Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2015)

Heft: 26

Artikel: Trasfigurazioni

Autor: Dutto, Andrea Alberto

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-918880

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

TRAS FIGURA ZIONI

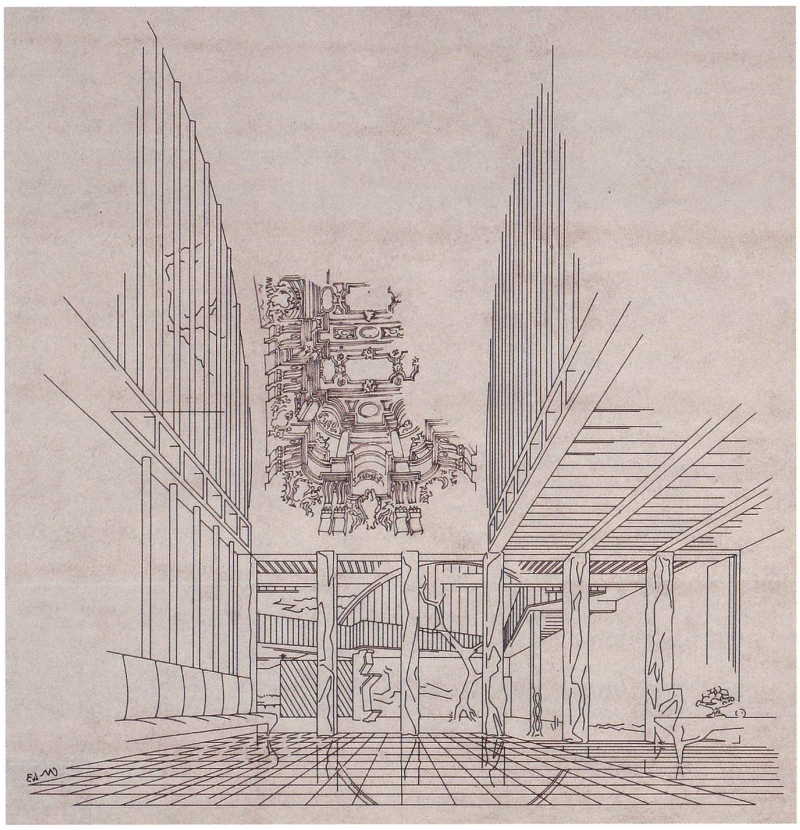

fig. a
Carlo Mollino, schizzo di soffitto barocco nella Casa sull'altura, 1943.
ACM, P.11C, 148.76

Andrea Alberto Dutto

040

Carlo Mollino (1905–1973) fu un architetto noto per la sua eccentricità e i suoi trasgressivi svaghi. L'architettura fu forse il suo più nobile diletto. Figlio di un importante costruttore dell'inizio del Novecento, da cui ereditò un ingente patrimonio economico, nacque a Torino dove visse pressoché stabilmente fino alla sua morte. Autore di numerosi progetti di architettura, tra cui spiccano gratificanti incarichi pubblici, Mollino fu anche scrittore di saggi riguardanti sia la teoria dell'architettura[1], che la fotografia, come lo sci di discesa. Nonostante egli intraprendesse queste attività come espressioni di un'unica arte, ovvero di un unico e totalizzante processo elaborativo, non si può considerare che la sua opera orbiti incontrollata nello spazio dell' edonismo estetico[2]. Mollino non fu un artista bizzarro e stravagante, ma piuttosto un virtuoso eclettico capace di coniugare in una comune finalità espressiva lavoro e svago. In tutta la sua opera vige una riflessione critica sulla comune espressione che lega i diversi linguaggi dell'arte così come l'ambizione di distinguere l'arte da ciò che arte non è.

