

Storia dell'Architettura II

prof. Massimo VIGONE
Andrea MAGLIO

Lo studio della Storia dell'Architettura moderna o, più propriamente, contemporanea (evita equivoci), dipende da un approccio diverso rispetto a quanto fatto per la Storia dell'Architettura di epoche precedenti: trattando di opere storicamente vicine alla nostra contemporaneità, la critica non è mai del tutto delineata; la stessa ambiguità di terminologia tra "moderna" (si confonde con la materia in esame a Storia I) e "contemporanea" (troppo specifico e ristretto) ne è un sintomo. In teoria, il miglior libro di Storia contemporanea è il quotidiano, che esprime in maniera sintetica ed immediata le vicende; il problema è che ogni quotidiano ha inevitabilmente la propria prospettiva, mai del tutto oggettiva; occorre dunque informarsi da più quotidiani diversi.

Lo stesso discorso si applica alla Storia dell'Architettura: esistono diverse riviste di architettura, tra cui troviamo alcune riviste italiane tra le più importanti, di cui le più "antiche" sono *Domus* e *Casabella* (rispettivamente, la prima nasce nel 1928 mentre la seconda nasce nello stesso anno con un'altra nome e ha una svolta significativa nel 1933); anche in questo caso è utile informarsi da più fonti: il successo di un architetto è spesso strettamente legato dalle critiche delle riviste di architettura, e spesso ciò è legato a determinate dinamiche politiche.

Analogamente a quanto si fa per le notizie generiche consultando, ad esempio, il *New York Times*, è utile considerare anche riviste internazionali (*L'Architecture d'aujourd'hui*, *The Architectural Review*, *Dwell*, *Compass*, *Plus*, *Detail*, *The Architecture Portal*...); tramite le quotazioni dell'ANVUR si può stimare la scientificità delle riviste. Essendo necessaria nella professione una continua formazione culturale, bisogna essere eterogenei nelle letture.

In ambiti più strettamente legati all'aggiornamento in architettura, le varie innovazioni vengono presentate e raccolte nelle manifestazioni di architettura, di cui le più importanti sono la biennale di Venezia e la triennale di Milano (design), oltre che alle Expo Universali: ogni nazione mostra il proprio aggiornamento tecnico nei suoi padiglioni espositivi.

Altro utile strumento di consultazione è costituito dai siti biografici, di cui uno dei più utili è Vitruvio.ch, dedicato alla Storia dell'Architettura.

Con la contemporaneità, come vedremo, cambieranno i linguaggi e le modalità di descrizione, determinando una difficoltà di approccio alla materia; a questo scopo esistono delle associazioni, come la CCA, che lavorano per la diffusione del linguaggio dell'architettura moderna.

Appunti di Riccardo Maria
POLIDORO
riccardo.polidoro.org

Un altro "luogo" dove è possibile "toccare con mano" la Storia dell'Architettura è il Museo: centro principale in Italia è il MAXXI di Roma, con il suo archivio documentario di disegni di architettura; vi sono poi molti altri musei pubblici e privati che si occupano di temi analoghi (VITRA, Casa dell'Architettura...); in aggiunta a ciò esistono varie fondazioni (fondation Le Corbusier...) che offrono opportunità lavorative ai giovani conservando la memoria dell'architetto, o archivi del moderno (archivi Piccinato, archivio Casenza...).

Inevitabilmente la professione richiede anche la necessità di scrivere, come ad esempio per una relazione storica; bisogna dunque interagire con fonti documentarie, anche film monografici.

Circa il cinema, l'architettura raffigurata è spesso contestuale, sia al film che alle dinamiche sociali (Koyaanisqatsi).

Tom Wolfe denuncia un fenomeno che si accentua nel tempo: alcuni architetti sono autoreferenziali; è però utile visitare i siti web degli studi di architettura, poiché permettono di avere un'idea di come operano e delle loro fonti; spesso inoltre sono aperti agli studenti per visite o stages formativi.

Ordine e Disordine

Nell'architettura contemporanea il concetto di ordine è superato: si preferisce una prospettiva fluida, che consente una variabilità pressoché infinita; ciò è intuibile dalla distanza tra Partenone (430 a.C.) e Colosseo (70 d.C.) e tra San Pietro in Montorio (1510) e il MAXXI (2010): pur avendo una distanza simile, il cambiamento di linguaggio è totale.

Il contrasto con l'ordine nella Storia dell'Architettura moderna (in senso stretto) è imprescindibile; da ciò segnano le diverse interpretazioni date alla Storia (ciclica, evolutiva, oscillante).

Nel Rinascimento, l'ordine viene recuperato con un'attenzione archeologica, ma con ovvi problemi filologici: le colonne sono citazioni di tipologie costruttive pressoché ignote, dato che la Roma dell'epoca era poco più di un ammasso di rovine. Con l'Illuminismo, gli Scavi di Pompei ed Ercolano e la possibilità di visitare le rovine greche l'ordine tornerà nelle discussioni l'architettura, questa volta con attenzioni scientifiche; verrà spesso ripreso in chiave moderna e, con i totalitarismi del XX secolo, come simbolico ritorno all'ordine.

Come sappiamo, gli ordini architettonici hanno quasi tutti seguito un processo evolutivo, che mostra anche diverse migrazioni in epoche antiche (Dorico = Dori, legati all'entroterra; Ionico = Eoli, abili navigatori), e che può aver occupato migliaia di anni: il Dorico, ad esempio, "nasce" in epoca minoica, raggiunge la piena maturazione in età classica (Pericle \Rightarrow nascita della democrazia \Rightarrow fortemente citato nell'architettura neoclassica).

Oltre a una possibile lettura della Storia dell'Architettura in chiave fluida, continua ed evolutiva (che sarà prodotta in una scheda a parte), la visione dell'ordine in architettura può essere così riassunta:

	Rinascimento	Manierismo	Barocco
Ordine:	"Lodato"	"Inusitato"	"Iperbolico" \Rightarrow liberazione, alla base del contemporaneo.

Inizio

Nostalgia e Terrore

L'inizio della Storia dell'Architettura Contemporanea è fissato intorno alla metà del '700: diversi eventi modificheranno radicalmente la società in generale, e perciò è qui fissato il termine a quo (dal quale inizia la vicenda). In ambito culturale, con la scoperta di Pompeii ed Ercolano e l'attenzione scientifica dell'Illuminismo cambieranno le prospettive sull'Antico; nascerà inizialmente il Neoclassico, cui seguiranno gli altri "Neo", che sfocieranno nell'Elettismo Ottocentesco; in quest'epoca verranno inoltre dati i nomi ai periodi della Storia dell'Architettura così come noi li studiamo oggi.

Per ben comprendere l'origine del cambio di posizione sull'Antico in Architettura sarà indispensabile fare un passo indietro e riferirsi al ruolo di Vitruvio nel dibattito architettonico: rispettato e preso come modello nel Rinascimento, col Manierismo questo assiduo rispetto delle regole si incrina.

Con le traduzioni del *de Architectura libri decem* nelle lingue nazionali e con l'invito del re di Francia a Bernini di progettare il Fronte Est del Louvre nascerà la vera e propria crisi: la Francia sentirà la necessità di costruire un'identità nazionale, e con il fallimento di Bernini e la *querelle des anciens et des modernes* i francesi tentano di creare un ordine francese, che si risolverà (impropriamente) nella *colonnade*; essa sarà però lo spiraglio verso il totale abbandono della regola, che però riemergerà dal sottosuolo (letteralmente) con Pompeii ed Ercolano, che offriranno informazioni molto più dettagliate per lo studio delle architetture dell'epoca; parallelamente si sentiva l'esigenza di un ritorno all'ordine dopo la caoticità del Rococò, cui si aggiunge una crescente attenzione scientifica: c'è la volontà di tornare a un riferimento classico, nasce il Neoclassicismo e si acuisce il fenomeno del *Grand Tour* (nati per esigenze diplomatiche nel '500, con l'invio di rappresentanti dei propri paesi per formazione culturale e frequentazione dei salotti, successivamente gli aristocratici verranno in visita con i loro artisti, che ritraranno diverse immagini formando dunque intere collezioni di disegni, spesso pubblicati a stampa); tornerà centrale la *querelle* e Piranelli, col suo discorso sull'abbandono della regola, vi saranno scontri tra i sostenitori dell'architettura Greca e quelli di quella Romana come origine; nasceranno anche le scuole d'architettura (scuole di formazione, come la vittoria del *Gran Prix de Rome*, che comportava un triennio di formazione a villa Medici a Roma durante il quale gli studenti dovevano elaborare i cosiddetti *enjoy*: rilievi di rovine antiche e un loro progetto di ricostruzione (restauro), determinando uno studio approfondito della cultura classica e un confronto col tema della monumentalità.

Dato che Palladio nel suo trattato sosteneva che alcune architetture rinascimentali (a lui pseudo-contemporanee) avevano la stessa magnificenza delle opere classiche, i rilievi francesi si occuperanno anche delle opere di quel periodo e linguaggio, incorrendo però in un grande equivoco che caratterizzerà il linguaggio

architettonico francese: alcuni edifici di epoche successive son stati visti come rinascimentali: un esempio è il Palazzo Donn'Anna, edificio evidentemente barocco, nel 1750 era stato considerato il palazzo della regina Giovanna I, dunque, quattrocentesco; dal rilievo dell'ultimo piano si possono vedere due possibili approcci alla pratica nella sua interezza: vediamo infatti tavole scientifiche, che con un approccio di tipo archeologico decifrano i resti e ricostruiscono la pianta, e tavole compositive, che reinventano l'edificio inserendovi edifici angolari e un tempio nel cortile.

Il Sud Italia inizia a figurare come meta dei Grand Tour dopo l'eruzione del Vesuvio del 1631, con la successiva scoperta di Pompei ed Ercolano e la costruzione di musei a Napoli, la quale diventa un polo in competizione con Roma; tra i più illustri visitatori della penisola troviamo non solo studiosi e tecnici, ma anche poeti, come Goethe.

Parallelamente, nasce ^{in terra} un mercato di opere, sia antiche che contemporanee, e l'eruzione solleva anche importanti interrogativi sulla Natura: il Vesuvio aveva mostrato cosa c'era sotto la superficie terrestre e, dunque, come si era formata la Terra stessa; nel periodo delle teorie di Copernico e Galileo, la natura selvaggia ed 'incontrollabile' dell'area napoletana solleva importanti interrogativi sociali: il potere assolutistico inizia ad esser visto in maniera critica, poiché può essere messo in discussione dalla Natura stessa. Col terremoto di Lisbona del 1755, la città viene quasi rasa al suolo, e filosofi come Montesquieu analizzano l'evento dal punto di vista filosofico: l'uomo non governa la Terra, è la Natura ad avere la meglio. Poco dopo, lo stesso Montesquieu inizierà ad indagare sull'uomo e sulla legittimità del potere: come si può conoscere la fonte della disuguaglianza tra gli uomini se non si conosce l'uomo?

In arte, questo periodo storico è caratterizzato da forti dubbi: emblematico è il quadro La disperazione dell'artista davanti alle rovine di Johann Heinrich Füssli, in cui un uomo si copre il viso con una mano mentre si appoggia a due enormi frammenti di una scultura antica, dimostrando che la conoscenza delle opere antiche non provoca un senso di quiete e distaccate riflessione, ma suscita forti emozioni; l'ammirazione di queste opere non stimola a nuove creazioni (come sostiene Winckelmann) ma provocano un senso d'inferiorità e di perdita.

Nasce dunque il concetto di sublime, un misto di piacere e angoscia al cospetto dell'idea di infinito: la realizzazione della fragilità dell'uomo provoca smarrimento, ma il sentirsi parte dell'infinito e il comprenderlo determina una rassicurazione. I sentimenti in architettura non derivano più dalle idee di bellezza e perfezione, ma dai sentimenti stessi, ottenuti dalla contemplazione (protoromanticismo); ciò metterà in crisi gli ideali razionali dell'Illuminismo, che perseguiva la perfezione in una regola che non esiste. Ne Il sogno della ragione genera mostri di Francisco Goya, la fantasia abbandonata della ragione produce mostri impossibili: unita ad

essa è madre delle arti e origine delle meraviglie; nasce una nuova dinamicità.

L'urlo degli artisti dell'epoca è totale: Piranesi (si forma a Venezia, dove conosce Canaletto dal quale trae l'attenzione alla veduta e al monumentale, partecipando al nuovo sentire del Grand Tour, per poi conoscere Marco Ricci e il suo capriccio: una collazione "romantica" di monumenti antichi in una dimensione di rovina) dirà: "Sento il bisogno di produrre grandi idee e credo che se mi fosse affidato il piano per realizzare un nuovo universo sarei tanto folle da attuarlo". Nel 1743 pubblicherà una prima raccolta di disegni, attraverso i quali si inserisce nel discorso architettonico sul sublime, cercando di restituire la piccolezza dell'uomo dinanzi alla magnificenza dell'Architettura, come visibile nel suo Mausoleo o nello Ampio Magnifico Collegio, impostato su modello delle terme romane.

In Francia si ha una dimensione più compiuta e rivoluzionaria con Boullée; nel mondo questo clima era stato già anticipato, ad esempio da Fischer von Erlach, architetto fortemente classico che però percepisce il nuovo sentimento e, nella Karlskirche, realizza un'unione di più elementi diversi.

Nelle Carceri, il Piranesi ritrae simbolicamente un luogo da cui l'architetto non può fuggire (si ricollega alla visione di Goya); coi disegni delle antichità romane (parte le fondamenta del teatro di Marcella) si nota invece una analisi dei sistemi costruttivi, che riprenderà nelle architetture.

Con Winckelmann entra in forte dibattito sulla migliore architettura antica: forte sostenitore della architettura romana, Piranesi la dirà diretta discendente dell'architettura fenicia e, per questo, più antica di quella greca, e contemporaneamente più evoluta. Con le sue composizioni di cammini si notano però alcune confusioni: si notano linguaggi fenici, egizi e romani; questa collazione decorativa si riflette nella sua unica opera realizzata: Santa Maria del Priorato a Roma, con l'antistante piazza (con simboli che richiamano la croce di Malta): il capitello "corinzio" è in realtà composto da stingi, le scanalature delle lesene sono interrotte dalla raffigurazione di un gladio, molti elementi architettonici assumono forme "viventi", il fregio ha motivi greci... L'architettura nel suo complesso manda un messaggio di romanità, ma con un linguaggio mai visto.

Winckelmann, d'altro canto, lavora per gli Albani realizzando un tempietto dritto, recuperando la estetica greca e acquisendo una prima forma di pittoresco: l'edificio è piccolo, falsamente dritto per intenti evocativi; come la scoperta di Pompeii era possibile "scoprire" l'opera passeggiando nel giardino, il principale luogo della conversazione (attività principale dell'aristocrazia dell'epoca); non si osserva la dimensione di terrore del sublime, bensì una nuova dimensione filosofica. Mentre le tavole di architetture classiche di von Erlach chiudevano il ciclo della mitologia, con le 7 meraviglie del mondo, Winckelmann è

l'iniziatore del pittoresco, che culminerà nel giardino all'inglese, che supera i linguaggi di qualunque architettura, ospitando elementi antichi o simil-antichi (ad es. Elysian Fields, con raffigurazioni di personaggi illustri) evocativi; si avrà contemporaneamente una particolare attenzione al tema del rapporto tra architettura e natura: a causa della contestazione dell'Antico come modello (la perfezione delle proporzioni era, secondo Perrault, pura e superficiale abitudine), si ragiona anche su come dev'essere il giardino: scompariranno i giardini artificiali, meticolosamente architettati e evidentemente costruiti dall'uomo (giardini all'italiana), dove nulla cambia (seguiva il messaggio di giustificazione dell'assolutismo: era ricco di statue, alberi locali sempreverdi, specchi d'acqua che riflettevano il palazzo... è una rappresentazione dell'Eden che l'uomo al centro del mondo crea per sé stesso, sempre uguale e visto come prolungamento del palazzo a tal punto che ogni spazio verde, come una stanza, aveva il suo preciso scopo) e vi sono modellazioni prospettiche che alterano ulteriormente la realtà; si comprende che bisogna andare oltre; la rottura implicita col potere assoluto nasce col giardino all'inglese, che segue il ciclo delle stagioni, non può essere colto nella sua interezza in un unico sguardo ma necessita più punti di vista; è la migliore imitazione della natura; si recupera il termine *genius loci* per individuare una forma d'approccio fenomenologico allo studio dell'ambiente, che consiste nell'interazione tra il luogo e la sua identità: non si cerca più uno spazio ideale, ma di cogliere elementi dalla realtà, si tenta di imitare l'Antico e la Natura, come visto nei paesaggi della Campania (ruderi e specchi d'acqua) e nei quadri realizzati tempo prima da personaggi come Salvator Rosa, che ritrae una natura proto-pittoresca, selvaggia e con architetture dirute, o Claude Lorraine, a lui contemporaneo.

Il Giardino all'Inglese infatti non è ben visto dai conservatori: non a caso nasce in Inghilterra, patria del *self-made man*, già intinibile dalla parentesi cromwelliana. Grande architetto in questa corrente è Lancelot Capability Brown, che riesce ad accentuare la natura cogliendo le potenzialità dei siti su cui opera, creando una natura più naturale della natura stessa; coi suoi disegni, che ritraevano sia lo stato delle cose alla sua chiamata che il progetto in sé, si può vedere come la natura vince sull'idea: si rompe il concetto di assialità e si preferiscono percorsi sinuosi.

Il Giardino all'Inglese della Reggia di Caserta rappresenta un unicum nel suo genere: viene imposto alla corona locale un linguaggio straniero, grazie alla sapiente persuasione del ministro plenipotenziario Hamilton alla moglie di Ferdinando IV (che era invece contrario); l'opera è in netto contrasto col giardino non solo architettonicamente ma anche simbolicamente e, per questo, non veniva mostrato: non è infatti presente nelle memorie dei Grand Tour. Ciò è dovuto al fatto che i regnanti comprendono la dimensione fortemente liberale dell'ambiente, oltre alle piante che non sono più locali ma provenienti dalle colonie britanniche;

in questo modo, il giardiniere inglese John Andrew Grew era rinchiuso nel mostrare il potere economico della Inghilterra nel parco dei Borbone: gli inglesi possono attingere a essenze botaniche di tutto il mondo. I templi ti diranti, al contrario, presentano la vera influenza della corona poiché hanno oggetti provenienti da Pompeii ed Ercolano, ad esempio vi è un finto rudere sepolto, con statue realmente antiche.

Ritornando al discorso ideologico sul giardino, si potrebbe dire che si realizza la massima del filosofo Shaftesbury: "La predilezione per un certo genere porta con sé quella degli altri [...], il buon gusto prevale e, in un certo senso, apre la strada". Infatti, in questo periodo s'intacca la verità preconstituita, la perfezione che si riteneva dominasse su tutto (Terra al centro dell'Universo, orbite circolari, Vitruvio...), e che Perrault ha definito il prodotto dell'abitudine, non ha più il suo ruolo centrale: la natura creata da Dio è imperfetta!

La dimensione platonica ed ideale delle forme (perfezione nelle forme regolari, come cerchio e quadrato) viene sostituita da una perfezione naturale (ellissi, come le orbite dei pianeti), passaggio già intuito da alcuni architetti: emblematico è il cambio di forme adoperato per la Basilica di San Pietro da Bramante a Bernini; analogamente, il potere viene messo in discussione: sebbene non compiuta, la rivolta di Masaniello era stata guardata con attenzione dall'Europa, e aveva dimostrato che i bassi ceti sociali potevano cambiare le cose: con Cromwell, ~~in~~ in Inghilterra nasce un nuovo principio: l'uomo non solo può emulare il re, ma può rappresentare se stesso come meglio crede; inizia una vera e propria liberalizzazione dei linguaggi architettonici.

A causa della Controriforma, l'Inghilterra si trova isolata, autonoma; per questo motivo è la prima nazione che tenta di recuperare un linguaggio di impronta classica: coi Grand Tour inizia un Filone palladiano (Inigo Jones), esplicitato in letteratura nel *Vitruvius Britannicus*; gli inglesi si diranno eredi diretti dei greci. Protagonisti di questa nuova fase in Architettura sono William Kent e Richard Boyle (lord Burlington), entrambi formati in Italia e portatori del messaggio dell'Antico verso il Neoclassicismo.

William Kent: è inizialmente un architetto molto versatile (e inserito): in Kensington palace si vede uno scalone con finte prospettive alla veneziana (Palladio), la cupola room con uno sfarzoso linguaggio Imperiale e la presence room più pacata e rinascimentale, con disegni raffaelleschi: è un architetto che risponde alle esigenze della committenza.

Dopo l'incontro con lord Burlington, tenta di tradurre il linguaggio palladiano in un linguaggio razionale, come visibile nella sua Chiswick House, con interni di forme più lineari e pulite, depauperati degli sfarzi barocchi.

Nella Holkham Hall, Kent riprende lo schema della Villa Mocenigo palladiana, con un elemento centrale attorno al quale gravitano 4 padiglioni laterali (); l'opera viene realizzata ~~solo in parte, con 2 padiglioni invece di 4 e una facciata che rimanda all'arco di Costantino~~ per esporre le opere della committenza; nella grande galleria espone una dimensione profondamente romana e sublime.

Robert Adam: considerato tra gli interpreti più sensibili del neoclassicismo in architettura, partecipò a un Grand Tour e rimase affascinato dalle rovine di Roma, dove conobbe inoltre Alessandro Albani e Giovan Battista Piranesi; visitò inoltre il Palazzo di Diocleziano a Spalato (che aveva alcuni elementi ottimamente conservati, tra cui la sua grande scala urbana; ^{dimensione!!} produrrà diverse incisioni sul tema in collaborazione con Charles-Louis Clérisseau).

Tra i suoi primi interventi figura come terzo architetto della Kedleston Hall (il primo viene cacciato per il cambio di linguaggio, il secondo per incapacità di riceverlo): in facciata si legge un primitivo accenno alla prima architettura con intervento neoclassico: richiama l'arco di Costantino, su modello dell'incisione piranesiana; anch'essa era stata progettata in base ai progetti di villa Mocenigo, ma verranno realizzati solo 2 dei 4 padiglioni. La galleria d'ingresso ha statue romane, sovrarilievi sul tema di Ovidio, colonne originali romane; nel complesso si vede come Adam rispetti la composizione di spazi di forme diverse palladiana, e prima romana (terme): dalla galleria si passa alla circolare sala dei marmi, con una diversità di forme e dimensioni; per lui, gli architetti suoi contemporanei realizzavano una monotona successione di ambienti simili.

Nella Syon House, Adam rievoca il tribunal, realizzando però una composizione monumentale d'ispirazione piranesiana (francese Leuvey); anche qui si trova una grande sala espositiva rotonda, e si può vedere l'abilità neoclassica dell'architetto negli interni: nell'anticamera, impiega colonne romane con capitelli dorici (di Adam), esaltando una biceromia blu-oro.

Intanto, anche in Inghilterra inizia una stagione di forte interesse verso la Grecia: Stuart e Revett nel 1762 inizieranno a raffigurare le antichità greche, ora visitabili, alimentando nuovi confronti di opinioni.

William Chambers: porta il tema del pittoresco in architettura, realizzando il progetto per il mausoleo del principe di Galles già in rovina (non realizzato); nel casino Marino House, a Dublino, realizza un'opera molto evocativa dell'antichità ma, come Piranesi, con una commistione di linguaggi: bugne dietro un "particato" (non propriamente particato) su modello greco, richiami alla Rotonda...

Nella Duddingston House di Edimburgo impiega un linguaggio palladiano in chiave già moderna: i prospetti sono più semplici, senza un piano di calpestio rialzato; la villa dialoga col giardino e al tempo stesso viene depanperata di ogni linguaggio decorativo, diventando un'architettura profondamente borghese.

Somerset House: intervento su grande scala, con grande espressione piranesiana, presenta un

arcone a forti bugne che contrasta col listato a fascioni adiacente.

Chambers fu anche un grande paesaggista: con la riforma della corona su paesaggio e spazi verdi viene incaricato di lavorare ai Kew Gardens, in cui si nota un'apertura a un mondo nuovo, con forza maggiore rispetto all'attenzione verso la pianta esotica; vengono infatti introdotte delle architetture esotiche, spesso anch'esse in forma di rudere; la pagoda dei Kew gardens sarà anch'essa iniziatrice di una nuova corrente, come la *Chinesisches Haus* a Potsdam (casina cinese, Berlino) e, non ovviamente, con altre opere in Inghilterra.

James Wyatt si iscrisse infatti in questa corrente, realizzando il Pantheon a Oxford Street, che però richiama S. Sofia ad Istanbul; si nota dunque che i riferimenti non sono più solo romani, ma nascono "nuovi Neo-". Nella cupola room della Heaton Hall si notano decorazioni di stampo fenicio e, in diverse altre opere, ~~richiama~~ maestra chiari richiami al Gotico: con Fonthill Abbey si dimostra vero e proprio iniziatore del Neo-Gotico, in quanto detta corrente artistica era molto più identitaria di quella antica; nasce un Neoclassico propriamente inglese, crea al tempo stesso una tra le maggiori lesioni nel dibattito architettonico con questo recupero, artificioso ma con ancora una dimensione piranesiana: la torre principale ha una altezza spropositata e, eccezionalmente, si trova uno dei primi impianti rigorosamente asimmetrici (colloni).

George Dance il Giovane: noto per la sua "architettura parlante", con una dimensione profondamente piranesiana: un esempio sono le prigioni di Newgate, prive di finestre all'esterno salvo che nel plesso della guardia, ha false finestre agli angoli con festoni fatti di catene (anche l'unico elemento decorativo è "parlante"); oltre all'architettura parlante ragiona anche sui sistemi costruttivi.

In questo periodo, ci si rende conto che l'architettura evoca sentimenti anche nella modellazione della luce, nascono dunque altri modelli, diversi da quelli storici.

John Soane, allievo di Dance, acquisirà la nozione neoclassica inglese per poi liberarsi dal vincolo filologico dell'Antico grazie al maestro, governando totalmente gli spazi nuovi e adottando le tecniche di copertura innovative iniziate da Dance, modellando la luce attraverso esse e semplificando il più possibile gli elementi decorativi, mantenendo lo stretto necessario per soddisfare la committenza ma sempre inserito in contesti e tecnologie innovative; con lui si osserva il vero culmine del pittoresco in Architettura, in particolare nella raffigurazione della Banca d'Inghilterra, da lui progettata, in totale rovina.

Introdurrà il suo nuovo linguaggio anche in casa propria, che arrederà come un museo-catalogo; con l'avvento dell'industria gli oggetti antichi diventano riproducibili, è sempre possibile arredare case in stile greco, etrusco. L'Assolutismo non è più un riferimento, ma rappresenta la fragilità della sorte umana.

La disputa tra Blondel e Perrault è un passaggio fondamentale verso l'architettura contemporanea, con la nascita di architetture a carattere nazionale (soprattutto tramite il completamento del Louvre), slegandosi da una consuetudine tramandata da quelle che venivano ritenute false interpretazioni dell'unico trattato di architettura dell'antichità (Vitruvio), che si confrontavano con la norma, la regola...

In Francia, e in particolare a Versailles, grande residenza dell'assolutismo monarchico, per alimentare le fontane del parco Arnold de Ville installa sul fiume la Macchina di Marly, una massiccia opera di ingegneria capace di movimentare ingenti volumi d'acqua, facendola risalire lungo la collina e collegandosi all'acquedotto. In quest'opera si intravede una dimensione nuova, già legata alla cultura della ingegneria: dietro agli stazzi e agli eccessi barocchi, all'architettura di facciata, alla festività della corte c'è una dimensione profondamente logica e legata all'ingegneria.

Il periodo è notoriamente di passaggio, con il culmine della Rivoluzione Francese e, dunque, un'improvvisa precarietà, e l'Illuminismo, insieme a delle parentesi nei primi del '600, con Cromwell (e, successivamente, Masaniello ma solo parzialmente); lo Stato si mostra sempre meno governato dall'alto; la borghesia acquista presenza sempre maggiore nella vita pubblica... tutto ciò influenzerà ovviamente l'architettura.

Questa dimensione logica, quest'incrinatura nata col completamento del Louvre si riflette anche all'interno di una serie di trattati, dai quali si trae l'introduzione di una logica nuova, che da va al di là della mera composizione, dei principi fondamentali del trattato di Vitruvio; si aggiungono termini nuovi nelle traduzioni: in Courdemoy, *Nouveau Traité de toute l'architecture, ou L'art de bastir* (l'arte del costruire), edito nel 1706, in cui si inizia ad entrare nel dato costruttivo, parzialmente anticipato da Piranesi nel mostrare le opere romane in costruzione; compare inoltre il termine *bienséance* (convenienza), sintomo di un'utilizzo in deroga; a seguito dei vari dibattiti sull'Antico, lo stesso Langier utilizza nel suo *Essai sur l'architecture* (1753) lo stesso termine, quasi in sostituzione della *Venustas* vitruviana.

In Italia, Francesco Milizia nei *Principi di Architettura civile* (1781), acquisite le lezioni dei trattatisti di quegli anni (l'Italia era "francesizzante" per l'assolutismo prima o il napoleonismo poi), dice: «è uomo d'ingegno, e non imitator servile, chi con sagacità sa scegliere i migliori archetipi, depurarli de' loro difetti e arricchirli di bellezze di PROPRIA invenzione».

Infine Blondel, nel suo *Corso d'Architettura* (1871) dedica gli ultimi due libri ai materiali da costruzione; iniziano ad essere sistematizzati e si entra nell'ottica del fare, del costruire.

Carlo Lodoli, negli *Elementi dell'architettura lodoliana*, ossia fabbricare con solidità scientifica

e con eleganza non capricciosa (1786) dice: «Nessuna cosa si deve mettere in rappresentazione che non sia ~~anche~~ veramente in funzione»; è evidente la svolta: si abbandona la decorazione in favore della funzione (gli ordini applicati non svolgono funzione statica e, dunque, non devono essere adoperati; questo principio, essendo scientifico, ha per oggetto il VERO)

Blondel, figura chiave nella formazione degli architetti, con una serie di interventi sull'Encyclopedie, ou dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers, tra il 1751 e il 1765 dice che l'architettura debba essere considerata al pari di tutte le altre professioni e arti, come processo evolutivo nel quale il classicismo fa la sua comparsa, decade e rinasce nelle diverse fasi storiche, normato e narrato dai trattatisti, arricchito da approcci scientifici; in ciò l'architetto padroneggia diverse competenze, ma è anche caricato della responsabilità di ottenere la stima dei cittadini e dei loro rappresentanti. In ciò è facilmente intuibile un concetto di convenienza non più solo funzionale, ma sociale, legata alla committenza.

La crisi dell'Assolutismo nel '700 è legata anche ad eventi catastrofici, come il terremoto di Lisbona del 1 Novembre 1755 che, come detto da Voltaire, mostra una realtà diversa da quella narrata da un assolutismo che governa su tutto ed è legittimato da Dio.

In questo senso, inizia ad essere messo in crisi il sistema; ciò si riflette in una crisi di Barocco e Rococò. Alcuni esempi possono essere riscontrati all'interno della stessa reggia di Versailles: l'innovazione ingegneristica si riflette allo stesso tempo in campo architettonico: la dimensione effimera di applicazione starzosa con materiali di pregio viene messa in crisi. L'apparato decorativo che riveste e maschera la dimensione statica, creando addirittura spazi illusori attraverso i più grandi specchi realizzabili in quel periodo, verrà abbandonato in favore di nuove tendenze.

Jacques-Ange Gabriel è uno dei primi architetti che inizia a mutare l'approccio nella progettazione.

Figlio di Jacques Gabriel, primo architetto di Francia, che intervenne nella fabbrica di Versailles; alla sua morte subentra il figlio, che diventa un architetto di riferimento (in virtù del ruolo ereditato) per la corte; lo seguiranno personaggi come Jacques-Germain Sofflot, supportato da Madame de Pompadour perché accompagnò il Marchese di Marigny, suo fratello, in alcuni viaggi e fu individuato come architetto colto: realizza due viaggi in Italia (1731; 1749-50) secondo la tradizione, nel secondo accompagna il Marchese, ha la possibilità di rimeditare sull'Antico; a Roma partecipa al dibattito sviluppatosi in quegli anni, con la scoperta delle antichità vesuviane, i disegni di Piranesi...

Gabriel si cimenta nel complesso di Versailles con la volontà di depauperare le architetture, ridimen-

sionandole; primo esempio è il Pavillon Français di Mme Pompadour, in cui si conserva la dimensione simmetrica ma con un deciso ridimensionamento dell'apparato decorativo; all'interno si conserva la magnificenza ma i colori svaniscono, come anticipazione della dimensione del ritorno all'Antico nella sua dimensione marmorea.

Ancor più depauperato è l'Ermitage di Mme Pompadour a Fontainebleau (1749); vero culmine è il Petit Trianon di Versailles (1761-1764), in cui l'attenzione al disegno delle facciate è differenziata, pur essendo una dimensione ridotta, si eliminano alcune scale di intervento e, in particolare, l'opera dialoga con il contesto: il salto di quota del parco di Le Nôtre viene rispettato felicemente, con due facciate opposte apparentemente simmetriche tra loro (lungo l'asse longitudinale del giardino), elimina ogni particolare articolazione riducendo ogni decorazione al minimo; le facciate sono in realtà molto differenti, seguono la logica secondo cui la forma ha una sua bienseance, risponde alle esigenze degli spazi interni, nei quali si osserva un forte calo dell'apparato decorativo (dimensione protoneoclassica, qui dovuta ad una sospensione del cantiere a causa della morte di madame de Pompadour).

