IMMORTALITÀ”. Se devo invece rispondere per me allora potrei dire che devo anche io lavorare duro per vivere, e questo è il lavoro che so fare meglio.

Hai mai pensato di costruire una abitazione per il tuo aldilà? Cosa non potrebbe mancare? E cosa saresti disposto a sacrificare?

In queste domande penso sempre a quali potrebbero essere le tue risposte. Tu hai una casa vuota, con un'enorme vasca da bagno realizzata da un'antica tomba di marmo... io ho deciso di costruire la mia “tomba” in Piazza del Popolo a Ravenna. Ma sono solo all'inizio e ancora non ha preso una vera forma.

In tutti i tuoi lavori l'audio è fondamentale. In questo caso c'era solo una voce da registrare, ma avete comunque lavorato molto sul sonoro...

In un monologo la voce è tutto. E non dimentichiamoci che il silenzio è sempre un suono. Ma la cosa forse più interessante è che noi non potevamo sentire quello che sentiva lei, quindi abbiamo dovuto immaginarcelo. Alle voci dall'aldilà ci ha pensato il mio fonico, Mirco Mencacci, che si è immaginato un ambiente composto da migliaia di voci incomprensibili, conversazioni di persone ormai defunte che si sommavano le une alle altre. Durante le scene di ripresa della casa invece abbiamo deciso di enfatizzare la presenza del bosco, quindi si sentono alberi e strane grida che appartengono al cervo in amore, raffigurato nella carta da parati. Infine quando c'è la panoramica sulle foto di Mollino, il “click” che si sente è della sua Leica originale.

Se dovessi fare un'ultima domanda a Mollino, cosa gli chiederesti?

In realtà ho avuto modo di fargli un'ultima domanda, ma la sua risposta non mi aveva convinto e per questo avevo deciso di non inserirla nel film... Anche se ora ci sto ripensando. Gli ho chiesto quale fosse stato il suo progetto a cui si era più legato. La sua risposta è stata: l'automobile, il bisiluro.

par Sky Arte HD. Quand je lui ai expliqué mes intentions et que nous n'aurions pas rencontré la protagoniste avant le début du tournage... disons qu'il n'a pas été enthousiaste. Nous avons quand même agi comme si tout était normal, quatre chambres, trois assistants, trois ingénieurs du son, tout était prêt pour filmer. Tout notre budget était dans cette pièce, et si elle avait refusé... elle ne pouvait pas refuser!

Quand nous l'avons rencontrée je lui expliqué mon idée. Alors, faisant mine d'évaluer la situation, elle m'a dit: «Ben on devrait d'abord lui demander s'il est d'accord.» J'ai pensé «génial!» Ça aurait été un moyen parfait de se sortir d'embaras avec un brio grandiose, sans nous laisser la moindre possibilité de répliquer... À ce moment là j'étais convaincu qu'elle aurait dit non et que nous ne pourrions plus insister du tout, parce que Mollino lui-même – selon elle – aurait refusé.

Entre-temps elle avait déjà fermé les yeux, toujours debout à l'entrée de la maison. Ces yeux sont restés fermés un moment, s'agitant de manière un peu étrange, comme si elle cherchait des informations, des souvenirs ou des réponses... Et puis tout à coup elle les a ouverts de nouveau. Panique.

«Selon Carlo Mollino ça semble une belle idée»

Je n'arrivais pas à y croire, enfin, à croire que depuis l'au-delà ils aient eu confiance en moi, en toi, en Sky Arte, en toute l'équipe. Fulvio l'avait invitée à un simple dîner, donc elle était venue avec une bonne amie, en fait, elle s'est retrouvée devant une table dressée pour deux, elle et Mollino. Ce moment a été véritablement étrange. Fulvio Ferrari avait passé l'après-midi entière à préparer la table pour l'événement, allant jusqu'à disposer les authentiques cigarettes Muratti que Carlo fumait. Tout était incroyablement surréel.

Penses-tu toi aussi que les œuvres tiennent en vie l'esprit de l'artiste qui les a créées?

C'est la meilleure façon d'aspirer à l'immortalité. Il y en a d'autres encore, mais moins élevées. Pendant la séance Mollino raconte qu'il ressent la plus grande joie pendant qu'il crée, pas une fois l'œuvre achevée. Le plus difficile pour moi c'est de commencer... C'est toujours traumatique, mais quand l'œuvre prend forme, c'est le meilleur moment. Quand tout est achevé on pense déjà au prochain travail.

Tu ne te demandes jamais pourquoi tu fais ce que tu fais? Quelles réponses tu t'es données?

Si je devais répondre pour toi, je saurais quoi dire: «L'IMMORTALITÉ». Mais si je dois répondre pour moi, je pourrais dire que moi aussi je dois travailler dur pour vivre, et ce travail est celui que je fais le mieux.

As-tu déjà pensé à construire une demeure pour ton au-delà? Qu'est-ce qui serait indispensable? Et qu'est-ce que tu serais prêt à sacrifier?

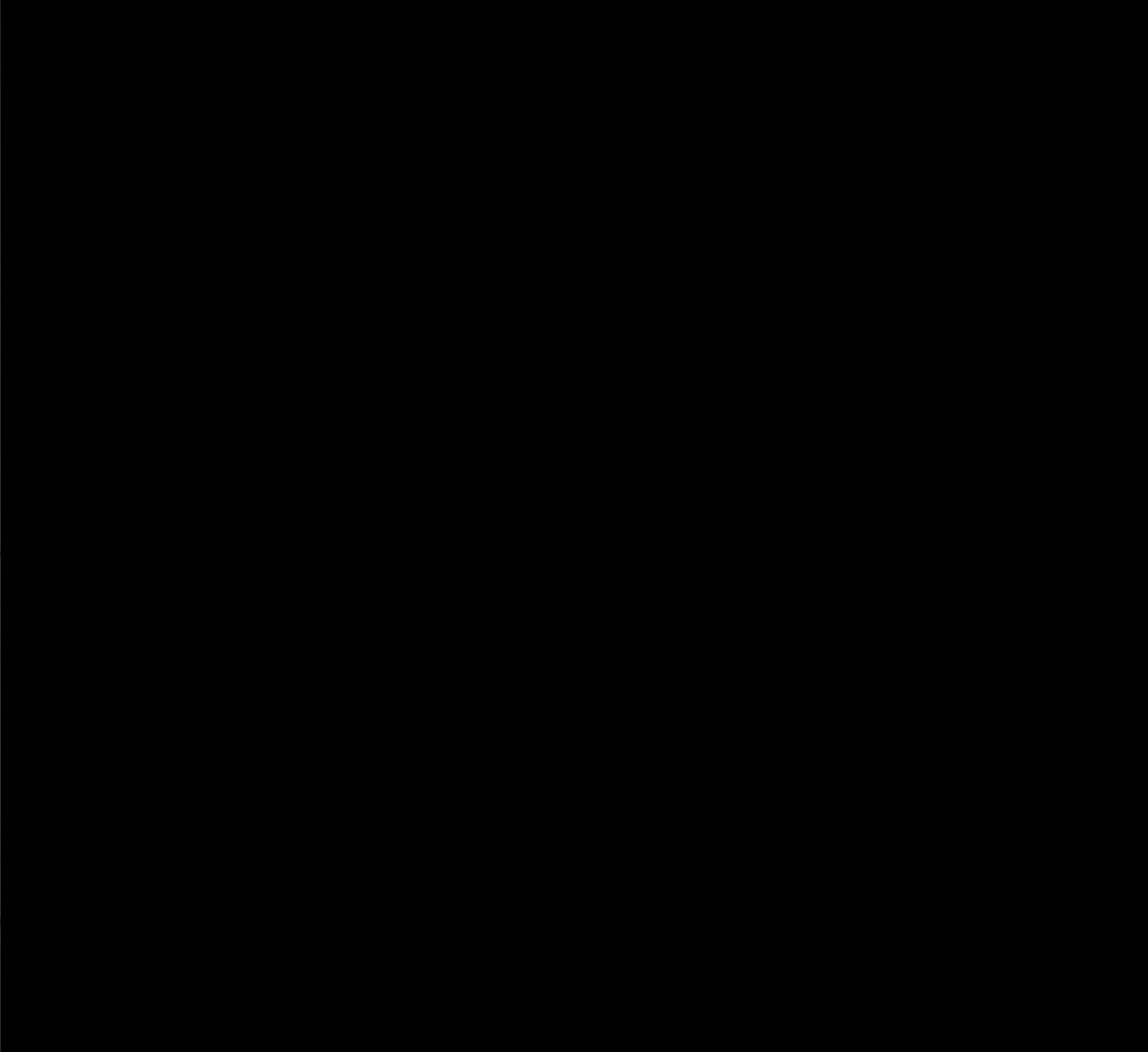
Dans ces questions je pense toujours à quelles pourraient être tes réponses. Toi tu as une maison vide, avec une ancienne tombe en marbre transformée en baignoire énorme... Moi j'ai décidé de construire ma «tombe» Piazza del Popolo à Ravenne. Mais je ne suis qu'au début et elle n'a pas encore vraiment pris forme.

Dans tous tes travaux le son est fondamental. Dans ce cas il n'y avait qu'une voix à enregistrer, mais vous avez quand même beaucoup travaillé l'aspect sonore...

Dans un monologue, la voix c'est tout. Et n'oublions pas que le silence reste un son. Mais la chose sans doute la plus intéressante c'est que nous ne pouvions pas entendre ce qu'elle entendait elle, donc nous avons dû nous l'imaginer. C'est mon ingénieur du son, Mirco Mencacci, qui s'est occupé des voix de l'au-delà, il s'est imaginé une atmosphère composée de milliers de voix incompréhensibles, de conversations de personnes désormais défuntes qui s'ajoutent les unes aux autres. Par contre pendant les scènes qui montrent la maison nous avons décidé d'insister sur la présence de la forêt, donc on entend des arbres et des cris étranges, ceux du cerf en rut qui est représenté sur le papier peint. À la fin, pour le panoramique sur les photos de Mollino, le «clic» qu'on entend est celui de son Leica original.

Si tu devais poser une dernière question à Mollino, que lui demanderais-tu?

En fait j'ai pu lui poser une dernière question, mais sa réponse ne m'avait pas convaincue et donc j'avais décidé de ne pas l'intégrer au film... Même si je suis en train de changer d'avis. Je lui ai demandé auquel de ses projets il s'était le plus attaché. Sa réponse a été: l'automobile, la *Bisiluro*.





Villa Avondo, progetto
di Luigi Bologna, 1887.
Poi sede S.P.A.B.A.
e Museo Casa Mollino.
Villa Avondo, projet
de Luigi Bologna, 1887.
Puis siège S.P.A.B.A.
et Musée Casa Mollino.

40



Casco aeronautico
di Mollino.
Casque aéronautique
de Mollino.

41



Bussola di ingresso
alla Casa Mollino.
Boussole d'entrée
de la Casa Mollino.



Porta scorrevole "giapponese".
Disegno di Campo e Graffi.
Porte coulissante
«japonaise».
Dessin de Campo et Graffi.



Ingresso con tavolo e
barometro disegnati
da Mollino.
Entrée avec table
et baromètre dessinés
par Mollino.





Polaroid, 1968-73.

46



Mensola in aggetto
da grande specchio antico.
Console d'entrée
en encorbellement
avec grand miroir ancien.

47



Ingresso.
Entrée.

48



49 Polaroid, 1968-73.



Polaroid, 1968-73.

Cucina. Rivestimento
in ceramica di Vietri.
Cuisine. Revêtement
en céramique de Vietri.



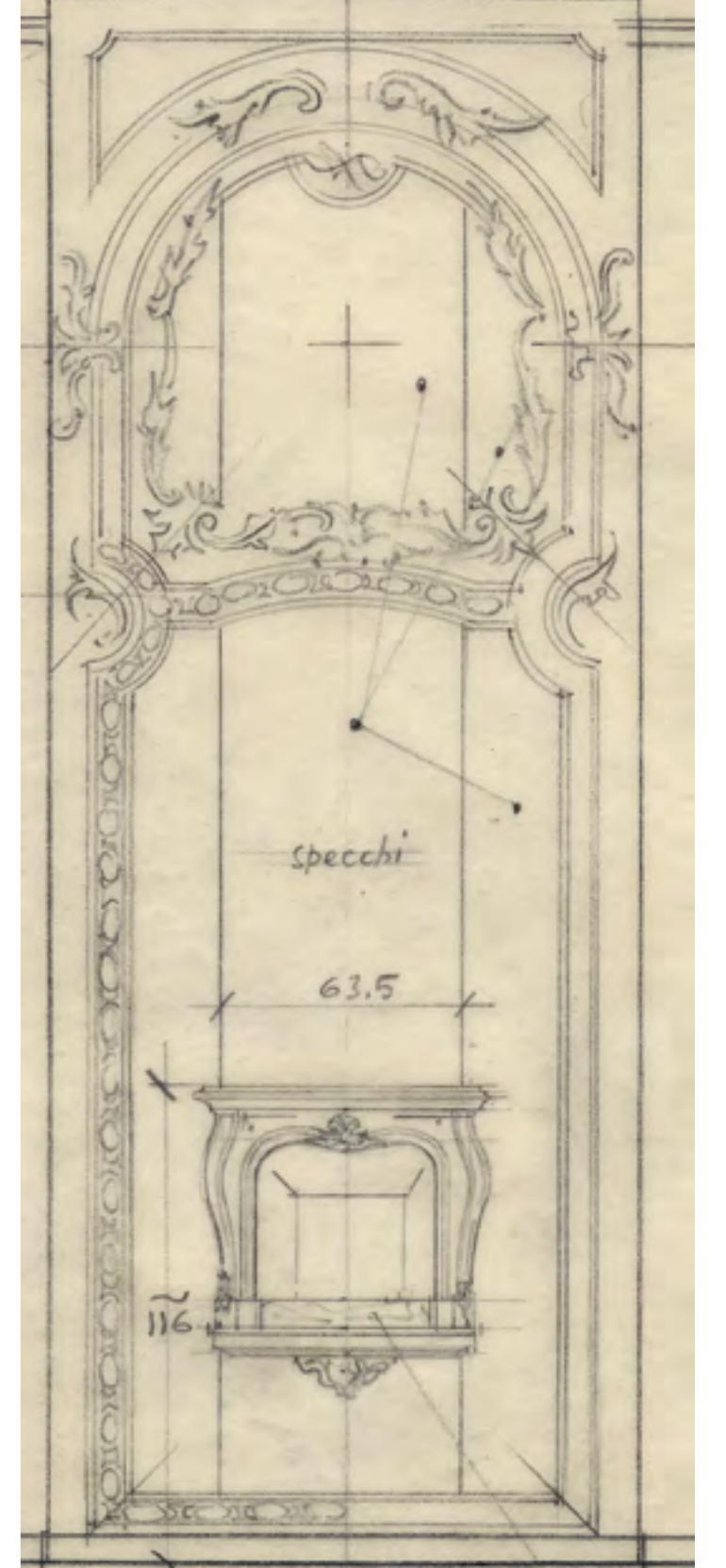


Soggiorno con camino a parete
disegnato da Mollino.
Séjour avec cheminée
dessinée par Mollino.

52

Progetto di trasformazione di
una porta antica in specchiera
con caminetto.
Projet de transformation
d'une porte ancienne en
miroir avec cheminée.

53





Incisione di H. Böhmer
per la parete del caminetto.
Gravure de H. Böhmer
pour le mur de la cheminée.

54



Libreria con riproduzione
fotografica di un Prigione
di Michelangelo.
Bibliothèque avec
la reproduction
photographique
d'un Prisonnier
de Michel-Ange.

55



Orologio da appoggio rococò.
Horloge rococo.

56



Polaroid, 1968-73.

57



Carlo Mollino
e Italo Cremona,
capitello in gesso, 1936.
Carlo Mollino
et Italo Cremona,
chapiteau en plâtre, 1936.

58

Porta del soggiorno verso
il terrazzo.
Conchiglia Tridacna Gigante.
Porte du séjour vers
la terrasse. Coquillage
Tridacne Géant.