«Guardare l'architettura come opera d'arte non come ‹architettura›»[3] è il ‹leitmotiv› con cui Mollino intende depurare da contaminazioni improprie l'espressione architettonica per ricondurla, infine, sotto il dominio dell'arte, dimostrandosi pertanto vicino alla filosofia di Benedetto Croce (1866–1952). Infatti, come testimoniano i saggi ‹La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte› (1893) e ‹Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale› (1902), Croce attribuisce all'arte una posizione non solo dominante tra le categorie della filosofia, ma la considera addirittura inclusiva di altre forme di conoscenza come la storia e la linguistica. La sua filosofia è nota per rappresentare la realtà in forma di ‹sistema filosofico› suddividendo lo spirito in quattro categorie, o ‹distinti›, di cui due teorici, estetica e logica, e due pratici, economia ed etica. Mentre ai prime due ‹distinti› corrispondono forme di conoscenza (l'individuo contempla l'estetica quando conosce il particolare e la logica quando conosce l'universale), ai ‹distinti› della pratica sono relazionate le azioni produttive (ovvero l'economia quando l'individuo attua il particolare e l'etica quando si occupa dell'universale). Il sistema è caratterizzato poi da un'opposizione dialettica all'interno di ciascuna categoria – bello/brutto in estetica, vero/falso in logica, utile/inutile in economia, bene/male in etica – e da una ‹circolarità permanente›, ovvero una comunicazione costante e necessaria tra i diversi ‹distinti›. Questa enfasi della distinzione è la caratteristica fondamentale della filosofia di Croce e ha una ricaduta evidente in architettura la cui espressione appare compromessa, più di altre forme d'arte, da fatti economici e morali. Guardare all'architettura significa riconoscere criticamente una distinzione tra le sue componenti interne: un'intuizione artistica non potrà essere né buona né vera né utile ma solamente bella, così come un'attività economica non potrà meritarsi che l'appellativo di utile e rifiutare il bello, il vero e il buono.

Croce attribuisce all'estetica il primato sulle altre categorie dello spirito: l'arte è autonoma ed anticipa il pensiero ovvero la filosofia stessa. Con il trattato ‹Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale› (1902) Croce concepisce l'embrione del proprio sistema filosofico anticipando, per certi versi, la formulazione della ‹filosofia dello spirito›. Siccome l'intuizione precede inevitabilmente qualsiasi ulteriore elaborazione concettuale, l'estetica crea le condizioni necessarie allo svolgimento del pensiero. Per questo motivo l'arte è ‹intuizione visiva› di una forma che è espressione di un contenuto o meglio «l'unità indifferenziata della percezione del reale e della semplice immagine del possibile. [In essa si annullano le] distinzioni tra immagini reali e irreali»[4]. «Il momento estetico nasce in ‹interiore homine› [poiché] il bello artistico non consiste nel rispetto di regole ma è manifestazione dell'autenticità dell'intuizione-espressione»[5].

Sulla scia di queste considerazioni crociane, Mollino individua l'‹immagine poetica› come «realtà intuita in noi stessi [...] cioè ricreabile dal sentimento attraverso i sensi indipendentemente da ogni operazione logica»[6]. L'estetica filosofica è pertanto un'operazione critica (dal greco ‹krìnein›: distinguere) attraverso cui si separa l'intuizione-espressione dai suoi pretesti concettuali (logici, scientifici, ecc.) e pratici (politici, etici, ecc.). Secondo Croce, infatti, «l'arte[...] attinge insieme significato e forza da tutto ciò che essa implicitamente nega e da cui si distingue»[7]; queste negazioni svolgono, quindi, un ruolo positivo nella contemplazione di ciò che essa può essere. Così Mollino, che imprime di erotismo tanto le proprie fotografie quanto le proprie dissertazioni sull'arte, fornendo scorci di una purezza sempre celata o appena accennata dietro intricati tessuti retorici, inscena il desiderio di raggiungere l'estasi implicita della rivelazione al di là delle seduzioni esplicite della menzogna.

fig. b
Carlo Mollino, Polaroid photo, early 60s.
ACM 4/5.11

Nel ‹Breviario di estetica› **(1913) Croce individua quattro negazioni dell'arte che ritiene essere le principali o le più importanti durante un momento di cultura, momento in cui dilagano le tendenze tradizionaliste nell'arte, di cui anche Mollino è strenuo oppositore. Se la filosofia di Croce è dichiaratamente antiaccademica, apolitica e aconcettuale, non diversa è la diagnosi** ‹per esclusione› **che Mollino attua in alcuni suoi scritti per smascherare le mistificazioni ideologiche, politiche e concettuali della realtà architettonica. Nell'interessante caso di** ‹Vedere l'architettura› **(1946), Mollino individua alcuni** «esempi di come ritiene che non si debba guardare all'architettura»[8] **e propone alcune riflessioni che rimandano per sommi capi alle quattro negazioni crociane.**

