



# Riassunto libro Frampton storia dell'architettura contemporanea

Storia dell'architettura contemporanea (Politecnico di Torino)



Scansiona per aprire su Studocu

# STORIA DELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

Prof. Guido Montanari, Prof. Andrea Bruno Jr.

Corsi di laurea di I livello in scienze dell'architettura, Politecnico di Torino

## Neoclassicismo

### FRAMPTON

Idea di ricercare lo stile del passato nazionale:

- Italia: il modello diventano gli Etruschi e i Romani → *Della Magnificenza ed architettura di Romani* di Piranesi.
- GB e Francia: Greek Revival → *Essay sur l'architecture* di Abbé Laugier (1753) in cui si esaltava l'architettura naturale in cui il tempio deriva dalla struttura a capanna primordiale.
- Germania: si rifa all'arte greca dorica.

Francia → dalla scuola di architettura di Rue De La Harpe di Blondel nasce il gruppo degli architetti cosiddetti VISIONARI, poiché progettavano edifici irrealizzabili, come Boullé e Ledoux.

#### Boullé

Cenotafio per Newton: grossa sfera in muratura in cui di notte era sospeso un fuoco che simboleggiava il sole e di giorno il soffitto era forato per creare, grazie alla luce solare, un cielo stellato.



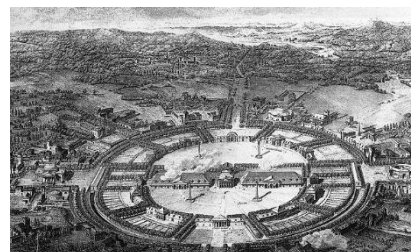
#### Ledoux

Città ideale di Chaux: Ledoux deve creare un villaggio per i lavoratori e lo racconta su *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1804) in cui teorizza l'idea di integrazione tra unità produttive e abitazioni operaie così facendolo diventare uno dei primi saggi sull'architettura industriale. Disegna due progetti:

1. Pianta quadrata con le fabbriche in alto.
2. Pianta a mezzo ellisse con fabbricati e le vasche per la creazione del sale in mezzo e attorno le residenze. Nel fulcro c'è l'ufficio del direttore che diventa la parte centrale da cui partono le strade. (Realizzato!).

**PORTOGHESI**

Neoclassicismo: si sviluppa tra il XVIII e il XX sec.- il guardare al passato assume valore dogmatico per operare nel presente e infatti si copiano i monumenti del passato. La prima fonte neoclassica è il *Vitruvius britannicus* di Campbell. In architettura il Neoclassicismo parte da un forte rinnovamento culturale dopo la caduta dell'ancien regime. È evidente il rapporto tra Neoclassicismo e Illuminismo: canoni estetici per tutti, architettura che rispecchia la società dell'ordine e della razionalità. Rapporto tra Neoclassicismo e Urbanistica: razionalizzazione e creazione di città-monumento, ogni cosa rimanda ad un'idea (vedi la Maison du Plaisir di Ledoux).



## Germania

Porta di Brandeburgo di Langhans (1793): simbolo del nazionalismo prussiano al quale si torna dopo la sconfitta contro Napoleone del 1815 per ritrovare lo stile nazionalistico originario.

Neue Wache di Schinkel (1816): Schinkel, protagonista del classicismo romantico, riprende Durand costruendo un ampio peristilio che origina uno stretto portico con scala di accesso simmetrica e mezzanino, idea ripresa successivamente da Van Der Rohe.

Walhalla di Von Klenze (Regensburg, 1842): riproduzione quasi perfetta del Partenone (tempio periptero dorico) che viene però trasformato in un monumento commemorativo nazionalista prussiano.

## Labrouste → Classicismo strutturale

Sala di lettura della Bibliothèque Nationale: sala coperta da un tetto di FERRO e VETRO retto da 16 colonne di GHISA → ECLETTISMO.

# Eclettismo

L'Eclettismo quindi punta a rompere con il Neoclassicismo per ricercare nuove forme nell'arte medievale, orientale ed africana. Si inizia a prendere spunto dall'arte gotica e romanica, si scoprono nuovi materiali per la costruzione come il ferro, il vetro e la ghisa, si approfondiscono gli studi e i calcoli. Esempio del connubio tra tecnologia e ripresa storica possono essere il Niederschonweide Bridge con le sue riprese gotiche e il Britannia Bridge con riprese dall'arte persiana.

## Frampton

Trasformazioni tecniche nell'ingegneria strutturale: dalla fine del '700 appare per la prima volta il primo materiale artificiale per la costruzione architettonica → **il ferro**. Inizialmente viene solamente usato per la costruzione di binari, in passaggi, ponti e nei padiglioni delle esposizioni evitandolo però nelle abitazioni, cosa che avviene invece con l'eclettismo. Il primo ponte in ghisa viene costruito nel 1779 in Inghilterra: un unico arco alto 30 metri. Fino alla fine dell'800 l'evoluzione del ferro e della ghisa continuò fino a costruire il Brooklyn Bridge di New York alto 487 metri di luce terminato nel 1883.

Verso la metà del secolo, pilastri di ghisa e sbarre di ferro dolce, usate insieme a vetrate **MODULARI**, erano diventate la tecnica standard per la prefabbricazione e la costruzione rapida dei centri di distribuzione urbana: banche, mercati coperti e gallerie.

### PORTOGHESI

Eclettismo: dal gr. EKLEIDO cioè atto a scegliere, volontà di scegliere e accostare diverse cose e/o stili. Si sviluppa tra il 1815 e il 1890. Secondo la definizione di Gobetti è la tendenza ad accogliere elementi da ricomporre secondo coerenti principi storici (es. la tripartizione), destinazione dell'edificio e accostamenti bizzarri per l'epoca. Con l'Eclettismo si rompe quasi del tutto con la cultura neoclassica per ricercare nuove forme come quelle medievali o esotiche: ne sono esempio le forme di Antonelli, nonostante fosse molto legato al classicismo, o il Neogotico inglese (Westminster Palace).

Mercati coperti: grandi strutture in ghisa e ferro; ne è esempio lampante il Mercato de les Halles a Parigi, raccontato anche da Zola, che divenne il mercato coperto più grande d'Europa. Venne distrutto negli anni '60 per la costruzione del Centre Pompidou.



Figura 1

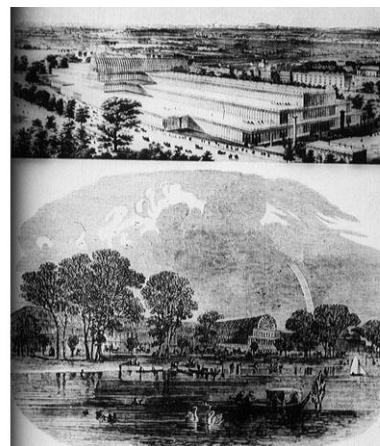
Biblioteche: esempio è la Biblioteca Nazionale di Parigi i cui elementi decorativi sono simili a capitelli ma con le strutture metalliche a vista. (figura 1)

Teatri dell'opera.: l'Opéra Garnier (1861-1874) incarna l'idea del teatro come rappresentazione; l'opera venne criticatissima poiché realizzata con materiali molto innovativi l'acciaio per le strutture, le decorazioni sfarzose ma con materiali poveri (finti marmi, stucchi, ecc). Nonostante l'innovazione nei materiali rimaneva comunque la tripartizione neoclassica sulla facciata ed era caratterizzata da un grosso spazio scenico.

Gallerie coperte commerciali: esempi in Italia sono il ponte vecchio di Martelli, la Galleria subalpina di Torino, la galleria Vittorio Emanuele II di Milano, costruita da Mengoni nel 1863, e la Galleria Umberto I di Napoli → sono tutte molto monumentali e arretrate all'esterno ma innovative all'interno con grandi cupole vetrate.

Prigioni: costruite con il sistema panottico, cioè un elemento centrale di guardia da cui partono die bracci a raggiera (Prigioni le Nuove di Torino o le Arangueren di Madrid).

Stazioni ferroviarie: esse costituivano una sfida particolare ai canoni architettonici tradizionali poiché non esisteva un archetipo da seguire per la loro costruzione in quanto edifici totalmente nuovi e non esisteva un tipo adeguato per esprimere la congiunzione tra l'edificio di testa e la tettoia sui treni. Questo problema vide la sua prima soluzione nel 1852 con la costruzione della Gare de L'est di Duquesney e successivamente della Gare D'Orsay: la facciata è come una cattedrale o un palazzo storico ma che dialoga con una grossa tettoia in ferro e vetro (DIALOGO TRA MODERNITA' E TRADIZIONE). Esempio lo è anche Porta Nuova la cui facciata riprende una cattedrale gotica mentre la struttura è in ghisa (costruita da Ceppi e Mazzucchetti nel 1865-68).



Crystal Palace (Paxton, 1851): Paxton, famoso giardiniere, vince il concorso per il padiglione principale per la Grande Esposizione del 1851 perché garantiva la costruzione in soli 4-5 mesi. Egli stese un progetto derivante da un metodo per la costruzione di serre che aveva sviluppato attraverso i rigorosi principi di Loudon, architetto e giardiniere scozzese promotore del gardinesque. Inizialmente doveva essere un'enorme serra ortogonale a tre gradoni ma poi per un problema di salvaguardia degli alberi si arrivò a un transetto centrale con un alto tetto curvo: doppia simmetria tipica del Crystal Palace ripresa dalle Basiliche. Caratteristica principale del Crystal Palace è anche la costruzione di un grande edificio con la tipizzazione delle parti costruttive a basso costo (in GB c'era un tassa sulle finestre), che comporta la razionalizzazione del cantiere e dei processi costruttivi. Gli interni erano decorati in legno e tendaggi così rendendo evidente l'opposizione tra architettura razionale e oggettiva degli esterni e il forte decorativismo degli interni.

Unico problema del padiglione erano le condizioni ambientali desiderabili tipiche di una serra: dentro c'era caldissimo e quindi si ricorse a grossi tendoni per ripararsi dal sole.

Esposizione universale di Parigi del 1889: il governo della III repubblica manifesta nel 1884 la volontà di celebrare il centenario della rivoluzione francese con un'esposizione universale con doppio scopo, cioè festeggiare l'anniversario e testimoniare il rinnovamento della nazione successivo al 1870 e alla comune di Parigi. Così si inizia a parlare di una torre alta 1000 piedi come simbolo dell'esposizione. Nel Gennaio 1885 Juler Bourdais illustra durante una conferenza il proprio progetto per una torre in muratura alta 300 metri chiamata colonna del sole: doveva illuminare tutta Parigi dalla sua sommità. Il 30 Marzo dello stesso anno Eiffel, ingegnere che si occupava prevalentemente di ferrovie ed edifici in ferro, propose la costruzione della torre in ferro o acciaio. L'anno dopo il concorso viene vinto dalla Tour Eiffel poiché doveva diventare un capolavoro assoluto dell'industria metallurgica. La costruzione inizia nel Gennaio del 1887 e nel Marzo 1889 viene conclusa.

- **Galerie des Machines:** costruita da Contamin e Dutert.; aveva delle piattaforme mobili interne che correndo su binari sopraelevati, attraversavano lo spazio espositivo sui due lati dell'asse centrale, così offrendo allo spettatore una vista generale e veloce dell'intera mostra.. → TECNOLOGIA. Viene distrutta per far spazio allo Champ-de- Mars.
- **Tour Eiffel:** diventa l'edificio più alto del tempo (300 metri) e viene costruita di fronte al Trocadero. È a pianta quadrata ed è come fosse una mensola con due sostegni per il vento, gli archi sono solamente decorativi per rifarsi ad una forma tradizionale.. Viene illuminata da 90 mila lampade a gas in vetro opalino e all'interno si trovano un bar fiammingo, tre ristoranti, e una sede provvisoria per l'esposizione del giornale Le Figaro. Vengono installati degli ascensori che corrono sui binari inclinati entro le sue gambe iperboliche e salgono verticalmente dalla prima piattaforma al pinnacolo. Alla Tour Eiffel, rimasta edificio più alto del mondo per più di 40 anni, si ispirò anche Vladimir Tatlin nel monumento per la III Internazionale del 1919-20.

## Critica e proposte di riforme della città industriale

Durante il XIX e XX secolo le città si espandono sempre di più, per esempio Londra passa dagli 800 000 abitanti del 1801 a quasi 5 milioni di abitanti del 1891. Nonostante questa forte crescita, i processi di urbanizzazione totale arrivano negli ultimi 40-50 anni ma già ad inizio '900 questi cambiamenti radicali portano ad un bisogno di riforma di queste città anche per la loro impronta ecologica enorme (es. per far vivere tutta la città di Londra c'è bisogno di tutto il Regno Unito).

L'urbanizzazione porta a nuovi gravi problemi: nascono i quartieri operai a

causa delle enclosures che obbligano i contadini a trasferirsi in città a trovare lavoro, l'inquinamento diventa un grave problema, gravi problemi sociali e sanitari, epidemie, lavoro minorile, ecc. → Fonti artistico-letterarie: Dickens, Zola, Hugo, Courbet.

Con Ledoux e il progetto per le Saline di Chaux si inizia a lavorare sul tentativo di progettare una città ideale per i lavoratori tentando anche di risolvere il conflitto campagna-città. Durante questi anni infatti con i vari socialismi utopici prendono piede i vari tentativi di risoluzione di questo conflitto e dell'organizzazione di una città industriale, ma i socialismi utopici puntano solamente a creare delle "isole felici" invece che cambiare radicalmente la società. Secondo Fourier, per esempio, bisognerebbe creare i Falansteri, cioè un insieme di fabbricati in campagna in cui l'educazione e l'economia è collettiva e autogestita, e architettonicamente propone degli edifici a due livelli collegati da strade e gallerie (simile all'idea sviluppata da Le Corbusier per l'Unité d'Habitation). Successivamente le teorie di Fourier vengono riprese da Bodin per la sua teoria sui Familisteri, una sorta di Co-housing, e poi invece realizzati da Owen in Inghilterra, a New Lanark, e poi negli Stati Uniti a New Harmony.

Socialismo scientifico

Engels, che per istruzione viene mandato in Inghilterra, comincia già da giovane a studiare la situazione politico-sociale del proletariato inglese e nel 1845 scrive un report di tutto quello che ha visto e conosciuto: "La situazione della classe operaia in Inghilterra"; in quest'opera usa delle fonti originali e raccoglie tutte le informazioni e le statistiche possibili per il tempo e descrive anche il metodo di costruzione di uno Slum (case tutte attaccate, alcune senza arie verso l'esterno ma su altri edifici, mancavano i piani regolatori, ecc.).

1848 → Manifesto del Partito Comunista

Secondo Marx il conflitto città-campagna non si risolverà mai nella società capitalista perché la città sfrutta la campagna così come il capitalista sfrutta il proletario. Insieme a questo problema, Marx sottolinea anche l'impossibilità di risoluzione della carenza delle abitazioni: perché in un paese ci sono tante case vuote e tante persone senza una casa?<sup>1</sup> Secondo Marx la risposta sta nel valore d'uso e di scambio che ha ogni abitazione come fosse un prodotto. → avendo la casa un valore di scambio, essa è usata come fosse una banconota e aspetta l'aumento del prezzo dell'alloggio e, inoltre, il territorio non è omogeneo e il prezzo varia in base alla localizzazione perché i valori fondiari sono maggiori. I valori fondiari però aumentano all'espandersi della città e questo spinge i costruttori a costruire sempre di più. Questo fenomeno si cerca di mitigare tramite le tasse di costruzione<sup>2</sup> ma, secondo Marx, il problema sta nella società che bisogna cambiare radicalmente. → Altre soluzioni:

- E. Howard: costruire delle città giardino in cui ogni villetta a schiera ha il proprio giardino e sono tutte collegate al centro con i trasporti → soluzione che consuma moltissimo territorio ed è fattibile solo se il trasporto pubblico è efficiente.
- Soluzioni paternalistiche: industriali che costruiscono delle cittadine legate alle fabbriche (Villaggio Krupp del 1912, Villaggio Crespì d'Adda, Villaggio Leumann, ecc.).
- Costruzione di quartieri operai a metà tra un'idea paternalistica e marxista, più socialdemocratica. (Quartiere Vallette di Torino).



<sup>1</sup> In Italia ci sono circa 6 milioni di alloggi vuoti e altrettante persone senza una casa.

<sup>2</sup> Le tasse di costruzione sono molto basse in Italia.



## Scuola di Chicago (1871-90)

Caratterizzata da edifici alti per l'epoca che vanno a rappresentare l'importanza di Chicago come fulcro dello sviluppo industriale e come snodo commerciale importante. La tendenza a costruire edifici sviluppati in altezza nasce dopo l'incendio del 1871 che distrugge tutta la città vecchia e c'è bisogno di ricostruire tutto.

La griglia delle città americane è fatta di strade perpendicolari e parallele che generano isole regolari e limitate su cui costruire: per massimizzare l'area si decide di costruire in altezza così concentrando tutti nel loop al centro della città e così trarre il massimo profitto dai singoli lotti di terra rettangolari. Per costruire in altezza però gli edifici devono avere fondazioni sempre più grosse e i muri devono avere una sezione più spessa perché più si va in alto, più si necessitano scale e strutture più grosse che sprecano spazio → si abbandonano le strutture portanti perimetrali per quelle puntiformi costruite in GHISA, cioè costruisco lo scheletro dell'edificio in ghisa e acciaio e creo delle fondazioni più larghe (Chicago ha un fondo molto paludoso), cioè a ZATTERA, in calcestruzzo annegandoci delle rotaie incrociate a griglia, cioè creo del cemento armato con materiali semplici. Per collegare i numerosi piani degli edifici si inventa l'ascensore con freni automatici.

**Problema:** elaborazione estetica dei grattacieli, visti come edifici per il lavoro (non erano a scopo abitativo), che diventa anche simbolo della ricerca di uno stile proprio nordamericano, poiché gli Stati Uniti avevano fino a quel momento emulato solo lo stile europeo.

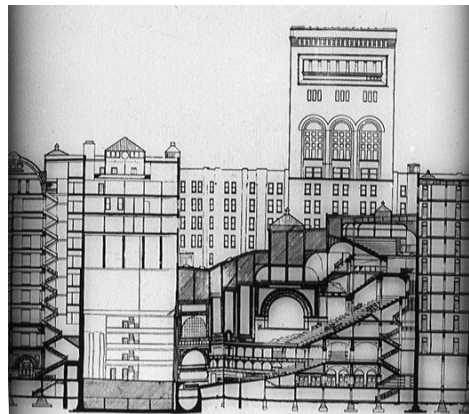
RICHARDSON: Aveva studiato all'Ecole de Beaux-Arts di Parigi. Riesce ad essere un architetto moderno e a far dialogare l'energia dell'età della ferrovia con i primi principi della tradizione, così collocandosi tra il Vecchio e il Nuovo mondo. Le sue fonti d'ispirazione infatti erano medievali e vernacolari quanto classiche, così da potersi adattare alla costruzione di qualunque edificio, ma le sue tecniche di costruzione erano moderne e avanguardistiche: edifici simmetrici in muratura ma con sistema di strutture puntiformi in ghisa. Ne è esempio la Glessner House del 1885-87 o il Marshall Field



Store di Chicago degli stessi anni che divenne il punto di partenza per la Chicago School: è un edificio a 7 livelli che però non vuole sembrare alto; forte tripartizione, ispirazione rinascimentale ai palazzi bugnati del quattrocento fiorentino.

BARON JENNEY: inizia ad abbandonare la tripartizione classica con il First Leither Building (1879) → una soluzione architettonica priva di ornamento che si basava sull'idea di Viollet-Le-Duc di una nuova architettura basata su una diretta espressione di struttura e programma. Evitava quindi le facciate in ferro battuto tipiche di New York e si concentrava sulla rigida estetica ortogonale formata da cornice e pilastro con una vaga reminiscenza di elementi classici (lesene e cornicioni) eliminando quasi totalmente la tripartizione. Evidenti nell'edificio sono le famose finestre di Chicago: tripartite, sempre uguali e prefabbricate (come nel First Leather Building e nel Fair Store Building). La struttura viene perfezionata anche in termini tecnologici; infatti viene utilizzata una bullonatura a caldo, più sicura, e il rivestimento FIRE PROOFING: rivestire l'acciaio con del laterizio per evitarne lo scioglimento in caso di incendio. Impiantistica molto complicata.

ADLER & SULLIVAN: prima del 1886 si dedicano prevalentemente a piccole strutture per uffici, depositi e grandi magazzini ma nel 1886 ricevono l'incarico di progettare la sede dell'Auditorium di Chicago che doveva essere un impianto polifunzionale: bisognava unire in un unico edificio un teatro dell'opera e un albergo con uffici. Il sito offriva uno spazio arioso con viste panoramiche verso il lago Michigan. La massa complessiva dell'edificio con una torre posta su di un lato ricorda un palazzo pubblico medievale. Moderni accorgimenti tecnologici sono significativi nell'edificio: sul tetto dell'albergo viene posta la cucina in modo da non disturbare i residenti dell'albergo con i fumi, vengono utilizzati degli schemi verticali nell'auditorium per poter aumentare o diminuire la capienza, l'edificio fu dotato di un tecnologico impianto di aerazione, climatizzazione e riscaldamento e, inoltre, l'edificio è sistemato in una massiccia struttura in ferro e muratura ingegnosamente consolidata durante la costruzione in modo da compensare i carichi differenziali gravanti sulle fondamenta ampie poiché poste su un terreno paludoso. Esteticamente l'edificio si presenta molto vicino allo stile ancora tradizionale di Richardson (ardita mole scultorea, vari livelli di bugnato, massicce arcate) ma l'attenuazione della verticalità e l'appiattimento delle travi e dei pilastri principali anticipano alcune soluzioni adottate successivamente da Sullivan per l'edificio alto. Altri edifici:



- Wainwright Building (1890): vengono soppressi quasi totalmente gli elementi orizzontali; la facciata è priva di archi ed è articolata da una griglia di pilastri rivestiti di mattoni mentre gli elementi orizzontali sono fusi con la finestratura.
- Carson-Pirie Scott: fusions tra ghisa e vetro.

BURNHAM & ROOT: costruiscono il Monadnock Building (1884-91) che occupava la metà di uno stretto lotto. Colossali muri in mattoni che presentano alla base una strombatura e si ancorano al terreno con uno zoccolo in granito. Nella struttura vengono collocati anche dei tiranti laterali in acciaio per il vento e per rinserare in corrispondenza dei Bow-Window. Dall'esterno si nota il gioco tra superfici vetrate e semplice muratura.



SULLIVAN: diventa poi insegnante di Wright ed entrambi si consideravano i creatori della cultura del nuovo mondo in architettura.

- Guaranty Building: edificio di 13 piani; forte decorativismo esterno con riprese anche dal mondo delle civiltà precolombiane.

DA ESPOSIZIONE COLOMBIANA DEL 1893: si ritorna ad un certo classicismo dimenticandosi un po' delle innovazioni della di Chicago. Per esempio in un concorso del 1922 per la costruzione di un edificio per il Chicago Tribune, un giornale simbolo della città, vince un edificio neogotico rispetto ad un grattacielo.



# La ricerca di forme nuove e il problema dell'ornamento

A cavallo tra il XIX e XX secolo, mentre a Chicago nasceva la Chicago School, in Europa le fasi pionieristiche dell'architettura moderna presero diverse strade, ma con un principio comune: la repulsione nei confronti dei deboli e arbitrari rimpasti del passato, idea già comune a Nietzsche che nel 1873 scrisse "l'uso e l'abuso della storia" in cui affermava che l'Europa si fosse dovuta liberare dal proprio bagaglio storico ed esprimere un potenziale interiore represso. → IDEA DI RINNOVAMENTO E DI ROTTURA COL PASSATO CHE ARRIVA AL CULMINE CON LE AVANGUARDIE.



Insieme a questo desiderio di cambiamento si inserisce anche la necessità della classe borghese di una riconoscibilità simbolica e architettonica che riesca e sottolineare lo stato sociale raggiunto. A questi desideri di natura sociale si affianca anche una volontà di rivalsa nazionalista.

Diventa così cruciale il rifiuto delle accademie e l'adozione di nuovi processi progettuali, tra cui il metodo di ideazione dialettico tra esterno e interno dell'edificio. Il primato della decorazione diventa il carattere più evidente che però si sviluppa in maniera diversa in ogni territorio pur mantenendo una finalità comune.

- Floreale → Francia e Belgio
- Geometrica → Scozia e Austria
- Indipendente → Catalonia

## Secessione Viennese (Austria)

Nel 1897 un gruppo di artisti dà vita alla Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession con a capo Von Alt e Klimt in contrapposizione alla visione accademica dell'arte. Nel 1898, con l'organizzazione della prima esposizione dei secessionisti, si costruisce la Haus der Secession di Joseph Maria Olbrich: ricerca di purezza delle linee architettoniche perseguita attraverso volumi netti e blocchi in facciata delicatamente decorati con inserzioni vegetali sulla pelle dell'edificio. L'elemento che identifica l'intero edificio è la cupola metallica traforata e composta da un intreccio di foglie e bacche d'alloro dorate concepita da Klimt e la scritta "*Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*".



L'innovazione portata da Olbrich avvicina ai secessionisti un altro architetto e suo maestro: Otto Wagner. Egli lavora nello studio di Von Forster, ideatore dei Ring viennesi, ed è fortemente ispirato dall'architettura rinascimentale su cui basa la sua idea di nuova architettura: pubblica il testo *Moderne Architektur* in cui enuncia i ruoli fondamentali dell'architettura agli inizi dell'era industriale per cui l'architettura deve coniugare attualità del periodo, innovazione tecnologica e funzionalità senza dimenticarsi della bellezza. Realizza la stazione della metro di Karlsplatz (1900) e la Majolica Haus con la sua "veste" in piastrelle di ceramica e motivi floreali, vista come innovativa soluzione per rispondere al problema dell'inquinamento atmosferico. Altro edificio paradigmatico dell'architettura moderna di Wagner è la Postsparkasse di Vienna: pur restando elementi tradizionali come la simmetria e la tripartizione, emerge la funzionalità dell'edificio simbolo dei suoi tempi. La facciata è ricoperta da lastre in pietra ancorate con tasselli in alluminio che sottolineano il suo ruolo moderno, due sculture alate si pongono ai lati del coronamento per nobilitare il nome della banca e la sala centrale, sormontata da un grande lucernario in vetro, ha le pareti in ceramica e vetro e il pavimento con inserti in vetro-cemento.



Terzo protagonista della Secessione viennese è Josef Hoffman. La sua architettura si identifica come costante ricerca della semplicità delle forme e degli apparati decorativi. Nel Sanatorio di Purkersdorf (1904-08) il tema del quadrato è esplicito nelle forme dell'edificio per la cura della tubercolosi. La decorazione è espressa nelle cornici in tessere quadrate di ceramica bianca e blu che contornano le aperture sui prospetti e gli spigoli del volume

per mettere in risalto i cambi di profondità dell'edificio e combattere la monotonia. Capolavoro di Hoffman è però il Palazzo Stoclet (1905-11) di Bruxelles: progetto basato sulla fluida circolazione tra gli spazi in modo funzionalmente sequenziale in cui la sala centrale rappresenta il fulcro e si impone per la ricchezza delle decorazioni di Klimt; l'esterno ripropone le decorazioni del Sanatorio di Purkersdorf perché una cornice in bronzo delinea gli spigoli dei volumi del palazzo determinando una percezione di scomposizione in lastre bidimensionali.

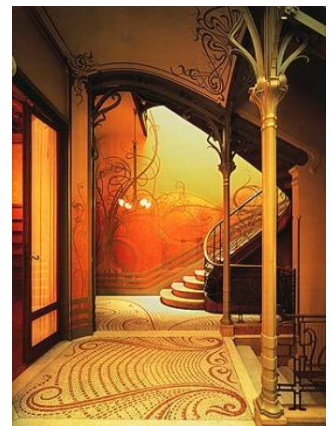
Art Nouveau (Francia e Belgio) → 1893-1905

L'Art Nouveau fu il primo stadio di architettura moderna in Europa con il rifiuto totale dello storicismo. Al posto del monumentalismo dell'accademia infatti propose nuove invenzioni che sfruttavano il vetro, luminoso e arioso, e il metallo traendo ispirazione dalla natura. Nata dalle arti decorative e dalla grafica (la copertina del libro di Mackmurdo sulle chiese della città di Wren, Inghilterra) poi si sviluppò anche in architettura.



Victor Horta: ispirato dalla pittura belga di quel periodo e dal clima di ricerca di identità nazionale della Bruxelles di quel periodo, Horta traspone la creatività lineare bidimensionale della pittura, in forma architettonica. Attorno al 1885 costruisce diverse case a Bruxelles e dopo di che costruisce l'Hotel Tassel, un'opera simbolo della sintesi tra architettura e arti decorative che afferma nuovi principi formali (si parla di Gesamtkunstwerke=opera d'arte totale). La magnificenza dell'edificio non la si ritrova tanto nella facciata, piuttosto glabra, quando nell'ampio vano della scalinata: struttura metallica completamente a vista e ornamento a viticcio che gradualmente si trasformava in un corrimano dalle forme vegetali. L'uso del ferro in questo modo ricordavano le sperimentazioni di Le Duc. Horta però non lavorò solo con la classe borghese, ma si occupò anche ad esempio del progetto per la Maison du Peuple (1896-99), quartier generale del partito socialista belga, la cui facciata conteneva curvature concave e convesse e l'ingresso principale era posto su una delle protuberanze convesse più corte, opera nella quale Horta esprime con meno timidezza le teorie di Le-Duc. La sperimentazione di Horta continua però nel 1901 con i Magazzini A l'Innovation di Bruxelles dove il ferro e l'acciaio, ampiamente usati in tutto l'edificio, permettevano ampie luci interne e vaste aperture. Successivamente si distanzia dalle novità architettoniche per ritornare ad un tardo eclettismo come nel Concorso per il palazzo della Società delle Nazioni a Ginevra del 1927.

Henri Van de Velde: si forma presso l'accademia di belle arti di Anversa, aderisce alla corrente postimpressionista per poi trasferire i propri interessi verso l'architettura e il design. Nonostante la conoscenza degli scritti di Ruskin, Van De Velde non rinnega l'avvento della modernità seguendo le idee di William Morris e dell'Arts & Crafts ma, nonostante ciò, va contro la Typisierung del tedesco Muthesius. Egli infatti vede uno stretto rapporto tra la produzione artistica-architettonica e l'industrializzazione come strumento di rinnovamento. Alla base delle sue convinzioni vi è la decorazione vista come strumento per ricercare una vitalità empatica dell'opera (idee apparse nel suo articolo Die Linie sulla rivista Die Zukunft) → La linea è intesa come fosse una forza dell'artista e che permette la nascita di tutte le altre (colpo di frusta). La linea, quindi, deve mostrarsi così com'è e così devono fare anche i materiali: il ferro deve mostrarsi in quanto tale e adeguarsi al progetto decorativo generale così come la pietra, il laterizio, il vetro e tutto ciò che concorre alla realizzazione finale dell'opera. Casa di Uccle (1895): ripresa della tradizione popolare ma "modernizzata" con il decoro che prende tutto l'edificio sia all'interno che all'esterno. Grazie alla fama ottenuta, Van De Velde riesce a costruire degli edifici anche per l'Accademia di Belle Arti di Weimar, futura Bauhaus, e l'Esposizione del Werkbund di Colonia (1914) in cui si affina ancora di più la coniugazione tra invenzione (scena tripartita), decorazione spontanea, espressività formale e supporto dei materiali industriali. Van De Velde comunque rimane l'anima teorica delle nuove idee, e invece Horta il braccio esecutivo.



Hector Guimard: cresciuto professionalmente all'ombra delle teorie di le-Duc (era allievo di Baudiot, che a sua volta era stato allievo di le-Duc e aveva progettato la chiesa di St. Jean De Montmarte a Parigi con una struttura in cemento armato). Egli puntava all'evoluzione degli elementi costitutivi di uno stile nazionale. Dopo un viaggio in Belgio, si allontana dagli insegnamenti di le-Duc impadronendosi di un proprio linguaggio nuovo. Nel 1900 gli fu conferito l'incarico per le stazioni della metropolitana di Parigi utilizzando il ferro e il vetro e curando persino le scritte e l'illuminazione delle strutture come prolungamenti della stessa. Guimard nelle sue stazioni si ispira alle forme della natura per creare archi e arredi in ferro prodotti in serie..

## Scuola di Glasgow (Scozia)

Charles Rennie Mackintosh: a causa delle precarie condizioni di salute è costretto a passare lunghi periodi fuori da Glasgow a diretto contatto con la natura, che lo porta ad osservare con attenzione gli ambienti naturali, così coniugando sia la sua predilezione per l'architettura feudale scozzese, anche per orgoglio nazionale che per la vicinanza con il Gothic Revival, sia la riproposizione del mondo naturale nella decorazione. Fondamentale per la sua carriera professionale è l'incontro con Macnair e le sorelle Macdonald, con cui costituirà il gruppo dei Glasgow Four, nome con cui si imporranno all'attenzione pubblica. I quattro vengono invitati nel 1900 all'ottava Esposizione della Secessione Viennese, in cui prendono parte come singoli autori, realizzano la Scottish Room chiaramente



ispirata al mondo della natura in tutti i suoi arredi (Grande successo!). A fine '800 Mackintosh vince il concorso per la costruzione della Scuola d'Arte di Glasgow: costruita in due tempi; garantisce la solidità costruttiva dell'edificio con l'uso della pietra (era vicino infatti alle idee tradizionaliste di Ruskin per cui il ferro e il vetro non sostituiranno mai la pietra); studi finestrati che occupano tutta la lunghezza della facciata; sistemi moderni di riscaldamento e ventilazione forzata; corpo principale progettato come ampio involucro in cui il volume degli studi si addensava su quattro piani, che sembrano due, a cui si accostano due elementi sussidiari formando una pianta ad E; con l'ausilio di decorazioni goticheggianti (timpani, torrette e finestre scolpite) la facciata orientale assume un carattere neogotico; nella facciata ovest tre bow-windows verticali dalla finestratura a griglia che illuminano la biblioteca e il piano superiore. Nella



biblioteca lo spazio è sfruttato a doppia altezza grazie a un sistema strutturale innovativo per cui catene in ferro appese a una trave superiore permettono la costruzione di un mezzanino e lasciano l'ambiente della sala di lettura più libero possibile. →convive nostalgia per epopea passata per orgoglio nazionale (echi di un antico castello) e ottimismo per un futuro legato ai progressi dell'industria (tracce di una fabbrica). Nella Windyhill House(1900-01) si esprime la concezione architettonica di Mackintosh: esterno che riprende in chiave moderna la tipica casa rurale scozzese e un interno improntato alla completa coordinazione tra materiali, arredi e decorazioni. Come per Van De Velde, si può parlare di propensione alla modernità non completamente raggiunta.

## Modernismo catalano (Spagna)

Il modernismo catalano, come anche le espressioni dell'Art Nouveau mitteleuropea, nasce sia dalla voglia di distaccarsi dall'imitazione del passato e dalle rigide norme dell'Accademia, ma anche di dimostrare alla maltollerata amministrazione di Madrid la forte presenza del carattere autoctono della regione, insistendo sulla valorizzazione della lingua catalana e dell'originalità artistica. Padre in architettura di questa idea è Antonio Gaudí.