L'opera in cui è particolarmente evidente questa trasformazione è l'Hameau de la Reine, a ridosso del Petit Trianon: è un giardino all'inglese in cui era possibile per i sovrani vivere una vita agreste e bucolica (una specie di fattoria di lusso); anche in questo caso, come Caserta, nel parco francese geometrico si introduce un elemento formalmente diverso, profondamente naturale; è un giardino sui generis sia per la natura della commessa che per la presenza di una vera e propria struttura teatrale; manca il principio inglese del genius loci e della libertà: tutto è costruito in funzione del divertimento della corte francese; a completamento di questo scatterà un vero e proprio giardino all'inglese (la regina di Francia era imparentata con la regina di Napoli).

Nel secondo viaggio in Italia, dopo aver accompagnato il marchese di Marigny Sufflot prosegue verso sud, visitando gli scavi di Ercolano e Pompei, Paestum... arriverà fino in Sicilia, approfondendo la sua cultura ed elaborando diversi disegni (che Dumont nel 1764 tradurrà in stampe); Sufflot avrà dunque modo di misurare e toccare le antichità greche più arcaiche; nel discorso sul decoro valutato in funzione della sua convenienza statica Sufflot si allinea con la cultura archeologica inglese; gli sarà affidata la fabbrica di S.te Genevieve, santa protettrice di Parigi; il cantiere nasce con principio assolutista, passa per molteplici modificazioni fino ad adattare la sua conformazione attuale. Sufflot era stato incaricato di costruire un edificio sacro che fosse il più grande di Parigi; nel progetto esso metteva insieme i principi la logica della cultura gotica francese con la tradizione dell'uso dell'ordine (era ricca di bucaure e virtuosismi statici, con un uso degli ordini non meramente decorativo ma funzionale); nella cripta al di

sotto dell'abside, secondo l'alternanza classica degli ordini, si osserva l'utilizzo di un dorico arcaico, tozzo rigido e solido. La struttura, con il suo portico aggettante e le bucatore in facciata, presentava forti giochi di luce al suo interno. Il sistema delle luci è oggi soffocato a causa di tempagnature; si osserva il superamento del concetto di ordine nazionale, con un basamento sovrastato da un ordine di colonne impiegato nella facciata Est del Louvre e riadattato per la cappella palatina di Versailles, influenzando diverse architetture coeve, come *St. Symphorien* di L.F. Tronard a Versailles (1767-1770), che recupera in piccola scala *St. Genevieve*, permettendo le aperture del progetto originale in virtù della più semplice configurazione statica.

Altre innovazioni sono legate all'utilizzo sperimentale di un sistema leggero e puntuale malgrado le ragguardevoli dimensioni e ai conseguenti problemi strutturali: fu rinforzato da Rondelet il sistema del portico d'ingresso aprendo la stagione dell'ingegneria attraverso lo studio del sistema dei ferri per l'ancoraggio del sistema delle pietre; Quatremere de Quincy suggerisce il tamponamento delle aperture; emblematico è il simbolico passaggio da luogo dedicato alla santa protettrice di Parigi al Pantheon di Francia, con una laicizzazione della struttura ecclesiastica perché più rappresentativa della città. La struttura rappresenta la sintesi del passaggio degli stili, del passaggio storico (assolutismo-rivoluzione) e del passaggio dalla dimensione architettonica all'ingegneria.

Altro architetto di particolare interesse in quegli anni è *Marie-Joseph Peyre*; dal 1753 frequenta l'Académie de France a Roma (per un triennio), si confronta con l'antichità anche attraverso viaggi e, frequentando l'Académie, si confronta con la dimensione del progetto, sempre alla grande scala e richiamando la grandiosità di Roma, con una dimensione sempre maggiore; confrontatosi con le *Opere varie di architettura* di Piranesi produce progetti di vastissima scala, come il Progetto di Accademia (si rifà all'Ampio Magnifico Collegio), raccolti nel volume *Oeuvre d'Architecture* (1765), fungendo da cerniera tra la cultura piranesiana e i progetti monumentali francesi, collegando una serie di elementi classici in ottiche nuove.

Realizzò poche opere, di cui la più significativa è il *Théâtre Français* (poi *Odéon*, oggi "de France") (1767-1782), in cui si osserva la traduzione delle prime propaggini di depauperazione a Versailles in edifici pubblici: si osserva un'evacuazione del mondo greco-romano monocromatica e quasi spoglia.

Nel progetto per l'*Hôtel de Condé* (1763) ci si confronta con la tipologia poco nota del

palazzo, della residenza antica; viene qui interpretata con una grande corte centrale e un richiamo a numerose strutture antiche, come ad esempio un arco trionfale all'ingresso e un porticato di collegamento tra i due bracci del complesso chiudendo la corte; l'edificio si articola in due corpi di fabbrica, con una grande rotonda che funge da cerniera; seguendo la tradizione inglese compone l'oggetto con numerosi elementi antichi. L'opera influenza altre architetture, come l'Hôtel de Salin di Pierre Rousseau (1782) o l'École de Chirurgie di Jacques Grandjean (1769-1775) nel porticato d'ingresso, con confronto e reinterpretazione delle forme architettoniche, portando a nuove tipologie come l'aula della scuola suddetta, con un emiciclo che richiama il Pantheon ma rappresenta la prima struttura ad aula emiciclica, ispirando le strutture delle aule parlamentari successive.

Altra importante esperienza è la realizzazione del Grand-Théâtre di Bordeaux di Victor-Louis (1772-80), in cui si osserva un utilizzo sempre più normato dell'ordine e, come dato di novità, una struttura che seguendo la lezione di Blondel ha una maglia rigida e puntuale (applicazione di una precisa logica geometrica) e l'introduzione all'interno dell'atrio (immediatamente dopo il portico) di una grande scala di accesso dove, quasi come se ci fosse un dialogo tra il teatro propriamente detto e il teatro della vita reale, la scala assume un ruolo di importanza mai visto prima con un modello ricorrente in progetti successivi in cui la scala inizia ad avere una funzione da protagonista, come visto con l'Opéra di Parigi di Charles Garnier (1861-75), in cui il modello acquisisce una dimensione profondamente eclettica neobarocca e, dunque, quasi iperbolica.

Questa situazione era stata in qualche modo anticipata da M.J. Peyre che collabora con il giovane Charles de Wailly nel progetto per il Théâtre Français, in cui viene pensato uno spazio teatrale affiancato al teatro stesso che accoglie la scala.

Charles de Wailly introduce temi nuovi ed interessanti in architettura, fungendo quasi da cerniera con la cultura inglese; anticipa alcune tematiche pittoresche: nello Château du Montmusard a Digione (1764-72) mette insieme forme evocative diverse tra loro, con un emiciclo colonnato di ordine greco-romano con ali laterali che rievocano Villa Medici (école de France) con 4 torri angolari, l'emiciclo che sembra richiamare villa Madama con la contrapposizione al vuoto di un pieno all'interno del quale si apre il portico d'ingresso, che affaccia su una seconda rotonda secondo il gusto delle ville neoclassiche inglesi e, come esse, commissionate da un collezionista: l'opera nasce come museo personale; tale ottica viene ancora adottata oggi per i musei: il museo di Bilbao è esso stesso parte della collezione del museo, il contenitore diventa esso stesso pezzo da collezione.

de Wailly importa il messaggio propriamente pittorresco, con un Neoclassicismo sempre più in regola nell'utilizzo degli ordini e in deroga nella composizione di elementi diversi: si comincia forse a vedere un linguaggio da già rivoluzionario.

Claude-Nicolas Ledoux acquisisce quanto avvenuto in precedenza, come intuibile dalla Hotel Thélusson, con un arco trionfale di ingresso dalla dimensione ancora più effimera perché non incastonato in un portico; l'emiclo che si rifa all'opera di de Wailly ma si inizia a vedere uno slegarsi dal linguaggio precedente, pur tenendolo presente.

Si intravede una dimensione di grandiosità tipicamente francese applicata anche ad interventi diversi, come una residenza privata.

Lo scontro con l'antichità emblematicamente rappresentato dall'affermazione di Piranesi « Sento il bisogno di produrre grandi idee e credo che se mi fosse affidato il piano di un nuovo universo sarei tanto folle da intraprenderlo », scontrandosi con l'impossibilità di realizzare qualcosa di nuovo all'altezza della magnificenza di Roma, verrà adottato da Ledoux: nel progetto utopistico della città di Chaux (1771-93), ampliamento delle saline, si osserva che il progetto del cimitero è quello di un nuovo universo: la dimensione di incatenamento alla Terra, la disperazione degli architetti trova una valvola di sfogo nel periodo rivoluzionario attraverso una progettazione utopistica; gli architetti immaginano opere realizzabili nei progetti e, allo stesso modo, immaginano un futuro in cui sia possibile edificare oggetti impensabili.

Questi concetti utopici, che permarranno fino ai giorni nostri, vedranno una loro realizzazione solo in tempi recenti, con opere come l'Atomium di Bruxelles o le opere sperimentali di Anish Kapoor (Leviathan, 2011, Parigi); Tarantura, 2000, Napoli; progetto per la stazione di Monte Sant'Angelo; tutte queste realizzazioni sono accomunate dall'idea di passaggio tra mondi diversi).

Ritornando all'epoca in oggetto, i principi dell'utopia si riferiscono in un certo modo con il principio di Piranesi sull'universo (visibile nelle sue opere di disegno con macrostrutture e opere in cui è evidenziata la componente materica, o il principio della costruzione di opere antiche e l'accentuazione del rustico).

Con il progressivo (e rinato) abbandono dell'ordine a ridosso della rivoluzione francese, si comprende che la norma può essere rivoluzionata.

Altro elemento che acquisisce libertà è la dimensione filosofica: la realizzazione ad Ermenonville

del Giardino di Rousseau (René de Girardin, Jean-Marie Morel, Hubert Robert; 1763) in cui si trova la sua tomba si riconosce una dimensione puramente pittorica che acquisisce però il pensiero di Rousseau, che vedeva l'uomo che torna alla natura, cerca la dimensione agreste => non può relazionarsi col giardino francese geometrico, necessita di spazi quasi non governati dall'uomo; Robert è un pittore che ha accompagnato l'abbé du Saint-Hilaire nel suo viaggio nel regno delle due Sicilie; era noto come pittore monumentale e di paesaggi e trova la sua massima espressione nella realizzazione dell'isola ospitante la tomba di Rousseau, circondata da alberi e con l'introduzione di una dimensione di forte sentimentalizzazione (a differenza della precedente dimensione logica, pur adottando alcuni principi come il governo della luce; ciò viene citato da de Girardin nel suo *De la composition des paysages* nel 1777); ciò viene tradotto in architettura, come riscontrabile nel *Le Génie de l'architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780) di Nicolas Le Camus de Mézières; nel suo edificio dei grani, dalla struttura circolare, si legge una chiusura degli operai quasi come carcerati (poi distrutto): le opere iniziano a diventare parlanti, comunicano ciò che accade all'interno.

Questo spirito caratterizzerà gli architetti rivoluzionari (contraddizione in termini: avendo lavorato nella fase assolutistica verranno accusati di essere architetti del regime; nonostante il loro messaggio rivoluzionario non riusciranno a inserirsi nel clima).

Etienne-Louis Boullée, uno dei più noti arch. riv., si dedicò principalmente al disegno dicendo che l'arte del costruire sia un'arte secondaria, che può essere considerata come la parte scientifica della architettura; l'arte propriamente detta è la scienza, che si crede di dover distinguere nell'architettura. Da quest'affermazione nascerà la disputa tra l'arte del costruire e l'arte dell'architettura.

Negli anni della formazione produce una serie di progetti in linea con l'impostazione francese di quegli anni (es. Teatro per la Place du Carrousel), a grande scala; l'uomo inizia ad avere dimensioni sempre minori: più ci si avvicina ad un illuminismo rivoluzionario più le forme e le dimensioni si accentuano; celebre esempio è il Cenotafio a Newton in cui si legge la volontà di depauperare il dato costruttivo per tentare di annullarlo e andarci oltre, arrivando all'essenza del monumento con dimensione sentimentale, monumentale, chiaroscuro attraverso l'utilizzo di forme pure platoniche (principalmente quadrato, sfera e triangolo). Seguono numerosi altri progetti significativi, come l'ampliamento della biblioteca nazionale di Parigi (con un basamento interamente rivestito in libri, quasi come sorreggessero l'architettura che risulta inondata di luce, con forme semplici ma monumentali).

Altro architetto in questa corrente è Jean-Jacques Lequeu; frequenta Roma e si confronta

ta con le antichità; disegnatore dell'uomo urtante simbolo del periodo e guarda al futuro con occhio architettonico; i suoi disegni ritraggono architetture effimere all'interno di dimensioni fortemente paesaggistiche, talvolta in piena imitazione della natura o con finti ruderi; progetta anche opere con temi più provocatori, secondo il tema dell'architettura parlante: esempio è una fabbrica per il latte, realizzata in forma di mucca, o grandi divertissements da giardino come una fontana a forma di elefante con all'interno ambienti che rievocano mondi esotici...

Allo stesso modo di Boullée segna il palazzo di giustizia con archi massicci, riprendendo i chiaroscuri piranesiani e l'accentuazione del bugnato. Chiaro il riferimento a Boullée nel Tempio della Terra; i due infatti saranno profondamente legati per la loro visione utopistica.

Claude-Nicolas Ledoux è prettamente pratico ma ha una singolarità: non è mai stato in Italia, non avendo vinto il Prix de Rome, si confrontò con alcuni inglesi e col tema della monumentalità antica (tramite gli envoy); tra le sue realizzazioni si segnala l'Hôtel d'Hallwyl (1766-67), con ingresso ad arco e un'interessante asimmetria nella composizione degli ambienti, con un fondale illusorio nel giardino che guardava su un paesaggio. Altro dato interessante è la sua trasformazione della colonnade nell'Hôtel de Montmorency (1769), con appartamenti del principe [principessa] racchiusi da una rotonda ma interessante è l'accostamento di due facciate uguali per dare pari opportunità ai due appartamenti.

Il rapporto col Neoclassico in Ledoux diventerà preponderante, come visibile nella Maison Guimard (1773-76) accostata al teatro; ha una struttura profondamente simmetrica con un richiamo al tempio in antis col portico, aperto e sormontato da un'enorme nicchia cassettonata che evoca i ruderi del Tempio di Venere a Roma (di cui rimane solo la volta!).

Nel Teatro di Besançon (1775-84) la dimensione del nitore e della riduzione al minimo tentata da Boullée trova compimento con il depauperamento di qualsiasi elemento di rivestimento in facciata; unico elemento di decoro è il portico (che acquisisce però funzione statica); la sala, oggi distrutta, abbandona la tipologia del teatro classico con palchi in favore di una grande cavea sormontata da colonne che si rifanno all'ampliamento della biblioteca nazionale di Boullée.

Ledoux è particolarmente noto per le sue barriere daziarie (nelle quali si coglie la sua dimensione più Piranesiana), architetture parlanti, sentimentali e con gioco di luci: furono le prime opere assalite e demolite dalla popolazione proprio perché simbolo del potere e del controllo;

sin dal progetto viene mostrata la dimensione terrificata del controllo della città; nella Barrière du Trône realizza quasi un autentico portico piranesiano (tenendo insieme lezioni di altri ambiti, come il fuoriscala di Giulio Romano), nella Rotonde de la Villette si nota l'accostamento di forme platoniche (Boullée) oppure, come nel progetto per la prigione di Aix en Provence, architetture totalmente parlanti.

Infine, suo progetto utopistico è quello per le saline di Chanx, struttura nata nella fase assolutistica per un "monopolio" del re, dopo la rivoluzione immagina una chiave utopistica, disegnando in carcere (per le accuse già menzionate); l'opera realizzata è un emiciclo con portico d'ingresso simile agli Hôtel, cortile, casa del custode e strutture di servizio; interessante è l'interno del portico (avente grande scala e di estetica greca, con colonne doriche senza base) che ha una finta grotta artificiale che racconta una dimensione salina, con un foro da cui fuoriesce una colata scultorea di sale. La casa del direttore ha colonne fasciate per accentuare il chiaroscuro, pur con evidente riferimento a una villa palladiana.

L'ampliamento utopistico ha una chiave sociale, con sistemazione scalare per gli ordini sociali all'interno del quale inserisce strutture parlanti, con un parallelismo con Boullée. Esempio è il Pacifère, tribunale nel quale le dispute si risolvono amichevolmente, o la casa dei guardiani del fiume, attraversata dal fiume stesso, fino ad arrivare ad un profondo simbolismo come con l'Oikema, con una pianta che richiama un fallo in erezione (meno evidente in alzato), o la Catacomba che si articola come una grande stera celeste e all'immagine futuristica del progetto in elevazione del cimitero, quasi un secondo universo nel quale i morti troveranno nuova vita.

La laicizzazione di Site Geneviève in Pantoon trova la sua moderna traduzione in architettura attraverso la tamponatura e la rimozione di tutto l'apparato decorativo; è avvenuto l'abbandono della norma, vista come un elemento di oppressione durante la Rivoluzione: la classicità, l'Antico da cui non si riusciva a liberare; i progetti dell'utopia trovano una loro espressione nel completamento di questa trasformazione (resterà iconica anche con Aldo Rossi).

Il Neoclassicismo si diffonderà in Europa con inflessioni diverse in tempi diversi, inizialmente in Inghilterra con chiave nazionalistica, nata con la cultura archeologica e palladiana col neopalladianismo oppure, dove permane l'assolutismo, con rievocazioni del mondo romano; in Germania prende il sopravvento la dimensione archeologica con un'impronta profondamente greca dovuta a Winckelmann (Schloss di Weimar, 1800-03, Heinrich Gentz) e lo stesso nei paesi nella stera di influenza della Germania come la Svezia, anche se in maniera tozza, adottata a tradizioni locali (Skärva Manor); o strutture in

evoluzione: Christian Frederick Hansen per la Cattedrale di Nostra Signora di Copenhagen (1811-29) ad un edificio inizialmente profondamente neoclassico di ordine greco subentra un completamento post-restaurazione nazionalistico, con un campanile neo-romanico in prossimità dell'ingresso.

In Italia, e in particolare a Napoli, il Neoclassicismo arriva tardi: con Ferdinando IV il linguaggio predominante è tardobarocco-Rococò, con pochi e limitati interventi neoclassici; la dimensione greco-romana arriva solo nel decennio francese (1806-1815) con l'importazione della lezione (e di architetti) francese, trasmessa agli arch. italiani; uno degli edifici più pienamente greco in questo senso è Villa Lucia (nel parco (critico), realizzata per il capo della polizia murattiana, in una parte privata della villa Floridiana, e l'Osservatorio Astronomico, con un frontone greco (con colonne romane?!) applicato alla facciata, oppure con le sistemazioni interne di stampo Neo-pompeiano, come avverrà con Niccolini (salottino nella reggia di Capodimonte con false prospettive e stili pompeiani).

Nell'Ottocento il tema della città esplose in maniera preponderante:

Città e Urbanistica

François [♀] Choisy anticipa la questione in *The Modern City: planning in the 19th century* (1969); afferma che lo sviluppo di nuovi mezzi di comunicazione consente una crescente mobilità alla popolazione, fornendo un'informazione sincronizzata in modo più preciso con il ritmo in accelerazione della Storia; ferrovie, stampa e telegrafo soppianderanno gradualmente lo spazio nel suo precedente ruolo informativo.

Nel 1804 nasce la locomotiva su binari a vapore, che impatterà sulla città e sul paesaggio portando un ritmo progressivamente più veloce.

Con la Rivoluzione Industriale, nata in Inghilterra in virtù della tradizionale figura di autonomia della persona (a differenza dell'assolutismo); partendo dalla prima fusione del ferro con carbon coke nel 1709 di Abraham Darby (e, dunque, la possibilità di aumentare il calore rispetto al legno) sarà una delle prime innovazioni, seguita da opere come il filatoio automatico (Richard Arkwright, 1769) o la Tessitura automatica (1784, Edmund Cartwright), entrambe ad acqua, fino ad arrivare con James Watt nel 1785-90 alla macchina a vapore, con macchinari sempre più adattabili a spazi contenuti.

Ciò implica il passaggio da una produzione a scala familiare ad una di tipo industriale, con numerosi tecnici raccolti in una fabbrica; mentre prima era possibile un lavoro in casa contadina (l'uomo coltiva la terra, la donna al filatoio) in una dimensione diffusa sul territorio che convogliava verso il commerciante, si passa alla figura di un imprenditore che acquista un fabbricato

e chiama una manodopera concentrata per produzione intensiva. Ne segue una grande movimentazione verso le città in virtù del maggior guadagno: la popolazione in Europa nella prima metà del Settecento è $\frac{1}{5}$ urbana e $\frac{4}{5}$ rurale; nel 1830 la proporzione si inverte; si registra inoltre un incremento demografico: dagli inizi del XIX secolo al 1914 circa la popolazione aumenta da 190M a 473M, le città da almeno 100k abitanti aumentano da 22 a 123 e le metropoli, dalla sola Londra, diventano più di 20. Tale crescita demografica si riflette nel mondo intero, in particolare negli USA: dai 5k abitanti a Chicago nel 1850, nel 1900 diventano 1,7M; analogamente NY nel 1800 aveva 50k abitanti, nel 1914 diventano 7M.

Tutto ciò impatta in maniera forte tutti gli ambiti culturali, inclusa la Storia dell'Arte (Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare*, 1877), generando anche istanze nuove (le stazioni, ad esempio), la nascita di una nuova classe operaia e di risolverne le esigenze abitative; muta l'immagine stessa della città: la raffigurazione di Londra del Canaletto (1747) mostra una città che vuole essere Settecentesca, ma incorniciata da un'opera di ingegneria, un ponte che sembra imitare un arco di trionfo all'antica; quest'immagine che mostra la conflittualità del periodo muta in pochi istanti, quando il numero di cimiteri di una città diventa il simbolo della sua ricchezza ed egemonia; ovviamente ciò porta diversi risvolti negativi, raffigurati da G. Doré (incisioni del 1872 come *I quartieri sorti sotto i viadotti ferroviari di Londra*) e con influssi anche in letteratura ecc.; muta anche l'occhio dell'architetto, che deve intervenire su una realtà in rapidissima evoluzione e con diverse problematiche, innanzitutto igienico-sanitarie (es. epidemie di Colera); in questa fase nasce una nuova scienza: l'urbanistica, che si inserisce nella formazione degli architetti ma innanzitutto degli ingegneri, ovvero coloro che ragionano in maniera logica sull'intervento e sulla gestione della città; con le sue vittorie e le sue sconfitte.

Prima esplosione avviene negli USA, ma si interviene su zone prive di contesto e di insediamenti storici; si parla sostanzialmente di città di nuova fondazione, con un approccio logicamente diverso dalle città dotate di un nucleo antico. I modelli sono quelli dell'Antico, moltiplicati secondo le necessità: l'impianto urbano di William Penn per Pennsylvania, in Maryland (1681-83) prevede una piazza centrale simile a un foro in cui confluiscono due assi viari principali da cui dipende una griglia ortogonale secondaria; in altri casi, come la costruzione della nuova capitale Washington (1800, Pierre-Charles L'Enfant), si preferisce un impiego di assi trasversali sulla maglia ortogonale, consentendo in maniera democratica al cittadino di muoversi in modo meno rigido attraverso i principali luoghi istituzionali; tale maglia sarà riproposta in molte altre città, come Manhattan. Ironicamente, questo principio democratico ha al suo interno

una chiara ispirazione a Versailles.

In Francia, uno dei primi interventi a scala urbana tra nucleo antico e città di espansione oltre le mura di cinta è realizzato a Nancy da Emmanuel Héré de Corny tra il 1752 e il 1753 attraverso la realizzazione di 3 piazze in successione (P. de la Carrière, Royale, Stanislas) in cui la piazza centrale è un passeggio alberato, secondo la tradizione del giardino pubblico come luogo di rappresentanza della borghesia; oltre la porta della città si organizza e regolarizza una piazza quasi su modello di place Vendôme (rettangolo con angoli smussati) e, nella zona interna, una piazza formale, molto scenografica e barocca; l'intervento è in generale barocco per la dimensione sfarzosa e urbanistico per la scala e l'obiettivo (non possiamo ancora parlare però di urbanistica).

Altri interventi con modalità diversa, non imposta dall'alto, avvengono in Inghilterra (in virtù della filosofia economica più liberale, dà spazio all'imprenditoria borghese).

Bath, città che ha subito una fortissima crescita perché destinata ai bagni termali (sia per servizi, con persone che lavoravano di indotto, che per turismo); John Wood I realizza nel 1754 il Circus, evocativo del mondo romano (traiano) ma con l'intenzione di occupare al massimo il fronte stradale del lotto di pertinenza creando un'opera esteticamente pregevole, disegnando sia gli spazi interni che l'ambiente urbano. Il vicino Royal Crescent, di John Wood II (figlio), ha un'impostazione di mercato traiano; è interessante la diversa attenzione tra la facciata su strada con la sua accezione più magniloquente, mentre sul retro si vede la modernità dell'intervento con spazi pienamente funzionali (scontro tra necessità classicista e dimensione borghese contemporanea).

Simili interventi si ripercorrono in Inghilterra nel Settecento, come ad Edimburgo (Landscape Crescent, 1789-93, perde la dimensione classica salvo un timpano schiacciato con paraste).

Londra passa dall'essere una città relativamente contenuta a ridosso del fiume con alcuni borghi extra-moenia (860k abitanti nel 1750) fino ad aumentare vertiginosamente in estensione e numero di abitanti (1,4M nel 1850, 4,2M nel 1901); la nazione tende a lasciare libero spazio all'imprenditoria, in alcuni casi di incarica reale: il principe, commissionando ad uno dei grandi architetti del classicismo inglese, John Nash, una Royal Estate a Regent's Park (1811) che segue le esperienze di Bath ed Edimburgo con una dimensione molto più grandiosa, con un piano terra porticato, belle strutture a ballatoio e un'imposizione della dimensione greca. A Regent Street si osservano altre strutture che seguono il fronte stradale che ad oggi caratterizza

zano il centro più noto di Londra con una dimensione mista (commercio al piano terra, residenza ai piani superiori). Altro esempio è il Clapham Park (1849), in cui vengono introdotti crescent e strutture a corte allungata (navità).

La nuova dimensione della città accende un dibattito architettonico-filosofico: alcuni guardano con spavento a questa nuova città industriale, come il teorico A.W. Pugin che, essendo profondamente cristiano, ritiene che l'unica modalità d'intervento sull'inarrestabile industrializzazione in maniera estetica è l'utilizzo del gotico, linguaggio che meglio si adatta alla verticalità delle ciminiere; la dimensione della economia dell'imprenditore può essere mascherata con una qualità architettonica rivestendo le facciate con stilemi gotici, ordine per eccellenza in chiave identitaria religiosa e nazionale; tale prospettiva è ovviamente accolta come retrograda, poiché torna sulla chiave decorativa.

Al contrario, chi ~~preferisce~~ percepisce che le istanze della funzionalità dell'industria, la quotidianità delle cose può essere la chiave di volta per il passaggio a una vera modernità, con edifici non interessati all'ornamento ma alla produzione, all'economia e dunque alla realtà come possibili modelli della nuova architettura è Schinkel (es. Accademia di Architettura, Berlino 1832), con produzioni sempre più scarnificate del linguaggio decorativo e stereotipate secondo il modulo della produzione seriale.

Le nuove città vedono nel modello della città utopistica di Ledoux una struttura che possa rispondere alle esigenze della contemporaneità: Chaux è vista come una grande macchina ideale che raccoglie tutte le funzioni (produttiva, residenziale, di svago...). L'intervento sulla città moderna verrà rivoluzionato dagli imprenditori stessi, che dovendo risolvere i propri problemi adottano le soluzioni migliori per i propri insediamenti: inizia ad essere particolarmente complesso l'inserimento di fabbriche nelle città, poiché la crescita dell'area urbana implica un aumento del costo del terreno, delle maestranze, di costruzione... verranno realizzate delle nuove tipologie.

Primi tra questi è François-Marie-Charles Fourier, che introduce il modello fondativo del Falansterio, modello fondativo ripetibile che risponde al meglio alle problematiche per il buon funzionamento di una struttura; prevede che una struttura simile possa ospitare almeno 1620 persone, grazie ad una precisa articolazione dell'edificio, avente almeno tre piani e un sottotetto ospitante sale ed alloggi per bambini ed anziani, isolati dalla strada-galleria; è una piccola città senza strade esterne e esposte alle intemperie, la fabbrica diventa una piccola città senza dover dipendere dalla città propriamente detta: il datore di lavoro offre tutte le necessità per la buona qualità di vita dell'operaio.

Questa struttura rappresenta in qualche modo un'evoluzione sul tema utopistico delle saline di Chanx e, sulla base di questo, nasceranno altre tipologie simili come il Grand Horta (1810-22) in Belgio, dell'arch. Bruno Renard per Henri Degorge, dove la piazza principale del complesso è luogo di ritrovo dove al posto del campanile è presente l'orologio che detta i tempi del lavoro; ~~Et~~ un altro esempio è il Familistère di Guise di Jean-Baptiste-André Godin (1858-83) che ha un complesso residenziale, la fabbrica, un fiume che divide in maniera sanitaria i due spazi, la chiesa, un asilo nido, teatro, scuola, bagni, lavanderie e una grande corte nel complesso residenziale al cui interno la comunità operaia poteva riunirsi, celebrare occasioni e conquiste della fabbrica; le case sono a ballatoio (non più a due piani come i crescent ma sovrapposte tra loro, riducendo il costo del terreno). Molte di queste strutture sono state convertite in musei o hotel.

In ambito inglese, Robert Owen recupera ed adotta la tipologia del crescent per il villaggio cotoniero di New Lanark (1800) per le residenze, organizzate con grande attenzione al paesaggio secondo la tradizione inglese.

A questi interventi seguono esempi simili in cui gli imprenditori inizieranno a costruire città a proprio nome, come Arkroydon (Halifax, 1859) di Edward Arkroyd, con case a schiera rispondenti a nuove istanze (massa operaia principalmente contadina, per preservare la tradizione e ridurre i costi di vita ogni casa ha un suo giardino di pertinenza); diventando il modello della residenza inglese per eccellenza. Saltaire (1853, di Titus Salt) realizza un analogo complesso residenziale a ridosso della fabbrica tessile con un parco (qualità di vita superiore).

In Germania vengono introdotte modalità nuove, con una forte perdita della dimensione agricola in virtù della nuova egemonia nel campo siderurgico; uno dei primi esempi è Kronenberg ed Essen (1872-74), per l'industria siderurgica di Krupp, in cui nascono le Siedlungen, stecche abitative operaie con dimensioni ridotte al minimo abitativo possibile.

Anche in Italia avvengono simili sperimentazioni, con l'utopistico tentativo della colonia di San Lencio per la produzione della seta, (parzialmente) realizzata da Collecini nel 1789 probabilmente su modello di un sistema a raggiera su una piazza principale, o il Real Sito di Carditello (Collecini) per la produzione della mozzarella con un complesso a esedra in cui era possibile fare corse di cavalli e celebrare momenti di festa.

Quest'attività prosegue anche durante il decennio francese: ad esempio, ad Ateleta (L'Aquila) nel 1811 Murat propone sistemi di insediamento per alleggerire l'aggravio demografico

della capitale con una serie di benefici fiscali (visione nuova per consentire un sistema diverso: la risposta all'istanza demografica non si traduce in un'intensificazione del costruito ma al contrario si stimola la movimentazione di persone verso altre realtà abitative, evitando un'eccessiva preponderanza della capitale sul regno, implementando l'investimento verso produzioni interne al regno come avverrà anche con la Mangiana (Vibo Valentia) dove si istituisce una fabbrica siderurgica di cannoni con una piccola città operaia; queste esperienze verranno poi sistematizzate come a

Crespi d'Adda in Capriate (Bs) nel 1875-93, col Cotanificio di Cristoforo Benigno Crespi degli architetti G. Moratti ed E. Piravano con un piccolo modello con riferimenti che ruotano intorno alla fabbrica stessa, che acquisisce una sua qualità architettonica, la piazza principale con la ciminiera come elemento di identità collettiva, il fronte di accesso alla fabbrica come snodo tra industria e complesso residenziale che si sviluppa a ridosso con una dimensione a scalare progressiva degli impiegati: a ridosso dell'industria si trovano le residenze degli operai, partendo dai Palasoc (micro-condomini) con poi villette bifamiliari e, più all'esterno (più salubre), i villini per impiegati e dirigenti: ciò in accordo col modello di Chaux; la stessa impostazione è data al cimitero, col monumento principale per l'imprenditore e a seguire gli spazi per il resto della comunità; ciò sarà d'ispirazione per la zonizzazione.

A Parigi è celebre un intervento che darà il via all'urbanistica vera e propria perché non privato ma pubblico, che porterà alla sistematizzazione di interventi diversi.

La necessità dell'intervento nasce per motivi prettamente politici: con i moti rivoluzionari del 1848 ci si rende conto che la conformazione ancora medioevale del tracciato urbano parigino consentiva ai rivoluzionari un movimento facile, limitando l'effettivo governo del territorio.

Napoleone III, con la costituzione del Secondo Impero francese nel 1852 decide di intervenire in maniera radicale sulla capitale, incaricando il barone Georges-Eugène Haussmann, ingegnere e prefetto di Parigi, di realizzare un nuovo modello di città dove, in maniera moderna acquisisce necessità borghesi ma si pone strategicamente come risultato di un intervento assolutista (come per place Vendôme/place Royale, con un ridisegno delle facciate anche se sul retro vi sono inesti con le preesistenze; nel 1806-08 con l'incarico a Percier e Fontaine della sistemazione di Rue de Rivoli, in affaccio sui giardini delle Tuileries si osserva un persistere dell'attica seicentesca malgrado l'inserimento di portici per agevolare il passeggio dei borghesi nella principale via di Parigi.