L'arte non è un fatto fisico. Con questa prima negazione Croce esclude dall'arte «i canoni che gli artisti e i teorici greci del Rinascimento fermarono per la bellezza dei corpi [così come] le speculazioni sui rapporti geometrici e numerici determinabili nelle figure e nei suoni [poiché] i fatti fisici si svelano [...] come una costruzione del nostro intelletto agli scopi della scienza»[9]. **Come afferma Mollino** «l'inconsistenza fondamentale [di queste teorie estetiche] è che: il bello di natura diviene arte. [...] Si rende impossibile la distinzione tra il piacere originato da oggetti e fatti naturali e il godimento estetico generato dall'opera d'arte. [...] Ci si riduce in ultima analisi a raccontare, cioè ad una critica tecnico-descrittiva, che non è critica; e certo non è questo il modo di vedere l'architettura. Tale critica ripiega verso elementi associativi psicologici tanto negati in teoria»[10].

L'arte non può essere un atto utilitario, poiché essa «non ha nulla a che vedere con l'utile, col piacere e col dolore in quanto tali»[11]. **Nonostante questa affermazione sia ovvia in poesia, scultura e musica, è in architettura che Mollino puntualizza come gli aspetti utilitari determinino le** «condizioni di esistenza dell'opera architettonica [ovvero] un pretesto di poesia». **Il critico scorge l'arte in questa** «architettura di pretesto o di gusto costruttivista funzionale (macchina per abitare) [quando riconosce che], trasceso il momento di calcolo, l'architetto esprime con la civiltà e la cultura del suo tempo il suo mondo interiore e differenziato»[12].

L'arte non è un atto morale. Afferma Croce che «un'immagine artistica ritrarrà un atto moralmente lodevole o riprovevole; ma l'immagine stessa non è né lodevole né riprovevole moralmente. [...]. Derivazione della teoria moralistica è il fine prefisso all'arte di indirizzare al bene, d'ispirare l'aborrimento del male, [così come] la richiesta agli artisti di contribuire all'educazione civile delle plebi, al rafforzamento dello spirito nazionale o bellicoso di un popolo, alla diffusione degli ideali di vita modesta e laboriosa. Tutte cose che l'arte non può fare»[13]. **Si tratta di quella stessa** «assente architettura col nome di Novecento, quel mascheramento che nell'anteguerra infestò l'Italia» **contro cui si scaglia Mollino, il quale sottolinea che** «la decadenza dell'architettura comincia dal giorno in cui si volle evadere verso l'espressione di un mondo che non era più il nostro, si volle risalire una tradizione. [...]L'architettura ‹tradizionale› è rifacimento più o meno semplificato di forme del passato, è il riflesso non risolto in arte, e nemmeno in buona letteratura, del dualismo tra individuo e società»[14].

L'arte non ha carattere di conoscenza concettuale. Croce rivendica qui l'autonomia dell'arte dalla filosofia, il suo carattere alogico, per cui «l'arte, semplice ed elementare forma di conoscenza, può essere paragonata al sogno della vita teoretica, rispetto al quale la filosofia sarebbe la veglia»[15]. **In quest'ottica Mollino ritiene che l'architetto dovrebbe astenersi dall'aderire a una concettualizzazione stilistica classica o romantica. Nel gusto classico, la logica domina la forma e** «l'arte non sarebbe creazione dell'artista, ma preesisterebbe al medesimo il quale avrebbe solo mansione di medium o di ostetrico che per dono divino rivela questa verità tramite gli oggetti sensibili». **Al contrario il gusto romantico** «tende a sopravvalutare [il contenuto] ovvero il fattore tecnico-costruttivo, le esigenze ambientali, biologiche, economiche o sociali. Il conformismo delle forme indiscusse, di uno spirito classico romantico, [sono] non-architettura poiché sono lo specchio dell'evasione dell'uomo da se stesso, della paura e negazione del suo presente»[16]. **Una precisazione importante riguarda anche l'estraneità dell'arte al manifestarsi come sensazione indotta: l'espressione non è univoca in quanto ogni atto contemplativo suscita un'intuizione particolare. Il** ‹messaggio› **dell'arte è quanto di più oscuro e sfuggente si manifesti all'ombra del limpido concetto. Secondo Mollino** «l'arte non si spiega. Ci sarà sufficiente liberarla ulteriormente da tutti gli elementi estranei che ne intralciano l'intendimento»[17] **poiché** «in critica estetica non vi è luogo per processi alle intenzioni»[18].