Antonio Gaudí: seguendo questa "Reinaxensa catalana" aggiunge alle caratteristiche indigene altre fonti di ispirazione da cui poter prendere ispirazione reinventandone gli elementi con estrema originalità. Ispirato dalle teorie di Le-Duc, dalle forme osservate in natura, dalle architetture islamiche presenti sul territorio e dalla sua forte devozione verso il cattolicesimo unito ad un senso di tragico-sublime derivato dalle opere di Wagner, Gaudí riesce a creare uno stile originalissimo e proprio quasi totalmente scollegato agli altri stili europei. Dopo gli studi di architettura all'università di Barcellona, trova il suo più grande







mecenate: Eusebio Guell. La Casa Vicens (1883-88) diventa il suo punto di partenza: evoca nelle forme un piccolo castello esaudendo così la volontà del committente, un importante produttore di ceramiche, di avere un proprio feudo urbano come simbolo del proprio status sociale, dato anche dalle decorazioni in ceramica di ispirazione islamica. Nella Casa Vicens Gaudí usò per la prima volta la tradizionale volta catalana (Roussillon) in cui si ottengono forme ad arco sostenendo su mensole strati sovrapposti di piastrelle. Le architetture costruite per Guell iniziano però nella sistemazione del parco della tenuta agricola del nobile in cui Gaudí dovette rimodernare il disegno delle parti a giardino, costruire il padiglione del custode e i locali della

scuderia. Il palazzo Guell (1886-90), nel cuore della città, avvia invece la serie di sfide strutturali, come nella volta della sala della musica, e la sperimentazione di soluzioni inedite, come la copertura a terrazza percorribile, le teste dei camini e la cupola centrale trasformati in sculture caratterizzanti. Secondo Guell la trasformazione della società in generale si sarebbe ottenuta grazie alla città-giardino, e anche a questo scopo incaricò Gaudí di costruire il Parco Guell destinato ad un quartiere della classe media situato sulla Montana Pelada che sovrasta Barcellona. Il parco costituisce un significativo intervento di pianificazione del paesaggio naturale unito all'allestimento di architetture-sculture funzionali alla fruizione del parco stesso: il "bosco" di colonne doriche inclinate sorregga la terrazza panoramica bordata da una panchina continua la cui forma reca una pelle tempestata di schegge di ceramica; i percorsi sopraelevati in pietra grezza formano delle passeggiate porticate i cui pilastri si piegano al limite del crollo; le due costruzioni per gli uffici e per il guardiano rimandano ad un'atmosfera vicina al mondo immaginario infantile.



Altre due opere, entrambe sul Paseo de Gracia, però esibiscono tutta la sua originalità:

1. Casa Batlló: costretta in un lotto lungo e stretto ha nella facciata principale il suo punto di maggiore attrazione dato dalla pietra grigia con decori vegetali che lascia il posto, man mano che si sale, a una decorazione data da elementi circolari di pasta vitrea azzurra fino al di sotto del cornicione, dialogando con l'impianto di colonne osteomorfe e di balconi che ricordano dei teschi. La sommità dell'edificio rimanda a un drago.
2. Casa Milà (detta Pedrera): in essa si traduce la devozione di Gaudí per il Montserrat, in cui una leggenda diceva che ci fosse sepolto il Graal. Altra ripresa è anche il Mar Mediterraneo nel moto ondulatorio continuo e nelle opere in ferro dei parapetti dei balconi che ricordano delle alghe mosse dalla corrente. Sul tetto si forma una passeggiata in altezza su diversi punti della città ed è impreziosito anche dai camini trasformati in sculture guerriere.



La sua opera più nota è però sicuramente la Sagrada Família, tempio simbolo del cattolicesimo barcellonese. In essa confluisce tutta la sua architettura: l'omaggio alla verticalità delle cattedrali gotiche, la simbologia religiosa e quella desunta dal mondo naturale e la trasposizione in architettura delle storie narrate nelle sacre scritture. Il cantiere non finito (e ancora oggi in fase di realizzazione) è stato curato in ogni singolo dettaglio da Gaudí stesso che ne progettava ogni singolo elemento.

Liberty o Stile Floreale (Italia)

L'Italia, in confronto ad altri paesi europei, rimane indietro a causa di uno sviluppo industriale che tarda a realizzarsi; ciò nonostante però l'Art Nouveau arriva in imitazione agli altri paesi nelle città più industrializzate come Torino, Milano, Roma, Napoli, Palermo e Genova. L'Art Nouveau italiana, chiamata Liberty prendendo il nome dalla ditta di negozi inglesi Liberty & Co. Presenti sul territorio, si può datare con l'inizio della Esposizione Internazionale di arte decorativa moderna di Torino del 1902 e la mostra internazionale delle arti del 1911 fatta per festeggiare il cinquantenario dell'unità d'Italia sempre a Torino.



Il Liberty ha difficoltà a svilupparsi sia per il tardivo sviluppo industriale che per un ritardo di carattere politico e la difficile ribellione nei confronti dell'arte accademica ottocentesca e nei confronti del patrimonio storico.

L'Art Nouveau però in Italia rimane solo di rivestimento e non di studio e, come dirà Gozzano, si può paragonare alla "Rosolia del buon gusto", cioè come fosse uno sfogo prima della vera modernità.

## Torino

Nel 1902 la mostra si svolge all'interno del parco del Valentino in cui viene costruita una grande rotonda dall'architetto Raimondo D'Aronco (era il padiglione principale che collegava tutti gli altri attraverso maniche). Partecipano all'esposizione anche Hoffman e Makintosh. C'è ancora un'impronta legata all'antichità come gli affreschi interni della Rotonda. All'interno dell'esposizione ci sono tanti padiglioni diversi, tra i quali anche uno dedicato al cinema, e insieme a D'Aronco ci lavorano anche altri progettisti come Rigotti e Fenoglio.



Fenoglio → Casa Fenoglio la Fleur (1902): vicina all'art nouveau di matrice franco-belga.

A Torino però l'Art Nouveau si presenta quasi come NEOBAROCCO per il fortissimo decorativismo e il movimento come nel palazzo delle assicurazioni Generali di Fenoglio.

## Palermo

Basile: costruisce Villa Igea nel 1898 riprendendo l'architettura normanna del luogo. Partecipa anche al concorso per il monumento a Vittorio Emanuele II (Altare della patria). Nei suoi edifici utilizza una muratura massiccia, molti richiami medievali e forte decorazionismo interno. Anche nella Villa Florio ragiona sulla storia e sui materiali massicci e forti.

## Milano

Moretti: costruisce la centrale idroelettrica di Trezzo (grande edificio con grosse sale in cui inserisce le turbine ma all'esterno appare come un castello con elementi fortemente geometrici). Partecipa anche all'esposizione del 1902.

Sommaruga: costruisce nel 1903 Palazzo Castiglioni → grandi cornici e coronamento a balaustra e forte decorativismo interno con ispirazione eclettica nonostante la vicinanza ad uno stile molto floreale.

Nell'Esposizione Internazionale di Milano del 1906 si mostrano anche materiali innovativi per l'Italia come l'acciaio e il metallo.

Genova e Roma → Gino Coppedè: costruisce nel 1895 il Castello McKenzie a Genova con uno storicismo di invenzione vicino alle tendenze Liberty; tra il 1915 e il '17 costruisce anche il Quartiere Coppedè in cui si ritrova un ricco repertorio di ricerche tipologiche e decorative sul tema della villa e della palazzina che dall'Art Nouveau all'Art Déco senza rinunciare al legame col medioevo, il manierismo e il barocco molto usati nell'edilizia romana di quel tempo.



*"La storia del Liberty in Italia si chiude nell'imminenza della prima guerra mondiale, così come per il resto dei paesi dove questa "Arte Nuova" si sviluppa. L'evento bellico e le sue drammatiche conseguenze consegneranno una realtà completamente differente e soprattutto la consapevolezza che il Novecento è definitivamente iniziato."* (Hobsbawm, Il secolo breve, 1994)



# Avanguardie

Lo sviluppo della produzione industriale, il progresso scientifico, l'internazionalizzazione del mercato e la crescita di consapevolezza sociale da parte delle masse di proletari concentrate sempre di più in agglomerati urbani sono tra gli elementi principali che determinano un grande cambiamento nei decenni a cavallo tra '800 e '900. Questi elementi però portano anche alla volontà di interrompere la continuità col passato e la tradizione per ricercare nuove forme espressive e alla volontà di porre un'arte impegnata nel sociale e nella politica. Con le avanguardie si afferma un'espressione individuale dell'artista, che rifiutando gli insegnamenti accademici e grazie all'industrializzazione, alle scoperte scientifiche (Einstein o Freud) portano alla ricerca di nuove forme d'arte che non hanno niente a che vedere con quelle precedenti.



Nell storia dell'arte la strada alla novità viene aperta dal *Dejeuner sur L'herbe* di Manet, dove un nudo femminile viene rappresentato senza una giustificazione religiosa, mitica o storica, oppure con l'Urlo di Munch (1893) in cui campiture velocissime creano uno spazio quasi astratto e mostrano l'angoscia del soggetto principale.

## Espressionismo tedesco

L'espressionismo tedesco riesce ad esprimere, così in arte come in architettura, i moti interiori dell'anima e la denuncia di spersonalizzazione e angoscia di vivere della società industriale. Ad inizio '900 nascono gruppi organizzati come Die Brücke e Blaue Reiter in cui l'arte trova un impegno diretto nei problemi sociali dell'epoca e una estrema modernità, che in architettura si rispecchia nei materiali: calcestruzzo armato, ferro e vetro.

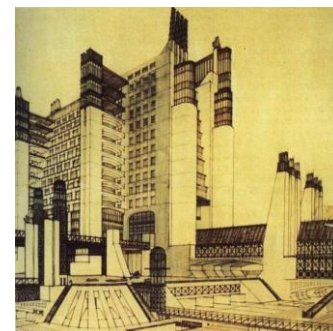


Nel 1914 il poeta Paul Scheerbart pubblica *Glasarchitektur* in cui "teorizza" la nuova architettura: esalta l'uso del vetro, simboleggiante sia la conquista tecnologica, sia una nuova sfida simbolica e politica per la costruzione di edifici emblematici di un'umanità liberata dalla schiavitù del lavoro e dalle convenzioni borghesi. Il volume è dedicato all'architetto Bruno Taut che nel 1914 realizza il Padiglione di vetro all'Esposizione del Werkbund di Colonia: un piccolo edificio interamente in vetro con un basamento circolare in calcestruzzo su cui poggia una parete cilindrica in vetrocemento e una copertura realizzata con un'esile struttura in cemento armato e vetro sfaccettata come un diamante.

Dopo la I Guerra Mondiale, che ferma lo sviluppo di tante avanguardie, si forma il Novembergruppe, il cui nome si rifà ai moti del 1918 e le parole d'ordine erano: libertà, uguaglianza e fraternità. Pochi mesi dopo si forma l'Arbeitsrat für Kunst che voleva un'arte al servizio del popolo come strumento per rifiutare gli obbrobri cui hanno condotto la scienza e la tecnica al servizio della guerra e l'architettura è vista come opera d'arte totale. Tra gli architetti di questo periodo troviamo: Bruno e Max Taut, Adolf Meyer, Erich Mendelsohn e Walter Gropius.

Dopo la repressione dei movimenti spartachisti, la fine dell'Arbeitsrat e l'impossibilità di costruire data dalla crisi economica postbellica, Bruno Taut si pone a capo di una riflessione teorica collettiva chiamata Die Gläserne Kette

(catena di vetro). Attraverso un fitto epistolario pubblicato successivamente sulla rivista "Frülicht" si confrontano progetti irrealizzabili e idee sul rapporto tra architettura, arte, inconscio e società. Altre idee di architettura d'avanguardia (città senza chiese e tribunali e altre idee totalmente utopiche) sono tutte simbolo di una visione di città simbolo della nuova società impostata su una rinnovata organizzazione sociale. La maggior parte delle opere espressioniste non vennero mai realizzate, ma tuttavia con queste idee si formeranno molti architetti che daranno vita al cambiamento più radicale dell'architettura contemporanea: il Movimento moderno.



Hans Poelzig costruisce a Berlino nel 1919 la **Großes Schauspielhaus** (Grande teatro) per 5000 persone caratterizzata da una grossa cupola in cemento armato al cui interno brillano migliaia di stalattiti di vetro sfaccettate (distrutto negli anni '80):

Erich Mendelsohn invece propone l'Osservatorio astronomico Alber Einstein a Postdam (1917-21): un volume plastico che avrebbe dovuto costruire con un'unica colata di calcestruzzo con forme concave e convesse e grandi aperture. L'opera venne poi costruita in muratura portante per ragioni economiche resta importante per quanto le nuove idee di spazio, tempo e materia della fisica relativistica siano entrante anche nell'immaginario collettivo e nell'architettura.

Con il 1923 e il consolidarsi della Repubblica di Weimer e la ripresa economica si chiude la vicenda espressionista tedesco.

## Futurismo italiano

A inizio '900 l'Italia, in confronto agli altri paesi europei, è ancora una nazione arretrata nel processo di industrializzazione e modernizzazione ad eccezione di alcune concentrazioni urbane in grado di porsi come poli di sviluppo industriale. Proprio grazie alla visione di queste città in rapido cambiamento con il manifesto del Futurismo, pubblicato nel 1909 su *Le Figaro* da Marinetti, si esprime una volontà di rinnovamento artistico basato sulla fascinazione per le macchine e la velocità, vista come strumento di svecchiamento della cultura e dell'arte. In architettura il Futurismo cerca di esprimersi con l'architetto comasco Antonio Sant'Elia che fonda nel 1912 insieme ad altri architetti il gruppo "Nuove tendenze" e nel 1914 espone con il gruppo i propri disegni per una città futurista e, successivamente, scrive insieme a Marinetti il Manifesto dell'architettura futurista: una denuncia dello stato dell'architettura del tempo proponendo una visione delle possibilità aperte dalla nuova tecnologia e dall'abbandono di ogni forma tradizionale ("Dopo il '700 non è più esistita nessuna architettura"). Sant'Elia però afferma che il problema di una nuova architettura non si affronta con la ricerca di nuove decorazioni o con la copertura o meno con l'intonaco dei nuovi materiali, ma con la decisione di creare ex novo la casa futurista interrompendo ogni legge di continuità storica. Secondo l'architetto le nuove conoscenze sulla resistenza dei materiali e l'uso di nuove tecnologie rendono impossibile l'imitazione di stili storici precedenti e, soprattutto, afferma che una nuova sensibilità del leggero, dell'effimero, del pratico e dell'effimero va sostituendo la vecchia estetica del massiccio, del monumentale e dello statico.

Nelle affermazioni enfatiche e nei disegni di Sant'Elia si mostra un'architettura che deve esprimere la nuova organizzazione sociale e la nuova disponibilità di strumenti meccanici e conoscenze scientifiche per far progredire l'umanità. La visione urbana di Sant'Elia però rimane non approfondita in precise norme di pianificazione o in soluzioni progettuali dettagliate.

L'architettura futurista quindi dovrebbe utilizzare materiali innovativi (cemento armato, ferro, vetro ma anche cartone e fibra tessile) sottolineando però la tema importante della caducità e transitorietà dell'architettura futurista: "*Ogni*

*generazione dovrà fabbricarsi la propria città*". Nelle inquadrature dei disegni di Sant'Elia si notano delle città quasi fantascientifiche e in continuo movimento: centrali elettriche, fabbriche, dighe, aeroporti tra cui mezzi di trasporto più vari si incrociano a più strati.

Con la I Guerra Mondiale però molti futuristi troveranno la morte (tra cui anche Sant'Elia) poiché si proclamarono propensi alla guerra in quanto strumento per "l'igiene del mondo" seguendo le idee di Marinetti.

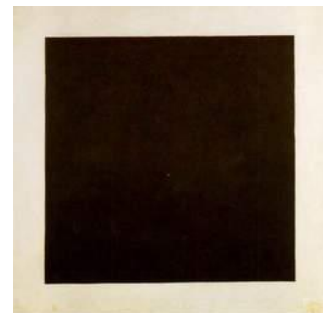
## Costruttivismo russo

Il costruttivismo russo è strettamente legato alla storia della rivoluzione d'Ottobre e al tentativo di concretizzare la visione marxista di una trasformazione radicale della società in senso socialista. A inizio '900 la Russia è un paese ancora rurale e arretrato (in molte aree rurale vigeva ancora il feudalesimo) ad eccezione di Mosca e Pietrogrado. Le prime manifestazioni operaie e contadine contro il potere zarista avvengono nel 1905 ma vengono represses soffocate nel sangue. Molti artisti, come simbolo di rinnovamento della società e di protesta, fondano molti gruppi: nel 1906 Bogdanov fonda il Proletkult (cultura proletaria); nel 1912 è lanciato il manifesto del Cubofuturismo animato da Majakovskij; nel 1915 Malevic firma il manifesto del Suprematismo con la collaborazione di Majakovskij. → questo clima avanguardistico è espresso bene dal quadro astratto di Malevic "Quadrato nero su fondo bianco" che nel 1915 durante una mostra venne appeso nello stesso modo in cui si appendevano i santi protettori delle abitazioni nella Russia di quel tempo con l'intento di provocare.

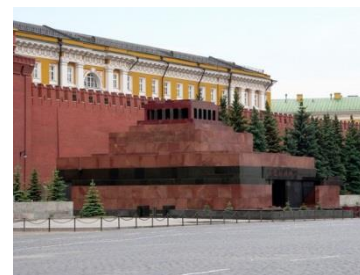
Con la rivoluzione del Febbraio del 1917 si instaura il primo Sovjet, in contrasto con il potere zarista. Nell'aprile dello stesso anno torna Lenin in Russia e, affiancato da Trotsky, il bolscevichi organizzano la rivoluzione secondo i seguenti ideali: rivoluzione immediata, potere ai Sovjet, pace e terra. Questo periodo con dualità dei poteri termina il 24 Ottobre con la rivoluzione di Mosca e la presa del palazzo d'Inverno: il 26 Ottobre viene proclamato il nuovo stato socialista guidato da Lenin. Nei mesi successivi inizia però una sanguinosa guerra civile che si protrae fino al 1921 con la vittoria dell'armata rossa di Trotsky sull'armata bianca filomonarchica. La Russia durante e dopo la guerra versa in una situazione di povertà assoluta e così nel 1921 si forma la NEP (Nuova politica economica) che riesce a far riprendere il paese. Nel 1924 però, con la morte di Lenin, il potere passa nelle mani di Stalin che istaura dal 1925 un vero e proprio regime: Trotsky deve scappare (verrà poi ucciso a città del Messico), l'arte diventa solamente strumento di potere, ritorno al tradizionalismo.

Tra il 1917 e il 19 al ministero della cultura c'è Lunacarskij che lascia ampia libertà al dibattito artistico tant'è che le avanguardie aderiscono al bolscevismo. Durante il primo periodo socialista vengono aperte scuole, potenziati i musei, varati piani per le opere d'arte a sostegno degli artisti, ecc. Possiamo quindi affermare che il costruttivismo russo si svolge attorno alle vicende storiche che vanno dal 1917 al 1932 che a partire dalla costituzione dell'Inkhuk (Istituto per la cultura artistica) e del Vchutemas (Studi superiori, artistici e tecnici) trova nel 1920 le principali sedi del dibattito e della sperimentazione in analogia alla Bauhaus di Gropius. Il primo manifesto costruttivista, il Programma del gruppo produttivista, è firmato da Rodcenko e la moglie nel 1920, mentre due anni dopo Gan pubblica il libro Il Costruttivismo, dove viene teorizzata la possibilità di definire i nuovi compiti della sorgente cultura comunista attraverso l'unione di aspetti tecnici e funzionali a componenti ideologiche e formali; il manifesto dell'architettura costruttivista però appare nel 1923 da parte di Moisei Ginburg.

La ricerca architettonica costruttivista ha il suo momento fondativo però con il progetto per il Monumento alla III Internazionale di Tatlin (1919-20): è un enorme traliccio in acciaio a spirale alto più di 400m simile alla Tour Eiffel ma



asimmetrico e inclinato, che sostiene quattro volumi in vetro – un cubo, una piramide, un cilindro e una semisfera- sospesi e ruotanti su se stessi a diverse velocità visti come sedi dei vari organi di governo e di propaganda dei Sovjet. La provocazione del progetto è eclatante, così come il rifiuto degli elementi tradizionali: le strutture portanti sono esterne ed enfatizzate, i nuovi materiali sono esaltati e addirittura è stravolto il millenario concetto della staticità dell'architettura. → Costruttivismo= attraverso la costruzione mostro il valore del concetto. Il progetto non venne mai realizzato se non con un modellino in scala esposto al Kommintern di Parigi.



La sperimentazione strutturale sta anche in altre proposte irrealizzabili come il Ristorante di Simbirchev sospeso su un burrone o la proposta dei Grattacieli orizzontali di El Lissitzky → Vicinanza del Costruttivismo con le altre avanguardie (Futurismo ed Espressionismo). In molti progetti si enfatizza sull'uso di strutture in acciaio e impianti tecnologici a vista come per la Sede della Pravda a Leningrado (Fratelli Vesnin, 1919) o l'Istituto Lenin a Mosca di Leonidov(1927).

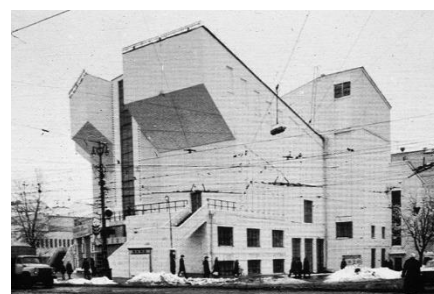
Si apre però in Russia un dibattito tra l'architettura produttiva e quella astratta soprattutto nelle due scuole Inkhuk e Vkhutemas: la prima difendeva l'astrattismo e l'utopia dei propri progetti, mentre la seconda, molto simile alla Bauhaus, proponeva dei progetti realizzabili.

I veri problemi del costruttivismo russo arrivano però quando bisogna affrontare la costruzione degli edifici pubblici del nuovo stato socialista. Prima occasione arriva nel 1922 con il primo congresso dei Soviet in cui viene lanciato il concorso per il Palazzo del lavoro, edificio destinato alla riunione dell'assemblea generale dei Soviet e tra i progetti più significativi c'è quello dei fratelli Vesnin, dalle forme straordinariamente simili a quelle di Gropius per il Chicago Tribune. L'edificio, pensato come un palazzo della cultura, anticipa il tema dei Club Operai.

Altro tema di sperimentazione è quello delle abitazioni, che non deve più riprodurre il modello di vita borghese ma facilitare la nuova organizzazione sociale post-rivoluzionaria. Nel 1925 il Soviet di Mosca lancia un concorso per la progettazione di Dom Komuna (Casa comune), con lo slogan "Una vita nuova esige forme nuove". Il programma prevede la costruzione di un edificio con 800 posti letti in camere individuali di 9mq, collegabili per le famiglie, e dotato di spazi comuni per tutto il resto delle funzioni (mensa, asilo, lavanderia, cucina comune, ecc); l'obiettivo è quello di superare l'individualismo della società capitalista e sviluppare una nuova socialità e liberare la donna dalla schiavitù domestica. Negli anni successivi quest'idea venne perfezionata e anche se alcuni di questi progetti avevano un'impronta fortemente ideologica, sono un preludio alle teorie di Le Corbusier per l'Unité d'Habitation. Ne è un esempio il Centro Sociale Burevestnik di Melnikov (1926).

Durante i primi anni della rivoluzione anche i monumenti vengono rinnegati in quanto emblema della magnificenza e della monumentalità del passato, ma dopo il 1924 vengono ricreati in chiave moderna. Ne è esempio il Monumento a Marx di Vesnin del 1924, in cui riprende Gropius sul basamento, o il Mausoleo per Lenin del 1924: inizialmente solo una struttura in legno costruita dal Scusev con sarcofago di Melnikov; viene costruito a ridosso del Cremlino con forme al confine tra novità e tradizione; se ne possono contare tre versioni sempre più vicine ad un certo razionalismo e tradizionalismo.

Per lo sviluppo della capitale – Mosca – il Soviet elabora inizialmente nel 1918-24 un piano generale chiama Novaja Moskva (Nuova Mosca) che prevedeva la decentralizzazione delle funzioni sociopolitiche, nuove infrastrutture, diverse linee di metropolitana, un nuovo stadio e delle case popolari rispettando l'originaria pianta a





cerchi concentrici, rifacendosi alle teorie della "città giardino". Questo progetto viene però presto eclissato dal progetto di un Bol'scaja Mosvka (Grande Mosca) che prevedeva un ulteriore sviluppo dell'edilizia a fini abitativi e una parallela conservazione delle aree verdi (1922). Nessuno di questi progetti venne realizzato fino al 1928 quando si aprì un ulteriore dibattito: modernizzare la città esistente o pianificarla evitando le grandi concentrazioni urbane così tendendo a superare il conflitto città-campagna descritto da Marx ed Engels?

La fine del costruttivismo russo arriva indubbiamente con il concorso del 1931-34 per la costruzione del Palazzo dei Soviet: partecipano moltissimi stranieri (Mendelsohn, Poelzig, Gropius, Perret, Brasini ed è presente anche Le Corbusier) ma nonostante le varie proposte avanguardistiche, vince il progetto tradizionalista di Boris Jofan la cui realizzazione sarà avviata nel 1936 e poi abbandonata a causa della guerra. Il progetto era composto da una enorme aula coperta da una cupola su cui si ergeva un basamento a più livelli sorretto da colonne e tutta l'opera era coronata da una gigantesca statua raffigurante Lenin.

Nel 1932 con il Congresso degli scrittori sovietici tutte le organizzazioni di avanguardia vengono sciolte o assorbite sotto il controllo culturale dello stato → l'architettura torna alla monumentalità classica tipica di tutti i totalitarismi europei.

## Neoplasticismo olandese

Il neoplasticismo olandese è l'esempio più emblematico di unione tra pittura, design e architettura nel periodo delle avanguardie. L'Olanda è un paese neutrale durante la I Guerra mondiale; è ricco, industrializzato e con tanti contatti col mondo intero grazie alle colonie. È particolarmente vicino alle avanguardie francesi e tedesche ma anche alle novità statunitensi (nel 1911 ad Amsterdam vengono pubblicati i progetti di Wright). In questo ambiente particolarmente attivo culturalmente si forma il pittore Mondrian che insieme a Kandinskij sarà tra i protagonisti della radicale emancipazione della ricerca pittorica dalla rappresentazione figurativa. A differenza di Kandinskij però l'astrattismo di Mondrian rifugge da connotazioni liriche per ricercare una certa razionalità e un certo rigore



geometrico; questa sua particolarità è evidente nella famosa sequenza dell'albero: il soggetto naturale viene smaterializzato sequenzialmente portando ad una pura assonanza di linee e colori, che non hanno più niente dell'immagine naturale dell'albero ma si proiettano in un mondo di idee perfette e rigorose e, appunto, astratte.

Con l'incontro tra Mondrian e Theo Van Doesburg nasce nel 1917 la rivista *"De Stijl"* che si propone come obiettivo veicolare una nuova coscienza estetica per rendere l'uomo consapevole di quanto vi è di nuovo nell'arte plastica. La rivista esce regolarmente ogni mese fino al 1923 e poi in modo meno regolare, con la pubblicazione di vari saggi sul rapporto tra architettura ed arte figurativa. Nel 1918 la rivista pubblica un primo manifesto firmato da tanti artisti tra cui Van Doesburg e Mondrian: partendo dalla consapevolezza che la guerra abbia ormai distrutto il vecchio mondo, si propone di raggiungere un equilibrio tra il vecchio dominio dell'individuale e il futuro dell'universale, come strumento per una società nella quale sia possibile un rapporto tra Vita, Arte e Cultura. In questo filone di pensiero si inserisce la creazione tra il 1917-18 della Sedia Rosso/blu di Rietveld, considerabile la prima opera neoplastica: oggetto di arredo pensato per la produzione industriale assemblando alcuni elementi semplici in legno (due fogli di compensato e un certo numero di aste di faggio a sezione quadrata e rettangolare). La sedia può essere vista come simbolo della ricerca estetica portata fino al limite e la necessità di ottenere economicità e funzionalità della produzione industriale. → Affermazione dell'arte nella vita quotidiana.





Dopo la sedia Rosso/blu Rietveld progetta il suo capolavoro: la Casa Schröder-Schröder a Utrecht (1924). È un piccolo edificio a due piani posto a termine di una tipica schiera di casette tradizionali. Senza tenere in conto dello spazio circostante, Rietveld scompone l'edificio in piani e setti accostati tra loro perpendicolarmente, che nelle proiezioni ortogonali riproducono ancora le immagini dei quadri astratti. La struttura portante in setti di cemento armato e pilastri di acciaio permette di articolare liberamente la pianta e i prospetti. Gli orizzontamenti e i pannelli di tamponamento tendono a non chiudere gli angoli, ma ad aprirsi su tagli vetrati e a proiettarsi all'esterno. I vuoti delle aperture vetrate, l'aggetto dei tamponamenti, dei solai e dei balconi, la contrapposizione dei colori contribuiscono a smaterializzare il volume e a proporre l'immagine di un oggetto "anticubico" che non ha confini, con un effetto di astrazione del volume. Anche l'interno è concepito in modo innovativo: al piano superiore grazie a delle pareti mobili è possibile avere un grande spazio comune o ricavare tre stanze da letto rispetto alle esigenze degli abitanti. Dopo l'edificio Van Doesburg nel 1924 pubblica sul "De Stijl" un articolo in cui sintetizza i punti salienti della nuova estetica: l'architettura neoplastica deve superare qualsiasi idea preconcepita di forma, deve essere elementare, economica, funzionale, anti-monumentale e abolire la contraddizione tra chiusura e apertura dei tamponamenti, infatti le pareti non più portanti permettono un'architettura aperta, dove gli spazi cambiano a seconda delle necessità.



Ultima opera significativa è nel 1928 quando Van Doesburg arreda il Café Aubette di Strasburgo: smaterializza lo spazio interno di due locali con una decorazione a linee diagonali che estende dai pavimenti ai soffitti, integrando tutti gli elementi di arredo, dai tavoli alle illuminazione.



# Frank Lloyd Wright

Nasce nel Wisconsin e cresce in un ambiente rurale e in una famiglia in cui la madre è figura determinante perché lo cresce con una cultura del fare (Frank prenderà poi il cognome materno). Frequenta l'università di Madison ma negli anni '80 dell'800, mentre la scuola di Chicago faceva le sue più grandi opere, si trasferisce a Chicago dove lavora inizialmente nello studio di Joseph L. Silsbee molto legato alla tradizione e successivamente presso Adler & Sullivan nel periodo in cui lavorano all'Auditorium. Nel 1893 decide di intraprendere



carriera autonoma poiché riesce a trovare molti clienti nello studio di Sullivan, in cui inizia a progettare le abitazioni dei clienti del noto architetto in modo clandestino ("Case di contrabbando"). Proprio in questi anni Wright inizia ad elaborare il suo stile unico legato sia all'attualità del momento, sia al superamento dei modelli storici (grazie anche alla sua scarsa formazione accademica che lo aiuta a creare in modo libero) che lo porta alla teoria dell' Architettura organica, che sarà alla base della maggior parte delle sue opere. Il principio si fonda sulla constatazione che la natura sia un elemento primario per la vita umana e ad essa l'uomo si deve riferire per costruire operando così un'invasione della natura stessa. L'architettura quindi deve rispettare il luogo, l'edificio deve sorgere in sintonia con esso come fosse un prodotto della natura stessa, formato dai materiali locale e sviluppato come partisse dalla natura stessa con un nucleo centrale. Altra caratteristica dell'architettura organica di Wright è l'idea che essa possa varia nel tempo come un organismo, cioè può espandersi, adeguarsi alla natura, ecc. (≠ Le Corbusier). → Ne è esempio la **Torre del mulino a vento** (Wisconsin, 1896) che è fatta in legno e la forma viene estrapolata dalle forme naturali circostanti.

Questa teoria viene portata da Wright nella creazione di numerose residenze private vicino a Chicago soprattutto nel quartiere di Oak Park → Prairie Houses (Case della prateria): spirito comune a tutti i suoi progetto non tanto per il luogo, quanto per la calma monotonia del paesaggio e il senso di limitata orizzontalità che è in grado di rasserenare e accogliere attraverso piani orizzontali, altezze contenute, colorazioni e materiali quasi mimetici e ispirazione o popolare (Shingle style) o tradizionale.

Le opere di Wright si perfezionano sempre di più e, unitamente a invenzioni compositive, Wright riesce a creare un prodotto unicamente americano. Caratteristiche principali delle case di Wright sono l'inclinazione dei tetti che aggettano nel vuoto, gli spazi che fluiscono l'uno dentro l'altro, le murature che proseguono anche verso l'esterno abbassandosi fino al terreno, i materiali locali che dialogano con quelli industriali, usati però come supporto funzionale e non estetico e, infine, gli apparati decorativi particolari per l'accostamento di figure geometriche di varie dimensioni e colori. Unico elemento verticale in Wright è il camino, che l'architetto mette in evidenza perché gli attribuisce il valore di simbolo della famiglia, così com'era nelle vecchie case dei pionieri americani (il camino era l'unica parte della casa in pietra).



Altra passione di Wright è l'arte orientale, soprattutto giapponese, che lo porta a rappresentare l'architettura con tavole essenziali e pulite ispirandosi alle stampe giapponese, di cui è un attento collezionista. Anche l'impostazione delle case giapponesi, con gli spazi in successione separati da sottili diaframmi di carta e il camino, appartiene all'ispirazione di Wright per il mondo nipponico.

L'evoluzione delle case della prateria si nota nella **casa di Wright stesso** (1889) o con le **due Case Gale** (1892 e 1893), ancora compatte e verticali ma già con le tracce del futuro metodo costruttivo, così come in Casa Winslow (1893-94) in cui compaiono già le particolarità della casa tipo di Wright. Interessante è anche **Casa Fricke** (1901-02), che a causa delle dimensioni del lotto appare come un edificio a tre piani fuori terra, andando contro le sue convinzioni sull'orizzontalità degli edifici, ma tuttavia riesce grazie a un gioco di



movimentazione dei volumi a non creare la sensazione di blocco verticale. Nella casa per gli amici **Ward Willits** (1902-03) Wright utilizza una pianta a croce da cui bracci si estendono verso l'esterno e come fulcro di tutta la casa c'è il camino.

Sul tema degli edifici per uffici, Wright progetta il **Larkin Building** (1903-05) con un corpo centrale cui si accostano nei quattro angoli dei volumi esterni con i servizi e gli impianti; lo spazio centrale è riservato agli uffici ed è open space, illuminato solo dall'alto per evitare la distrazione dei lavoratori, completo di tutte le novità impiantistiche e di arredo per facilitare il lavoro.



Nel 1905-07 Wright costruisce lo **Unity Temple** (1905-07): complesso formato da due volumi cubici, una chiesa e una scuola presbiteriana, che Wright progetta simile al Larkin Building per la luce zenitale che arriva all'interno attraverso dei lucernari quadrati che bucano la piastra del soffitto. Per aumentare il misticismo del luogo,



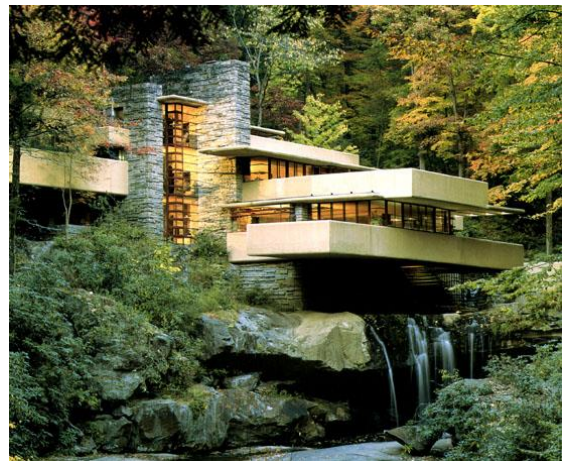
aggiunge anche una fascia di vetrate colorate tra l'attacco della copertura e i muri, così da arricchire l'interno con toni anche caldi. Particolare è anche la scelta di porre gli accessi alla sala delle celebrazioni ai lati dell'altare, così che, uscendo, i fedeli vadano verso l'oggetto sacro e non lontano da esso. Esternamente l'edificio religioso però sembra non dialogare con lo spazio circostante, perché si presenta come un unico volume compatto e massiccio.

Con la **casa Avery Coonley** (1907-08) e la **casa Frederick C. Robie** (1908-09) Wright ottiene la piena realizzazione delle ricerche per un'architettura organica: con la casa Robie esaudisce il desiderio della committenza di avere una casa perfetta con un dialogo con l'esterno che però mantenga una certa privacy, il tutto corredato da arredi unici e spazi funzionali. Il risultato è un piccolo edificio articolato in pianta e in rapporto con la natura del lotto, su cui la casa si muove attraverso gli aggetti delle coperture, dei camini, dei balconi e dei cambi di quota delle murature, continuate verso l'esterno.