Il complesso sistema viario della Parigi prerivoluzionaria ('48), con al centro la residenza

reale mostra le criticità nel contrastare le barricate e i moti rivoluzionari; il 1848 fu un'occasione per una rivoluzione non solo nel tracciato urbano ma anche amministrativa: nel 1859 gli arrondissements passano da 12 a 20 (più è piccolo più il governo del territorio è efficace, con un decentramento dei corpi di polizia) e un intervento sull'impostazione viaria con le Tre Rose, tre cerchi che consentono il movimento rapido su tre livelli delle forze di polizia nelle varie zone della città con una serie di strade di interconnessione tra gli anelli; quest'intervento nasconde attraverso Haussmann la modernità, malgrado l'impostazione di natura politica, frutto dell'École Polytechnique e ne rappresenta infatti la piena maturazione data la gestione infrastrutturale contro i moti rivoluzionari, introducendo anche strutture ed impianti che fanno funzionare meglio la città: l'ingegnere François-Eugène Belgrand raddoppia la rete idrica, triplica la portata d'acqua e l'impianto di illuminazione; viene fondata la compagnie générale des Omnibus e, dunque, un mezzo di comunicazione pubblico e una serie di infrastrutture (ospedali, parchi... e un nuovo cimitero); tali interventi erano talmente grandi che furono impiegati anche come elemento di spettacolarizzazione, con visite guidate nei canali sotterranei. L'intervento si realizza anche nel cuore della città storica, l'Ile de France, dove 3 assi tagliano l'isola e vengono ivi fondate le principali istituzioni; si apre la nuova immagine di Parigi che influenzerà anche l'arte, dall'Impressionismo in poi; si osserva che gli angoli smussati vengono largamente impiegati nei palazzi d'angolo; negli stessi edifici si osserva una differenziazione sociale: il piano terra dedicato al commercio, il piano nobile alla classe aristocratica, poi salendo borghese fino ai bohémien nel sottotetto.

Negli spazi nodali di raccordo vengono inseriti monumenti, strutture di servizio come l'Opéra, centri di polizia o altre grandi infrastrutture che rivoluzioneranno anche strutture e cave industriali come la cava siderurgica di Buttes Chaumont, trasformata da Jean-Charles Adolphe Alphand nel 1867 in un grande pubblico, ad oggi il giardino col maggior numero di varietà di essenze al mondo; Alphand, ingegnere di ponti e strade, è il responsabile di questo e altri interventi (Bois de Boulogne, Bois des Vincennes, Parc Monceau, Parc Montsouris...) per fare in modo che la nuova classe borghese avesse degli spazi di rappresentanza.

All'esempio francese si ispirarono numerose altre città europee (tra cui Napoli); diversa è la situazione a Vienna, grande capitale dell'impero Austro-Ungarico di origini romane, crescerà nel tempo senza però superare il circuito murario fino all'Ottocento; resta inalterato il fossato e la fascia di rispetto priva di edificato (pari alla distanza di tiro di un cannone). Questi ruoti

non avevano più funzione bellica, ed iniziano a scomparire: a Vienna, limitata nel circuito murario, crescono i borghi (rispettando la fascia) fino a circondare la città; con un sistema di ville e parchi delle grandi famiglie; si cerca un intervento che preservi l'identità storica, le proprietà dei nobili e evitando una zona di edilizia residenziale intensiva, mantenendo un'elevata qualità di vita; viene realizzato il Ring tra il 1858 e il 1859, un sistema di circumnavigazione e interconnessione tra città vecchia e nuova con un sistema di parchi pubblici integrato ai parchi privati e un sistema di infrastrutture nuove, connesse con strade di raccordo tra gli assi viari preesistenti (con uno studio attento dell'esistente); nuove infrastrutture sono i musei, il palazzo del comune, il Reichstag (Parlamento), che si confrontano con il linguaggio degli stili: il museo, luogo della cultura, è neorinascimentale; l'identità locale del comune, della mitteleuropa, si rifà al gotico come richiamo alla signoria; il Parlamento, luogo più alto della politica, è neogotico. Si vede dunque come l'Ottocento ha in sé le nuove istanze dell'ingegneria e l'utilizzo dei linguaggi in architettura.

A Napoli, dopo l'Unità avviene un grande intervento sulle ferrovie (non Napoli-Portici) ma Napoli-Roma, con la stazione che collegava la città al resto d'Italia. Come altre città ha sofferto il colera, vengono progettati grandi interventi di ridisegno delle fognature, risolta da Gaetano Bruno nel 1898; vi furono interventi anche a scala urbana ma fu occasione per i Savoia di incidere sulla ex capitale di un regno, poi seconda e terza città d'Italia, tracciando un'immagine nella città del nuovo governo (l'epidemia fu utilizzata come pretesto politico; in teoria la risistemazione delle fognature era già sufficiente; lo spurgo è in prossimità di via Partenope, dove venne organizzato e risistemato il lungomare con un frangiflutti curvo; seguì un discorso sul ridisegno dei quartieri bassi attraverso un rettilineo che collegasse i punti principali della modernità: la ferrovia, lo spazio dell'economia a grande scala (la Borsa), lo spazio dell'economia al dettaglio (via Toledo) e lo spazio del comune di rappresentanza (piazza municipio); vi furono diversi interventi e proposte (già prima del Colera, l'idea nasce con la nascita del 1860 della ferrovia; nella mancanza di fondi il colera permise la realizzazione. Addirittura L'ament Young progettò una strada sinuosa proto-Liberty con al di sotto una struttura di collegamento sotterranea (primo a proporre una metropolitana a Napoli, come realizzata oggi).

Si pensa di ampliare il fronte verso mare oltre la villa comunale, inizialmente prevedendo uno spostamento della villa comunale a mare con una lottizzazione retrostante o addirittura eliminare l'ansa del golfo e realizzare un enorme complesso residenziale borghese riducendo la villa ad un sistema di piazze alberate; anticipano la principale economia della città (il mattone).

Il progetto realizzato prevede l'insediamento di strutture residenziali nella zona orientale a carattere popolare, il taglio del rettilineo e di connessione col centro antico con via Duomo, il sistema di smistamento tra via Toledo e il Municipio, l'allargamento di via Duomo che ribalta l'ottica di lettura del centro antico (sembra la strada principale) e una divisione sociale dell'impianto della città: al Venero s'insedia la borghesia, a Chiaia l'aristocrazia storica e l'alta borghesia, la costruzione di un nuovo quartiere sul piano alterando la linea di Chiaia con la finzione del quartiere dei marinai (800) e il quartiere operaio a oriente che prosegue nel tempo verso Est poiché vi si insediano le prime fabbriche e le prime infrastrutture (carcere, manicomio, cimitero, industrie, e i grandi istituti tecnici: il Leonardo da Vinci è ad oggi il più grande istituto tecnico del Mezzogiorno, impiegato per istruire i figli della classe operaia seguendo pienamente l'impostazione di Haussmann).

Questa dimensione fortemente sociale sarà alla base di nuovi ripensamenti: Charles Booth, filantropo, investe per studi sulla città operaia cercando di comprendere le dinamiche della movimentazione dei costi del terreno e dunque della casa; osserva che il problema della casa non è da imputare ad una penuria di abitazioni ma ad una scarso potere di acquisto da parte dei ceti poveri; ritiene necessario l'intervento dello Stato con residenze a basso costo, mostrando come ciò risolva problemi di mercato.

Nascono in quest'ottica società al servizio dello Stato, principalmente in Inghilterra, che si occupano dell'acquisto e diradamento di suoli ad edilizia intensiva per consentire una qualità urbana agli operai. Questi interventi si rivelano inutili: il problema fu risolto per 47 le persone, con 1M di persone ancora in condizioni inadeguate; tutte queste situazioni non sono che un preambolo della nascita dell'urbanistica, che avviene a...

Barcellona, città da sempre profondamente socialista in uno stato profondamente monarchico, che ha sempre conservato una propria autonomia. Costretta all'interno del suo nucleo murario, conserva l'impianto romano e, pur essendo tra le principali città operaie della Spagna, costruisce e cresce all'interno di sé stessa: viene impedita la demolizione delle mura dalla monarchia, interessata al governo della città (rivoluzionaria); con l'ascesa di un governo socialista fu permessa la demolizione delle mura; viene incaricato **Ydelfons Cerdà** e **Smyer** di effettuare un rilievo del nucleo antico e dei sobborghi (non vicinissimi) per fare un bando di concorso per un piano di ampliamento e raccordo; gli interventi proposti nel 1858 sono

diversi, tra chi la immagina come un nuovo ring con piazze che imitano una lenta crescita nel tempo, difformità varie di tipologie e dimensioni dei lotti in funzione del ceto sociale, un sistema a ventaglio all'antica... Grande rivoluzione sarà quella dello stesso Cerda: boccia tutti i disegni e fa vincere il proprio sistema, con un piano urbanistico nato dallo studio approfondito di un modello ripetibile, distinguendo tra intervento statale e privato (governato comunque dallo Stato): allo Stato sono demandate le infrastrutture (strade, servizi...), costruisce una griglia di lotti che devono avere edifici rispondenti a precisi modelli: un isolato ha una certa dimensione, un quartiere ha un determinato numero di isolati e ogni isolato ha le sue infrastrutture; 4 quartieri = 1 distretto; 4 distretti = 1 settore con ulteriori infrastrutture di pertinenza. Ne segue un piano urbanistico sociale in cui tutti hanno uno stesso lotto e devono rispettare la stessa legge per esprimere le proprie possibilità secondo precisi modi. Sono presenti assi viari trasversali come visto a Washington.

È ufficialmente nata l'urbanistica, con un piano regolatore che ha avuto diversi tipi di accezioni: Gustavo Giovannoni nel 1935 dice che esso comporta la sistemazione edilizia di una città e la previsione di un suo sviluppo futuro; al contrario Luigi Piccinato nel 1937 dice che il fine pratico dell'urbanistica è quello di dettare norme per l'organizzazione e il funzionamento di una vita urbana bella, sana, comoda ed economica; lentamente il concetto si evolve: Giovanni Astengo nel 1966 dice che l'urbanistica è una scienza che studia i fenomeni urbani in tutti i loro aspetti, avendo come propria fine la pianificazione del loro sviluppo storico; nel 1977 nel 2000 Bernardo Secchi dice che l'azione dell'urbanistica è stata rappresentata come ciò che pone fine a un inesorabile processo di peggioramento delle condizioni della città... e come inizio di un virtuoso processo del loro miglioramento: non più una previsione, ma un intervento correttivo.

Altre teorie urbanistiche di fine Ottocento sono quelle della città lineare, che prevede la possibilità di governare l'espansione urbana a parità di costo, allargandosi lungo una strada: più essa cresce, più i lotti vecchi acquisiscono potere economico mentre i nuovi mantengono un costo basso, consentendo a chiunque di potersi accostare alla città trovandosi progressivamente al centro; Arturo Soria y Mata, principale teorico, nel 1882 propone lotti con conformazioni ben precise e con standardizzazione, misure precise, spazi verdi, infrastrutture, differenziazione sociale all'interno dello stesso lotto, con appartamenti di testata ampi, lotti centrali medi e le cellule interne minori per la classe operaia; le cellule d'angolo, essendo esposte su due lati, sono più costose. Simile impostazione viene parzialmente realizzata a Madrid, nel tempo

sono diventate case di pessima frequentazione, oggi scommessa di rinnovamento.

I principi di Crescent e Città lineari saranno alla base dei grandi progetti di Le Corbusier per la colonizzazione delle colonie francesi in Africa, come il Piano di urbanizzazione di Algeri (1930-1933).

Ebenezer Howard, stenotipista, vede la nuova Chicago in crescita coi suoi grattacieli, ne resta colpito e, ritenendola disumana, propone sulla base della cultura anglosassone, un'idea di città immersa nel verde; a differenza degli altri standard formali (lotti, città lineari... tutto ha una forma preusa) prevede una forma puramente ideologica: il suo ideogramma descrive una città con un nucleo centrale e dei nuclei circostanti connessi da maglie di raccordo, spazi verdi e parchi in maniera tale che la città cresca pur mantenendo la dimensione di città-giardino: ciascun nucleo ha 1000 acri di terreno utilizzabile, 5000 acri di territorio di rispetto, 32k abitanti di cui 2k nella fascia agricola; la città deve essere principalmente immersa nel verde, non di acciaio e cemento; questa proposta verrà realizzata dall'Ing. Raymond Unwin e l'Arch. Barry Parker a Letchworth (1903-05), un territorio da loro acquistato che rispetta l'ideogramma; così saranno le varie città di provincia nel Regno Unito.

Difatto, sono nate le prime teorie urbanistiche: nel 1904, Camillo Sitte pubblica il primo numero della rivista *Der Städtebau*, prima rivista di urbanistica.

In Italia, dopo il Colera del 1884 e la prima legge urbanistica per il risanamento della città di Napoli (1885) nascono le riviste *L'ingegneria sanitaria* e *L'ingegnere igienista* (90/91) e nel 1903 nasce la legge Luzzatti, che istituisce le case popolari ^{che,} come detto da Booth, derivano da un intervento statale; ne segue nel 1908 la nascita dello IACP (Istituto autonomia case popolari); nascono una serie di servizi, tra cui la Società del Pane Quotidiano nel 1898 (distribuisce gratuitamente alimentari, vestiario, giocattoli, pentolame); viene istituito un modello scarnificato degli elementi decorativi, con un basamento con cantine e strutture di servizio ai residenti, cantonali e capertura; questo modello è applicabile ovunque (e, difatti, è visibile)

Nasce nel 1932 la prima rivista italiana sul tema, dopo l'introduzione dell'insegnamento nelle facoltà di ingegneria e nelle neistituite facoltà di architettura nel 1921; si cominciano a modificare le ~~infrastrutt~~ città con una crescente incisività delle infrastrutture, che

con il primo volo del 1903 collegano spazi sempre più lontani e l'utopia diventa sempre più il luogo della sperimentazione dell'immagine di una città, luogo sempre più planetario.

L'enorme crescita demografica farà sembrare il mondo sempre più piccolo, pensando alla necessità di urbanizzare nuovi mondi; utile per quest'analisi il cinema: il futuro diventa l'immagine preponderante, come visibile nel film *Metropolis* del 1927 o, più recentemente (e in maniera molto meno grandiosa) con *Blade Runner* (1982); un uomo che ormai riesce a padroneggiare di tutto (come in *Brazil*, 1985), governando la natura e la realtà stessa (come *Minority Report*). L'utopia diventa per l'urbanistica un modello fondamentale; si iniziano a proporre alternative alla soluzione del problema demografico, come il grattacielo (molte persone, spazio ridotto); altri personaggi come Sant'Elia prendono a modello le infrastrutture; lui stesso dichiara che la città debba essere essa stessa precaria perché le velocità di cambiamento sono tali da necessitare un continuo abbattimento e ricostruzione. Gli utopisti russi, come Georgij Tichonovic Krutikov (*Città volante*, 1928) pensano a città sospese in orbita, anticipando le stazioni orbitanti.

Le Corbusier proporrà la demolizione del centro storico di Parigi in favore di una città nuova per 3M di abitanti; sull'esperienza della Scuola di Chicago, Frank Lloyd Wright nella sua *Broadacre city* (1959) si rifà alla città-giardino, con grandissimi grattacieli collegati tramite macchine aeree con eliminazione delle case basse e abbondanza di verde; nel 1956 addirittura progetta il *Mile High Illinois*, grattacielo di ~~528~~ 528 piani per 100k impiegati, con parcheggio per 15k automobili e piazzole di atterraggio per 150 elicotteri, immagine dei grattacieli attuali degli Emirati Arabi.

Si avvia dunque l'immagine di una città sempre più precaria, che colonizza il mare ed è costruita con tubi perché transiente (*Constant Nieuwenhuis, New Babylon*, 1967), città che camminano (*Archigram, Plug-in city*, 1964) oppure in maniera contestataria fasce residenziali abitative che girano intorno alla Terra (*Superstudio, Monumento Continuo. New-New York*, 1971), palazzi che si alzano e si muovono, si costruiscono con le demolizioni della città vecchia (*Lebbens Woods*, 1940-2012)... fino ad arrivare a *Pizza City* (*Chris Burden*, 1991-96), affermazione dell'identità nazionale di complessi di migranti che tentano di trasferire la propria identità nella città nuova. Conurbazioni assolutamente destabilizzanti, come quelle di Hong Kong, con un'assoluta disumanizzazione degli spazi dove non ci si riconosce, oppure la liberalizzazione dell'utopia (*Cao Fei, The birth of RMB City*, 2009), dove ognuno può costruirsi virtualmente la città che

preferisce, scegliendo i propri vicini o comunità virtuali (Simcity, Facebook); come in *Paratropolis* (2013), di Alexander Biserama Bechere, la città è un complesso di simboli affastellati con cui bisogna confrontarsi.

Il tema di oggi è l'ecologia, il verde (Cairo Forum, Barcellona 2007) e adeguamenti tecnologici in città prive di spazi orizzontali => occorre verde verticali. Simbolica è la sperimentazione negli Emirati Arabi Uniti, principale paese per il possesso di petrolio, di città a consumo zero (Masdar City, Sir N. Foster, 2008-) con sistemi di recupero di energie e fonti rinnovabili.

Con la fine della fase neoclassica si avvia l'Ottocento e il suo *Ingegno e Progresso* eclatissimo; la trasformazione radicale delle infrastrutture è segno di progresso; il treno, simbolo di questo cambiamento porta riflessioni anche nel mondo architettonico: cambia la percezione del tempo, il viaggio non è più in carrozza; le grandi movimentazioni non avvengono più per rivoluzioni o altri grandi eventi, ma per lavoro o commercio in occasione delle Esposizioni nazionali o internazionali; l'architettura deve confrontarsi con l'industrializzazione, ciò avvia una riflessione sull'architettura fatta a macchina.

Esempio emblematico è il segno sul paesaggio lasciato dalle nuove infrastrutture: emblematico è il caso della ferrovia Napoli - Portici, che taglia ^(parchi delle) numerose ville del Miglio d'Oro impedendone l'accesso al mare.

Punto interessante è la necessità dell'ingegneria di intervenire con materiali nuovi: entrerà sulla scena tecnologica dell'ingegneria il ferro, che si presenterà come alternativa per la costruzione di ponti.

Napoli si dimostra un punto nodale in questa fase: nel 1845 ospita il congresso nazionale degli scienziati, in un periodo in cui la scienza diventa cardinale.

In questo periodo si avvia una discrasia tra il mondo dell'ingegneria e quello dell'architettura: l'Ottocento è considerato il secolo dell'ingegneria, poiché gli architetti si confrontano con la manualizzazione degli stili e nasce un dilemma cruciale, ben rappresentato da Cockerell in

The Professor's Dream (1848): "in quale stile devo costruire?"; avendo catalogato tutti i sistemi, l'architetto si trova davanti ad infinite possibilità di scelta, trovandosi di fatto incapace di evolversi oltre il riferimento, oltre l'Antico (come fatto dagli arch. rivoluzionari e in parte da Piranesi); cambiano anche i rapporti tra progettazione ed esecuzione, gli stili hanno esigenze espressive diverse, e il progettista deve poterli adottare rimanendo neutrale e traducendo meccanicamente i disegni; ciò porta ad una distinzione netta tra tecnica e composizione architettonica, e a

una distinzione concettuale tra edilizia e architettura: all'architetto è demandato il rivestimento dell'edificio, mentre l'ingegnere ragiona sulle modalità del costruire, confrontandosi con il primo materiale artificiale della Storia.

La Chiesa della Madeleine a Parigi (1761-1828, d'Ivry ⁽¹⁸⁰⁶⁾ → Vignon ^(1828, interni) → Huvé) riassume emblematicamente la condizione degli architetti, che impiegano stili diversi tra interno ed esterno; analogamente accade per la St. George's Hall a Liverpool (1839-40) o nel progetto di Sala per concerti di Cockerell.

Il ferro viene inizialmente impiegato in Inghilterra (tautori della Rivoluzione Industriale, primi ad introdurre i grandi macchinari, tra cui la locomotiva) a causa della necessità di costruire rapidamente una densa rete di infrastrutture per collegare ed efficientare l'economia: tra il 1775 e il 1779 si realizza il primo ponte in ghisa (30,5 m) con un sistema ad arco ad unica campata che funge da modello per le successive strutture; sulle spalle si notano delle concessioni formali, con degli elementi goticizzanti; si osserva la possibilità di realizzare grandi campate particolarmente leggere.

Altro esempio è il Buildwas Bridge (1796), originariamente in pietra e a più campate, Thomas Telford lo traduce con un sistema nuovo dove la campata, di 30,5 m anch'essa, ha un peso molto più ridotto (del primo ponte in ghisa); è assente una componente stilistica in favore della tecnica, pur rinviando ad alcuni modelli classici; si inizia a ragionare anche sul sistema statico, in particolare dello arco ribassato che permette una campata più ampia. A questi primi esperimenti seguono strutture sempre più ardite, come il Wearmouth bridge (1791; 71 m) che permetteva il passaggio di una nave; realizzato dallo stesso Wilson che diventerà figura di riferimento, tendendo sempre più ad alleggerire il sistema costruttivo.

In quegli anni si coglie un'evidente discrasia sociale: le strutture ardite degli ingegneri vengono rivestite secondo il gusto classico dell'epoca (ad esempio, i treni sono internamente arredati come salotti borghesi); a questo proposito Walter Benjamin nel 1935 afferma che la comparsa di un materiale artificiale nell'architettura, che subisce un'evoluzione progressivamente accelerata e riceve impulso decisivo nell'osservazione che la locomotiva funziona solo su binari di ferro, strutture modulari antesignane dei pilastri. Si evita il ferro nelle abitazioni, ma lo si impiega in diverse infrastrutture (tra cui le stazioni) e costruzioni transitorie; nello stesso tempo, si estende il campo di applicazione del vetro in architettura, ma le premesse sociali di un suo utilizzo più ampio in architettura si ritrovano solo cent'anni dopo.

I primi ponti, utilizzati nel campo delle applicazioni, pongono le basi di una nuova esigenza con

cui bisogna controntarsi.

Thomas Wilson è anche uno tra i primi ad utilizzare nel campo dell'edilizia, pur conservandosi un discorso legato al decoro: ad esempio, con Philip Hardwick lavora al St. Katharine Dock nel 1829 a Londra, in cui il sistema costruttivo con pilastri in ghisa e travi in ferro dolce (l'utilizzo del materiale è in funzione anche delle capacità statiche: la ghisa resiste bene a compressione, non a flessione) rispetta esigenze funzionali sia per la rapidità di montaggio che la resistenza ~~emp~~ agli incendi; l'opera è però coperta con una facciata tradizionale in muratura. Con William Strutt nel 1792 realizza un coronificio a Derby, in cui si osserva dai progetti l'utilizzo puntuale, modulare e standardizzato di un materiale adattabile a diverse funzioni, con ottime capacità di carico.

Il sistema costruttivo di queste fabbriche prevede pilastri in ghisa con raccordi che rispondano ad esigenze funzionali (es. passacavi), la possibilità di campate più ampie; i raccordi erano spesso misti, con elementi in legno (più flessibili), strutture di raccordo inferiore in terra o il resto in mattoni; in virtù della versatilità del materiale si osservano spesso degli elementi di decoro stilistico, più o meno esecutivi a seconda della ricchezza del committente o della permeabilità al pubblico.

Altra sperimentazione del ferro in architettura è quella di Victor Louis per la cupola del Theatre Français (del 1786) a Parigi; all'interno la struttura altamente tecnologica viene però mascherata per la necessità di dare attenzione al rivestimento architettonico, che si collega alla tradizione dei teatri europei.

L'innovazione continua a progredire grazie ad una sempre maggiore conoscenza dei carichi statici, diventando sempre più globale: nel 1803 L.A. de Cessart realizza il Pont des Arts a Parigi, dove il sistema strutturale in ferro è leggerissimo, ridotto al minimo rispetto ai ponti precedenti; le pile in mattoni sottostanti sono studiate per meglio sopportare le spinte delle acque, con forme allungate e smussate; la soletta del tracciato stradale è ridotta al minimo per permettere il passaggio.

Come accennato in precedenza, in Francia viene utilizzato il ferro anche per altre applicazioni: il rinforzo del frontone di Site Genevieve di Rondélet lascia intuire che l'utilizzo del ferro e delle catene permette la realizzazione di grandi strutture, con un sistema combinato e sinergico tra più materiali, come avverrà col cemento armato.

Queste differenze emergono in molti edifici, come la Borsa di Parigi (Halle au Blé, 1808), in cui un basamento tipicamente architettonico dell'aula circolare, con un richiamo agli stili e

alla tradizione è sovrastato da una cupola in ferro e vetro, con un lavoro di pura realtà strutturale.

Dato innovativo, e ulteriore progresso (che porta anche a vantaggi economici) è la realizzazione del ponte strallato, che vede come dato strutturale l'applicazione di una curva pari alla flessione che il ponte avrebbe subito in sua assenza, reagendo in maniera pari: si ottiene un ponte con utilizzo molto minore di materiali; in cui il concetto di catene viene ripreso per trasportare le sollecitazioni sugli stralli; primo intervento è il Merrimac River Bridge di James Finley (Newport, 1810, 72,5m), che verrà rapidamente adattato: Thomas Pape nel suo trattato del 1811 sui ponti lo ripeterà come modello di riferimento, segnando l'apertura della stagione di ponti strallati (importante in trattatistica) fino a coprire con campate uniche luci sempre maggiori, come il Clifton Bridge di Bristol (1829-64), con una copertura di 214 metri. Avvengono nuove sperimentazioni, focalizzate sul carattere statico: alla Scienza dei Materiali e allo studio dei materiali nuovi si abbina la Scienza delle Costruzioni, che consentirà di realizzare strutture sempre più ardite, come il Ponte di Brooklyn (NY, iniziato nel 1868) che acquisiscono valore anche turistico (Golden Gate bridge, 1933-37).

Questi avvenimenti cambieranno un'innovazione nella formazione di architetti e ingegneri: la strutturazione della conoscenza viene essenzialmente sistematizzata in Francia con una divisione ferma tra la scuola di architettura e quella d'ingegneria; agli architetti è demandato lo stile, il rinvio al classico e all'Antico, e ne segue una cultura di tipo artistico; l'École Normale d'Architecture verrà inglobata nella École des Beaux-Arts, analogamente a Napoli nell'Accademia di Belle Arti. A questa cultura umanistica si contrappone la cultura della costruzione del territorio, delle infrastrutture e dell'industria, ha una conoscenza più applicata al dato concreto: dall'École Centrale des Travaux Publics si passa all'École Polytechnique, che a Napoli nascerà nel 1814 con la Scuola di Applicazione di Ponti e Strade.

In questo senso, alcune figure risulteranno nodali nella costruzione di ponti: Jean-Rodolphe Perronet nel 1744 insegna all'École e, avendo padronanza di diverse scienze, realizza un'innovativa modalità di costruzione di ponti in pietra; a differenza della tecnica con cantine realizza tutte le volte in contemporanea grazie allo studio dei conci, con delle esili strutture smontabili contemporaneamente.

Nasce una nuova trattatistica sull'arte del costruire, in cui si conferma Rondelet che nel 1802 pubblica il Trattato teorico-pratico dell'arte del costruire, in cui sistematizza le diverse tecniche costruttive: come il manuale degli stili esiste ora il manuale della costruzione, che mostravano come costruire determinati elementi e le diverse reazioni statiche di determinate strutture, spiegando come poter

reagire a determinate questioni di carattere statico; intanto J.N.L. Durand reagisce al metodo statico con un metodo di carattere combinatorio che riduce il discorso sugli stili ad una combinazione di linee e punti, traducendo i diversi linguaggi dell'architettura in un unico linguaggio di carattere statico (secondo il ragionamento di Rondelet sul carattere statico puntuale dei pilastri o distribuito con le pareti); l'arte non è più un'arte d'imitazione, ma un recupero di un'astrattezza geometrica, secondo la logica di abbandono dello stile di Boullée.

Questo principio di astrazione verrà ulteriormente amplificato con la pubblicazione di P.M. Letarouilly degli *Edifices à Rome Moderne*, tradotti in forma puramente geometrica (vittoria del disegno sul dato di realtà) e su altri manuali di formazione degli ingegneri.

Lo studio della crescente infrastrutturazione del territorio porta ragionamenti di carattere ingegneristico sul binario: nel 1789 nasce con Jessop il primo modello di binario (trave) a doppia T, perfezionato da Galles nel 1831; tale introduzione di uno standard consente la realizzazione seriale di oggetti la cui combinazione porta a nuovi collegamenti; il tutto è realizzabile ovunque, a secco e in tempi rapidi secondo le istanze economico-sociali.

Nel 1854 compaiono prime riflessioni sull'utilizzo di questi nuovi materiali nell'architettura, la realizzazione è però ancora relegata ad edifici industriali: la società borghese continua a rivolgersi alla tradizione artistica per rivestimenti, edifici, arredi... Il nuovo materiale viene visto più idoneo alla realizzazione di strutture destinate alla crescita economica del paese; la borghesia trova spazi di rappresentazione nei nuovi mall; la produzione seriale dell'industria richiede luoghi di vendita nuovi: la serializzazione entra nelle case di tutti; essi rappresentano sia il luogo dell'escalazione borghese che luoghi fortemente affollati ed esposti alle intemperie, in cui si è facilmente esposti a furti dalle classi meno abbienti, si è quasi sopratfatti dalla pubblicità... iniziano ad essere spazi del degrado. Nascono dunque le gallerie commerciali: prima è la Galerie d'Orleans del 1829 di Percier e Fontaine (Parigi); per fare in modo che gli spazi evocino la dimensione all'aperto degli spazi di vendita precedente pur proteggendo l'ambiente dalle intemperie si impiegano coperture in vetro; la nuova conoscenza trova la sua compiuta applicazione in architettura; lo spazio sottostante continua ad essere però progettato secondo il gusto architettonico borghese. La stagione dei passaggi al coperto appena aperta vedrà un'ampia diffusione, da Bruxelles (1837-47), a Milano (1865-77) con un esterno profondamente architettonico, a Berlino (1870-73), a Napoli (1887-90); con interventi che acquisiscono sempre più la scala

urbana, particolarmente evidente a Mosca con la Galleria GUM (1893).

L'applicazione di ghisa e ferro all'architettura viene intesa nelle sue potenzialità negli USA: si iniziano a vendere facciate componibili in ferro, applicate agli edifici (James Bogardus, Daniel Badger; 1860); gli ingegneri entrano in maniera standardizzata in architettura, realizzando facciate profondamente illuminate rivestite con grandi superfici in vetro pur avendo strutture portanti in mattoni; l'applicazione avviene solitamente con strati intermedi lignei. In Europa, a causa del mercato meno liberalizzato, il vetro non verrà impiegata in tale mole a causa di problemi di tasse; con la caduta di questa tassazione nascono grandi strutture in vetro, come la Palm House ai Kew Gardens (R. Turner, D. Burton, 1845-48), che anticipa la tendenza; si nota l'utilizzo di elementi standardizzati in ferro e vetro che possono coprire grandi ambienti, con strutture di alta ingegneria.

Questi modelli visti e applicati alle gallerie commerciali e alle serre trova applicazione su strutture prive di modelli costruttivi antichi, come le stazioni ferroviarie. Nascono però problematiche ecologiche: le coperture evitavano di bagnarsi alle intemperie ma, a causa del vapore, comportavano condizioni disagiate; altro problema è la realizzazione delle facciate: inizialmente si progettano le gallerie in facciata (King's Cross, Londra, 1850), essendo la stazione la nuova porta della città è necessaria come per le porte delle mura medioevali una particolare attenzione, su cui molti dovettero riflettere; talvolta la concessione al decoro prende il sopravvento e le semplici strutture tubolari coi pilastri vengono decorate, talvolta con capitelli e dettagli; la dimensione che mostra la potenza economica resta però la dimensione più ingegneristica; raccordo tra questa e l'identità architettonica è la soluzione al piede delle strutture ad arco, tipicamente con l'inserimento di elementi decorativi (come visibile all'interno della St. Pancras Station, 1862-73). Resta però un problema: citando

Léonce Reynaud, progettista della prima Gare du Nord, « L'arte non conosce il rapido progresso e gli sviluppi improvvisi dell'industria, cosicché [...] la maggioranza degli edifici per il servizio ferroviario lascia più o meno a desiderare, sia in relazione alla forma che alla distribuzione. Alcune stazioni sembrano ben risolte, ma hanno caratteristiche di costruzioni industriali o temporanee più che edifici di uso pubblico»; da questa riflessione profondamente architettonica mostra tutta l'inadeguatezza dell'architettura di stare al passo con l'ingegneria, mantenendo un'evidente discrasia: la reazione alle grandi e magniloque
nti strutture ingegneristiche degli architetti è una fuga nella magniloquenza degli stili, proprio come in St. Pancras station, dimostrando una totale incapacità di cogliere la novità: l'edificio è incongruente con il contenuto della stazione, creando confusione perché edificio non parlante, sembra quasi un

palazzo civile.

Punto di svolta avviene con l'inizio delle fiere, attraverso la prima Grande Esposizione dell'industria del 1851 in Inghilterra; bisogna organizzare uno spazio espositivo che possa accogliere tutti i prodotti e le innovazioni industriali del mondo; la motivazione è chiaramente politica e serve per mostrare la forza inglese.