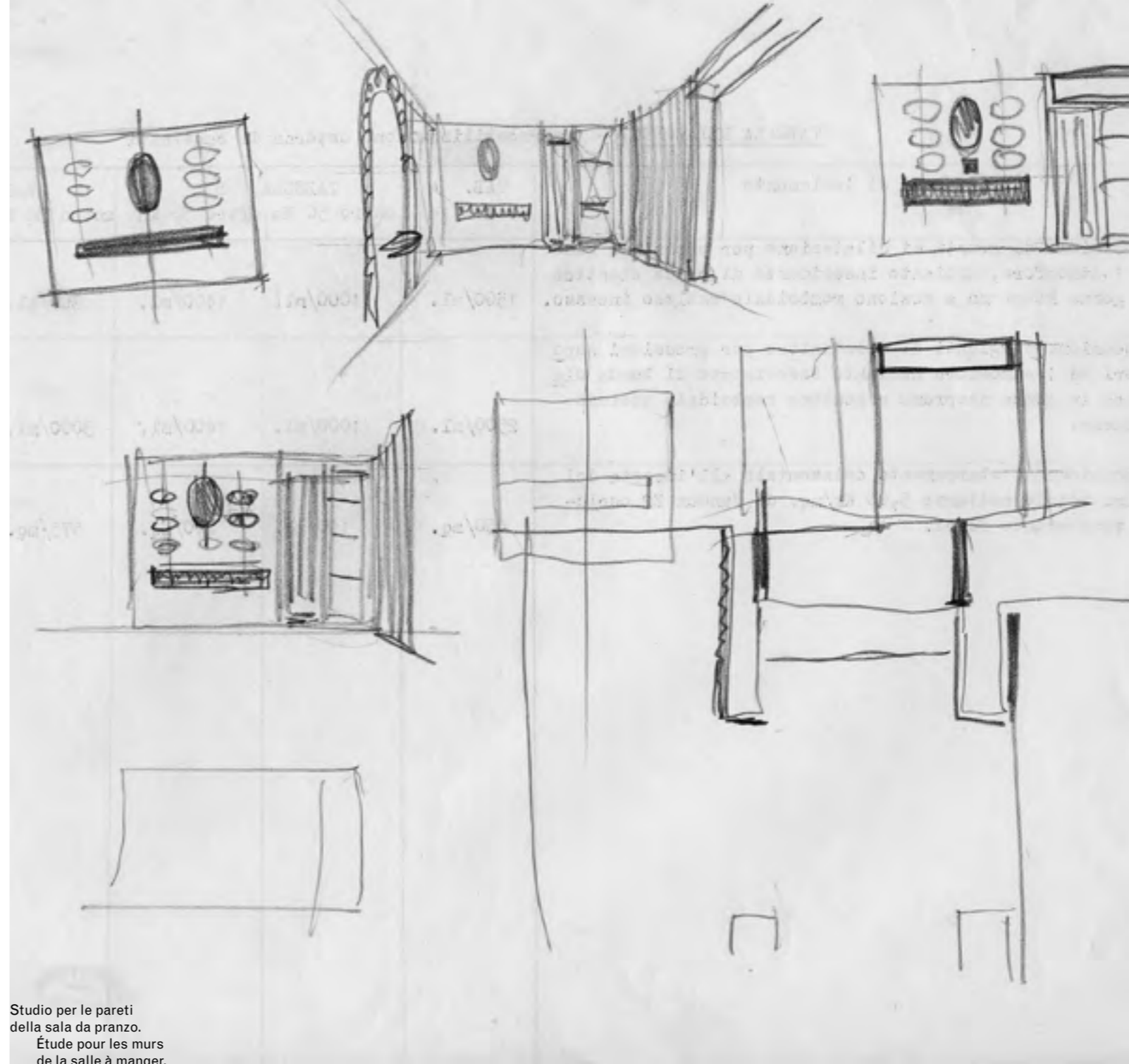
59





Il pranzo. Lampadario
giapponese, sedie Tulip,
tavolo realizzato da Mollino.
Salle à manger.
Lustre japonais, chaises
Tulip, table réalisée
par Mollino.

60



Studio per le pareti
della sala da pranzo.
Étude pour les murs
de la salle à manger.

61



Particolare della parete.
Détail du mur.

62

Bar ad incasso disegnato
da Mollino.
Bar encastré dessiné par
Mollino.

63



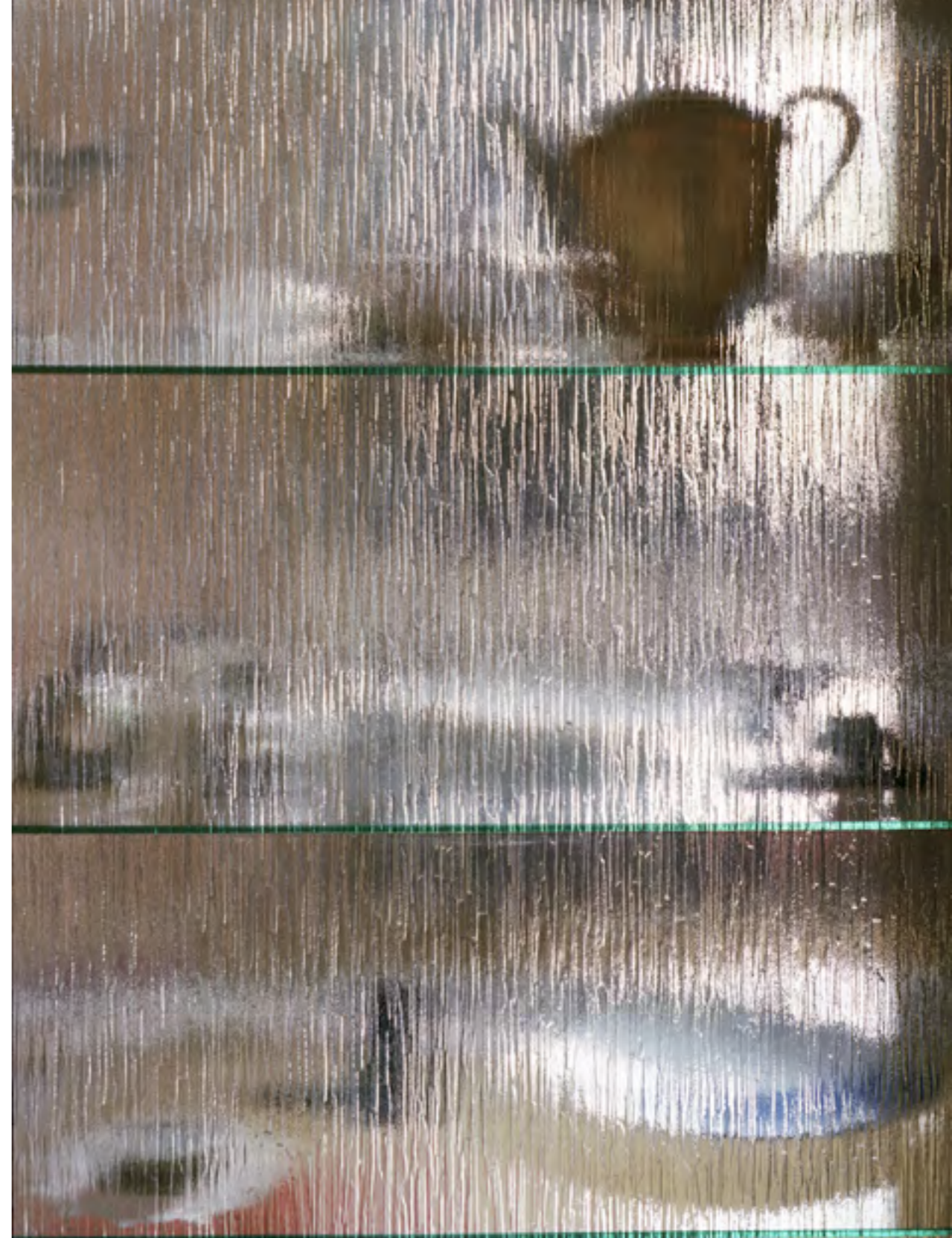
Sala da pranzo.
Salle à manger.



64

Retro della vetrina in sala
da pranzo.
Arrière de la vitrine
dans la salle à manger.

65





Calco in gesso nel bagno.
Moule en plâtre
dans la salle de bains.

66



Vista zenitale del bagno.
Vue zénithale de la salle
de bains.

67



Calco in gesso nella Camera
delle farfalle.
Moule en plâtre dans la
Chambre aux papillons.

68



69

Letto impero e Nudo
di M. Kisling nella Camera
delle farfalle.
Lit empire et Nu
de M. Kisling dans
la Chambre aux papillons.



Stampe a parete
nella Camera delle farfalle.
Moule en plâtre dans
la Chambre aux papillons. 70



Negativo di Polaroid
di Patti Smith.
Négatif de Polaroid
de Patti Smith. 71



Calzascarpe a foggia di Anubi.
Chausse-pied en forme
d'Anubis.

72



Camera delle farfalle.
Chambre aux papillons.

73



Particolare del cuscino
con barca egizia.
Détail du coussin
avec bateau égyptien.

74



Calco in gesso e camicetta
nella Camera delle farfalle.
Moule en plâtre et
corsage dans la Chambre
aux papillons.

75

Carlo

Mollino



Paolo Portoghesi
Mollino à rebours

Carlo Mollino è oggi noto nel mondo soprattutto per le sue foto erotiche e perché ha progettato mobili di forme bizzarre, simili a strutture ossee che vengono venduti – i pochi non ancora acquistati da musei – a prezzi astronomici, come quadri di Picasso o di Klee. Eppure Mollino è stato architetto nel senso più pieno della parola, teorico e storico e anzitutto abile e raffinato costruttore. La generazione alla quale appartiene, in quanto nato nel 1905, è quella stessa di Terragni, di Gardella, di Ridolfi, di Rogers, di Albini, di Scarpa, gli architetti che si sono battuti perché l'architettura moderna si affermasse anche in Italia, con una sua autonoma identità. Tra questi architetti, Mollino era il meno razionalista, il più originale e irrequieto, il più imbevuto di cultura letteraria.

Barbaramente distrutto sotto i suoi occhi il suo capolavoro, la sede della Società Ippica Torinese, ridotto in condizioni penose l'altro capolavoro, la Slittovia del Lago Nero, perduti quasi tutti i suoi arredamenti di gusto surrealista, venti anni fa sembrava che una sorte negativa, da architetto maledetto, rischiasse di cancellarne la straordinaria presenza dal panorama dell'architettura italiana; fortunatamente, l'avvicinarsi delle mode e delle trasformazioni del gusto e l'opera assidua di Fulvio e Napoleone Ferrari e di Giovanni Brino lo hanno riportato alla ribalta, molte sue opere sono state salvate o reintegrate e il centenario della sua nascita è stata un'occasione per cominciare ad affrontare il problema della sua collocazione storica.

Mollino esordisce come architetto nel 1933 con la sede della Federazione Agricoltori di Cuneo, ma sono gli arredamenti compiuti tra il '37 e il '45 che lo rendono famoso, pubblicati su *Domus* e su *Casabella* con la malleveria di Pagano e Ponti. Rispetto alla battaglia per l'affermazione del Razionalismo, combattuta dai suoi coetanei, Mollino appare orientato in modo diverso; si ribella al conformismo minimalista e orchestra le sue immagini facendo ricorso a suggestioni letterarie, simboliche e persino alla citazione di forme tradizionali, pur dimostrandosi lontano mille miglia dalla cautela dei tradizionalisti. La sede della Società Ippica Torinese introduce nel rigoroso linguaggio razionalista impennate curvilinee, citazioni barocche, una libertà compositiva che sembra aprire una nuova stagione, proprio alle soglie della guerra. Pagano ne mette subito a fuoco la capacità inventiva: "Egli ricomponne lo spazio in rapporti nuovi – scrive Pagano nel 1941 – irrequieti, saturi di strane ed espressive tensioni interiori, come se si trattasse di una cosa

animata e indipendente dalla volontà dell'artista o di un pretesto scenografico di luci e di ombre senza consistenze fisiche assolute."

"La sola cosa che deve preoccuparmi – scriveva Mollino nel 1940 – è il placare in espressione l'ossessione di queste forme che rimangono misteri finché non le hai chiuse finalmente come volevi tu – e come sentivi fosse doveroso e inevitabile": una esplicita dichiarazione di fede nella formula crociana dell'arte come intuizione-espressione in cui il contenuto, il sentimento, è "calato e fuso" nella forma. Dichiarazione di fede, maturata in giovinezza, ma mantenuta fino alla fine, che ci fa capire la specificità della figura culturale di Mollino e la sua differenza rispetto ai coetanei (come Ridolfi, Albini, Gardella, nati tra il 1904 e il 1905) che avevano accettato e difeso la loro qualifica di "razionalisti" e vedevano nell'architettura non solo una delle Arti, ma anche una disciplina tecnica impegnata nella trasformazione della società.

Certamente Mollino aveva letto nel libro pubblicato dall'Editoriale Domus nel 1935, *Dopo Sant'Elia*, il saggio in cui Argan aveva affermato che "il tentativo di partire dalla praticità per giungere all'arte" era "fallito nel modo più assoluto", e aveva aggiunto: "si capisce, quindi, come questa teoria 'razionale' dell'architettura, non abbia in sé nessuna possibilità teorica d'arte o, meglio, non indichi all'architetto nessun processo ideale che conduca all'arte [...] e in fondo non è una teoria, cioè un antefatto dell'arte, ma invece un post-fatto, cioè un tentativo di collocare alla meglio nelle esigenze contemporanee la propria creazione fantastica". Mollino è, tra gli architetti della sua generazione, il più sensibile al problema del superamento di una posizione, quella del Razionalismo, che era, già alla fine degli anni trenta, in profonda crisi nell'intero orizzonte europeo e la sua scelta è fin da principio chiarissima: affrontare la crisi come artista seguendo il proprio istinto e le proprie intuizioni, affrontare il mistero delle forme che lo ossessionavano, tentando in ogni modo di "chiuderle", e cioè definirle secondo un principio di necessità.

La consapevolezza della fragilità della base teorica del Razionalismo, ben evidente nell'esordio creativo dell'Ippica Torinese, si manifesta nel campo dell'arredo con la casa Miller e le case Devalle tra il 1938 e il 1940. La prima esperienza della casa per Ezio D'Errico invece si inserisce, senza differenze esplicite, in una serie di arredi di architetti coetanei pubblicati da *Casabella* e da *Domus*.

Un indizio importante per capire il cambio di indirizzo che avviene dopo la casa D'Errico e gli arredi successivi ci è dato dalla presenza, nella sua biblioteca, dei tredici numeri

del *Minotaure*, la leggendaria rivista di Albert Skira pubblicata dal 1933 al 1939, che si può considerare l'organo principale della cultura (non del movimento) surrealista. È vero che Mollino parlava del Surrealismo come qualcosa visto da molto lontano che qualcuno confondeva con lo spiritismo, ma non era questo il suo caso. Sfogliare le pagine del *Minotaure* è un po' come passare in rassegna il mondo poetico di Mollino nella sua prima, clamorosa definizione. Gran parte delle sue passioni, dei suoi tic, delle sue “ossessioni” trovano perfetta rispondenza in quel meraviglioso archivio di esperienze e di immagini che la rivista ha raccolto per merito dei suoi maggiori collaboratori, da Picasso, a Éluard, a Dalí, a Masson, a Matta, a Ernst, a Man Ray, a De Chirico, a Lacan.

In modo particolare appaiono fondamentali per Mollino alcune caratteristiche precipue della cultura surrealista che trovarono nel *Minotaure* una straordinaria cassa di risonanza: la tendenza a mettere sullo stesso piano, in una prospettiva atemporale, l'arte contemporanea e l'arte del passato, scoprendo la “modernità” di artisti come Paolo Uccello, Tintoretto, Cranach, Friedrich; l'apertura alle suggestioni della psicanalisi; la rivalutazione di momenti dell'arte e dell'architettura che il razionalismo aveva cancellato e deriso, come il Simbolismo e l'Art Nouveau; la propensione a rivalutare i *poètes maudits* e la cultura del Decadentismo; il rinnovato interesse per l'Ottocento; l'interesse per l'astrologia, l'occultismo; il pieno riconoscimento infine del valore artistico della fotografia.

Numerose sono le prove del debito diretto di Mollino verso il *Minotaure* anche se riguardano aspetti particolari, mentre a mio parere l'incontro fu decisivo sul piano più generale della cultura d'immagine ed ebbe come catalizzatore la profonda amicizia con Italo Cremona. Quando, nel 1948, Mollino pubblicherà il suo *Messaggio dalla Camera Oscura*, per esempio, una trentina delle grandi tavole antologiche sulla storia della fotografia sono tratte dalle pagine della rivista e, se nel caso di Man Ray la cosa poteva essere scontata, non altrettanto può dirsi per le foto di Alvarez Bravo, al quale Mollino assegna nel suo libro un ruolo di tutto rilievo.

Non meno significativa l'intonazione tra derisoria e nostalgica con la quale nel *Minotaure* viene spesso evocata la cultura d'immagine dei primi anni del Novecento e la sua vena di ingenuo erotismo (per esempio in un articolo di Paul Éluard sulle cartoline del 1905-1906).

Rispetto all'analogo atteggiamento nostrano dell'amico Maccari, che dirigeva *Il Selvaggio*, l'opzione di Mollino si dimostrerà assai più congeniale rispetto all'intonazione surrealista. Così appare estremamente interessante rileggere

il saggio dedicato da Pierre Mabilie agli specchi con le fotografie di Raoul Ubac, dove il tema, così importante per gli arredamenti di Mollino, è indagato, dal punto di vista psicanalitico, rispetto alle sue potenzialità narcisistiche, erotiche e relative al rapporto tra il soggetto e il suo doppio. Trascriviamo per il lettore alcuni passi significativi del saggio: “Si, grâce à l'habitude, nous parvenons à reconnaître notre reflet dans le miroir, il n'en demeure pas moins que l'image constitue un mystère dont nous cherchons l'explication. Quelle est cette seconde personne qui surgit en même temps que nous ? On en fait volontiers un double que l'on chargera de tous les espoirs dont la réalité nous prive. Nous désirons être éternels sans poids, invulnérables, toujours vigilants. Le double le sera pour nous. Il devient une représentation améliorée, idéalisée du ‘soi’. Des siècles ont été nécessaires pour que l'homme puisse ramener à lui l'image qui semblait extérieure, pour qu'il l'incorpore à sa personne.