Nel 1905 Wright si reca per la prima volta in Giappone e realizza a Tokyo l' **Imperial Hotel** (1915-22): il grande rischio sismico e l'obbligo di utilizzare materiali ignifughi porta Wright ad un attento studio dei carichi e delle fondazioni → nelle fondazioni pone dei micropali affondati nella sabbia per ottenere in caso di terremoto un effetto a cuscinetto, e i solai li costruisce a mensola per una maggiore elasticità. Con il terremoto che colpì il Giappone nel 1923, l'hotel fu uno dei pochi edifici a rimanere in piedi, ma nonostante ciò fu distrutto negli anni '60. Gli apparati decorativi si ispirano invece alle culture precolombiane, così come aveva fatto i **Midway Gardens** (1913-14), simbolo dell'incontro tra la cultura europea e quella dei nativi americani.

A partire dagli anni '30 Wright entra in una nuova fase che però rimane profondamente intrisa dei lavori per le case della prateria. Il viaggio in Europa si rivela per Wright un grande successo: vengono dedicate a lui mostre e pubblica i

suoi scritti e disegni nel Wasmuth Portfolio (1910). Rientrato negli USA riceve l'incarico di costruire la **Hollyhock House** (Los Angeles, 1917-20): una villa con annesso un teatro, un cinema, una foresteria e un centro commerciale. La villa risulta l'unico edificio costruito in cui rinuncia alle costanti che avevano caratterizzato lo "stile prateria" (eccetto per il camino) per dare spazio a costruzioni in cemento armato, movimentate da decorazioni originali di ispirazione precolombiana. L'architetto così vuole liberare il cemento armato dalla sua tradizionale freddezza e grigiore e inventa il textile blocks, cioè la



sovrapposizione di blocchi in calcestruzzo prefabbricato, lavorati sulle superfici con motivi decorativi geometrici, con la funzione di rivestire l'edificio. Il textile blocks per la prima volta vengono applicati nella **Casa Millard** (1923-24) in California. Negli stessi anni muore anche Sullivan in estrema povertà e Wright lo ricorderà come Liebermeister.

Nel 1911 Wright aveva costruito una comunità di lavoro, Taliesin East, nel Wisconsin, che però venne bruciata dopo l'omicidio della fidanzata. Più volte devastata da incendi insieme a tutti i disegni dell'architetto e i suoi discepoli, poi nel 1924 Wright la sposta in Arizona inaugurando Taliesin West.

Nel 1932 Wright pubblica *The Disappearing City*, con cui mostra la sua idea di urbanistica: attacca le città concentrate ed è più orientato verso un'idea di città dilatate sul territorio e servite da grandi reti stradali. → Broadacre City: ogni abitante ha un acro di terreno a disposizione per fare la sua casa, di solito una villa monofamiliare in pieno rapporto con la natura. Da queste idee appare una visione egitaria della società così come lo è per Garnier o Le Corbusier, da cui si distacca solo per il costante rapporto elemento-natura e la presunzione della proprietà (Casa, automobile, ecc).

Grazie all'incontro i Kaufmann, proprietari di un terreno di 640 ettari in un bosco in Pennsylvania (Bear Run), Wright riesce a costruire la **casa Kaufmann**, o Casa sulla Cascata (1935-39): la casa viene costruita inglobando al suo interno un torrente; la planimetria riprende quasi dei quadri astratti per l'estrema libertà che dà agli spazi; costruita con setti portanti con strutture in cemento armato, elemento che ha però solo il compito di sostenere l'orizzontalità dell'edificio, attraverso gli aggetti delle terrazze e delle tetteria. Tutti gli elementi metallici sono



rossi scuro, mentre le superfici intonacate color sabbia come gli interni in legno di noce e con tinte che rimandano ai colori della foresta. Sicuramente il rapporto casa-natura è evidente, ma l'edificio ha anche un forte impatto sullo spazio circostante per le parti strutturali in pietra (riprese anche all'interno). → GROSSO SUCCESSO.

Il tema degli edifici per il lavoro lo tocca di nuovo con il progetto per **la sede amministrativa della Johnson Wax** a Racine (Wisconsin, 1936-39): chiude il volume su se stesso e sul resto della città accorquando cortine murarie prive di aperture che si ripiegano con andamenti curvilinei verso l'interno. L'elemento naturale però viene ricostruito artificialmente con una "foresta" di pilastri a "fungo" che danno vita alla copertura, fatta in parte in tubi di vetro estesi che permettono l'illuminazione zenitale, come la luce filtrata dalle chiome degli alberi di un bosco.

Durante questi anni Wright passa molto tempo in Arizona, tant'è che realizza una nuova comunità di studio-lavoro, **Taliesin West**, nello stesso stato (1939-59): gli edifici ricordano un accampamento indiano che sorge dal terreno senza svettare rispetto all'orizzontalità del deserto. I materiali sono la pietra, il legno, la tela, accompagnati da colori



dalle tinte bruciate come lo spazio circostante. Il concetto di albero artificiale di Racine torna quando deve aggiungere un laboratorio per la ricerca: una torre di quattordici piani, retti da un pilastro centrale e chiusi in un prisma vetrato con gli spigoli arrotondati.

Nel 1943 Wright inizia a progettare il suo capolavoro: il **Solomon R. Guggenheim Museum** di New York (1943-59). L'intenzione è costruire un edificio avulso dalla realtà caotica della metropoli newyorkese. La forma dell'edificio in cemento armato deriva dal rovesciamento di una spirale, un nastro che si allarga verso l'alto per concludersi nella cupola vetrata ripresa dal nuovo ingresso ai musei vaticani di Giuseppe Momo (1932). Dalla cupola penetra la luce solare che è l'unico elemento naturale reale della città. L'originalità del museo è però data anche dal percorso espositivo innovativo: con gli ascensori si raggiunge l'ultimo piano e da lì si scende attraverso una rampa che si srotola fino al piano terra. Le opere così sono poste sui muri della rampa così eliminando il distacco tra una sala e l'altra dei musei tradizionali.

Tutti gli elementi del Guggenheim Museum, Wright li sperimenta in altri edifici: nella **Casa Jacobs** (1944-48) sperimenta la forma ad Emiciclo solare, mentre il tema della rampa lo sperimenta nel **Negoziò Morris** di San Francisco (1948-50), il cui fronte in laterizio con ingresso ad arco sembra essere un omaggio al maestro Sullivan.

Tema molto difficile per Wright è il grattacielo che concretizza con la **Torre Price** (1952-56), in cui riprende il concetto di albero ma inventa un edificio basato sulla rotazione a 45° di

due quadrati, innervati su 4 pilastri triangolari che sostengono gli uffici e gli appartamenti duplex con la forza centrifuga degli sbalzi dei solai rivestendolo con lastre di rame. Altro progetto, rimasto sulla carta, è il grattacielo alto un miglio, che appare come una spada che si assottiglia a mano a mano che si innalza in uno spazio costellato da mezzi futuristici dall'estrema tecnologia. Questa passione per il futuro tecnologico è visibile anche nel **Marin County Civic Center** (California, 1957-66) simile ad una nave spaziale.



# Persistenza della tradizione e modernità:

## Tony Garnier, Adolf Loos, Auguste Perret

Tra fine XIX e inizio XX secolo i territori e le città occidentali sono investiti dalla realizzazione del più grande numero di interventi infrastrutturali e urbani della storia (strade, ponti, acquedotti, ospedali, servizi e residenze) grazie ai processi di diffusione della produzione industriale e dello sviluppo tecnologico. La storia dell'architettura contemporanea però solitamente si concentra su pionieri e monumenti del Movimento Moderno (Van der Rohe, Le Corbusier, Gropius, etc.) selezionando così una piccolissima parte delle architetture del tempo: Garnier, Loos e Perret non divennero mai architetti ma i maestri del Movimento Moderno si ispireranno a loro e sul loro messaggio di architettura moderna. Edoardo Persico già negli anni '30 con questi tre personaggi parlava di Protorazionalismo ma, comunque, analizzare questi autori come padri dei maestri della modernità li presenterebbe come "padri" di loro coetanei.

Questi tre autori effettuano ricerche geniali, ma non affermano comunque una rottura drastica con la tradizione e nella riproposizione di approcci legati al passato trovano elementi di ispirazione fondamentali per le loro scelte. Frampton, per esempio, propone l'espressione "Razionalismo classico" a proposito di alcuni filoni di ricerca presenti in Austria, Germania e Francia di questo periodo.

Bisogna pensare che però con questi autori si inizia a costruire un'architettura che tende ad andare contro la tradizione seguendo il filone, perlopiù ideologico e teorico, delle avanguardie e che troverà il compimento con il Movimento Moderno.<sup>3</sup> Simbolo di questa voglia di cambiamento radicale è la I guerra mondiale, durante la quale però, come in ogni guerra, non si costruisce ma si distrugge.



**Ospedale**

## Tony Garnier

Tony Garnier nasce in un quartiere popolare di Lione nel 1869, nel pieno sviluppo urbano legato alla produzione industriale della città francese. Studia all'accademia di Belle arti di Lyon e successivamente vince un premio per poter continuare gli studi a Parigi, città nella quale rimane affascinato e colpito dalle opere per l'esposizione universale del 1889 come la Tour Eiffel e la Galerie des Machines di Contamin e Dutert. Nel 1899 con il progetto per la sede centrale di una banca di stato Garnier vince il Prix de Rome per andare a studiare nella culla dell'architettura antica: Roma. Durante il suo soggiorno romano egli elabora un progetto di urbanistica per la costruzione di una città contemporanea per 35.000 abitanti sempre legata ad una concezione di architettura estesa, cioè un'architettura che percepisce la

---

<sup>3</sup> In ogni campo culturale si ha questo rinnovamento come nel campo musicale con Schönberg, padre del metodo dodecafonico.

connessione tra tutti gli edifici e le infrastrutture (strade, edifici residenziali e pubblici, parchi, ecc.) → L'urbanistica era una scienza nuova all'epoca che inizialmente riguardava solo l'esistente<sup>4</sup> ma nessuno aveva mai progettato una città dal nulla<sup>5</sup>.

Nel 1904 Garnier torna a Lyon e presenta il progetto per Une Cité Industrielle che perfezionerà fino al 1914, pubblicandola nella versione definitiva del 1917. Garnier nella Cité Industrielle progetta una città ex novo partendo dalla condizione dell'abitante così sottolineando la sua vicinanza politica alle idee socialiste, infatti la sua città la immagina in una società in cui sia risolto il problema del controllo pubblico del suolo e dei principali mezzi di produzione. Garnier propone una città senza chiese, tribunali, prigioni e caserme ma collocata in uno spazio fisico reale (sud-est della



**Quartiere residenziale**

Francia) in un luogo simile alla regione di Lione tra valli affacciate sul mare. Elementi fondamentali sono la presenza di una fonte energetica (una diga con una centrale idroelettrica), di materie prime, di industrie, strade, linee ferroviarie e fluviali anche per il commercio. La costruzione degli edifici segue una visione razionalista, cioè vengono costruiti secondo la loro funzionalità (→Gropius e la Bauhaus). Urbanisticamente la città è costruita come una griglia così da poterla ampliare e i modelli abitativi sono replicabili con bassi costi. Nella parte centrale della città pone un centro non storicizzato ma con tutte le sedi dei servizi (Biblioteche, Amministrazione, Impianti sportivi, Edifici per l'istruzione, ecc.). La città la pone in un'area vicina ad un borgo antico conservato integralmente come testimonianza storica del luogo. Progetta anche un ospedale fuori dall'agglomerato urbano suddiviso in padiglioni in base alle patologie(→modernità!). Le residenze comprendono case unifamiliari basse disposte nel verde e case a più piani per lavoratori. La tecnica costruttiva di tutti gli edifici è il cemento armato, ma le scelte formali ricordano ancora gli elementi tradizioni con l'adozione di simmetrie ed elementi decorativi come cornici, vetri colorati o incisioni sulle pareti.

La Cité Industrielle di Garnier troverà una parziale messa in pratica in una serie di opere commissionate dall'allora sindaco socialista di Lione Edouard Herriot nell'ambito dei Grand Travaux (Grandi lavori) promossi durante gli anni '20 per una modernizzazione della città:

- Mercato del bestiame e macello di La Mouche(1906-28) con la Grande Halle, cioè un'ampia copertura conclusa da una parete in muratura a gradoni con una struttura metallica simile a quella per l'esposizione del 1889.
- Ospedale Grande Blanche (1910-33) organizzato in padiglioni disposti nel verde.
- Stadio Olimpico (1914-33) con porte monumentali ad arco.
- Quartiere Etats Units (1920-33), un complesso residenziale economico con palazzine di quattro piani dotato di servizi, arredi e zone verdi aperte al pubblico.

L'aspetto che accomuna tutte queste realizzazioni è l'innovazione strutturale e impiantistica a cui si accompagna però una ricerca formale che non rifiuta l'uso di elementi classici, come colonne, archi, capitelli e decori, ma ne fa un uso molto sobrio e semplificato senza riproporne mai una copia storicista. Soprattutto ogni edificio è pensato come parte di un complesso urbano con particolare attenzione ad una sua riproduzione seriale ma variata per evitare effetti di monotonia e asetticità del luogo.



La proposta di Garnier costituisce un convincente progetto di razionalizzazione della città industriale, risolvendone i problemi di congestione, di insalubrità, di conflitto sociale e inefficienza. Nel contenuto Garnier anticipa e influenza un

<sup>4</sup> Ricorda gli interventi sulle città esistenti di Parigi, Barcellona, Vienna, Londra e Torino.

<sup>5</sup> Si era avvicinato a questa idea solamente Le Doux con il progetto per le Saline di Chaux.

ventennio prima gli studi che porteranno all'urbanistica moderna a partire dalla carta di Atene (1933-43) di Le Corbusier e la costruzione ex novo della città di Chandigar (India) da parte di Le Corbusier.

## Auguste Perret

Auguste Perret nasce in Belgio nel 1874 da padre francese scappato da Parigi dopo la Comune. Nel 1890 entra nella sezione di architettura dell'Ecole de Beaux-arts di Parigi dove conosce il tradizionalismo di Gaudet e Durand ma rimane affascinato dalla ricerca strutturale di Viollet-le-Duc. Nel 1902 interrompe però gli studi per lavorare con fratello alla direzione dell'impresa paterna. Nei primi anni del '900 realizzano varie opere sperimentando l'uso del calcestruzzo armato, che si rivela uno strumento eccezionale per realizzare strutture prefabbricate economiche e di facile montaggio e per essere gettato in opera e costruire rapidamente strutture a telaio che permettono all'edificio di liberarsi da spessori e vincoli della muratura portante. Perret però è innovativo in quanto



inizia a costruire in cemento armato puro, senza rivestimenti, così cercandone un certo valore estetico. Egli inizia infatti a studiare dei metodi di decorazione in cemento armato, materiale che può essere utilizzato per la costruzione di ogni edificio, persino per edifici di culto.

Opere:

- Casa di Rue Franklin (Parigi, 1903): edificio di sette piani più un attico sito su un fronte stradale compatto. Grazie alla costruzione in cemento armato, vengono lasciate libere ampie metrature che disposte di sbieco consentono di illuminare bene cinque locali dove di norma ce ne sarebbero stati solamente quattro. L'ingresso principale è disassato e la zona delle scale e dei servizi è posta sul retro in modo da lasciare il migliore affaccio ai locali di soggiorno.

**Calcestruzzo armato:** sintesi tra gli aspetti di compressione tipici della pietra dati dall'impasto in sabbia, inerti e cemento del calcestruzzo, e di resistenza a trazione tipici del ferro, trafilato in tondini e annegato in opportune posizioni nell'impasto gettato in casseforme.

- In questo edificio è innovativa anche la scelta di evidenziare lo scheletro strutturale attraverso delle esili lesene e marcapiani lisci che scompatiscono il tamponamento caratterizzato da pannelli in ceramica policromi con delle decorazioni floreali ispirate all'Art Nouveau.
- Garage di rue Ponthieu (Parigi, 1906-07): il cemento armato sorregge i carichi di automobili e ponti mobili, griglia strutturale a vista in facciata, vuoto centrale, sottolineato dal rosone in ferro e vetro colorato e la zona degli uffici con le finestre all'ultimo piano.
- Teatro des Champs Elysées (Parigi, 1911-13): mantiene nascosta la ricerca strutturale sul cemento armato perché interviene su un progetto di Van de Velde ma con soluzioni impegnative come una copertura esterna che insieme a quella interna è sospesa a due ponti poggianti su quattro sistemi di piloni portanti.
- Chiesa di Notre-dame de Consolation (Le Raincy, 1922-23): per la prima volta il cemento armato completamente a vista viene usato per un edificio di culto per ricreare l'immagine slanciata dei campanili e le atmosfere suggestive delle cattedrali gotiche e interpretando in chiave moderna le tradizionali navate a volta poggianti su esili colonne.
- Per l'esposizione universale di Parigi del 1925 realizza un teatro e un padiglione espositivi provvisori in cui porta avanti la sua riflessione sull'indipendenza tra parti portanti e involucro dell'edificio che svilupperà in tanti altri edifici.



- Musée des Travaux Publics (Parigi, 1936-46): due strutture separate → una esterna destinata a reggere la copertura e una interna per i piani dell'edificio, i tamponamenti e le aperture. La struttura esterna prevede l'uso di colonne a tutta altezza elaborate da Perret in persone con profilo moderatamente rastremato alla base, leggere scanalature bocciardate e un accenno di capitello semplificato.

Perret, nonostante non aderisca alle ricerche più avanzate degli anni '20 e '30, godrà dell'ammirazione di Le Corbusier e verrà anche invitato al primo congresso del CIAM del 1928.

Alla fine della guerra il suo prestigio in Francia è tale che sarà chiamato a sovrintendere i lavori per la ricostruzione di Le Havre, cittadina sulla Manica completamente distrutta durante la II guerra mondiale. Perret poteva decidere se ricostruirla così com'era ma invece decide di fare una città contemporanea con scansione razionalista. Perret disegna la città a partire dai due sistemi di magli ortogonali storiche e propone una serie di isolati residenziali di altezza costante di quattro piani fuori terra, movimentati da alcuni corpi più alti. Elementi focali del complesso urbano sono la piazza del municipio e la chiesa di Saint Joseph, posta su un grande asse viario laterale e caratterizzata dall'alto campanile. La scelta della standardizzazione dei principali elementi architettonici e strutturali porta sia a un risparmio sui costi di progettazione e costruzione, ma soprattutto permette di dare vita a un'immagine coordinata e armoniosa rara nelle città di nuova fondazione del Novecento.

## Adolf Loos

Adolf Loos nasce in Austria nel 1870. Il padre era un marmista e la sua famiglia gli impone una visione molto tedesca della vita: rigida e conservatrice. Studia a Dresda, fa il servizio militare a Vienna e successivamente riesce ad andare negli Stati Uniti per formarsi e questo viaggio gli consente di distanziarsi dalla cultura tradizionale europea ed entrare in contatto con la modernità del capitalismo avanzato americano. Dopo questo viaggio Loos torna in Austria con la carica del violento polemista. Dopo il viaggio negli Stati Uniti e in Inghilterra afferma infatti che gli anglosassoni sono i veri detentori dell'eleganza in ogni cosa.



Vienna a cavallo del secolo era la culla della cultura Mitteleuropea e in questa città Loos ha l'onore di conoscere i rivoluzionari della cultura come Freud, Schönberg Schnitzler, e i protagonisti delle avanguardie come Kokoschka, Berg o Tristan Tzara. In questo clima di forte attività culturale però Loos si distanzia già dalle posizioni che vedono l'unità di tutte le arti, una vita estetizzante e va contro i sostenitori della tradizione passata come i nuovi cultori della coincidenza vita-arte. Nel 1903 fonda la rivista "Das Andere" e i suoi scritti saranno poi raccolti in Parole nel vuoto e Nonostante tutto, ma sarà soprattutto il saggio Ornamento e delitto del 1908 a essere citato nell'ambito delle teorie del Movimento moderno in cui attacca l'eccessivo decorazionismo e vari architetti tra cui Van de Velde; Loos infatti sostiene che l'eccessivo decorativismo sia simbolo dell'uomo non civilizzato usando l'esempio dei tatuaggi presenti sui corpi dei selvaggi, al contrario l'architettura moderna, simbolo della più avanzata civiltà, deve dimenticarsi delle decorazioni e, di conseguenza la società è ormai in grado di sublimare in altre direzioni gli impulsi artistici → "L'evoluzione della civiltà è sinonimo dell'eliminazione dell'ornamento dell'oggetto in uso". Dunque secondo Loos l'architettura e l'oggetto devono liberarsi dalla preoccupazione per la decorazione. Da questa critica contro la tradizione e all'eccessivo decorativismo dell'Art Nouveau si scaturisce l'idea di architettura di Loos: l'architettura, per il fatto di doversi relazionare a un contesto storico o ambientale e di dover rispondere a un bisogno, non è arte, ma deve soddisfare determinate funzioni che non hanno niente a che vedere con la libera espressione dell'artista.



Loos elabora le sue teorie soprattutto dopo le varie critiche per la casa sulla Michaelerplatz di Vienna (1909-11) o il Kärntner Bar (Vienna, 1907); in quest'ultimo si nota la capacità di Loos di realizzare in uno spazio molto piccolo un locale accogliente e raffinato in cui non utilizza nessuna decorazione o intonaco ma accosta solamente diversi materiali lasciandoli allo stato naturale. Lascia spazio ad una decorazione minimalista solo nel pavimento realizzato con una scacchiera in ceramica. Con questo bar riesce a dimostrare l'inutilità della decorazione applicata e le possibilità intrinseche offerte da un disegno sobrio e dalla scelta di diversi materiali, così come nel 1929 farà Van der Rohe col padiglione tedesco di Barcellona.

Lo stesso metodo è applicato alla scala dell'edificio per la sede di un negozio di Vienna con residenze, in cui Loos imposta il volume in modo da integrarlo nel profilo dell'isolato sottolineando il basamento con colonne e rivestimento in marmo cipollino e il coronamento con una copertura a padiglione in rame, ricollegandosi così però alla tripartizione tradizionale. Nonostante il collegamento con la tradizione, l'edificio risulta essere privo di ogni decorazione: le finestre sono senza cornici e il rivestimento è realizzato con grandi lastre la cui continuità è sottolineata dall'accurato accostamento delle venature. → CASA GOLDMAN & SALATSCH sulla Michaelerplatz (1909-11). L'edificio susciterà molte polemiche per la facciata scarna e minimalista e per il contesto, poiché inserita vicino al palazzo reale barocco.



Casa Steiner (Vienna, 1910): molti elementi anticipatrici del Movimento moderno con uno stile disadorno e geometrico che però al tempo stesso con Loos rimane per alcuni aspetti tradizionale per l'impostazione simmetrica e quasi monumentale dell'edificio.



Successivamente Loos lavora a una serie di ville, così come farà Le Corbusier, in cui l'elemento funzionale entra di diritto nella progettazione e così elabora il concetto di Raumplan (Spazio libero), cioè progettare gli interni variando l'altezza degli orizzontamenti in base alle funzioni degli spazi e delle destinazioni d'uso, cioè a seconda della funzione dà un'altezza e una dimensione ad ogni stanza, cosa che farà anche Le Corbusier nell'Unité d'Habitation. Ne è esempio la Villa Müller di Praga (1928-30) in cui ad un ampio soggiorno corrisponde una zona pranzo raccolta e di minore altezza.

Loos svilupperà le sue ricerche sul Raumplan, legato al tema della casa per i lavoratori, proponendo soluzioni di edifici a gradoni e terrazze che troveranno alcune valide applicazioni nel Complesso residenziale Heuberg (Vienna, 1920) costituito da case a schiera con piccoli appezzamenti di verde, poi utilizzati come modello per l'edilizia popolare tedesca.

Nel 1922 Loos partecipa al concorso per il grattacielo degli uffici del Chicago Tribune con la famosa torre in forma di colonna dorica, proponendo una forma direttamente legata alla tradizione; Loos però non propone un edificio classicheggiante, bensì propone di estrapolare un elemento simbolico della classicità per dargli un contenuto e un utilizzo nuovo e moderno.

In fine Loos si trasferisce a Parigi, città in cui frequenta i circoli cosmopoliti di artisti e intellettuali dell'epoca e in cui costruisce la casa per il poeta Tristan Tzara e negli stessi anni progetta anche una villa al lido di Venezia mai realizzata.

Il pensiero di Loos era già apprezzato in Francia, come dimostra la ristampa del 1920 del suo Ornamento e delitto promossa dal circolo che pubblicava "l'Esprit Nouveau" e a cui partecipava anche Le Corbusier. L'opera di Loos è dunque espressione sia di adozione della modernità imposta dall'affermazione dell'industria senza però perdere le radici di una tradizione secolare che trova nella classicità e nelle varie riprese una linfa ancora vitale.

# I maestri del Movimento Moderno: Mies Van der Rohe, Gropius, Le Corbusier

Con le trasformazioni sociali e politiche che avvengono a cavallo tra i due secoli si verifica la nascita di una nuova architettura; nascono riviste specializzate, congressi internazionali e mostre in grado di affascinare anche un grande pubblico. Così l'architettura si interroga su temi che coinvolgono sempre di più i cittadini, la classe politica e i sindacati. Tutto ciò si verifica anche grazie a determinate condizioni economico-sociali che fanno sì che gli architetti e gli ingegneri debbano affrontare una serie di problemi complessi della nuova società: salubrità delle città industriali, luoghi per la produzione industriale, edifici per le nuove istituzioni politiche, infrastrutture per i nuovi trasporti, servizi pubblici per la cura, per lo sport e lo spettacolo di massa fino alla necessità di abitazioni popolari a basso costo.

A concretizzare queste necessità appieno in architettura sono personaggi che si destreggiano tra Ecole de Beaux Art e scuole politecniche europee che studiano tra ambienti artistici legati alle avanguardie, grandi studi e sono sensibili alla nuova cultura e ai nuovi problemi sociali.

Per parlare di questi protagonisti, anche se molto diversi tra di loro, la critica utilizzerà diverse parole come "Moderno" o "Modernità", da cui deriva la definizione di "Movimento Moderno" (data da Nikolaus Pevsner) ma è anche diffuso parlare di "Razionalismo", "Funzionalismo", "Astrattismo", "Macchinismo" o "Neue Sachlichkeit" (Nuova oggettività) o International Style.

Con Movimento Moderno si identifica una specifica convergenza tra innovazione scientifica e tecnologica, sviluppo produttivo, progresso sociale e nuova estetica che si concretizza nel primo '900 in vere e proprie opere e teorizzazioni che cambieranno radicalmente il pensare all'architettura fino ad oggi. Al centro della proposta della modernità, sintesi di tutte le innovazioni estetico-tecnologiche dell'Eclettismo, dell'Art Nouveau e delle avanguardie, si trovano temi come la casa di massa, la qualità della città, il rapporto architettura-macchina, le infrastrutture, i servizi, con proposte che in contesti molto diversi affermano caratteri di internazionalità dell'architettura.

Come tutti i movimenti, quello Moderno ha i suoi eroi – Le Corbusier, Van der Rohe e Gropius- che si accomunano per stessa appartenenza generazionale, simile formazione nella ricerca artistica delle avanguardie europee, visione progressista delle trasformazioni sociali, profonda conoscenza dei processi di aggiornamento produttivo e tecnologico e la loro capacità di usare i nascenti mass media per diffondere le proprie idee unite alla forza delle loro opere.

## LUDWIG MIES VAN DER ROHE (1886-1969)

Mies Van der Rohe (1886-1969) nasce ad Aachen, città in cui a soli 13 anni inizia a lavorare dal padre con i materiali da costruzione. Successivamente approfondisce gli studi in una scuola di arti applicate e nel 1905 si trasferisce a Berlino per lavorare nello studio di Bruno Paul, fondatore del Deutsche Werkbund. Sempre a Berlino tre anni dopo entra a lavorare nello studio di Behrens come Gropius e Le Corbusier dove ha modo di conoscere l'opera neoclassica di Schinkel e si afferma grazie alla creazione della Corporate Image di un'industria di materiali elettrici (AEG). Successivamente Mies si trasferisce in Olanda dove ha modo di lavorare al progetto per Casa Kröller e di conoscere le opere di Berlage, a cui si ispira nei suoi primi progetti facendo soprattutto riferimento alla borsa di Amsterdam strutturata come un palazzo medievale con copertura in ferro e vetro e strutture a vista in ferro. Dopo la guerra, durante la quale diventa ufficiale, Van der Rohe è impegnato nel rinnovamento della Germania della repubblica di Weimar ed entra a far parte del Novembergruppe, gruppo estremista che propone l'idea dell'artista attivo politicamente; durante questo periodo Mies Van der Rohe propone due progetti per grattacieli in vetro con struttura metallica ispirato dalle idee della Catena di vetro di Bruno Taut e dalla Glaasarchitektur di Paul Scheerbart, entrambi legati all'espressionismo tedesco (Berlino 1921-22) : il primo edificio è caratterizzato da forme spezzate derivanti dal lotto triangolare e il secondo da forme concave e convesse articolate intorno alle colonne circolari delle scale. Già in questi primi progetti è evidente la volontà di evidenziare la distinzione tra le parti portanti e quelle portate.



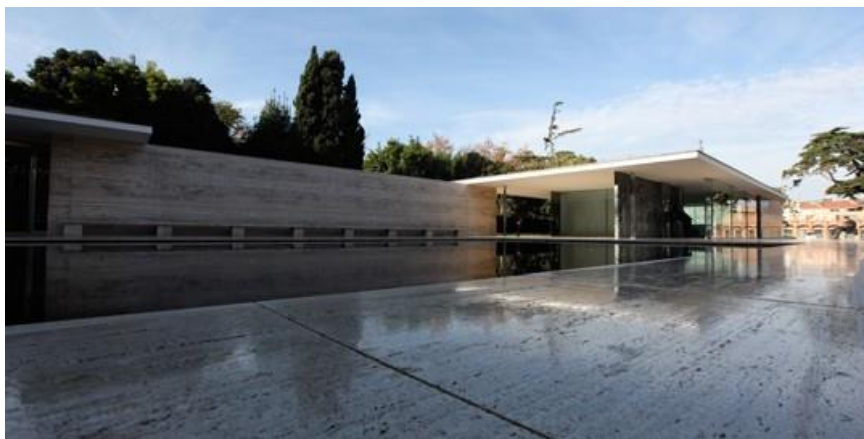
Nel 1922 progetta il palazzo per uffici in cemento armato in cui Mies verifica in modo più preciso gli aspetti strutturali proponendo forti sbalzi delle solette, rinforzate dal risvolto in facciata e, soprattutto, approfondisce il tema della razionale

organizzazione dei luoghi di lavoro, idea da considerare alla base di un'architettura moderna così come afferma in un articolo del 1923 pubblicato dalla rivista da lui diretta G.

Per l'uso di diversi materiali nello stesso edificio interessante è il progetto per una villa in mattoni del 1923 come quello per una villa in cemento armato del '24: in entrambi i progetti c'è una forte ricerca di forme essenziali esplicitate da piante ridotte a poche rette tra loro perpendicolari simili ai quadri di Mondrian e ai progetti del De Stijl. Stesso richiamo lo si ritrova nel Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg (Berlino, 1925, distrutta da Hitler) in cui la pesantezza dei mattoni diventa contrappunto alle geometrie, agli oggetti e alle rientranze tipiche della ricerca neoplasticista.



La concretizzazione vera e propria delle sue idee all'avanguardia trovano vera e propria realizzazione quando viene eletto presidente del Deutsche Werkbund e ottiene l'incarico di direttore dell'Esposizione del Weissenhof Siedlungen di Stoccarda (1927). L'obiettivo dell'esposizione era la creazione di un vero e proprio quartiere residenziale intorno però all'estetica, all'urbanistica e alla tecnica moderna per la costruzione di case a basso costo. Mies disegna la disposizione dell'insediamento su una collina posta ai margini della città e a partire da due assi viari principali, uno a monte e uno a valle che seguono le curve di livello, si articolano i collegamenti secondari alle cellule abitative realizzate dai più importanti architetti europei (Gropius, Mart Stam, J.J.P. Hous, Le Corbusier, Scharoun, ecc) come prototipi da utilizzare per i nuovi quartieri di edilizia popolare. Mies per il quartiere Weissenhof progetta un edificio abitativo in linea su tre livelli: un blocco parallelepipedo con copertura piana praticabile, affacciato verso sud, in cui la struttura portante in acciaio permette di rendere libere le piante di tutti gli alloggi, di diverse metrature e variamente organizzabili con pareti mobili, distribuiti due a due da quattro scale. Le facciate seguono semplici schemi formali ripetuti: grandi finestre in lunghezza e balconcini sul fronte sud, mentre sul lato nord tagli verticali dei corpi scala e affaccio delle zone di servizio. Con questo quartiere si afferma una delle teorie più importanti della modernità che è l'Existens Minimum, cioè quantificare gli spazi in base all'essenziale per sopravvivere, che però venne criticato per un approccio freddo dell'architettura nei confronti della vita e nell'esagerata monotonia e spersonalizzazione. Hitler cercò di demolire il quartiere in quanto non rappresentava lo stile tedesco originale ma non ci riuscì; il quartiere venne poi bombardato durante la II guerra mondiale e in parte restaurato negli anni '80 con la tecnica del cappotto, cioè una ristrutturazione che però prevede anche la risistemazione degli apparati tecnologici non funzionanti.



Dopo il successo dell'esposizione di Stoccarda, Mies viene chiamato a progettare il Padiglione della Germania per l'expo del 1929 a Barcellona. Egli costruisce un piccolo edificio a scopo rappresentativo pensato come manifesto delle proposte estetiche della modernità: su un basamento in travertino (17 x 53 m), dove sono scavate due ampie vasche d'acqua rettangolari (una delle due, posta in una corte racchiusa, è decorata dalla Venere, o danzatrice secondo Frampton, di Goerge Kolbe), otto pilastri in acciaio a struttura crociforme rivestiti in acciaio inox reggono una soletta in cemento armato. Alcuni setti non portanti in onice dorato, marmo verde e nero determinano le chiusure parziali dei fronti, alternate ad ampie vetrate a tutta altezza. All'interno una doppia parete in vetro smerigliato contiene i servizi e gli apparati di illuminazione. Nella pianta l'edificio risulta una composizione di rette e rettangoli che ripercorrono le proporzioni geometriche della ricerca neoplasticista olandese, ma la scelta di ricchi materiali e gli arredi appositamente

disegnati, come la sedia Barcellona, creano ambienti di signorile eleganza e essenzialità. Il padiglione venne ricostruito nel 1986 per le celebrazioni colombiane di Barcellona.

Villa Tugendhat (Brno, 1930): la casa è destinata a un ricco imprenditore che non definì il budget per la sua villa. La casa è posta su un pendio verso affacciato verso la città e si accede ad essa attraverso una strada che porta a un fronte basso che ospita la casa del custode, la zona notte e una pensilina da cui si scende nella zona giorno affacciata verso il giardino (disposizione anti-tradizionale). La struttura anche in questo caso è in metallo con pilastri cruciformi, come a Barcellona, parzialmente a vista e rivestiti in acciaio inox. Il grande ambiente al piano terra (25x 25 m, cioè 375 m<sup>2</sup>) è suddiviso da un setto in onice in zona studio e zona giorno e un separé semicircolare in legno d'ebano delimita la zona pranzo. Tutto lo spazio del soggiorno è collegato al giardino a est tramite una serra d'inverno e verso sud tramite una grande vetrata a scomparsa nel pavimento (costi di manutenzione altissimi). Dopo aver rischiato l'abbandono sotto l'unione sovietica, negli anni '80 venne recuperato tutto, compresi gli arredi originali, così diventando anche esempio di restauro del moderno, problematico in questi casi in cui l'architetto tendeva a studiare più il valore estetico-tecnologico dell'edificio che quello d'uso → si sono dovuti fare interventi per mettere a posto ciò che non funzionava bene.