Viene dunque bandito un concorso, vinto dal giardiniere Joseph Paxton, formatosi nei giardini della Chatsword House, in cui realizza una serie di serre; si forma nella cultura dell'ingegneria in tali opere, che permettano la conservazione di essenze esotiche. È l'artefice della più grande serra per la coltivazione di banane, particolarmente ricercata come esoticità in quanto il collezionismo raggiunge anche l'ambito botanico.

La sua esperienza col materiale nuovo, il governo della luce e delle condizioni ambientali, insieme alla sua capacità di cogliere le potenzialità della tecnologia, vince il concorso per l'esposizione di Londra realizzando l'edificio che meglio sintetizza la discussione relativa alla capacità dell'ingegneria di farsi architettura e viceversa: il Crystal Palace, che porta con sé la lezione dei ponti inglesi, la serialità industriale, il ragionamento sulla trasparenza, sull'applicazione del nuovo materiale in architettura, sul ragionamento sul cantiere.

I ragionamenti sul progetto sono molti, essendo fino a quel momento la struttura espositiva più grande al mondo, ma ebbe solo 8 giorni per completarli; realizzata ad Hyde Park, è perfettamente contestualizzata, molto moderna (sebbene apparentemente classica); il bando prevedeva 145k £ per la realizzazione; ~~145~~ Pugin dirà che "è un mastro di vetro", per l'eccessiva (ma in realtà giusta) modernità: interamente trasparente, molto diversa dall'idea storica goticeggiante e per questo soggetta a molte critiche, vista come inadatta a rappresentare l'Inghilterra; la rivista Ecclesiologist bollerà l'opera come un esempio di ingegneria lontano anni luce dall'architettura e, pur avendo intento critico, ciò denunciava una verità già osservata in precedenza; Ruskin la definirà la più grande serra mai vista, non riconoscendola come opera fondamentale, Carlyle riconosce nell'oggetto una palla di sapone, non rappresentativa di una nazione in crescita.

A fronte delle ~145k £ previste dal bando, per il Crystal Palace ce ne vollero 78,6k, coprendo circa 93k m², realizzata in 4 mesi con un cantiere a secco dopo 8 giorni di progettazione grazie ai nuovi principi industriali della produzione di massa, il montaggio sistematico, un sistema flessibile

nel suo montaggio, un'opera aperta nella sua capacità di modulazione che riesce ad ospitare 1M di visitatori: risultò una grande vittoria, riuscì a portare il know-how dell'ingegneria all'interno di una struttura che si era fatta architettura, portando alla grande scala i principi della costruzione industriale, anche nel montaggio del vetro (fatto con carrelli).

L'intera struttura è costituita da due o tre elementi costruttivi seriali: un pilastro modulare, un arco di raccordo statico, la lastra di vetro, saldati tra loro e come unico elemento decorativo una picca di vetro che maschera la saldatura. In questo modo, traduce il sistema di costruzione del binario alla architettura: come il binario si compone di trave, bullone e molla, ripetibili all'infinito, così Paxton progetta la sua opera, assolvendo a tutte le funzioni del bando: alla base c'è la concezione della serra, ma a differenza della serra accoglie diverse funzioni.

L'opera, composta essenzialmente da 3 gradoni, si scontra con alberi monumentali preesistenti che vengono preservati attraverso la realizzazione di volte monumentali, contenendoli nella struttura stessa; risponde in maniera elastica ad ogni padiglione espositivo (corrispondente ad una campata).

Il problema con l'edificio fu il contenuto: al termine dell'edificio fu evidente dagli oggetti esposti il passo compiuto dall'ingegneria sull'architettura; in alcune foto storiche si osservano spazi espositivi con produzioni ~~com~~ industriali inadeguate; altro problema della struttura era il surriscaldamento, risolto con alcuni sfiatatoi, e l'enorme quantità di luce, che era a volte controproducente; si utilizzarono dei drappi rossi per mascherare ~~il~~ alcuni stand. All'interno si vede la grande scollintra dell'industria che cercava di produrre arte: statue in ghisa e altri oggetti erano comunque legati alla dimensione classica; i pannelli in ghisa di rivestimento degli edifici si scontrano con la grande semplicità della struttura espositiva: sono esposte volte gotiche e altri arredi, mostrati in tutta la loro inadeguatezza e fragilità, o ancor più con grandi sculture di arredo di giardino che per mostrare la grandezza dell'industria mostrano invece un'assoluta arretratezza che si potrebbe definire all'origine del kitsch.

L'edificio brucia per un incendio dopo esser stato smontato e ricostruito; è però nata la stagione delle grandi esposizioni, con un fondamentale punto di passaggio a Chicago nel 1893 che mostra un'evoluzione: non più un unico edificio ma un intervento a scala urbana, con più padiglioni solitamente tematici per nazione, in cui viene spesso esaltata la componente esotica; l'America, che stava celebrando i 100 anni dalla sua Costituzione, pur essendo un paese particolarmente moderno mostra una sorta di tradizione antica, con edifici pesanti; unico momento di dimostrazione di forza economica era nella sua immagine naturale; fortemente illuminata aprendo un filone delle città finte come Las Vegas

che vivono più di notte che di giorno.

Gli architetti cercarono dunque di adottare il nuovo materiale, con risultati non molto efficaci perché piegato agli usi e ai linguaggi tradizionali; come il Royal Pavillion a Brighton di John Nash, una serie di fabbriche effimere da giardino; per la costruzione della Sala di Lettura del British Museum di S. Smirke sono progettati nel 1850 delle costole in ghisa per sorreggere la grande cupola, mascherate con un codice più classicista, quasi tardo-rinascimentale.

Henri Labrouste è uno dei personaggi che acquisisce meglio la tradizione dell'architettura, adeguandola alle nuove istanze del materiale. Formatosi nell'Accademia di belle arti, vince il Prix de Rome vivendo in Italia per 5 anni, visita anche Napoli... al suo ritorno a Parigi coglie la forza del nuovo materiale, come visibile nella Biblioteca di S. Geneviève (1834-50), sua opera principale (la ridotta della chiesa); la modernità nell'esterno sta nella leggerezza dell'apparato decorativo, praticamente ridotto a festoni sotto la cornice marcapiano; la pianta è profondamente lineare, secondo le esigenze di una sala di lettura; il corpo scala è estradossato per sfruttare al massimo le pareti per ospitare i libri; si notano deroghe sulla stessa facciata (il festone non s'interrompe sull'arco, ma lo "scavalca"), l'architettura è parlante, rinvia minimamente al classicismo; è meramente funzionale, con uno spazio basamentale nudo (di deposito) e uno superiore con arcate tempagnate a tutta altezza: ciò per ospitare i libri e far entrare la luce; tali tempagnature contengono i nomi degli autori custoditi all'interno della struttura.

L'ingresso già mostra l'impiego del sistema statico come i docks inglesi, viene lasciato intenzionalmente a vista dando alla struttura un disegno minimo; nella grande sala di lettura il ferro dialoga con l'architettura e ne diventa l'ascolto protagonista; non più funzionale (riduce al minimo gli spazi d'impegno garantendo la massima luce e spazio). La copertura si compone di due navate, quasi fosse un'antica basilica, che poggiano al ~~gen~~ centro su pilastri in pietra su cui si impostano quelli in ghisa, con una decorazione continua di raccordo tra le ali delle travi ad arco; i due ballatoi colmi di libri rievocano il progetto di Boullée. Il dialogo tra pietra e metallo è costante, anche nel tipo della decorazione: la tecnologia del metallo è finamente arte, che dialoga con la struttura.

Labrouste diventerà il principale architetto del ferro in Francia, portandola alle sue massime espressioni nella sala di lettura della biblioteca nazionale di Parigi (1859-68), con grandi

ed alte coperture e con grandi depositi ai sotterranei, con collegamenti ariosi tra ballatoi che saranno motivo d'ispirazione per altre architetture pubbliche, sia per depositi di libri che per nuove tipologie o evoluzione di precedenti tipologie, come i mercati al coperto, come per Les Halles Centrales (1861-75), grandi capannoni ripetibili che acquisiscono la lezione di Crystal Palace e dei depositi, con una perdita del kitsch presente nel primo dato la vera quotidianità nella vendita di oggetti che risponde e funziona al meglio anche nell'illuminazione; il modello viene ripreso più volte (Mercato Centrale, 1874, Firenze).

Altro campo di applicazione sperimentato da Viktor Balthard (realizza Les Halles) è la Chiesa di S. Augustin, in cui l'istanza monumentale prende il sopravvento ma la struttura interna in ferro è esplicita, dichiarata.

Altro grande protagonista insieme a Labronste è Gustave Eiffel, ingegnere di ponti e strade proveniente da una famiglia agiata (a differenza di Labronste); realizza diversi ponti stilando sempre più sé stesso, acquisendo la lezione inglese dei ponti in ferro fino a realizzare nel 1884 il ponte ferroviario più alto al mondo (Viadotto sul fiume Truyère a Garabit), con un enorme traliccio ad arco che sorregge tramite piloni una trave molto snella.

Da giovane ha modo di dimostrare la sua padronanza del materiale metallico in una consulenza per la realizzazione degli spazi interni della mall Au Bon Marché (1876); si confronta con le strutture parigine, soprattutto i depositi di Labronste, ne comprende le potenzialità applicando il sistema alla vendita al grande pubblico, con una sistemazione grande e ariosa modellata secondo il gusto dell'epoca con una monumentale scala a doppia rampa articolata, il sistema di ballatoi che diventano quasi spalti di un teatro, nello spazio in cui la borghesia può manifestare sé stessa. A differenza di Labronste, il ferro non si adegua al linguaggio architettonico ma resta nella sua accezione vera, sempre più scarnificata, adeguandosi anche ad apparati di festa: è facile da rivestire. Questo diventa l'impostazione standard di tutti i grandi magazzini, come quelli di Printemps (1881) di Paul Sedille, standardizzando un modello che arriva fino ai giorni nostri.

Grande opera che rende Eiffel globalmente noto è la Torre Eiffel per l'esposizione universale francese del 1889 (100 anni dopo la Rivoluzione); l'architettura del ferro della scuola francese viene manifestata al massimo. La torre, nata come effimera, aveva la funzione di illuminarsi richiamando l'attenzione per far comprendere l'ubicazione dell'EXPO, non fu smantellata in virtù della sua iconicità.

La costruzione si basa sull'ingegneria dei ponti in ferro, è la vera protagonista della costruzione

realizzata interamente a secco e in tempi rapidissimi, utilizzando il sistema di travi e binari per le gru che, dopo la costruzione, furono convertite in strutture per il camminamento degli ascensori; le concessioni al decoro sono minime (l'arco, decorato non ha funzione strutturale, è solo un decoro che evita che la torre appaia troppo rigida e scontrata).

Altra opera significativa dell'ingegneria che ha raggiunto la dimensione di architettura e non deve essere mascherata è la *Galerie des Machines* di Dutert e Cottancin: si afferma al contrario, come siano i suoi stessi dettagli costruttivi a farsi carattere di decoro; porta a mostrare in maniera enorme il piede dell'arco che, in un parallelismo con la disperazione dell'artista davanti alle rovine di Fissli, mostra l'arte del tempo; il materiale è però opera dell'uomo: la tecnica è protagonista dell'architettura, come fu con i templi (mostrano la loro statica) o col gotico; è esposto in ottica statale ed è specchio della verità; non c'è bisogno di rivestimenti che, raccontando la Storia, mostrano una finzione costruttiva e statica (come facevano gli architetti); la cerniera monumentale dice che una struttura simile è possibile perché le tre cerniere dell'arco consentono una capacità di reazione alle sollecitazioni della natura, muovendosi ed adeguandosi alla natura. Si è affermata l'architettura del ferro, e non sarà più possibile non contrattarsi.

Nell'Ottocento, l'immagine di Fissli dell'artista che non **Continuità e Discontinuità** riesce a contrattarsi con l'antichità poiché avverte la sua dimensione di uomo innanzi all'eternità viene quasi scavalcata: l'uomo padroneggia pienamente l'Antichità e la governa nella sua complessità; questa continuità dei linguaggi (non più solo greci e romani) diventerà però motivo di crisi; cadrà la coerenza filologica ed archeologica poiché perde i valori acquisiti nel Settecento, acquisendo a volte nuovi significati ma scontrandosi in generale attraverso un utilizzo indistinto.

Figura protagonista in Europa a inizi '800 è Napoleone; nella sua ascesa e caduta salgono e cadono diversi ideali culturali; il secolo è ricco e significativo, si consuma tutto il passaggio alla modernità, ponendo le basi per la contemporaneità del Novecento; si susseguono Restaurazione (finto recupero di un ordine precedente), moti rivoluzionari che porteranno alla nascita di nuovi Stati; questo passaggio porterà di conseguenza alla ricerca di un'identità nazionale, che inciderà notevolmente sulla scelta di caratteri stilistici e codici architettonici.

È il secolo del Romanticismo, con una profonda dimensione sentimentale; dell'imposizione dell'Inghilterra come nuovo governo mondiale alla sconfitta di Napoleone, della Rivoluzione

Industriale con le migrazioni conseguenti, l'imposizione del mondo della fabbrica...

La nuova tecnologia con le comunicazioni di massa e i commerci con la nascita di una nuova borghesia ed una nuova classe operata, con nuove teorie economico-politiche come quelle di Marx; il 1848 come possibilità del popolo di incidere nelle politiche, la trasformazione delle città con interventi a grande scala, la musica, il teatro... Si affermano nuove strutture ricettive per la nuova classe borghese (teatri pubblici, musei...) fino ad una grande mutazione di carattere scientifico che modifica anche la mentalità dell'uomo, incrinandosi numerose teorie consolidate nei secoli, con la teoria di Darwin e con la nascita della psicanalisi con Freud, che metteranno in forte precarietà l'uomo stesso. Si passa dunque da un linguaggio Neoclassico proto-rivoluzionario ad una dimensione più romantica, fino ad un nuovo recupero del linguaggio antico dalla borghesia per affermarsi in sostituzione alla classe aristocratica.

L'architetto ha bisogno di confrontarsi con la nuova committenza, ha sistematizzato le conoscenze degli stili, catalogando gli ordini consentendo a chiunque la scelta dei singoli elementi nella loro composizione mandando però in crisi l'architetto stesso: i valori degli stili si perdono, essi si presentano come pura forma; "in quale stile dobbiamo costruire?": ecco che l'eclettismo storicistico nel suo imporsi si evolve per rispondere alle istanze diverse in maniera più o meno coerente. Ogni stile è nato attraverso la conoscenza dei monumenti, ma gli stili sono molti; il repertorio dello storicismo è dunque discontinuo e privo di unità; il margine di libertà individuale è contemporaneamente ridotto a 0 (nell'applicazione filologica degli stili) e cresciuto a dismisura (nella scelta degli stili secondo le esigenze di tema, committente, ambiente o secondo il suo gusto). ~~Per~~ I riferimenti agli stili passati sono inoltre applicabili indifferenzialmente in ogni luogo, perché si fondano su informazioni storiche disponibili a tutti; infine, la pluralità di stili fa cambiare i rapporti anche tra progettazione ed esecuzione: gli stili sono molti, con diverse esigenze espressive; gli esecutori devono mantenersi neutrali tra i repertori, imparando a tradurre meccanicamente certi disegni; ciò compie una distinzione tra edilizia e architettura, che nella sua mancata partecipazione emotiva assume una dimensione canonica, priva di partecipazione e dunque algida.

Il committente dunque commissiona uno stile o un'eccezione di uno stile secondo il suo gusto, anche con l'applicazione delle facciate; la dimensione dell'astrazione si traduce anche nella manualistica della formazione, come con Letarouilly; si compie la distinzione culturale tra architetti e ingegneri, da cui parte la nota disputa.

Essendo la Francia il paese di questa riforma culturale, essa rappresenterà un nuovo modello: il Grand Tour permane fino al primo '900 pur essendoci tale preponderanza.

La formazione dell'architetto e dei ^{tecnici} dell'edilizia si fa sempre più definita nell'incontro della pratica del costruire con la speculazione teorica; dal gran fermento di dibattiti a cavallo della Rivoluzione emergono diversi modelli formativi; ciò fu anticipato da Boullée nel suo affermare che l'arte del costruire fosse secondaria. Nell'ingegneria osserviamo lo studio scientifico di Perronet per la ricostruzione di ponti, l'introduzione del metodo combinatorio con la prevalenza di forme geometriche...

Nella Francia, nuovo simbolo culturale, figure cardine nella nuova concezione dell'architettura sono Charles Percier e Pierre-François-Leonard Fontaine, due architetti che si incontrano all'Académie de France a Roma, stringono un forte accordo, amano l'architettura al punto da decidere di non sposarsi e lavorare al rinnovamento dell'architettura. Verranno scelti da Giuseppina Bonaparte per la trasformazione della Mal Maison, trasformando e risignificando l'opera settecentesca in forme nuove.

Come quasi tutti gli architetti dell'epoca si sono formati all'Académie des Beaux Arts, vincendo il Prix de Rome nel 1785-86 con progetti imprregnati di monumentalità, diretta conseguenza degli anni di formazione a Roma; in Monumento epidermico per i sarani di un grande impero (Fontaine 1785) si leggono rievocazioni egizie, romane... Alla stessa maniera Percier nel 1786 in ispirazione piranesiana realizza un edificio che accorpa le tre accademie, con elementi fortemente geometrici e monumentali.

L'incarico per la Mal Maison vede la scelta della residenza di Napoleone e Giuseppina in un complesso di piccole dimensioni con interni curati nei minimi dettagli; nel *Recueil des Décorations intérieures*, del 1801, mostrano secondo la tradizione del catalogo le possibilità combinatorie alla francese con l'evocazione del mondo antico sia in scelte d'ambiente che in elementi decorativi.

La lezione di Letarouilly porta alla progettazione di elementi profondamente neoclassici ma reinterpretati: l'evocazione non è immediata ma rielaborata, con una dimensione antica commessa alla dimensione di Impero e alle scoperte di Ercolano e Pompei. Questa progettazione viene realizzata nel 1812, con un'attenzione minuta al dettaglio in pieno "Stile Impero", tarda espressione del Neoclassicismo per poi trovare attraverso la depauperazione di elementi decorativi e l'applicazione di elementi in bronzo con la sua trasformazione per le moblie della classe borghese dopo la Restaurazione.

Lo stile diventa profondamente incernierato al dato di realtà; l'imperatore è uno stratega che

si muove sui campi di battaglia con la sua tenda; Percier e Fontaine adottano il motivo della tenda: è presente all'ingresso della Malmaison ("come il tempo è la pietrificazione della capanna, la tenda si metallizza, non è più temporanea e mobile ma rappresenta un potere formale) e negli interni: recuperando la lezione del maestro François-Joseph Belanger, che aveva realizzato nel 1777 la camera con baldacchino per il conte Artois, traducendo la dimensione rococò del progetto nella stanza da letto dell'imperatrice Giuseppina con la tenda che diventa elemento stabile ricordando la fortuna della famiglia Bonaparte e dello stato di Francia. Il engino recuperati elementi dell'antichità, come il tripode di Ercolano, le lettighe e altri arredi evocativi ma resi contemporanei e trasformati in dato di realtà attraverso l'evacuazione della storia militare recente.

P & F diventano architetti di corte, vengono incaricati di collegare le principali strutture di potere, realizzando ad esempio Rue de Rivoli, che collegava il Louvre ad una residenza dell'imperatore (ora a Place Vendôme), richiama il Rinascimento ma con un linguaggio ripetitivo e povero di elementi decorativi, in modo tale da esaltare gli elementi terminali: l'Arc du Carrousel (P & F, 1808), che ricorda le vittorie dell'imperatore che, richiamando il rito romano, vi passa sotto dopo ogni vittoria; l'opera è classica e inizia a prendere un dato coloristico, non presente a Roma. A questo arco si aggiunge una nuova resa non imitativa ma compiutamente moderna con l'Arc de Triomphe di François-Thérèse Chalgrin (1806-36), progetto che nasce per celebrare la vittoria di Austerlitz ma cade l'Impero e muta il valore dell'opera: celebra tutte le vittorie della Francia moderna; restano del progetto originale le dimensioni (h. 50m, arco ^{in pietra} più grande al mondo con elementi scultorei in facciata che celebrano la partenza dei volontari del 1792, ovvero La Marsigliese e il trionfo, del 1810, di Napoleone, poi risignificato), che resteranno incontrastate fino al 1982 con la costruzione in Vietnam dell'Arco di Pyongyang.

La Francia si scontrerà con un'architettura monumentale che viene risignificata, con cantieri talvolta aperti, come il palazzo dei Borbone, poi del Condé (privato dell'alta dignità di Corte), in fine Palazzo dei Deputati in cui la dimensione fortemente austera viene identificata come più rappresentativa della Francia moderna, con all'interno la Camera dei Deputati di B. Poyet, completata nel 1874 con un rinvio alle aule accademiche e alle librerie degli architetti rivoluzionari, col porticato di colonne al livello superiore e l'aula di sedute che porta una dimensione antica ma rappresentativa della demarcazione.

Altro edificio che segna il passaggio del potere e la difficoltà degli architetti nell'uso degli stili (primo eclettismo) è la Chiesa della Madeleine, adiacente a Place de la Concorde.

Iniziata nel 1761, in fase assolutistica, attraversa la fase rivoluzionaria e si compie nel 1828, dopo la Restaurazione. In questo senso si delinea una prima fase esterna filologica-archeologica di impostazione sul tempio, resa religiosa con l'inserimento di nicchie con statue dei santi nelle pareti perimetrali esterne al "naos", con un adeguamento della forma archeologica secondo la funzione; all'interno ci si aspetterebbe un'impostazione classica basilicale, al contrario il suo interno è totalmente diverso: è una rivisitazione barocca del tema termale, con colonne estradossate per sorreggere la successione delle volte, compiendosi il passaggio dallo smaturamento dei principi della composizione filologica e la possibilità di accoppiare stili e funzioni diverse tra loro.

Nuovo inserimento nel dibattito architettonico e punto avanzi dell'architettura in un Ottocento più inoltrato è quanto introduce Hittorf sulle opere antiche. Nato in Germania, naturalizzato francese, compie un viaggio di formazione principalmente in Sicilia; discute e si confronta sulla architettura greca, quella romana, l'Antico, la purezza antica dell'architettura bianca e la sua dimensione perfetta, ma alcuni archeologi iniziano a mettere in discussione questa teoria; incuriosito, Hittorf decide di indagare personalmente. A Selinunte scopre pezzi di tempio con tracce di colore \Rightarrow la struttura arcaica era colorata. Propone diverse ricostruzioni grafiche che scatenarono accese critiche tra i sostenitori della teoria filologica winckelmanniana; è colui che introduce la dimensione del colore a quella dello scontro tra gli stili; tra i suoi primi edifici figura il Cirque National (1840), architettura pacata ma colorata, con colonne bianche, intonaci colorati e altorilievi bianchi con fondi colorati, cui si accostano sculture bronzee all'antica, che porteranno alle loro ^{Fontane delle Saggiotti} estreme conseguenze (anche le statue erano composte di marmi diversi!). Sua massima espressione è la Chiesa di St. Vincent des Pauls (1830-46) in cui dal punto di vista compositivo accosta ad una chiesa a pianta basilicale un pronao all'antica con due colonne campanili evocativi di un mondo romanico più che romano, quasi una romanizzazione dei campanili del Pantheon; a questa dimensione architettonica aggiunge elementi di colore, creando forti discussioni per la presenza di nudità troppo reali per essere ideali, con conseguente copertura; l'interno ha forte note di colore, con colonne che imitano la pietra (venature ecc. sono stacco), una fascia di mosaico intermedia che corre lungo navata, abside e contraffacciata (su cui interviene Ingres per coprire), la copertura lignea colorata e l'abside con la rappresentazione del Cristo secondo quella che per Hittorf

rappresenta la massima espressione dell'architettura greca in Sicilia, che noi oggi riconosciamo come architettura bizantina ma che era vista come la massima realizzazione in ambiente cristiano dell'architettura greca. Novità è l'introduzione di stili diversi dal gotico, romano, greco... attraverso il paleocristiano-bizantino, aprendosi ad altri stili.

Hittorf riesce a confrontarsi sapientemente anche con le nuove strutture del mondo contemporaneo, come la Gare du Nord (1861-65): riesce a sposare il disegno del mondo antico con la copertura a falde della galleria retrostante, adattandola quasi come timpano, ricordato mediante paraste ioniche con statue all'antica mentre la volta disegna la facciata con tre archi interamente vetrati: riesce a mettere insieme le istanze dell'eclettismo, della modernità e l'aspetto decorativo.

Anche Labronste interviene nella discussione sull'Antico: rileva e si scontra con Paestum, rileva il tempio di Paestum nella sua permanenza a Roma e ne progetta un restauro/ricostruzione secondo le istanze di quegli anni, influenzando diversi architetti con un ritorno dello stile greco nel 1830-40 con significati e valori nuovi di carattere politico: si affermano le politiche di sinistra Saint-simoniane con una richiesta degli imprenditori di maggior attenzione verso gli operai; ritenendo la Grecia un modello di perfezione e democrazia il linguaggio viene riproposto con una dimensione meno rivoluzionaria: nell'ospedale di Charenton Gilbert ripropone diversi elementi dell'antichità, con una cappella sulla sommità del complesso, raggiungibile tramite una doppia rampa quasi come il tempio di Praeneste, mettendo insieme immagini greche e romane con delle colonne scanalate ma a fasce; in pieno stile eclettico il suo interno è più gotico, con ballacchino e affreschi.

L'Ecole des Beaux Arts di F.J. Duban (1832-58) presenta in facciata linguaggi che evocano epoche diverse (Roma, Rinascimento, ...); interessante è che al suo interno Le Noir, studioso interessato all'arte durante la rivoluzione francese cerca di recuperare il patrimonio decorativo dei complessi religiosi che i rivoluzionari iconoclasti cercavano di distruggere; li porta nel cortile e nelle vicinanze del luogo dove verrà realizzata l'Ecole, costruendo una sorta di cimitero della Storia dell'Arte francese, ne è il primo monumento malgrado gli oggetti siano presi alla rinfusa. Questo deposito-monumento diventerà il luogo della formazione degli artisti. Si consolida dunque l'idea di catalogo delle strutture, sistematizzati per gli esercizi degli studenti.

Labronste, legata alla cultura saintsimoniana, cerca di portare la visione di purificazione delle forme di architettura parlante (addirittura, gli dischi che "reggono" i festoni sono formati da una composizione delle lettere S e G); all'interno della biblioteca si nota l'abbinamento di linguaggi

gotico e rinascimentale (forma rinasc. per il carattere pubblico gotico nella struttura, rappresenta l'architettura fatta dagli operai e la cultura della manovalanza, con un profondo significato saint-simoniano).

Un'evoluzione nell'impero di Napoleone III si vedrà con la costruzione del Palazzo di Giustizia a Parigi nel 1857-68 di Louis-Joseph Das che, come la biblioteca di Labrenste, ha una base in pietra sorreggiata da colonne che si carica di monumentalità per rappresentare il nuovo impero, visibile all'esterno con aquile e cupole estradossate; particolarmente importante è però l'interno, in particolare la Salle de Harlay che mette insieme elementi diversi: addirittura si legge sia la finestratura binata dal carattere gotico che però avendo un arco ribassato non evoca il primo Rinascimento, gli ordini evocano epoche più antiche, una cultura quasi veneziana per gli spazi aperti, alcuni richiami al barocco e un goticismo generale con gli archi che proseguono e disegnano la volta quasi come l'Oratorio di Borromini che però nella loro estradossatura sono goticeggianti, i cerchi al centro delle volte ricantano il Rinascimento...); questo collegamento di stili con una loro profonda relazione è ciò che maggiormente influenzerà gli architetti successivi, tra cui un giovane Viollet Le Duc, che inizierà ad imporsi nel panorama internazionale.

Il discorso sul recupero degli stili connessi e lo smantellamento di alcuni principi del Neoclassicismo arriveranno alle loro massime conseguenze verso la fine dell'Ottocento, con l'istanza di affermare le identità nazionali: esempio è la Cattedrale di Marsiglia (1845-93) con campate triangolari toscane, così come la facciata dei due tabernacoli con cupolette e un grande arco, di ispirazione orientale, la massa insieme non solo di stili, ma mondi diversi: Marsiglia, grande porto di Francia, voleva affermare come il porto fosse il luogo che potesse collegare culture e mondi lontani.

Con la costruzione della nuova Parigi di Haussmann nasceranno una serie di edifici tra cui quello che forse meglio sintetizza finora nella sua estrema evoluzione è L'Opéra di Charles Garnier, in cui si nota la volontà del nuovo impero di mostrare la sua ricchezza trovando nello stile Barocco la naturale risposta all'istanza pubblica, unita con una forma nuova particolarmente nell'interno, con una ricchezza espressiva di materiali ancora più visibile nella galleria centrale (1861-65).

Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc si afferma nella Francia moderna traghettandola verso materiali e forme nuove; è però ricordato come colui che introduce i principi del restauro,

nati in Francia con il museo di Le Noir; Quatrebare de Quincy sarà tra i primissimi a introdurre elementi di novità nella storia del restauro come l'esercitazione ~~del~~ del rilievo e del restauro per gli studenti dell'Académie de France; nascono le prime teorizzazioni sul tema che vedono in Le-Duc e Ruskin i principali teorici.

V.-Le-Duc, architetto profondamente materialista, si dichiara di tendenze atee, è attento al dato costruttivo della verità strutturale, dice che restaurare un edificio è ripristinarlo in uno stato di completezza che potrebbe non essere mai esistito: l'architetto nell'opera di restauro interviene quasi immediatamente nell'artista del suo tempo, recupera la forma e, nella sua assenza, il recupero avviene nella piena libertà espressiva dell'architetto che interviene, secondo un discorso di liberazione, ricostruzione, unità stilistica ma con un completamento, in linea con le teorie della Académie des Beaux Arts ma applicate ai principi di restauro.

Tra le sue principali opere di restauro ci sono: Notre Dame de Paris (ad esempio la guglia); nelle opere di nuova realizzazione guarda al mondo gotico con un occhio nuovo: ad esempio la casa del custode di Notre Dame: sono presenti spigolature, sfalsamenti di piano, un'articolazione scomposta dei volumi ma priva di elementi decorativi.

Guarda al sistema costruttivo più tradizionale della Francia gotica (identità storica), studia e mostra lo sviluppo di tutti i sistemi costruttivi dei diversi materiali, in particolar modo il legno, e su questa base cerca di dare un dato di novità nella costruzione del nuovo, guardando al nuovo materiale.

Sarà infatti uno tra i primi ad utilizzare in forme nuove il materiale metallico in architettura, manifestando stili diversi pur sapendo dialogare in maniera eversiva del mondo gotico e mostrando tutte le capacità del materiale, come nel progetto di mercato del 1866 in cui gli archi sono privi di pilastri, con una grande aridità irrealizzabile con altri materiali. Valica il discorso delle forme, introducendo un discorso di non bello nel progetto di una sala da concerto (1866) con strutture metalliche simili a tubi idraulici che rappresentano le potenzialità del materiale; nulla di ciò viene realizzato ma è utile per gli sviluppi successivi.

Sul restauro interviene su strutture particolarmente in rovina, come lo Chateau de Pierrefonds con un ridisegno libero e fantasioso (in particolare si sottolineano i conici sulle torri).

John Ruskin viaggia in Italia, introduce una nuova teoria di stampo più anglosassone per cui il restauro deve fotografare il dato di realtà come ci appare in quell'istante, preser-

vando l'opera così com'è; in questo ^(Villier-Le-Duc) senso avviene il restauro del Castel Nuovo a Napoli negli anni Venti del Novecento; ci si affida ad un'immagine canonica sostituendo degli elementi in pietra con elementi in tutto (rappresentativi della presunta immagine originale), eliminando il fronte settecentesco del castello, con numerose procuratie, costruendo su un fronte una loggia mai esistita, ricostruendo le merlature; simile destino ha la chiesa di Santa Chiara, che perde le sue vesti barocche dopo il danno dei bombardamenti, ricostruendo l'edificio con campate in CLS-A a imitazione del legno, grandi archi finali a sesto ribassato per restituire una crociera (mai esistita), si perdono diversi altreschi etc.

Il mondo inglese assume una forma e delle storie diverse: il recupero di stili permane nello stile neogotico (identità culturale), recuperato pienamente in alcune residenze fino alla piena realizzazione di Fonthill Abbey di James Wyatt; questa corrente rimane inalterata anche nel primo Ottocento, con l'articolazione di spazi diversi intorno ad uno spazio circolare (Luscombe House, John Nash, 1800-04) con l'inserimento di una struttura che anticipa il tema del bow window, caratterizzante Frank Lloyd Wright, con una struttura vetrata utile d'inverno.

Con la vittoria su Napoleone tramonta l'uso del gotico in favore di un'architettura più antica e antica, comunque pregata alle istanze della borghesia; tra i principali edifici rappresentativi di questi anni c'è la Carlton House Terrace di John Nash (1827-32) con utilizzo di un colonnato neodorico profondamente greco; questi due linguaggi vengono sapientemente uniti dall'architetto in Park Village West presso Regent Street (1824-28), complesso di villette di piccole dimensioni in cui mette insieme il linguaggio classico dell'Inghilterra vincitrice con l'articolazione di volumi identitaria.

In questi anni si spinge verso la promozione di queste immagini di magniloquenza, Robert Smirke è uno dei principali architetti di questa fase, progetta tantissimo tra cui il General Post Office in cui, come le altre architetture, si nota un utilizzo del pronao e una magnificenza ottenuta anche tramite il nitore che si scontra con la teoria del colore... è particolarmente noto per la realizzazione del British Museum (1823-46) in cui si osserva una trasformazione verso principi più distintivi dell'eletticismo storicistico: in facciata c'è una dimensione algebrica di eccessiva percezione con un'assenza di filologia nelle forme compositive; a questa immagine (mai vista prima) inoltre non corrispondono le forme interne: alle spalle si mostra un vuoto (cortile) in cui viene riportata il pronao d'ingresso.