[...]

Le miroir étant, je l'ai montré, l'arme principale de la prise de conscience du ‘moi’, conduit par là même à s'inquiéter des caractères véritables de la réalité. En effet, les phénomènes de réflexion sur les surfaces polies constituent le premier exemple d'une illusion c'est-à-dire d'un cas où les sens sont pris en flagrant délit d'erreur, où le doute peut naître.”

Ma la coincidenza più interessante è nell'affermazione che si può leggere a conclusione dell'editoriale dell'ultimo numero del *Minotaure*, quello del maggio 1939: “Devant la faillite incontestée du rationalisme, faillite que nous avons prévue et annoncée, la solution vitale n'est pas dans le recul ma dans l'avance VERS LES NOUVEAUX TERRITOIRES. Ces territoires, notre ambition a été de les désigner, de les définir. Notre rôle est à tout prix de maintenir, de continuer à améliorer cette position.” È giusto ricordare che nella rivista dei surrealisti, che pure tra le discipline di sua competenza inserisce fin dal primo numero l'architettura, nei suoi sei anni di vita, nonostante avesse Le Corbusier tra i suoi collaboratori, non pubblicò nemmeno un progetto di architetti contemporanei e per riempire l'evidente lacuna pubblicò il celebre saggio di Salvador Dalí “De la Beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern' Style” oltre a un'immagine del palazzo del Facteur Cheval a Hauterives e un acquarello di Hélène Smith intitolato “Paysage Ultramartien”. È davvero paradossale che uno dei pochi architetti (si potrebbero citare, insieme a lui, Niemeyer e Barragán, oltre naturalmente al Le Corbusier “clandestino” dell'attico Beistegui) che abbia cercato di tradurre la sensibilità surrealista in un'opera di

architettura sia stato proprio Carlo Mollino con l'Ippica Torinese e gli arredi di casa Miller e Devalle e che ciò sia avvenuto a Torino, in uno dei pochi paesi europei in cui non vi era stata nemmeno una delle manifestazioni surrealiste accuratamente elencate dal *Minotaure*.

L'esplorazione, da parte di Mollino, dei nuovi territori indicati dalla rivista avviene nel periodo della guerra e della “pugnolata nella schiena” inferta dall'Italia Fascista alla Francia e, se nulla sappiamo finora del suo rapporto con la politica, possiamo attribuire alla sua scelta surrealista un valore anche dal punto di vista ideologico. La casa Miller realizzata dall'architetto per le sue esigenze personali è un vero e proprio manifesto che la casa Devalle chiarisce e completa. In entrambe, l'uso creativo degli specchi denuncia un programma preciso: confrontare spazio reale e spazio virtuale in un gioco continuo e inesauribile di sovrapposizioni, di intrecci di compenetrazioni geometriche in cui emerge la consumata esperienza del fotografo, abituato a riflettere sulla “messa a fuoco” delle immagini e quindi sulla possibilità di privilegiare i piani prospettici, di distinguerli o di confonderli. Nella casa Miller, accanto agli elementi dell'immaginario surrealista – il tavolino a tre gambe, lo specchio con la sagoma della Venere, la testa di cavallo adagiata su un tappeto, il prigione di Michelangelo sotto il cristallo del tavolo – appaiono ancora elementi di gusto razionalista, come la vetrina che, nonostante il sorprendente appoggio filiforme, ricorda quella inserita da Persico nel suo arredo del negozio Parker di Milano. Il ricorso alla memoria, ancora in filigrana in casa Miller (un vecchio orologio, uno specchio barocco, collocati in modo atonale sotto il soffitto) esplode nelle case Devalle dove, abbandonata ogni inibizione, Mollino disegna numerosi elementi *in stile*: le colonnine di ottone, ambigua citazione pompeiana o ottocentesca, il piano d'appoggio con i balaustri a disposizione alterna che seguono l'esempio borrominiano, il tavolo con il piano di vetro che rivisita modelli cinquecenteschi, la testata del letto in cui il motivo barocco sinusoidale è trattato però con una libertà che fa pensare ad Aalto. Ancora più esplicita la citazione del timpano che appare ironicamente collocato come una sorta di palcoscenico teatrale in mezzo a una vetrina orizzontale dal fondo specchiante. Già nell'Ippica, Mollino aveva voluto inserire dei cancelli di ferro battuto disegnati nel linguaggio barocco e dei lampadari di legno dorato come “chiave di lettura” per il muro curvato sinusoidale, modificando in profondità la percezione d'insieme; ma nell'arredo Devalle il dado è tratto e si afferma la liceità della contaminazione tra antico e moderno non solo attraverso l'inserimento in un contesto moderno di “pezzi”

antichi, ma anche attraverso l'inserimento di elementi disegnati intenzionalmente con un gusto eclettico che trae dall'antico, con grande libertà di scelta, o la forma finita (citazione letterale di un originale) o più generalmente alcune inflessioni stilistiche rievocate affettuosamente e ironicamente nello stesso tempo. Nell'Ippica era evidente nell'uso delle superfici curvilinee l'intento di utilizzare uno strumento formale del barocco, come del resto aveva già fatto Aalto qualche anno prima, senza però un intento contaminatorio. Il consapevole anacronismo appare solo nei cancelli, in un elemento quindi estrinseco e decorativo. Nelle case Miller e Devalle si può leggere invece una dichiarazione di poetica che esplora quel “territorio della contaminazione” che i surrealisti da Dalí a Ernst, da Picasso a Cocteau avevano e avrebbero ulteriormente frequentato anche nel dopoguerra.

Prescindendo dai problemi linguistici, i due arredamenti citati pongono un problema di valutazione della riuscita dell'esperimento molliniano, resa difficile dalla loro sparizione ancorché la descrizione fotografica sia in larga misura autografa e rappresenti quindi una lettura “autentica” delle intenzioni oltre che dei risultati raggiunti. L'impressione che si prova osservando il materiale superstite nella sua integrità è di un risultato non specificamente architetonico ma importante proprio per il coinvolgimento di altre forme di espressione artistica, quella fotografica e cinematografica, quella dell'arte visiva e quella letteraria. Mollino si è lasciato sollecitare da un materiale onirico tratto dall'immaginario surrealista ma anche in larghissima misura dalla sua esperienza personale e ha ricondotto la pluralità delle suggestioni all'unità della forma, una “difficile” unità, per usare un termine caro a Robert Venturi, a cui si arriva in questo caso per flussi, sovrapposizioni, dissolvenze incrociate. Si rifletta sulle imbottiture (e qui meglio sarebbe dire in francese *capitonné*), il loro apparire su porte e soffitti oltre che su poltrone e divani (come, occorre sottolinearlo, era di moda in quegli anni) crea una situazione per così dire “acustica” e, nello stesso tempo, tattile e olfattiva.

Come Picasso negli anni trenta, Mollino non rinuncia né alla scomposizione cubista né alla compattezza tradizionale dell'immagine (si osservi il divano a cuore con lo sfondo del letto a cortine), ottenendo dalla commistione e dal continuo sovrapporsi delle immagini, tagliate dagli specchi, un effetto di magica sospensione e di attesa. La *concinnitas* albertiana (nulla si può aggiungere o levare senza perdere l'armonia) si raggiunge qui usando le tecniche dell'avanguardia, viste come da lontano, con sapiente ironia.

Il 1941 è per Mollino un anno cruciale per molte ragioni; segna lo scoppio della guerra (alla quale l'architetto riuscirà a

sottrarsi con un espediente) con le difficoltà psicologiche e di lavoro che ne conseguono, si moltiplicano le occasioni per una sortita in campo urbanistico (Aosta, Moncalieri) e la “Rassegna” dell’Ordine degli Architetti di Torino pubblica il suo scritto dedicato ad Alessandro Antonelli. Una lettera, scritta all’amico Velso Mucci nel mese di giugno, ci consente di capire lo stato d’animo di incertezza e di attesa e la qualità straordinaria delle sue riflessioni aperte al futuro. A trentasei anni, con alle spalle un brillante esordio professionale, l’architetto appare insoddisfatto dei risultati raggiunti e sembra deciso a superarne la provvisorietà e la fragilità. “La faccenda del ‘Liberty’ è cosa, come sai, ancora oscura e paurosa – ne riparleremo. Pertanto più precisamente parlando di floreale non come fatto sovrapposto, decorativismo, ti confermerò che il mio lavoro di architetto è teso alla liberazione d’ogni presupposto polemico o intellettualistico per fare in modo che *naturalmente* nasca la forma architettonica. ‘Jaillir’ in forma aperta. Questo trapasso dalla forma chiusa (funzionalismo – intendo come risultato poetico – non come termine di polemica) a quella aperta è cosa nella quale non posso che procedere cautamente per appunto non fregarmi e cadere nel decorativismo – un Neo-liberty, diremo – insomma il trapasso (e qui non credo di esser quasi solo sulla strada) deve avvenire ‘necessariamente’ e naturalmente. Allora sarò io la natura – non quella in senso letterale, ma quella che si identifica con il mio spirito – e guiderò con leggi interiori mie – il nascere delle forme in piena naturalezza epper ciò libertà. Secondo il mio modo di reagire si incurveranno le liane, si disporranno le foglie a cerchio, cesto, ventaglio, per un loro solo accogliere o rifiutare. Un bisogno sarà soddisfatto con regalità o crudele limitazione – il volgere di uno sguardo a certo percorso e meraviglia. Concluderò insomma secondo la mia ‘natura interiore’.

Parole queste che si applicano a qualsiasi e di ogni tempo manifestazione poetica, ma che nel mio caso anche bene servono a precisare un’architettura risolta appunto come ‘caso naturale’ e *inequivocabile* rivelazione ovvia – ovvia però soltanto quando risolta – ossia poesia. E per meglio chiarirmi dovrei continuare a distinguere. Spero di poter fare questo al nostro primo incontro. Meglio ancora mi ripropongo di farlo con delle architetture. Dopo il ‘Saldatore’ ho appunto in mente di scrivere un ‘Discorso sulle ossa’ dove è la parafrasi della mia poetica di architetto”.

Il riferimento all’aggettivo floreale potrebbe far pensare a un intenzionale riferimento all’eredità italiana dell’Art Nouveau, ma a mio parere va piuttosto riferito alla volontà di chiarire il rapporto architettura-natura al di là degli equivoci,

bollati da Croce, del naturalismo. E il tono alto e metaforico dello scritto rafforza questa tesi aiutandoci a capire il passaggio dal gusto surrealista degli accostamenti imprevedibili a quello delle strutture osteologiche e delle corrispondenze tra la forma del corpo e quella degli spazi e degli oggetti che lo accolgono, tipiche del secondo Mollino. La forma architettonica deve trapassare dalla forma chiusa del funzionalismo a una forma “aperta” secondo la terminologia woffliniana attraverso un percorso da compiere con cautela per evitare il temuto “decorativismo”. In questo percorso, l’artista si fa egli stesso “natura”, nel senso che assorbe la bellezza dalla sua fonte inesauribile e la trasporta, attraverso la propria interiorità, nel mondo dell’arte per il quale la bellezza, quella della natura in modo particolare è solo un’occasione da cogliere, una provocazione da accettare. Il “guidare con leggi interiori mie il nascere delle forme in piena naturalezza”, altro non è che il superamento della mimesi nella sua accezione passiva. “Elaborando le impressioni – aveva scritto Croce (*Breviario di estetica*, 1912) – l’uomo si libera da esse. Oggettivandole, le distacca da sé e si fa loro superiore. La funzione liberatrice e purificatrice dell’arte è un altro aspetto e un’altra formula del suo carattere di attività. L’attività è liberatrice appunto perché scaccia la passività.” Mollino ama la natura (il suo alter ego, l’Oberon del romanzo incompiuto pubblicato da *Casabella*, lo dichiara elencando le “serene cose” da dire: perfetta organizzazione della società, vita semplice e nessuna marcia del progresso, vita facile, brava gente sana e felice di vivere, grandissimo amore per la natura) ma il suo obiettivo è quello di trovare il modo attraverso cui le impressioni possano calarsi e fondersi nell’espressione e per questo persegue una strada tutta sua, quella di un’architettura “risolta come caso naturale”. La metafora che adopera per rendere l’idea all’amico Mucci è molto significativa e deriva direttamente dal mondo d’immagine dell’*Art Nouveau* (“secondo il mio modo di reagire si incurveranno le liane, si disporranno le foglie a cerchio, cesto, ventaglio per un loro solo accogliere o rifiutare”) direttamente imparentato con quella estetica dell’*Einführung*.

Il problema dell’*Art Nouveau* (Liberty in italiano) diventa, nella storia personale dell’architetto, un problema cruciale che coinvolge il subconscio (“cosa oscura e paurosa”). Ospita il suo foro interiore quello che sarebbe poi diventato un dramma della storiografia: includere l’*Art Nouveau* nella parabola del “movimento moderno” come farà Pevsner o espungerla come “malattia infantile” come faranno Tafuri e Dal Co? Tornando sull’argomento otto anni dopo, Mollino vede le cose in modo meno drammatico: “Se il Liberty

si allinea nel catalogo degli stili eclettici e vi convive (anche se oggi è morto vi sono indizi concreti per supporre riesumazioni e riabilitazioni parziali), ha per contro un merito “storico” che è bene, una buona volta, ricordare: è il primo movimento del gusto che libera totalmente lo spazio, la superficie, la decorazione, dai canoni millenari della membratura di gusto classicistico; e non è poco. Per trovare altrettanta disinvoltura non solo decorativa, ma planimetrica nella casa, occorre guardare al Giappone, a Creta e a Micene.” Nello stesso saggio, pubblicato a puntate su *Utopia e ambientazione*, il mondo d’immagine Liberty è rievocato con abilità letteraria. “Tra rimbalzi di esposizioni e riviste ormai celebri, nascono liane in modo vorticoso, steli estenuati in sottili ricorrenze e tesi a fasce geometrizzate di fiori, seggiole, tavoli, armadi, modulati in scelte curve vegetali, pensiline a corolla in vetro curvato e sorrette da mensole di pampini metallici, fluide colate di nervature ondose.” Le “liane” della lettera a Mucci riemergono ormai cristallizzate nel passato remoto. Si potrebbe ipotizzare che negli otto anni che separano i due scritti, Mollino abbia immaginato la riproposizione di una spazialità fluida e ondosa anticipata dai maestri dell’*Art Nouveau*, liberata dai “canoni millenari” assai più radicalmente di quanto lo fosse la sintassi ortogonale del razionalismo, un “Neo-liberty” radicale, ben diverso da quello cauto dei suoi allievi, Roberto Gabetti e Aimaro Oreglia d’Isola propensi invece a riutilizzare le “valenze rimaste libere” della Secessione viennese o della scuola di Amsterdam; un Neo-liberty vicino per certi aspetti al gusto contemporaneo delle superfici deformate (ne è evidente la prefigurazione nell’ectoplasma pendente della mostra “The Numero 2” del 1939), dei volumi liquidi, delle decorazioni spalmate sulle grandi superfici, ma per quel che può valere la mia ipotesi, certamente privo della fredde arbitrarietà e della tracotanza dell’attuale deriva architettonica.

A parte le ipotesi soggettive lo stato d’animo che traspare dalla lettera denuncia un disagio esistenziale e un bisogno di cambiamento che avrà come conseguenza nel campo dell’architettura la creazione di quell’autentico capolavoro che è la capanna del Lago Nero del 1946, in cui il programma di fluidificazione dello spazio, così evidente nello sporto della terrazza, si combina con un sentito omaggio alla tradizione alpina dell’architettura lignea. Nel campo degli spazi interni e degli arredi le difficoltà legate alla preesistenza degli involucri murari sembrano orientare l’architetto verso un programma meno ambizioso: organizzare lo spazio esistente in senso teatrale (nella direzione di una “crudele limitazione”), assegnando però ai “mobili” il ruolo di protagonisti (dove quindi il “bisogno” viene soddisfatto con vera “regalità”)

informando la loro modellazione a quel “discorso sulle ossa” che trasforma l’architettura in un “caso naturale”.