A differenza della separazione e dell'autonomia che riguardano ogni categoria dello spirito, l'arte, al suo interno, non ammette alcuna distinzione tra le discipline (musica,

pittura, architettura, ecc). Questa condizione è implementata per mezzo di tecniche attraverso le quali avviene la necessaria circolarità tra la sfera pratica e quella teorica. «Noi non possiamo volere o non volere la nostra visione estetica: possiamo bensì, volerla o no estrinsecare, o, meglio, serbare e comunicare o meno agli altri l'estrinsecazione prodotta. […] Questo fatto volontario prende il nome di tecnica, cioè una conoscenza a servizio dell'attività pratica rivolta a produrre stimoli di riproduzione estetica»[19]**: Croce apre così la questione della tecnica nell'arte. Nonostante si soffermi poi a descrivere una** ‹teorica tecnica› **per ogni singola arte (che nel caso dell'architettura comprenderebbe** «leggi di meccanica, resistenza dei materiali da costruzione e rivestimento, modo di mescolare la calce e lo stucco»[20]**) nega che tra di esse (Scultura, Pittura, Oratoria, Musica) vi siano limiti estetici di espressione.**

L'opera di Mollino è caratterizzata da una compenetrazione tra diverse espressioni. Egli dimostra che solo tramite una potenziale complementarietà tra le diverse ‹teoriche tecniche› **crociane è possibile creare le condizioni più favorevoli per l'espressione artistica. Il primo trattato di Mollino, intitolato** ‹Il messaggio dalla camera oscura› **(iniziato nel 1943), nonostante sia dedicato principalmente alla fotografia, spazia ampiamente tra le diverse arti, riferendosi soprattutto alla pittura e all'architettura. La fotografia, infatti, è il mezzo che egli predilige per creare e documentare le proprie opere sin dall'inizio degli anni Trenta. La presenza della fotografia è testimoniata addirittura nella dimensione più intima e privata della sua vita. Dopo la sua morte, infatti, si scopre l'esistenza nel suo archivio di migliaia di scatti Polaroid che ritraggono ragazze, nude o semivestite, in pose erotiche. L'erotismo magico che avvolge queste fotografie trascende il consumo pornografico dell'immagine come alimento libidinoso e induce alla contemplazione del fantastico. Mollino piega la visione naturale al piacere dell'intuizione interiore poiché, come afferma Croce,** «la fotografia, se ha alcunché di artistico, lo ha in quanto trasmette, l'intuizione del fotografo, l'atteggiamento e la situazione che egli si è industriato di cogliere»[21].