Questo passaggio all'eletticismo si registrerà poco dopo nelle altre città inglesi, come Edimburgo, città industriale in espansione, in cui si vede il Royal College of Physicians (1844-46) di Thomas Hamilton recuperare lo stile antico, così come fa W.H. Playfair per la Royal Institution (1822-26)... verrà fatta la Acne di Inghilterra. Lo stesso avviene nelle altre città industriali, come Liverpool, ⁱⁿ St. George's Hall (1839-40), struttura che accoglie due aule di tribunale, una grande aula di riunioni per la città e una sala circolare come teatro, passa da H.L. Elmes (facciata in Greek Style) a C.R. Cockerell (interviene tra 1851-54 per la sala per i concerti), architetto che compie un lungo Grand Tour (1810-17), cerca di mettere insieme gli stili di cui fa esperienza (intendeva infatti « unire la ricchezza del Rococò e la grandezza del valore dei Greci): la sala infatti è profondamente Rococò, con curve concavo-convesse per le pareti e elementi decorativi. La capacità di far dialogare forme e stili diversi di Cockerell è ulteriormente visibile nell' Ashmolean Museum of Art and Archaeology (Oxford 1841-45) dove si vede una realizzazione perfettamente greca nel pronao, un basamento all'ingresso su strada marciato da bugne e lateralmente evocazioni romano-palladiane con parvenze michelangiottesche.

Si è aperta la stagione del profondo eletticismo, risposta alle esigenze della committenza: ad esempio, Charles Barry è incaricato da uno dei più prestigiosi club londinesi di realizzare la loro sede (Reform Club, 1837-41) adotta lo stile del palazzo Farnese.

Si impone Augustus Welby Northmore Pugin recuperando il gotico cercando di farlo imporre dopo la parentesi classica, chi inserisce un dato religioso: non una questione di stile ma di principio, il Gothic Revival è uno stile sincero, con una onestà nei materiali, struttura in vista e struttura manifesta (è l'architettura cattolica per eccellenza, lui pure; infatti fa poche architetture ma ha un forte impatto teorico). Ha un incarico per la Chiesa di St. Giles a Cheandle (1840-44 per un aristocratico), dove recupera pienamente lo stile; ciò sarà poi acquisito dalla cultura protestante fino a diventare l'architettura più rappresentativa della nazione (collabora infatti per Westminster, realizzato tra 1840-70) insieme al resto dell'architettura vittoriana tutta.

Si arriva anche a casi estremi, come visto per Marsiglia: la Westminster Cathedral (1894-1903) mette insieme stili e mondi diversi (eletticismo tardo) di J.F. Bentley, che nella Casa e Giardino di Grayside (1869-84) recupera la dimensione affastellata e vernacolare di un edificio che sembra essersi costruito nei secoli; con il recupero di tecniche costruttive tradizionali (graticcio) e forme diverse.

È chiara l'inadeguatezza degli architetti (soprattutto inglesi) con l'arrivo di Paxton e del suo Crystal Palace.

Negli USA intanto, con Costituzione del 1787 il nuovo stato avverte la necessità di affermarsi, era considerato privo di Storia; porta con sé la storia degli Emigranti e si costruisce sulla base delle loro culture, mettendo insieme questi aspetti manifestando la nascita di uno Stato nuovo; è dunque inizialmente più legata ad un linguaggio tradizionalista per le istituzioni (es. Capitol Hill); si tenta di recuperare una sorta di storia riproponendo il Greek revival nel primo Ottocento: il R. Mills, Monumental church, Richmond (VA) (1812), più accentratore nella Borsa di Filadelfia di W. Strickland (1832-44), con un neoclassicismo più eclettico, con forme e linguaggi diversi; col Washington memorial (1848-88) si recupera il linguaggio egizio; persiste a lungo il recupero del mondo Antico soprattutto nella capitale dove, tra il 1897 e il 1922, si realizza il Lincoln memorial recuperando una dimensione fortemente archeologica in uno stato che non ha mai avuto opere simili.

Persiste a lungo la necessità di costruire una Storia che lo stato non ha mai avuto, realizzata attraverso i suoi colonizzatori, i quali porteranno un linguaggio di novità, come Richard Upjohn (Trinity Church, NY, 1841-46) che porta il gotico oppure Raphael Guastavino Moreno, architetto di Siviglia che farà fortuna in America e, principalmente, a New York che esporta una tradizione costruttiva tutta spagnola: architetto coevo di Gaudì, riesce ad instaurare una certa modernità di importazione spagnola; da self-made man riesce, avendo la conoscenza delle costruzioni di stampo arabo e la tecnologia delle *bovedas tabicadas*, strutture in mattoni particolarmente sottili originarie di Valencia, brevetta la tecnologia e fonda una società di costruzioni che è l'unica a poter sfruttare questa tecnologia, in un'ottica profondamente imprenditoriale che Pier Luigi Nervi riprenderà nel '900 brevettando le sue strutture (i progetti vinti da lui andando nel bando di gara potranno essere realizzati solo dalla sua impresa). Guastavino realizza opere con tecnologia tradizionalmente arabo-spagnola adeguandola alle istanze più magniloquenti dell'America che si afferma (Central Station, Pittsburgh) oppure in maniera più povera, lasciando a vista il tessuto compositivo, come nella Grand Central Station di NY (Oyster Bar, 1913), con un discorso più legato alla dimensione Liberty.

La Germania nel XIX secolo - Berlino e Monaco

(Maglio)

Nel corso dell'Ottocento la Germania vede un forte sviluppo economico; quest'industrializzazione sarà uno dei motivi alla base dell'unità del 1871: fino a quella data la situazione politica è complessa e frammentata. Città principali sono Berlino e Monaco, capitali dei regni più grandi (Prussia/Baviera). Il padre della modernità tedesca, Johann Wolfgang von Goethe, poeta, vulcanologo, politico... personalità professionalmente molto staccata che diventa anche ministro del regno di Weimar, come molti altri in Europa vive l'esperienza del Grand Tour, fondamentale per la sua formazione culturale; il suo diario sul viaggio in Italia è tra le opere più note sul tema, ispira molti architetti e la cultura generale: il viaggio non era stato approvato dai suoi superiori politici, lascia la fidanzata notificandole del viaggio solo con una lettera, spedita dalle Alpi; scappò una notte per viaggiare due anni.

Il quadro Goethe nella campagna romana di J.H. Tischbein (1787), che lo ritrae su delle rovine, è opera del direttore dell'accademia napoletana, dirà a Goethe che avrebbe potuto fare il pittore visti i suoi schizzi; in virtù della sua poliedricità Goethe riconosce però il suo scarso talento, preferisce scrivere.

Il viaggio di Goethe è stato di esempio per tanti altri, in particolare per il più grande architetto tedesco dell'Ottocento, caposcuola dell'architettura ottocentesca cui si rifanno anche personalità contemporanee, come Mies van der Rohe, Peter Behrens ed altri; parlano di Karl Friedrich Schinkel.

Per capire la sua opera, principalmente nei dintorni di Berlino, è importante studiare i suoi viaggi: il primo tra il 1803-05, di istruzione; non si ferma però a Napoli, pur essendo complicato viaggiare va in Sicilia (così come Goethe). In questi viaggi scopre ed adotta alcuni elementi: il paesaggio (nella schizza di Capri dal monte Solara si legge la sua ammirazione per il paesaggio italiano, frastagliato e sul mare (Berlino è in pianura, con foreste e un mare piatto, Napoli ha addirittura un vulcano, ^{pnes.} scoperto dai pittori, prima che dagli architetti, impegnati a contemplare i monumenti; in questo si legge la sensibilità pittorica di Schinkel).

- Architetture nuove: Scopre l'architettura medioevale, non conosciuta: studia e disegna il Duomo di Milano, immaginando di progettarne la facciata; al suo ritorno immagina di collocarlo nel paesaggio triestino... si legge la sua attitudine ad assemblare e unire forme e contesti diversi. Nel suo dipinto per l'amico Bent, ministro dell'industria che visitò Ischia rimanendone folgorato, ritrae la villa Bentiana immaginaria, collocata nel paesaggio ischitano quale esso appare nella sua memoria (realizz. 1839): non è una fedele riproduzione dell'isola (c'è addirittura un fionne) ma rievoca il paesaggio mediterraneo.

• Scopre l'architettura rurale: la sua Casa di campagna presso Siracusa (1804) è quasi un progetto, con piante sezioni e veduta di un edificio non di tipo classico: focalizza il suo interesse su aspetti nuovi e diversi dagli esempi classici: è assente la simmetria, la monumentalità, i fregi; è invece presente il pergolato, tema che riprenderà.

È affascinato dal Gotico, sempre nell'ottica di paesaggio: in cattedrale gotica sull'acqua (1813) immagina un paesaggio fluviale sovrastato dalla cattedrale: paesaggio e architettura sono in stretta relazione.

Tra le sue prime opere ritroviamo la Neue Wache ^(aspirato) (nuova guardia), 1816-18, nuovo edificio della guardia militare sul viale principale di Berlino, che va dalla Porta di Brandeburgo ad Alexanderplatz. L'edificio ha una pianta rettangolare, con un pronao dorico e pochi gradini; la scelta dell'ordine è pienamente filologica: secondo Vitruvio, le proporzioni massicce e meno elaborate lo rendono un ordine virile; le colonne sono senza base e si ritengono dunque al dorico prestanto (greco).

Il Teatro Nazionale al Gendarmenmarkt di Götthard Langhans (1800-01, è autore anche della Porta di Brandeburgo), quando Schinkel aveva 19-20 anni, è realizzato con una sala ellittica, diversa dalle tipiche sale del teatro d'opera italiano e un volume unico parallelepipedo, che rende le funzioni interne non visibili dall'esterno; sporge solo un pronao ionico, filologicamente considerato gentile ed impiegato negli edifici culturali. Come tutti i teatri europei, l'illuminazione a candole e gli interni in legno e velluto lo f. vedranno danneggiarsi in un grande incendio nel 1817; essendo morto Langhans, ^{di necessità} malgrado il figlio fosse un esperto ^{recita} tonico, il re dà l'incarico a Schinkel, che in 3 anni (1818-21) lo ^{recita} Schauspielhaus, con un'idea molto diversa da quella originale: un corpo sporgente in alto contiene la sala e la torre scenica, evidenziate volumetricamente; le ali laterali hanno uffici ed altre sale; su indicazione del re recupera le strutture sopravvissute all'incendio, ovvero 4 pareti perimetrali che attualmente compongono i corpi laterali e il pronao d'ingresso; a questo Schinkel aggiunge il corpo centrale, trasversale alla preesistenza, conferendo grande modernità alla composizione, ad esempio nell'uso delle aperture sulle ali laterali, che sembrano prevalere sulla muratura continua: sembra un edificio in calcestruzzo armato, non un inserimento di finestre in muratura continua.

Altre novità si riscontrano negli interni: la sala, a $\frac{3}{4}$ di cerchio secondo la tradizione costruttiva tedesca di inizio Ottocento, ha una disposizione interna con balconate continue (non palchi); tra le balconate Schinkel aggancia un livello inferiore sporgente sorretto da pilastri in ghisa, raddoppiando i posti nelle gallerie senza togliere visuale (abbassa di qualche

gradino); non intacca neanche l'aspetto acustico: compete con il figlio di Langhans, esperto nella materia; Schinkel comprende una cosa non nota: non è la forma della sala a incidere sull'acustica, ma un accorto uso dei materiali (fonoassorbenti): le decorazioni e i festoni del teatro hanno anche un valore sonoro, poiché essendo la superficie curva riflettono l'onda sonora.

Altes Museum traducibile in vecchia masca (il nome è ^{in latino} successivo), è il primo museo di Berlino nonché l'opera più nota di Schinkel; di fronte al palazzo reale crea una piazza in prossimità del fiume, inserendovi il museo, che si sviluppa in orizzontale: il lato lungo, con un colonnato ionico, si affaccia sulla piazza; pur apparendo come il fianco di un tempio greco esso ospita l'ingresso; l'opera si articola intorno a due piccole corti ed una rotonda centrale, schermata all'esterno da una sovrastruttura parallelepipeda; la funzione è probabilmente interna: prepara il visitatore alle sale espositive vere e proprie. La rotonda, chiaramente ispirata al Pantheon, avrebbe potuto creare un asse verticale se estradossata, contraddicendo lo sviluppo orizzontale; con il corpo parallelepipeda superiore Schinkel riesce a mantenere un'armonia compositiva, riducendo il conflitto anche all'esterno, con un grande equilibrio compositivo.

Da notare il Vestibolo Superiore: prima della cupola, nell'atrio è presente una scala che permette una visione del paesaggio esterno, rapportandosi col contesto secondo la lezione imparata in Italia.

Fuori da Berlino, nel parco di Sanssouci a Potsdam ("senza preoccupazione", a pochi km. da Berlino) progetta il Padiglione di Charlottenhof: come a Caserta, vi erano in quest'area i parchi e le residenze dei reali di Prussia; il padiglione è progettato per il futuro Ferdinando Guglielmo IV, suo ammiratore e committente, e per la moglie Charlotte; essendo una residenza estiva Schinkel progetta un pergolato, elemento mediterraneo; presenta inoltre due diversi prospetti: verso il giardino è più intimo; il prospetto di ingresso presenta invece un piano basamentale in più, grazie ad un dislivello creato appositamente per dare movimento al paesaggio e all'edificio, facendo in modo che il piano nobile affacci sul giardino. All'interno, questo livello è ricco di decorazioni pompeiane in blu, rosso, oro, con menadi danzanti su uno sfondo nero cassettonato secondo un modello classico visto a Pompei e - forse - nel Neopompeiano di Niccolini. Come ulteriore richiamo all'Antico, all'ingresso vi trovano due statue dei cervi (rimanda alla casa dei cervi di Ercolano?)

Dalla pianta si legge l'affaccio dall'ingresso su una doppia scala, che dà sul salone e il pronao del giardino; la pianta è inoltre irregolare, sembra simmetrica e in asse ma presenta un elemento semi-circolare a lato, determinando un edificio classicheggiante ma con un'attitudine diversa e inserimento nel paesaggio. L'ingresso ha una vetrata di colori oro e blu (facciata Ovest) che crea effetti di luce particolare al calar del sole (posizione attentamente studiata per proiettare); gli interni

hanno connotazioni sia neoclassiceggianti che in stile impero, con alcuni ambienti rivestiti con tendaggi di derivazione mediterranea.

La Bauakademie (Accademia di Architettura), istituzione da lui fondata, era sulla riva del fiume, in prossimità del museo; non è classificabile in uno stile preciso, ha una muratura massiccia in mattoni rossi a vista, tradizionalmente medioevali, ma con un equilibrio compositivo classicheggiante con paraste e un decorativismo accennato; si può parlare di architettura sincretica, data dalla commissione di stili mai vista in precedenza.

Nello Schluss Babelsberg a Potsdam si intuisce l'attenzione al gotico: la pianta, a doppia L, è interrotta e contornata con torri merlate, pinnacoli... Questo gotico è però più vicino alla tradizione inglese di modello Settecentesco, come la Strawberry Hill di Walpole; alla morte di Schinkel l'opera verrà completata dai suoi allievi Persius e Stüler (principali allievi su decine; avranno numerosi incarichi dal re). Nelle vicinanze dell'edificio è presente un ponte sul fiume: esso è il cosiddetto ponte delle spie, un ponte strallato (chiaramente successivo) ritratto anche nell'omonimo film di Spielberg, dove si incontravano i servizi segreti di Germania Est e Ovest.

Friedrich Augustus Stüler: è incaricato dal re di finire gli incarichi di Schinkel a Berlino, realizza circa 300 chiese, musei, palazzi; un esempio è la Nationalgalerie, ¹⁸⁶⁶⁻⁷⁶ secondo museo di Berlino ubicato vicino all'Altes Museum, nell'attuale isola dei musei, in cui riprende il tema del tempio greco con un basamento rialzato con stile di acropoli: si accede mediante una doppia scala dominata dalla statua equestre del sovrano; sui lati l'ordine è applicato. L'edificio è separato dal tessuto urbano con un colonnato ispirato al temenos greco, che stacca uno spazio aperto. Al suo interno è custodita una collezione di quadri principalmente a tema italiano.

Ludwig Persius è invece incaricato di completare le opere di Potsdam; realizza i Bagni Romani (Römische Bäder) nel 1829-44 di fronte al padiglione di Charlottenhof, su un laghetto: richiama ^(non torce) ma la dimensione dell'acqua e il verde del paesaggio mediterraneo, riprendendo il tema della domus romana con un giardino ^{con casino} da tè di fronte e la casa del giardiniere, edificio di modello rurale: è asimmetrica, con copertura a falde, un terrino e senza particolari elementi decorativi; sembra di ispirazione toscano-laziale: l'opera è di impostazione schinkeliana, Persius non era mai stato in Italia (a differenza degli altri), va nel 1845 pochi mesi prima di morire: le sue suggestioni italiane sono filtrate dal re e da Schinkel. Si osserva inoltre nell'ingresso al

complesso un pergolato con una panca semicircolare, che compare in numerose opere di Pasdam ed è di ispirazione di un elemento simile visto a Pompei, la tomba della sacerdotessa Mamia.

In Baviera, altro grande architetto è Leo von Klenze, chiamato lo *Shinkel del Sud*; nato 43 anni dopo Schinkel (1781, 1784) vive 20 anni in più (1841, 1864): sono coetanei, condividono l'esperienza dei viaggi in Italia (anche se von Klenze fu circa 30 viaggi); rispetto a Schinkel, non ama il Gotico e gli stili medioevali, li usa poco in favore della classicità greca: è anche uno dei pochi a riuscire a visitare Atene, grazie al breve periodo di reggenza in Grecia del figlio del re di Baviera.

Il re Ludwig di Baviera nell'Ottocento realizza un ampliamento della capitale, Monaco; molti sono gli interventi di von Klenze, soprattutto sulla Ludwigstrasse, strada principale del piano che si apre sulla città ^{da un'asse trasversale passante per} ~~partendo da una~~ piazza con due edifici gemelli: uno di questi è la Glittoteca (1816-30), museo specifico per gessi e, dunque, sculture: il re era un fervente collezionista di opere antiche, in questo spazio le espone, tra questi si trovano interi pezzi di frontone, come quello di Egina.

Il progetto è molto diverso rispetto alla poetica di Schinkel: il colonnato è solo sul pronao ionico, che è più alto del corpo principale dell'edificio (elemento solitamente ritenuto secondario gerarchicamente); interrompe l'orizzontalità dell'edificio con un ingresso più monumentale e una composizione più dinamica.

La stessa piazza è accessibile dall'esterno della città mediante i Propilei, porta di accesso alla città come ad Atene (1846-53), in cui si vedono due torri con un elemento centrale (per il passaggio di carrozze); è un edificio totalmente paleroma, secondo le nuove scoperte di Salinarte (~1820); è però pacato nell'utilizzo, non tutto: il colore abbonda negli elementi di dettaglio.

Alte Pinakothek (1826-36), pinacoteca di grandi dimensioni, vede una netta prevalenza della orizzontalità e con alcuni accorgimenti molto moderni, come delle soluzioni di illuminazione tramite lucernari vetriati che, con un attento calcolo, sfruttavano la riflessione per illuminare gli ambienti senza causare problemi di visione; pur essendo amante del neo-greco ha un'avanzata padronanza delle tecnologie moderne.

Si apre in questo periodo un dibattito sul Medio Evo e gli stili medioevali; studiati negli anni 1820-1830 inizia in questo periodo la loro classificazione; von Klenze entra nel dibattito e riconosce che l'architettura paleocristiana era interessante (perché più vicina ai modelli antichi); scrive nel 1822 un trattato sul tema. Il dibattito si accende per l'incendio e la necessità (eventuale) di ricostruzione nel 1821 di San Paolo fuori le mura.

von Klenze progetta una chiesa nel palazzo reale di Ludwig, la Chiesa di Ognissanti (1826-37), bizantina all'interno e romanica all'esterno (rosone, falda, merlatura...); con i bombardamenti

si è perso l'apparato decorativo; è la conseguenza di un adeguamento alle richieste e alle volontà del re, che in un viaggio in Italia con von Klenze rimane folgorato dalla cappella palatina di Palermo, nella quale assiste alla messa di Natale; l'architetto non abbraccia l'idea di realizzare una copia e gli dice di avere un problema per quanto riguarda l'esterno, il re gli commissiona uno stile romanico... l'opera è ~~un~~ il risultato di "trattative" tra l'architetto e il sovrano, che voleva forme medioevali.

Analogo fenomeno avviene per la nuova ala del Königsbau ⁽¹⁸²³⁻³²⁾; l'opera si rifà al Palazzo Pitti di Firenze: nasce un'altra discussione, in cui Klenze riesce a realizzare una replica non totale ma con apporti originali, pur apprezzando l'architettura rinascimentale in quanto erede degli antichi e ugualmente grandi.

Similmente per il Walhalla di Ratisbona (1830-42), nata dalla contemplazione dei templi di Paestum, ritenuto impossibile da von Klenze perché i templi sono belli in quanto conservano la patina del tempo e il fascino della rovina; convince il re a creare un tempio greco ma non in rovina, realizza un alto basamento (richiamo all'Arco di Atene?) con una funzione precisa: richiamando il luogo sacro delle mitologie germaniche, è un edificio dedicato alle grandi personalità tedesche: filosofi, scienziati, artisti, musicisti...

In un suo olio che ritrae l'opera (pittore come Schinkel) si vede un'attenzione al paesaggio: l'opera è realizzata su un pendio scosceso con una scala monumentale scenica; il tempio è dorico senza base... All'interno sono però presenti elementi di modernità: come nel museo visto in precedenza usa il nuovo materiale per dei lucerni in ferro e vetro per illuminare la struttura interna; la struttura della copertura è dunque in ferro. Si nota una forte policromia all'interno delle coperture, in oro e blu; compaiono i busti delle grandi personalità tedesche, tra cui il più discusso è Lutero, grande personalità ma padre della Riforma, che ancora a quell'epoca vedeva divise le regioni tedesche in influenze religiose diverse; viene inserito perché il Walhalla vuole rappresentare la Storia di tutto il paese, non solo la Baviera: conferisce unità culturale al paese secondo dinamiche analoghe al ~~Risorgimento~~ Risorgimento (lingua, storia, etc.).

A differenza di Schinkel, von Klenze ha un grande avversario: Friedrich von Gärtner, preferito dal re perché più flessibile, progetta anche con stili medioevali; è il principale interprete del Rundbogenstil (stile dell'arco circolare, inventato in Baviera e visibile nella chiesa di

Ognissanti; è una combinazione ~~di~~ sincretica di stili medioevali NON GOTICI col primo rinascimento; talvolta con minimi dettagli gotici, come nell'università storica che ha delle bifore (1827-40, von Gertner)); progetterà la maggior parte degli edifici sul tratto Nord della Ludwigstrasse, con edifici pubblici, palazzi vari, opere come la Ludwigskirche, la Biblioteca di Stato, edifici residenziali con riferimenti ai palazzi italiani quattrocenteschi. Realizza altre opere con esempio fiorentino, come la Feldherrenhalle (1841-43), ispirata alla Loggia dei Lanzi; a metà Ottocento la Germania si concentra sul modello fiorentino.

Pur essendo il principale interprete del Rundbogenstil, von Gertner progetta un edificio pompeiano, unico nel suo genere perché replica fedelmente la Casa dei Dioscuri a Pompei: parliamo del Pompejanum (1839-50) sul Meno, ad Aschaffenburg, dove il re chiede una domus pompeiana; problema sta nei piani superiori e nelle coperture, non pervenuteci; il re voleva invece un piano superiore, una torretta panoramica e un belvedere => von Gertner guarda anche a ville suburbane, dato il contesto agreste del sito; la sovrapposizione in pianta con quella della casa dei Dioscuri è praticamente perfetta, con una regolarizzazione dei muri perimetrali e la formazione di una simmetria assiale, creando un modello ideale di Domus romana; lo scopo è quello di rendere il popolo istruito visitando un modello antico, secondo un'ottica da sovrano illuminato, attenta al popolo; poche sono le residenze pompeiane di questa stampo: una è realizzata per Napoleone III in Francia, poi distrutta, altri esempi in Inghilterra ma mai così completi; anche gli affreschi vengono da esempi pompeiani, idem i pavimenti; gli artisti o venivano mandati a formarsi in Italia o erano chiamati dall'Italia; la policromia è totale, con rosso oro azzurro e verde. Ci si è accorti che i pigmenti di verde pompeiano si erano alterati con le alte temperature dell'eruzione; nelle logge e il belvedere è evidente il rapporto con il paesaggio, non antico ma comunque propriamente italiano.

I tedeschi hanno sempre ammirato l'Italia e l'Antico, Palladio, il Rinascimento fiorentino; la passione è più forte forse di quella di francesi e inglesi, quasi ossessiva: è evidente con Ludwig, che viaggiava anche perché innamorato di una marchesa italiana (entrambi sposati ma per motivi politici).

Federico Guglielmo III e, ancor più Federico Guglielmo IV volevano anch'essi replicare a Potsdam e Pompei gli edifici, il paesaggio, il rapporto con il verde e con l'acqua, richiamare i viaggi: comprano mosaici, sculture, arte originale italiana. Infine, con Ludwig II dal 1869 si si evolve verso modelli più medioevali, come intrinabile nel Neuschwanstein, castello diventato anche modello per la Disney.

(La Scuola di) Chicago

cost. 1786-89

(Vivere)

Come letto e in precedenza, gli USA sono una nazione giovane, dove il linguaggio moderno trova dunque un terreno più fertile; la nazione si basa su principi sia liberistici del mondo anglosassone e protestante che il principio della colonizzazione, con forti e continui flussi migratori fino alla prima metà del Novecento con una serie di imprenditori che cercano nuovi spazi per le loro attività: tra i primi insediamenti coloniali figurano infatti modelli di villaggi coloniali sulla base di quelli europei, come il caso di Robert Owen che cerca di investire e crescere in America e sportando il linguaggio dell'utopismo socialista e realizzando in Indiana New Harmony (1825): come molti altri insediamenti si notano edifici "primitivi" (E, in legno) che influenzeranno le realizzazioni successive perché diventa elemento identitario del sistema residenziale della famiglia americana. Diverse sono le evoluzioni sul tema, come Icaria di Etienne Cabet (1849) in Illinois, sempre su immagine utopistica, A. Brisbane, seguace di Fourier, si insedia in New Jersey con un complesso di fabbrica e residenza per operai (North American ¹⁵¹³ Phalanx), ancora nel 1855 ci sono simili tentativi.

Il primo insediamento che acquisisce una dimensione più urbana è Austin, Tx (1844), con un primo insediamento nel 1835; i coloni arrivano quando il territorio era ancora parte del Messico e fondano nel 1837 il villaggio di Waterloo, lungo il fiume Colorado. Secondo la tradizione Stephen Austin, padre del Texas, stipulò un trattato di pace con i Nativi negoziando anche i confini dalla città (ottica non invasiva). Il complesso insediativo è documentato con diverse vedute dal 1844 in cui si legge un modello standard: la strada principale, legata alle strade di commercio delle grandi città, su cui si attestano degli edifici in linea di carattere commerciale e, in maniera più o meno sparsa, ci sono le case coloniali; la città crescerà rapidamente nel tempo fino ad acquisire le attuali forme e dimensioni, con un'esplosione demografica molto più incisiva che in Europa, da complessi insediativi coloniali con l'idea della strada principale che diventano grandi megalopoli come New York o Los Angeles; il sistema della costruzione tradizionale acquisisce una dimensione industriale e prefabbricata di modelli commerciali: la casa contadina acquisisce una forma standardizzata che diventa il modello tipologico della residenza della provincia americana.

Si avverte comunque la necessità di affermare nelle istituzioni il linguaggio, allineandosi alle tendenze europee con il recupero degli stili classici, funzionali al tipo di sede, con un iniziale

perdurare del Greek revival nei principali edifici di rappresentanza pubblica fino alla fine dell'Ottocento, in cui prevaleva un gusto Romanico-Rinascimentale; punto di passaggio è la Boston Public Library di McKim, Mead & White (1887-1905), interessante intreccio tra le istanze formali USA nell'Ottocento e di una nazione che assorbe conoscenze diverse rispetto agli immigranti: all'interno della volta c'è la tecnologia di Rafael Gustavino Moreno, adeguata al gusto rappresentativo della zona. Il recupero non si ferma alla dimensione grandiosa e classica ma trae esempi anche di tradizione più inglese e gotica (R. Upjohn, Trinity Church), applicata principalmente ad edifici a carattere religioso. Nascono inoltre le nuove istanze del mercato, dell'industria e delle innovazioni: alcuni personaggi, come l'architetto-inventore James Bogardus, acquisiscono una certa "egemonia". Proveniente da una cultura scientifica industriale, crea diverse macchine come quella per la pressione del vetro, la stampa di francobolli in serie... la nuova dimensione di governo del materiale metallico e dei rapporti con l'imprenditoria consentono all'architetto di fare esperienza con un viaggio in Europa (1830-40) di realizzare le facciate architettoniche a più piani applicate alle facciate, coniugando le necessità borghesi di un linguaggio classico con la produzione seriale di elementi decorativi in ferro, pubblicati in un catalogo con gli elementi formali e i sistemi di montaggio; il ferro entra in maniera preponderante in architettura, l'industria acquisisce, standardizza e mette in commercio l'istanza. Riesce a realizzare anche edifici a più piani con costruzioni miste in ferro e muratura, rispondendo alle esigenze dell'industria, con moduli ripetitivi che consentono di accogliere funzioni diverse, lasciando a vista economicamente gli elementi strutturali, come nei magazzini.

Intanto nel 1848 inizia la corsa all'oro nella costa Ovest: la costa orientale, di più antica colonizzazione perde di egemonia poiché l'oro permette nuove carriere e ricchezze; i primi insediamenti coloniali acquisisce forti aumenti di popolazioni, come San Antonio (TX) che dallo stilema rurale del 1860 arriva ad essere una grande città industrializzata; lo stesso avviene a Dallas, da un iniziale tracciato a griglia nel 1872 che già prefigurava l'imminente espansione (anche se con una casa per lotto) si passa all'attuale situazione ricca di grattacieli; idem a Sacramento, Santa Barbara o, ancor più delle altre, Los Angeles: nel 1781 sono 44 abitanti, nel 1850 1610, nel 2009 diventano 3'833'995, una veduta del 1857 mostra tutte le profonde differenze con l'opera attuale.

Anche San Francisco entra in questo filone, profondamente legata al commercio marittimo con case tutte lignee e in muratura, in una foto del 1851 si vede il modello dell'edificio commerciale sulla strada principale al piano terra, ma il 4 Maggio di quell'anno viene quasi rasa al suolo da un incendio, viene poi colpita nel 1868 da un violento terremoto, che distrugge le poche strutture superstiti; con il progetto di riedificazione si comprende la necessità di abbandonare la tradizione e ricercare nuovi modelli costruttivi; subisce un ulteriore

incendio nel 1906, in tutti i casi la ricostruzione parte dall'infrastruttura commerciale (porto).

Questi incidenti si ripercuoteranno anche in molte altre città di nuova fondazione. La costa Orientale, con a insediamenti più antichi come New York, nata nel 1626 come Nieuw Amsterdam con l'acquisto dell'isola dall'olandese Peter Minuit che sarà conquistata nel 1664 dagli inglesi e chiamata New York in onore del duca di York; era una città sulla "punta" dell'isola di Manhattan, con la fortezza sull'estremità e un sistema difensivo di mura a bastioni che difendeva il luogo dalle permanenze indigene, che diventerà Wall Street: ciò è ben intuibile anche dall'attuale tracciato viario. Con la griglia viaria, impiegata nel 1811, la città cresce molto rapidamente; lungo Wall Street si insediano i principali edifici di rappresentanza come il Federal Hall National Memorial (1842) in stile greco, che perdura anche nel 1901 con la New York Stock Exchange di George B. Post.

La griglia adottata nel 1811 e completata nel 1870, cresce e progredisce rispetto al numero di abitanti fino ad arrivare nel 1874 un'immagine più vicina a quella attuale; nel 1931 sorgono i primi grattacieli. Nel 1853 la municipalità sottrae al mercato immobiliare un'area di 1500 blocchi destinandola a parco pubblico, opponendosi alla lottizzazione radicale di primo Ottocento; è interessante l'etimologia di Manhattan, ovvero *Manna-hata*, città dalle molte colline: erano presenti numerose colline rocciose che furono appianate nella costruzione; F. L. Olmstead nel realizzare Central Park (1857-73) decide di ripristinare lo stato originario scavando e movimentando il territorio, mastrandone parti delle vecchie colline di pietra (non ricostruito, più uno scavo archeologico).

La natura rocciosa del suolo è ciò che più ha influenzato l'edificazione di grattacieli, più presenti nelle zone dove c'era una maggior superficie rocciosa; al giorno d'oggi si sono insediati alcuni grattacieli nella zona a ridosso del parco, con sezioni sempre più piccole (lotti più piccoli) secondo il principio del maggior usufrutto possibile nel lotto, concezione alla base di questa nuova tipologia edilizia.