Durante la guerra, nel 1943, *Domus* pubblica, tra le case ideali dei giovani architetti, la torre sulla collina torinese che Mollino immagina per sé, accompagnandola con una lettera a Ponti in cui si confessa senza reticenze. “Ti devo confessare però per prima cosa – scrive – che, personalmente, prescindendo dalla quotidiana omerica lotta silenziosa con mio padre al quale voglio un bene grandissimo, non desidero affatto cambiare l’ambiente nel quale vivo e lavoro: l’ufficio è la copia fedele di un banco commerciale olandese; la casa, una prodigiosa sovrapposizione dei modi di vivere e pensare dall’umbertino al tardo floreale con insieme tutte le ramificazioni che l’assenza totale di preoccupazioni di gusto può generare. Se rimanessi solo non cambierei una seggiola; l’ambiente è il più *neutro* che io possa desiderare: non mi disturba, non mi eccita a sbagli, ma mi lascia libero di essere solo con la fantasia, chiamiamola il mio paesaggio interiore per dar tono al discorso. Solo rimane percettibile quel senso continuamente rinnovantesi di lieve nausea, necessario a impedire l’accettazione, l’adagiamento. Così dovessi, avessi *necessità*, di costruirmi una casa per me partirei dal principio di non *disturbare*, e di lasciarmi libero il muovere e l’evolversi dello spirito, pur concedendo al mio gusto attuale il meno possibile, conscio che la sfera platonica dell’opera raggiunta finisce pur sempre per coincidere col fatto *attuale* del gusto. Ma la faccenda è un’altra e cioè di non incidere il fatto poetico futuro, necessariamente diverso dall’attuale, con la prepotenza d’un ambiente. Si può dire che il problema espressivo di una casa per sé di un architetto è appunto questo solo.” Troviamo quindi l’architetto ancora assorbito tra i dubbi, disponibile però a un’esercitazione di stile. Alla tensione verso l’architettura come “caso naturale” si può addebitare la curva concavo-convessa della parete verso la Collina, già sperimentata nell’Ippica, e la falcata dell’attacco con l’arco asimmetrico e l’inserito della scala, ma anche i singoli piani della torre sono dinamicamente configurati da curve concave in dialettica contrapposizione alle vetrate rettilinee rivolte verso il panorama della città.

Nell’aprile del ‘44, *Stile* pubblica, accompagnata da una lunga lettera, la “casa sull’altura”, un’altra risposta ai dubbi e alle inquietudini della lettera a Mucci. Mollino cita a proposito del suo progetto, anche questo pensato per abitarci, De Maistre e il Vangelo di Luca a proposito della “Trasfigurazione” e immagina qualcosa che partecipa della provvisorietà della tenda e della orizzontalità di un racconto in cui già emergono la complessità e le contraddizioni come viatico a una libera

rivisitazione del passato prossimo e remoto, implicita prefigurazione di quanto Robert Venturi teorizzerà dieci anni dopo nel suo celebre libro. Le volte leggere che collegano la sala maestra e gli ambienti laterali configurano un sistema basilicale mentre il soggiorno si avvale di un soffitto inclinato, sul quale con una “lanterna magica” possono proiettarsi fastose decorazioni di antichi palazzi. La biblioteca ricorda la sagoma esterna della cupola di Santa Sofia. Ormai nessuna inibizione impedisce a Mollino di recuperare tecniche antiche, archetipi, soluzioni formali trasfigurate.

“Vorrei parlarti – scrive Mollino a Gio Ponti – del mio sentimento ‘del nostro tempo’ che non è già più quello pur fecondo e motore di opere bellissime e concrete che si può riassumere nella parola ‘funzionale’ o in tante altre sorte parallele. Di dove nasce questa fantasia se non da un paesaggio interiore e insieme da una moralità del sentimento? Sentimento che in questo caso non si esalta più *solamente* al mito biologico della tecnica e della vita organizzata e gioiosa di tabelle e di vitamine, di ultravioletti e di pesi controllati e di scientificismo d'alveare, fine a se stesso. Troppo abbiamo dimenticato che la scienza non è solo serva della tecnica, ma anche e soprattutto sublime dialogo tra l'uomo e la realtà; questa la squisita facoltà che ci fa veramente uomini. Mito ben valido, quello tecnicista, a darci opere d'arte, (e le abbiamo bellissime) ma ormai *insufficiente* e ben sfiatato. Dopo che cosa rimane? Terre promesse trovate invariabilmente arse e sterili.

E nemmeno mi seduce, se solo, l'incanto ipnotico, fisiologico, di ritmi formali, quelli che sono il *pretesto* dell'albeggiare dell'ispirazione e della ricreazione estetica, *ma non ancora arte*. Non un'evasione dalla realtà, non un canto della decadenza, ma un dominio di quanto è il nostro mondo di conoscenza; una sintesi nel tempo e nello spazio, del bisogno quotidiano, della vita meccanica e biologica della materia oltre che dello spirito: ‘vivi e conosci’.” L'approdo dell'inquietudine, rispetto alla lettera del 1941, sembra essersi spostato verso un nuovo eclettismo: “penso che già da tempo è nell'aria che respiriamo un eclettismo *ben differente da quello dell'ultimo Ottocento*; questa la mia immagine e non solo personale (come non sarebbe indispensabile alla sua legittimità) *Eclettismo*: parola pericolosa; ma non saprei trovarne di più esatte. Usata ormai impropriamente per quell'architettura di *somma* anziché nel senso di *sintesi* e di ripensamento originale quale non solo io l'intendo, ma quale è il suo preciso senso etimologico e filosofico; *contrapposta* perciò a “sincretismo” quale si può definire propriamente invece quella *mescolanza* retorica del culturalismo dell'ultimo Ottocento e purtroppo (poiché irrisolto) ancor oggi in vita più che mai e

risorgente nelle più impensate incarnazioni (vedi Russia e non solo) e potentemente in linea con tutte le ideologie tecniciste.” Anche in questa lettera emerge un progetto affascinante in anticipo sui tempi ed è giusto chiedersi come mai, anche di questa ipotesi, Mollino non ci abbia dato che qualche frammento.

Nel dopoguerra, si accendono gradualmente le sue passioni extra-architettoniche per la montagna, lo sci, la fotografia, la moda, le automobili e l'aviazione acrobatica che gradualmente lo allontaneranno dall'impegno professionale. La montagna però fa eccezione perché è lì che si sviluppa, fin dagli anni Trenta l'interesse filologico per la tradizione costruttiva del legno che lo porterà non solo a scoprire la “modernità” della “architettura senza architetti delle valli alpine” ma gli offrirà l'ispirazione per il suo secondo capolavoro, la stazione della slittovia del Lago Nero a Sauze d'Oulx (1946-47), un edificio in cui convergono mirabilmente il suo interesse per le strutture innovative e il suo culto della tradizione. Il basamento da cui sorge la struttura lignea dell'edificio è realizzato in cemento armato con una morfologia organica che sviluppa la sensibilità plastica di Mendelsohn in modo originale, anticipando Eero Saarinen e Kenzo Tange. L'idea di base è quella di appoggiare su una grande piastra un volume prismatico che si dilata verso l'alto, coperto da un tetto a due falde, ma ogni elemento di questo insieme è analizzato e risolto in modo sorprendente e creativo. Si potrebbe dire, in senso heideggeriano, e rifacendosi a Hölderlin, che Mollino ci insegna qui ad “abitare la neve” e ad abitarla “poeticamente”. La piastra, chiusa al disotto del blocco che la sovrasta, si allarga davanti come una piazza all'aperto e poggia su due pilastri appoggiati a cerniere che acquistano per ragioni statiche il profilo, ristretto verso il basso, di grandi “zampe” che sradicano la piastra dal suolo e la fanno librare nello spazio. La struttura lignea della capanna deriva filologicamente dal *rascard* valdostano, ma ciò che nel modello si chiude a formare scatola, i piani di contenimento dello spazio interno, si inclinano e si aprono in modo diverso verso i quattro lati raccontandoci il primato dello spazio interno abitabile. Una prova della rilettura critica e innovativa della struttura tradizionale sta nei tiranti metallici che consentono al trave ligneo soprastante di mantenere un'elegante leggerezza, un sistema che sarà alla base delle soluzioni innovative di Peter Rice e che si diffonderà come un'epidemia cinquant'anni dopo.

Mollino – è evidente – ha assimilato l'insegnamento di Wright, decostruendo la scatola muraria e utilizzando l'idea del pilastro ad ombrello che nella capanna del Lago Nero però si fonde al solaio con una sensibilità che chiama in causa

Borromini, Guarini e Juvarra. Al di sotto della piattaforma, bianca come la neve, si ha la sensazione di un'architettura umanizzata fino allo spasimo: un'architettura che respira, accoglie, abbraccia, saluta. Nel dopoguerra italiano, Zevi fece ogni sforzo per incoraggiare la creazione di un'architettura organica italiana, scoraggiando contemporaneamente l'imitazione delle opere wrightiane. Mollino, forse il solo ad esser riuscito a fare un'architettura organica autentica, fa ancora una volta a modo suo: guarda a Wright senza complessi di inferiorità, lo continua e lo emenda.

Sulla scia della capanna del Lago Nero, Mollino costruisce, dal 1951 al 1953, una casa sull'altipiano di Agra, presso Luino, parzialmente ancorata al terreno, ma flottante sullo spazio e dinamicamente orientata, un esempio di come la passione aeronautica si proietti in modo diretto nell'architettura costruita.

Negativa invece l'esperienza di Cervinia, dove l'architetto deve cimentarsi con l'intenzione speculativa del committente. Da un'idea brillante di un edificio nettamente orientato verso il sole, con al di sopra una grande terrazza, pensata come piazzetta tra due pareti di pietra, si passa gradualmente ad un volume convenzionale che servirà da modello alle infinite aggressioni al paesaggio che segnano gli anni del boom economico.

La verità è che tra l'architetto e il potere, tra l'architetto e la società in cui vive, nell'Italia del dopoguerra, i rapporti sono quasi sempre strumentali, sembra mancare ogni canale di comunicazione culturale, ogni possibilità d'intesa e di fruttuosa collaborazione al di là delle piccole occasioni private. Mollino è considerato ancora – come diceva Ridolfi per chiarire il suo rapporto con il potere – un “architetto di periferia e rimane quindi tagliato fuori dal processo della crescita urbana. La Torino degli Agnelli non sembra minimamente accorgersi della peculiarità torinese del personaggio e lo consulta per un concorso a inviti, vinto da Kevin Roche, solo nel 1973, l'anno della sua morte. Lo stesso Adriano Olivetti, quando capita l'occasione di fargli costruire un albergo sulla roccia del Castellazzo ad Ivrea, lo abbandona all'incomprensione dei “carissimi colleghi”, Quaroni Fiocchi e Ranieri che lo vorrebbero sensibile alla loro idea di ambientamento. Le amare riflessioni di Mollino sul rapporto committente-architetto ci fanno capire come egli abbia, sotto il velo dell'ironia, vissuto tragicamente una difficoltà d'intesa che è alla base dell'incompiutezza della sua figura di architetto. “Senza cliente – si legge nella *Vita di Oberon* – l'architettura non esiste. Per ‘fare arte’ abbiamo bisogno di lui; senza di lui siamo artisti che discutono al caffè. È lui che

bisogna deportare, prendere a calci (?), a lui che bisogna fare minaccia a mano armata.”

Tornando agli “interni” di Mollino, tra le case Devalle del '39-'40 e la casa per Ada e Cesare Minola del '44-'46 si collocano numerosi progetti di arredi in cui entra con forza il tema del piano libero curvato. Tra questi eccelle la camera per Ettore Caretta, del 1941, che una serie di disegni efficacissimi consente di accostare ai temi della lettera a Mucci, per la forma organica della piccola scrivania collegata alla libreria, per la sagoma curvilinea dei tendaggi che racchiudono il letto in un involucro semi-trasparente. Al periodo dal 1941 al 1948 appartengono alcuni progetti di case in cui spazi estroflessi dal contorno mistilineo fanno supporre una conoscenza graduale dell'indirizzo di ricerca di Alvar Aalto; è il caso della villa Demonte, della casa a Positano e delle due case, parallele come ispirazione, disegnate per Ada Minola e per Umberto Mastroianni ad Acitrezza. Progetti in cui davvero l'architettura diventa “caso naturale” descritto con uno slancio e una felicità che ne fanno rimpiangere il destino di “architetture interrotte”.

Nelle due case Minola si chiarisce la strategia del secondo Mollino che tende ad escludere i colpi di teatro d'ispirazione surrealista a vantaggio di una rigorosa impostazione narrativa immersa nella suggestione biomorfica. Le pareti definiscono spazi regolari prismatici che sarà compito degli arredi smussare e collegare tra loro attraverso rimandi visivi. Una gigantografia (nella casa di Ada e Cesare), che riproduce un'incisione con un bosco e una grotta, crea lo sfondo fantastico su cui i mobili con le loro linee tese e scattanti si stagliano. Questi mobili recitano il loro dramma triangolare tra la corposa consistenza della *chaise longue*, la sagoma eretta della poltrona e quella scheletrica del tavolino che mima la tensione muscolare di un cavallo prima del salto.

Nella casa Orengo la stessa semplicità e ampiezza di gesto, con il ricorso però agli specchi e a un'inedita transenna trasparente che ricorda Mackintosh. Nella casa Rivetti invece, ritroviamo un Mollino in piena forma: specchi, tendaggi, gigantografie, che invadono anche il soffitto in un clima però controllatissimo che esprime un senso di distacco, una compiuta maturità. Il ruolo di detonatori spetta sempre ai mobili, disegnati come archi e balestre nell'atto di scattare con un'eleganza giunta ormai al suo acme. Il commento autocritico, come sempre, coglie nel segno. “Di fronte a un tema divenuto ormai estremamente soggettivo – scrive – l'architetto autentico gode di una libertà invidiabile, si sente demiurgo in una sfera immaginaria dove il committente ha la consistenza di una farfalla o di un pipistrello. Se è una farfalla

sarà tale da essere pronta a colorarsi del romanzo dell'architetto.”

Nel 1950 Mollino vince, insieme ad Aldo Morbelli, il concorso per il rifacimento del teatro Vittorio Emanuele a Torino e realizza uno dei suoi spazi più belli e meno complessi, trasformandolo in un *auditorium* adatto alle esigenze della Rai. Il fondale, con l'organo racchiuso in un contorno arcuato, fa pensare ai disegni di Mendelsohn, come del resto l'ariosa composizione a cerchi concentrici sovrapposti. Anche se brevissimo il periodo passato da Mollino nello studio di Erich Mendelsohn, qui se ne avverte il valore formativo.

Con la metà degli anni cinquanta, dopo il trauma della morte del padre, il centro degli interessi di Mollino si sposta verso le altre passioni-ossessioni della sua vita: la meccanica, lo sci, il volo, la fotografia come arte o come mero strumento di un malinconico erotismo. Continua a progettare, ma la qualità dei suoi interventi, almeno fino alla fine del decennio, non è più la stessa.

Spezza questa spirale involutiva il dancing Lutrario di Torino del 1959, in cui riemergono le sue doti di incantatore e la sua capacità di controllare un'orchestrazione complessa in cui spazio, luce, colore, specchi, riflessi, intrichi lineari, concorrono a uno spettacolo continuo, fatto non per una contemplazione astratta ma per una fruizione nel movimento in mezzo a una folla a sua volta mobile e animata nel gesto e nelle voci. Specialmente la scala, con la sua ringhiera filiforme avvolta come una rete intorno al vuoto, dimostra l'intatta capacità molliniana, sulla scia di Horta si direbbe, di plasmare immagini di forte valenza biologica.

Prima della sua morte, nel 1973, Mollino può cimentarsi con il tema congeniale del teatro e lo fa, superando ogni stanchezza, con uno splendido progetto irrealizzato e con il suo ultimo capolavoro: la costruzione del Teatro Regio. Il concorso per il teatro di Cagliari in cui gli viene assegnato solo il terzo premio, proponeva una sala dalla forma magica di una zucca immersa in un dinamico volume plasmato nello spirito degli schizzi di Mendelsohn. La sezione e gli schizzi prospettici ci mostrano, a dispetto di ogni possibile previsione, l'intatta freschezza di chi ha accumulato dentro di sé un mondo intero di sogni "edificabili" ed è ancora in grado di riversare nell'attesa occasione la parte migliore di questi sogni. Il "Regio" è la grande occasione della sua vita: costruire un grande teatro al centro della sua amata città, senza altri vincoli che quello dell'inserimento in un tessuto preesistente. La scelta di non intaccare l'omogeneità del contesto urbanistico concentra l'attenzione di Mollino sullo spazio interno racchiuso con discrezione tra due alte mura di mattoni in cui il motivo bugnato dell'Ippica, a punta di diamante, fa da basamento a un

paramento di mattoni disegnato in positivo e in negativo con le stelle guariniane di palazzo Carignano. Le due pareti si incurvano come a plasmare la cassa risonante di uno strumento musicale e dialogano a distanza con il fronte ricostruito verso la città, in cui Mollino affronta il "falso storico" con una spregiudicatezza davvero "antica".

Solo verso l'ingresso le mura si aprono in grandi vetrate per illuminare un monumentale sistema di scale, anche mobili, in cui l'architetto si confronta felicemente con il tema juvarriano di Palazzo Madama. Nella sala, Mollino mette a contrasto efficacemente tre temi dominanti: la morsa dei palchetti sfalsati, legati al soffitto a cesta inciso da un labirinto di fessure; la cascata di stalattiti del lampadario centrale e la superficie vibrante rosso carminio della platea, incurvata come la valva di una conchiglia. La conchiglia, simbolo dell'eternità, tante volte collocata a sorpresa negli arredi o disegnata sulla carta con la grafite tenera, per l'ultima volta riemergeva dalla mente dell'architetto come immagine dello spazio accogliente, a suggello di una vita dedicata al culto dell'arte, arte nella e della vita e vita come opera d'arte.