La tecnica fotografica mette l'artista nella condizione di esprimere la crociana «visione trasfigurante»**, o piuttosto quella che Mollino definisce** «trasfigurazione estetica della natura [ovvero] una selezione di tempo o spazio, eseguita prima, durante o dopo lo scatto, da cui scaturiscono gli infiniti modi che operano la coincidenza trasfigurante del modello naturale con la nostra realtà poetica»[22]**. Nella descrizione della Casa sull'altura (1943) Mollino cita un frammento dell'episodio biblico della trasfigurazione[23] e si sofferma sulla parola** ‹padiglione›**, con cui** «su quel monte, silenziosa estasi[…], altezza erbosa tra le nuvole»**, il discepolo Pietro sembrava alludere a qualcosa di non direttamente visibile ma presente nella sua fantasia come** «quei padiglioni o tende dei re assiri, con mezze cupole e cortili, tiranti, cavi, insomma quasi case»[24]**. Curiosamente, egli si concentra su un aspetto del racconto biblico (il padiglione) di evidente marginalità rispetto alla trasfigurazione di Gesù, ma tale da sottolineare il necessario distacco tra la visione fantastica e il simbolismo religioso. La trasfigurazione, infatti, è uno svolgimento estetico basato sull'elaborazione tecnica di immagini, anziché sulla riflessione logica o metafisica, attraverso cui l'individuo, sia egli artista o non artista, esterna le proprie intuizioni suscitate dalla visione di cui l'evento naturale è puro pretesto[25]. Così la tecnica architettonica consente di intuire in un paesaggio di vette alpine, l'espressione del profilo frastagliato di una cattedrale e reciprocamente attraverso la fotografia l'artista può esprimere l'intuizione di una parete rocciosa sulla base del sentimento suscitato dal profilo di un edificio. La trasfigurazione rappresenta il nodo di giunzione tra intuizione e visione e conferisce all'artista la possibilità di esprimere la propria visione fantastica avvalendosi di tutti i mezzi tecnici e i processi elaborativi offerti dalle arti. Essa è assiduamente presente nell'opera molliniana, e in particolar modo nell'architettura che ne implementa le potenzialità come strumento di progetto. Tra le infinite possibilità** ‹trasfiguranti› **si possono elencare alcune forme in cui la trasfigurazione ricorre nella sua opera.**

L'espressione di uno spazio architettonico che traduca in immagine l'ammasso di funzioni corporee necessarie alla vita degli abitanti innesca una intuizione visiva che possiamo definire ‹trasfigurazione fisiologica›**. Un caso esemplare e peraltro noto a Mollino è il racconto di quell'intellettuale del Settecento che, accusato di omicidio e costretto agli arresti domiciliari, raccolse in un diario le descrizioni della propria stanza il cui aspetto variava in funzione delle divagazioni deliranti che la animavano[26]. L'immagine pietrificata in architettura della personalità di Mollino è ben esemplificata dalla sua Casa in via Napione (Torino, 1960), situata al primo piano di una palazzina del XIX secolo lungo il Po. Egli custodì questa casa in totale segretezza, arredandola e predisponendola per un uso domestico che non le corrisponderà mai effettivamente. Come afferma Fulvio Ferrari[27] si tratta presumibilmente di una casa che l'architetto progetta per ospitare la sua vita dopo la morte, come Mollino stesso sembra suggerire nella prima pagina de** ‹Il messaggio dalla camera oscura› **in cui è ritratta la regina Taja[28], moglie del faraone Amenhotep III. Nonostante la forma stretta ed allungata della sagoma planimetrica, il corridoio, disposto longitudinalmente al centro dell'appartamento come un tunnel sotterraneo, distribuisce schematicamente i diversi ambienti lungo il perimetro. Ogni stanza si differenzia dalle altre ed è arredata con minuziosa attenzione tale da ricondurre ogni dettaglio all'insieme tematico della funzione specifica a cui essa risponde. Nella stanza che accoglie il passaggio del** ‹guerriero› **nell'aldilà, un letto sagomato a barchetta galleggia metaforicamente su una moquette blu oltremare, in compagnia di una collezione di farfalle che campeggia per intero sulla parete laterale.**

Si tratta quindi di un'architettura domestica di ombre, radicalmente introversa, maniacalmente plasmata sulle abitudini di vita dell'abitante che, smarrita la propria attualità terrestre, la ritrova nella vita sotterranea dei faraonici complessi funerari egizi. La sintesi dialettica tra osservazione osteologica e forma strutturale genera, invece, una ‹trasfigurazione anatomica› **che è l'espressione più comunemente nota dell'opera di Mollino. Le sedie in legno curvato disegnate da Mollino – sorta di protesi che popolano la sua fotografia erotica – si configurano come le protuberanze organiche dei corpi femminili che vi si trovano adagiati (fig. B); allusioni ossee interessano il progetto di oggetti per l'arredamento tra cui emblematico è il caso** ‹tavolo a vertebre› **(1951). L'opportunità di progettare una casa sulla scogliera, Casa-Grotta sul mare (1944), stimola l'intuizione del muro perimetrale in forma di frastagliato involucro di conchiglia, così come il progetto del guscio d'uovo che racchiude la sala principale del Teatro Regio di Torino (1965). Altri esempi sono quelli della Casa in collina (1942), la Stazione-albergo al Lago Nero (Sauze d'Oulx, 1943) e il Concorso Vetroflex-Domus (1943), in cui Mollino espone e deforma la struttura di innocenti chalet alpini trasfigurandola in spettacolari ed eccessivi supporti osteologici. Come un parassita che aggredisce la figura e ne esalta le sue parti più oscene e**