Durante gli anni '30 continua a progettare molto oltre all'attività di teorico e diventa dal 1930-33 direttore della Bauhaus di Berlino. Nonostante il tentativo di resistenza al regime di Hitler, Mies abbandona nel '38 la Germania per trasferirsi negli USA. In America diventa docente e progettista dell'Illinois Institute of Technology di Chicago in cui studia accuratamente un piano urbanistico per l'ampliamento dell'ateneo basato su una griglia che permetta di mantenere la maglia stradale preesistente e coordinare tutti gli interventi durante la progressiva realizzazione degli edifici. I volumi essenziali sono risolti con una struttura portante principale in acciaio, rivestita in cemento per resistere agli incendi; la gran parte dei tamponamenti è in mattoni per ragioni economiche ma evidenzia le soluzioni tecnologiche e la cura dei dettagli evidenziando alcune parti portanti e portate e accostando tra loro vari materiali (ferro, mattone e vetro). Alcuni edifici: la Crown Hall (1950-56), la cui struttura metallica è totalmente all'esterno, e la cappella (1956), la cui essenzialità e modernità, date dalla muratura in laterizio con travi a vista senza aperture verso l'esterno se non una grande vetrata in facciata, non impedisce l'espressione della sacralità del luogo (l'architettura moderna può servire anche la religione, simbolo di tradizione e conservatorismo).



Tutta la ricerca di Mies Van der Rohe può essere racchiusa nel suo slogan "Less is more", citazione che presenta appieno il suo percorso di semplificazione formale, di ricerca della purezza strutturale e di sottrazione. Testimonianza estrema è la Casa Farnsworth (Plano, Illinois, 1945-50): l'edificio, di un solo ambiente, è delimitato da due solette sollevate da terra e rette da otto pilastri in acciaio e da pareti completamente in vetro. È come fosse un'astronave posta nell'ambiente, con nessun dialogo con la natura e il contesto circostante (altro simbolo dell'architettura del Movimento Moderno).

Ormai Mies è famoso in tutto il mondo e nel 1947 gli viene persino dedicata una mostra al MOMA di New York. Durante gli anni '50/'60 progetta molti edifici alti tra New York e Chicago come:

- Lake Shore Drive Apartments (Chicago, 1948-51): le strutture portanti sono in acciaio e cemento, decorate in nero, e diventano elemento di definizione formale in contraddizione con le tende chiare delle vetrate a tutta altezza.
- Seagram Building (New York, 1954-58, costruito insieme a Philip Johnson): palazzo per uffici di 39 piani; nonostante il costo dei lotti di Manhattan, Mies decide di arretrare il fronte principale su Park Avenue per



creare una piazza pubblica con vasche d'acqua e alberi che si prolunga nel piano terreno, a doppia altezza, rivestito in travertino e caratterizzato da un'ampia pensilina. Ai piani superiori inserisce sei aperture nell'interasse dei pilastri, i cui serramenti delimitano la suddivisione degli spazi e la parte terminale, destinata agli impianti, rimane senza finestre ma con il prolungamento dei montanti a creare un coronamento. Evidenziando la struttura portante in acciaio del Curtain Wall (Facciata continua) rivestito in bronzo e con vetri bruniti, il grattacielo sembra un monolite sintesi di ricerca tecnologica e formale che crea un maestoso effetto monumentale che diventerà anche l'emblema del grattacielo moderno.

Verso la fine della sua vita progetta molti edifici che non verranno realizzati come una convention hall a Chicago, in cui aveva previsto uno spazio per 50 mila posti a sedere coperti da capriate reticolari metalliche altre più di 9 metri poggianti su pilastri perimetrali con luci di 200 m, o la sede Bacardi a Cuba e i Museo Georg Schafer a Schweinfurt.

Il suo ultimo capolavoro però è sicuramente la Neue Nationgalerie di Berlino (1962-68) che Mies costruisce su un basamento in pietra. La galleria è caratterizzata dalla struttura in acciaio interamente a vista e una copertura data da una piastra quadrata di 64m di lato e dello spessore di 1,80 m che poggia su otto pilastri cruciformi, due per lato, lasciando gli angoli a sbalzo. Le pareti, completamente vetrate e arretrate, fanno come se la copertura sia sospesa nell'aria e al di sotto di essa lo spazio è totalmente libero e relativamente piccolo perché può essere allestito di volta in volta per mostre con collezioni temporanee, lasciando la maggior parte delle opere nel cavò. (Nuova idea di museo). Con la Neue National Galerie Mies Van der Rohe lascia quasi un testamento in cui concretizza tutte le sue teorie di sottrazione del superfluo e di ricerca della perfezione grazie alla tecnologia che trova completa espressione in questo edificio la cui monumentalità ricorda le opere senza tempo dell'antichità.



WALTER GROPIUS (1883-1969)

Proveniente da una famiglia di architetti che lavoravano nell'amministrazione pubblica, Gropius studia architettura alla Technische Hochschule di Berlino e a Monaco. Tra il 1907 e il 1910 lavora nel grande studio di progettazione di Peter Behrens a Berlino dove incontra Adolf Meyer, Van der Rohe e Le Corbusier. Nello studio di Behrens Gropius diventa primo assistente e responsabile dei lavori per l'importante industria elettrica AEG, per la quale elabora insieme a Van der Rohe la corporate image. Durante la sua formazione saranno importanti anche i numerosi viaggi in Europa (Italia, Spagna, Gran Bretagna, Francia e Danimarca).

Nel 1910 lascia lo studio di Behrens per costituire un suo studio di

## Bauhaus

La Bauhaus cambia tre sedi:

1. Weimar (1919-25) → edificio di Van de Velde
2. Dessau (1925-32) → sede di Gropius
3. Berlino (1932-33) → Chiusa da Hitler

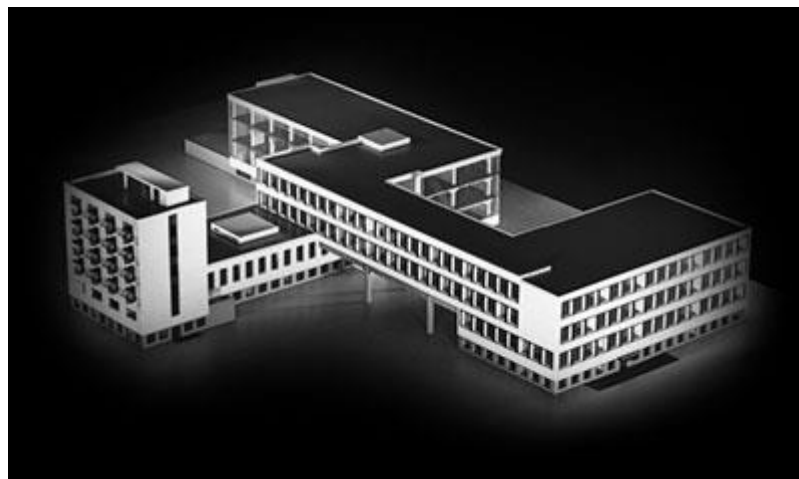
**Nuova didattica:** la preparazione è fornita attraverso laboratori in cui unire l'approccio teorico con l'esperienza pratica acquisita nella lavorazione concreta di vari materiali (ferro, legno, ceramica, tessuti, ecc) finalizzata alla confezione di prodotti da mettere in produzione industriale. I semestri, che sono 6 (3 anni), sono organizzati con laboratori specifici per ogni materiale, per entrare bisogna fare una prova pratica e la scuola è finanziata dallo stato ma vive grazie alle commissioni industriali (forte legame scuola-industria). I ragazzi durante i 3 anni sono prima apprendisti, poi lavoratori e poi maestri giovani. Alla Bauhaus sono chiamati a insegnare grandi rappresentanti delle Avanguardie (Itten, Kandinskij, Klee, Schlemmer, e altri) e ulteriori artisti e architetti che porteranno la scuola verso obiettivi più produttivi in grado di soddisfare le richieste della reale committenza dell'industria. E' proprio in questo contesto che iniziano le ricerche su prototipi di abitazioni da costruirsi in serie a basso costo come la Casa per il quartiere Am Horn di Weimar a pianta quadrata con la zona giorno posta al centro e più alta per l'illuminazione da parte di aperture laterali.

Alla Bauhaus non si insegnava storia per la forte volontà di rottura con la tradizione.

La Bauhaus è sicuramente vicina al Kutemas russo ma con una visione più produttivista e meno politica.



progettazione insieme ad Adolf Meyer e si applica alla progettazione nell'ambito del Deutscher Werkbund (associazione di artisti, industriali, artigiani e intellettuali promossa dalla grande industria seguendo l'esempio delle Arts & Crafts inglesi con lo scopo di affermare la modernità attraverso la diffusione dell'industrializzazione). Nello stesso periodo conosce e sposa anche Alma Mahler (famosa Viveur dell'epoca).



La sua prima opera significativa è la **Faguswerk** (Officine Fagus, Alfeld, 1911): è un edificio industriale, caratteristica che gli permette di liberarsi di tutti i tradizionalismi, in cui la semplicità geometrica dei volumi, differenziati a seconda delle destinazioni, si accompagna all'uso del ferro e del vetro, lasciati a vista per sottolinearne le possibilità costruttive ed estetiche. Soluzioni interessanti sono date anche dall'accostamento della cisterna d'acqua a ridosso del camino, così facilitandone il riscaldamento.



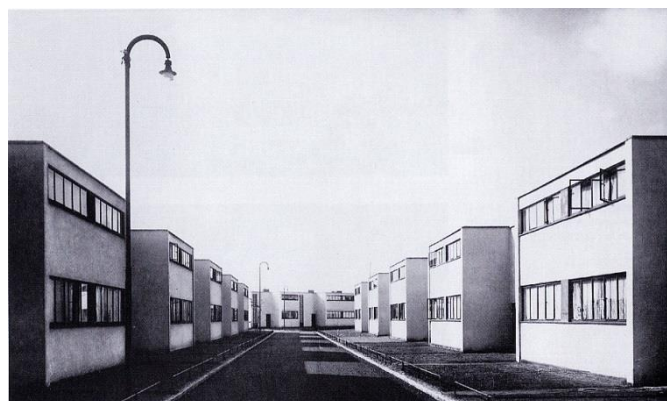
Gropius approfondisce il discorso sull'edificio industriale con **l'edificio industriale modello alla mostra del Werkbund di Colonia** del 1914, dove la simmetria e alcuni dettagli ricordano la tradizione storica classicista, ma gli aggetti leggeri delle pensiline riprendono le ricerche che negli stessi anni Wright aveva esposto in Germania. L'edificio è caratterizzato da una forte simmetria, dai cilindri vetrati delle scale esterni che diventano elemento decorativo e dalla sostanziale differenza decorativa tra la parte dedicata all'industria e quella dedicata all'amministrazione. Gropius con questo modello compie un passo in avanti rispetto alla monumentalità delle Turbinen Fabrik (1909) di Behrens perché evidenzia le parti portanti e portate e esalta il particolare tecnologico mettendo a nudo i meccanismi costruttivi, così esplicitando la sua necessità di partire dalla macchina e dalla produzione industriale per rinnovare l'architettura.

Dopo la I guerra mondiale Gropius partecipa al dibattito epistolare organizzato da Bruno Taut nella Gläserne Kette con lo pseudonimo di Mass (Misura), è tra i fondatori dell' Arbeitsrat für Kunst di cui sarà eletto presidente e in questo periodo realizza la **Casa Sommerfeld** (Dahlem, 1921, con Meyer), realizzata interamente in legno usando diversi tipi di questo materiale, e il **monumento ai caduti di Marzo** (Weimar, 1922) in cemento armato, caratterizzato da forme a zigzag e astratte. Durante questo periodo è evidente la vicinanza di Gropius all'espressionismo tedesco e al ramo più impegnato politicamente di esso. Analoga vicinanza si trova anche nel progetto presentato al Concorso internazionale per il Chicago Tribune del '22 in cui abbandona totalmente l'idea ancora storicista di edificio alto diffusa oltreoceano.

Nel 1919 Gropius è però incaricato dal Deutsche Werkbund di fare una scuola per la formazione di tecnici a servizio dell'industria; la sua proposta è però di creare una scuola, organizzata in laboratori, che sia l'unione tra un Istituto di Belle arti e una scuola di arti applicate con l'obiettivo di costruire un luogo di unità di tutte le forme d'arte che convergono nell'architettura, seguendo la visione utopista di sintetizzata nella litografia della Cattedrale di Cristallo di Lyonel Feininger. Secondo Gropius per fare un'arte moderna era necessario infatti fondere le qualità dell'artigiano, che lavora però a servizio dell'industria, con le conoscenze dell'artista, cioè produrre un prodotto industriale con valore artistico, idea da cui nasce l'Industrial Design: così nel 1919 nasce la Bauhaus.

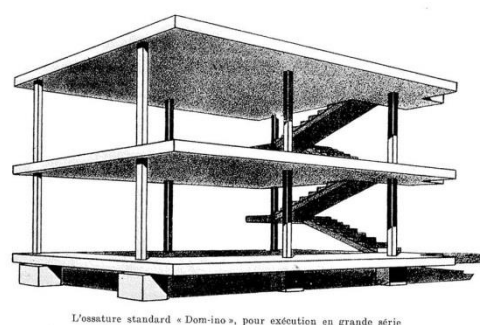
Con lo spostamento della Bauhaus a Dessau Gropius è chiamato a costruire **la Nuova sede della Bauhaus** (Dessau, 1925-26), che diventerà opera manifesto del razionalismo, perché riassume tutte le ricerche svolte fino a quel momento in architettura: l'edificio si frammenta in prismi geometrici con copertura piana, definiti strutturalmente dallo scheletro in calcestruzzo armato. Dal punto di vista compositivo ogni spazio è caratterizzato in base alla propria destinazione: le grandi vetrate a nord per il volume a tre livelli dei laboratori, una manica baricentrica a due piani a scavalco della strada per l'amministrazione, un corpo con ampie finestrate in lunghezza per le aule, un fabbricato al piano terreno per l'auditorium, che può ampliarsi collegando la mensa, e infine un parallelepipedo alto con dei balconcini aggettanti per gli alloggi e gli ateliers personali degli studenti (che ricorda, tra l'altro, una nave). In quest'opera l'architettura non rispetta alcuna simmetria né richiami decorativi alla tradizione, anzi la volontà di Gropius è proprio di sottolineare i caratteri della modernità e dell'innovazione tanto da cadere nell'ideologia, come dimostra la fuga con cui la soluzione tecnologica del Curtain Wall in vetro è enfatizzata dall'arretramento delle solette dei piani, che creerà alcuni problemi di controllo climatico e ambientale dei laboratori.

Negli anni successivi Gropius progetterà la serie di **Case per i docenti della Bauhaus** a Dessau(1925-26) che si caratterizzano per il loro imporsi con forza nell'ambiente alberato naturale per i loro tetti a copertura piana, le grandi finestre e l'intonaco bianco. Nel 1927 progetta il **Totaltheater** come frutto delle ricerche della Bauhaus e la collaborazione con il regista Erwin Piscator per un teatro con il coinvolgimento dello spettatore nell'azione scenica: il



progetto non verrà mai realizzato ma rimane importante esempio di soluzioni meccaniche e spaziali a servizio dell'arte. Nel 1928 Gropius si dimette dalla direzione della Bauhaus, che passa a Hannes Meyer con orientamento più politicizzato e sociale per poi passare nelle mani di Van der Rohe nel 1930 che cercò di salvarla dalla chiusura da parte del regime di Hitler nel 1933.

Dopo aver lasciato la direzione della Bauhaus, Gropius dal approfondisce il suo impegno nella progettazione della casa popolare, già sperimentata nel prototipo edilizio **al Quartiere sperimentale del Werkbund al Weissenhof** di Stoccarda (1927). Significativo è il **Quartiere Törten** (Dessau, 1928) dove sperimenta tecniche avanzate di standardizzazione, prefabbricazione e industrializzazione del cantiere, tra cui lo studio della sezione stradale dell'insediamento in funzione dello scavo e del movimento terra meccanizzato → NOVITA': usato molto da Regno Unito, Germania e Olanda ma rifiutato anche da tanti paesi come l'Italia per il forte problema della disoccupazione, tanto da far emanare una legge contro l'industrializzazione del cantiere nel 1932. Il Quartiere Törten appare come un'unione di tante casette a 2 piani (diversamente dall'Unité d'Habitation) con interni semplici ammobiliati



da mobili in serie. Interessante è anche la **Siedlung Dammerstock** (Karlsruhe, 1928-29), quartiere popolare di case in linea (come quelle di Van der Rohe), o i vari studi di Gropius per la produzione di case smontabili e ampliabili.

Gropius svolge un importante ruolo di tecnico e animatore dei CIAM e sarà tra gli organizzatori del secondo congresso di Francoforte del 1929, incentrato sul problema della casa popolare; in entrambe le manifestazioni per il tema della casa popolare Gropius pensa ad una soluzione data da un quartiere formato da case alte tutte uguali immerse in spazi verdi → spersonalizzazione del luogo, monotonia per esaltare funzionalità. Partecipa al I e al II concorso per il Palazzo dei Soviet, in cui vince un progetto tradizionale di Van de Velde.

Nel 1934 rivolge un appello inutile contro il Nazismo al ministro per la propaganda nazista Joseph Goebbels: Gropius lascia il suo paese per recarsi in Gran Bretagna, dove collabora con Maxwell Fry per la costruzione di una scuola e un centro sociale a Impington (1936-39).

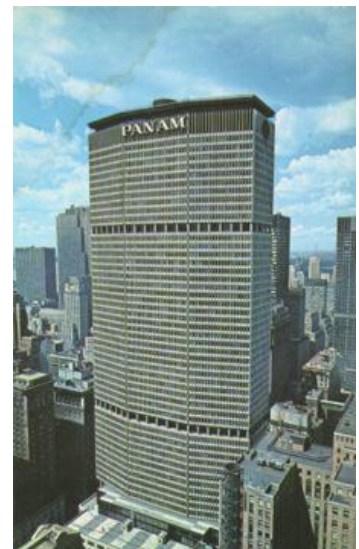
Nel 1937 si trasferisce negli Stati Uniti e diventa professore di architettura ad Harvard. Negli Stati Uniti insieme a Breuer costruisce la **casa per se stesso** in cui fa uso di tecniche costruttive locali, come la struttura e le finiture in legno, adattando le nuove forme di modernità ad elementi del luogo (Portico, Brise-soleil), dimostrando come la modernità possa dialogare con l'ambiente e il contesto. Durante i primi anni in America progetta anche **Aluminium city**, quartiere popolare con piccole case a schiera in alluminio, e realizza il **Graduate Center dell'università di Harvard**.



La fama di Gropius si diffonde tanto da essere celebrato nella mostra del 1938 al MOMA sulla Bauhaus. Dopo la fine del sodalizio con Breuer, nel dopoguerra fonda un gruppo di progettazione formato da giovani architetti, The Architects Collaborative (TAC), riproponendo l'educazione in stile della Bauhaus, però senza riscuotere molto successo.

Durante gli anni '40-'50 Gropius pubblica molti testi come "Ricostruire città" e "Architettura integrata" (The scope of Total Architecture, 1955) in cui raccoglie le sintesi dei ragionamenti sull'architettura a servizio della società.

Successivamente Gropius venne molto criticato per la costruzione del grattacielo della **Pan American Airways**, ora Met-life (New York, 1958-63) per la disposizione a sbarramento della Park Avenue: edificio con forma a losanga caratterizzato da un impatto molto forte col luogo; ricorda il suo progetto per il Chicago Tribune; struttura in cemento armato a vista; costruito usando elementi prefabbricati.



Riceverà ulteriori critiche per il blocco residenziale dell'**Interbau Ausstellung** (Berlino, 1955-57), considerato eccessivamente formalistico, e per **l'ambasciata americana ad Atene** (1956-61), con cui l'architetto vorrebbe reinterpretare lo spirito classicista greco, tentando quindi di dialogare col contesto, senza scadere nell'imitazione storicista.





Alla fine della sua attività progetta anche il **Bauhaus Archiv** (Darmstadt, 1964-68), poi realizzato a Berlino da un altro architetto.

## LE CORBUSIER

Charles-Edouard Janneret-Gris nasce in Svizzera francese nel 1886 da una famiglia dalle lontane tradizioni calviniste, e adotterà lo pseudonimo Le Corbusier per separarsi dalle sue origini e per assumere un ruolo pubblico che lo porterà ad essere conosciuto a livello mondiale anche per il suo modo unico di propaganda. Studia in una scuola d'arte locale per cesellatori e si diploma nel 1904, ma già a 15 anni viene premiato all'esposizione di Torino (1902) un suo orologio decorato. A 17 anni invece realizza il suo primo progetto, Cada Fallet (La Chaux de Fonds, 1905) che risente nei modi locali per l'uso della pietra e del legno ma già con un'immagine anti-tradizionale. Dal 1907 inizia una serie di viaggi formativi che lo porteranno anche a Firenze, città vicino alla quale rimane affascinato dalla Certosa d'Ema, monastero trecentesco per la sua sintesi tra semplicità della singola cella e razionale distribuzione degli spazi collettivi. Dopo l'Italia va anche a Budapest e Vienna, in cui conosce gli artisti della secessione. Nel 1908 si trasferisce a Parigi interessandosi agli ambienti delle avanguardie e visita gli studi di Sauvage e Guimard. A Lione incontra anche Tony Garnier, apprezzato per la sua capacità di collegare i problemi sociali nello studio urbano, ma verrà soprattutto colpito da Auguste Perret per l'innovativo uso del Bèton armé (cemento armato). Dopo la Francia si sposta in Germania in cui conosce le personalità più influenti del Deutscher Werkbund e studia attentamente i processi di industrializzazione più avanzati soprattutto presso lo studio di Behrens, dove incontra i giovani Gropius e Mies van der Rohe. Tappa importante è anche il "Viaggio in Oriente" (Yugoslavia, Bulgaria, Romania, Grecia, Turchia, Sud Italia) in cui conosce le semplici architetture mediterranee e le luminose opere arabe.

Nel 1914 torna in Svizzera e inizia i primi studi per **le Case Dom-ino** (gioco di parole tra Domus e il gioco): applicazione razionale del cemento armato per creare cellula abitativa a due piani variamente componibile come un domino. Sintesi di questi studi è la **Villa Schwob** (La Chaux de Fonds, 1916) dominata da regole compositive classiche della facciata, basate per esempio sui rapporti della sezione aurea, ma dove la rottura col passato è già avvenuta. Nel '17 si trasferisce a Parigi e fonda insieme al pittore Ozenfant la rivista d'arte "L'Esprit Nouveau", pubblicata sino al '25, che diventerà punto di riferimento per le ricerche di tante avanguardie.



Tra il 1920-22 riprende il suo interesse per l'architettura e apre uno studio insieme al cugino . Durante questi anni progetta anche le **Case Citrohan** (un altro gioco di parole che ricorda la casa automobilistica come paragone casa-macchina): a due livelli, con soggiorno a doppia altezza (riprende Raumplan di Loos) e copertura praticabile, poi assemblate negli **Immeubles-Villas** (Parigi, 1922), che sono edifici alti dove le unità abitative si alternano a grandi terrazze-giardino. Applicazione di questi studi sarà la casa di Ozenfant (Parigi, 1922, costruita come fosse l'atelier dell'artista con grandi lucernari per la pittura, Villa La Roche-Janneret (Costruita per la famiglia, divisa in due porzioni, finestra in lunghezza di facciata tipica, pilastro arretrato, rampa e promenade architectural) e poi il prototipo di abitazione per il **padiglione dell'Esprit Nouveau dell'Expo di Parigi 1925** (Albero che passa all'interno dell'edificio, grandi vetrate per il soggiorno a doppia altezza, demolito e poi ricostruito a Bologna negli anni '70).

La prima visione urbanistica di Le Corbusier si esplicita nella proposta per una **Une Ville Contemporaine** (1922) nella quale ipotizza una città da 3 milioni di abitanti caratterizzata da una zona con edifici alti per uffici e servizi pubblici, separata dagli ampi quartieri residenziali bassi immersi nel verde. L'idea sarà poi presentata anche come Plan Voisin: proposta di demolire la città storica di Parigi per dar spazio a grandi grattacieli e lasciando solo Notre Dame e la Tour Eiffel.

Nel 1923 pubblica *Vers une Architecture*, libro manifesto che assume importanza grazie alle teorie esplicitate all'interno. Infatti nel saggio Le Corbusier mette a confronto il tempio con l'automobile, le case con le macchine e i piroscafi, che saranno sempre simbolo di un'architettura moderna (è come fosse una città galleggiante). Le Corbusier chiude il suo volume con l'avvertimento: "La questione dell'abitazione è alla base dell'attuale rottura dell'equilibrio: architettura o rivoluzione".

L'industriale filantropo di Bordeaux Henry Fruges finanziando la sperimentazione dell'organizzazione tayloristica del quartiere fa progettare a Le Corbusier il **quartiere operaio di Pessac** (1925): 130 case inserite nel verde attraverso un variato sistema di aggregazione che utilizza la stessa struttura portante in cemento armato. Elaborerà un progetto



simile per le due case per Weissenhof, insediamento urbano di nuova costruzione coordinato da Van der rohe, in cui Le Corbusier progetta un edificio fatto su dei pilastri in acciaio con terrazza al piano terra e al piano superiore un lungo corridoio da cui si diramano piccole cabine che si possono chiudere o aprire per avere diverse zone living (ispirazione navale).



Negli anni '20 sono numerose le ville che vedono Le Corbusier all'opera, tra cui Villa Stein (Garches, 1927) e, soprattutto, Villa Savoye (Poissy, Parigi 1928-31) che diventa manifesto del movimento moderno e di Le Corbusier stesso perché concretizza in un edificio i cinque punti di una nuova architettura: i pilotis, il tetto giardino, la pianta libera, la finestra a nastro, la facciata libera. → sopraeleva l'edificio coi pilotis, così rifiutando la tradizionale tettonicità dell'architettura; con la copertura praticabile abbandona i tetti a falda tradizionali recuperando spazi per il verde e la vita all'aperto; con la pianta libera, e la facciata libera, rifiuta tutte le regole di simmetria e tripartizione disponendo i locali come vuole lui in funzione della distribuzione e dell'orientamento; in fine la finestra a nastro dimostra che i muri sono ormai totalmente liberati da funzioni strutturali e che le aperture possono essere decise per la massima illuminazione e aerazione degli ambienti. Villa Savoye si presenta come un parallelepipedo bianco a pianta quadrata (unico elemento tradizionale di chiave palladiana) sollevato da terra su pilastri tondi, caratterizzato da tagli orizzontali delle finestre e dall'ampia copertura a terrazza. Al piano terreno un porticato segue il percorso delle automobili e ospita le autorimesse e gli alloggi del personale di servizio. Al piano superiore, il soggiorno, affacciato su un'ampia terrazza, e le camere da letto con ampie zone relax, collegate al solarium sul tetto. Una scala e una rampa in parte esterna permettono i collegamenti verticali con una vera e propria Promenade Architecturale all'interno della casa pensata più come opera d'arte che come abitazione.

Le Corbusier però affronta anche progetti per edifici pubblici, come nel 1927 quando vince "moralmente" il Concorso internazionale per il Palazzo della società delle Nazioni a Ginevra, la cui giuria, presieduta da Horta, decide di non farlo vincere per il suo progetto troppo moderno. L'impostazione distributiva troverà però parziale realizzazione nel palazzo del centro Soyuz (Mosca, 1929), complesso per uffici per 3500 impiegati con vari servizi, mentre il suo progetto per Il Palazzo dei Sovjet (1931) non verrà accettato.

Il viaggio per una serie di conferenze che tiene in America latina del 1929 è da ricordare per le ricadute sul piano di urbanizzazione per Rio de Janeiro, che propone un viadotto-residenza per collegare le diverse baie della città e valorizzare il paesaggio (idee riprese poi per il progetto di Brasilia da parte di Costa e Niemeyer). L'idea di questa "città-strada" verrà ripresa nel Piano per Algeri (1930) che non verrà comunque realizzato.

**Piani regolatori:** piano di regole da seguire per l'ampliamento o la formazione di una città. Sono costituiti da mappe su cui si disegna la città esistente e i cambiamenti da fare. Ha il ruolo di legge da seguire per la costruzione di ulteriori edifici.

Con gli anni '30 però nascono in Svizzera i Congressi Internazionali di Architettura Moderna (CIAM) in cui prevalgono inizialmente i tedeschi e i russi con Gropius e altri, ma con la presa al potere di Hitler e di Stalin si fermano le avanguardie tanto da far organizzare il IV CIAM del 1933 dallo stesso Le Corbusier, che propone il tema della città moderna concentrandosi sul confronto dei piani urbanistici di varie città del mondo finalizzato alla proposta di un programma per la modernizzazione della città, che sarà alla base del libro La Ville Radieuse (1935) e poi della famosa Carta di Atene. Il IV CIAM Le Corbusier lo organizza su una nave, simbolo dell'architettura moderna, che viaggia tra Marsiglia e Atene per 15 giorni. Durante il congresso vengono evidenziati i temi sostanziali per la costituzione di una città moderna: Abitazione, Lavoro, Tempo libero e Circolazione; questi 4 temi importanti verranno racchiusi successivamente nella Carta di Atene, pubblicata molti anni dopo (1943) per la sua connotazione molto politica e quindi la difficoltà ad elaborare un'idea condivisa da tutti. Con la Carta di Atene nasce l'urbanistica moderna basata sui piani regolatori.



Nella I parte de La carta di Atene, scritto con brevi frasi coincide come un manifesto, si parla della città e del suo rapporto col contesto con cui deve relazionarsi. Nella II parte invece denuncia

la situazione della abitazioni operaie cercando delle soluzioni: costruire le fabbriche fuori dalla città con quartieri dedicati e separate dalla città da aree verdi con funzione di filtro. All'interno dell'opera tratta anche il tema del patrimonio storico: secondo Le Corbusier inizialmente bisognava radere al suolo la città storica, ma poi ci riflette in modo più attento e ammette che il patrimonio storico deve essere rispettato (valore importante dopo le grandi distruzioni della II guerra mondiale) ma la vita ha la precedenza sull'arte, come l'interesse pubblico deve prevalere rispetto a quello privato. In conclusione La Carta di Atene vede la città come un organismo funzionale in cui ci devono essere delle regole per la costruzione di abitazioni (come l'aria, l'orientamento, il comfort, ecc.), di servizi, ecc. → tutto viene stabilito e razionalizzato.



Dopo la guerra Le Corbusier cerca di realizzare concretamente le sue teorie e in Francia, dopo il governo collaborazionista con il nazismo di Petain, il nuovo governo democratico gli assegna il progetto per l'**Unité d'Habitation** (Marsiglia, 1946-52), un unico blocco edilizio di 337 appartamenti (1600 abitanti). L'edificio si presenta come un modello urbano che potrebbe dar vita ad intere città. Enormi pilastri rendono utilizzabile il piano terreno, i servizi essenziali della vita comunitaria (panetteria, caffè, mensa, sale riunione, ecc) sono presenti nella strada corridoio posta a metà altezza e sul tetto praticabile (asilo nido, palestra, teatro all'aperto, pista per la corsa, solarium e piccola piscina). Le cellule, proposte in 23 varianti, offrono più soluzioni abitative e partendo dalle sue prime ricerche il soggiorno a doppia altezza permette, attraverso un ingegnoso sistema di incastri alternati, di avere un doppio affaccio e la distribuzione tramite corridoi interni. Anche dal punto di vista formale, il cemento armato a vista e i brises-soleil connotano l'insediamento secondo la poetica di Le Corbusier. Da un punto di vista urbano l'Unité d'Habitation non risolve assolutamente i problemi urbani perché segrega le comunità più disagiate all'interno di una città-palazzo, poiché tutti i servizi essenziali sono all'interno dell'edificio. Nonostante il fallimento dell'esperimento, l'Unité d'Habitation venne riprodotta con alcune varianti a Nantes (1953-55), a Berlino (1956-58), a Briey-en-foret (1957), a Meaux (1960), a Firminy (1967) e tanti altri architetti si ispirarono ad essa per la costruzione di edifici popolari, come fece Niemeyer per la Quadras di Brasilia, le Vele di Franz di Salvo (Scampia, Napoli, 1962-75 → non vengono realizzati gli spazi comuni) o Corviale di Mario Fiorentino (Roma, 1972). Questo tipo di edifici provoca grossi problemi sociali e degrado nel caso in cui le zone comuni non vengano realizzate o non vengano mantenute assiduamente. → l'Unité è stata rimessa a posto perché vista come un monumento di architettura moderna.

Con la **Cappella di Notre Dame de Haut** (Ronchamp, 1950-55) Le Corbusier sembra adottare un linguaggio completamente diverso, facendo pensare anche ad una nuova fase architettonica, ma in verità aveva scritto che per fare architettura non basta "avere i piedi al caldo", cioè adattare ad ogni luogo una sua poetica. Con questo edificio, costruito inglobando in muri della vecchia chiesa distrutta dai bombardamenti in intercapedini in cemento armato, Le Corbusier approfondisce il tema dell'edificio religioso (solo Perret aveva fatto un edificio simile ad una cattedrale in cemento armato). La chiesa è caratterizzata da muri dall'andamento curvilineo sopra cui appoggia un'enorme "conchiglia" come copertura in cemento armato a vista, sollevata su esili supporti così da far entrare un filo di luce lungo tutto il suo perimetro. Le Corbusier articola l'edificio con 3 cappelle secondarie con un tetto di cemento armato che crea 4 spazi diversi; l'altare viene posto già tra il celebrante il popolo nonostante questa posizione venga sancita solamente col Concilio del 1963, con cui si afferma anche l'apertura della chiesa cattolica verso la modernità architettonica per gli edifici di culto. I 3 altari vengono illuminati dall'alto con dei lucernari a forma di torri e dai muri con dei trafori nelle pareti. Caratteristici sono anche alcuni accorgimenti come la Madonnina della chiesa preesistente posta all'interno di una teca in vetro che si affaccia anche sull'esterno sullo spazio per le celebrazioni all'aperto.



Le Corbusier affronta il tema del luogo religioso anche con il **Convento di Sainte Marie de La Tourette** (Eveux-sur-l'Arbresle, 1957) ispirandosi al Convento di Ema (vicino a Firenze) : si presenta come fosse un cittadina creata da un

edificio in cemento armato a vista (trattato grossolanamente) che richiama l'idea di povertà a sbalzo sulla collina; Il progetto prevede una chiesa, spazi per l'istruzione, una biblioteca, il refettorio con vari servizi e un centinaio di celle, ognuna con un terrazzino con affaccio sulla natura circostante. Sono innumerevoli le invenzioni formali e tecniche adottate, come i canons à lumières (cannoni di luce), per convogliare o schermare i raggi del sole che creano un'architettura che appare più come una scultura. Da ricordare è anche lo studio dei setti frangisole progettati seguendo delle regole musicali grazie alla partecipazione con il musicista greco Xenakis.

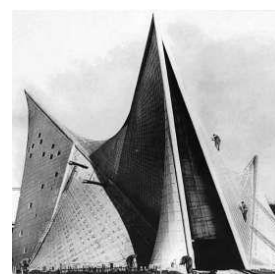


Diversi dalla sua poetica tipica sono anche le case Jaoul (1951), immerse nella natura con tamponamenti in mattoni e copertura in erba su volte catalane in laterizio, e con le Case Sarabhai e Shodhan (India, 1951-55) costruite con mattone impastato a mano e cotto al sole e il cemento grezzo.

Realizzazione di tutte le sue teorie per la città ideale è però la costruzione di **Chandigarh**, nuova capitale del Punjab (India, 1950-65). Partendo da un impianto a schema di croce con una zona dedicata all'amministrazione e al potere, un asse principale e la divisione in isole intrecciate da un percorso verde, Le Corbusier zonizza la città. Ogni edificio amministrativo (Il parlamento, il palazzo del Governatore, il palazzo di Giustizia e il Segretariato) è affacciato su grandi vasche d'acqua per abbassare le temperature molto alte, poiché la città è situata in un ambiente arido. Tutti gli edifici sono caratterizzati da grandi volumi, lunghi portici, gusci, setti, volte, colonne, pensiline frangisole e vasche d'acqua. Si ritrovano però anche dei recuperi della tradizione locale come il profilo curvo delle corna di vacca, animale tipico indiano. Interessante è l'edificio per il Parlamento con un cono di luce posto sulla copertura, ricollegabile alla cupola di vetro di Fosters & Partners del Reichstag tedesco. La città di Chandigarh però venne molto criticata sia per il forte impatto col territorio che per la scarsa capacità di ragionare con le dinamiche sociali del luogo, tipica critica al movimento moderno, poiché ogni distanza e misura dell'edificio non è a misura d'uomo. → l'uomo è visto solo come un numero e non come un essere vivente.