Il Teatro Regio, costruito da Benedetto Alfieri nel 1740 era stato vittima nel febbraio del 1936 di un incendio devastante e da allora, date le condizioni disastrose di quanto ne rimaneva, era iniziata la lunga avventura della ricostruzione. Un concorso, bandito nel 1937, ebbe come vincitori gli architetti Aldo Morbelli e Robaldo Moro della Rocca, ma il continuo cambiamento delle intenzioni della committenza pubblica e delle norme urbanistiche che ne condizionavano la collocazione motivò una serie infinita di varianti. Iniziati i lavori, nel '39 intervennero subito a decretarne la sospensione le difficoltà dell'autarchia e i gravi danni causati dai bombardamenti agli edifici circostanti. Costretti nel dopoguerra ad approntare altre tre varianti, gli architetti (nel frattempo Aldo Morbelli era morto) si videro poi esonerati dall'incarico che venne affidato dal sindaco Grosso a Carlo Mollino con la collaborazione per la scenotecnica dell'ing. Zavelani Rossi. Motivo di questa complicatissima vicenda, tipicamente italiana, la dimensione del teatro imposta dalla committenza – sensibile alle vicende economiche del paese e alle sue, continuamente rinascenti, manie di grandezza – che varia dagli iniziali 2000 posti, ai 3300 del 1937, ai 2700 del 1939, ai 4000 del 1948, ai 3500 del 1955, ai 2400 dell'ultimo progetto del della Rocca, ai 1800 richiesti a Mollino per il nuovo progetto, più che sufficienti per un teatro dell'opera.



L'incarico definitivo arriva nel 1966 e per giungere all'inaugurazione occorreranno ancora 7 anni di lavoro intenso che vede Mollino a capo di un'équipe interdisciplinare votata con rigore torinese a far quadrare un bilancio assai contenuto.

Mollino ha raccontato in una minuziosa relazione il clima di collaborazione che si era instaurato nella piccola comunità dei costruttori senza tacere delle sue "urla scomposte di madre ferita" e delle "inesauste pretese dei progettisti" nei confronti del direttore dei lavori.

Quando si trattò di raccontare in pubblico il progetto del teatro, Mollino si presentò con un uovo in mano che doveva servire a spiegare la forma simbolica dominante che lega tra loro i diversi involucri spaziali. Per definire la sala, l'architetto parla infatti di una "forma intermedia tra l'uovo e l'ostrica semiaperta, dove alla cerniera delle valve corrisponde il palcoscenico". Lo spazio creato dall'involucro è tutt'altro che un "vuoto", ha la consistenza di un flusso orientato verso la scena, ma che prima di restringersi nel palcoscenico si dilata celebrando lo "stare insieme" di tanta gente riunita non solo per guardare, ma per guardarsi. Maestro di erotismo nel senso dell'estasi dei sensi, Mollino esprime qui il valore di relazione della folla di spettatori che si scambiano sguardi, gesti, saluti, in un fantastico gioco collettivo.

Viene in mente quanto Goethe ha scritto, nel "Viaggio in Italia" a proposito dell'anfiteatro di Verona nel settembre del 1786: "un anfiteatro come questo è costruito proprio perché il popolo ricavi dallo spettacolo di sé una impressione imponente, e perché il popolo prenda gioco di se stesso ... l'architetto costruisce con arte questa specie di cratere nel modo più semplice possibile; il popolo ne costituirà l'ornamento... Quando il popolo si vedeva qui radunato ... la bestia dalle molte teste ed i molti cervelli aggirantesi alla ceca in qua e in là, si sentiva riunita in un nobile corpo, destinata ad una unità, consolidata e fusa in una massa, simile a una figura sola, dotata di uno spirito solo. La semplicità dell'ovale colpisce nel modo più simpatico l'occhio di ogni osservatore".

Osservando le piante dei vari livelli, si capisce che il progetto psicologico di Mollino è un'esaltazione della corporeità che fa leva sulle reazioni più elementari. È già stato osservato che la pianta suggerisce la forma di un corpo femminile. Le pareti esterne curvilinee prossime all'innesto con il portico del Castellamonte suggeriscono la sagoma dei seni, mentre le pareti piene che fiancheggiano i servizi scenici suggeriscono i fianchi. Più importante però di questa iconologia segreta che forse propone l'equazione donna-teatro-donna, è la concatenazione delle superfici curvilinee che, nella percezione degli spazi di percorso e nella sala, colpiscono la

vista in una vicenda narrativa che continuamente riporta l'attenzione dello spettatore verso la morfologia del corpo, sollecitando dal corpo degli spettatori una reazione empatica.

Purtroppo la sala è stata restaurata cancellando uno dei suoi dettagli più significativi: l'involucro del proscenio, che Mollino aveva plasmato ironicamente a similitudine del video di un televisore, è stato trasformato – ironia della sorte – dai migliori allievi dell'architetto, Roberto Gabetti e Aimaro Oreglia d'Isola, in un rigido sistema di telai rettangolari che interrompono la fluenza delle linee e superfici curve. Tutto ciò in omaggio alla teoria acustica dominante in quegli anni e alla supponenza degli specialisti di questa disciplina che si ritengono depositari di una verità indimostrabile.

La serie degli ambienti che collegano la sala al corpo ricostruito che fronteggia la piazza è l'altro spettacolare palcoscenico offerto da Mollino agli spettatori: una serie di passerelle sospese che recuperano la tradizione delle grandi scale barocche di Torino, quella guariniana di palazzo Carignano e quella juvarriana di palazzo Madama. Al dinamismo massiccio del linguaggio barocco però Mollino contrappone la trasparenza, la sovrapposizione, in una continua dissolvenza incrociata di estrazione cinematografica. La coincidenza tra il disegno al tratto, che riassume le sue intenzioni, e il risultato ottenuto è davvero ammirevole e si deve, oltre che alla cura appassionata del progettista, alla grande abilità dello strutturista Sergio Musmeci, che ha saputo sacrificare la sua personale creatività alla volontà espressiva dell'architetto.

Negli spazi del foyer e delle scale, come nella sala, domina il colore rosso, un misto di carminio e vermiglio che Mollino avrebbe voluto identificabili come in un dipinto divisionista. La scelta del colore si lega al suo valore simbolico, inscindibile com'è dall'epopea borghese del melodramma. Probabilmente Mollino conosceva le dichiarazioni a questo proposito di Charles Garnier che riconosce all'oro "la sua sontuosità, la sua ricchezza, il suo splendore e il suo potere". "Garnier – ha scritto Georges Banu – prende a prestito il vocabolario del ritrattista: egli non si riferisce ai corpi, ma solamente ai volti. Il riflesso del rosso imporpora le gote, fa brillare gli occhi e fa risaltare il biancore dei busti, la parte superiore del corpo, quella che la tragedia ha glorificato e il palco messa sul trono, quella che rifiuta il basso e i suoi poteri sovversivi [...] il rosso, il colore del sangue e del fuoco, rende il luogo teatrale, il quadro di una passione dove lo spettatore è protagonista."

Mollino adatta al suo teatro il binomio garnieriano del rosso e dell'oro (falso), dando un ruolo decisivo all'alluminio



“aurato” che serve non a scaldare ma a raffreddare l’effetto dell’accoppiamento così ricco di significati simbolici. “Il rosso e oro – è ancora Banu che scrive –, ciascuno dei due termini si trova alla fonte di un nugolo di connotazioni. Queste sorgono da un fondo culturale comunemente condiviso, dove l’oro primordiale e il sangue rituale si confondono. L’oro del teatro, così come il suo rosso riportano alle origini, poiché non si può ugualmente ridurli a una semplice presenza nel campo della coscienza borghese. E in modo impreveduto, è attraverso il rosso e oro, e tutto ciò a cui rimanda a livello di reminiscenza, che il teatro all’italiana si ricollega al problema delle origini. Origini poste nelle strutture più profonde di quel luogo che, a prima vista, sembrava essere votato alla mondanità. E tutto ciò, grazie all’ambivalenza dell’oro o del sangue, poiché ciascuno di questi può riconvertire la sua positività nel suo contrario [...]. I due colori riuniti rinviano a dei soggetti che nello spirito di un europeo partecipano entrambi a un antico desiderio di metamorfosi, il rosso evoca il sangue di Cristo, che ogni credente è invitato a bere per il miracolo della transustanziazione che l’officiante la messa è tenuto a operare: il vino che egli offre è il sangue [...] Allo stesso modo, gli alchimisti hanno cercato di trasformare il piombo in oro. Ognuna di queste operazioni è, come il teatro, visitata dallo spirito del miracolo condiviso. Nella sala del teatro all’italiana si riconoscono questi vecchi sogni di metamorfosi ai quali il rosso e oro serve come simbolo nascosto. Non si dà forse anche una definizione del teatro come attività dove si tramuta il piombo dei nostri gesti e il vino delle nostre parole nell’oro dei sacrifici e nel sangue degli eroi?

Il rosso e oro rimanda un’immagine doppia. Vi si può scoprire un orgoglio del presente, l’orgoglio borghese, e un ricordo antico che invita a confrontarsi con questa ambivalenza, a sperimentarla, a viverla indistintamente e, al limite, a non scegliere. Chi siamo noi quando ci culliamo nel rosso e oro dei nostri teatri? Dei borghesi o degli Atridi? Entrambi, senza dubbio. Ma ci possiamo chiedere allora se il rosso e oro non sia la confessione del borghese che sogna di essere un eroe antico? Segno di bovarismo, certo, con tutto ciò che questo comporta come proiezione e artificio, ma anche come disfatta. Emma sprofondava le unghie nel rosso dei velluti dell’Opéra di Rouen, come una Medea nel sangue dei suoi figli.”

Certo, nel Regio di Mollino vi è anche l’ossequio ironico ai riti della borghesia, alla quale l’architetto apparteneva con distacco ma senza vergogna: lo dimostra la coppia schizzata nel disegno elaboratissimo relativo all’atrio, dove entrano con elegante discrezione una giovane formosa accompagnata da

“un uomo in frack”. Così come, nell’altro disegno dedicato al profilo “sinuoso” delle pareti esterne si offre come chiave interpretativa una delicata fanciulla di cui si intravede il profilo del seno. L’aggettivo *sinueuse*, in italiano “sinuoso”, non deriva forse da seno? Eppure se qualcosa i critici non hanno perdonato a Mollino è proprio la chiarezza esplicita delle sue allusioni biomorfiche, non certo per pruderie ma per l’imbarazzante sospetto, generato dalla confusione tra etica ed estetica, che il gusto possa davvero essere “cattivo”. Se Mollino osava d’altronde scoprire nudità anche nel contesto delle sue architetture, come nelle sue celebri fotografie, non era certo per volgare erotismo; basta osservare, per convincersene, la discrezione e la lambiccata astrazione geometrica che informa l’opera fotografica. Il motivo della scelta coerente di un universo flessuoso curvilineo, concavo-convesso e, in modo particolare, delle forme che l’asse di simmetria divide e governa, nasce dal desiderio di confrontarsi con la vita, con il fenomeno dell’istinto erotico, per esempio, che attribuisce alle forme, scoperte nei punti “giusti”, un valore simbolico anticipatore della *voluptas*, alla ricerca dei momenti in cui la vita, allo stato potenziale o attraverso la morfologia organica, esibisce e disvela, al confine tra visibile e invisibile, i suoi incanti e i suoi misteri, fino a sperimentare, oltre ai brividi dell’occultismo, le gioie dei viaggi, l’emozione del volo acrobatico, della velocità sfrenata del bisiluro, l’ebbrezza delle discese frenetiche sui declivi nevosi. Anche Oscar Niemeyer del resto, un quasi coetaneo, non nascondeva l’ispirazione erotica del suo linguaggio tanto che, dietro la sua scrivania nello studio di Copacabana, conservava a più di novant’anni, un paesaggio collinoso fatto di schiene di giovani fanciulle sdraiate sulla spiaggia.

L’opera prima di Mollino, un bassorilievo scolpito a vent’anni che rappresenta un uomo e una donna elegantemente vestiti, ciascuno con il proprio cappello appoggiato a terra, s’intitola *Progetto di Bambino*. La polarità maschile-femminile, vissuta in profondità dall’architetto, diventerà sempre più complicata e difficile, escludendo a priori l’approdo familiare. Il culto entusiasta della vita, viziato dal narcisismo, scaturisce nel caso di Mollino proprio dalla “difficoltà di vivere”, dalla nostalgia per un mondo inafferrabile, immerso nelle nebbie del passato, ma anche nelle promesse del futuro, una difficoltà dolorosa che solo l’arte, l’invenzione, la fantasia, e le voluttuose evasioni hanno reso tollerabile.





Carlo Mollino con la madre
e le zie, circa 1911.
Carlo Mollino avec sa mère
et ses tantes, vers 1911.



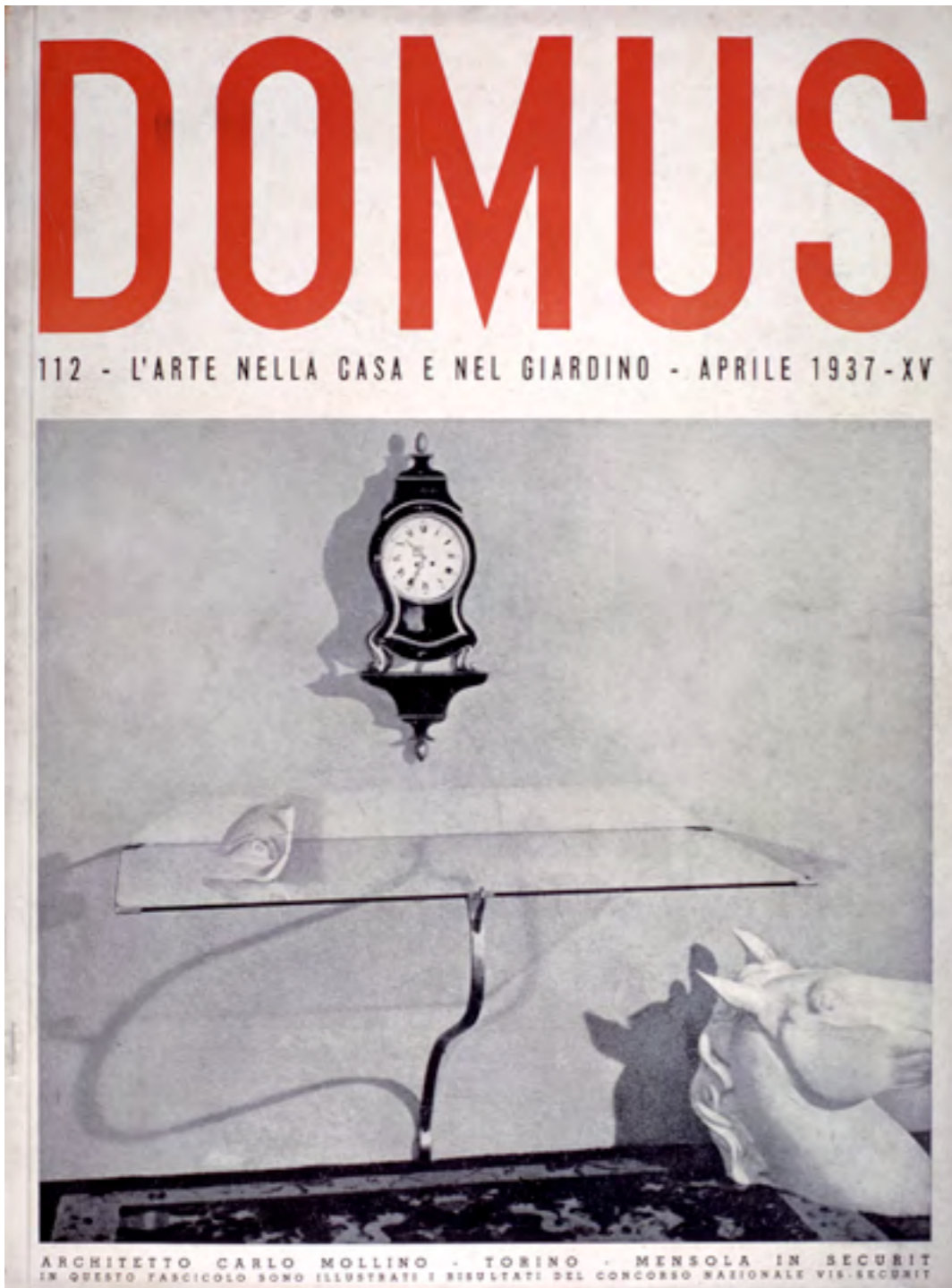
Rilievo di architettura
valdostana, 1930.
Relevé d'une architecture
typique valdôtaine, 1930.