Principale artefice di questa vicenda è Louis Sullivan, segna un forte passaggio dal linguaggio antico a quello moderno, ragiona sui concetti di forma e funzione, dell'ornamento e dell'utilizzo in funzione dell'evoluzione tecnologica dell'edilizia, ha un animo piuttosto riottoso: la sua formazione vede un primo anno al MIT, poi due anni all'École des Beaux Arts a Parigi; non riuscendo ad avere costanza nello studio si sposta immediatamente dopo a studio da Frank Furness, uno dei principali architetti dello stile romanico (detto "Richardson-Romanesque" per l'intento di recuperare i principi di un'architettura primitiva che rispecchia l'identità della nazione), dal quale acquisisce l'idea del

recupero degli stili e l'uso degli elementi decorativi, anche orientali: ad esempio la *National Park of the Republic* (Philadelphia 1855) recupera un gusto medioevale nelle forme; rifletterà molto l'acquisizione di culture diverse della nazione. In questo periodo conosce a studio John Edelman, ebreo teorico con idee anarco-socialiste (non costruirà molto); sensibile verso le necessità popolari, ritiene che l'architettura debba dialogare e farsi comprendere dalla popolazione, andando oltre la questione ornamentale; indirizzerà Sullivan verso Chicago, città con le maggiori opportunità in vista della sua necessità di crescita; conosce le esperienze di Bogardus con l'uso del ferro e le istanze industriali, comprende la necessità di costruire nella maniera più rapida possibile rispondendo a pesanti flussi migratori. Chicago aveva subito un incendio e necessitava di ricostruzione; inizialmente fa esperienza presso lo studio di William Le Baron Jenney, architetto fortemente radicato nel mercato immobiliare di Chicago; comincia dunque ad affermarsi, e 4 anni dopo fonda, nel 1879 e in collaborazione col collega Dankmar Adler, uno studio professionale in proprio, la Adler & Sullivan Associates. Adler nasce in Germania, porta con sé la cultura industriale Tedesca; i due rispecchiano il momento storico di una Chicago in forte trasformazione. Lo studio si afferma in tempi talmente brevi da essere un luogo di formazione per il giovane Frank Lloyd Wright. Nel 1892, nel suo *Ornament in Architecture*, Sullivan sostiene che l'ornamento sia mentalmente un lusso, non una necessità, che le facoltà estetiche risultino avvantaggiate astenendosi, concentrandosi sulla produzione di edifici gradevoli nella loro nudità; pur avendo fatto esperienza da Furness coglie la lezione di Edelman (ornamento = lusso!).

Chicago, III città degli USA, viene ceduta dai Nativi nel 1795, nel 1803 è un forte di tensors, la municipalità arriva a 1 km² nel 1833 e nel 1871 l'incendio brucerà 6 km² della città, più che sestuplicata; da un'immagine più canonica, con una forte urbanizzazione in prossimità del porto, punto fondamentale di contatto con l'Europa e centro nevralgico del commercio USA, nel 1833 ha 3500 ab, poi 298'977 nel 1870 e, nel 1890, ~1,1M; nel 2012 è 2,7M, ma nel 1950 erano quasi 4M. Nel 1892 Chicago ha completato la sua ricostruzione (appena 20 anni!), che ha spinto ad un forte passaggio sia tecnologico che formale; Sullivan, in *The Autobiography of an Idea* (1926), dice che la pressione dei valori terreni aveva spinto alla costruzione in altezza, che richiedeva un mezzo di trasporto verticale ed era limitata dalla tradizione costruttiva della muratura; con l'attenzione dei locali direttori delle vendite delle fabbriche dell'Est la notizia viene comunicata ai loro ingegneri, che oltre alle strutture curve per i ponti presentano agli architetti di Chicago l'idea di un'armatura in acciaio, che avrebbe supportato il carico; essi accettarono e abbracciarono l'idea; gli architetti della Est ne furono spaventati e non poterono dare alcun contributo; gli architetti hanno acquisito i 100 anni

che avevano preceduto l'incendio e, attraverso l'esperienza della ghisa e ancor più dell'acciaio (meno fragile e soggetto a incendi, con più capacità di carico) e la lezione dell'imprenditoria segnano il passaggio oltre la tradizione, realizzando un edificio tecnologicamente nuovo: nel 1864 nasce il primo ascensore a vapore, passando ad una tecnologia idraulica nel 1870 e quello elettrico nel 1887, che snellisce il volume dei locali di servizio. Nel 1871 inoltre nasce la telegrafia, e nel 1886 la posta pneumatica, che permette la comunicazione non solo orale (anche oggetti) con sempre maggior rapidità; l'aumento dell'utilizzo del materiale metallico porta ad una realizzazione dello edificio in tempi sempre più brevi perché costruito a secco, costituendo una catena di montaggio tale da poter mettere talvolta in esercizio le strutture commerciali mentre ai piani superiori l'edificio è ancora in costruzione. L'invenzione della posta pneumatica è talmente importante da far pensare già nel 1886 ad un analogo sistema per collegamenti orizzontali tra persone consentendo una maggior velocità negli spostamenti, alla base di sperimentazioni attualmente in progetto di treni a levitazione magnetica come l'Hyperloop di Elon Musk (velocità di 1120 km/h); chiaramente il motore di queste innovazioni è dato dagli incidenti, che fanno pensare a soluzioni diverse; ad esempio, gli attentati ai serbatoi di petrolio in Arabia Saudita hanno portato la nazione a ragionare su sistemi diversi, cercando di ragionare su sistemi diversi di energie petrolifere, con sistemi di raccolta e stoccaggio di petrolio sull'acqua che ricordano la New Babylon di Nieuwenhuys (1967); la tecnologia influisce sui collegamenti con conseguenti ragionamenti sulla città: proprio Frank Lloyd Wright a Chicago guardando alla costruzione intensiva ragionerà sulle potenzialità del grattacielo (Broadacre City, 1959) e la sua disumanità nella perdita di spazi sociali.

La situazione generale in America è quella del Romanesque, che risponde essenzialmente all'architetto Henry Hobson Richardson, che realizza architetture anche multipiano, sostanzialmente in muratura, in cui recupera il linguaggio Romanico, rispondendo al forte spirito romantico di fine Ottocento, come visibile nella Allegheny County Courthouse a Pittsburgh (1883-88), che pure influenzerà Wright. È però uno tra i primi a lavorare a Chicago per la ricostruzione: tra il 1885 e il 1887 realizza il Marshall Field Store, tra i primi edifici a influire sulla tecnologia costruttiva del grattacielo: novità in questo edificio è lo sfalsamento di piani: il piano di superficie utilizza in maniera forte il linguaggio romanico, mentre un secondo piano, identificato dalla linea del solaio arretrato, che utilizza un materiale diverso e dichiara l'esistenza di un sistema strutturale interno, diverso dal rivestimento esterno: l'"anima" è in acciaio, il rivestimento

in blocchi di pietra secondo un'impostazione abbastanza tradizionale che vede un basamento abbastanza corposo, un corpo centrale e un coronamento superiore; le ampie finestrate dichiarano la differenza tra corpo portante interno e un rivestimento esterno che per Richardson è spiccatamente romanescopio.

Passaggio fondamentale avviene nel 1886 con la realizzazione da parte di Sullivan e Adler dell'Auditorium Building, in cui il committente chiede un edificio sulla falsetta del Marshall Field Store in costruzione con impegno massimo del lotto a disposizione. L'edificio, di 11 piani e chiuso su due lati, risponde alla funzione di auditorium, di uffici (torre) e una funzione ricettiva; i due riescono ad innovare oltre i risultati di Richardson: ci sono le ampie finestrate, riescono a dichiarare ancor di più la differenza tra struttura portante e portata, conservano il linguaggio basamento-corpo centrale-coronamento ma è un edificio profondamente rivoluzionario: abbandona il linguaggio romanico, limitando il bugnato alla parte basamentale, con dimensione più ornamentale perché quella principalmente percepita dal passante; il resto del rivestimento è costituito da pannelli, che riducono la sezione (non più sistema in muratura); all'interno viene pienamente adottato il nuovo materiale, dalle fondazioni perfettamente studiate da Adler alla disposizione degli spazi: l'auditorium è perfettamente inserito nel cuore dell'edificio grazie alla totale versatilità; altra novità è l'inserimento delle cucine dell'albergo in copertura, non negli scantinati: ciò permette un controllo degli odori, che non passano per gli spazi pubblici: c'è un ragionamento preciso e puntuale sulle funzioni in maniera tale da garantire un perfetto utilizzo. L'auditorium infatti, grazie ad un sistema di pannelli verticali, consente sia una rapida modificazione delle scenografie che una progressiva apertura da 2500 a 7000 spettatori, a seconda del numero richiesto e dei pannelli impiegati; il sistema in copertura inoltre risponde perfettamente alle istanze tecnologiche, secondo precise funzioni: Adler dice infatti che le forme sono estremamente non convenzionali, ma sono determinate dalle necessità acustiche; cambia radicalmente il linguaggio di descrizione del progetto: la qualità architettonica non è più demandata alla qualità estetico-decorativa, ma alla funzione, alle esigenze, all'efficienza: l'architetto ha acquisito il discorso dell'ingegneria e l'ha tradotto in Architettura. L'apparato delle decorazioni dell'Auditorium, pur rievocando una dimensione profondamente ornamentale (per esigenze di committenza) risponde a precise esigenze acustiche, di ventilazione etc; altre aree sono più prettamente decorative anche per la tradizione: non è possibile modificare una modalità operativa in un giorno, si preservano le forme, talvolta con istanze proto-Deò come i plasters rivestiti in materiali riflettenti per aumentare l'illuminazione.

Sullivan proseguirà su questa via con una serie di edifici in cui si vedrà sempre più l'abbandono

dell'ornamento in favore di un discorso strutturale (Walker Warehouse, 1888) senza però mai cedere ad istanze di carattere decorativo, che iniziano ad essere industriali e serializzate, accostate fra loro; iniziano a non rivestire interamente l'edificio ma a segnare fasce marcapiano, coronamenti, elementi distintivi rimandando a forme sempre più astratte e geometriche (Wainwright Tomb, 1892, Getty Tomb, 1890); è forte l'accentuazione del coronamento di chiusura) fino ad arrivare alla capacità di adeguarsi alle esigenze decorative e celebrative, come la EXPO 1893 in cui Adler e Sullivan realizzano il Transportation building recuperando la Tomba Getty, moltiplicandone le possibilità ma mantenendo un linguaggio molto moderno, contrariamente agli altri edifici, molto più accademici.

Sullivan con Wright realizza nel 1892 nella Charnelly House, loro prima opera in collaborazione, recuperano il corpo avanzato del bow window rettangolare impiegata da Adler e Sullivan nella zona di ristorazione al primo piano dell'Auditorium building; riducono l'elemento decorativo, viene applicato solo rispetto alle potenzialità del materiale, con il pannello metallico tratorato, sono assenti le applicazioni.

Passaggio fondamentale alla storia dei grattacieli di Chicago si ha con il Monadnock Block (1889-92) di Burnham & Root, primo edificio multipiano di una certa dimensione, che utilizza il bow window per una verticalizzazione della superficie senza però trattare la superficie, che è indifferente alla distinzione tra orizzontale e verticale, non parla della dimensione strutturale né delle potenzialità del materiale; il passaggio sostanziale lo aveva compiuto Sullivan, grazie all'esperienza nello studio di LeBaron Jenney: l'Hone Insurance Building del 1884 (demolito) mostra una innovazione pur restando legato al linguaggio accademico (gli elementi verticali conservano elementi decorativi, come i capitelli sulle paraste) ^{lo smantellamento...} più classica che romanesque, si nota però una forte differenziazione tra gli elementi verticali e le fasce marcapiano orizzontali; il tutto viene poi depauperato dallo stesso architetto nel Leiter Building (1889), con paraste a tutt'altezza quasi anticipando il Postmodern degli anni '80; si recupera in un certo senso anche quanto detto da Schinkel per gli edifici "industriali" con una forte presenza di vetro, qui consentita dall'utilizzo di strutture in ferro e acciaio; anche nei suoi Grandi Magazzini si legge sempre, a differenza del Monadnock, una successione statica nel fabbricato.

Si arriva anche, come nel caso del Reliance Building di Burnham e Atwood (1890-95), di edifici in cui il sistema costruttivo prende il sopravvento e diventa protagonista, non serve il rivestimento;

struttura lotti minimi, elimina i pannelli esterni e addirittura mostra la possibilità di guadagnare uno spazio esterno al lotto stesso con un aggetto di bow window ai livelli superiori. Adler e Sullivan porteranno ancora oltre il discorso, perfezionando ed accentuando la logica di differenziazione di struttura e rivestimento, con l'uso diverso del linguaggio decorativo per distinguere gli strati: è chiara la differenza con il nuovo linguaggio; in particolare, questo può essere rappresentato dal Guaranty Building, da loro realizzato negli anni 1894-99, vera icona del grattacielo USA che non potrà non guardare a questo edificio, comunque diviso in basamento-struttura-^{cornamento} ~~cornamento~~ e in cui « l'ornamento è applicato, nel senso che è inserito [...] tuttavia, una volta completato, dovrebbe apparire come se fosse sgorgato [...] dalla vera sostanza del materiale » (Sullivan); il suo famoso motto *la forma segue la funzione* trova qui la sua espressione più compiuta, soprattutto nel cornicione concavo in cui la forza vitale ornamentale sulla superficie dei montanti si espande attorno alle finestre circolari dell'attico, riflettendo metaforicamente il sistema meccanico dell'edificio; all'interno la dimensione decorativa è molto più presente, in quanto risponde a una funzione ricettiva.

Questi principi rivoluzionari porteranno Sullivan a perdere sempre più l'uso della decorazione, concentrandola in determinati punti e con una direzione sempre più goticheggiante-esotica, come nel Carson, Pirie & Scott Store, (1898-99) dove sotto la fascia commerciale è fortemente decorata con materiale metallico fuso, mentre il resto è profondamente scarno; altro esempio è il Van Allen Building a Clinton (Iowa, 1912): escluso dal mercato perché troppo socialista, con forme sempre più visionarie che lo legano a Frank Lloyd Wright; opererà su interventi a scala sempre più ridotta: il Van Allen Building, di appena 4 livelli, ha come unico elemento decorativo un'applicazione di elementi pseudo vegetali al telaio, con ~~le~~ finestre sempre più aperte.

Burnham porterà il sistema costruttivo alla maggiore verticalizzazione; ~~per~~ la dimensione più decorativa di Sullivan non verrà apprezzata dal pubblico anche perché la fiera di Chicago mostrava come la cultura USA reclamasse una dimensione più profondamente classica, al limite del kitsch; è il caso di Villa Vizcaya ^(banchiere) (Miami 1914-22): alcuni imprenditori privati chiedevano forme barocco-rinascimentali, evocando il mondo toscano-romano, anticipando la stagione propriamente kitschy o con il recupero di linguaggi sempre più antichi nella capitale (Washington-Lincoln memorial).

New York, al contrario, cominciava ad avere una fortissima urbanizzazione: acquisisce la lezione di Chicago e la fa propria: la forte lottizzazione insieme alla privazione di 150 lotti nel cuore di Manhattan vedrà in questo sistema il miglior sistema di investimento immobiliare. Burnham si

sposta da Chicago a New York, realizzando il Flatiron Building (1902), una delle immagini più iconiche della città; fa sua la questione dell'applicazione dell'ornamento, nella punta esprime la maggiore verticalizzazione del fabbricato.

Questo discorso viene portato alle sue massime possibilità con il grattacielo più noto di New York, l'Empire State Building (^{Shreve} Lamb and Harmon, 1929-31), con una fortissima rapidità di costruzione; si è sistematizzata la tipologia del grattacielo che arriverà alle sue forme più essenziali con Mies van der Rohe e il suo Seagram Building (1969) che recupera il concetto di Sullivan nel Guaranty Building, portando al massimo la dimensione della funzione con un edificio essenziale che porta la stessa funzione a decorazione; l'elemento costruttivo disegna gli spazi interni con una grande essenzialità, mostrando la sua struttura statica al piano terra, con un portico con pilastri a vista; ancora oggi si progredisce in questa direzione (Raphael Vinoly, ²⁰¹¹⁻²⁰¹⁵ 432 Park Ave.)

Frank Lloyd Wright, le sue origini e i fermenti alla base del suo linguaggio.

Primo architetto a traghettare il linguaggio dall'Ottocento alla modernità, è il principale teorico dell'architettura organica, posta in opposizione ad un eccessivo Razionalismo in Europa. Raggiunge livelli anche di misticismo; è la naturale maturazione di un percorso architettonico tutto americano; per alcuni rappresenta l'architetto americano per eccellenza perché è riuscito a passare oltre la cultura dell'accademia di belle arti, superando la dipendenza dalla tradizione europea e modernizzando un linguaggio moderno e nazionale; le sue opere non sono però tutte tutelate!

Il mito fondativo della casa americana fa capo alle strutture provvisorie lignee dei primi insediamenti coloniali, con strutture isolate dell'imprenditore, che verrà standardizzata coi processi industriali; la casa-fattoria diventerà l'icona della casa americana per eccellenza, da vedere non solo nella sua fattualità come edificio costruito ma come elemento all'interno di un contesto territoriale più ampio spesso circoscritto da una staccionata; è una costruzione con un'influenza sul territorio molto più vasta.

Nel frattempo, nella cultura architettonica c'è come elemento di spicco della cultura ottocentesca Richard Upjohn, che in un certo senso racchiude in sé le storie di molti altri architetti dell'epoca; nato nel 1802 in Inghilterra, emigra a Boston nel 1833; è pienamente formato nella cultura inglese negli anni del Greek Style, del Gothic Revival e dell'influenza di Pugin sul valore

morale di quest'ultimo; parte immediatamente con un'attività professionale: prima sua opera è la William Retch Jr. House del 1834 in cui recupera e monumentalizza gli elementi distintivi della fattoria: il tetto a falde, un uso preponderante del legno, il porticato in facciata (segno architettonico più distintivo, che disegna la facciata con delle sporgenze laterali e un bow window laterale più ottocentesco, concezione più romantica, e i cornicioni in copertura.

Sviluppa la struttura anche attraverso l'utilizzo di mattoni rossi, secondo la produzione più commerciale ed economica (Abiel Smith School, Boston 1835), con una tipologia di struttura distintiva dell'identità americana dei nativi, fino alla sua Trinity Church di NY (1839-46), risultato del suo essersi affermato che lo porterà a commissioni di maggior prestigio; applica la sua cultura anglesassone introducendo il Gothic Revival in America: da ciò si diffonderà fortemente il linguaggio in tutto il paese: il recupero nell'opera di Upjohn è accademico, perfettamente coerente, verrà da lui riproposto in forme diverse, come nella Church of the Ascension (1840-41): verso la metà dell'Ottocento il Gotico acquisisce forme più massicce, come un'architettura medioevale più precoce, che guarda più alla dimensione romantica; l'iniziale ricerca di radici più antiche si lega poi all'esperienza di Upjohn; nel 1850 fa un viaggio in Europa per studiare le esperienze della contemporaneità e riportarle in America; comprendendo che nel Vecchio Continente inizia l'accentuazione dei linguaggi a carattere nazionale, cerca all'interno di una commissione vastissima, in particolare nella costa orientale, ^{di recuperare} ~~recuperando~~ la tradizione attraverso l'utilizzo della costruzione in legno; nel 1852 pubblicherà infatti un libro sulla sua architettura rurale, in legno: applicherà le forme a strutture più o meno piccole in piccole comunità in espansione, e introducendo le forme medioevali ma con materiali diversi: il legno. Esempi: First Parish Church (Maine 1845), St John in the Wilderness episcopal church (Columbia county, NY, 1852): aveva fatto propria la cultura di recupero di un'architettura più propriamente romanica con le strutture delle pievi (piccole avanguardie monastiche lungo la via Francigena soprattutto) alto-medioevali, traducendolo come sistema insediativo per le piccole comunità religiose. In questo senso, acquisisce e porta in America la discussione sul recupero di stili non più classico ma con una dimensione romantica, con una particolare predilezione per il Rundbogenstil, che si trasformerà in un revival romanesco; Upjohn in un discorso più profondamente morale e religioso vedrà nel romanico un maggior trasporto religioso del Gotico, è più vera perché più operaia, semplice e tradizionale, non nasconde la verità della struttura a differenza del Gotico che maschera la parte statica, esterna alla chiesa, con la decorazione (finestre), mentre nel romanico si legge tutta la struttura attraverso gli archi, i moduli, la semplicità e la linearità.

In St. Paul's Protestant Episcopal Church (Baltimore, 1854) si allinea alla corrente del romanico lombardo, spagnendosi la dimensione dell'arco gotico: il portico in facciata ha 3 archi a tutto sesto, i torrioni angolari massicci; in America si svilupperà questa corrente più prettamente romanica che accentua i valori dell' ^{non upjohn, rita e battistero} nome che costruisce la sua realtà, poi portata avanti con l'uso di materiali diversi (Notre Memorial Library, NY, 1858-59 e 1872-78), sempre più sbalzati e, talvolta, ^{col} ~~nel~~ recupero e ~~nell'~~ evocazione degli esterni di architetture italiane.

Pur acquisendo il linguaggio dell'academicismo e del recupero degli stili, la lezione francese di Viollet-Le-Duc verrà acquisita negli interni (la Notre Mem. Lib. ha un interno moderno in ferro e ghisa, anche se all'esterno sembra un battistero).

In questo contesto si colloca lo scontro ~~con~~ della dimensione accademica con un dato di necessità: lo scoppio nel 1871 del Grande incendio di Chicago mette in ginocchio una dei più grandi porti USA, portando la necessità di una rapida ed intensiva ricostruzione; la soluzione è quella dell'utilizzo del ferro e di ricostruire meglio di prima per una città più grande di prima: nascono i grattacieli di Chicago, sviluppando nuove tecnologie nei collegamenti; primo edificio innovativo in questo senso è il Marshall Field Store di H.H. Richardson, che si pone a cavallo della situazione culturale: ha dentro di sé (e nell'opera di rivestimento esterno si intuisce) la piena maturazione del linguaggio romanico, con un pieno recupero del linguaggio accademico di cui egli stesso è il maggiore teorico, e nello stesso momento dal punto di vista costruttivo stratta la nuova tecnologia in metallo, intraducendo il linguaggio della modernità: è evidente la differenza col Manadneck Block, il cui rivestimento nasconde la verità della struttura, non mostrando alcun ritmo di facciata; chi meglio applica il nuovo linguaggio è Sullivan, che con Adler lo porta alla massima espressione col Wainwright building del 1891; altro principio nuovo ed importante da loro introdotto, che avrà non pochi sviluppi nei principi della progettazione: la forma segue la funzione; non si avranno più le forme platoniche; prima si ragiona sulle funzioni, poi si definisce la forma dell'edificio; l'abbandono del protagonismo della forma sarà lento, con un generico permanere della teoria dell'Académie des Beaux Arts, anche se con linguaggi non solo classici (il Guaranty Building è infatti bizantineggiante-romanica secondo una tradizione USA più consolidata), con un discorso portato quasi alle estreme conseguenze da Sullivan, come nel Carson, Pirie & Scott Store in cui il massimo decorativismo è nella parte basamentale, riservata al

commercio (deve attrarre maggiormente i passanti), mentre il resto è liscio e in altro materiale, che fa in modo che i rivestimenti esterni di facciata siano lisci per riflettere la luce, evidenziando le linee che disegnano la facciata, mentre gli intradossi delle aperture (di mediato dialogo con l'appartamento) sono moderatamente decorati; la modernità è ancora più intuibile in pianta: il nuovo sistema costruttivo permette una totale apertura nella disposizione degli spazi interni (utile soprattutto per il piano commerciale).

Nel frattempo, abbiamo assistito alla nascita di un movimento moderno, di un'architettura che ha acquisito la lezione ottocentesca dell'ingegneria recuperando la sua posizione all'interno del mercato, ha portato a maturazione un discorso non più legato alla dimensione ottocentesca ma comincia a guardare al futuro; si inizia a pensare che la forma segue la funzione. Agli occhi dei più tradizionalisti la nuova città che si sta delineando è inumana e inimmaginabile: Ebenezer Howard emigra a Chicago per cercare opportunità lavorative, la vede crescere e ne vede negativamente colpito: è troppo urbanizzata, con un'eccessiva densità abitativa e un rapporto sproporzionato tra la sezione stradale e l'altezza degli edifici, che rende la città in ombra e con venti sempre canalizzati; teorizza dunque la Garden City.

Altra persona colpita da questo fenomeno è Frank Lloyd Wright; nato nel 1867, a circa 20 anni lavora a Chicago. Non molto studioso, è il figlio di un esponente della chiesa protestante, nasce nella provincia interna della costa orientale, cresciuto pienamente nell'ottica del self-made man, che ne determinerà un forte egoismo e protagonismo. Dopo la sua formazione farà esperienza nel grande cantiere di Chicago, in cui vedrà un'eccessiva modernità ed estraneazione, un linguaggio alle volte troppo astratto.

Sua prima esperienza è presso lo studio di Sullivan, che gli porterà i temi dell'innovazione, per poi collaborare anche con Richardson e la dimensione più accademica e tradizionale: si confronta negli anni di formazione con le due principali figure e visioni di lavoro, dalle quali elaborerà la propria.

Tra i due, Wright è maggiormente influenzato da Richardson: esponente principale del romanescque, ha portato avanti il discorso di Upjohn mettendo maggiormente in mostra la dimensione più artigianale del fare architettura, quasi come mestiere (pietre, materiali diversi, elementi scultorei sia plastici che propri del materiale, usando spesso pietra locale anche non lavorata; Richardson è da un lato classico nell'impostazione simmetrica di alcune facciate (Trinity Church, Boston 1877), contraddicendola anche nelle stesse architetture (forma segue la funzione nella scala porticata sul retro come continuazione del portico); Wright riprenderà questa dimensione insieme alla forte massività, l'utilizzo della pietra che distingue e accentua le differenze e le funzioni tra gli elementi in facciata, e forti interni con

una maggior evocazione gotica, in particolare attraverso la messa in mostra delle strutture in ferro con grandi catene di raccordo; l'architettura è però decorativa (ma dal punto di vista morale); mette in evidenza le qualità dell'uomo nel saper operare manualmente, è dunque in questo senso un'opera VERA).

Richardson continuerà a lavorare in questo senso, nel recupero dell'architettura medioevale e romanica, come visibile nella *Austria Hall* (1880-84), in cui la struttura mostra già in facciata l'asimmetria ^{referire a salgono} con una torre scalare su un fianco dell'ingresso; sono inoltre presenti dei grandi arconi di facciata, un'architettura segnata dalla dimensione sempre più naturale e meno sbazzata, con pietre diverse; gli interni mostrano già in pianta una maggiore modernità rispetto al linguaggio architettonico di facciata, con una profonda linearità e simmetria interna, una grande aula che rievoca quelle francesi rivoluzionarie, l'utilizzo dei bow windows che hanno funzioni ben distinte: sono per metà vetrati e metà coperti, con due grandi sedute curvilinee a ridosso della parete che danno maggior funzionalità e socialità richiamando il tema delle case-fattorie primordiali in cui nei lunghi periodi invernali con panche e sgabelli addossati alle aperture ci si riuniva: l'immagine sincera e intima americana viene monumentalizzata.

L'intervento a scala pubblica appena esaminato viene da lui riproposto anche in dimensioni più ridotte, come nella *Crane Memorial Library* (1880-82) in cui, pur conservando il segno del grande arcone e della torre introduce un'architettura sempre più massiccia, chiusa e fortificata, quasi fosse una roccaforte: l'abbinamento diventa una leggerissima fenditura all'interno della falda della tettoia. All'interno, il discorso sulla verità costruttiva diventa elemento di disegno del fabbricato: le travi ed i pilastri disegnano gli ambienti.

La dimensione naturale e rudimentale, che in qualche modo rievoca anche mondi fantastici raggiunge in maniera quasi pittoresca la sua massima espressione con l'*Ames Gate Lodge* (Massachusetts, 1880-81), in cui le pietre poco sbazzate raggiungono una dimensione quasi caricaturale, anche se ben riuscita ed equilibrata; l'opera è la dépendance di una villa di un magnate, ed è adiacente al grande arco d'ingresso e alla casa del custode. L'arco diventerà uno dei grandi segni distintivi dell'architettura di Richardson; anche all'interno ^(oltre est) presenta grandi pietre che sono locali; la dimensione della farm è fortemente contrassegnata dalla copertura, tipica ma monumentalizzata; si osservano grandi segni, un utilizzo del colore per segnare degli elementi.

In quegli anni avviene un altro evento particolare: nel 1876, a Philadelphia, in occasione

dei 100 anni d'indipendenza USA viene organizzata un'esposizione tradizionale (richiamando i primi appunti: anche le EXPO sono strumenti della contemporaneità e di aggiornamento anche nel mondo della costruzione), in cui il padiglione del Giappone risultò essere elemento di grande novità: furono scoperte le potenzialità di certi spazi che avevano visto la tradizione giapponese: edifici bassi con pareti mobili, superfici disegnate profondamente geometriche, lineari ed essenziali; una grande apertura degli spazi, essenziali minimi e compenetrati, con una grande mobilità interna. L'uso particolare della copertura, elemento tradizionale distintivo della datazione di un fabbricato giapponese, elemento tecnologico più avanzato che fa da protagonista nella composizione; ciò influenzerà molti architetti, tra cui lo stesso Richardson che, nella *Watts Sherman House* (Newport, Rhode Island, 1874-75) rende il tetto protagonista; nasce inoltre da questa corrente un nuovo elemento di linguaggio architettonico: lo *Shingle Style*: le shingle sono elementi in copertura lignea, tegole di legno, che in questo "movimento" acquisiscono protagonismo.

In questi anni prende il sopravvento la progettazione della villa, grazie ad una felice crescita economica soprattutto nell'industria molti imprenditori commissionano grandi ville di rappresentanza; nella committenza menzionata per Richardson si osserva come il linguaggio da lui usato per l'architettura pubblica fosse inadeguato, poiché l'edilizia privata necessitava un'attenzione diversa; cogliendo il messaggio del padiglione del Giappone, anche grazie alla diffusione di opere di architettura, realizzando un'opera di compromesso: monumentalizzando il protagonismo della copertura in un certo senso insito nella tradizione, contribuendovi con grandi camini che guardano verso l'architettura romanica, così come alcuni elementi a graticcio in tuccia che richiamano il mondo medioevale. All'interno, i grandi spazi tra loro comunicanti compare come protagonista il bay window come nella *Austin Hall* e al centro della casa, cuore pulsante della famiglia della fattoria, compare il camino, elemento maggiormente presente in pianta, cui si rivolge una particolare attenzione in quanto luogo di riscaldamento nei lunghi inverni.

Lo *Shingle Style* diventerà lo stile più naturale di costruzione delle ville dei grandi borghesi USA tra il 1875 e la fine del secolo; molti sono gli esempi tra cui si segnala *Kraggsyde* di Peabody & Sterns (1893-95), in cui il grande arcone di ingresso mostra l'influenza di Richardson dal suo *Lodge* in Massachusetts: diventa un luogo di rappresentanza, quasi fuori scala.

Richardson, arrivato a Chicago, comprende le esigenze della ricostruzione e realizzerà il *Marshall Field Store*.

Frank Lloyd Wright acquisirà tutta questa cultura, trafilettandola verso qualcosa di nuovo. Da buon conservatore, ha già in sé la cultura del ranch e della fattoria, può intervenire

sul moderno in una chiave tradizionale: capisce che la modernità è nel recupero della tradizione; recupera l'identità della casa americana, acquisendo la dimensione tradizionalista-romantica di Richardson portandola ad evoluzione insieme all'esperienza a studio di ~~Richardson~~^{Sullivan} ed Adler cercando però di reagirvi attraverso una costruzione più orizzontale; non porrà l'attenzione sul grattacielo, concentrandosi su committenze private, su residenze degli imprenditori; in questo guarda alla casa tradizionale ed alla sua naturale evoluzione: dopo una primissima esperienza presso Joseph Lyman Silsbee, tra i principali esponenti dello Shingle Style, va a Chicago e lavora per Adler e Sullivan, con un primo incarico come disegnatore presso l'Auditorium building in cui conosce l'esperienza dei due; collaborerà in maniera più stretta con Sullivan, come visibile nel recupero dell'elemento sporgente dell'Auditorium Building nella Churnley House (1892).

La prima villa a sua firma esclusiva è la propria: Wright House a Oak Park, Chicago, nel 1889, primo momento di sperimentazione in cui già si nota il suo essersi affermato (l'edificio è di grandi dimensioni); si vedono insieme le lezioni di Richardson e dello Shingle Style, con coperture a forte spiovente, l'utilizzo di bicromie, di pietra ruvida locale e una dimensione pienamente fortificata ma con un forte sviluppo orizzontale.

Altra villa da lui realizzata, dopo un forte scontro con Sullivan, che scoprirà che Wright rubava i clienti dallo studio per le residenze private; Wright sarà dunque cacciato e avvierà una libera attività professionale; è però ancora forte l'influenza dello studio: parliamo di Winslow House (1893), in cui si nota una semplificazione delle linee, con una dimensione più astratta, pacata e forse classica, che rassicura gli imprenditori che forse vedevano un'eccessiva modernità nei grattacieli; la facciata è profondamente simmetrica, con una chiara distinzione dei singoli piani, con una ripresa dello Shingle Style nella grande copertura; si osserva inoltre una grande mobilità negli spazi interni, con la ripresa del tipico bow window semicircolare, il grande arcone di Richardson come punto principale esterno e una mancata corrispondenza tra facciata su strada e facciata interna: la forma segue la funzione, la casa non è più completamente simmetrica come nella classicità; al contrario si evidenziano già dall'esterno con linee diverse le funzioni interne: il principio dell'articolazione dei volumi medievale, prodotto di una dimensione artigianale e storizzata, ha qui i connotati di una grande unicità nella composizione pur rendendo evidenti le funzioni; le coperture dello shingle style qui perdono l'uso del porticato e restano fortemente a sbalzo, utilizzando tutte le potenzialità del nuovo materiale. Nel portale

d'ingresso si nota quella che sembra essere l'unica concessione decorativa, molto geometrizzata, chiara derivazione della sua infanzia e del Tangram oltre a richiamare chiaramente la lezione di Sullivan, in particolare della *Wainwright Tomb*, con la differenza delle finestre, elementi di ingresso di luce. All'interno del fabbricato si leggono altri elementi distintivi della poetica di Wright, anche se in forme ancora piuttosto classiche: il camino di Richardson resta in Wright come cuore del progetto; tutti gli spazi vi girano intorno non solo come carattere funzionale (diffusione del calore) ma anche come centro compositivo: addirittura viene disegnato uno spazio dove la famiglia si raccoglie come nelle vecchie fattorie davanti al focolare; ai lati, e in maniera fortemente simmetrica, due porte danno spazio a due funzioni diverse: una agli spazi privati, l'altra alle scale al piano superiore; l'apparente paricato interno decorativo ed accademico si collega all'esperienza di Sullivan che realizza al di sopra dell'ingresso (*Quarantary Building*) o negli elementi di copertura un elemento analogo. Nella sala da pranzo si trova un altro grande spazio comune di rappresentanza, con il bow window con la panca semicircolare di Richardson.