Prima della sua morte del 1965, Le Corbusier viene anche incaricato di progettare un **ospedale a Venezia** (1963) con cui dimostra una straordinaria capacità di inserirsi nel paesaggio storico e rispettare le esigenze dei malati (non realizzato). Tra le ultime opere c'è anche il **Padiglione Philips all'expo di Bruxelles** (1958, realizzato con Xenakis): gusci paraboloidi fatti di pannelli in cemento sospesi a una struttura metallica (anticipazione delle tensostrutture) si accompagna alla sperimentazione dell'integrazione di colori, immagini, suoni, musica e parole basata sull'uso dell'elettronica che sembra portare a compimento l'idea di architettura come sintesi di tutte le arti delle avanguardie → Cattedrale delle arti di Feininger.





# Architettura e totalitarismi

Italia

In Italia la grande vivacità delle avanguardie viene spazzata via dalla I guerra mondiale, che non produce la desiderata tabula rasa dei futuristi per costruire una nuova Italia, ma solamente un clima di incertezza sociale ed economica. Nonostante non si concretizzi l'architettura marinettiana e di Sant'Elia, molti dei contenuti politici ed estetici del Futurismo confluiscono nelle ideologie del nascente movimento fascista, soprattutto per la costruzione di una nuova società dai valori sociali, culturali e morali di assoluta modernità. In architettura, così come nell'arte figurativa e nella letteratura, si assiste ad una volontà di ritorno all'ordine riportato dalla tradizione italiana, ripensata però alla luce dell'evoluzione tecnologica. In questo periodo si muovono le proposte del gruppo di Giovanni Muzio (1893-1982) che trova espressione nella **Ca' Brutta** (Milano, 1919-23), che dimostra che si può ottenere un'altra modernità senza aggredire le esperienze passate, bensì continuarle seguendone un percorso evolutivo nel nuovo secolo. Negli stessi anni nasce anche il gruppo milanese Novecento, che conta tra tanti anche Giuseppe de Finetti e Giò Ponti (1891-1979) e che rimanda direttamente all'esperienza pittorica del tempo per difendere la classicità, come modello di armonia e originalità italiana contro le "rivoluzioni" architettoniche estere (≠ Neoclassicismo).

Nello stimolante panorama culturale italiano, soprattutto tra Torino e Milano, si mettono in evidenza le figure di Giuseppe Pagano ed Edoardo Persico, fondatori della rivista "La Casa Bella" (fondata nel 1928 e ribattezzata "Casabella" nel 1933).

Con l'Esposizione nazionale italiana del 1928 Pagano, in conflitto con il tradizionalista Chevalley, organizza la I mostra di architettura moderna italiana. Negli stessi anni lo stesso Pagano costruisce a Torino il **Palazzo per uffici Gualino** (insieme a Gino Levi Montalcini, 1928-30): facciata principale simmetrica scandita dal taglio orizzontale delle aperture che cambiano l'ampiezza dove evidenziano gli uffici della direzione, il tetto piano a contrasto con l'andamento a falde dei palazzi circostanti, l'abbassamento dei fronti sulle vie laterali. La progettazione comprende anche gli interni e gli impianti con l'utilizzo di materiali di produzione industriale.

Con l'inizio del ventennio fascista (1922-43), il regime si concentra molto sugli aspetti edilizi e urbanistici del paese con lo scopo di smuovere le incertezze e cercare di definire il volto architettonico dell'Italia fascista. In poche parole il fascismo, pur non imponendo delle linee guida nette, dichiara pubblicamente la propria leadership anche in materia di architettura. La propensione del regime verso la sperimentazione di nuove architettura porta alla nascita del "Gruppo-7" (Guido Frette, Giuseppe Terragni, ecc.) che annunciano l'avvento di uno "spirito nuovo", parafrasando Le

**Torino:** durante l'ascesa di Mussolini si accentua l'attenzione ai problemi sociali italiani e sulla conflittualità tra il potere e le masse lavoratrici, e Torino diventa insieme a Milano una delle capitali di questo dibattito. Durante gli anni '20 infatti Torino è caratterizzata dallo slancio industriale, il cui simbolo è lo stabilimento Fiat Lingotto (Giacomo Mattè Trucco, 1915-21), e delle lotte operaie. Torino quindi in questi anni è lo scenario di tanti artisti come Felice Casorati.



*„Noi, dobbiamo creare un nuovo patrimonio da porre accanto a quello antico, dobbiamo creare un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte fascista“  
Mussolini.*



Corbusier, nella rivista "La Rassegna italiana". Secondo il Gruppo-7 il Razionalismo spinge a creare un nuovo stile comune che si realizzerà per gradi con l'identificazione di tipi fondamentali in grado di conciliare l'industrializzazione con l'arte del costruire. Così l'Italia si avvicina alla standardizzazione e modernizzazione europea, ma senza assimilarla completamente perché il Gruppo 7 aggiunge la volontà e necessità di conservare un'impronta tipicamente italiana, intesa come spirito della tradizione, come mediazione dei caratteri tradizionali con le esigenze funzionali e non con la cancellazione degli stessi come desideravano le avanguardie. → *"Noi non vogliamo rompere con la tradizione: è la tradizione che si trasforma, assume aspetti nuovi, sotto i quali pochi la riconoscono"* (La Rassegna Italiana, 1926).

Il pensiero razionalista italiano trova realizzazione nelle Esposizioni di architettura razionale, di cui la prima avviene a Roma nel 1928 con cui si delineano le linee guida moderniste. Con essa nasce anche il MIAR (Movimento Italiano Architetti Razionalisti). Con la II Esposizione di Architettura razionale (Roma, 1931) organizzata dal MIAR si chiama a ricoprire il ruolo di difensore della modernità lo stesso Mussolini, che chiedeva la nascita di un'arte nuova coerente col periodo. Bardi con questo gesto cerca di legare indissolubilmente l'immagine del fascismo con l'architettura razionalista, vista come unica rappresentazione della modernità italiana. La provocazione raggiunge il culmine con la presentazione del Tavolo degli Orrore, un collage contro il tradizionalismo, che suscita molte polemiche e che porta alla fondazione del RAMI (Raggruppamento architetti moderni italiani) con l'intenzione di cercare un compromesso con gli architetti meno intransigenti.

Durante il regime sono tanti i concorsi di architettura promossi per rafforzare la politica delle opere pubbliche e maturare la definizione di uno stile architettonico fascista, dato dall'incontro tra la modernità e la memoria del glorioso passato italiano. Tra i tanti architetti ha buon gioco Piacentini, che progetta la **Città universitaria di Roma** (1932-35), collaborando con altri progettisti come Giuseppe Pagano, Giò Ponti, Giovanni Michelucci e altri. Piacentini, che fu soprannominato



l'architetto capo del regime, nelle sue opere mostra una costante adesione alle forme del moderno, che però è sempre permeata a riferimenti alla tradizione italiana, come nel **Palazzo di giustizia di Milano** (1933-41) o proposte di taglio urbano come la Piazza della Vittoria a Brescia (1929-31).

Con la proclamazione dell'impero nel 1936, si va sempre di più verso un'immagine architettonica che celebri il potere dittatoriale attraverso monumentalità, esasperazione dei simboli e culto della personalità di Mussolini. L'occasione per concretizzare questa monumentalità è data anche dalla fondazione di nuove città come Aprilia, Pontinia, Littoria (ora Latina), Mussolinia (ora Ardea), Guidonia, Sabaudia e Carbonia o come il secondo tratto di Via Roma a Torino (Piacentini, 1933) o il **Palazzo del Littorio a Roma** (ora palazzo della Farnesina, 1933-34).

Se Piacentini è il simbolo della dittatura fascista, Giuseppe Terragni invece è il rappresentante emblematico della prima stagione del

Razionalismo italiano in cui si cerca una certa confluenza tra le proposte del Movimento Moderno e la carica di rinnovamento sociale, culturale e politico proposta dai primi anni del governo fascista. Laureato al Politecnico di Milano, Terragni inizialmente entra a far parte del Gruppo 7 e poi apre il suo studio personale a Como, sua città d'origine. Terragni si ispira sicuramente agli scritti dei moderni stranieri come Gropius, Rietveld e, in particolare, Le Corbusier, che sente più vicino per le atmosfere mediterranee comuni. Inizialmente si impone all'attenzione con un edificio di appartamenti a Como, il **Novocomum** (1927-29), considerato il primo esempio di architettura razionalista italiana: nessuna decorazione, svuotati gli angoli tra il prospetto principale e quelli laterali, in



cui sono inseriti dei cilindri vetrati per un'altezza di 4 piani, chiusi dalla soletta dell'ultimo piano che ricomponesse l'angolo retto. Diretta ispirazione è per il progetto del Club operaio Suyev di Golosov a Mosca, ma anche la scomposizione enunciata dal De Stijl, l'esaltazione dell'architettura di vetro degli espressionisti, che raggiunge la sintonia con le dichiarazioni di Mussolini che definisce il fascismo "una casa di vetro", che Terragni concretizzerà con la **Casa del Fascio di Como** (1932). La casa del



Fascio è importata secondo rigide armonie geometriche legate alle regole del rapporto aureo e alla figura del cubo: l'altezza è metà del lato. Nell'edificio ci sono vari rimandi alla tradizione delle case patrizie romane, alla centralità delle ville del Palladio, ma è anche esempio di estrema modernità e funzionalità che non esclude però il senso di monumentalità, evocato attraverso il rivestimento in marmo bianco e la sopraelevazione su un lieve basamento. La



trasparenza è data dalla facciata principale in cui sono posti gli ingressi vetrati e la copertura in vetro cemento, che illumina l'ampio vano della sala centrale. Altri progetti: Asilo Sant'Elia (1934-35), Casa Rustici a Milano (1933-35) e il progetto per il concorso del palazzo del Littorio a Roma (1933-34), per il Palazzo dei ricevimenti e dei congressi dell'E42 (1937), per il Danteum a Roma (1938) e la Casa Giuliani-Frigerio (Como, 1939-40) che diventa sintesi tra ricerca formale e applicazione pratica del suo percorso. Dopo la guerra Terragni però si accorge che il Fascismo era nel II periodo diventato portatore di distruzione e dolore e non rinnovamento.

Oltre a Piacenti e Terragni, sono però tanti gli architetti che hanno collaborato all'architettura fascista. Esempi sono il **Dispensario Antitubercolare** di Alessandria di Gardella (1935-38), in cui si interpretano forme moderne mediate da riferimenti locali come il grigliato in laterizio, e la **Casa del Fascio di Asti** (Alosio, 1934) con pianta a forma di M come Mussolini interpreta le forme di influenza espressionista nel rispetto del contesto e dei materiali locali. Altro edificio degno di nota è la **Villa Malaparte** a Capri (1938-40) di Adalberto Libera e Curzio Malaparte, che si presenta come un parallelepipedo spoglio incastonato nella roccia del paesaggio mediterraneo, che propone un riflessione sul dialogo architettura-natura.

Nello stesso periodo si istituisce anche la ricostruzione della città del Vaticano in seguito ai Patti Lateranensi (1929) che pongono fine alla "questione romana". Papa Pio XI per definire il disegno urbano della nuova parte della città del Vaticano chiama l'architetto torinese Giuseppe Momo, che propone riprese della classicità e del rinascimento romano nel palazzo del Governatorato, nella stazione ferroviaria, nel seminario, negli edifici della radio e delle poste, ed altri interventi di restauro e i **nuovi ingressi ai Musei Vaticani** (1929-32) che influenzeranno perfino Wright nella costruzione del Guggenheim Museum di New York. Significativa anche la collaborazione Momo-Piacentini per la definizione di Via della Conciliazione, opera simbolica dell'unione chiesa-fascismo che sventra il tessuto tardomedievale della spina di Borgo per aprirsi sull'asse prospettico di San Pietro.

Le diverse visioni di un'architettura fascista sembrano trovare un punto d'incontro **nell'Esposizione universale di Roma** del 1942 coordinata da Piacentini, voluta da Mussolini anche per festeggiare 20 anni di Regime. Il progetto, che assume il titolo di Olimpiade della civiltà, si sviluppa nell'area detta "tre fontane" (attuale EUR=Esposizione Universale Roma) e impone un piano classicista e fortemente retorico che si imposta su due assi perpendicolari lungo i quali sorgono piazze ed edifici monumentali realizzati da progettisti scelti dopo dei concorsi, durante i quali vengono esclusi Terragni, Gardella e anche BBPR (Belgiojoso, Banfi, Peressuti, Rogers). Il progetto però viene interrotto nel 1943 con il volgersi negativo per l'Italia della guerra. Il **Palazzo della civiltà italiana**, detto Colosseo quadrato, (Giovanni Guerrini, Mario Romano e Ernesto Bruno La Padula; 1938-43 e ultimato dopo la II guerra mondiale), intende celebrare la grandezza dell'antica Roma e del duce attraverso un uso simbolico del numero dei piani e degli archi in facciata, che

richiamano il Colosseo. Così l'edificio diventa la testimonianza concreta del fallimento di un intero paese e dell'idea architettonica che lo celebrava.

## Germania

In Germania, in confronto all'Italia, con la presa al potere di Hitler nel 1933 si verifica una vera e propria messa al bando delle idee moderniste con una serie di restrizioni che coinvolgono le arti e l'architettura con l'intento di legarle alle componenti di carattere nazionalista e razzista alla base dell'ideologia nazista. Hitler insiste sulla necessità di recuperare la tradizione nazional-popolare della Germania contro ogni internazionalizzazione, che è vista solo come indebolimento della patria. L'attacco di Hitler è rivolto alla modernità delle Avanguardie e del Movimento Moderno, che annovera in Germania molti protagonisti. Nel 1934 Joseph Goebbels, ministro della propaganda, emana le direttive per la vera cultura nazionalsocialista che mettono al bando le avanguardie e impongono il totale controllo dei media. Monaco, città d'origine del movimento, viene scelta come capitale dell'arte tedesca e Hitler incarica l'architetto Paul Ludwig Troost (1878-1934) di costruire la Casa della cultura tedesca (1933-37), progettata con un ampio uso di elementi neobarocchi e neoclassici. Con la chiusura della Bauhaus nel 1933 iniziano numerose



iniziative antimoderne, come l'inaugurazione a Monaco nel 1937 della mostra itinerante Entartete Kunst (Arte degenerata) in cui vengono prese in giro 600 opere da considerare indegne di artisti come Van Gogh, Klee, Chagall, Kandinskij e Otto Dix. Tutte le opere di artisti etichettati come degenerati vengono tolte dai musei, vendute, bruciate o trafugate da alti funzionari che ne avevano capito il valore come Hermann Göring, numero due del III Reich.

Per definire la tipica casa nazionale il regime si rifa alla tradizione agricola dei villaggi tedeschi e propone case dalle coperture con falde molto inclinate e murature molto legate alla terra, che esplicitano la natura ariana dell'uomo tedesco non mescolabile con modelli abitativi estranei. Il nazismo per questo stile trova un sostenitore in Heinrich Tessenow (1872-1950), che dichiara nelle sue lezioni al Politecnico di Berlino l'importanza dello stile del popolo che non deve omologarsi agli stili di altre nazioni; soprattutto si concentra sulla necessità di salvaguardare gli aspetti rurali delle abitazioni rispetto alla confusione tra vecchio e nuovo delle città.

Allievo di Tessenow è Albert Speer, giovane architetto proveniente da una famiglia alto-borghese di Mannheim che aveva studiato a Karlsruhe, Monaco e Berlino. Nel 1931 si iscrive al Partito Nazista e dopo un lavoro privato per Goebbels, il ministro gli dà l'incarico di progettare l'allestimento della grande manifestazione per il primo Maggio 1933 a Berlino presso il **Tempelhofer Feld**: una scenografia simmetrica con un notevole numero di bandiere su pennoni di oltre 30 m il cui fulcro centrale è dato dalla tribuna di Hitler. Con morte improvvisa di Troost nel 1934, Speer diventa l'architetto ufficiale del nazismo anche per il suo stretto rapporto con Hitler, appassionato di architettura. La stima del Führer si consolida quando Speer viene ingaggiato per la sistemazione dell'**area dello Zeppelinfeld** (Norimberga, 1934-37), che era il luogo scelto per ospitare ogni anno i raduni nazionali nazisti. Il progetto di Speer presenta la sostituzione della tribuna in legno con una in pietra dalle dimensioni eccezionali e l'aspetto ispirato all'altare di Pergamo. Speer

riesce a conquistare Hitler anche con la sua teoria delle rovine, secondo cui un edificio costruito in pietra o materiali tradizionali e di dimensioni monumentali sarebbe rimasto a testimoniare la grandezza dell'impero tedesco, anche dopo un'ipotetica fine. Hitler, nonostante l'ipotesi di una fine del regime, ordina la costruzione di tutti gli edifici importanti seguendo questa teoria.

Speer organizza anche la I adunata nazista nella nuova area della tribuna monumentale e orchestra tramite più di 130 proiettori antiaerei un gioco di luci che illumina la scena dell'avanzata militare e colpisce poi tutto il pubblico con un gioco di luci particolare: orienta il fascio dei proiettori verso l'altro così costruendo un'architettura fatta di colonne di luce che creano una sorta di volta luminosa sotto la quale si svolgono le manovre della sfilata. Tra le altre opere c'è anche il Palazzo dei Congressi (1930-39, non terminato) ora sede del museo e centro di documentazione Günther Domenig (2000).

All'expo di Parigi del 1937 il padiglione di Speer, fatalmente posto di fronte a quello dell'Urss, riprende delle linee classiche. Dopo i grandi successi di Speer, Hitler lo incarica del progetto per la costruzione della nuova Berlino. Hitler ritiene che Berlino debba avere un rinnovamento urbanistico come Parigi o Vienna, tant'è che crede che Haussmann sia il più grande urbanista della storia, Speer allora ispirandosi alle trasformazioni urbanistiche ottocentesche elabora il progetto



per Berlino: un asse nord-sud lungo 5 Km e largo 120 m su cui si affacciano gli edifici più importanti, spostando verso sud le stazioni di Berlino-Anhalt e Postdam e, col recupero degli spazi dei binari, definire un altro asse est-ovest meno imponente. Lungo la Grosse Straße gli edifici sono di dimensioni notevole e in un retorico stile classicista, tra cui la Grosse Halle e il Triumphbogen, disegnati dallo stesso Hitler e poi perfezionati da Speer. Il primo è un enorme sala di riunioni dalle dimensioni esasperate (cupola di 250 metri di diametro che coprono 38 000 m<sup>2</sup>) e il secondo un arco che chiude la strada di 120 m di altezza. Il grandioso progetto avrebbe dato vita alla capitale tanto bramata da Hitler che avrebbe cambiato il nome in Deutschland. Il progetto venne bloccato poco dopo con lo scoppio della II guerra mondiale. Il progetto "Germania" prevedeva anche delle aree residenziali, la creazione di polmoni verdi, lo studio di nuove arterie di traffico da realizzarsi in un secondo tempo e la costruzione della nuova Cancelleria, richiesta da Hitler nel 1938 con l'intento di un edificio di rappresentanza di un capo del mondo intero: nel progetto si presenta come un edificio con un fronte di 361 metri in cui ogni dimensione è maniacalmente esasperata come nella galleria dei marmi che conduce allo studio del dittatore grande il doppio della galleria degli specchi di Versailles. Con la guerra si fermano anche i lavori per la cancelleria e Hitler, nascosto nel Bunker sotterraneo costruito dallo stesso Speer, ordina di distruggere ogni edificio notevole o utilizzabile dagli alleati, ma Speer non esegue l'ordine. Durante il processo di Norimberga si dichiara inconsapevole dell'Olocausto e dopo 20 anni di carcere muore libero a Londra nel 1981, prima che si scoprisse la sua colpevolezza e consapevolezza del genocidio degli ebrei.



## URSS

Quando al potere c'è Lenin si cerca di alimentare in architettura la diffusione di un'immagine di modernità simbolo del processo di industrializzazione e modernità del paese. A questa tendenza si affianca però già negli anni '20 una tendenza a vedere nel Neoclassicismo uno strumento espressivo per manifestare il volto del potere post-rivoluzione. L'atteggiamento di Lenin e del Ministro della propaganda Lunacarskij è ambiguo: da una parte non si contrasta la sperimentazione delle avanguardie, ma dall'altra il governo sostiene il tradizionalismo che di fatto si concretizza per opere di committenza statale. Durante gli anni '20 però l'Unione Sovietica sostiene l'architettura del moderno come modello per la costruzione del proprio territorio, tanto da attrarre molti



architetti del Movimento Moderno come Mendelsohn, May, Meyer, alcuni allievi della Bauhaus e Le Corbusier. Con l'assunzione del potere nelle mani di Stalin, e quindi il progressivo inizio del regime sovietico, però si segna la fine della fortuna del Movimento Moderno, simbolizzato dagli esiti per il concorso del Palazzo dei Soviet (1931) in cui vince un progetto tradizionalista e fortemente retorico. Durante questi anni il consenso è sempre più direzionato verso una tradizione classica, come quella della VOPRA (Unione Panrusa degli architetti proletari) favorevole ad un ritorno alla monumentalità di facciata come presentazione dello stato sovietico, in forte contraddizione con gli ideali del Costruttivismo.

L'aumento della popolazione delle grandi città spinge il governo a predisporre dei piani urbanistici di grande impatto come quelli per Mosca, Leningrado e Kiev. Mosca infatti viene scelta come esempio di questa nuova realtà e si impone a partire dal 1935 un processo di assimilazione dell'originale forma urbana radiocentrica che si esplicita in una maggiore connessione attraverso una fitta rete di infrastrutture e di servizi come la I linea della metro. La nuova urbanizzazione così lega il nucleo centrale storicizzato alle zone di ampliamento a discapito di molte architetture perlopiù religiose che vengono distrutte. Il fine è quello di costruire un insieme urbano omogeneo mediato da inserti di verde cittadino, che anticipano le proposte di Abercrombie per la Londra del II dopoguerra. Rispetto ai piani per Roma e Berlino, quello di Mosca appare più armonico per la capacità di gestire gli spazi fuori e per il profondo senso di pianificazione urbana a scala complessiva.

Il classicismo di Iofan, vincitore del progetto del Palazzo dei Soviet che non trovò però realizzazione, si concretizza nel **Padiglione sovietico all'Esposizione di Parigi** del 1937 che si confronta con quello tedesco di Speer ma esprimendo la stessa ricerca formale: retorica e monumentalità delle colonne sormontate dalle grandi sculture del realismo socialista.

Esempio del classicismo di questo periodo è anche la **Biblioteca Lenin** (Mosca, 1927-38) di Scuko e Gel'frejch. Allo stesso modo si costruiranno i padiglioni per la **Mostra delle realizzazioni del socialismo**, tra cui quello di Scuko in stile dorico, e anche i 7 grattacieli voluti da Stalin nel cuore di Mosca nel dopoguerra, tra cui il **ministero degli esteri** e il famoso **Hotel Ucraina**, alto 206 metri.

# Architettura e città in Europa dopo la II guerra mondiale

Con la fine del II conflitto mondiale, l'architettura e l'urbanistica assumono un ruolo di rilievo nel piano per ricostituire una società nuova in modo da cancellare in poco tempo le pesanti tracce della guerra, che ha causato circa 50 milioni di morti e molte città totalmente distrutte. L'atteggiamento generale è pervaso però da un ottimismo supportato dalla finalità di costruire in modo migliore rispetto al passato ciò che è stato distrutto.

## Inghilterra

Il dibattito sulla ricostruzione in Inghilterra si avvia già nel 1940 dopo i primi attacchi aerei subiti e la distruzione di Coventry, da cui il termine coventrizzare, che aveva portato a 1200 vittime e alla totale distruzione dell'insediamento e dell'area industriale della città per colpa della Luftwaffe. Altri bombardamenti nel 1944 avevano colpito anche Londra nella sua parte meridionale. La politica del governo conservatore era già stata a favore dell'adozione di modelli derivati dalle città-giardino di Howard nei primi del Novecento con la costruzione della città di Letchworth (1903) e Welwyn (1920). Inoltre nel 1938 si emana il Green Belt Act, legge che prevede un'area di verde larga 8 Km intorno all'area urbana di Londra, che andava già a fissare le basi per il successivo Greater London Plan di Patrick Abercrombie del 1944. Il piano di Abercrombie si basava su criteri di zonizzazione e proponeva il non incremento delle industrie e della popolazione nell'area metropolitana, il decentramento sul territorio allargato delle attività produttive e delle unità residenziali e l'istituzione di organi in grado di controllare le fasi di pianificazione del territorio. Così il territorio si divideva in quattro fasce circolari: l'anello interno era per le attività e per la popolazione, quello suburbano per le rilocalizzazioni centrali, l'anello verde era così la concretizzazione del Green Belt Act, e l'anello esterno diveniva il territorio per procedere ad un'espansione pianificata su cui costruire una serie di città-satellite, le New Towns, derivate dalle città-giardino di Howard. → Tra il 1946 e il 1949 si costruiscono 12 nuove cittadine in territorio inglese e gallese e altre 2 in Scozia con il New Towns Act del 1946 (con abitanti tra i 29 000 e i 140 000); nella seconda fase degli anni '60 vengono costruite altre 5 nuove città da oltre 250 000 abitanti. Le New Towns verranno criticate da Richards, che evidenzia la poca storicità consolidata delle nuove cittadine, e lo stesso Abercrombie ipotizzerà che le New Towns debbano garantire anche un decentramento lavorativo; non così lineare è l'idea del London City Council, che vede come priorità la costruzione di alloggi a basso costo, escludendo gli edifici pluripiano. → tentativo di dare vita a nuove realtà urbane caratterizzate da una buona qualità dei servizi pubblici.

La compresenza di diverse ricerche tipologiche e formali la si può vedere nel **quartiere Alton e Roehampton** (London County Council Architects Department, 1951-58) dove si trovano modelli ripresi dalla ricerca architettonica svedese, dalla tradizione dei materiali inglesi e alcuni temi lecorbusiani come l'impianto urbanistico della Ville Radieuse e la tipologia dell'Unité d'Habitation.

## Francia

La Francia inizia la propria ricostruzione già nel 1940 col governo collaborazionista di Petain dopo l'armistizio con la Germania. In questi anni si avvia la redazione di piani per la ricostruzione di diverse città della valle della Loira come Orléans. I principi di base sono la necessità di armonizzare la tradizione e la storia dei luoghi con la modernità intesa

come attenzione alle mutate esigenze di vita. Con la fine della guerra, il governo di Charles De Gaulle segue la stessa direzione intrapresa dai costruttori del 1940 ma con una costruzione più onerosa per i bombardamenti degli anglo-americani. Si propone così un invito all'uso dell'innovazione architettonica con misura, senza adottare le proposte urbanistiche degli architetti funzionalisti. È in questo quadro che si inserisce la ricostruzione completa della città di Le Havre da parte di Perret (1945-59).

L'elezione di Petit a capo del ministero della Ricostruzione, personaggio vicino al Movimento Moderno, illude ai maestri la realizzazione di tante loro opere, soprattutto per Le Corbusier. Così non è e Le Corbusier riesce a costruire solo l'Unité d'Habitation a Marsiglia (1947-52).

Riguardo a Parigi, in una situazione simile a Londra, c'è il bisogno di affrontare il problema del congestionamento demografico e industriale e a partire dagli anni '60 si procede con la creazione di Villes Nouvelles secondo uno schema simile a quello delle New Towns inglesi. Differentemente dalle New Towns però si procede con diversi modelli insediativi e tipologici improntati prevalentemente al Gran Ensemble (grande insediamento) con migliaia di alloggi ispirati all'Unité d'Habitation che si rivela economico per la prefabbricazione di ogni elemento, ma fallimentare dal punto di vista sociale per le dinamiche di emarginazione e concentrazione di popolazione a basso reddito in zone esterne alle città. Proprio questa idea di isole avulse dalle grandi metropoli francesi in cui confinare le fasce più basse della popolazione, porterà nel 2005 alle rivolte scoppiate nelle Banlieues parigine per l'estremo degrado delle periferie.

## Germania

La Germania dopo la guerra si presenta come un cumulo di macerie in cui circa il 50% degli alloggi è danneggiato e il 25% distrutto, come nel caso di Dresda. Le scelte su come ricostruire le città distrutte porta ad una rinascita del Movimento moderno e alcuni sostenitori del razionalismo che erano rimasti in Germania, come Scharoun, provano ad elaborare le linee di una nuova architettura tedesca in contrapposizione al periodo nazista e le sue imposizioni monumentali e storiciste. Il dibattito è però conteso tra la proposta di ricostruire ex novo e l'aspirazione di gran parte della popolazione a riappropriarsi delle proprie città così com'erano prima della guerra. Quest'ultima proposta viene adottata in alcuni contesti con una forte presenza di patrimonio storico artistico e molto distrutti, come nei casi di Francoforte, il cui centro storico era distrutto, e Dresda, che era stata quasi rasa al suolo.

Ciononostante la ricostruzione secondo le linee del moderno si impone in grandi città come Berlino che, ridotta ad un cumulo di macerie, aveva bisogno di essere ricostituita in breve tempo e le proposte moderne erano le più consone. Scharoun così viene nominato capo di un gruppo di lavoro che deve ricostruire velocemente e nello stesso tempo rimuovere le macerie. Le proposte di Scharoun e del suo gruppo vengono subito accusate di ignorare il patrimonio artistico della città, ma questa era dato anche dalla propaganda anti-moderno del regime nazista. Altro problema di Berlino era la divisione tra BRD e DDR: a est l'urbanistica dettata dallo stalinismo si incentra sulla definizione di monumentali viali e di grandi edifici anonimi per l'amministrazione e interventi di edilizia popolare dati da casermoni grigi, sovraffollati e degradati per la mancanza di manutenzione; ad ovest si verifica il primo intervento di progettazione urbana di qualità con la costruzione dell'**Hansaviertel**, nuovo quartiere eletto a sede dell'Interbau del 1957, in cui collaborano i più grandi architetti del Movimento Moderno e altri, come Le Corbusier, Gropius, Niemeyer, Aalto e gli architetti del Team Ten. La costruzione della nuova Berlino prosegue con il concordato per Berlino Capitale (1958) che però non trova uno sbocco concreto e le realizzazioni dell'IBA (Internationale Bauausstellung), che mettono a confronto progettisti da tutto il mondo, e infine i lavori per una Berlino capitale post 1989.

→ Anche in Olanda si prende la strada della Germania e ne sono esempio Amsterdam, ricostruita così com'era, e Rotterdam, ricostruita con i segni della modernità.

## Crisi del Movimento Moderno

I dibattiti sull'uso del razionalismo per la costruzione di nuove città si realizza anche nei CIAM del dopoguerra, il cui presidente è Josep Lluís Sert dal 1947 al 1956. Non a caso il VI CIAM si svolge a Bridgwater, Inghilterra, nel 1947 e i maestri cercano di riprendere le fila e i metodi sul problema della ricostruzione. Il VII CIAM si svolge invece a Bergamo (1949) e partecipano per la prima volta anche gli studenti e inizia il confronto con una nuova generazione di architetti, con anche critiche contro i grandi maestri. Nel corso del dibattito si va verso un'ideologia di impronta liberale (Frampton) e si propone di elaborare una Carta dell'Habitat, con l'intento di spostare l'attenzione dai dissidi che si stavano accumulando. I progetti che si confrontano mettono ancora in pratica la Carta di Atene come il caso del Piano per Buenos Aires o le proposte francesi influenzate da Le Corbusier. L'VIII CIAM si svolge di nuovo in Inghilterra ad Hoddesdon (1951) il cui titolo *The Heart of the city* è significativo perché richiama architetti e urbanisti al dibattito sulla nuova visione del centro della città, che è più visto come centro civico che storico ed è costituito da relazioni commerciali e culturali. Lo scontro decisivo tra vecchia generazione e nuova avviene con il IX CIAM di Aix-En-Provence (1953) quando il gruppo dei giovani mette in discussione le 4 categorie funzionaliste della Carta d'Atene (abitazione, lavoro, svago, trasporti) e le loro trasposizioni semplicistiche nel disegno della città. Secondo loro infatti elementi che caratterizzano una città devono essere quelli qualitativi dell'abitare, cioè i bisogni emotivi. Durante questo CIAM torna la volontà di redigere una Carta dell'Habitat e si decide di dedicare il X CIAM a questo tema (Dubrovnik, 1956). La preparazione viene affidata al cosiddetto TEAM TEN (dal X congresso), che era un raggruppamento di vari architetti come Alison Gill, Peter Smithson, Jacob Bakema e Giancarlo De Carlo, introdotto da Ernesto Nathan Rogers. Il programma da loro proposto risulta confuso e porterà alla definitiva fine dei CIAM che avranno solo una coda a Otterloo in Olanda nel 1959.

Con la fine dei CIAM vengono a galla altri linguaggi, come quello degli italiani De Carlo, Rogers o Gardella che cercano una strada per un linguaggio contemporaneo nella rielaborazione di modi tradizionali, e questa idea susciterà molte polemiche perché si vedono riapparire tetti a falde, cornicioni, materiali tradizionali, come fosse un "tradimento" nei confronti del moderno.

All'interno del Team Ten si stabiliscono due filoni di dibattito e pensiero diversi:

- Brutalismo (da Beton Brut= cemento armato a vista in francese) che vuole un'architettura basata sull'uso del cemento armato a vista e i tubi a vista. Protagonisti del Brutalismo sono sicuramente gli Smithson come nella **scuola superiore di Hunstanton** (Norfolk, 1951-54) in cui il cemento armato a vista e l'esibizione di tutti gli apparati tecnologici e impiantistici diventano elementi formali di questa nuova categoria critica, vicina anche all'Unité d'Habitation di Le Corbusier, ma che sarà anche utilizzata per le opere di Stirling (che nella **Facoltà di Ingegneria di Leicester** anticipa anche l'Hi-tech), Viganò, Kenzo Tange e Kunio Maekawa. Altro progetto degli Smithson è il progetto del centro di Tel Aviv (1963) che ha molti punti di contatto con quello per la baia di Tokyo di Kenzo Tange, in cui l'architetto propone autostrade ed edifici giganteschi sul mare, da cui si dipartono ponti sospesi con cellule edilizie per varie funzioni.
- Utopia tecnologica, legata alle trasformazioni socio-culturali del tempo, che porta all'elaborazione di progetti utopici e provocatori come quelli del gruppo inglese Archigram o quello giapponese Metabolism, che pensano che la tecnologia possa risolvere ogni problema.

In Inghilterra tutte queste conquiste sociali si chiudono con Thatcherismo degli anni '80.



# Italia

## Neorealismo

Nel II dopoguerra i governi con la partecipazione dei partiti socialista e comunista sembrano portare delle aspirazioni di miglioramento sociale di larghe masse, nonostante rimangano molti elementi di continuità con il regime appena finito. Nel clima della ricostruzione italiana si sviluppa una stagione di ricerche culturali, artistiche e anche architettoniche che è possibile raccogliere sotto il nome di Neorealismo. Con questo termine, proveniente dal realismo ottocentesco, si vuole rappresentare la realtà della condizione di vita dei lavoratori e dei diseredati durante gli anni dopo la guerra. In letteratura si esprime con autori come Moravia, Pavese o Carlo Levi, mentre nel cinema coi film di De Sica, Rossellini, De Santis o Visconti, che riesco a testimoniare sulle pellicole le condizioni di vita nell'ambiente urbano e rurale nel periodo tra la fine della guerra e il boom economico degli anni '60.