94



Federazione degli
Agricoltori di Cuneo, 1934.
Fédération des agriculteurs
de Cuneo, 1934.

95



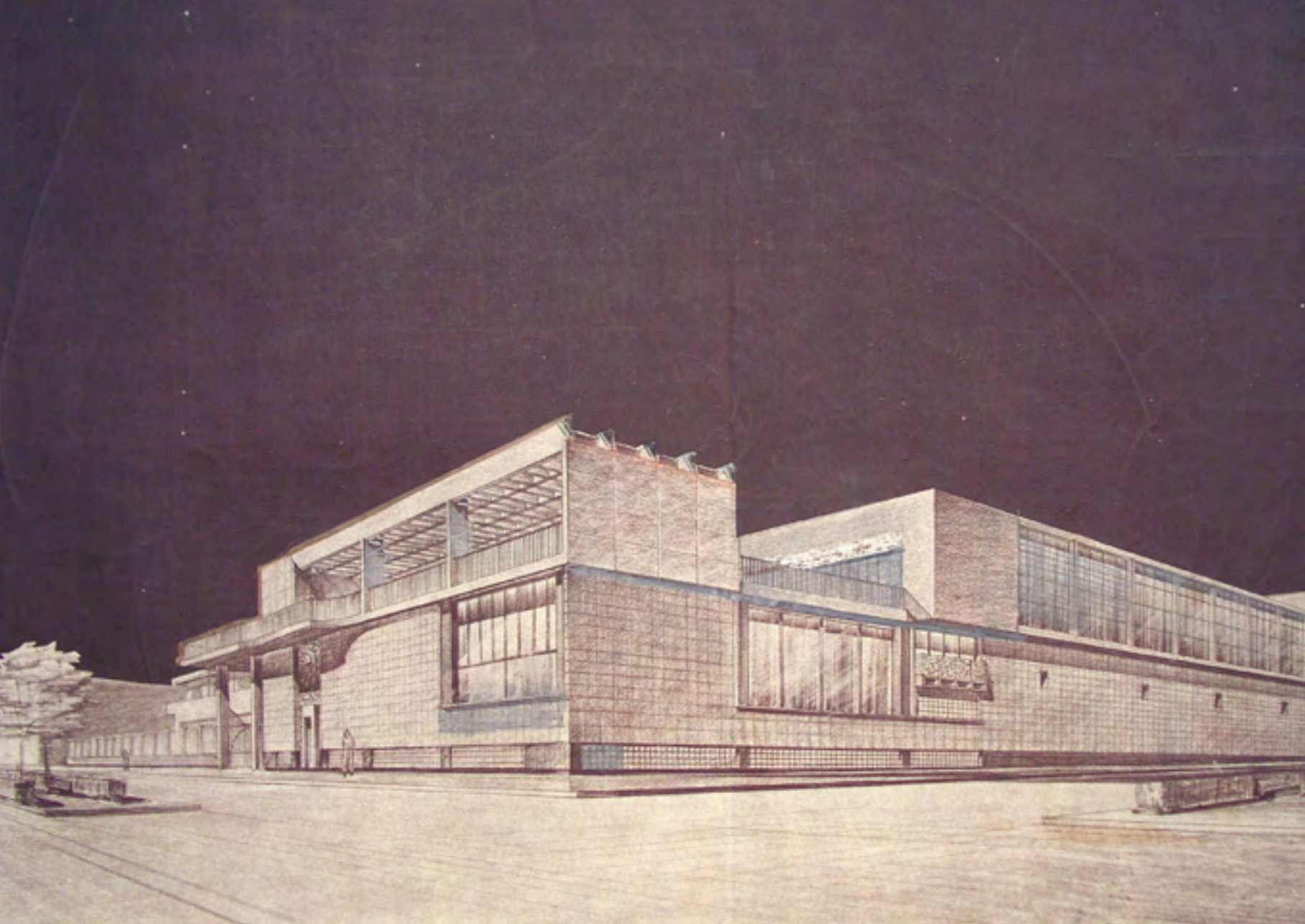
Domus 112, copertina con
illustrazione di Casa Miller, 1937.
Domus 112, couverture
avec une illustration
de la Casa Miller, 1937.

96

Maria Rossi ritratta
in Casa Miller, fine anni '30.
Maria Rossi à la Casa Miller,
fin des années 1930.

97





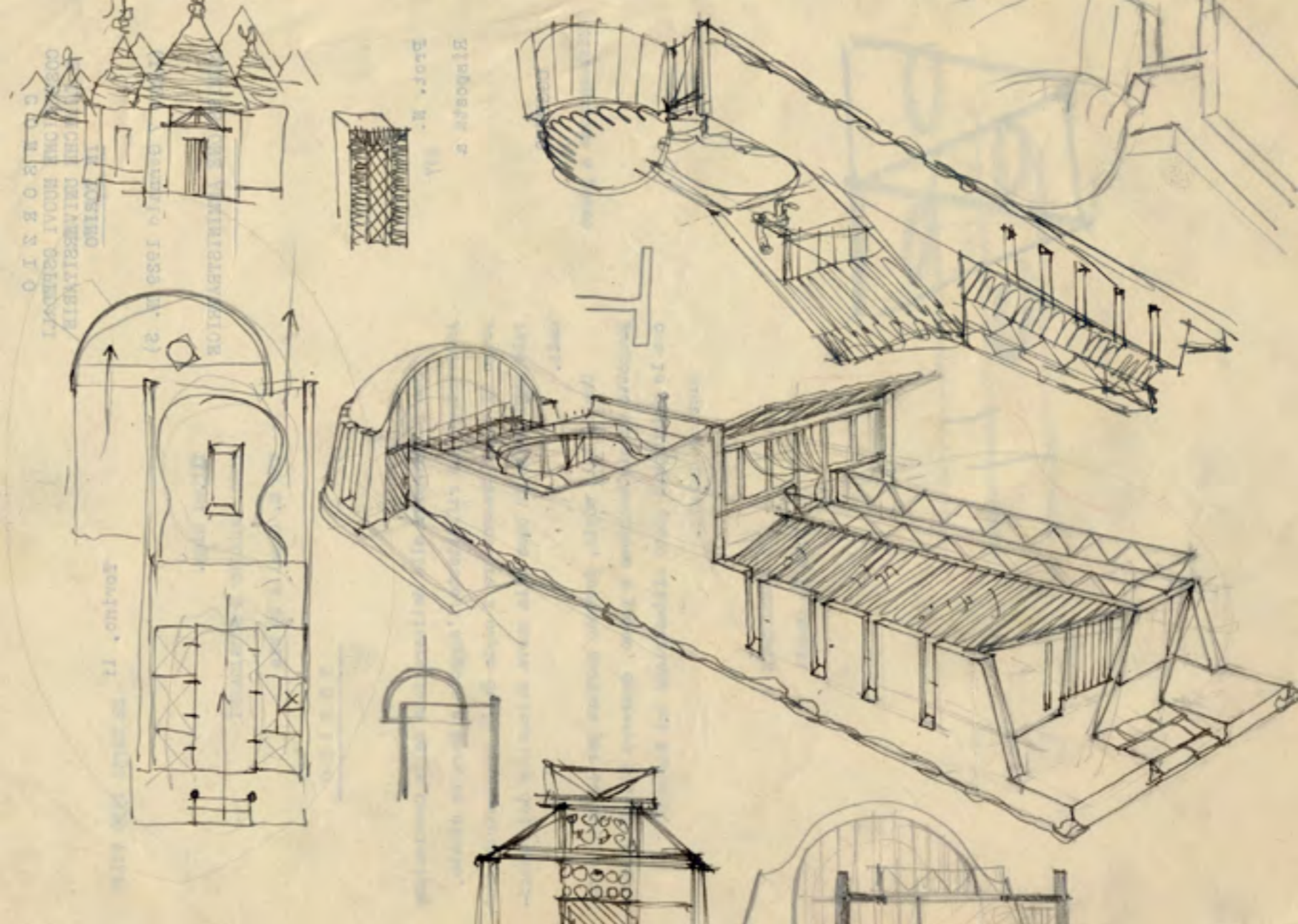
Eliografia della Società Ippica
Torinese, 1936-40.
Héliographie de la Société
hippique torinoise, 1936-1940. 98



Fotomontaggio della Società
Ippica Torinese, circa 1940.
Photomontage de la Société
hippique torinoise, vers 1940. 99



Casa Devalle, 1939-1940. 100



Casa sull'Altura,
1943-1944.
Maison sur la colline,
1943-1944. 101



Casa Ae/et C. Minola,
1944-1946.



Sedie in legno naturale,
1946-1947.

Sedia laccata nera, 1959
Chaises en bois naturel,
1946-1947.
Chaise laquée noire, 1959



Carlo e/et Eugenio Mollino, 1938. 104

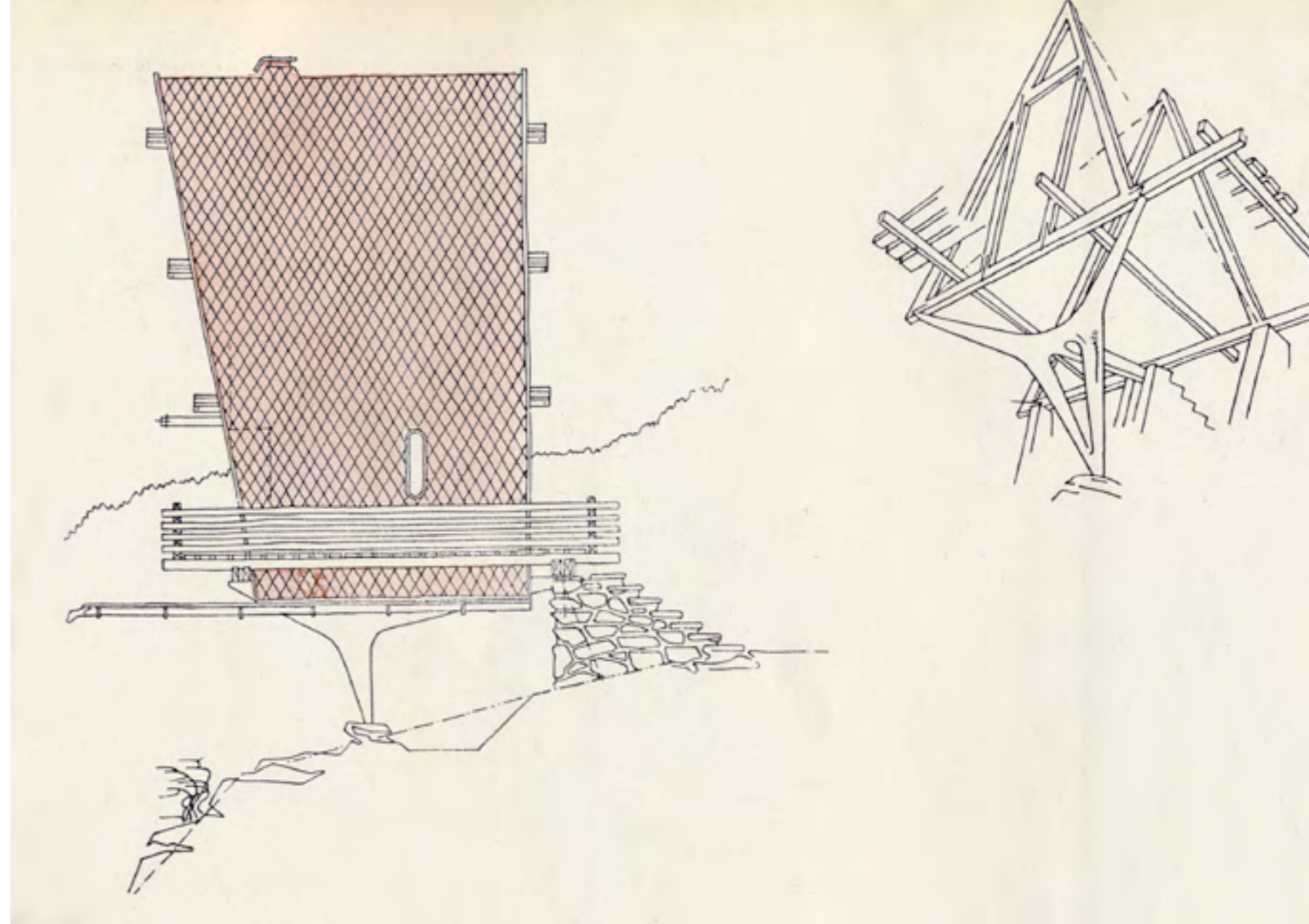


105 Leo Gasperi, circa/vers 1943.



Slittovia del Lago Nero,
1946-1947.
Téléski du lac Noir,
1946-1947.

106



107 Casa Capriata, 1953-1954.



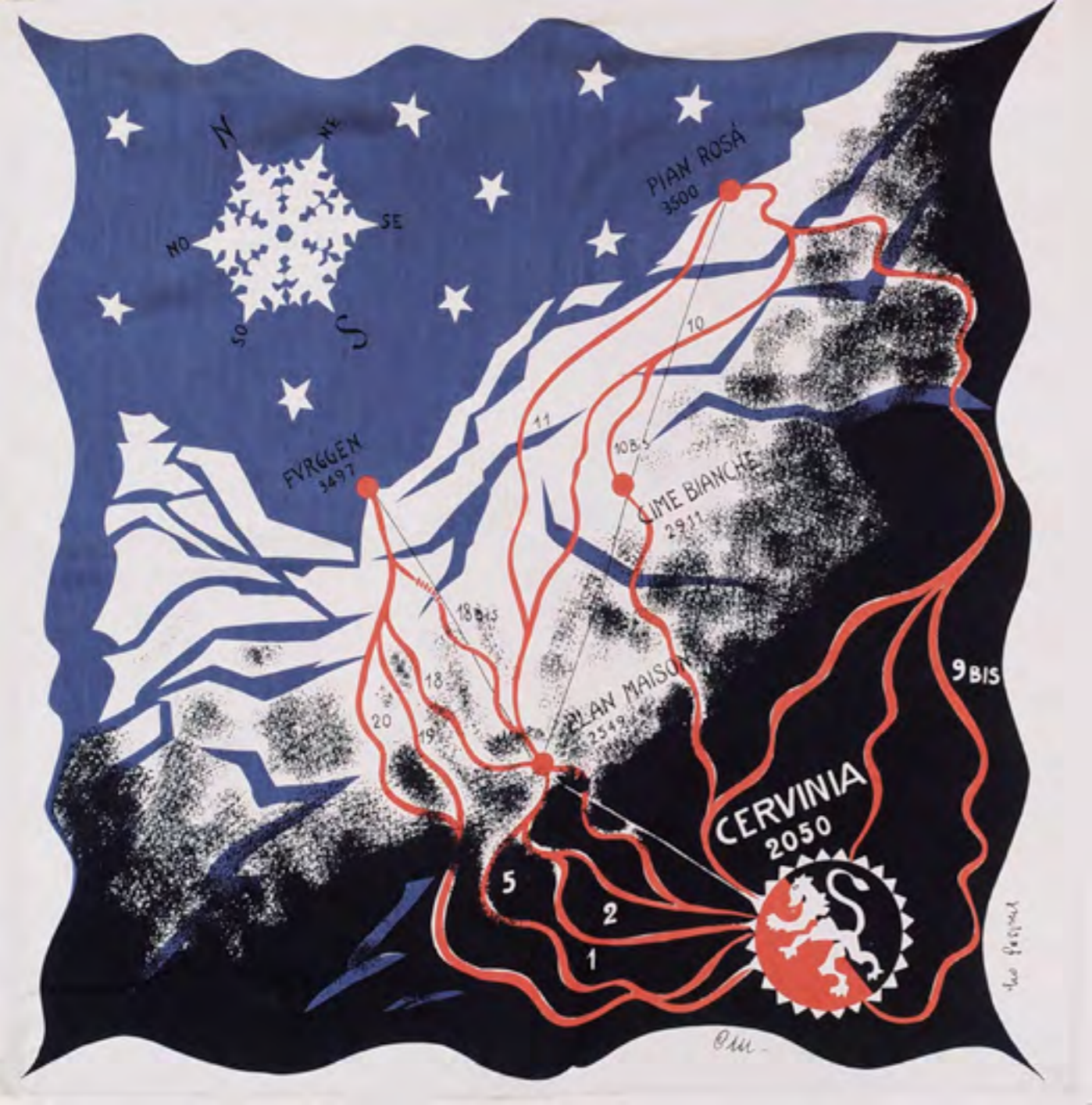
Fotomontaggio del Condominio
a Sanremo, 1947-1948.
Photomontage de
l'immeuble de Sanremo,
1947-1948.

108



Casa del Sole, 1947-1955.

109



Foulard "Cervinia 2050".