Non mancherà di confrontarsi anche con elementi di novità nell'utilizzo dei materiali, come il vetro decorato o con funzioni diverse (*Luxfer prism*, parzialmente realizzato negli 1890s); come avvenuto per la *Centennial Exhibition* a Philadelphia, nel 1893 Wright visita personalmente il Padiglione Ho-o-Den del Giappone all'EXPO di Chicago, che mostra una dimensione quasi a scala urbana: al padiglione principale si affiancano padiglioni secondari collegati da portici; dopo aver assimilato lo *Shingle Style* ha la possibilità diretta di viverne la fonte, acquisendone la lezione e proponendo una personale interpretazione dello *shingle style* nel ~~1890~~ 1900 con la *Warren Hickox House*, in cui anche l'esterno recupera una certa linearità, come se fossero pannelli di rivestimento giapponese, i tetti a falde accentuate di grande sporgenza; all'interno propone grandi spazi tra loro comunicanti, con al centro il camino; tutti questi concetti verranno sintetizzati nelle *Prairie Houses* (1890-1910), diventandone il leitmotiv; il Giappone vi entra in maniera preponderante col *tokonama*, grandi spazi geometrici ed astratti, molto elastici nella loro apertura, dialoganti l'uno con l'altro, dove la geometria disegna lo spazio interno del fabbricato; la luce spesso proviene dall'alto, con ambienti chiusi al loro interno.

Questa dimensione acquisisce sempre la lezione di Richardson, che ad esempio nella *Winn Memorial Library* ha delle forme esterne profondamente romaniche con una pianta interna molto articolata per volumi; Wright la recupererà ad esempio nella *McAfee House* (1895) con un grande ambiente poligonale, una grande linearità, il sistema della scala esternamente estradossata,

Nel 1904 Wright pubblica *A Home in a Prairie Town*, articolo che annuncia la politica della

casa nella prateria, che distingue l'americano nuovo del Novecento pur radicandosi nella casa colonica americana, intervenendo ad una dimensione talvolta quasi urbana: la casa colonizza e si discosta sul territorio, sfruttando le potenzialità del nuovo materiale ma alla scala orizzontale: le case sono profondamente lineari, chiuse all'interno di esse stesse, profondamente geometriche nel loro sviluppo e con tetti che iniziano ad essere non più a forti spioventi, ma profondamente sporgenti nello sbalzo.

Nello stesso tempo esprime in qualche modo la dimensione di arte totale tipica dell'Art Nouveau: disegna tutto, sia gli spazi che gli arredi (Ward Willits House, 1901); si intuisce nella sua naturale evoluzione un permanere della dimensione fortemente romanica di Richardson, come in Huntley House (1902): è presente l'arco e la dimensione della roccaforte si traduce in una sorta di difesa dell'ingresso con un bastione; i tetti sono sempre più ribassati, accentuando l'orizzontalità sia nel disegno delle finestre fortemente ritmate che in un uso attentissimo degli elementi di rivestimento: i mattoni non hanno fughe verticali.

Nella Darwin Martin House (1903, -05) si nota un'ulteriore accentuazione, con una dimensione ancora più evidente della pagoda nel corpo di ingresso () con un tetto a fortissimo sbalzo; in alcuni punti si intuisce la progressiva mistificazione, come ad esempio nei grandi vasi che richiamano le torciere dei teatri ottocenteschi. L'intervento è a scala urbana: la pianta colonizza il territorio, dalla villa principale si arriva a strutture di pertinenza (dépendance, studio, deposito) mediante lunghi porticati, come un'autentica fattoria che però allo stesso tempo fa propria la lezione giapponese astratta, un utilizzo attento del materiale sia in senso statico che nell'accentuazione dell'orizzontalità; un'attenzione nell'utilizzo del legno... centro della casa resta il camino.

Negli interni si registra una grande fluidità, rompendo la frammentazione dello spazio: tutto è plastico e continuo. Negli interni si legge il suo disegno totale: le luci, i pavimenti...

La modernità dinamica degli spazi evoca la dinamicità che l'automobile iniziava a veicolare, con la libera mobilità personale: dal primo modello del 1896 di Ford alle vetture più vicine alla forma propria del 1908, con costi inizialmente elevatissimi.

Nel 1908 un grande imprenditore di Chicago commissiona a Wright la sua residenza, tra le opere più note di Wright: la Robie House. Oltre a maestrare tutte le capacità del materiale portata alle sue massime potenzialità tecniche, con una grande sporgenza della copertura, il grande sviluppo orizzontale, la chiusura fortificata, presenta un garage per tre autovetture.

La fuga orizzontale del rivestimento è fortemente accentuata, riducendo quasi a 0 quella verticale

in modo tale da accentuare ulteriormente l'orizzontalità; in questo senso commissiona dei mattoni di minimo spessore; lo sbalzo della copertura è esentato con l'inserimento di elementi a taglio, quasi a penna di nave, che consentono l'inserimento del puntone centrale dissimulando la percezione dello sbalzo; come nel portico della Martin House è presente una ritmicità negli interni (soprattutto in copertura).

Dopo l'esperienza con le ville sperimenta anche altre tipologie di edifici, come il Larkin Building, palazzo per uffici del 1904, in cui inverte alcune tendenze: la dimensione di rocca forte viene acuita e monumentalizzata quasi a diventare un tempio: è chiuso in sé stesso, quasi impenetrabile, evita la distrazione degli impiegati verso il mondo esterno. Le due grandi torri scalari contribuiscono a questa dimensione difensiva; l'interno è però molto luminoso: la fabbrica affaccia su una corte coperta centrale; ai vari livelli si susseguono gerarchicamente i lavoratori che vedono nel cortile interno il luogo di comune ritrovo. La copertura, più decorata perché ospita i corpi dirigenti, è trasparente: come gli edifici giapponesi, la struttura prende luce dall'alto. La geometria freudiana vista sin dalle prime architetture inizia ad essere più presente nel disegno degli elementi decorativi, anticipando il misticismo.

Come negli edifici amministrativi, nel suo confrontarsi con un edificio religioso realizza un'opera fortemente chiusa, quasi come fosse un tempio Maya: la Unity Temple (1906) sembra esternamente cieco, al suo interno è invece interamente illuminato. Si nota una dimensione che richiama l'astrattismo della Secessione Viennese, arrivata in USA attraverso diverse riviste, e la sua geometria sempre più lineare. Come nel Larkin, l'aula ecclesiastica è il cuore dell'opera, in una struttura internamente aperta.

Applicherà questo principio a sue opere successive, come la Avery Coonley House (1908), in cui si osserva anche l'inserimento in Wright di un nuovo modulo (già visto in altre sue arch): non più quadrangolare ma triangolare, altro elemento che anticiperà l'architettura pienamente organica che maturerà successivamente; il triangolo è più versatile, nella sua composizione garantisce una struttura che si articola in maniera variegata.

Wright vivrà un forte momento di cambiamento quando verrà scoperto come amante della moglie di uno dei suoi principali committenti; nel 1909 viene scoperta la sua relazione con Mamah Borthwick Cheney che, nella dimensione più bigotta USA, causerà in Wright una grande rottura: sarà costretto ad abbandonare Chicago malgrado l'attività ben avviata, ritirandosi a Taliesin, nel Wisconsin, struttura familiare che stava costruendo per la madre (compiuta nel 1911); vi porta l'amante e un gruppo di

sui seguaci architetti, parte del suo studio; nel 1914 però un suo inserviente, segnato dallo scandalo, incendierà la villa uccidendo 5 dei suoi seguaci e Madame Cheney. Segnato da quest'ulteriore evento, abbraccia visioni piuttosto mistiche, guardando al mondo con un occhio più mistico e attento alla dimensione della natura. Ricostruisce ed amplia il complesso di Taliesin, rintanandovisi e diventando una personalità mistica che, rivalutando fortemente il linguaggio, guadagnerà molti seguaci che si formeranno lì; avendo scoperto la dimensione bigotta americana abbandona ogni elemento di tradizione spingendo alle estreme conseguenze le sue teorie moderne.

Tra le sue prime commissioni ^(commesse) figurano i Midway Gardens a Chicago (1913-14), grande spazio all'aperto per spettacoli e giardini (parzialmente distrutto) dove la misticizzazione si legge negli elementi decorativi. Altro esempio è la Imperial house di Tokyo (1916-22, distrutto in gran parte da un terremoto nel 1923) o la Hollyhock house di Los Angeles (1919-20), in cui si legge il tentativo di recuperare linguaggi americani più antichi (Maya) in chiave volutamente moderna e contemporanea, con una dimensione fortificata ma astratta.

Infine, arriviamo alla Casa Kaufmann (1935-39), realizzata per il proprietario di una catena di supermercati. L'opera ha in sé la tradizione delle prairie houses, con un utilizzo della nuova tecnologia del cemento armato, linguaggio principale del Movimento Moderno cui Wright vuole opporsi, ma ^{che} è costretto ad adottare nella costruzione. In una dimensione comunque Liberty: sua idea progettuale era il rivestimento degli elementi in CLS con una lamina d'Oro per negare l'espressione del materiale evidenziandone la dimensione mistica; il committente però lo porta verso la soluzione dell'intonaco acra che vediamo oggi.

Il principio di base era quello di un'architettura che nasce dalla natura, dialogando con questa e talvolta sfidandola. La distinzione è chiara ed evidente: le strutture verticali, che sorgono dalla Terra, sono rivestite in pietra locale. Le strutture orizzontali, realizzate con la tecnologia più innovativa e sono costruite dalla mano dell'uomo sono invece intonacate: la struttura nasce dalla Terra, l'uomo vi aggiunge le strutture orizzontali. I grandi arconi richardsoniani sono rettificati, le concessioni romanesche sono solo nelle pietre sbazzate, che acquisiscono però una grandissima modernità, in un'architettura che chiude il linguaggio delle prairie houses aprendosi alla stagione dell'architettura organica; al centro della casa compare ancora il camino, il principio della dimensione urbana e il dialogo con la natura, con una scala che porta direttamente sull'acqua. Il forte sbalzo voluto da Kaufmann fu oggetto di restauri poco

dopo la realizzazione; negli anni '70 il proprietario abbandona la casa per numerosi altri problemi, come le fessure degli sbalzi (dovuti ad un utilizzo agli estremi del calcolo, senza considerare le tolleranze: questa massima tensione porta però a numerosi problemi); passa per diversi proprietari fino a diventare struttura museale; rappresenta però la prima sconfitta dell'architettura moderna che non è stata capace di rispondere alla funzione: nasce come casa ma non riuscirà a rimanere tale, per quanto gli interni riassumano tutti i principi di Wright: luce dall'alto, disegno integrale secondo la tradizione dell'Art Nouveau, linearità continua anche nei dettagli, con le orizzontali degli infissi che entrano e disegnano le mensole, le sbalzature delle pietre.

Nel boom economico degli USA, dopo la II guerra mondiale, il progetto della prairie house dell'uomo ricco diventa oggetto di grande commercializzazione attraverso la produzione standardizzata delle Usonian House; i principi delle prairie house diventeranno commercializzate e disponibili a costi ridotti.

Art Nouveau

Punto di riferimento, cerniera tra 800 e 900 e preambolo al fenomeno dell'Art Nouveau è quanto viene espresso dai padri del restauro, inteso come il recupero degli elementi primitivi, con due scuole principali: quella di Ruskin e quella di Viollet-le-Duc; due visioni distinte legate da un unico principio: il recupero della verità e della sua messa in vista, sia essa interpretata in forma di rendere (verità di un oggetto arrivato e consegnata dalla Storia) o quella della costruzione (vedere la struttura, l'ingegneria, l'intervento nuovo), nel comune recupero dell'identità degli oggetti che, in questo momento storico, costituisce l'identità nazionale; dopo il recupero di un linguaggio classico e universale si accentuano caratteri più profondamente nazionalisti, da intendersi non in tema politico: queste committenze sono spesso a carattere socialista, poiché viene accentuato il lavoro artigianale del fare architettura e le nuove nazioni avevano conquistato nuove realtà costituzionali e democratiche.

In *Entretiens sur l'Architecture* (1863-72), Viollet-le-Duc parla dei due concetti di verità ^{condizionali} necessarie: quella rispetto al programma (soddisfare le condizioni imposte dalla necessità) e quella rispetto ai metodi costruttivi (utilizzare i materiali secondo le loro proprietà); i problemi puramente artistici, come la simmetria e la forma apparente, sono solo condizioni secondarie. Questi nuovi principi verranno poi acquisiti in un periodo particolarmente felice in Europa, privo di guerre, con un grande sviluppo economico e una serie di esposizioni.

L'idea di verità di forma e struttura si manifesterà in episodi anche fuori dal mondo architettonico, come la sedia Thonet che mostra da un lato la capacità dell'uomo di curvare in forme dolci il legno mentre si costruisce nella sua elementarietà chiara ed evidente, rendendola costruibile dal cliente.

Gli *Entretiens sur l'architecture* sono corredati da una serie di illustrazioni che incidono sull'immaginario collettivo, soprattutto nell'utilizzo a vista degli elementi metallici, che mostrano la verità della struttura evocando però il mondo gotico: la tradizione è rielaborata in forme nuove ed innovative, talvolta antiestetica ma sempre chiara e VERA. Superando le immagini tradizionali trasmetterà il suo linguaggio ad una serie di architetti di fine Ottocento (di cui molti che avevano assistito alle sue lezioni). La lezione partiva già dal 1851 con il Crystal Palace, dal quale partiranno diverse realizzazioni anche piuttosto singolari che metteranno in mostra le potenzialità del materiale: lo stesso Viollet-Le-Duc rimarrà colpito dalla Chocolaterie Menier (J. Saunder, 1871-72) che è realizzata interamente in ferro e rivestita con una pellicola di piastrelle: è evidente che il materiale determina un impegno minimo di superficie muraria, con netti vantaggi sulla muratura.

Operazioni analoghe erano state viste a Parigi con i Grandi Magazzini, caratterizzati da grandi spazi, luce e ariosità con un minimo impegno e una grande versatilità nell'organizzazione degli spazi; il materiale verrà simbolicamente monumentalizzato con la Torre Eiffel e la Galerie des Machines, in cui i dettagli costruttivi diventano protagonisti, mostrando la forza dell'industria.

Sono anche anni di grandissima evoluzione tecnologica su tutti i fronti: nasce la fotografia, rivoluzione impressionante che rivoluzionerà il mondo della pittura, che non vedrà più la necessità di ritrarre il vero; le sperimentazioni di Nadar gli consentono anche di animare la fotografia con scatti sequenziali; di lì a breve con i lavori di Muybridge si apre la porta al cinema. Verso la fine dell'Ottocento inoltre si studia e sperimenta la fotografia a colori, con macchine fotografiche che di lì a breve avrebbero raggiunto una dimensione più compatta e di grande diffusione. Nell'interruzione del corso della pittura (che comunque non aveva una dimensione di verità perché fatta in studio) gli artisti iniziano a dipingere per impressioni all'aperto, spezzando la tradizione e guardando altrove; il giapponesismo in questo senso diventerà elemento di grande novità, guardando verso ruandi lontani: ciò avviene con le EXPO, le riviste, le immagini; tutto porta a riflessioni diverse, non solo in architettura come per Wright ma anche in pittura, negli arredi (come mostrato da J. Tissot in *Giovani donne osservano un oggetto giapponese*, 1869-70); con riviste dedicate sull'arte giapponese, distante dalla tradizione pittorica occidentale per la sua dimensione astratta, piatta e libera nell'utilizzo dei colori, che influenzerà pittori e letterati: il ritratto di Emile Zola fatto da Moret mostra come lo scrittore avesse opere giapponesi; ciò si riflette anche

in altri aspetti sociali: Monet ritrae *Madama Monet con vestito giapponese* (1876), vedendo l'influenza anche nella moda; lo stesso Van Gogh (*La cortigiana*) guarderà a quest'arte che permette di percepire la realtà in maniera libera e fantasiosa, con colori diversi dal vero (*Ritratto di Pere Tanguy*, 1888), talvolta con chiari richiami ad altre opere (Gauguin, *L'onda*, 1888 che richiama Hiroshige); influenza anche l'arte più classica (Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, con una dimensione più piatta ed astratta).

La realtà viene poi sdoppiata dalla pubblicazione nel 1899 de *L'Interpretazione dei sogni* di Freud: nel nostro animo esiste un'altra realtà a noi inconscia, che forse va espressa: nel mondo artistico da un lato (soprattutto in architettura) si mostra la verità, dall'altro si cerca la possibilità di liberare lo spirito artistico, dando vita al Simbolismo (Rops, *Pernocrotos*, 1896), ai Nabis (Serusier, *Il Talismano*, 1888) o all'arte pubblicitaria (Henri de Toulouse-Lautrec, *Reine de Jolie*, 1892), raggiungendo in alcuni casi dimensioni di misticismo (Klimt, *Ver Sacrum* o la musica di Wagner: dimensione eroica dell'uomo che cerca di elevarsi a nuova divinità).

Questa dimensione di libertà artistica, di ricchezza, di eccessi e di riuscire a rompere col mondo della classicità che aveva bloccato gli architetti nell'Ottocento: la domanda di Hubsch "in quale stile dobbiamo costruire", che in un certo senso si genera un quesito sulla nuova arte e cui aveva tentato di rispondere con la *Trinkhalle* a Baden Baden (1839-42) richiamando l'ospedale degli Innocenti, un timpano greco, colonne in forme antiche ma langiltee come nel Medioevo, con archi ribassati e una generica crasi come tentativo di uno stile nuovo che, per ovvi motivi, non riesce ad essere nuovo.

La nuova dimensione, il nuovo stile è proprio l'Art Nouveau, che già nel nome dichiara la sua novità: doveva presentare connotazioni di progressivo ottimismo, gioia di vivere, gusto per lo spendere; uno stile nuovo che riflette quello dei quartieri signorili e della ricca borghesia, dei grandi magazzini e delle metropolitane, persino delle fabbriche e delle case popolari: invariante è che fosse completamente affrancata dalle forme del passato; dopo oltre un secolo di innovazione che porta alla nascita del nuovo mondo contemporaneo, il nuovo stile doveva essere basato su tre componenti correlate:

- Accettazione della nuova tecnologia, e la volontà di piegarla alle istanze del gusto;
- Definizione di un nuovo rapporto artificio-natura;
- Il sostegno teorico-estetico dell'*Einfühlung* ("sentire insieme", empatia);
- *Kunstwollen*: associata alle prime tre ed inedita, è la volontà d'arte, motore del movimento.

In questa dimensione fortemente sentimentale (sensibile), nel 1886 Charles Henry sviluppa una teoria estetica che raccoglie in una formulazione matematica il sentire: $S = c \cdot \log R$.

↑ sensazione
↑ costante (varia da stimolo a stimolo)
↑ reazione allo stimolo

Nasce dunque in questo contesto la nuova arte: secondo Alois Riegl, «La bruttezza corrompe non solo gli occhi, ma anche il cuore e la mente» (Kunstwollen); Teodor Lipps è invece il teorico della Einfühlung, due termini alla base dello stile. L'Art Nouveau si diffonderà rapidamente in tutta Europa acquisendo un nome di volta in volta diverso, sintomo dello sviluppo di una dimensione profondamente identitaria, in un'arte totale che coinvolge tutte le forme d'arte.

Caratteristiche invarianti nell'Einfühlung:

Nulla di ciò che percepiamo agisce puramente per se stesso, tutto agisce insieme come riserbo dell'affine che è in noi attraverso:

- Accentuazione lineare
- Uso del ferro (vario impiego e conformazioni)
- Adozione congiunta ferro-muratura
- Utilizzo di più materiali in uno stesso edificio (esuberanza dello stile e raggruppare ^{settor.} prodotti)

Modellare gli spazi in un'unitarietà stilistica:

- Interni e arredamento
- Architettura e Natura
- Casa e Giardino
- Complessi edilizi e città

Ragionamento
TOTALE

L'organicità della Natura informa e ispira la conformazione architettonica. Pur avendo queste invarianti, le diverse accezioni nazionali rendono necessario ragionare per nazioni.

Modernismo: espressione spagnola dell'Art Nouveau; alcuni principi erano stati già anticipati: dal piano di Cerdà Barcellona, ospitando anche un'EXPO nel 1888, diventa luogo con forti interessi economici; in questo contesto emerge **Antoni Gaudì**, esponente di questo movimento che percepisce la dimensione di novità; è socialista e profondamente religioso (fino a livelli di misticismo). Nella sua poetica è frequente l'uso di elementi tradizionali della Catalogna rielaborati in chiave moderna; è importante ricordare che la possibilità di Barcellona di uscire dalle mura comunque non sanava la fine delle repressioni: dal 1860 era bandito l'uso della lingua catalana, rendendo necessario il Castigliano; c'è però uno spirito di **Renaissance**, nel recupero delle tradizioni costruttive degli Aragonesi (la bandiera è il loro stemma di traverso); cercheranno (e ancora oggi) di rivendicare una loro cultura autonoma e indipendente.

Cresciuto nella cultura dell'Accademia di Belle Arti, per costruire un'architettura profondamente catalana, ricordando la sconfitta degli islamici da parte degli Aragonesi nel Quattrocento recupera la tradizione

medioevale e le sue contaminazioni arabe studiando l'architettura islamica e mudéjar (commistione islamico-spagnola), caratterizzate dalla profonda bicromia, le coperture a muqarnas (gocce a scalare), l'utilizzo forte di rivestimenti colorati e geometrici e l'applicazione di ceramiche sulle facciate.

Rielaborerà questa dimensione storica già in una tra le sue prime opere: Casa Vicens (1883-88). La struttura è legata a un'immagine profondamente medioevale ma con forme astratte, con un'applicazione bicromatica nei mattoni e le ceramiche in facciata, che con forme nuove distinguono i piani; il discorso sulla simmetria è totalmente abbandonato, il camino acquisisce invece una dimensione da protagonista; ogni piano è disegnato in maniera diversa, sono presenti delle golasie al piano terra di richiamo alla cultura cattolica spagnola; si suosta nettamente dagli altri linguaggi dell'epoca. All'interno la dimensione musulmana è ancora più forte, con rivestimenti totali delle superfici murarie e negli attacchi sul cortile interno una rievocazione delle grate islamiche. Le coperture all'interno mettono insieme forme e materiali diversi (Kunstwollen), talvolta recupera le muqarnas classiche.

Punto fondamentale dopo questa prima esperienza è la partecipazione all'EXPO del 1878, dove realizza alcune vetrine che attireranno l'attenzione per la sua lavorazione del ferro, in cui inserisce elementi evocativi di mondi magici e fatati tipici della tradizione medioevale: tra gli incarichi compare il conte Eusebi Güell y Bacigalupi, principale investitore a Barcellona (figlio di un investitore che fa fortuna a Cuba e investe in imprese dal vino al commercio all'edilizia) e, in virtù del suo spirito progressista, darà molti incarichi a Gaudì che ne diventerà l'architetto di riferimento: prima opera commissionata è il Palau Güell (1885-89), apparentemente ordinario ma con un'impronta immediatamente riconoscibile nei fantasiosi rivestimenti in copertura dei cornicioni e i due portoni d'ingresso, con un utilizzo sfarzoso e fantasioso del ferro battuto e una forma di arco catenario, autentica firma di Gaudì con forma parabolica nata dalla sperimentazione pragmatica sui carichi: nasce dall'inversione della forma generale data dalla gravità (carichi) ad una catena appesa a due sue estremità; si vede una sua applicazione anche all'interno, nel salone con organo. Il palazzo si sviluppa per livelli diversi, la dimensione mistica ben celata in facciata si rivela pienamente all'interno, con scantinati simili al mondo medioevale antico e ai livelli superiori uno sfarzo dato dalla commistione di materiali e con forme tenebrose ma profondamente tecnologiche: nel grande salone a tripla altezza si avverte pienamente la dimensione mistica di Gaudì; gli verrà anche commissionata una Colonia Güell, colonia operaia in cui si vede dagli studi una volontà di applicare gli stessi carichi, da cui genera uno schizzo della chiesa della comunità di cui viene realizzata solo la cripta (1908-15), con gli interni molto attenti che anticipano forme naturali

e naturalistiche in cui la disposizione dei pilastri segue la spinta cui si oppone.

Tra gli elementi più identitari della cultura catalana cui si riferisce Gaudí figura la grande montagna di Montserrat, che cercherà sempre di imitare: la costruzione naturale di rocce vede elementi addossati e una serie di pinnacoli, le sue forme massive hanno questo riferimento; secondo la tradizione inoltre il monastero conservava i resti del Sacro Graal.

Il suo misticismo verrà acuito dalla sua passione verso i miti di Richard Wagner e in questo senso la Sagrada Família ne sarà il naturale prodotto, cantiere lunghissimo e complesso in cui interviene su un cantiere già in opera, in una parte del transetto; è evidente la sua concezione mistica, le coperture che seguono ed accentuano i principi dell'arco catenario e il riferimento alle forme naturali del Montserrat.

Altra committenza a scala urbana di Gaudí è un complesso abitativo destinato alla medio-alta borghesia di Barcellona, a ridosso di una collina in cui si sarebbero organizzate diverse ville intorno ad uno spazio comune di ritrovo con diverse funzioni (teatro, mercato...), ospita le case di Gaudí e di Guell. Viene realizzato in parte: il mercato e il grande piazzale comune del complesso, la casa del custode e la casa di Gaudí. Costruzione di grande fantasia, presenta numerosi interventi che confermano e acquiscono la ^{sua} poetica precedente; interessante ai sensi dell'economia del progetto è il recupero degli elementi di scarto della produzione di fabbrica, come le ceramiche usate per i rivestimenti; nel grande ambiente si legge un utilizzo quasi ironico dell'elemento classico che sorregge la ~~rete~~ struttura a piazza soprastante (colonna dorica) che, pur nella struttura a maglia rigida in virtù della funzione di mercato segue una linea più naturale nel perimetro esterno, al di sopra del quale corre una panchina curvilinea da cui si dialogava con la città.

Lo stesso partizato all'interno del parco perde le sue dimensioni artificiali e classiche, diventa pienamente naturale, dialoga e si fa forma in roccia imitando la natura in maniera pittorresca e sempre più grezza inclinando i pilastri per contrastare le spinte.

Casa Batlló (1904-07): intervento singolare sia perché non è una costruzione ex-novo ma una ristrutturazione di un edificio esistente, rivestita con ceramiche floreali ricollegandosi con la lezione viennese dell'architettura e del rivestimento e con una chiara comparsa del suo tratto più distintivo: le forme sinuose (presenti nelle balaustre) e il mondo misterioso e magico del medioevo antico con una copertura che richiama il dorso di un drago, con delle forme a

scaglie (la dimensione del cattolico che sconfigge il musulmano vede un parallelismo in San Giorgio e il Drago); questa rievocazione radica l'edificio nella Storia della Spagna stessa.

All'interno ^(cortile) torna l'applicazione del rivestimento colorato, con un utilizzo nuovo: nel basamento prevalgono colori chiari che nell'ascesa vanno verso il blu più intenso; ciò verrà ripreso da Oscar Tusquets Blanca, architetto di Barcellona, nella stazione di Toledo, con colori invertiti: mentre in Gaudí si evoca il mondo del cielo, Tusquets Blanca rievoca il mare (dal giallo tinto napoletano si passa all'azzurro perché la stazione scende al di sotto del livello del mare).

Nella sua ristrutturazione della Casa Batlló Gaudí introduce numerosi elementi plastici all'interno degli stessi ambienti, con un'attenzione scultorea; tutte le superfici sono curve ed è interessante considerare che le unità abitative furono vendute in pochissimo tempo, mostrando le dimensioni progressista dei suoi abitanti: ambienti che potrebbero risultare di difficile arredo furono immediatamente oggetto di attenzione da parte del mercato. All'interno degli ambienti si trovano altri elementi da favola: il camino come spazio di raccolta visto in Wright viene qui reinterpretato in forme giocose, quasi a fungo; è frequente l'applicazione dell'arco catenario.

Casa Milà (la Pedrera): è una struttura realizzata interamente in ferro ma, andando contro i principi di verità di Viollet-Le-Duc riveste con pietre massicce l'elemento strutturale per proporre una struttura simile ad una roccia scavata dal vento, con parapetti in ferro battuto che richiamano le alghe, provando la sua maestria nel disegno del ferro battuto. Il fabbricato, pesto ad angolo, si costruisce intorno ad una serie di cortili, [⚠: Si chiama casa, ma è un palazzo per civili abitazioni] principalmente due (con altri vani aperti di servizio) con fabbricati che grazie all'utilizzo puntuale dell'elemento di costruzione in ferro può essere variamente articolato in maniera piuttosto irregolare; la scala di collegamento ripropone in affreschi e mosaici la dimensione dell'arte totale; la copertura dell'elemento, che difficilmente sarebbe potuta essere a falde o mozza (per motivi compositivi) si risolve in un unico, grande e dolce abbeine in cui si trovano delle piccole aperture in forma ondulata come il profilo su cui insistono; i cornicioni sembrano soldati a difesa del "castello di sabbia" bardati di elmo, col cuore che ne esprime la vita; altre superfici sono sempre rivestite con gli scarti ceramici industriali.

Gaudí si contraddistingue maggiormente per la dimensione di fantasia; ricorrente è la forma del drago (es. cancelli del parco Guell), col tempo accentuerà questa dimensione mistica con interni sempre più tetri e complessi.

Altro architetto catalano di quegli anni ad affermarsi è **Francisco Berenguer y Mestres**, che fu inizialmente collaboratore di Gaudì in quanto primo architetto di riferimento del conte Guell; dialogano e si influenzano l'uno con l'altro come ad esempio nella vineria *Bodegas Guell Sitges* (1895-97) in cui l'utilizzo della pietra è monocromatico a differenza di Gaudì ma presenta gli archi a catenaria; col tempo guarderà più all'Europa per realizzare opere con dimensione più artistica e policroma (camino della *Casa Burés*, 1900-05) alla fine del dialogo con Gaudì.

Stile Horta (Belgio): Sebbene Gaudì abbia anticipato i temi dell'Art Nouveau, ciò è dovuto al fatto che la Spagna ha sempre prodotto artisti sui generis, principalmente a causa del suo dato storicistico: la presenza musulmana ha inciso profondamente sulla cultura, rendendola diversa dal resto d'Europa: la Spagna infatti ha avuto Goya, El Greco, Gaudì, Picasso... tutti grandi artisti di rottura o discontinuità con i movimenti artistici europei. In realtà, l'Art Nouveau propriamente detta nasce in Belgio, nazione che nel 1839 ottiene una Costituzione monarchica, è ricca perché la nuova autonomia porterà a profonde trasformazioni nelle città, in particolare a Bruxelles; la nazione investe profondamente sull'industria, ha una posizione geografica nevralgica, di cerniera tra nazioni importanti; ha necessità di segnare la sua presenza in Europa come nazione giovane e di costruire una grande capitale (non a caso è la sede di diverse istituzioni della Unione Europea, come la Commissione Europea, il Consiglio Europeo e il Parlamento Europeo); in questi anni felicissimi nasce l'Art Nouveau, nella figura di Victor Horta.

Grande edificio che rappresenta la volontà di affermarsi di Bruxelles è il *Palazzo di Giustizia* di Joseph Poelaert (1883) che vedrà nella dimensione più monumentale l'applicazione del linguaggio dell'Accademia di Belle Arti; compiuto l'edificio scattarono critiche paragonabili a quelle mosse a Bernini per il fronte orientale del Louvre: il nuovo stato rigetta le istanze di un linguaggio che non vede come proprio. L'opera, compimento di un progetto di risanamento della capitale che porterà quasi a cancellare la città di Carlo V in favore di una città nuova sarà l'occasione del dibattito nella nazione sulla necessità di un'arte nuova; nel 1870 la rivista *L'Emulation*, cuore del dibattito, dirà «Nulla è bello in architettura tranne il vero: fuggite l'intonaco dipinto e lo stucco, l'architettura è trascinata verso la decadenza e una cacofonia», seguita nel 1872 dall'affermazione «Siamo chiamati a creare qualcosa di nuovo, a inventare uno stile; dobbiamo creare artisti belgi, liberandoci da influenze straniere»; la rivista dell'ordine degli architetti Belgi dunque abbraccia l'idea del vero di Viollet-Le-Duc e della

identità nazionale, rifuggendo dall'opera del Palazzo di Giustizia e spingendo gli architetti a compiere quel passo che l'Ottocento non era riuscito a compiere: ammazzare Vitruvio.