Il paesaggio post-bellico in Italia è tragico: buona parte del sistema ferroviario è inagibile, gravi sono i danni alle città del nord e alla capitale e anche il patrimonio artistico non è risparmiato (l'abbazia di Montecassino viene totalmente distrutta, gravi danni a Vicenza, Padova, Parma, Pisa, Firenze, Roma e Napoli). Il dibattito sull'architettura in questo periodo si concentra sulla responsabilità sociale dell'architetto stesso. Con il ritorno di Bruno Zevi dall'esilio nasce a Roma l'APAO (Associazione Per L'architettura Organica), che si propone di lottare contro l'accademismo e il monumentalismo; nello stesso periodo nasce a Milano il MSA (Movimento Per gli Studi di Architettura) propenso a una ripresa del razionalismo in senso dogmatico e sociale. Durante gli stessi anni nascono anche svariate riviste di architettura importanti come "Metron-architettura" di Piccinato e Ridolfi a sostegno di un'architettura organica, riprende "Urbanistica" nel 1948 che avvia la battaglia per un'urbanistica democratica e improntata alle esigenze di sviluppo e tutela del territorio. Nel '49 esce "Comunità" di ispirazione socialdemocratica e "terza forzista", fondata da Olivetti, che vede la possibilità di interazione progressista tra industria e territorio. Nel 1954 rinasce sotto la direzione di Rogers "Casabella", che intende riprendere il discorso di rinnovamento nato prima della guerra. Espressione di rottura col passato sono sicuramente il Monumento alle fosse ardeatine di Roma (1944-47) e l'astratto reticolo di metallo su base cruciforme del Monumento ai caduti dei campi di concentramento in Germania (Milano, 1947) dei BBPR (Belgioso, Peressutti, Rogers, assente Banfi morto a Mathausen). Nonostante il successo dei socialisti e dei comunisti, quando il governo De Gasperi avvia il Piano Marshall nel 1947, nel 1948 vincono i democristiani e la nuova politica economica di Einaudi di matrice liberista aggrava i disequilibri tra Nord e Sud e il problema della disoccupazione. Nel 1949 per sanare questo problema viene approvata la *legge Provvedimenti per incrementare l'occupazione operaia, agevolando la costruzione di case per lavoratori* (Piano Fanfani). Il piano viene attuato attraverso l'INA-Casa (Istituto Nazionale delle assicurazioni), finanziamenti dello stato, dei datori di lavoro e dei dipendenti (attraverso una trattenuta del salario), ed è articolato in due settenni (dal 1949 al 1963) e porterà ad una massiccia costruzione di quartieri di edilizia economica popolare: in 14 anni circa 20 000 cantieri per un totale di 335 000 alloggi. La gestione del piano è affidata ad Adalberto Libera, e si basa sull'elaborazione di indicazioni normative consolidati con la pubblicazione del Manuale dell'Architetto da parte di CNR (Consiglio Nazionale della Ricerca). Nell'ambito della progettazione dell'INA-Casa si discute sulle tecniche di costruzione da adottare elaborando riferimenti al vernacolo e al popolare che mettono in crisi il Movimento Moderno, ma che esprimono un'attenzione ai luoghi, un tentativo di entrare in sintonia con la popolazione. Da questo punto di vista si capisce allora la scelta di ricreare l'immagine del villaggio con la piazza, un

fulcro visivo e funzionale (chiesa), il mercato coperto, ecc. In questo modo vengono costruiti i quartieri di Quaroni, Ridolfi e Muratori a Roma (Il Tiburtino), di Astengo a Torino (Falchera) di BBPR, Bottoni, Daneri, Gardella, Ponti e altri a Milano, di Piccinato e Samonà a Venezia, di Michelucci e Del Debbio a Firenze, ecc.

Il **Quartiere al km 7 della via Tiburtina** (1950-52) è assunto a manifesto del neorealismo architettonico: accostamento di diversi tipi di edilizia diversi (torri, case a schiera, in linea, a corte) per creare prospettive inattese e successione di spazi diversi, collegati dal ritrovato valore sociale della



strada e della piazza nonostante non venga mai realizzato un centro di quartiere e permanga il problema dell'alta densità richiesta. La volontà di utilizzare materiali tradizionali porta a prendere ispirazione dalla Roma secentesca, e a comporre effetti scenografici con scalette esterne, balconi solo in alcuni punti, fino a inserire recinzioni spezzate, sottopassi e sovrappassi. Il quartiere così, nonostante tanto progetti non furono mai realizzati, genera l'immagine del paese confuso in contrasto con la periferia tutta uguale e asettica.

L'idea del villaggio si ritrova anche nel Borgo La Martella (Matera, dal 1951) in cui Quaroni (lo stesso del Tiburtino) costruisce un quartiere dopo la denuncia delle condizioni disumane degli abitanti dei Sassi: le strade convergono verso il centro, in cui c'è la piazza con la chiesa, le case si distribuiscono lungo le strade irregolari e sono accorpate delle unità edilizie duplex come fossero messe a caso, così da evitare la monotonia, il tutto viene accostato a punti di aggregazione che dovrebbero incoraggiare i rapporti sociali, che nella visione di Olivetti dovrebbero costituire la "comunità".

La stessa ispirazione si trova nel **Quartiere Falchera** di Torino (Astengo, Becker, Rizzotti, Romani e altri, 1951-60) situato a 7 km dal centro della città. Secondo il piano di Astengo, la circolazione del quartiere è organizzata attraverso un asse centrale a cui si collegano le strade secondarie che raggiungono gli edifici. L'andamento spezzato degli edifici permette di creare grandi spazi verdi semiprivati e la tipologia di edilizia unica, edifici in linea a 3 piani, viene enfatizzata dall'uso del mattone a vista e dall'unificazione di alcune finiture.

Più aperto alle sperimentazioni è il **QT8** (Piero Bottoni, Milano, 1946-60), quartiere per 18 000 abitanti nella periferia nord della città. È servito da strade principali e percorsi pedonali con ampie zone verdi e servizi per lo sport, negozi, scuole, caffè, ecc. Le residenze sono l'unica esperienza ufficiale di prefabbricazione e montaggio in cantiere di case a 4 piani del tempo, con anche case unifamiliari, a schiera, in linea a 11 piani e a torre.

Caso a parte è il **Quartiere di Forte Quezzi** (Genova, dal 1956) che rompe con la tradizione dell'INA-Casa: 5 lunghi edifici di 7 piani disposti a seguire le curve di livello delle colline affacciate verso il mare; i blocchi sono collegati da una strada in affaccio sulla valle e spezzati orizzontalmente da percorsi coperti al piano terra e al 4° piano → distacco dal terreno, cemento armato a vista, strade interne → Unité d'Habitation. Le critiche poste a questo quartiere attaccarono soprattutto l'impatto ambientale e il degrado, aiutato a dilagare anche dalla mancata realizzazione del previsto sistema di verde e dei servizi.



Alla fine dell'esperienza INA-Casa, nel decennio successivo l'edilizia agevolata di realizza col piano GESCAL, ma sia il venir meno della spinta morale periodo post-bellico, sia il difficile controllo delle rendite fondiari, saranno alla base dei tentativi fallimentari costruiti tra gli anni '60 e '80. Esempio sono il **quartiere ZEN** (Zona Espansione Nord, Vittorio Gregotti e altri, Palermo, 1969-80); **Scampia** (Franz di Salvo, Napoli, 1964-82) e **Corviale** (Mario Fiorentino, Roma,

1972-82), che son diventati anche emblema del degrado dei quartieri popolari italiani per un'impostazione urbanistica e architettonica velleitaria ed ideologica, accompagnata dalla mancata realizzazione dei servizi e le infrastrutture previste.

L'esperienza dell'INA-Casa costituisce una risposta riformista al problema della casa, ma i cui esiti sono messi in crisi soprattutto dalla difficoltà ad attrezzare i quartieri con i servizi sociali e a collegarli razionalmente con i centri delle città per evitare dinamiche emarginanti.

## Neoliberty

Nel Maggio 1957 Casabella pubblica una serie di saggi critici rispetto ai canoni del Movimento Moderno (Bilancio critico sul Tiburtino, Un saggio di Aldo Rossi sull'Art Nouveau, un articolo su Perret e la ricostruzione di Le Havre, ecc) con lui la rivista esprime il volere degli architetti di porsi nuove domande sulla modernità e il disagio che la modernità ha con la storia che porterà alla totale crisi del Movimento Moderno. A sollevare la polemica è la **Bottega di Erasmo** (Torino, 1953-54) di Roberto Gabetti e Aimaro d'Isola: un edificio di appartamenti e per il magazzino di un antiquario a pochi passi dalla Mole, che si distacca dal Movimento Moderno per l'uso dei modi e dei materiali della tradizione, come il rivestimento in pietra e mattoni a vista, e una straordinaria cura del particolare, come i parapetti dei balconi triangolari di lastre di pietra e borchie di rame. Altre opere vengono costruite a Torino seguendo questo stile come la **Borsa Valori** (Gabetti e Raineri, Torino, 1952-54) e si uniscono perché sembrano alludere all'eclettismo torinese, alla storia medievale e al raffinato decoro dell'Art Nouveau. Questa nuova tendenza viene subito criticata dai difensori del Movimento Moderno, come Reyner Banham che sul *The Architectural Review* dell'Aprile 1959 attacca gli architetti italiani di essersi ritirati dal Movimento Moderno e che il Neoliberty è da condannare come una "regressione infantile" del Movimento.

Il termine Neoliberty viene coniato dallo storico e architetto Paolo Portoghesi (1931) e viene usato per un modo di operare simile di alcuni architetti delle stesse generazioni che non si riconoscevano più nella pretesa oggettiva del Movimento Moderno, ritenendo di dover dialogare coi luoghi, con le funzioni e con la storia. Opere che anticipano questa tendenza prima della guerra sono il **Dispensario Antitubercolare di Gardella** (Alessandria, 1936-38) o la **Cavallerizza di Mollino** (Torino, 1936-40) che coi loro materiali rustici evocano rimandi ai modi locali e preannunciano l'esperienza costruttiva del Neoliberty. Lo stesso Gardella con la

**Casa alle Zattere** (Venezia, 1954-58) riesce a portare a termine l'unico inserimento contemporaneo degno di nota a Venezia, uno dei luoghi più difficili in cui costruire in Italia e nel Mondo.

Altri esempi:

- Rifugio Pirovano di Franco Albini (Cervinia, 1948-52): reinterpreta le architetture alpine tradizionali



- La Rinascente (Franco Albini e Franca Helg, Roma, 1957-61) dove la struttura in acciaio dialoga con le strutture preesistenti eclettiche.
- Il restauro e l'allestimento del Museo di Castelvecchio di Carlo Scarpa (Verona, 1956-64) in cui coniuga il reperto con la modernità.
- Torre Velasca di BBPR (Milano, 1950-58) costruita in un'area distrutta dai bombardamenti a pochi metri dal duomo; nei primi studi si vogliono seguire gli studi di Van der Rohe (parallelepipedo con struttura in acciaio) ma l'eccessivo costo dell'acciaio si costruisce una struttura in cemento armato lasciata a vista, con costolature rivestite in pietra e con la parte in aggetto sorretta da puntoni, che viene destinata alle residenze e coronata da una sorta di merlatura e una specie di tetto a falde. → volontà di dialogare con il contesto storico e con la memoria storica stratificata negli edifici e nel cuore dei cittadini.
- Casa con scuderia a San Siro, Gae Aulenti (Milano, 1956-57).



# Alvar Aalto

Nasce a Kuortane (Finlandia meridionale) da un ingegnere agrimensore. Aalto deve sicuramente alla natura incontaminata in cui nasce il suo stile architettonico vicino alla natura dei luoghi. Dopo il liceo, segue corsi di arte figurativa e nel 1921 si laurea in architettura al Politecnico di Helsinki. Si forma all'interno delle due tendenze predominanti in nord Europa: il romanticismo nazionale, dall'intento monumentale e nazionalistico, e il revival classicista. Il romanticismo nazionale trova la sua epopea in Finlandia con la Kaleva, una raccolta di racconti popolari finlandesi, che porta in architettura alla costruzione di molti edifici, perlopiù pubblici, di ispirazione neogotica e neoromanica come la Chiesa di Tampere, il Museo nazionale e la stazione di Helsinki, etc. Il classicismo invece trova concretizzazione nella griglia ortogonale della città di Helsinki e con una serie di edifici rappresentativi di disegno classicista. Anche durante gli anni '20 del '900 si riprende questo stile basato sulla riscoperta di linee pure e monumentali, il cui maggior esponente è Erik Gunnar Asplund, nella cui opera principale, la Biblioteca Comunale di Stoccolma (1920-28), esprime la sua passione per le geometrie astratte che si richiamano anche alle opere di Ledoux e Boullée; questa passione lo porterà ad avvicinarsi anche al Movimento Moderno e a diventare direttore dell'Expo di Stoccolma del 1930. Aalto prenderà come maestri il classicista Asplund, il romantico Lindgren e Usko Nystrom, specialista nell'introduzione del granito locale nell'architettura.



Nel 1923 apre uno studio proprio a Jyväskylä, in cui realizza delle abitazioni di edilizia popolare (abitazioni a più piani di impronta tradizionale) e una **Casa degli operai** (1923-24), inglobata con un circolo culturale e ricreativo, una sala per concerti-teatro, un ristorante-bar e vari spazi per il ritrovo. La casa è costituita da un parallelepipedo su colonne di influenza dorica, con vetrate al piano terreno e un'apertura sul fronte principale. → semplificazione formale e traslitterazione del classicismo (Asplund). Altre influenze nella poetica di Aalto sono sicuramente il



costruttivismo russo e il razionalismo tedesco, evidenti nella sede del quotidiano "Turun Sanomat", dove il volume solido, la struttura in cemento armato a vista e le grandi vetrate costituiscono una vicinanza al Movimento Moderno. Questo connubio tra neoclassicismo e modernità è espresso nella **Biblioteca di Viipuri** (1927-33): nuovo approccio ai materiali per la scelta del legno, materiale tipico finlandese, usato per i pavimenti, gli arredi e la controsoffittatura della sala conferenze, caratterizzata da un andamento ondulato per facilitare la diffusione sonora della sala. Lo studio dei lucernai conici che portano la luce dall'alto della sala lettura è finalizzato al massimo sfruttamento della luce naturale. L'attenzione che pone Aalto alle esigenze psicofisiche delle persone sono approfondite nel **Sanatorio di Paimio** (1928-33): costruzione in cemento armato (ispirata al sanatorio di Zonnestrål di Duiker); impostato secondo le forme razionali degli sviluppi scientifici ma rispettando le sensibilità degli individui (L'Architettura non è una macchina ≠ Le Corbusier); stanze destinate a sole due persone con accorgimenti come la colorazione del soffitto, il riscaldamento verso i piedi del letto e lo studio del lavandino per evitare rumori, pensati per garantire il maggior benessere delle persone; progettazione anche di arredi ad hoc per i malati, che avranno grande successo e verranno prodotti industrialmente

con la fondazione della ditta Artek (1935). Caratteristica del Sanatorio è il suo portico a metà tra l'architettura razionalista e l'architettura organica di Wright, quest'ultima per il costante rapporto tra l'edificio e la natura circostante, l'interno e l'esterno.

L'interesse di Aalto per il legno deriva sia dall'influenza romantica che dalle architetture popolari tipiche della Carelia; con questo materiale l'architetto riesce sia a valorizzarne la funzionalità e l'estetica, anche attraverso processi di tipizzazione, sia a sperimentare nuove tecniche, come quelle del legno curvato e dell'incollaggio delle fibre.



Nel 1931 si trasferisce ad Helsinki in cui costruisce l'abitazione e studio dell'architetto (1934-35) in struttura portante in tubi d'acciaio riempiti di cemento, con rifiniture esterne a intonaco e legno.

Capolavoro degli anni '30 è Villa Mairea (Noormarkku, 1938-39): una casa vacanza costruita in un bosco di pini e betulle; pianta a L con un basso collegamento alla sauna, affacciata sulla piscina dalla forma irregolare, così riferendosi esplicitamente al romanticismo nazionale; all'esterno presenta l'alternanza di più materiali (legno, intonaco, pietra) che richiamano l'ambiente naturale, e una pensilina curvilinea sorretta da fusti in ottone ricordanti un bosco costituisce l'ingresso. Al piano rialzato vi sono la sala da pranzo, la cucina e il soggiorno in cui domina il camino (→ Wright) ed è affacciato verso l'esterno; al piano superiore c'è la zona studio e le camere da letto; controsoffitti e arredi in legno fatti apposta per la villa. Con villa Mairea si trova l'espressione di tutto Aalto: distacco dalla tradizione, interpretazione delle esigenze individuali, rispetto del paesaggio naturale.

L'interesse per il legno trova espressione nei padiglioni alle esposizioni universali di Parigi (1937) e New York (1939). Nel padiglione per New York il suo studio sul materiale si arricchisce di una vena espressiva che trova luogo nella parete curvilinea inclinata di 16m di altezza, a più livelli in aggetto, destinata ad ospitare gli oggetti tipici finlandesi. → grande successo → viene invitato a tenere un corso di progettazione sperimentale all'MIT ma non si trasferisce negli USA.

Le ricerche teoriche di Aalto si concentrano sulla prefabbricazione e su un'architettura vicina all'uomo e socialmente responsabile. Fondatore di una rivista filosofica, partecipa anche ai CIAM di Francoforte (1929), di Bruxelles (1930) e di Atene (1933). Nel dopoguerra diventa molto famoso e realizza i Dormitori del MIT (1947-48), caratterizzati dall'andamento curvilineo verso il fiume e dal corpo in aggetto delle scale sul fronte opposto. L'attenzione al contesto e alle esigenze dei fruitori è approfondita anche nel Palazzo comunale di Saynatsalo (1949-52): edificio a corte con i negozi verso l'esterno e gli uffici affacciati verso uno spazio verde interno, accogliente e appartato.

L'atteggiamento di creare un'architettura a servizio del pubblico è visibile anche nella progettazione del Centro urbano per il nucleo rurale di Seinäjoki (1961-65): comprende una chiesa con centro parrocchiale, il palazzo comunale, la biblioteca e il teatro; il piano urbanistico prevede la separazione tra percorsi pedonali e veicolari e tra spazi religiosi e civili, cioè da un lato la piazza civica coi vari edifici pubblici, e dall'altra parte il complesso religioso con i vari edifici raccolti attorno a un sagrato in erba.

Sono tanti gli edifici in diretto collegamento con l'ambiente naturale, come l'Istituto superiore di Pedagogia (Jyväskylä, 1950-56), con ampie vetrate aperte sul bosco, e il Politecnico di Otaniemi (Helsinki, 1955-64), articolato in tanti edifici tra i quali spicca l'aula magna, caratterizzata da un inusuale volume dato dalla platea gradinata illuminata da lucernai schermati da setti verticali.

Grazie alla sua sensibilità per la costruzione dello spazio in rapporto con la luce progetta molti edifici religiosi, come la Chiesa Luterana di Vuoksenniska (Helsinki, 1955-58), caratterizzata dalla ripartizione in 3 zone divisibili percepibili anche dall'esterno, o la chiesa a Riola di Vergato (Bologna, 1966-78), unica opera italiana insieme al Centro culturale di Siena (1966), in cui lo spazio unico è creato dalla navata asimmetrica con una struttura a portali inclinati su cui poggiano setti che riflettono la luce proveniente dall'alto.

Tanti sono anche i progetti per musei, teatri e centri culturali, come la Casa della cultura (Helsinki, 1955-58) che è rivestita in mattone per sottolineare le forme sinuose e asimmetriche, e il Palazzo dei congressi e sala per concerti (Helsinki, 1962-71), costruito ad affaccio su un lago e costituito da due sale per concerti, un ristorante e vari spazi per uffici e servizi, che l'architetto con vari accorgimenti inserisce nel verde e per le sale usa la forma ormai usuale a ventaglio per ottenere una migliore resa acustica. Elemento poco funzionale del complesso è stato il rivestimento in lastre di marmo bianco di Carrara, inadatte agli sbalzi termici finlandesi (furono sostituite pochi anni dopo).



Con Alvar Aalto si può parlare di Neoempirismo scandinavo. Con questa definizione si vuole sottolineare l'incontro tra l'approccio pragmatico e l'attenzione verso la natura. Dopo la scomparsa di Aalto, il suo messaggio si è diffuso molto nel nord Europa dove autori come Utzon e Jacobsen interpretano il suo insegnamento in opere come l'Opera House di Sydney (1957-73).

# Il ritorno della storia

## Louis Kahn

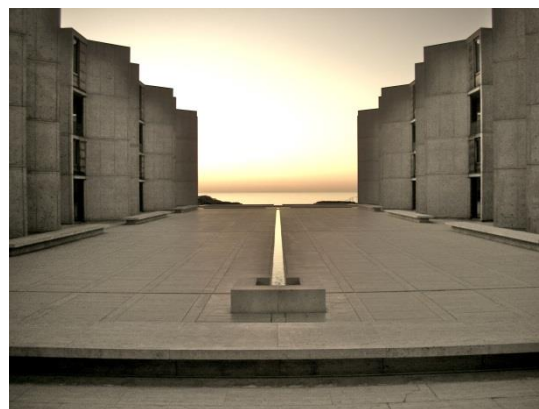
Louis Isadore Kahn (1901-1974), d'origine estone ma naturalizzato statunitense, si pone in primo piano nel dibattito che nasce quando viene messo in discussione il Movimento Moderno e i suoi ideali. Kahn vuole perseguire un'architettura più colta e meno omologata, libera dal dogma della modernità che rifiuta il passato o che lo prende come modello teorico per poi distaccarsene totalmente, e Kahn, diversamente da Wright, non esclude le lezioni dell'architettura europea, forse anche per un sentimento che lo lega all'Europa per la sua origine. Formato da Paul Cret, si appassiona alle opere tradizionali delle Beaux-art parigine come quelle di Viollet-le-Duc e Labrusse e al Compendio di lezioni d'architettura di Durand. Questa sua passione per l'architettura europea lo porta anche a viaggiare in Europa per studiare i borghi medievali italiani, l'architettura classica greco-romana ma al tempo stesso anche l'architettura moderna di Le Corbusier. Assimilando questi due linguaggi (antico e moderno) Kahn trova la sua originalità: è necessario un ritorno alla monumentalità, come quella dei palazzi tardoromani in mattoni che vede durante il suo viaggio romano, da inserire nel moderno. La produzione architettonica di Kahn riuscirà, senza esprimersi esplicitamente, a confutare tante indicazioni dell'International Style come la ricerca di leggerezza dei volumi tramite il sollevamento dal terreno e le ampie vetrate, con un ritorno decisivo alla massa muraria. Con Kahn la forma torna a prevalere sulla funzione ed è una forma derivata dagli edifici del passato, soprattutto richiamandosi al medioevo italiano e francese, all'architettura classica, alle piramidi egizie e alle architetture visionarie di Boullée e i codici compositivi di Durand. L'architetto però non invoca un nostalgico desiderio di ritorno al passato, bensì riesamina le architetture antiche e innesca un processo di ritorno alle forme pure e alle loro generatrici. L'uomo, secondo Kahn, accetta la sua componente emotiva, giovandosene di fronte alle forme semplici e evocative di edifici molto simbolici, che concretizzino le idee che stanno alla base delle istituzioni che ne stanno all'interno (≠ uomo razionalista che calcola tutto per il suo benessere senza concedersi nulla se non l'utile e l'utilizzabile). I grandi volumi e spazi di Kahn sono da comprendere insieme ad un'altra componente fondamentale: la luce. La luce in Kahn è vista come un vero e proprio materiale, che influisce nella progettazione in maniera diretta.



Le opere di Kahn si concentrano tutte tra il 1950 e la sua morte (1974) e sono costruite soprattutto in India e negli USA. Kahn prevalentemente costruisce edifici pubblici, simbolo delle istituzioni del progresso della civiltà umana; ogni suo edificio è pensato e costruito con enfasi formale, grande impatto emotivo e una grande precisione nei dettagli, a volte a discapito della funzionalità. La prima espressione di rilievo è la **Yale University Art Gallery** (New Haven, Connecticut, 1950-53) in cui si sente ancora la vicinanza alla modernità di Van Der Rohe però con un'attenzione particolare per gli aspetti legati alla tecnologia e agli impianti. Come professore di Yale, viene incaricato infatti di fare questo ampliamento che trova delle soluzioni originali come la scelta di utilizzare per le solette una struttura a moduli tetraedrici in cemento armato. Esternamente però la Yale art Gallery si chiude con una parete in mattoni priva di



apertura, come fosse a protezione dei preziosi oggetti contenuti, mente, in contrasto, il prospetto verso la corte interna è completamente vetrato. Un diverso atteggiamento lo si nota con la **First Unitarian Church and School** (Rochester, New York, 1959): il progetto legato alla sfera del sacro intriga la creatività di Kahn e ne scatuisce un disegno con al centro, come fulcro di tutto, il tempio, esemplificato prima in un quadrato e poi modificato in un rettangolo; attorno ad esso si articolano gli altri ambienti ad uso scolastico o per servizi, che fanno a formare una cortina di difesa per l'ambiente dedicato al culto. Il complesso restituisce quindi un'immagine di roccaforte medievale con la movimentazione dei volumi ottenuta da alternanza tra pieni e vuoti: le tagliate verticali della facciata sono incassate nelle pareti in sfondato, così da essere protette dagli aggetti della muratura in mattoni.



ad un livello inferiore.

Nella sede dell'**Indian Institute of Management** (Ahmedabad, India, 1963-74) Kahn esplica la forza della massa architettonica con volumi definiti e dimensioni imponenti, che sono però scavati per rispondere ad un preciso illuminamento o areazione o per semplice decorazione. I mattoni a vista dialogano con coerenza con gli architravi in cemento armato, tra i quali spiccano i grandi archi e le aperture semicirculari contrapposte degli edifici dei dormitori.

La sua opera più impegnativa è la sede del **parlamento di Dacca** (Bangladesh, 1962-dopo la sua morte). Il tema gli permette di concretizzare la sua idea per cui le istituzioni hanno un ruolo primario nella vita civile e per cui gli edifici che le ospitano debbano avere un forte valore simbolico. Kahn identifica nella sala dell'assemblea il fulcro dell'edificio, rivestendola di sacralità mettendola al centro del progetto, mentre il resto degli edifici si dispone a corolla di questo nucleo. Il disegno parte da un quadrato ruotato di 45° nella parte centrale per la sala dell'assemblea; sull'asse nord-sud si trovano l'ingresso e la moschea, e su quello ovest-est l'ingresso dei ministri e la caffetteria, mentre sulle diagonali i servizi. Caratteristica importante è la divisione tra funzioni principali e



secondarie, cioè spazi serviti e spazi serventi, che è data dalle forme degli edifici: curvilinei i primi e rettangolari gli altri. Il parlamento in cemento armato viene decorato e nobilitato con del marmo bianco e la luce investe gli interni attraverso grandi tagli circolari e triangolari che alleggeriscono le masse.

Kahn continua comunque a costruire anche negli USA come il **Kimbell Art Museum** (Forth Worth, Texas, 1962-71) che ora sta subendo l'ampliamento da parte di Renzo Piano e in cui Kahn sperimenta la copertura a botte di grande luce e lo studio dell'illuminazione diffusa per uno spazio espositivo, e

la **Philips Exeter Library** (New Hampshire, 1965-71), in cui riprende la forma quadrata, al cui centro lascia uno spazio vuoto delimitato da setti murari, che sale fino alla sommità dell'edificio.

Louis Kahn apre così una nuova via dell'architettura che aggiunge degli elementi trascurati dal Movimento Moderno, quali la necessità dell'uomo di confrontarsi con la propria storia, il desiderio del trascendente come consolazione testimoniale dall'uso dei simboli, e la ricerca di un'eternità del proprio tempo attraverso l'architettura.

## Robert Venturi

Altra accusa che si fa al Movimento Moderno è l'aver smarrito la valenza comunicativa dell'architettura, rendendo ogni edificio impersonale in tutte le sue componenti, soprattutto nel contesto d'inserimento. Queste architetture "moderne" vengono ritenute asettiche, non rispondenti alle necessità estetiche e psicologiche della gente



comune, vista come soddisfazione dell'ego di un ristretto gruppo di intellettuali. Tra le tante voci di critica, c'è anche quella dell'americano Robert

Venturi (Filadelfia, 1925) che segue le lezioni di Kahn a Yale, imparando il valore delle architetture del passato, e lavora con Saarinen (autore del TWA Terminal di New York) dove rimane fino a quando non vince il Rome Prize dell'American Academy e si trasferisce a Roma per studiare l'architettura barocca fino al 1956. Quando rientra negli USA apre un suo studio e nel

1964 costruisce la **Vanna Venturi House** per la madre. Di non grandi dimensioni, Venturi gioca col contrasto tra elementi semplici e altri più complessi, citando il passato in maniera ironica come per la facciata principale con la simmetria marcata da un taglio centrale della muratura che viene sconfessata dall'asimmetria delle finestre, con riferimenti anche a Kahn e Wright.

Altro progetto è la **Guild House** (Filadelfia, 1960-63), che è una casa per anziani fortemente simmetrica, in cui l'elemento centrale della composizione è dato da una colonna in granito posta in asse e sovrastata da un blocco di logge che termina con una finestra semicircolare che dà sulla sala comune. La scritta Guild House a grandi caratteri è anticipatrice della teoria di Venturi sull'importanza dei segni di comunicazione visivi nella società consumista attuale, così come l'antenna televisiva color oro, che è una metafora riferita all'importanza della televisione nella vita degli anziani.

La necessità di riappropriarsi di elementi comunicativi ed emozionali, di forme antiche e familiari come se fossero nuove è alla base del libro di Venturi *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) in cui ribadisce anche l'importanza della comunicazione dell'architettura contro la purezza formale del Movimento Moderno, tant'è che ironizza sulla famosa frase di Van Der Rohe "Less is more" con la sarcastica "Less is bore", da cui appare l'intenzione di ritornare ad un'architettura

fatta di elementi complessi, come le architetture passato e soprattutto quelle barocche, viste da Venturi come modello per la sua complessità che è entrata però nella percezione comune delle città. La città infatti secondo Venturi deve essere rappresentazione del disordine dato da stratificazioni architettoniche diverse, che però diventano punti di



riferimento per l'uomo. Le città infatti per l'architetto sono fatte delle architetture e gli oggetti di tutti i giorni, e non solo di grandi opere, perché gli elementi più banali e ordinari sono quelli che interagiscono con il vivere quotidiano e lo caratterizzano. Il tema della comunicazione, che lo affianca anche ai geni della Pop Art, viene ripreso invece con *Learning from Las Vegas* (1972) in cui prende come esempio la città-gioco di Las Vegas in cui l'insieme dei cartelli e di illuminazioni kitsch e esagerate rende l'immagine più reale della città moderna, che diventa simbolo della società del consumismo che si sta sviluppando. Allo stesso pensiero sono riconducibili il progetto per il **College Football Hall of Fame** (Non costruito, 1967) che prevedeva come elemento centrale uno schermo con immagini salienti del football, e le **Showrooms per i Magazzini Best** (1978) e **Basco** (1979), che diventano veri e propri monumenti della passione statunitense per la grande distribuzione. Più vicini alla componente scenografica e ironica sono il **Benjamin Franklin Court** (Filadelfia, 1972) e la **Western Plaza** (Washington, 1977) in cui ridisegna sul sito della piazza la mappa della capitale.

La consacrazione della banalità quotidiana e la rinuncia alla costruzione di nuove espressioni stilistiche in favore dell'accettazione e valorizzazione di ciò che già c'è spingono Venturi ad operare in questo "Habitat Minore" fortemente radicato nel vivere comune. Non è però da considerare un appiattimento dell'architettura che punta verso il basso, ma come una presa di coscienza della realtà.

## La diffusione del Postmodern

Nel 1977 Charles Jencks (1939) con *The language of Post-Modern Architecture* individua la strada di una nuova tendenza che cerca di rimediare agli errori operati dal Movimento moderno, soprattutto nella sua applicazione ai temi urbani. I post-moderni vedono il ritorno alla storia non come ricorso ai valori simbolici degli edifici del passato (Kahn), né come ricerca del consenso della popolazione, ma come libero utilizzo delle citazioni tratte dagli stili del passato senza timori o camuffamenti. Questo processo si formalizza con la mostra *Presenza del passato* alla Biennale di Venezia del 1980, sotto la direzione di Portoghesi, che mette in scena l'allestimento della "Strada Novissima", riproponendo la strada e le facciate come svolgersi delle architetture, poste in sequenza col fine di realizzare l'armonia della città, così come avviene nei centri storici. Gli architetti che ci lavorano sono Aldo Rossi, Arata Isozaki, Franco Purini, Frank O. Gehry, Hans Hollein e Robert Venturi. Ogni progetto è diverso ed è basato sul ripensamento secondo la propria creatività dell'eredità del passato al fine di rendere nuovo e attuale ciò che si giudicava come antico e obsoleto. Gli artisti che seguono questa idea sono Michael Graves (1934), che si rivolge al recupero di una tradizione architettonica in grado di riferirsi al passato, comprendendo un passato recente come quello delle avanguardie. Graves con quest'idea costruisce il **Portland City Hall** (1980), **l'Humana Building** (1982) e la biblioteca di San Juan Capistrano (1984); icone rappresentative del post-moderno sono però **Piazza d'Italia** (New Orleans, 1978) di Charles Moore dove si mette in evidenza l'importanza di un'immagine che stimola meraviglia nel fruitore giocando con forme eccessive ricavate dal passato scenografico e poco storicizzato. Altro intervento è il **grattacielo AT&T** (attuale Sony Building, New York, 1984) di Philip Johnson che si allontana definitivamente dall'idea miesiana di grattacielo come Glass House, e ritorna ad un edificio con la tripartizione classica tipica della scuola di Chicago.





Altro protagonista del post-moderno è lo scozzese James Stirling che, dopo un passato legato al Brutalismo, verso la fine degli anni settanta progetta la **Staatsgalerie di Stoccarda** (1977-83) caratterizzato da una forte monumentalità per l'impatto con il preesistente e per il materiale dei rivestimenti (pietra) ma l'atmosfera di severità è rotta dall'inserimento di elementi colorati in maniera sgargiante. Altra opera è il **Centro per le scienze** (Berlino, 1979-96) che ripropone forme del passato in maniera evidente, camuffate dalla scelta di colorare il complesso con fasce alternate rosa e celesti. I modelli per la planimetria a cui fa riferimento sono una chiesa a croce latina, un palazzo secentesco, un castello medievale, un porticato classico e un anfiteatro uniti fra di loro da un funzionale schema di distribuzione dei percorsi.



Il Post-moderno diventa anche protagonista delle realizzazioni del programma dell'IBA per la Berlino ovest. Il piano di intervento viene diviso in due aree: la prima è per la costruzione ex novo nel quartiere di Tegel e nelle parti meridionali della Friedrichstadt e del Tiergartenviertel, mentre la seconda gestisce due aree all'interno di Kreuzberg, seguendo una filosofia improntata sul recupero di tessuto esistente o sull'integrazione di vuoti urbani dopo la guerra. Moore vince



il concorso per la zona del porto lacustre di Tegel ed elabora una soluzione in cui l'elemento fondamentale è il rapporto con l'acqua: realizza un complesso residenziale collegato da un sistema di piazze, ponti e porticati ripresi dalla tradizione e riletto secondo l'esigenza moderna. Vicino al rapporto con l'acqua è anche il progetto di Gustav Peichl (1928) per il Depuratore (1989) in cui riecheggiano forme desunte dall'espressionismo tedesco per l'ispirazione dell'edificio ad una nave. Nella parte meridionale della Friedrichstadt invece si cimentano 6 gruppi di architetti tra cui Aldo Rossi, Giorgio Grassi, e altro per costruire ville urbane. Tra queste, spicca quella di Hollein per l'uso di accorgimenti come la colorazione e il volume

cubico, ma anche quella di Krier per lo spazio verde centrale e l'edificio di ingresso, in cui si condensano elementi della tradizione locale e antica con aspetti funzionali, senza escludere elementi ironici come il busto posto in facciata. Altro protagonista è Arata Isozaki che nel **Complesso residenziale Victoria in Lindenstraße** evidenzia la sua predilezione per le citazioni colte con facilità come il pronao d'ingresso con tanto di colonne e frontone triangolare, o come l'alta zoccolatura dell'edificio sviluppato con una rigida simmetria classicista.

Questa ricerca però viene percepita come nostalgico ricordo del passato e non come un linguaggio atemporale e libero da categorie imposte dall'élite culturali (Muntoni, 1997).