viscerali, la ‹trasfigurazione anatomica› **contamina anche il progetto di autoveicoli. Figure simili si ritrovano nel disegno della carena del Bisiluro Dalmonar (1955), prototipo di autovettura da corsa, mentre il profilo circolare del parabrezza del Pullman Nube d'Argento (1959) allude a una ciclopica cavità ottica.**

Possiamo definire ‹trasfigurazione scenografica› **un insieme di espressioni-intuizioni accomunate dalla caratteristica di sfondare ed amplificare i piani prospettici delle pareti introducendo il fantastico nella visione degli interni domestici. Ciò viene esemplificato chiaramente nel soggiorno di Casa Minola (Torino, 1944) la cui parete di fondo è occupata per intero da una litografia di ispirazione fiabesca. Altri esempi simili sono Casa Rivetti (Torino, 1949) dove una litografia simile si estende dalla parete della stanza fino al soffitto, e la Casa D'Errico (Torino, 1937) in cui la prospettiva è animata da un curioso abbinamento tra la parete d'ingresso, su cui si trova rappresentata un'iconografia rinascimentale e le pieghe in rilievo degli abiti che vi si trovano addossati. Un ulteriore esempio è dato dal soffitto della Casa sull'altura (1943) che, come afferma lo stesso Mollino,** «di sera diviene luogo di proiezione artificiale di decorazione fissa a colori, come da lanterna magica, [donando all'ambiente] la possibilità di avere i più bei soffitti decorati con proiezioni a colori di decorazioni altrimenti impossibili[...]. La macchina da proiezione [...] era sufficiente a [dare] degli effetti insospettati: la camera quasi appariva trasfigurata»[29]**. (fig. A)**

La trasfigurazione appartiene alla realtà dell'intuizione solamente se anticipa lo svolgimento del giudizio critico, che si è detto essere logicamente determinato. Il rischio di interpretare la visione trasfigurante come una logica espressiva dell'arte indurrebbe, infatti, a un fraintendimento tra il ruolo dell'artista con quello del critico. Come afferma Croce, «il critico non è ‹artifex additus artifici› ma ‹philosophus additus artifici› [e] la sua opera non si attua se non quando l'immagine ricevuta si serbi e si oltrepassi insieme. [Egli si pone] la domanda: se e in quale misura il fatto, che ha innanzi come problema, sia intuizione»[30]**. Scevra dalla prigionia logica di concetti e di teorie estetiche totalizzanti che indurrebbero l'artista a svolgere immutabili mansioni, l'intuizione si rispecchia felicemente nella libertà espressiva di Mollino e nel potenziale fantastico della sua visione trasfigurante.**