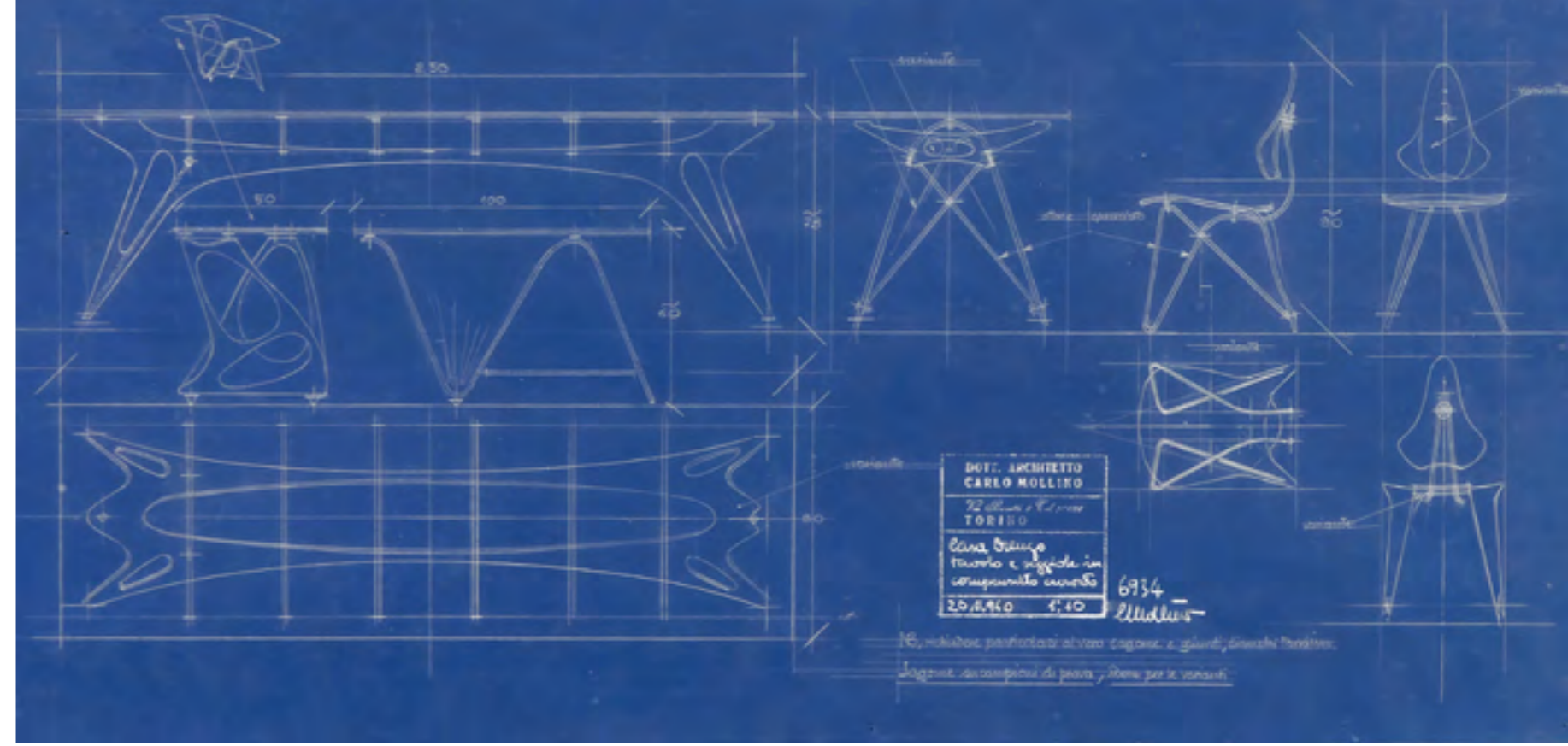


Letto componibile per Casa del Sole, 1953.

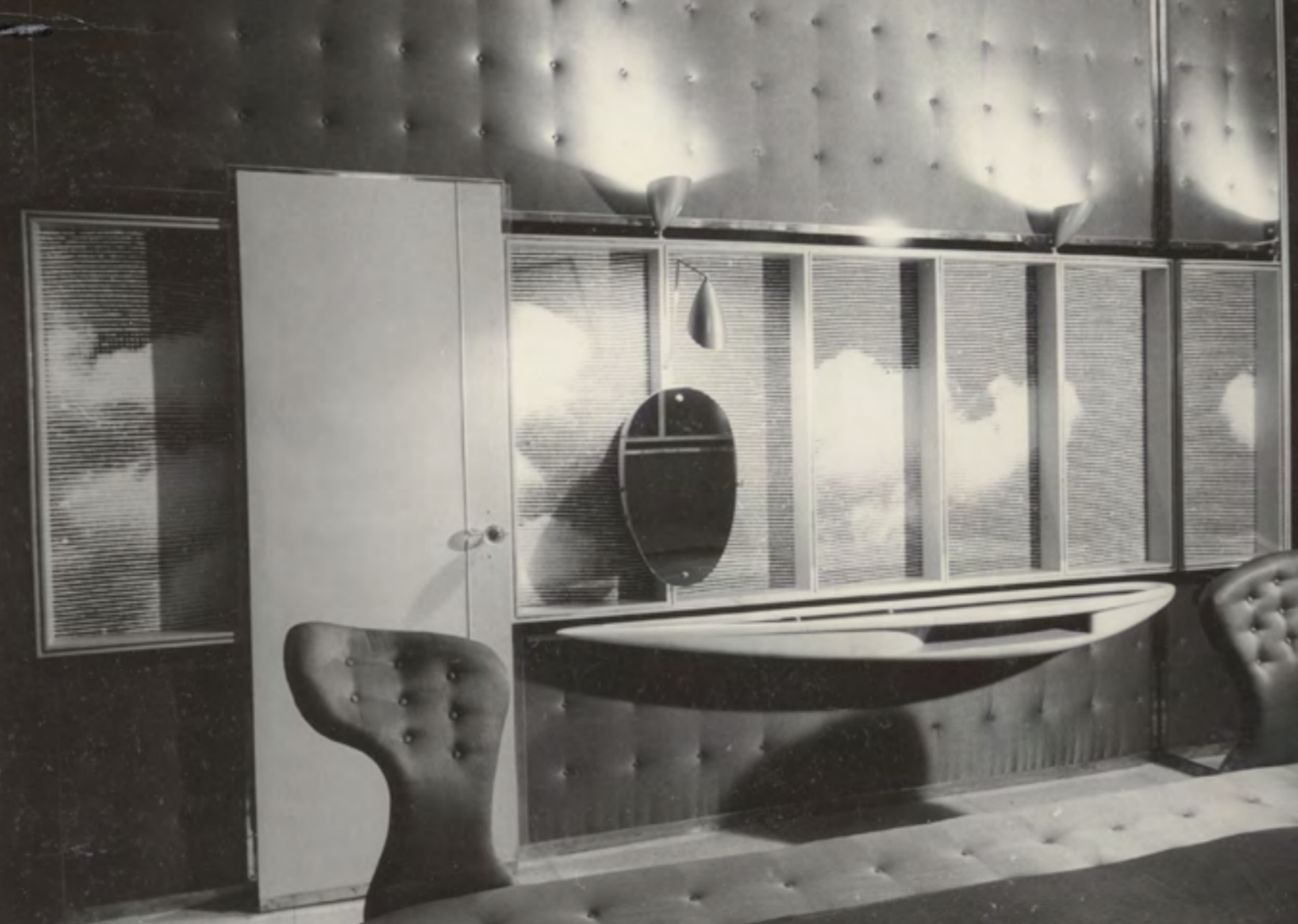
Lit modulable pour la Casa del Sole, 1953.



Fianco della poltrona
per Casa Orengo, 1949.
Côté latéral du fauteuil
pour la Casa Orengo, 1949.



Mobili in compensato curvato
per Casa Orengo, 1950.
Meubles en contreplaqué cintré
pour la Casa Orengo, 1950.



Casa Rivetti, 1949.



Auditorium della/de la RAI,
Torino/Turin, 1952.



Casa Cattaneo, Agra, 1953. 116



117 Bisiluro "Damolnar", 1955.



Sedia per Casa Editrice
Lattès, 1951.
Chaise pour la maison
d'édition Lattes, 1951.

118

Sedia per concorso
a Copenhagen, 1951.
Chaise présentée
à un concours
à Copenhague, 1951.

119





Sede della Federazione
Italiana Sport Invernali, 1952.
Chaises de la Fédération
italienne des sports
d'hiver, 1952.

120



Pullman Nube d'Argento, 1954.
Véhicule Nube d'Argento, 1954.

121



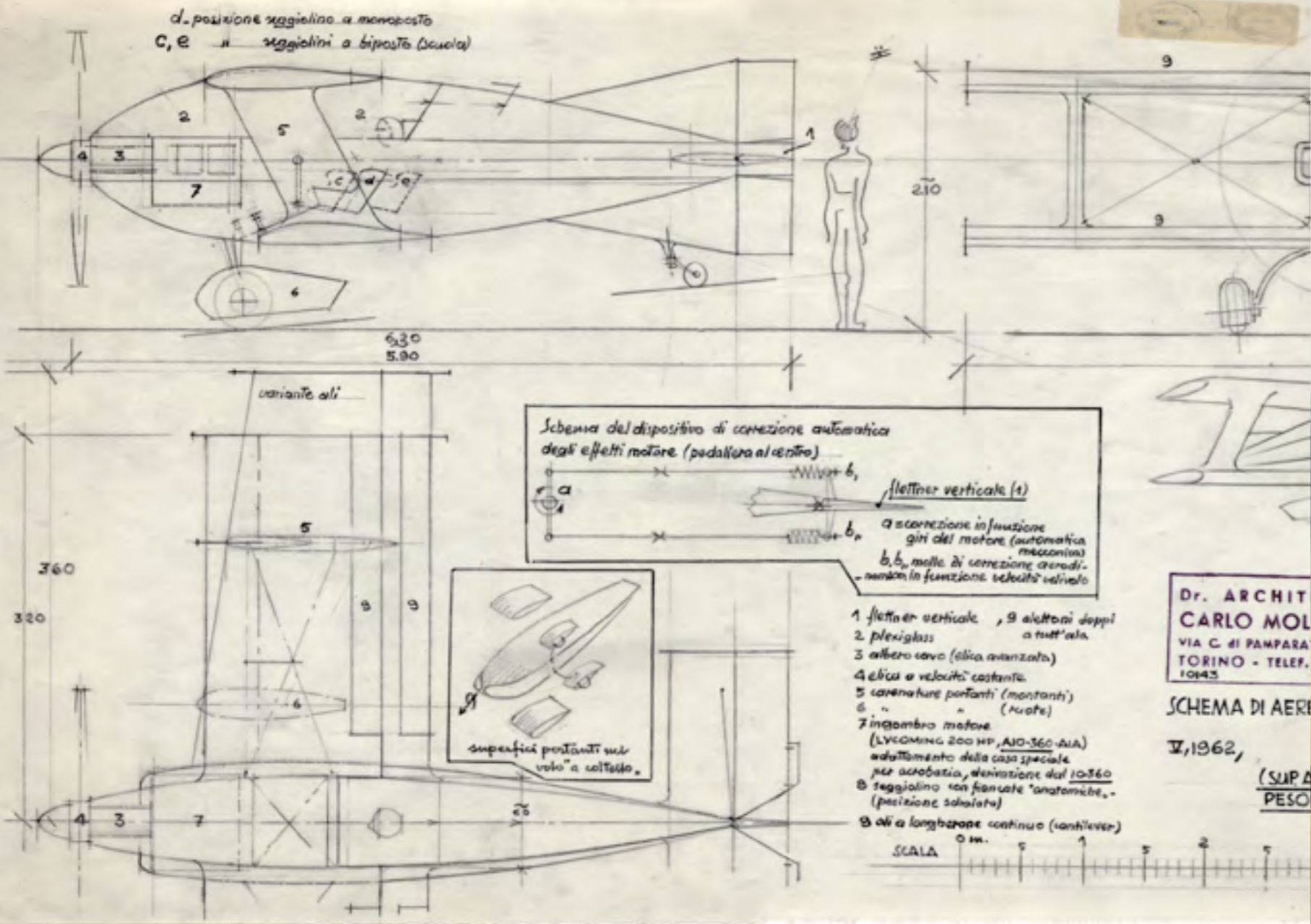
Padiglione del Lavoro
per Italia 61, 1959.
Pavillon du Travail pour
l'exposition internationale
«Italia 61», 1959.

122



Sala da ballo Le Roi-Lutario,
1959-1960.
Salle de bal Le Roi-Lutario,
1959-1960.

123



Aereo per alta acrobazia, 1962.
Avion de haute voltige, 1962. 124



Mollino sull'aereo da acrobazia Bücher,
Porrentruy, 1970.
Mollino dans l'avion de voltige Bücher,
Porrentruy, 1970. 125

Carlo Mollino nasce a Torino il 6 maggio 1905. Si laurea in architettura nel 1931, pratica in cui rivela e riflette profondamente la sua geniale personalità. L'evoluzione della professione può essere suddivisa in alcune fasi. Dagli esordi al periodo della guerra realizza la Sede della Federazione degli Agricoltori (Cuneo 1933) e quello che viene considerato il suo capolavoro, la Società Ippica Torinese (1936-1940). Arreda la Casa Miller (1937), la Casa D'Errico (1936), la Casa Devalle, 1939-1940. Inizia nel 1936 una importante attività di fotografo, che conclude nel 1943 dismettendo la Casa Miller.

Nel dopoguerra esegue gli interni delle case di Ada e Cesare Minola (1944-1946), di Franca e Guglielmo Minola (1944-1947), di Vladi Orenco (1949), di Rivetti (1949) e gli uffici della Casa Editrice Lattes (1951). Nel 1950 inizia a sperimentare la curvatura del compensato. Nel 1946-1947 edifica la Slittovia del Lago Nero e tra il 1947 e il 1954 la Casa del Sole a Cervinia. Nel 1952 realizza l'interno dell'Auditorium della RAI di Torino. Temporaneamente abbandonata l'architettura in seguito alla morte del padre (1953), si occupa nuovamente di fotografia (studio Villa Scalero, 1956-62), di automobilismo (Pullman Nube d'argento 1954; Bisiluro 1955; Auto da record di velocità 1955) e aeronautica. Dal 1953 fino alla sua scomparsa insegna composizione architettonica al Politecnico di Torino. Tra i molti progetti non realizzati hanno particolare rilievo la Casa sull'Altura, la Casa Capriata, il Teatro di Cagliari e la Stazione funiviaria al Fürggen. Nel 1959 esegue l'interno della Sala da ballo Le Roi-Lutrario, a tutt'oggi in uso. Dedicò l'ultimo decennio della sua vita alla composizione di un suo appartamento privato (la Casa in via Napione 1960-1968), all'allestimento di un nuovo studio fotografico in cui opera con la Polaroid (Villa Zaira 1962-1973), ai lavori torinesi del Palazzo degli Affari (1964-1972) e del Teatro Regio (1965-1973).

Personalità profondamente eclettica, Mollino è stato un artista nel senso più completo del termine, esprimendosi non solo con le architetture e i mobili (fondamentali nella sua opera) ma anche attraverso scritti (rimangono numerosi saggi di architettura, di tecnica sciistica e il volume di critica fotografica *Il Messaggio dalla Camera Oscura*, 1943-1949). Apprezzato fotografo, soprattutto di figure femminili, è stato anche progettista e pilota di auto da corsa e di aerei da acrobazia, e provetto sciatore. Muore d'infarto nell'agosto 1973.

Carlo Mollino est né à Turin le 6 mai 1905. Il décroche son diplôme d'architecture en 1931, discipline dans laquelle se révèle profondément son incroyable personnalité. L'évolution de sa carrière peut être divisée en plusieurs phases. Entre le début de sa vie professionnelle à la Seconde Guerre mondiale, il réalise le siège de la Fédération des agriculteurs de Cuneo (1933) et celui de la Société hippique turinoise, (1936-1940), considéré comme son chef-d'œuvre. Il aménage la Casa Miller (1937), la Casa D'Errico (1936) et la Casa Devalle (1939-1940). En 1936, il démarre une importante activité de photographe, qui s'achèvera en 1943 lorsqu'il quitte la Casa Miller.

Durant l'après-guerre, il effectue les intérieurs des maisons de Ada et Cesare Minola (1944-1946), Franca et Guglielmo Minola (1944-1947), et de Vladi Orenco (1949), Rivetti (1949) et des bureaux de la Casa Editrice Lattes (1951). En 1950, il expérimente pour la première fois le cintrage du contreplaqué. Entre 1946 et 1947, il construit la station de téléski du lac Noir, et entre 1947 et 1954 la Casa del Sole à Cervinia. En 1952, il réalise l'intérieur de l'auditorium de la RAI à Turin. Après la mort de son père en 1953, il abandonne temporairement l'architecture, et se consacre à nouveau à la photographie (étude Villa Scalero, de 1956 à 1962), au design automobile (véhicule Nube d'Argento, 1954 ; Bisiluro 1955 ; Automobile de record de vitesse 1955) et à l'aéronautique. De 1949 jusqu'à sa disparition, il enseigne la décoration et la composition architecturale à l'École polytechnique de Turin. Parmi ses nombreux projets non réalisés, les plus importants sont la Casa sull'Altura, la Casa Capriata, le théâtre de Cagliari et la gare du funiculaire sur le mont Fürggen dans les Alpes. En 1959, il exécute l'intérieur de la salle de bal Le Roi-Lutrario, à Turin, encore utilisée actuellement. Il consacre les dix dernières années de sa vie à l'aménagement de son appartement privé (Via Napione, de 1960 à 1968), à l'installation d'un nouveau studio de photographie dans lequel il utilise le Polaroid (Villa Zaira, de 1962 à 1973), aux travaux de la Chambre de commerce de Turin (de 1964 à 1972) et à ceux du Teatro Regio (de 1965 à 1973).