## Aldo Rossi

Sempre nell'ambito della critica al Movimento Moderno, in Italia come protagonista si trova Aldo Rossi. Formatosi al Politecnico di Milano, collabora con "Casabella" e lavora allo studio di Gardella. Nel 1966 pubblica *L'architettura della città* in cui proclama l'importanza delle esperienze passate per la realizzazione delle città del futuro. La città di Rossi, da leggere in chiave città-architettura, è anche da rapportare con la storia, intesa come senso della





memoria collettiva custode dei fatti urbani. Su quest'idea si basa il concetto di Rossi di "permanenza della forma" che sta alla base di una riclassificazione tipologica delle forme invariabili nel tempo, in cui confluisce anche una nostalgia per i modelli esemplari che portano al restauro di immagini geometriche da ritrasferire nel presente. Esempio è il blocco residenziale **Quartiere Gallarate "Monte Amiata"** (Milano, 1967-74) ispirato alle tradizionali case di ringhiera lombarda, in cui Rossi manifesta l'utilizzo di forme invariabili, con la ripetizione del volume principale, il cui portico è scandito da



setti portanti e da colonne. **L'ampliamento del Cimitero di San Cataldo** (Modena, 1973-80) fornisce a Rossi invece l'occasione di delineare una serie di forme geometriche e di segni puri con un'architettura essenziale ed elementare; l'apparente semplicità del gioco dei volumi, contiene però l'enorme complessità del rapporto tra morte e memoria dei viventi, senza cedere in retoriche simbologie. Nel 1979 realizza invece il Teatro del Mondo a Venezia, in cui si ispira agli antichi teatrini su barche barocchi, ma ripensati riprendendo gli architetti visionari francesi; aggrega volumi semplici e aggiunge un nostalgico richiamo al mondo dell'infanzia da cogliere nella semplicità delle linee e dei colori.

Con gli anni '80 realizza anche edifici da inserire in un complesso tessuto urbano preesistente, come la **Casa Aurora** (Torino, 1982-84), sede del gruppo finanziario tessile, che integra nella tradizione urbana torinese, riconoscibile nel taglio della planimetria dell'isolato, nella scelta dei materiali (laterizio a vista e pietra grigia) e nell'adozione del portico e degli abbaini.

Rossi si inserisce anche negli incarichi di edilizia residenziale dell'IBA. Il primo è una villa urbana (1983-86) all'interno del progetto dell'**isolato sulla Rauchstraße**: una serie di edifici a base quadrata lungo gli assi viari di confine col lotto e un giardino-cortile posto fra le due file di ville urbane, ognuna di 5 piani. La villa di Rossi e Braghieri si snoda attorno a una torretta con cupola a base quadrata che racchiude il corpo scale da cui parte il corridoio di distribuzione degli alloggi. All'esterno si omaggia la città di Berlino con l'inserimento di alcuni filari di mattoni di colore giallo. Sempre a Berlino, Rossi costruisce anche il **Blocco sulla Kochstraße** (1981-88) che è invece molto legato al contesto storico della Friedrichstraße sia per la conservazione della sagoma dell'antico isolato, che per la scelta dei materiali (mattone a vista, tetti in rame preossidato, etc.).

Una delle sue ultime opere è il **Quartiere Scutzenstraße** (1997) a Berlino, in cui realizza una cortina di facciate di disegno diverso per spezzare in lotti il blocco dell'isolato, rendendo autonomo ogni edificio anche attraverso una colorazione differente. In questo complesso sono tanti i riferimenti a edifici del passato come la riproposizione di una parte dell'elevato della corte di Palazzo Farnese a Roma.

## Mario Botta

Mario Botta nasce nel 1943 a Mendrisio e laurea allo IUAV di Venezia, dove ha modo di conoscere Scarpa e Le Corbusier, che stava lavorando al suo progetto per l'ospedale lagunare; successivamente collabora anche con Kahn. Questi incontri saranno determinanti per il suo futuro linguaggio architettonico. Nella sua **Prima casa a Stabio** (1965) si vede l'omaggio che vuole fare a Le Corbusier per le scelte distributive e formali, l'uso del cemento armato a vista che genera una pelle simile a quella del Convento de La Tourette. In altri edifici come la **casa a Cadenazzo** (1970-71), la **casa a Riva San Vitale** (1971-73) e la scuola di Morbio inferiore (1972-77) si percepisce la sua affinità con

l'opera di Kahn per il lavoro di scavo dei volumi puri in cerca del dialogo con la luce e nella cura delle superfici. Secondo la critica le opere di Botta di questi anni sono riconducibili al Neorazionalismo ticinese a cui si aggiunge la sensibilità per il contesto e la tradizione dei luoghi in cui si inseriscono gli edifici. La sperimentazione dei materiali è una costante di Botta : cemento armato a vista, mattoni in laterizio o cemento, pietra grezza o levigata; ogni materiale è impiegato con estrema attenzione perché deve sopperire alla mancanza di apparati decorativi. Nei progetti successivi però Botta impiega un controllo maggiore della geometria e va verso una monumentalità che Botta stesso dichiara necessaria per l'architettura e che fa da sfondo ai progetti per la Banca di Friburgo (1977-82) in cui il blocco cilindrico sembra proiettarsi fuori dalle due ali laterali, o la banca del Gottardo (Lugano, 1982-85) in cui 4 blocchi prospettano sul viale in un'alternanza di pieni e vuoti che rompe il senso di massa.



Altro risultato ottiene con la **Villa Medici, detta la Rotonda** (Stabio, 1980-82) caratterizzata da una pianta circolare generatrice di un volume cilindrico, tagliato a metà da un vuoto che scende dal lucernario ai piani inferiori, da cui traggono origine le aperture. Il giro di mattoni disposti a 45° che corona la sommità del cilindro ha fatto ipotizzare a una rilettura in chiave contemporanea della colonna classica. Negli anni '80 Botta realizza anche **il Museo di Arte Moderna di San Francisco** (1989-95): con questo progetto esalta la capacità di usufruire dell'illuminazione naturale e le dimensioni e la forma sono capaci di trasmettere l'importanza del museo nella città. Nella scelta del grande corpo cilindrico centrale che immette la luce negli ambienti interni si può cogliere anche un omaggio a Wright.

Altre opere:

- Museo d'arte contemporanea di Trento e Rovereto (1993-2002)
- Edifici religiosi sospesi tra contemporaneità e nostalgia per un medioevo mistico: Chiesa di S. Giovanni a Mogno, Cappella di S. Maria degli angeli sul Monte Tamaro, Sinagoga Cymbalista a Tel Aviv.
- Chiesa del Santo Volto a Torino (2006) → ripresa della tradizione dei luoghi industriali
- Ampliamento del Teatro alla Scala di Milano (2002-04)

# Decostruttivismo

Il Decostruttivismo è una tendenza architettonica degli ultimi anni che nasce a partire dal pensiero filosofico di Jacques Derrida, che lo chiama decostruzionismo, che accetta l'impossibilità di poter spiegare una società complessa come la nostra e per cui ogni categoria si mischia in un quadro complicato. Così Derrida contro la metafisica occidentale introduce il tema della dubitabilità, con cui, inserendo un processo di decostruzione, si analizzano le sfumature della società complessa (≠Marx per cui la società è studiabile e categorizzata). Secondo il filosofo anche l'architettura può registrare questa incertezza con edifici che svuotano le certezze del fruitore creando spazi spesso indefiniti, atettonici, con materiali poveri e in continua mutazione (→ rottura totale con la tradizione tant'è che Frampton le chiama neoavanguardie). Il Decostruttivismo in architettura nasce a partire da un congresso alla Tate Gallery di Londra e, soprattutto, con la mostra Deconstructivist Architecture al MoMA di New York a cura di Philip Johnson e Mark Wigley del 1988. Il riferimento è ovviamente al Costruttivismo russo, che metteva al centro la figura dell'ingegnere, a cui il Decostruttivismo si rifà contrastandolo completamente. Con il Decostruttivismo si assiste alla totale rottura delle certezze del Movimento Moderno: si concretizza l'idea di smontaggio dell'architettura, non si assiste più alla coincidenza tra funzione e forma e non c'è neanche più la divisione tradizionale tra decorazione ed edificio stesso. Con questa rottura però il Decostruttivismo non vuole demolire, ma mettere in discussione tutti gli ordini oggettivamente accettati in architettura e riassembliarli secondo un linguaggio singolare per ogni architetto. Alla mostra al MoMA vengono invitati ad esporre 7 architetti: Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Zaha Hadidi, il gruppo Coop Himmelb(l)au e Frank O. Gehry.

Frank O. Gehry

Frank Owen Gehry (1929), canadese naturalizzato statunitense, si pone in vista negli anni '90 con il Guggenheim Museum di Bilbao (1991-97), ma la sua carriera inizia molto prima a partire dagli anni '60. Gehry apre il suo studio nel 1962 a Santa Monica e i suoi primi progetti sono molto legati allo stile delle ville californiane degli anni cinquanta, nonostante si possano già vedere alcuni esperimenti, come nella **casa ristrutturata per se stesso a Santa Monica** (1977-79) in cui inizia a costruire il suo nuovo stile: trasforma la sua



tipica detached house americana aggiungendo degli elementi in forte contrasto (tagli, linee, aggetti, rotazioni con lamiere, reti metalliche, legname non pregiato) che concorrono a dare una nuova immagine alla casa caratterizzata da forme inusuali, in apparente disordine compositivo. Da questo punto tutte le sue opere saranno caratterizzate dalla dissoluzione del volume compatto e delle gerarchie compositive per generare più volumi nello stesso edificio. Inizialmente però O. Ghery dialoga anche col post-moderno americano come nella **Loyola Law School di Los Angeles** (1978-2002), nel **Chat day Building** (Venice, California), particolare per la sua forma a binocolo, nella **Casa Norton a Venice Beach** (Los Angeles, 1982-84) che rimanda alle torrette di guardia dei bagnini californiani, o nel **Museo Aerospaziale di Los Angeles** (1982-84), in cui reinterpreta il tema dell'aereo e del volo. In tutti questi edifici però si nota già la grande attenzione per l'aspetto comunicativo dell'architettura. La vicinanza con Decostruttivismo si inizia a notare nel **Centro Americano di Parigi** (1988-94) in cui si preoccupa di mantenere il rispetto della tradizione per la scelta dei materiali come la pietra e seguendo il tracciato urbano degli isolati preesistenti nell'affaccio sulla via, ma sul lato

che dà sul giardino l'architetto si libera espressivamente e frammenta in un insieme di volumi che paiono in contrasto tra di loro la facciata dell'edificio. L'aspetto scultoreo dei suoi edifici è una componente basilare della sua architettura, tant'è che ha creato anche delle sculture come il "pesce" per la città olimpica di Barcellona (1989-92) e la "testa di cavallo" all'interno della DG Bank di Berlino (1994-2000).

Il percorso che porta Gehry al Guggenheim di Bilbao iniziato nel 1989 con il Museo Vitra di Weil am Rhein (Svizzera), in cui iniziano a predominare le forme concave-convexe unite a dettagli ironici e giocosi. Questo movimento delle forme curve si vede molto bene nella Nationale Nederlanden di Praga (1992-96), ribattezzata Dancing House o "Ginger e Fred" (2 ballerini americani famosi), per le soluzioni dell'edificio quali la scansione e la cornice aggettante delle finestre che richiamano la Secessione o il mondo dei fumetti. Stesso stile lo si ritrova nei blocchi per uffici e servizi socioculturali del Neue Zollhof



di Düsseldorf (1994-97). Suo capolavoro è però senza dubbio il Museo Guggenheim di Bilbao (1991-97) che si inserisce all'interno delle opere di valorizzazione della città insieme alle stazioni della metro di Foster e al ponte pedonale di Calatrava, per rilanciare la città che era diventata famosa solo per la cronaca nera e per l'area molto industrializzata. Gehry allora progetta un museo che è opera d'arte di se stesso, sviluppato attraverso la contrapposizione di volumi la cui diversità è segnata dal cambio dei materiali di rivestimento: la pietra per quelli regolari, le lastre di titanio per quelli curvilinei (che nonostante il prezzo, si riuscì a renderle economiche per le grandi quantità da produrre; sono come foglie che cambiano luce muovendosi col vento) e il vetro come connessione tra le parti. La struttura del museo è in acciaio con un basamento in cemento armato. Fulcro di tutta la costruzione è l'atrio illuminato in maniera zenitale, che distribuisce la luce nelle sale espositive.

La forma del Guggenheim era già stata sperimentata da Gehry nell'auditorium Walt Disney di Los Angeles (1989-2003) con un cantiere finito nel 2003 quando si decise di sostituire il rivestimento in lastre di pietra con quelle in titanio utilizzate per il Guggenheim Museum. Le forme che caratterizzano lo stile di Gehry le troviamo anche nell'Experience Music Project di Seattle (1995-2000), che è un museo interattivo dedicato alla musica americana e Gehry per la forma dell'edificio si ispira alla chitarra elettrica di Jimi Hendrix. Il museo è attraversato da una monorotaia che collega il centro espositivo col centro città, con un percorso espositivo innovativo. La libertà espressiva della forma di Gehry, che in un contesto americano può liberare totalmente, in Europa la deve mediare col contesto urbano, come nella sede della DG Bank a Berlino: l'edificio si affaccia sulla Pariserplatz, a pochi passi dalla Porta di Brandeburgo, e Gehry allora costruisce un edificio a doppia facciata in cui quella a contatto con il tessuto monumentale dialoga con gli edifici storici con il rivestimento in pietra (unica particolarità i serramenti inclinati), mentre la facciata posteriore è movimentata secondo un andamento curvilineo, da cui aggettano le finestre in una reinterpretazione minimalista del Bow-window. Nella corte centrale, coperta da una vetrata curva, si situa la sua "testa di cavallo" in acciaio, con all'interno la sala riunioni principale.



L'architettura di Gehry si basa, quindi, su una straordinaria sintesi tra creatività e avanzati strumenti informatici per il progetto e per le soluzioni tecnologiche, ma è tuttavia estranea ai problemi della sostenibilità energetica e ambientale.

Coop Himmelb(l)au



Coop Himmelb(l)au (1968-) è una cooperativa di [architetti](#) avente la sede principale a [Vienna, Austria](#), e che ora possiede sedi anche a [Los Angeles](#). Appartiene alla corrente del [decostruttivismo](#). Il nome è un gioco di parole: parte da "himmelblau" (= celeste, colore del cielo) e mettendo fra parentesi la "l" gli aggiunge il significato di "Himmelbau" (=costruzione, edificio, che sta in cielo). Nel 1982 lo studio vince il Berlin Prize for Building Art. Coop Himmelb(l)au è stata fondata da [Wolf D. Prix](#), [Helmut Swiczinsky](#) e [Michael Holzer](#), e trovò subito supporto da architetti quali [Zaha Hadid](#), [Frank Owen Gehry](#), [Peter Eisenman](#) in occasione dell'esibizione del 1988 al [Museum of Modern Art](#) intitolata *Deconstructivist Architecture*.



Lo studio Himmelblau pone le sue tendenze decostruttiviste già nel 1983 con la ristrutturazione di un [attico nella centrale Falkenstrasse](#) di Vienna (1983-88) in cui nota come l'architettura decostruttivista di Himmelblau si ponga nel contesto senza un vero dialogo e che sia esteticamente molto d'impatto, ma poco funzionale. Tutti gli edifici targati Himmeblau trasmettono un senso, tipico del decostruttivismo, di incertezza e atettonicità, così come [l'Ufa Cinema Center di Dresda](#) (1993-98) o il [BMW Welt di Monaco](#). Coop Himmelb(l)au vince anche il concorso internazionale per il [riuso dei 4 gasdotti di Vienna](#) (1999-2001) da convertire in spazi abitativi prevedendo un corridoio pedonale che li collegi tutti e quattro. Himmelblau decide di accostare un corpo esterno all'edificio preesistente come se si appoggiasse sul vecchio; ovviamente l'appoggio è creato grazie a una struttura solida in cemento armato ma che trasmette comunque la sensazione che l'edificio stia cadendo.



## Peter Eisenman

Peter Eisenman ([Newark, 11 agosto 1932](#)) è un [architetto statunitense](#). Le frammentarie forme di Eisenman gli sono valse l'inserimento nell'eccentrico gruppo di architetti che sono stati, talora controversi, etichettati come [decostruttivisti](#). Sebbene Eisenman eviti questa definizione, ha avuto una storia ricca di controversie che lo hanno mantenuto sempre sotto l'attenzione del pubblico (accademico). Le sue teorie sull'architettura inseguono l'emancipazione e l'autonomia della disciplina, e il suo lavoro rappresenta il tentativo costante di liberare la forma da tutti i significati. Ha sempre avuto una forte relazione culturale con gli intellettuali europei, come l'inglese [Colin Rowe](#) e lo storico italiano [Manfredo Tafuri](#). Gli studi del filosofo [Jacques Derrida](#) sono un'influenza basilare nell'architettura di Eisenman.

Eisenman ha conseguito un [bachelor](#) in Architettura alla [Cornell University](#), un master in Architettura alla [Columbia University](#), un [Master of Arts](#) e un [Ph.D.](#) all'[Università di Cambridge](#).

Eisenman dapprima divenne noto come membro dei [New York Five](#), cinque architetti (Eisenman, [Charles Gwathmey](#), [John Hejduk](#), [Richard Meier](#), e [Michael Graves](#)) i cui lavori apparirono a un'esposizione del [MoMA](#) nel 1967. Eisenman ricevette un certo numero di borse di studio dalla Graham Foundation per il lavoro svolto in quel periodo. Le opere dei cinque, al tempo, furono considerate una reinterpretazione delle idee di [Le Corbusier](#). In seguito le strade si divisero,

ed Eisenman iniziò ad avvicinarsi al movimento decostruttivista. L'idea di un'autonomia della forma dalle contingenze storiche è la ragione per cui Eisenman è stato a lungo legato ad [Aldo Rossi](#), nonostante esiti progettuali del tutto diversi. L'idea di architettura di Eisenman è imprescindibile dalla conoscenza e dallo studio di [Giuseppe Terragni](#) di cui è l'erede morale. Eisenman attualmente insegna architettura all'[Università Yale](#) e ha intrapreso una serie di grandi progetti, tra cui il recentemente completato [Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa](#) (n [tedesco](#): *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*) a [Berlino](#) in cui monoliti neri provocano nel fruitore un effetto straniante e di profonda angoscia, e [l'edificio IBA al Checkpoint Charlie di Berlino](#) (1981-85) in cui parte da una griglia regolare per poi sportarla e sfalsarla quasi completamente.

Grande opera di Eisenman è la [Città della cultura di Santiago de Compostela](#) (1999-2011) caratterizzata dalle strutture imponenti e dalle forme curve rivestite in pietra.

## Zaha Hadid

Zaha Hadid (1950-2016), unica donna riuscita ad imporsi in un universo prettamente maschile e a vincere il Pritzker Price nel 2004, è una dei protagonisti del Decostruttivismo. Nasce a Baghdad (Iraq) ma si forma a Londra e già nel 1988 è scelta come curatrice della sezione sul Costruttivismo russo durante la mostra al MoMA di New York sul



Decostruttivismo. Durante gli anni '90 si impone come figura internazionale con [la stazione dei vigili del fuoco nel museo Vitra](#) (Weil am Rhein, Svizzera, 1989-93) e in poco tempo diviene icona del Decostruttivismo. Questo edificio è basato sulla cinetica espressa dalle linee discordanti dei muri che si proiettano nello spazio in più direzioni, che impediscono una comprensione statica dell'opera. L'edificio è in cemento armato a vista e caratterizzato da tagli vetrati e dalle linee storte, che lo rendono inutilizzabile per la sua originaria destinazione (ora è parte del "museo di architetture contemporanee" della Vitra ed utilizzato come spazio espositivo). Hadid poi progetterà anche il [Museo di Arte Contemporanea di Cincinnati](#) (1998-2003), il [trampolino per il salto con gli sci per le Olimpiadi del 2002 di Innsbruck](#), e il [MAXXI di Roma](#), in cui partendo da un edificio industriale preesistente inserisce degli elementi a sbalzo che attraggono il visitatore. In Italia è ancora in fase di realizzazione la stazione della [TAV di Napoli-Afragola](#), i cui lavori avrebbero dovuto terminare nel 2010, e il suo [edificio per l'Expo 2015 di Milano](#) ancora in fase di realizzazione. Le opere di Hadid esprimono una forte incisività, soprattutto nelle planimetrie libere e dinamiche, ma che poi si concretizzano come opere d'arte contemporanea e sculture atemporalmente impermeabili ai messaggi dei luoghi e delle esigenze.

## Daniel Libeskind

Libeskind nasce nel 1946 a Lodz, Polonia, da una famiglia di origine ebraica e si trasferisce negli USA in cui ottiene la cittadinanza nel 1965. Dapprima influenzato dalla musica, l'incontro con l'architettura avviene con l'ingresso alla Cooper Union for the Advancement of Sciences and Art, in cui frequenta anche lezioni di Hejduk e Eisenman. Libeskind applica direttamente i principi decostruttivisti di dubitabilità, di rifiuto delle forme pure, della possibilità di

mutazione, della pluralità delle linee, anche senza un diretto riferimento a Derrida (≠Tschumi). Nelle sue prime opere l'intreccio di linee fa scoprire spazi o forme normalmente invisibili e apre a nuove possibilità di creazione architettonica. Questo si mostra già in alcune installazioni come **Line of Fire** (Ginevra, 1987) in cui Libeskind realizza un modello tridimensionale che rappresenta una linea di andamento a zig-zag che attraversa un colonnato preesistente. Sulla superficie del volume, rosso vivace, sono praticati dei tagli che segnano traiettorie rettilinee. La trasposizione in architettura delle sue teorie e sperimentazioni si realizza con la vittoria dell'ultimo concorso IBA a Berlino del 1987, con il progetto **City Edge**: edificio di 450 metri di

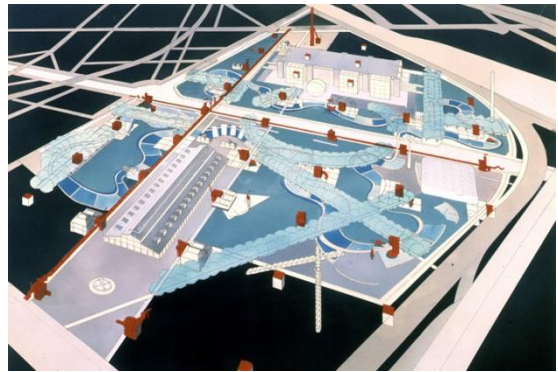


lunghezza sostenuto da esili pilastri, che galleggia sul tessuto urbano preesistente quasi andando a sporgere oltre il muro che divide la città verso Berlino est. Il progetto non verrà realizzato per il veloce mutare degli eventi e la caduta del muro nel 1989. Nello stesso anno però vince il concorso per l'ampliamento del **Museo ebraico di Berlino** con un progetto che comunica in modo efficace l'olocausto, infatti l'analisi profonda della tragedia porta l'architetto a identificare nel vuoto l'elemento centrale della sua riflessione, che diventa la base concettuale su cui concentrare tutto il progetto. La planimetria è quella di una linea a zig-zag percorribile attraversata da una linea dritta che crea 5 vuoti nell'attraversamento per tutta l'altezza dell'edificio. Il visitatore all'interno avverte questi 5 vuoti, nonostante non siano visibili e non dimentica quell'assenza simbolica. I messaggi simbolici sono intensificati dalla scelta, poi non attuata, di inclinare le pareti esterne e dal taglio delle finestre, vere e proprie lacerazioni sulla pelle di zinco usata come rivestimento (materiale tipico di Berlino per l'uso che ne faceva Schinkel sui tetti di Berlino). Significativo è anche il Giardino dedica a E.T.A. Hoffmann (o giardino dell'esilio): un labirinto racchiuso in 49 pilastri di cemento (48 come la data di nascita dello stato di Israele, 1948, e quello centrale dedicato a Berlino, che è riempito di terra proveniente da Gerusalemme) con sfalsamento del piano di calpestio che induce al visitatore un senso di squilibrio, di destabilizzazione e straniamento come gli ebrei che si sono dovuti esiliare. Anche la torre dell'olocausto, uno spazio a tutta altezza dotato di un'unica feritoia in alto quasi invisibile che mantiene lo spazio in penombra, porta il visitatore ad uno senso di abbandono, solitudine e paura di coloro che erano stati strappati dalla propria casa e famiglia. Dal successo dello Jüdisches Museum, Libeskind ottiene anche la costruzione del **Museo Felix Nussbaum** (Osnabrück, 1998), il **Museo imperiale della guerra** (Manchester, 2002), che sottolinea i temi della frammentazione e del riassetto, che assumono una doppia valenza sia architettonica che simbolica. In quest'ultima opera il valore comunicativo sta anche nel rapporto che c'è tra terra, lo spazio museale coperto, aria (l'ingresso è aperto al fluire del vento) e acqua, con l'ambiente e la piattaforma sul canale. Questi sono anche i tre scenari in cui si è svolta la guerra. Altre opere:

- **Royal Ontario Museum di Toronto** (2002-07): è inserito, come il Guggenheim di Bilbao, in un progetto di riqualificazione di una città.
- **Ricostruzione del World Trade Center** (di Minoru Yamasaki, New York, 1969): dopo l'11 Settembre si richiede a Libeskind, vista la sua capacità di progettare edifici simbolici senza cadere in celebrazioni retoriche, di progettare un grattacielo alto 1776 piedi (come l'anno della dichiarazione d'indipendenza) che svetta su un complesso di edifici diversi con un'attenzione costante per la testimonianza del drammatico evento (un'area verde con giardino della memoria, un museo e un congegno tecnico che ogni 11 Settembre emetterà un fascio di luce dall'edificio al suolo). Il progetto, per la crisi economica, è stato riprogettato aumentando gli spazi commerciali e discapito di quelli per i musei e i verdi.



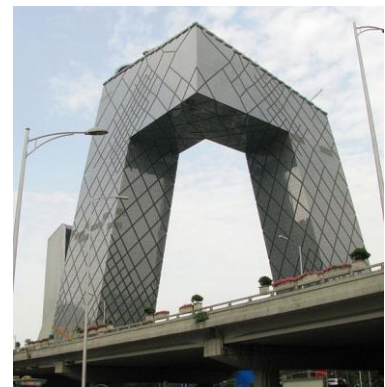
- **Citylife (Milano, previsto per il 2015)**: intervento di riqualificazione dell'ex fiera di Milano per l'Expo 2015 in cui Libeskind propone un edificio a torre dalla curiosa forma ripiegata, in stretto contatto con le opere di Hadid e Isozaki, che nasce dall'osservazione della pietà rondanini di Michelangelo (custodita nel Castello Sforzesco).



*"Molti dei miei edifici sono difficili da descrivere, ma questo avviene perché per coglierne la qualità bisogna entrarci, sentine l'atmosfera, l'acustica, la temperatura. L'esperienza personale conta quanto il loro aspetto estetico. Un edificio ben progettato trasmette energia attraverso lo spazio, tramite vibrazioni uditive come il suono dei passi o delle voci attraverso una stanza, oppure tramite effetti ottici, come il modo in cui si presentano una scalinata o una porta, o ancora fisici, come la sensazione trasmessa dal pavimento sotto i piedi."* (Libeskind, 2004, p.205)

## Bernard Tschumi

Lo svizzero Tschumi è, insieme a Peter Eisenman, l'architetto collegabile più direttamente al filosofo Derrida, sia concettualmente che operativamente per la collaborazione tra i tre per la realizzazione del **Parco de la Villette a Parigi** (1983-88) frutto del concorso vinto da Tschumi dopo un testa a testa con il progetto di Koolhaas. Eisenman e Tschumi in questo'opera assorbono i concetti per un'architettura decostruttivista di Mark Wingley: destabilizzazione, contaminazione della forma pura, frammentazione e disarmonia compositiva. Così il parco de la villette si presenta con un'organizzazione dello spazio basata sulla sovrapposizione di 3 griglie autonome e indipendenti: la prima è costituita dai percorsi principali (la passeggiata coperta, le gallerie e i viali); la seconda dai "punti rossi", detti folies, che costituiscono una rete di edifici in metallo rosso collocati regolarmente sul terreno per vari servizi; e la terza è quella delle superfici che delimitano gli spazi regolari dei giardini tematici. Con questo progetto Tschumi sperimenta sia la riqualificazione di un'area industriale, che la costruzione di un parco contemporaneo e interattivo.



Altra opera di Tschumi è il **New Acropolis Museum di Atene** (2001-2008), molto criticato per l'impatto troppo moderno nel contesto antico e rispetto ai resti archeologici che contiene.

## Rem Koolhaas (OMA)

L'olandese Rem Koolhaas (1944) si pone all'attenzione internazionale sia per le sue opere architettoniche che per le teorie mirate all'estrema esasperazione delle tensioni caotiche che regolano la città contemporanea e dalle quali non si può sfuggire. Secondo Koolhaas bisogna prendere atto positivamente di esse, in quanto generano un panorama urbano condiviso e vissuto dalla gente. Queste teorie le esprime nel libro *Delirious New York* (1978) in cui racconta la storia di New York, tipico esempio di molti stili architettonici, che usa come mezzo per esaltare l'accettazione consapevole della "congestione", che vede come strumento per la decifrazione di una nuova estetica del



contemporaneo. Nel 1975 fonda l'ufficio OMA (Office for Metropolitan Architecture) a Londra per favorire una maggiore consapevolezza della contemporaneità architettonica. Nel 1995 pubblica anche S,M, L, XL: un originale testo, col titolo che prende spunto dal mondo della moda, costituito da immagini, disegni e slogan che intensificano l'aura che si crea attorno a Koolhaas che si auto-proclama come unica guida per la frastornata via dell'architettura del futuro. La dissoluzione e la dislocazione delle certezze regolano anche i primi progetti teorici come La città del globo prigioniero o l'Hotel Sphinx (1975). Interessante è il progetto per il **Parco della Villette** (Parigi, 1983) che non vince il concorso ma che ipotizzava un parco impostato su 5 strati tematici che, sovrapposti, originano una strategia aperta al divenire, più che una scelta progettuale statica. Le realizzazioni prima si concentrano in Olanda (OMA ha una delle sue prime sedi a Rotterdam) ma poi si dilata in tutto il mondo, come nel progetto per **l'Euralille** (Lille, 1992-95): una stazione di collegamento dei treni veloci tra Francia, Belgio e Gran Bretagna. Negli ultimi anni Koolhaas affronta anche la realtà edonistico-consumista accettando cinicamente l'inevitabile sviluppo delle logiche del commercio come espressione di un comune volere, tant'è che diventa l'architetto ufficiale per le **boutique di Prada** (come quelle di New York, Los Angeles e San Francisco) e organizzatore degli allestimenti per le sfilate del gruppo di Miuccia Prada e costruisce il **Grattacielo della China Central Television a Pechino**, reso noto dalle Olimpiadi del 2008.

# High-Tech

Nei primi anni sessanta '60 si afferma da un lato il miglioramento delle condizioni socio-economiche dei paesi industrializzati, ma dall'altro si manifestano le prime inquietudini che sfoceranno con il '68. La messa in discussione del Movimento Moderno, l'aumento delle possibilità offerte nel campo tecnologico per l'edilizia e una maggiore capacità di analisi critica, spingono una nuova generazione di architetti a proporre progetti, spesso utopici, che rivendicano la stessa carica emotiva delle avanguardie. Dopo la guerra la tecnologia era vista come simbolo



di distruzione, ma negli anni '60 ritorna la sua fascinazione data dalle conquiste nello spazio e lo sviluppo della tecnologia. In questo contesto così si vuole pensare ad una città contemporanea in sintonia con questo futuro legato più alla fantascienza che a un progetto urbanistico realizzabile e il gruppo che maggiormente rappresenta questa tendenza è l'Archigram Group inglese (Peter Cook, Dennis Crompton, Warren Chalk, David Greene, Ron Herron e Michael Webb) che durante gli anni '60 realizzano numerose provocazioni come la Walking City (1964) o la Plug In City, quest'ultima rappresentata come città altamente tecnologica ma poco duratura. La ricerca degli Archigram pone al primo posto per il miglioramento della città moderna lo sviluppo delle infrastrutture come punti nodali per la crescita della città nuova. Tra i modelli dell'archigram gioca un ruolo da protagonista anche Richard Buckminster Fuller che crea la **Dymaxion House** (1928), cellula abitativa ipertecnologica riproducibile in serie, e le **Cupole Geodetiche**, cioè strutture realizzate con materiali leggeri e installabili in qualunque luogo che saranno utilizzate per il padiglione americano all'expo di Montreal del 1967. L'architettura però esce dall'esperienza Archigram catalogandolo come prodotto di consumo coinvolto nelle logiche del capitalismo e del consumo di massa.

Kenzo Tange (1913-2005), profondo conoscitore di Le Corbusier, con il suo Piano per Tokyo del 1960 si fa portavoce di un modello urbanistico incentrato sull'utilizzo di megastrutture tecnologiche che contengano il flusso del traffico, della comunicazione e altre funzioni, così facendo da portabandiera al gruppo giapponese Metabolism (Kikutake, Kurokawa, Otaka, Maki, Isozaki, Kawazoe) attivo dal 1960. Metabolism parte dalla visione della città che si trasforma continuamente come un



organismo vivente ed elabora con esagerazione dimensionale e ipertecnologia delle città utopiche come la Città Spaziale di Isozaki o la città galleggiante di Kikutake. Le proposte degli Archigram e dei Metabolism provocano tante reazioni, come quella del gruppo Superstudio italiano o del coevo Archizoom, entrambi con lo scopo di promuovere un'architettura e un design direttamente derivato dalla cultura pop, insistendo sull'aspetto razionale e tecnologico. La concretizzazione della loro teoria è esposta alla mostra *Superarchitettura* a Pistoia nel 1966. Il tentativo di impedire la completa ricusazione del Movimento Moderno viene perseguito invece da i Five di New York: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier. I Five raggiungono la notorietà grazie a una mostra al MOMA curata da Frampton nel 1969 ma erano già attivi nel decennio precedente. I Five tendono a ricercare gli aspetti essenziali delle pure forme geometriche concentrandosi sulle relazioni tra le forme e il loro processo di unione. L'opera di Eisenman è soprattutto legata a questo concetto tant'è che definisce semplicemente con una numerazione progressiva tutte le case progettate e realizzate dopo la metà degli anni sessanta fino alla fine dei '70, quando si avvicina al decostruttivismo.

Graves, Gwathmey e Meier eleggono il purismo del primo Le Corbusier come riferimento, ma dei tre solamente Meier prosegue la propria ricerca. Meier si forma alla facoltà di Cornell, inizia a studiare nello studio di Owings e Merrill e poi di Breuer. Nei primi progetti, come la **Casa per i genitori nel New Jersey** o la **Casa Smith** (1965) sono un evidente tributo alla Casa sulla cascata di Wright e Villa Stein di Le Corbusier. Nel 1971 Meier progetta la **Casa Douglas**: immerso in una foresta sul lago Michigan, l'edificio è giocato su più livelli colmati da passaggi aerei, cui si accede tramite un ponte all'altezza del tetto; complessiva di tutto è l'utilizzo del colore bianco, segno distintivo dell'architetto americano. Meier negli anni successivi progetta anche il **Museo di arti decorative di Francoforte** (1979-85) e il **Museo d'arte contemporanea di Barcellona** (1987-95) e il **Getty Center di Los Angeles** (1985-97). Meier ha progettato anche la **Chiesa del Giubileo a Roma** (2003) in cui un caro modello a Meier, la nave, trova la sua applicazione, e il criticato **Museo dell'Ara Pacis** (1996-2006) che per la sua linearità della forma è molto vicino alle opere di Van Der Rohe. Con gli anni '70, dopo le esperienze dei gruppi Archigram e Metabolism e gli esperimenti di Fuller, si va verso una tendenza che accomuna più architetti basata sulla fascinazione per la tecnologia concretizzata con l'esaltazione delle strutture e degli apparati tecnologici, con ripresa diretta delle idee che già si fondavano nell'Eclettismo di fine '800, nel Costruttivismo russo e nel Futurismo italiano. Con il termine Hi-tech si va quindi a classificare proprio questi architetti, che nella scena internazionale fanno un uso esibito della tecnica e delle soluzioni strutturali, esaltando la tecnologia delle loro opere.