1 Un' approfondita analisi sulla tecnica di scrittura di Mollino si trova in Riccardo Palma, ‹Il messaggio eclettico della figura›, in: Riccardo Palma (a cura di), ‹Architettura spazio scritto: forme e tecniche delle teorie dell'architettura in Italia dal 1945 ad oggi›, Torino 2001, pp. 112-131.
2 «Carlo Mollino ribalta l'immagine di un architetto eccentrico, del poeta capriccioso descritto talvolta da una storiografia morbosamente attratta dalla fenomenologia del bizzarro», Sergio Pace, ‹«La verità non è una sola». Carlo Mollino e la difficile professione di architetto negli anni cinquanta›, in: Sergio Pace (a cura di), ‹Carlo Mollino architetto (1905-1973): costruire le modernità›, Milano: Electa 2006, p. 104.
3 Carlo Mollino, Franco Vadacchino, ‹Architettura: arte e tecnica›, Torino: Chiantore 1947, p.14.
4 Benedetto Croce, ‹Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale›, Bari: Laterza 1908, p.6.
5 Giusi Furnari Luvarà, ‹Sei studi su Benedetto Croce›, Soveria Mannelli : Rubettini 2004, p. 126.
6 Carlo Mollino, ‹Il messaggio dalla camera oscura›, Torino: Chiantore 1949, p.120.
7 Benedetto Croce, ‹Breviario di estetica: quattro lezioni›, Bari: Laterza 1913, p.12.
8 Carlo Mollino, ‹Vedere l'architettura›, Agorà, 9-10, settembre-ottobre, 1946, p.11.
9 Benedetto Croce, ‹Breviario di estetica›, cit., p.14.
10 Carlo Mollino, ‹Vedere l'architettura›, Agorà, 9-10, settembre-ottobre, 1946, p.13-14.
11 Benedetto Croce, ‹Breviario di estetica›, cit., p.15.
12 Carlo Mollino, ‹Vedere l'architettura›, Agorà, 11, novembre, 1946, p.23.
13 Benedetto Croce, ‹Breviario di estetica›, cit., p.17.
14 Carlo Mollino, ‹Vedere l'architettura›, Agorà, 9-10, settembre-ottobre, 1946, p.11.
15 Benedetto Croce, ‹Breviario di estetica›, cit., p.20.
16 Carlo Mollino, ‹Classicismo e romanticismo nell'architettura attuale›, Metron, 53-54, settembre-dicembre, 1954, p.11.
17 Carlo Mollino, Franco Vadacchino, ‹Architettura: arte e tecnica›, cit., p. 52.
18 Carlo Mollino, ‹Il messaggio dalla camera oscura›, cit., p.91.
19 Benedetto Croce, ‹Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale›, cit., p.129.
20 ivi. p. 131.
21 Benedetto Croce, ‹Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale›, cit., p.20.
22 Carlo Mollino, ‹Il messaggio dalla camera oscura›, cit., p. 71. In quest'opera la parola ‹trasfigurazione› ricorre nelle titolazioni di alcuni paragrafi del secondo capitolo: «Percezione della natura e trasfigurazione soggettiva» (p.58), «I mezzi tecnico fotografici di trasfigurazione estetica della natura» (p.71), «Contrariamente al suo scopo, il progresso tecnico meccanico della fotografia fornisce nuovi mezzi di trasfigurazione della realtà» (p.81).
23 «Pietro disse a Gesù: Maestro, è buona cosa per noi lo star qui; facciamo tre padiglioni, uno per te, uno per Mosè e uno per Elia; non sapendo egli quel che si dicesse. Ma nel tempo che egli diceva questo, si levò una nuvola, la quale li involse...». Luca IX, 33-35.
24 Carlo Mollino, ‹Disegno di una casa sull'altura›, Stile, 40, aprile, 1944, p.2.
25 Lo smarcamento da una natura che non sia stata filtrata dalla rappresentazione intellettuale è una delle caratteristiche che testimonia un legame tra l'arte di Mollino e quella dell'antica civiltà egizia dove l'immagine della natura in sé non ha alcuna autorità. Cfr. Sergio Donadoni, ‹Arte egizia›, Torino: Giulio Einaudi editore 1959.
26 Cfr. Xavier de Maistre, ‹Viaggio intorno alla mia camera›, Catania: Edizioni paoline 1960.
27 Cfr. Fulvio Ferrari, ‹Casa Mollino in Via Napione›, in Giovanni Brino, ‹Carlo Mollino: Architettura come autobiografia›, Milano: Idea Books 2005, pp. 166-169.
28 Carlo Mollino, ‹Il messaggio dalla camera oscura›, cit., p. 9.
29 Carlo Mollino, ‹Disegno di una casa sull'altura›, cit., p.9.
30 Benedetto Croce, ‹Breviario di estetica›, cit., p.92-93.

Tutte le immagini indicate con l'acronimo ACM e un numero di archivio sono parte dell'Archivio Carlo Mollino: Politecnico di Torino, Area BIBLIOM, Archivi della Biblioteca Centrale di Architettura ‹Roberto Gabetti›, fondo Carlo Mollino. Per quanto possibile, i diritti d'autore sono stati assolti.

Andrea Alberto Dutto, nato nel 1985, si laurea nel 2010 con doppio riconoscimento al Politecnico di Torino e all'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture di Marsiglia.
Al momento è dottorando in Architettura e progettazione al Politecnico di Torino.