Personnalité profondément éclectique, Mollino était un artiste au sens large du terme, s'exprimant non seulement par le biais de l'architecture et du design de meubles (fondamental dans son travail), mais aussi par des écrits (il a signé de nombreux essais sur l'architecture, sur la technique du ski et un volume de référence sur la photographie, *Il Messaggio dalla Camera Oscura* (en chantier depuis 1943 et publié en 1949). Photographe particulièrement apprécié pour ses portraits féminins, il fut également un concepteur et un pilote de voitures de courses et d'avions de voltige, ainsi qu'un skieur expérimenté. Il succombe à un infarctus en août 1973.



1933

C. Mollino, *Vita di Oberon*, "Casabella", 67, luglio, pp. 40-42; 68-69, agosto-settembre, pp. 44-45; 70, ottobre, pag. 44; 71, novembre, pp. 38-39.

1934

C. Mollino, *L'Amante del Duca*, "Il Selvaggio", 15 agosto, pp. 51-52; 31 ottobre p. 68.

1935

C. Mollino, *Mille case*, "Domus", 85, gennaio, pp. 3-4, con G. Levi-Montalcini e E. Pifféri.

C. Mollino, *L'Amante del Duca*, "Il Selvaggio", 30 aprile, pp. 83-84.

C. Mollino, *Film città 1935*, "Domus", 88, aprile, pp. 4-5, con G. Levi-Montalcini e E. Pifféri.

C. Mollino, *Film città 1935 n. 2*, "Domus", 92, agosto, pp. 3-5, con G. Levi-Montalcini e E. Pifféri.

C. Mollino, *Tè Numero 2, cenni d'architettura interna*, (inedito, 1935?) con I. Cremona.

1936

C. Mollino, *Per un'architettura urbanistica*, "Domus", 101, maggio, p. 1, con G. Levi-Montalcini e E. Pifféri.

C. Mollino, *L'Amante del Duca*, "Il Selvaggio", 15 maggio, pp. 13-16.

1940

C. Mollino, *Lucidità nel tempo*, in: Velso Mucci, *Le Carte*, Il Selvaggio, Roma, pp. V-XVIII.

1941

C. Mollino, *Incanto e volontà di Antonelli*, "Rassegna mensiel della città", Torino, 5, maggio, pp. 1-15.

1943

C. Mollino, *Camera da letto per una cascina in risaia*, "Domus", 181, gennaio, pp. 12-16.

C. Mollino, *La casa e l'ideale: casa in collina*, "Domus", 182, febbraio, pp. 50-54.

C. Mollino, *Urbanismo e condizione umana*, "Stile", 31, luglio, pp. 9-13.

C. Mollino, *Proposizioni sui mobili tipo che i costruttori di mobili sono invitati a leggere*, "Stile", 31, luglio, pp. 33-37.

1944

C. Mollino, *Disegno di una casa sull'altura*, "Stile", 40, aprile, pp. 2-11.

1945

C. Mollino, *Le rose di Grosz*, prefazione in: *Trentasei disegni di Grosz*, ORMA, Torino, p. 6

C. Mollino, *Architettura e unificazione*, "Stile", gennaio, pp. 2-3, con F. Vadicchino.

C. Mollino, *Urbanistica, tecnica dell'utopia*, "Il costume", 29 settembre, p. 11. A cura di C. Mollino, *Picasso*, con un testo di Ramón Gómez de la Serna, Chiantore, Torino.

1946

C. Mollino, *L'isola di Moreni*, presentazione della mostra di M. Moreni alla galleria La Bussola, Torino, marzo.

C. Mollino, *Per una critica dell'architettura*, "Unione culturale", 2-3, aprile-maggio, pp. 4-5.

C. Mollino, *Gusto dell'architettura organica*, "Tendenza", 1, aprile, pp. 26-28.

C. Mollino, *Testimonianza della casa*, "Tracciati", 5, maggio, pp. 112-121.

C. Mollino, *Frammento dall'Agonia degli Apollidi*, "Il costume", 18 settembre, p. 53.

C. Mollino, *Vedere l'architettura*, "Agorà", 8, agosto, pp. 13-19; 9-10, settembre-ottobre, pp. 19-24; 11, novembre, pp. 18-25.

C. Mollino, *Albino Galvano e Architettura-natura morta*, in: S. Cairola, *Arte italiana del nostro tempo*, Bergamo (commento a due opere di A. Galvano).

1947

C. Mollino, *A proposito di vedere l'architettura*, "Agorà", 4, aprile, p. 27.

C. Mollino, *Architettura Arte e Tecnica*, con F. Vadicchino, Chiantore, Torino, pp. 118

1949

C. Mollino, *Dalla funzionalità all'utopia nell'ambientazione*, "Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino", marzo-aprile, pp. 59-67.

C. Mollino, *Utopia e Ambientazione* (I), "Domus", 237, pp. 14-19.

C. Mollino, *Utopia e Ambientazione* (II), "Domus", 238, pp. 20-25.

C. Mollino, *Il Messaggio dalla Camera Oscura*, Chiantore, Torino, pp. 444.

C. Mollino, *Breve storia dello sci*, "La lettura del medico", marzo, pp. 20-25; aprile, pp. 18-25.

1950

C. Mollino, *Tutto è permesso sempre salva la fantasia*, "Domus", 245, aprile, pp. 20-27.

C. Mollino, *Esiste l'architettura moderna?*, "Omnibus", 6, 7 maggio, pp. 21-23.

C. Mollino, *Critica cinematografica e arti più o meno figurative*, "Bianco e Nero", 8-9, agosto-settembre, pp. 77-82.

C. Mollino, *Introduzione al Discesismo*, Mediterranea, Roma, pp. 334

C. Mollino, *Introduzione*, in: *Arredamenti di Rava*, Görlich, Milano, pp. 2

1951

C. Mollino, *La stazione della funivia del Fürggen*, "Prospettive", 1, dicembre, pp. 32-37.

C. Mollino, *Nota biografica*, in: Leo Gasperi, *Discesismo*, Hoepli, Milano, pp. 87-94.

C. Mollino, *L'architettura attuale in Italia*, in: M. Valsecchi e U. Apollonio, *Panorama dell'Arte Italiana*, Lattes, Torino, pp. 55-60.

1952

Nuovi mobili di Mollino, "Domus", maggio, 270, pp. 50-53.

C. Mollino, *Retoriche e poetiche della proporzione*, "Domus", 269, aprile, pp. 33-34 e 67.

C. Mollino, *Retoriche e poetiche della proporzione*, "Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino", aprile, pp. 116-117.

C. Mollino, *Fedeltà o evasione dalla funzionalità o dalla razionalità?*, "Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino", luglio, pp. 193-203, con L. Belgiojoso, I. Gardella, A. Cavallari Murat.

1953

C. Mollino, *La stazione della funivia del Fürggen*, "Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino", marzo, pp. 89-90.

C. Mollino, *Schemi linguistici nell'architettura*, "Galleria di arti e di lettere", 2, marzo-aprile, pp. 13-15; 3, maggio-giugno, pp. 17-19.

C. Mollino, *Architettura spazio creato*, "Vita sociale" (Bollettino dell'associazione fra gli allievi del Collegio S. Giuseppe di Torino), 17, marzo-aprile, pp. 4

C. Mollino, *Un libro su E. Mendelsohn (1887-1952)*, "Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino", novembre, pp. 461-462.

C. Mollino, *Istruzioni ad uso dei candidati ed aspiranti alla qualifica di maestro scelto*, Milano, a cura della Coscuma, con Gino Seghi.

1954

C. Mollino, *Tabù e tradizione nella costruzione montana*, "Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino", aprile, pp. 151-154.

C. Mollino, *Classicismo e romanticismo nell'architettura attuale*, "Metron", 53-54, settembre-dicembre, pp. 4-11.

C. Mollino, *Classicismo e romanticismo nell'architettura attuale*, "Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino", dicembre, pp. 453-459.

1961

C. Mollino, prefazione al testo di R. Berton, *Les Cheminées du Val d'Aoste*, Sagep, Genova, pp. 2

1962

C. Mollino, *L'architettura, intenzioni e caratteristiche*, in: *L'Auditorium di Torino*, a cura di M. Bernardi, ERI, Torino, p. 28, con A. Morbelli.

1964

C. Mollino, *Del drago da passeggio*, in proprio, Torino, p. 11.

C. Mollino, *Il progetto del Palazzo degli Affari a Torino*, con A. Galardi, C. Graffi, A. Migliasso, pp. 3-5.

1965

C. Mollino, prefazione al testo di R. Berton, *Les Constantes de l'Architecture Valdôtaine*, Sagep, Genova, p. 3

1973

C. Mollino, *Criteri distributivi e architettonici*, "Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino", settembre-ottobre (numero monografico dedicato al Teatro Regio di Torino), pp. 17-54.

1973

C. Mollino, *Perché*, in: E. Invernizzi, *Invernizzi in Liguria*, Edizioni Fotografia Invernizzi, Torino, pp. 5-6.

P.E. Seira, *Ipotesi su Carlo Mollino*, "Atti e Rassegna Tecnica della Società degli ingegneri e degli architetti in Torino", Torino, 1977.

G. Arpino, D. Palazzoli, F. Ferrari, *Carlo Mollino Polaroids*, Allemandi, Torino, 1985.

G. Brino, *Carlo Mollino. Architettura come autobiografia*, Idea Books, Milano, 1985.

F. Ferrari, *Carlo Mollino Cronaca*, SAN, Torino, 1985.

Autori vari, *Carlo Mollino 1905-1973*, Electa, Milano, 1989.

Autori vari, *L'étrange univers de l'architecte Carlo Mollino*, Ed. du Centre Pompidou, Paris, 1989.

K. Iizawa, *Carlo Mollino Pictures*, Fiction, Tokyo, 1991.

F. Ferrari, *Carlo Mollino Photographs*, Taschen, Köln, 1994.

R. Ulmer and S. San Pietro, *Carlo Mollino. Sedie e arredi*, L'Archivoltò, Milano, 1994.

E. Tamagno, *Carlo Mollino. Esuberanze soft*, Testo & Immagine, Torino, 1996.

F. Ferrari, *Mollino Polaroids*, Allemandi, Torino, 1999.

P. M. Sudano, *Maestri difficili*, Rosenberg & Sellier, Torino 1999.

F. Ferrari and N. Ferrari, *Carlo Mollino Polaroids*, Arena, Santa Fe, 2002.

F. Ferrari and N. Ferrari, *Carlo Mollino. Fiabe per i Grandi. 1936-43*, Federico Motta, Milano, 2003.

M. De Giorgi, *Carlo Mollino. Interni in piano-sequenza*, Abitare Segesta, Milano, 2004.

G. Brino, *Carlo Mollino. Architecture as Autobiography*, Idea Books, Thames & Hudson, London, 2005.

F. Ferrari and N. Ferrari, *The Furniture of Carlo Mollino*, Phaidon, London, 2006.

F. Ferrari and N. Ferrari, *Carlo Mollino Photographs, 1956-62*, Museo Casa Mollino, Torino, 2006.

F. Ferrari and N. Ferrari (a cura di), *Carlo Mollino Arabesques*, Electa, Milano, 2006.

Autori vari, *Carlo Mollino Architetto*, Electa, Milano, 2006.

M. Comba (a cura di), *Architettura di parole. Scritti 1933-1965*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

Autori vari, *I luoghi di Carlo Mollino*, Electa, Milano, 2007.

N. Ferrari, *Mollino. Casa del Sole*, Museo Casa Mollino, Torino, 2007.

M. Ternavasio, *Carlo Mollino. La biografia*, Lindau, Torino, 2008.

F. Ferrari and N. Ferrari (a cura di), *A occhio nudo. L'opera fotografica 1934-1973*, Fratelli Alinari, Firenze, 2009.

A. Re Rebaudengo (a cura di), *Teatro Regio fotografato da Sarah Moon*, Contrasto due, Roma 2009.

E. Tamagno (a cura di), *Il Palazzo degli Affari di Carlo Mollino*, AdArte, Torino, 2010.

Autori vari, *Il Teatro Regio di Torino da Carlo Mollino a oggi*, Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2010.

Autori vari, *Carlo Mollino. Maniera Moderna*, Haus der Kunst-Walther König, Köln, 2011.

Autori vari, *Carlo Mollino. Un messaggio dalla camera oscura*, Kunsthalle Wien-Verlag für Moderne Kunst, Wien, 2011.

F. Irace, *Carlo Mollino*, 24 ORE Cultura, Milano 2011.

A. Ruffino (a cura di), *Frammenti fatti regime*, Nino Aragno Editore, Torino, 2014.

Nel 1999 Fulvio e Napoleone Ferrari iniziano a riportare alla condizione originale l'ultima abitazione di Carlo Mollino, fondando il "Museo Casa Mollino". Il museo comprende il più completo archivio di documenti sul design dell'architetto, che ha originato la pubblicazione del catalogo ragionato *I mobili di Carlo Mollino*, Phaidon, Londra, 2006. Importanti documenti sulla sua attività di fotografo hanno altresì consentito la pubblicazione di tre specifici volumi sull'argomento. Fulvio e Napoleone Ferrari hanno organizzato retrospettive alla GAM di Torino, al Castello di Rivoli, alla Kunsthalle di Vienna, alla Nottingham Contemporary e alla Haus der Kunst di Monaco di Baviera. Il museo è finalizzato allo studio, alla divulgazione ed alla autenticazione dell'opera di Mollino.

En 1999, Fulvio et Napoleone Ferrari réhabilitent la dernière habitation de Carlo Mollino en la ramenant à son état d'origine, et fondent le Museo Casa Mollino. Le musée contient les archives documentaires les plus complètes sur son activité de designer, qui ont permis la publication du catalogue raisonné *I mobili di Carlo Mollino*, Phaidon, Londres, 2006. Grâce à un important fonds documentaire, le musée a également publié trois ouvrages autour de son œuvre photographique. Fulvio et Napoleone Ferrari ont organisé des rétrospectives à la GAM de Turin, au Castello di Rivoli, à la Kunsthalle de Vienne, à la Nottingham Contemporary et à la Haus der Kunst de Munich. Le Museo Casa Mollino est un lieu consacré à la fois à la recherche, à la valorisation, à la diffusion et à l'authentification des œuvres de Mollino.

grafica/conception graphique
Francesco Armitti / Solimena

© immagini/images

Piero Martina 1 / Carlo Mollino 33, 45-46, 49-50, 57, 95-97,
99-100, 105, 108, 114 / Fulvio Ferrari 40, 56, 58, 103, 112 /
Pino Musi 41-43, 55, 62, 70, 75 / Fulvio Rosso 44, 51, 67 /
Roberto Rapetti 47 / Adam Bartos 52, 65, 73 / Philip Slapal
48, 59 / Giorgio Jano 60 / Enzo Isaia 63, 68-69, 111 /
Manolo Yllera 64 / Giovanna Silva 66, 72 / Patti Smith 71 /
S. Cavallo 78 / Eugenio Mollino 93 / Riccardo Moncalvo 102 /
Berkialla-Bressano 106 / Napoleone Ferrari 109 / Elirio
Invernizzi 117 / Antoine Bootz 118-119 / Saglimbene 123 /
Piero Martina 1 / Carlo Mollino 33, 45-46, 49-50, 57, 95-97,
99-100, 105, 108, 114 / Fulvio Ferrari 40, 56, 58, 103, 112 /
Pino Musi 41-43, 55, 62, 70, 75 / Fulvio Rosso 44, 51, 67 /
Roberto Rapetti 47 / Adam Bartos 52, 65, 73 / Philip Slapal
48, 59 / Giorgio Jano 60 / Enzo Isaia 63, 68-69, 111 / Manolo
Yllera 64 / Giovanna Silva 66, 72 / Patti Smith 71 /
S. Cavallo 78 / Eugenio Mollino 93 / Riccardo Moncalvo 102 /
Berkialla-Bressano 106 / Napoleone Ferrari 109 / Elirio
Invernizzi 117 / Antoine Bootz 118-119 / Saglimbene 123

ringraziamenti/remerciements

Archivio Carlo Mollino, Biblioteca della Facoltà
di Architettura del Politecnico di Torino.
Gli eredi Giorgio Olivero.

Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta
o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo
elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.
Aucune partie de cette publication ne peut être reproduite,
archivée ou transmise sous quelque forme ou par quelque
moyen que ce soit (électronique, mécanique, ou autre) sans
l'autorisation écrite préalable de l'éditeur.

© 2015 Istituto Italiano di Cultura de Paris