## Richard rogers & Renzo piano

Richard Rogers (1933) si accosta negli anni '60 agli utopici Archigram e successivamente insieme al compaesano Foster danno vita al Team 4, con cui esordiscono con vari progetti residenziali fino alla svolta con la fabbrica della Reliance Control (Swindon, 1967), che segna la fine del sodalizio dei due. Uno dei primi progetti di Rogers è la **Zip Up House** (1968-71), un prototipo di abitazione adattabile a ogni luogo grazie ad un sistema di pilastri regolabili in altezza, rivestita in alluminio coibentato e impostata sulla libera gestione degli interni. Le novità stanno nelle



scelte strutturali e dei materiali, ma anche nella riproposizione del modello di casa come macchina da abitare delle elaborazioni di Le Corbusier. Da questo progetto rimangono i caratteri essenziali di Rogers: ricercare soluzioni alternative sul piano strutturale per garantire la massima flessibilità e la diversificazione dei servizi rispetto al nucleo dell'edificio (come Kahn). A questi caratteri è da aggiungere la costante attenzione agli elementi più tecnologici per garantire l'ottimizzazione del risultato finale. Negli anni '70 Rogers e Renzo Piano vincono un concorso internazionale per la costruzione di un centro artistico sul vecchio mercato di Les Halles. I due devono progettare uno spazio d'arte che interpretano come una grossa piazza che si sviluppa su un edificio, in cui tutte le strutture portanti e gli impianti vengono messi a vista: il **Centre George Pompidou** (detto anche Beauborg, 1971-78). La semplicità dello spazio contenuto dalle strutture a vista è racchiuso in pareti vetrate

che esaltano il valore della flessibilità e vitalità dell'edificio; vengono esaltate le strutture impiantistiche ed enfatizzate con colori diversi per ogni tubo, che arrivano fino all'area circostante su cui sorge con le prese d'aria (chiamate da Piano "orecchie"). La relazione con lo spazio esterno è mediata dalla piazza antistante, che gioca un ruolo essenziale per la connessione tra architettura e città, annullandone la separazione; la scala mobile



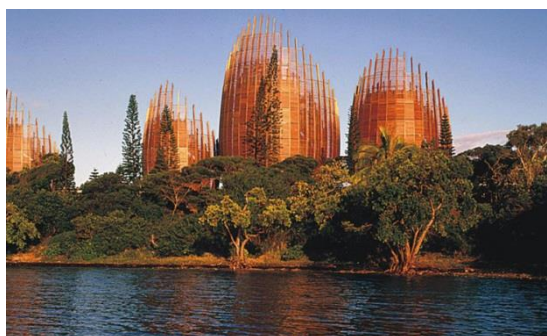
appesa in facciata rappresenta un segno tecnologico esplicito, richiamando anche i disegni di Sant'Elia. L'edificio ebbe talmente tanto successo, tant'è che venne chiuso per 2 anni per una totale rivalutazione e ristrutturazione degli spazi, che non pensavano di ospitare così tanta gente. I costi di manutenzione sono ovviamente altissimi per l'impiantistica portata all'esterno e la costruzione di un edificio così, fatto tutto da elementi preconfezionati e altamente tecnologici, non ammette errori nella costruzione. Con il Centre Pompidou si nota la voglia di osare di Rogers le possibilità offerte dall'accostamento di materiali diversi, da reinterpretare grazie allo sviluppo tecnologico e industriale. Nel 1978 fonda la Richard Rogers and Partnership, che vince subito il concorso per la costruzione della **sede londinese dei Lloyd's** (1978-86 ; era una compagnia di assicurazioni delle navi): un contenitore in altezza (6-12 piani) protetto esternamente da 6 torri che sostengono gli ambienti destinati ai servizi; nella parte centrale c'è uno spazio vuoto a tutta altezza coperto da una struttura vetrata che rimanda al Crystal Palace che incamera la luce e la rimanda all'interno; il rivestimento è in acciaio inox ma la struttura è in cemento armato per ragioni di sicurezza antincendio. L'opera di Rogers successivamente affronta temi urbanistici (Londra, Berlino, Shanghai, Firenze), infrastrutture (**aeroporto di Marsiglia 1989-92; terminal 4 di Barajas 1997-2006, terminal 5 di Heathrow previsto per il 2016**), edifici istituzionali (**corte europea dei diritti dell'uomo, Strasburgo, 1989-95**). Tra i tanti edifici è da ricordare il **Millennium Dome** (Londra, 1999): una tensostruttura realizzata per l'avvento del XXI secolo, che persegue quell'idea legata alla flessibilità e alla trasparenza delle parti che concorrono alla costruzione dell'edificio, con l'aiuto della tecnologia e non in nome di essa. La tecnologia in Foster, così come in Piano, aiuta l'architetto, ne aumenta la fantasia e le possibilità, ma non è autonoma né facilita il progetto.

Il Centre Pompidou rappresenta anche per Renzo Piano l'ingresso nell'architettura internazionale della corrente High Tech che però rifiuta quest'etichetta e legge la componente tecnologica dei suoi lavori come utilizzo di materiali di quell'epoca, così come è sempre stato nel corso dell'evoluzione. Piano è figlio di un inprendario edile, si forma al Politecnico di Milano e fa l'apprendistato presso lo studio di Albini, cui segue una graduale ricerca su nuovi materiali e tecniche costruttive, come quelli plastici o le strutture in tensione, che porterà alla realizzazione del Centre Pompidou. In stretto collegamento col Centre realizza l'**IRCAM** (Istituto di Ricerca e Coordinamento Acustico Musicale, 1973-77) che insieme a Rogers inserisce sotto la piazza Saint Merri, creando un ambiente completamente isolato dal rumore esterno grazie a delle soluzioni guidate dal principio di flessibilità degli spazi e delle attrezzature presenti. I misurati volumi con una doppia pelle di laterizio si integrano nel contesto storico preesistente. Negli anni '80 si conferma il piano progettuale di Piano: utilizzare la tecnologia per risolvere al meglio le problematiche di ogni edificio, senza però farne un uso formalistico. Ne è esempio la **De Menil Collection** (Houston, 1981-83) in cui elabora un sistema di copertura a "foglie" di ferrocemento il cui orientamento regolabile consente di sfruttare l'intensità della luce per illuminare lo spazio museale, senza tralasciare la componente emotiva dell'opera. Nel 1981 nasce a Genova, sua città natale, il Renzo Piano Building Workshop (RPBW) con cui ripropone l'atmosfera delle botteghe per la creazione delle sue opere, perché il RPBW è pensato come un laboratorio di esperienza e ricerca nel quale si tenta una sintesi tra metodi del passato e metodi innovativi. Dalle varie sedi che nasceranno col tempo, usciranno opere di allestimenti, come la **Mostra di Calder** (Torino, 1982), le strutture, come per l'opera di Luigi Nono **Prometeo** (Venezia, 1984 → un guscio



di legno per utilizzare al meglio il suono), le infrastrutture, come le **stazioni della metro di Genova** (1983), o altre strutture come quelle per gli eventi celebrativi del cinquecentenario della scoperta dell'America a Genova (1992).

Tra i tanti progetti spicca anche **la ristrutturazione della fabbrica FIAT Lingotto** (1983-95), in cui Piano riesce a trasformare la fabbrica abbandonata in un centro polifunzionale senza alterare il valore architettonico dell'edificio di Mattè Tucco del 1915-22.



Piano in quest'opera interviene come progettista, urbanista, restauratore, tecnico impiantista, ottenendo un grande equilibrio e una grande funzionalità. Le uniche aggiunte che fa sono la Bolla, la sala riunioni sul tetto, e lo Scigno (2002), in cui c'è la Fondazione Giovanni e Marella Agnelli. Altri interventi simili al Lingotto possono essere la **Cité Internationale** a Lione (1986), uno dei primi progetti in cui Piano utilizza il rivestimento in terracotta protetto da una pelle di vetro, o la Ricostruzione di **Postdamerplatz** (Berlino, 1992-2002) in cui cerca di ridare a questa zona di Berlino l'atmosfera di vitalità culturale che aveva nei primi anni del Novecento, e per questo vengono inserite oltre a delle residenze molti esercizi pubblici di svago. Nel 1988 Piano affronta anche il mega progetto per la costruzione **dell'Aeroporto di Osaka, Kansai Terminal**: progettato su un'isola artificiale lunga 2 Km si realizza la struttura dai rigidi calcoli matematici, uniti all'uso di alte tecnologie, come i martinetti idraulici su cui poggiano i pilastri di fondazione, in grado di adeguare la struttura agli assestamenti su cui l'isola artificiale sarà sottoposta. La forma dell'aeroporto rievoca un aliante, quasi a contrapporre la semplicità della vela e dell'ala con l'alta tecnologia. Altra capacità di Piano è il sapere adeguare il progetto al luogo in cui viene costruito e ne è esempio il **Centro della cultura Kanak** a Noumea, in Nuova Caledonia (1991): Piano propone una serie di edifici aperti uniti come fossero le tende di un villaggio indigeno, richiamo che si ritrova anche nella scelta dei materiali e nella forma, mentre internamente queste "capanne" sfruttano la tecnologia per il risparmio energetico (come la climatizzazione naturale) e per servire al meglio la loro funzione di spazio espositivo.

Altri progetti:

- **Parco della Musica** (Roma, 1994-2002): scinde il progetto per un edificio unico in 3 edifici dalla differente capienza la cui forma ricorda casse armoniche in legno rivestite in laterizio e racchiuse da grandi gusci coperti in lamine di piombo come le antiche cupole della capitale. Le tre costruzioni convergono in uno spazio creando anche un'area da spettacolo all'aperto, trasmettendo continuità tra l'ambiente interno ed esterno come nel Centre Pompidou.
- **Centro culturale e artistico Paul Klee** (Berna, 1999-2005): segue il profilo del luogo.
- **Sede del New York Times** (New York, 2000-07): rappresenta la totale concretizzazione del grattacielo trasparente.
- **Centro nazionale per la scienza e la tecnologia** (Amsterdam, 1992-97)
- **Nuovo porto di Genova** (1988-2001) con questo progetto Piano apre la città verso il mare spostando il porto lontano da centro e costruendo una passeggiata lungo il mare con varie attrazioni turistiche, tra cui il famoso acquario.
- **Chiesa di Padre Pio** (Petracina, 1994-2004): è rivestita dalla pietra locale integrata con l'acciaio.
- **Aurora Place** (Sydney, 1997-2000)
- **London Bridge Tower** (aka Shard, 2009-2012)



- **Ampliamento Kimbell Art Museum di Kahn** (Fort Worth, Texas, in costruzione): è esempio di costruzione su un'opera preesistente moderna. ([http://www.youtube.com/watch?v=\\_24gt\\_q8zss](http://www.youtube.com/watch?v=_24gt_q8zss)).

## Norman foster

Norman Foster (1935) muove i suoi primi passi professionali dopo gli studi a Manchester, città natia, e Yale. Lavora nella fervente Londra degli anni '60 e fonda insieme al compagno di studi a Yale Richard Rogers insieme alle rispettive mogli il Team 4, che diventa famoso con la **Reliance Controls** (Swindon, 1967) in cui denunciano, oltre alle scelte dei materiali metallici (costante di tutte le opere di Foster & Partners), il lato sociale della sua architettura, incline alla trasparenza di ogni azione umana. Con lo scioglimento del Team 4 nasce la Foster & Associates, che nel 1970 progetta la **sede del Willis Faber & Dumas** a Ipswich, in cui Foster manifesta il ruolo da protagonista del rivestimento inteso come una pelle trasparente che interagisce col contesto operando un gioco di visioni differenti tra giorno e notte, vicino al concetto di Mendelsohn per i Magazzi Schocken (Chemnitz, 1928). Da questo edificio si mostra la priorità che Foster dà agli elementi strutturali, alle superfici di rivestimento (metalliche o vetrate o insieme) che porta a produrre elementi architettonici di alto design. Esempio è il **Sainsbury Centre of Visual Arts** (Norwich, 1977): una forma compatta semplice che offre l'opportunità di stretto dialogo tra la struttura e il suo rivestimento. L'approccio di Foster all'Hi-Tech è esplicito invece nell'**Hong Kong and Shanghai Bank** (1979-86) che si presenta come una grossa struttura in cui si sintetizza la struttura tecnologica con l'alta tecnologia.

Altre opere:

- **Carré d'Art** (1984-93): Foster vince il concorso per la costruzione di una mediateca che sorge di fronte ad una costruzione romana del I sec. d.C.; viene accusato di presunzione per aver scelto di contrapporre una nuova costruzione ad un monumento così antico, ma l'estrema semplicità dell'edificio (un parallelepipedo rettangolare trasparente, con una struttura essenziale) non entra in conflitto con l'opera e anzi ne enfatizza la presenza.
- **Millennium Tower** (Tokyo, 1990-in costruzione): si presenta come una sorta di missile di 800 metri che dovrebbe sorgere a 2 km dalla riva della baia di Tokyo.
- **Commerzbank di Francoforte** (1991-97): caratterizzato dalle soluzioni per il risparmio energetico e la sostenibilità ecologica, aspetto molto caro a Foster che aggiunge ad ogni sua opera.
- **Rifunzionalizzazione del Reichstag** (Berlino, 1995-99): all'inizio degli anni '90 si apre un concorso per la rimessa in funzione e ristrutturazione del parlamento tedesco a Berlino, che dopo l'incendio del '33 e la battaglia del '45 versava in condizioni disastrose. Foster vince il concorso e propone un intervento attento a conservare le tracce della storia e della memoria della guerra, reintegrando le parti ormai perdute e riproponendo una versione nuova della cupola in origine progettata da Paul Wallot per restituire all'edificio la funzione di cuore della politica tedesca. Foster così rende visibile dall'esterno la sala del parlamento, coerentemente dalle sue idee di trasparenza e permeabilità degli edifici pubblici, e apre l'ingresso al pubblico che può salire sul tetto-terrazza su cui pone la cupola in acciaio e vetro, percorribile tramite una rampa sospesa da cui si raggiunge un punto di osservazione di tutta Berlino. L'attenzione per il risparmio energetico e l'aspetto ecologico sono garantiti da una sorta di "lampadario naturale" che tramite 360 specchi porta la luce solare fino alla sala del parlamento, e da un sistema di refrigerazione e riscaldamento basato sui principi di ecocompatibilità e sostenibilità energetica.
- **City Hall (Londra, 2001)**: si presenta come una sorta di guscio tecnologico aperto alla città sulla riva del Tamigi.
- **Sede della compagnia Swiss Re** (Londra, aka Gherkin, 2004): è pensata come una torre a forma di proiettile (o cetriolo) puntato verso il cielo, le cui soluzioni spaziali sono abbastanza efficaci per l'applicazione di strutture diagonali che sostengono l'edificio e liberano le piante dei vari piani.

## Jean nouvel

Jean Nouvel viene messo in evidenza grazie all'illuminata politica dei Grand Travaux promossa da Francois Mitterand che regala alla capitale numerose opere in sintonia con la modernità del Centre Pompidou: la Piramide del Louvre (1989) di leoh Ming Pei, l'Opera della Bastiglia (1989) di Carlos Ott, Il grande arco della Défense (1983-89) di Otto Von Spreckelsen, La Biblioteca Nazionale (1996) di Perrault e la realizzazione di molti musei di grande effetto (Museo d'Arts et Métiers di Andrea Bruno, 1995) o il Parco de la Villette (1982-95) di Bernard Tschumi. Durante



questo clima Nouvel mette in evidenza la sua creatività con **l'Institut du Monde Arabe** (1982-87) in cui esprime tutti i concetti chiave della sua architettura: la luce, attenzione per il design di ogni singolo componente, risultato scenico delle architetture, razionalità della distribuzione degli spazi. Più volte Nouvel ha evidenziato come il suo edificio non sia solamente della cultura araba ma anche europea, perché l'intensità della luce parigina e i materiali della contemporaneità ne dettano l'immagine, mentre alcuni rimandi ad elementi della cultura araba esplicitano l'interscambio tra le due culture. Caratteristica più celebre è la facciata a sud, che disegna secondo una scansione a griglia rivestita da pannelli metallici traforati secondo disegni d'ispirazione araba, i cui fori ospitano delle cellule fotoelettriche che dosano l'ingresso della luce. Nel 1985 Nouvel affronta anche il tema delle residenze popolari con il **Nemasus** di Nimes: due blocchi di appartamenti posti in parallelo e separati da uno spazio verde; particolarità dell'intervento sono la presenza di un largo balcone continuo che gira attorno al perimetro servendo tutti gli appartamenti come fosse il ponte di una nave, tale balcone è però protetto da un parapetto in lamiera forata che permette il passaggio di aria e luce schermando gli interni dei singoli alloggi, pensati a doppio affaccio e con più possibilità distributive (mono, duplex, triplex).

Nouvel invece si confronta con l'esistente con grande rispetto nel progetto per l'ampliamento e il **restauro dell'Opera di Lione** (1986-93), in cui mantiene la priorità dei prospetti dell'antico teatro e con essi il legame col tessuto storico, ma aggiunge una grande volta a botte in acciaio e vetro che copre l'edificio contenendo la sala prove e che diventa protagonista di notte quando si illumina di rosso, così esplicitando la sua voglia di creare atmosfera con effetti particolarmente scenografici. Durante anni '90 Nouvel è impegnato nel progetto per la **Galleries Lafayette di Friedrichstraße** (Berlino, 1991-96) o quello per la sede della **Fondation Cartier** a Parigi (1994), in cui elogia la trasparenza costruendo una sequenza di muri in vetro elevati ad un'altezza tale per poter contenere l'albero piantato da Chateaubriand 200 anni prima. Con la **Cittadella giudiziaria di Nantes** (1993-2000) invece reinterpreta le lezioni di Van der Rohe insistendo sulla ripetizione del modulo quadrato, inteso come simbolo di rigore ed equità come



dev'essere la funzione dell'edificio. Altro intervento sull'esistente è quello di **riuso dei 4 ex gasometri di Vienna** (1995-2001) in cui partecipano vari architetti, ma Nouvel sceglie di conservare la memoria storica dell'involucro inserendo le funzioni residenziali e i servizi all'interno di nuovi corpi di fabbrica ancora ancorati al vecchio guscio murario, chiuso in sommità da una cupola di vetro. L'uso del colore è una costante nei lavori di Nouvel come nel **Muro di alluminio rosso fuoco** che protegge la sede della ditta Brembo sulla Milano-Venezia (1998) o per la Torre Agbar di Barcellona, che di notte si illumina con tanti colori led e realizza anche dei giochi di luce.



Nouvel negli anni '90 si impegna anche in due grandi progetti museali a Madrid e Parigi: **l'ampliamento del centro d'arte regina Sofia** (1998-2005) e il **Museo di Quai Branly** (1999-2006) ai bordi della Senna, in cui l'architetto mimetizza l'edificio all'interno di un bosco urbano che quasi si smaterializza. Anche il tema del grattacielo è affrontato da Nouvel nel progetto del 1988 per la costruzione di un grande grattacielo per uffici vicino all'arco della Défense: la Torre senza fine, che doveva essere una torre a sezione circolare rivestita in vetro, che diventa sempre più trasparente man mano che sale verso il cielo. Il concetto viene in parte ripreso per la **Torre Agbar** di Barcellona (1999-2005) in cui si conserva la sezione circolare, ma si chiude ad ogiva verso la sommità e il rivestimento concorre con trasparenze, bucature e luce per enfatizzare la sua leggerezza.

## Santiago Calatrava

Calatrava si forma all'Accademia di belle arti e alla scuola tecnica superiore di Architettura di Valencia, sua città natale, per poi trasferirsi a Zurigo, dove consegue la laurea e il dottorato in ingegneria civile. Nel 1981 apre il suo studio a Zurigo e nei suoi primi lavori già si percepisce il suo percorso progettuale che unisce un rigoroso calcolo matematico con un'approfondita conoscenza delle strutture e delle forme della natura, testimoniato dai suoi tanti schizzi a mano libera con elementi naturali del mondo animale e vegetale. In tutte le opere di Calatrava infatti la forma entra



a far parte della struttura con rapporto paritario,, se non superiore, assoggettandosi solo all'obbligo di leggerezza, enfatizzato da colori chiari (soprattutto il bianco). Progetto d'esordio è la **Stazione ferroviaria di Stadelhofen** (Zurigo, 1983-90) che riporta al tema della stazione nei suoi valori culturali e simbolici sulla scia delle antiche stazioni ottocentesche. Alla stazione si susseguono altri edifici in tutto il territorio elvetico, ma è solo con il **Ponte Bach de Roda a Barcellona** (1985-87) che si delinea il suo linguaggio in modo chiaro e i ponti diventano uno dei temi peculiari del suo studio: **ponte Alamillo** (Siviglia, 1987-92), il **ponte Lusitania** (Mérida, 1988-91), il **Ponte Voltantin** (Bilbao, 1990-97), che si inserisce nel progetto di valorizzazione della città basca insieme alle opere di Foster e O. Gehry. Dalla Spagna gli scheletri bianchi in cemento e acciaio di Calatrava si diffondono in tutto il mondo (Francia, Inghilterra, Argentina, Irlanda, Belgio, Grecia, Israele) fino al **Sudial Bridge** in California (2004) e il nuovo **Ponte sul Canal Grande a Venezia** (1997-2008), criticato per gli alti





costi di valorizzazione e per l'impatto con l'ambiente circostante (nonostante le forme estremamente semplici, non aggressive nei confronti degli edifici del tessuto lagunare veneziano).

Altre opere:

- **Aeroporto-stazione di Lione- Saint Exupéry** (1989-94) in cui si configura l'immagine dello scheletro di un volatile in procinto di spiccare il volo.
- **Torri delle telecomunicazioni di Barcellona** (a Collserola e a Montjuic)
- **Sala Concerti di Tenerife** (1991-2003) che rimanda all'Opera House di Sydney di Utzon.
- **Centro delle arti e delle scienze di Valencia** (1991-96) in cui si riferisce all'occhio umano per l'edificio del planetario per costruire strutture architettoniche di grande effetto e leggerezza, circondate da vasche d'acqua.
- **Turning Torso di Malmoe** (1999-2005) che si presenta come un edificio a torre per appartamenti impostato sulla rotazione di una serie di elementi che ne compongono il fusto in un movimento simile a quello che compie una spina dorsale umana.

# Nuove tendenze

## Herzog & De Meuron

Già da un po' di tempo si sono posti nello star system degli architetti gli svizzeri Herzog & De Meuron che hanno imposto la loro architettura minimalista, in cui danno grande importanza ai materiali di rivestimento e la loro reazione cromatica rispetto alle variazioni ambientali. Ne è esempio la **Casa a tavole in Liguria** (1982-88) in cui il volume semplice si riveste con pietre locali



disposte a secco, manifestando la struttura in cemento armato. Anche **nell'Azienda vinicola Dominus a Yountville, California** (1995-97) le cortine esterne dell'edificio sono composte da gabbioni d'acciaio riempiti con pietre di basalto, che garantiscono un'immagine in completa armonia con la natura circostante. Particolare è anche il tessuto di pannelli translucidi in polycarbonato dello **Stabilimento Ricola** (Mulhouse, 1992-93) in cui la ripetizione della sagoma serigrafata di una foglia sui singoli elementi riesce a creare diverse situazioni percettive a seconda dell'alternanza della luce naturale. Grande progetto è quello della riconversione della Bankside Power Station nella **nuova sede della Tate Modern Gallery** (Londra, 1995-2000): intervento che fa attenzione sia alla conservazione della struttura esterna della vecchia stazione elettrica che al ridisegno degli interni con interventi di grande semplicità e purezza formale, ponendo in primo piano le opere d'arte, caratteristica persa un po' di vista da altri architetti contemporanei. Essendo il museo d'arte contemporanea più visitato al mondo, è stata aggiunta anche una piramide di vetro dello stesso studio Herzog & De Meuron e ne verrà aggiunta ancora un'altra espansione.

Altri interventi di Herzog & De Meuron sono anche lo **Stadio Allianz Arena di Monaco di Baviera**, diventato famoso con i mondiali del 2006, e lo **Stadio olimpico di Pechino**, costruito per le Olimpiadi di Pechino 2008 e ribattezzato "Il nido" per il disegno a matassa delle strutture in acciaio, a sostegno della copertura semitrasparente, che si intrecciano fra di loro, originando un gigantesco "nido" da 91 000 spettatori.

## Rafael Moneo

Lo spagnolo Rafael Moneo (1937) si forma nello studio di Utzon e diventa famoso con la sua opera più famosa col **Museo di arte romana di Merida** (1980-86) in cui mostra un costante dialogo tra la presenza del mondo antico dei reperti archeologici e l'architettura del XX secolo, chiamata a proteggere le memorie. L'edificio si pone a servizio del sito archeologico, articolandosi in due volumi: quello principale, dedicato allo spazio museale, composto da uno spazio centrale per i reperti più



importanti e altri ambienti minori, posti su 3 livelli, per gli altri; un ponte sospeso sull'area archeologica collega a un secondo volume adibito ai servizi accessori che contiene altri passaggi sopraelevati per ammirare il sito. Il riferimento all'architettura romana è dato dalle forme e dalla forte matericità, espressa anche dalle lastre di granito per la

pavimentazione e da una doppia camicia di mattoni a vista che rivestono le strutture in cemento armato. Queste scelte creano un'atmosfera che esalta il contenuto e non il contenitore, diversamente da tanti musei contemporanei.

La necessità di manifestare la presenza della costruzione nel contesto attraverso la concretezza fisica dei volumi, l'utilizzo dei materiali tradizionali, il rispetto delle preesistenze e la conoscenza della storia dei luoghi e delle architetture sono le principali caratteristiche di Moneo. Attinente a queste caratteristiche è il **Kursaal** (San Sebastian, 1990-99) che con i suoi due volumi dalle forme aspre, riflette di giorno sulle facciate in vetro ondulado translucido i colori della baia, e di notte si illumina con un nuovo panorama dal forte impatto. La **Stazione di Atocha** (Madrid, 1992) invece mostrano Moneo più sensibile al passato e agli edifici dell'area e seguendo una semplicità di forme, accosta un nuovo terminal alla costruzione di metà Ottocento e riprogetta per piani orizzontali il tessuto urbano di pertinenza giocando tra edifici e spazi liberi attrezzati. Il **nuovo municipio di Murcia** (1992-98) invece riempie un vuoto urbano recuperando una piazza con una faccia traforata in pietra che dialoga con la cattedrale barocca senza prevalere sulla sua maestosità. Lo stesso incontro tra antico e moderno è testimoniato dall'ampliamento dell'Archivio di Navarra (Pamplona, 2003) con l'uso degli stessi materiali originali e nel recente **ampliamento del Museo del Prado** (Madrid, 1998-2007) un cubo in cemento armato rivestito di mattoni rossi, ingloba e riqualifica l'antico chiostro di una chiesa cinquecentesca sviluppandosi con sale sotterranee per tre piani espositivi e con un collegamento al museo preesistente tramite un volume seminterrato con copertura a giardino. Nella **Cattedrale di Nostra Signora degli Angeli a Los Angeles** (2002), opera più imponente di Moneo, in cui si confronta con le tradizionali cattedrali e dà vita a una serie di volumi (le cappelle) che si aggrappano a un nucleo centrale con setti e rientranze, cui si accede attraverso una maestosa porta in bronzo. Lo studio espressivo dell'illuminazione naturale e la scelta accurata di materiali (cemento colorato, alabastro, legno e pietra) contribuiscono a dare un'immagine di razionalità e solidità. La cattedrale, 3° per dimensione al mondo, ha destato molte critiche per le dimensioni, la chiusura verso la città e altri problemi di carattere tecnico. Felice ne era però la Chiesa per la forte presenza fisica sul territorio portatrice della forza dell'attualità del messaggio cristiano.



## Alvaro Siza Vieira

In Portogallo si sviluppa, in contraddizione all'immobilità del regime finito solo dopo la II guerra mondiale e dell'arretratezza politico-sociale in confronto all'Europa, un nuovo impulso graduale all'architettura contemporanea, nato soprattutto con il pensiero critico di Fernando Távora, che insiste sullo studio dell'architettura popolare in un'ottica di attualizzazione dei contenuti. Questo nuovo modo di leggere l'architettura influisce anche il suo allievo e collaboratore Alvaro Siza Vieira (1933) che diventa docente presso la facoltà di Porto e poi diventa membro del SAAL (Servizio d'Appoggio Ambulante Locale), ente nato subito dopo la rivoluzione del '74 per la costruzione di edifici di edilizia popolare facendo intervenire nella fase progettuale gli abitanti. Da quest'esperienza Siza sviluppa il suo



attaccamento al valore sociale dell'architettura senza tralasciare la lezione del Movimento Moderno e l'essenza dei luoghi. Siza non nasconde la sua vicinanza alle opere di Alvar Aalto in opere come il **ristorante-casa da tè Boa Nova** (Leca de Palmeira, 1958-63) sia nell'uso di alcuni elementi costruttivi, sia nell'approccio al contesto naturale. Lo stesso riferimento lo usa nella **piscina di Leca da Palmeira** (1961-66) che è debitrice anche a Wright per l'organizzazione spaziale in pianta e in alzato ma con una variante espressiva più vicina al Brutalismo. Le sue opere come membro del SAAL lo porta anche a intervenire nella **Schlesisches Tor a Berlino** (complesso residenziale chiamato Bonjour Tristesse, 1976-80) e nello **Schilderswijk West a L'Aja** (1984) con opere che si integrano con l'ambiente in cui sorgono senza esserne annullati.

Altri progetti:

- **Casa Figueirado** (Gondomar, 1984-94) e Casa Vieira de Castro (Familaçao, 1984) in cui rilegge i codici del Movimento Moderno e dell'architettura di Loos.
- **Istituto Superiore di Setúbal** (1986-94) in cui la planimetria ricorda gli Uffizi (come ci dice Frampton e il tema della corte incorniciata da portici rimanda a impianti della classicità. Anche nella Facoltà di Architettura di Porto (1986-96) assume elementi di confronto con la storia senza negare l'originalità del costruito e il valore del contesto naturale (le viste verso l'esterno) e della luce (tagli orizzontali delle finestre). In quest'ultima opera sono sottolineati anche gli aspetti funzionali.
- **Centro Galego di Arte Contemporanea** (Santiago de Compostela, 1988-93) in cui sottolinea il rapporto col convento preesistente con del tradizionale rivestimento in granito.
- **Biblioteca dell'Università di Aveiro** (1988-95) in cui cita Aalto non sono nel sistema di illuminazione della sala lettura, ma anche nella capacità di riproporre al centro dell'utilizzo l'uomo come nella biblioteca di Vjupuri.
- Padiglione del Portogallo per Expo di Lisbona 1998.

Siza → attenzione al luogo e alla storia, insegnamento del Movimento Moderno, consapevolezza che il prodotto architettonico sia creato da più persone e non solo dall'architetto, evitare impatto violenti dei prodotti troppo innovativi.

## Peter Zumthor

Lo svizzero Peter Zumthor (1943) aderisce come Siza alla visione del progetto attento alla natura dei luoghi e all'aspetto emotivo dell'uomo, a cui si aggiunge una cura quasi maniacale per l'aspetto materico delle architetture. Ne è esempio la Copertura degli **scavi archeologici di Coira** (1985-86) in cui si manifesta la passione per il legno e la riproposizione dei tradizionali fienili del posto, nonostante la scelta di soluzioni formali geometriche e razionali. Stesso uso del legno si vede nella **Cappella di Sogn Benedetg** (Sumvitg, 1989) per la struttura in legno a carena di nave e il rivestimento in scandole lignee creando un incontro tra ambiente, materiale e tecnologia.



Edificio molto evocativo è anche lo **Stabilimento termale di Vals** (1994-96) in cui l'edificio dichiara la propria appartenenza alla montagna da cui scaturisce l'acqua, attraverso la stratificazione di listelli squadrati in pietra naturale estratta in loco, disposti a fasce longitudinali e trattati secondo diverse lavorazioni. Sono pochi i materiali usati: il cemento armato che supporta le strutture in elevato, la luce che dialoga con l'ombra e l'acqua che, insieme alla pietra, diventa la protagonista. Questa attenzione ad ognuno dei cinque sensi che trasmette il luogo che fanno di quest'architettura un'esperienza sensoriale è vicina anche alle opere di Libeskind.



## Argomento a scelta

# Il museo contemporaneo e il rapporto contenuto- contenitore

La seconda metà del XVIII secolo rappresenta un momento chiave nella storia del museo, perché viene proposto come istituzione a destinazione pubblica. Anche se, fino alla metà dell'800, l'utente del museo non è ancora quello delle grandi masse, ma è costituito da specialisti e studio, nel momento in cui riveste carattere pubblico nasce la sua funzione comunicativa. Rivolgendosi a un pubblico, infatti, il museo deve comunicare un messaggio al visitatore, che viene trasmesso attraverso l'esposizione e l'architettura, cioè dal connubio tra contenitore e contenuto. Nel corso del tempo però questo dualismo ha assunto diverse sembianze, a seconda del prevalere dell'uno sull'altro e nella costruzione di nuovi musei negli ultimi 50/60 anni ho individuato tre tipologie diverse: il museo-contenitore, in cui al contenitore fisico è affidato il compito di trasmettere un messaggio attraverso l'architettura, in cui però il contenuto risulta quasi accessorio; il museo-contenitore in cui contenuto e contenitore coesistono ma in modo autonomo trasmettono significati, ed infine il museo-contenuto, in cui il contenitore perde importanza e si trasforma in una struttura funzionale a far comunicare il contenuto.

In base a queste tre tipologie di musei ho trovato 3 esempi:

- Judisches Museum di Libeskind (Berlino, 2001)
- MAXXI di Hadid (Roma, 2010)
- Kimbell Art Museum di Kahn (Fort Worth, Texas, 1962-71)

Il contenitore predomina sul contenuto nel Judisches Museum di Libeskind aperto nel 2001. L'architetto decostruttivista polacco, di origine ebrea, trova la trasmissione nel messaggio, cioè il tragico evento della Shoa, nell'idea di vuoto, che diventa la base concettuale su cui articola il suo progetto. La pianta è costituita infatti da una linea a zig-zag percorribile attraversata da una linea dritta che identifica 5 spazi vuoti a tutta altezza, percepibili dal visitatore ma non visibili. I messaggi simbolici sono enfatizzati anche dalle lacerazioni della pelle di zinco delle pareti e da alcuni luoghi al suo interno come il Giardino dell'esilio, labirinto costituito da 49 pilastri di cemento posti su un piano di calpestio sfalsato che inducono al visitatore un senso di squilibrio e destabilizzazione, e la torre dell'olocausto, uno spazio a tutta altezza dotato di un'unica feritoia in alto che mantiene lo spazio in penombra. Nel Judisches museum di Berlino si fanno provare delle emozioni tramite i segni architettonici e non tramite il contenuto vero e proprio, così da farlo sottostare al contenitore, tant'è che quando venne aperta venne reso pubblico anche senza le installazioni e le collezioni dedicate alla memoria del tragico evento.

Il contenuto e il contenitore coesistono con una netta supremazia del contenitore nel MAXXI di Zaha Hadid invece. Hadid in questo caso parte dallo spazio preesistente, un edificio industriale, in cui inserisce degli elementi a sbalzo che attraggono il visitatore. Il risultato è un solido irregolare con volumi aggettanti che però diventa opera di se stesso, un contenitore spettacolare che diventa un segno distinto nel contesto urbano.

Gli esempi citati sono però tutti estranei ad apparati tecnologici che salvaguardano l'ambiente o che utilizzano la luce naturale per l'illuminazione delle opere, diversamente dal Kimbell Art Museum di Louis Kahn del 1971. In questo museo in Texas Kahn costruisce una serie di gallerie coperte da una copertura a botte studiando l'entrata della luce naturale dello spazio. Il risultato è uno spazio sobrio e omogeneo che non prevale sul contenuto dell'esposizione,

ma ne agevola e ne valorizza solo la fruizione. Nell'edificio Kahn esprime appieno la sua architettura vicina al Movimento Moderno, per le forme pure e la razionalizzazione degli spazi, alle opere di Wright per il dialogo architettura-natura, e la ricerca di un'eternità del proprio tempo attraverso l'architettura. Il Kimbell Art museum continua questo dialogo tutto personale con la contemporaneità grazie all'ampliamento del museo stesso da parte di Renzo Piano, anch'esso per tante cose vicino all'idea di architettura di Kahn, che aggiunge due strutture connesse da passaggi vetrati e grandi colonnati, così diventando un grande esempio di azione architettonica del contemporaneo sul contemporaneo.