Questa dimensione di novità e di Estetica Libera (Libre Esthétique) (movimento artistico belga in cui diversi pittori cercano di liberarsi dalla linea rigida dell'architettura tradizionale, scava all'interno di sé stessa per cercare forme di liberazione, guardando a mondi altri e recuperando storie della tradizione nazionale) vede in Jan Toorop uno tra i primi che riescono a formare questo discorso: si vede un'architettura e una forma artistica più sensuale nel soggetto, nelle forme, nella linea che comincia ad avere una forma sempre più libera: il segno diventa l'elemento distintivo, è il movimento della mano che segue la forza del sentimento e dello spirito; Horta sarà segnato da ciò cercando di riproporre il discorso in architettura.

In questi anni scoppia un movimento che si afferma su tutti i fronti; molti dei manifesti pubblicitari (principalmente disegnati da Alfons Maria Mucha), che ebbe una profonda relazione sentimentale con Sarah Bernhardt, grande cantante d'opera e rappresentante di spicco di alcune opere di Wagner) vedevano l'unione tra sensualità, misticismo, libertà della forma, abbandono della tradizione.

Primo incarico di Horta nel mondo del Liberty è dovuto alla sua capacità di utilizzare il materiale; la lottizzazione imprenditoriale degli isolati vide la presenza di lotti stretti e lunghi, per il massimo guadagno possibile dalla vendita dei suoli portando però particolare complessità: da un lato il principio era fortemente socialista perché dava uguaglianza nel disegno del lotto, ma allo stesso tempo era possibile comprare due lotti adiacenti, con la successione tipicamente fionminga di edifici a torre o edifici multipli di sé stessi.

In questo contesto si colloca l'Hotel Tassel (1893), professore universitario di matematica che lavorava per uno tra i più grandi imprenditori del ferro di quegli anni, il chimico e industriale Solvay; acquista uno di questi complessi lotti e incarica Horta di realizzare la residenza; l'opera abbandona completamente gli stilemi del passato, introduce l'uso del ferro in un'abitazione civile; pur all'interno di una certa compostezza nel lotto, con due torrette piane laterali, tutto è diverso: ogni piano è disegnato in forma autonoma, con diversi interpiani, finestre di diverse dimensioni; addirittura la sobrietà dell'edificio in pietra acquisisce forme flessuose, la stessa pietra si prega a costruire un bow window quasi come se fosse un risultato di una deformazione plastica, così come era possibile fare con i duttili materiali metallici; come nelle fabbriche e nelle esposizioni il materiale ferroso entra in una casa civile ed è pienamente in vista; è nata l'Art Nouveau.

All'interno si colgono tutte le potenzialità del materiale: il sistema statico impegna il minimo spazio utile;

per portare la luce all'interno, avendo solitamente la possibilità di acquisire luce solo dal fronte stradale, che in questo caso è quasi chiuso nel maschio murario, realizza un bow window posteriormente e sfrutta la scala, sistemata nel cuore della casa, che distribuisce la luce da un lucernaio di copertura all'interno del fabbricato; cosa possibile solo grazie all'agilità del ferro portante nella struttura; si legge inoltre l'abbandono di forme classiche in favore del libero segno di forza descritto da Toorop; la frusta, forte per lo scatto e lezioso nella sua curva. Questa curva disegnerà molti spazi in stile Art Nouveau; nel Kunstwollen, il Liberty disegna ogni singolo elemento dell'edificio, nulla è lasciato al caso. In quest'edificio si registra una complessa articolazione degli spazi: all'ingresso si salgono delle scale, poi si sale un secondo ordine per raggiungere una sorta di piano ammezzato dichiarato in facciata (più basso) per poi salire al piano nobile: ogni piano ha aperture diverse a seconda delle sue funzioni e necessità di illuminazione.

Altro intervento che sviluppa e porta avanti quanto sperimentato prima è l'Hotel van Fetervele, altro imprenditore (1895-99). Il discorso della scala interna arriva qui alle sue massime conseguenze; il ferro che distingueva solo in parte l'Hotel Tassel diventa qui protagonista, in modo da avere una facciata quasi interamente illuminata, sempre asimmetrica in virtù dell'ingresso decentrato e in cui ogni piano ha una diversa attenzione: quello superiore è arretrato per la realizzazione di un piccolo terrazzino. Decentrando l'ingresso, la scala poligonale che crea la hall d'ingresso ha la sua diagonale che incontra perfettamente l'accesso, in maniera estremamente longilinea riesce a creare nel cuore della casa l'ambiente più luminoso possibile. Chiara è l'ispirazione alle forme della natura, con successive ramificazioni negli elementi metallici e con lampade floreali, delineando un ambiente profondamente arioso in un letto altrimenti minuto.

Opera più nota di Horta, successiva a quella per van Fetervele, è l'Hotel Solvay (1894-1900), il chimico che ha inventato la Soda, oltre ad altre imprese. In maniera più pacata rispetto al precedente intervento realizza una facciata più litica ma particolarmente movimentata, con la contrapposizione di linee curve concave/convesse, muratura e ferro e all'interno realizza in una dimensione più francese (per adeguarsi forse alle istanze di un grande investitore che non voleva forse eccedere) realizza una scala a doppia rampa trasversale, intervenendo il processo all'interno del letto (che in questo caso è doppio); la logica di illuminazione è però identica.

Oramai affermato ed arricchito, Horta² realizza la propria *Maison* (1898-1900) e il suo studio in due lotti affiancati in cui, pur all'interno di un unico materiale, distingue le funzioni; disinteressato alla simmetria, si nota un portone più grande per l'accesso alla residenza, grandi spazi luminosi per l'atelier contrapposti a finestre più modeste e balconi per la sua casa, abbuino nell'abitazione e tetto a falde per il laboratorio per conferire grande ansietà e luce, ferro pienamente dichiarato all'esterno che in alcuni elementi decorativi mostrano tutta la forza e la capacità dell'artigianato di vincere la produzione industriale (scontro tra produzione industriale e capacità dell'uomo di farne arte). Si parla spesso di disegni realizzati in scala 1:1 da Horta, sui quali l'artigiano piegava gli elementi per confermare le strutture. All'interno si vede come l'arte sia totale; ogni oggetto dialoga con lo spazio in maniera radicata e inmovibile.

Il Belgio rappresenterà il cuore dell'espansione dell'Art Nouveau in una serie di edifici, molto presenti nei quartieri di espansione, con alcune licenze più ellettiche alle volte (scudo di barba sporgente in angoles).

Horta fu anche incaricato di realizzare la *Maison du Peuple* (1897-1900), luogo dove si trovarono gli uffici del partito socialista, commissionata grazie a Solvay (rappresentante della comunità); verrà distrutto negli anni '60. Le forme concavo-convexe si adeguano alle forme del lotto, che affaccia su una piazza di Bruxelles e in maniera più gattileggiante (Viollot-Le-Duc) dichiara la verità della struttura senza celare nulla; l'edificio risulta dittorno anche all'interno di una stessa facciata, dove dall'esterno si legge ogni singola funzione: la presenza di scale, di grandi saloni, di piccoli uffici; il sistema del ferro è a vista anche all'interno degli spazi comuni: si può quasi dire che gli spazi della industria e della ferrovia non sono più luoghi di passaggio ed inettibili, ma stabili, solidi e continui: addirittura, la pavimentazione esterna viene adottata anche all'interno (ad es. nel bar), con un profondo dialogo tra interno ed esterno: la forma segue la funzione. La grande sala delle assemblee superiore ricorda pienamente una delle raffigurazioni di Viollot-Le-Duc negli *Entretiens*. Come nella Scuola di Chicago adotta la versatilità del ferro nel realizzare strutture straordinarie ad altezze diverse portando il grande ambiente delle assemblee al piano superiore; nell'Auditorium la linea concavo-convessa disegna anche le coperture; tutto è lasciato a vista con le concessioni alle forme dell'arte.

Art Nouveau (Francia), talvolta assume il titolo di Art Guimard poiché Hector Guimard, architetto di formazione tradizionale, dopo aver viaggiato a Bruxelles e visto le opere di Horta rivoluziona

le sue posizioni, diventando esponente iconico per il paese.

Guimard è allievo di Anatole de Beaudot, maestro dell'uso del cemento armato che applicherà nelle forme usate nel ferro richiamando la verità della struttura in Viollet-Le-Duc; ne acquisirà la lezione. È inoltre evidente l'influenza di Viollet-Le-Duc su Guimard stesso: tra le sue prime esperienze compare il progetto per l'Ecole du Sacre Coeur (1895), in cui riprende le strutture diagonali in ferro che sorreggono la struttura visti negli Entretiens: l'applicazione è abbastanza scolastica perché realizza concretamente quanto disegnato in passato; c'è una dichiarazione della verità della struttura nell'utilizzo delle pietre distinte in tre materiali, che segnano differenze tra gli elementi di raccordo al ferro, gli archi (strutturali) e il rivestimento.

Allo stesso tempo è legato a una certa compostezza francese iniziale, come in Maison Carpeaux (1895) in cui però si intravede la lezione di Horta nei due maschi murari e la diversa attenzione ai pinnacoli e alle finestre: ha acquisito la lezione di Horta, cambia radicalmente il suo linguaggio. Dirà a proposito: « Uno stile di architettura, per essere vero, deve essere il prodotto del suolo su cui vive e del periodo che lo richiede. [...] Lasciamo che i Belgi, i Tedeschi e gli Inglesi sviluppino per se stessi un'arte nazionale e, senza dubbio, agendo in questo modo, realizzeremo un'opera nuova, solida ed utile ».

Primo edificio di questo linguaggio nuovo è Castel Bérenger (1895-98), in cui si legge già dal nome una dimensione medioevaleggiante in una delle città più all'avanguardia, rievocandola in pieno mettendo insieme elementi diversi da cui si individua facilmente la struttura residenziale, la torre, il camino... tutto ha una forma diversa, talvolta con un'impressione di corpo aggiunto, soprattutto nello spigolo vivo del fabbricato; balconi asimmetrici, utilizzo di materiali diversi anche nel cancello di accesso, che riprende la linea della frusta e con una forte asimmetria; le ante non corrispondono; numerose strutture in ferro che costituiscono elementi aggiunti in una sorta di falso abusivismo; anche negli interni c'è una totale decorazione delle superfici murarie, con elementi massivi in copertura che dialogano col ferro; il disegno si vede anche nelle punte, le lampade da soffitto...

Casa Collier (1898): piccola costruzione in cui recupera il linguaggio alpino (negozie di ceramiche).

Grande impresa che renderà iconico Guimard è la realizzazione degli ingressi alle stazioni della nuova metropolitana di Parigi a ridosso dell'EXPO del 1898 (1895-1904): la città

si troverà piena di questi elementi; il ferro delle esposizioni diventa elemento puntuale e distribuito in tutta la città; le strutture, in ferro e vetri colorati, rievocano forme della natura quasi come se fossero ali di libellula, tulipani in ferro etc.

Altra opera importante è la Sala da concerto Hubert de Romans (1901, distrutta 1905), esempio degli eccessi di una dimensione più mistica in cui la dimensione di costruzione in ferro a vista di Viollet-Le Duc trova la sua espressione pur essendo rivestito in mogano; dall'incendio del 1905 sono sopravvissute solo poche sedute.

Xavier Schellkopf: in boulevard de Courcelles n. 29 realizza un edificio nel 1902 in cui la dimensione decorativa è tradizionale; pur movimentando la pietra ne fuoriescono elementi decorativi.

Frantz Jourdain: autore dei Magazzini La Samaritaine (1904-07) inserendosi nel filone dei supermercati in cui si nota la capacità del ferro di lasciare libero lo spazio, rendendolo fluido.

Parentesi interessante è quella della Scuola di Nancy e di Emile André; altra città dal grande sviluppo industriale in cui lavorano molti architetti, con una particolare produzione di elementi di arredo.

Nieuwe Kunst (Olanda): casa in un certo senso a sé stante, il principale architetto è Hendrik Petrus Berlage; pur nelle sue piccole dimensioni la nazione ha una grande fortuna con le colonie (indie e SudEst asiatico), è laboriosa secondo la cultura protestante e dell'operosità medievale: più che la necessità di affermare uno stato nuovo la necessità è quella di consolidare una continuità storica.

Berlage acquisisce questa necessità di produrre un'arte nuova ma in contesto diverso; è l'allievo di Pierre Cuyper, architetto del Rijksmuseum (1885), principale museo della città; in cui recupera in perfetto stile accademico il linguaggio dell'architettura fiamminga, senza reinterpretazioni.

Proprio nel 1885 viene fatto un bando di gara per il concorso per la realizzazione della Borsa di Amsterdam; Berlage partecipa con Theodorus Sanders (altro architetto di spicco nell'Olanda più tradizionale) con un Primo progetto (1883) in cui, vista la posizione al centro di una piazza secondo la concezione più tradizionale del medioevo/rinascimento olandese e fiammingo, i due recuperano la dimensione più tradizionale, accentuando l'uso del mattone ed impostando un complesso sistema di torri, pinna-
coli; campanili pur non essendo coerenti con la funzione. Sviluppava 3 anse, segnate da 3
coperture fortemente a sbalzo; il progetto arriva quarto; Berlage abbandona Sanders, entra in
contatto con la commissione e ottiene la possibilità di rielaborare il progetto, cosa che fa per

Ambizione a diversificare da regione a regione, molteplici interpretazioni scenografiche, volontà di aree nuove, l'arch acquisisce 800 e inizia a evolvere verso il 900.
Mov. antiscultistico, entrano materiali nuovi nel progetto, la materia si fa essa stessa decoro.
Entra in maniera profonda la dimensione sentimentale, non pittorresca ma di partecipazione emotiva.

due o tre volte fino ad aggiudicarsi il lavoro; lavora per sottrazione finché non giunge al 4° progetto, raggiungimento della minima essenzialità costruttiva dal primo modello; cerca di esaltare il più possibile la forza operaria della costruzione e la verità della fabbrica che non andava costruita per sommarie ed elementi aggiunti ma scarnificata per portare in vista la verità storica, statica, architettonica: dei vari campanili resterà quello con l'orologio, che segnala la funzione civica.

Nel frattempo lavorerà per una Villa a Groningen (1894) ed altri fabbricati; qui recupera la dimensione più artigianale della costruzione attraverso l'utilizzo sistematico di mattoncini, non mancando di guardare in maniera ammirante a Gaudi pur restando attento alla lezione di Viollet-Le-Duc (aveva infatti una copia degli *Entretiens*^{con appunti}) e, recuperando l'immagine classica del municipio fiammingo, con un elemento cuspidato e la presenza della torre.

La Borsa (1897-1907) risulta essere un edificio da un lato tradizionale, ma dall'altro profondamente innovativo; intuibile dal risultato della lavorazione per sottrazione degli elementi aggiunti, è priva di elementi decorativi, lo sua in modo che ogni elemento interno mostri la sua funzione e la sua verità costruttiva all'interno di forme profondamente tradizionali; evoca l'immagine della tradizione reinterpretandola in forme nuove e diverse. Berlage dirà: « Innanzitutto il muro deve essere spoglio in tutta la sua bellezza [...]. L'arte del costruttore sta [...] nel creare spazio, non nello schizzare facciate. [...] Uno spazio [...] si manifesta secondo la complessità dell'articolazione muraria ». All'interno si manifesta tutta la verità della realizzazione: quel razionalismo strutturale e la verità della costruzione sulla base dei quali molti avevano lavorato, seguendo la logica di Viollet-Le-Duc, e su tutto il sentimento vivo della costruzione: chiunque osserva lo spazio non può avere dubbi o ambiguità, ogni elemento (e, dunque, la diversità dei materiali) è studiato secondo la lezione strutturale, e racconta la sua funzione; i raccordi tra arco in ferro e muratura, che potrebbero ricordarci dei capitelli, sono in realtà privi di forma: è una pietra che sorregge il muro e la struttura in ferro. L'opera è una struttura nuda, vera, evoca un mondo medioevale, storico, identitario della collettività olandese ma è profondamente nuovo, vero, non nascosto: questa è la massima espressione dell'Art Nouveau in Olanda, vera nella sua ragione statica e funzionale.

Henry van de Velde: Protagonista anomalo nel movimento, è olandese ma è diverso da tutti: si forma ad Anversa, è un architetto, pittore, decoratore, designer nella realtà nord-europea; inizia come pittore con

forme legate a Van Gogh e Gauguin per poi dedicarsi in maniera semi-autonoma all'architettura, a causa di un corso di formazione combattuto; le sue opere architettoniche più che sviluppare le linee dell'Art Nouveau guarda alla tradizione inglese; nella Villa Bloemenwerf a Uccle (Bruxelles) (1895) si osserva una declinazione locale del tentativo di recuperare il linguaggio e la tradizione costruttiva rurale del posto; dopo questa prima esperienza si dedicherà totalmente all'Art Nouveau, diventandone quasi teorico: è uno dei principi dell'arte applicata, dell'Art Nouveau in tutti gli oggetti: spille, mobili, arazzi, decorazioni di finestre, candelabri fino a disegnare abiti in cui reinterpretò gli influssi nipponici in chiave Art Nouveau. La sua predilezione per le arti applicate lo porterà nel 1906 in Germania, diventando direttore della Kunstgewerbeschule a Weimar (Scuola di arti applicate, 1906-14); è l'ultimo direttore prima dell'arrivo di Walter Gropius, che la trasformerà nel Bauhaus, scuola del movimento moderno, che vede dunque le sue radici nella capacità dell'arte totale di farsi industria, ovvero di semplificare l'artigianalità del prodotto pur conservandone una qualità artistica. Van de Velde nel *L'ienpredigten* (La linea è una forza) del 1902 dirà che la linea agisce in modo simile alle forze naturali elementari, e trae forza da chi l'ha tracciata: l'architetto Art Nouveau acquisisce la simbiosi con la Natura e nel tracciare le linee restituisce le forze della natura; ha acquisito una dimensione quasi mistica.

Modern Style (Inghilterra): all'interno del filone eclettico si recupera un filone identitario di architettura tradizionale, con un sovrappunto della progettazione di ville e complessi evocanti un Medio Evo alto, con un'attenzione all'idea di una costruzione realizzata nei secoli; Richard Norman Shaw ne rappresenta il principale teorico; all'interno di questa corrente, in virtù della vicinanza economica USA l'esperienza di Frank Lloyd Wright verrà importata e tradotta da Charles Voysey, che riprende lo *Shingle Style*, ripulisce le linee (pareti più bianche e tenui), anche quelle di sviluppo sono più lineari, con corpi più bassi, tetti fortemente accentuati e anche le linee compositive, come nei *bay window* della *Broadleys*, Lancashire (1898), acquisiscono una forma minimale.

In questa situazione si inscrive un gruppo di artisti sviluppati in Scozia, regione con forti spinte autonomiste; dei viaggiatori che si spinsero fino alla sua capitale, Glasgow, incontrarono il gruppo; ne lascia testimonianza Blanche - Ernst Calas, moglie di un ricco imprenditore tedesco, nel 1905, descrivendo un ambiente in cui predominava il bianco e il viola, piccola realtà in una città fortemente industrializzata in cui 8 giovani artisti reinterpretano in chiave locale le spinte autonomiste dell'arte della Scozia in una dimensione molto sensuale e femminile (infatti tra i membri compaiono donne artiste, che compaiono nella Storia dell'Architettura), massimo esponente è **Charles Rennie Mackintosh**, affiancato dalla compagna Margaret Macdonald. Questa dimensione estatica e mistica, in un'Inghilterra che stava sviluppando un forte bigottismo; la presenza della donna è ricchissima per significare un elemento generativo del nuovo; altra coppia importante è formata da Herbert MacNair e Frances Macdonald, sorella di Margaret, entrambe pittrici; e

decoratrici con grande attenzione all'arte applicata, utilizzando il dipinto acquerellato e quello di oggetti; spesso l'uomo si sofferma sul progetto e la donna, attraverso la decorazione, gli dà anima.

Il gruppo fece scalpore nell'esposizione delle Arts and Crafts a Londra perché all'interno di una scuola profondamente classicista le nuove forme erano particolarmente di rottura: furono definiti la scuola fantasma di Glasgow, perché comparca all'improvviso senza tracce; si affermano sul panorama nazionale e internazionale interpretando anche l'anima più oscura dell'Inghilterra, con la rivista *The Studio* che ballava come un paganesimo quasi maligno le opere di William Blake o Aubrey Beardsley (uomo particolarmente attento alla vita notturna e finito uomo di perversione per sue tendenze omosessuali); la dimensione di perdizione viene recuperata nelle raffigurazioni miste, promissive e tendenziose, come se fosse una risposta ai Pre-raffaelliti e le loro raffigurazioni di donne sensuali ma caste (Dante Gabriel Rossetti).

Come anticipato dalla Lalas, il gruppo nelle sue opere pone l'attenzione su colori molto tenui, principalmente il bianco e il viola; la Scuola di Glasgow applica l'arte su qualsiasi elemento decorativo; in questo senso sono, come le altre declinazioni dell'Art Nouveau, legati all'identità nazionale: non mancano riferimenti al decorativismo Celtico, tradotte in linee sinuose non solo nelle spille ma anche in altri oggetti: le linee costituiscono insieme più elementi di uno stesso oggetto; la dimensione mistica si ritrova sia nel letterato Maurice Maeterlinck che nel compositore Claude Debussy, come l'opera *Pelleas et Melisande*, con tempi lunghi, eterei (1902) che permettono di capire il clima di quegli anni.

Mackintosh inoltre si ferma attraverso la lettura di un libro fondamentale nel Regno Unito: *Architecture, Mysticism and Myth*, in cui si osserva tutta una dimensione di mitologia ^{moderna} ~~mistica~~ fortemente mistica nella sua costruzione.

Tra le prime opere di Mackintosh, considerato il maggiore esponente in architettura del movimento, è la *Queen's Cross Church of Scotland* (1897), in cui sono chiaramente presenti i linguaggi della scuola medioevale scozzese, lei castellamenti, dei conventi fortificati che ripropone depauperandoli di alcuni elementi e reinterpretandone altri con alcuni elementi architettonici che saranno particolarmente frequenti nelle sue opere, come le torrette; negli elementi è presente poi la linea che a differenza della frusta della Europa continentale è una linea più artificiale, retta e razionale: è lunga, sottile e penetrante. All'interno si registra un utilizzo di capriate metalliche con elementi decorativi all'interno del sistema strutturale stesso.

Edificio che meglio rappresenta il gruppo è la *Scuola d'Arte di Glasgow* (1896-99, 1907-09), dedicato alla formazione di architetti e arti applicate. Edificio abbastanza singolare, evoca strutture lineari come quelle di Wright, segnando una struttura di scuola non classica, priva di corte: l'edificio si attesta sul

fronte stradale, in corrispondenza di un salto di quota di cui sfrutta tutte le possibili capacità; prima differenza è la presenza non centrale dello scalone, che appare centrale con la presenza di tre finestre da un lato e quattro dall'altro; allo stesso tempo la struttura segue una composizione ad E, particolarmente articolata per dare maggior luce possibile agli ambienti pur essendovi una preponderanza di pareti chiuse o finestre minime; il lato posteriore essendo su un salto di quota fa apparire i tre corpi della E come delle torri; sul prospetto principale viene ripresa una torre asimmetrica; sono a vista diversi elementi tecnologici come un sistema in ferro per l'apertura e pulizia delle ampie vetrate; un disegno particolare dell'intercisa con una sorta di guardiani di ferro sulla cancellata; l'asse centrale di rappresentanza dell'ingresso viene contraddetta, perde la sua monumentalità e acquisisce una dimensione di castello; l'architetto infatti più che utilizzare il ferro come elemento costruttivo vede nella massa l'elemento più forte della sua espressione: utilizza pietra locale, costruito mattone su mattone con dei bow window simili a guardie a difesa della scuola; Mackintosh passerà ad un'esperienza in linea e in contrapposizione con il precedente [Le Willow Tea Rooms (1902-04) vedono una dimensione di asimmetria sia orizzontale che verticale con una forte dissimmetria nell'ingresso segnata superiormente da un bow window appena accennato, con al livello intermedio una lunga vetrata orizzontale; la composizione tende però ad una rielaborazione di quarto fatto da Voysey, con un forte candore e un'arte totale interna che però anticipa i connotati nazionali della linea che disegna lo spazio] posteriormente insiste anch'essa su un salto di quota, è evidente una dimensione molto più monumentale, fortificata ma moderna; la struttura fu realizzata in due fasi, in particolare la biblioteca è stata aggiunta in un secondo momento per aggiungere il verticalismo; il linguaggio all'interno è infatti più moderno, con linee verticali ed incisive che disegnano interamente lo spazio ma con un legno più scuro e tetro, secondo una dimensione più tetra, buia e pagana; le travature e pilastri in legno che reggono la passerella sono sottili, l'unico elemento colorato è dato a ringhiere esterne, non funzionali. Il complesso diventa vittima di un incendio in tempi recenti, determinandone la distruzione. La copertura, interamente in vetro, dava luce a tutti i laboratori.

Le linee espressive, la mutazione nella progettazione di Mackintosh verso una dimensione di purificazione con forme disperse si vede particolarmente in Casa Mackintosh (1900) che presenta l'idea della fortificazione reinterpretata in forme nuove e un linguaggio più pulito dove il candore testimoniato nel 1905 vede la sua completezza in questi interni, totalmente bianchi e con un disegno totale degli spazi.

Le longilinee linee (☺) di Mackintosh troveranno la loro forma perfetta nella dimensione di arte totale all'EXPO internazionale di Vienna del 1902 con la costruzione della Musik-Zimmer, ovvero

la casa/stanza della musica: tutto richiama a note musicali, con linee orizzontali e verticali di cui si conserva poco; gli interventi sulle arti applicate sono della moglie.

Nel 1901 si osserva un altro progetto che acquisisce la dimensione del depauperamento delle superfici, nel concorso per la costruzione della Casa per un amante d'arte nel 1901 a Darmstadt, che non vincerà ma in cui si vedono linee razionali nelle coperture, uno scarso utilizzo delle pareti che sarà ancora più evidente nella sua Hill House nel 1902-05, che recupera la tradizione inglese depauperandola e modernizzandola secondo lo stile di Frank Lloyd Wright; l'opera mostra come questo sia un periodo di passaggio: Mackintosh intendeva investire sulla fortuna acquisita a Glasgow, tenta di ampliare il suo mercato in Inghilterra ma le tensioni politiche non gli porteranno grandi risultati: pur avvicinandosi al linguaggio delle case tradizionali in linea inglese, reinterpretati soprattutto negli interni con le linee fortemente geometriche della Scuola di Glasgow, con un disegno che spesso incardina nel corpo di fabbrica gli elementi di arredo, quasi congelandoli; nella stanza da letto la posizione dell'arredo è obbligata dalla parimentazione. Si dedicherà al disegno di elementi di arredo destinati alla produzione seriale (ancora in produzione); ultimo intervento è ~~in associazione~~^{per} con l'imprenditore Basset-Lowke in Northampton nel 1916; la casa ha una grande modernità nella riduzione ai minimi termini della linea di forza nel disegno ma dopo questo edificio non riuscirà ad avere lavori fuori dalla Scozia e, una volta tornato, sarà ripudiato per la sua scelta. Si chiude la fortuna della Scuola di Glasgow, che però nelle sue linee ha anticipato il proporzionalismo.

Sezessionstil (Austria): Realtà diverga, eccezionale per le sue vicende storiche, politiche e culturali: ^{Vienna} è la capitale dell'Impero Austro-Ungarico nato nel 1867, che vede un impressionante boom economico e una conseguente espansione edilizia nelle città principali; in particolare la capitale è nel periodo di costruzione del perimetro del Ring; tutti i complessi edilizi in costruzione rappresentano però in pieno l'apologesi accademica dell'utilizzo e recupero degli stili del passato: l'Impero manifesta la sua grandezza; in questo contesto **Otto Wagner**, esponente della Accademia di Belle Arti, decide di intraprendere un percorso di rottura, in linea con le tendenze europee dell'Art Nouveau insieme ai due suoi allievi **Olbriich** e **Hoffmann** in un dialogo continuo tra i tre nell'apertura di una scuola di sezessione perché di rottura con l'Accademia di Belle arti da cui però coglie tutte le spinte innovative degli allievi: uno acquisisce lezione dall'altro. Il misticismo avvertito finora nel movimento acquisisce a Vienna, capitale dell'Impero, una dimensione elevatissima in virtù della forza economica e del particolare contesto artistico-letterario.

Rivista per eccellenza del movimento è il *Ver Sacrum* (1898-1903), una rivista che ha in sé la volontà d'arte totale anche nella scelta della carta, della grafica; è la fusione armoniosa di tutte le arti, con decorazioni, saggi, poesie, immagini della gioventù artistica più innovativa. Purtroppo, contro il desiderio di arte come bene collettivo, la raffinatezza della rivista ne determina una tiratura limitata e la conseguente elitarietà: l'Art Nouveau mostra qui tutte le sue contraddizioni, l'idea di arte totale nella sua dimensione più costosa e raffinata non potrà essere per tutti. La copertina del primo numero vede la partecipazione di Gustav Klimt, protagonista del movimento nella sua componente artistica, che disegna un albero che nasce in un vaso ma che rompe con le sue radici la costrizione, penetrando nella Terra e mostrando la volontà psicanalitica (quasi) di voler liberare la dimensione dell'Io dell'uomo per entrare in quella più intima e libera dell'arte. Principali esponenti sono Gustav Klimt, principale teorico che acquisisce una dimensione incredibilmente libera e mistica, con un'arte profondamente dorata, libertina e sensuale che talvolta acquisisce la lezione più tipicamente antica e classica, la sua reinterpretazione rinascimentale e il suo risultato finale, come nella reinterpretazione della Danae (1907-08); Koloman Moser, detto Kolomozer, che si fa ritrarre con una certa autoironia (nota: molti di questi artisti moriranno di influenza spagnola), che si occupa principalmente di grafica; Oscar Kokoschka, che dà libero sfogo nella patria della psicanalisi all'inconscio, con interpretazioni spesso sessuali secondo la teoria freudiana; Egon Schiele, che mostra anche la dimensione più oscura dell'uomo; Arnold Schoenberg, che rompe con le tradizioni musicali e molti altri (Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Robert Musil, Ludwig Wittgenstein, un giovane Adolf Loos...); Vienna si esprime ai massimi livelli.

Otto Wagner, principale esponente di questa scuola nonché il più anziano, nasce in una dimensione profondamente classica (tra le sue prime ville troviamo Villa Wagner, del 1886, in cui si osserva un pieno inserimento nella tradizione delle Rosenhaus, complessi residenziali monumentali molto legati al linguaggio classico, profondamente legati alla tradizione tedesca di Schinkel nel recupero dell'Antico, con spazi di grande socialità) e in pochi anni rompe con la tradizione, interrompendo i rapporti col mondo dell'Accademia di Belle Arti e introducendo un linguaggio nuovo raffinato, artigianale ma industriale, profondamente decorativo ma in un certo senso ancora profondamente classico; nella Majolikhaus (1898-99) si nota la decorazione piena in maiolica con maioliche a motivo floreale, artigianali ma industriali nella loro iterazione, utilizza il ferro, rompe con la tradizione perché fa della decorazione un elemento bidimensionale ma resta classico perché sembra una sorta di reinterpretazione del palazzo italiano, quasi fosse un Palazzo Farnese nel suo razionale accostamento di vani. L'edificio si raccorda al fronte stradale con

due corpi laterali dotati di balconi angelari; negli interni l'arte totale raggiunge dimensioni fortissime, con raffigurazioni di leoni come simbolo di forza e, nel corpo scala-ascensore, con un particolarissimo disegno delle inferriate.

È l'autore delle stazioni principali della metropolitana in corso di costruzione, in cui la dimensione eterea, aurea e mistica, con un sempre maggior utilizzo dell'elemento dorato reinterpretando la classicità, con archi a tutto sesto, paracarri quasi michelangiotteschi, decorativi ma legati con elementi in ferro, struttura portante che "fagocita" la decorazione.

Nell'*Hofparillon* con la Stazione di *Hierzing* a *Schonbrunn*, sala di attesa dell'Imperatore che ha all'interno un progetto corale e totale.

L'elemento più noto del movimento in architettura è la *Casa della Secessione* (1898) di *Joseph Maria Olbrich*, allievo di Wagner e interprete più Art Nouveau del gruppo, che acquisisce la lezione più tradizionale del maestro nelle simmetrie rigide in pianta, con una grande elasticità conferita dall'applicabilità di pareti mobili per esporre opere di dimensioni diverse; si nota la partecipazione di *Klimt* al disegno di progetto che suggerisce ad esempio la leggera inclinazione delle pareti, il forte decorativismo concentrato nei punti nevralgici come l'ingresso e la particolare e simbolica copertura in foglie di alloro dorate, che accentuano ulteriormente il simbolismo legato alla poesia più antica, raggiungendo una crisi di pulizia, articolazione, razionalità, misticismo, poesia, con alcuni elementi decorativi puntuali simbolo della partecipazione corale del progetto, come i capitelli a guto (rappresentazione della saggiezza e della notte), attecchiti da corona d'alloro e opera di *Kolo Moser*, o l'applicazione di maschere teatrali, la presenza dell'albero che richiama la capertina del *Ver Sacrum* e lega il fabbricato alla dimensione naturale, con foglie dorate che coronano l'ingresso in una dimensione mistica tipica della Secessione viennese, che si diffonderà con elementi decorativi ricorrenti come l'angelo ad ali spiegate con le mani rivolte al cielo in segno di vittoria.

La dimensione mistica arriva alla sua maturazione in un'esperienza voluta dal figlio dell'imperatore nella costruzione di una comunità di artisti, di cui affida il piano costruttivo dell'opera insieme alla realizzazione del primo edificio, l'*Ernst Ludwig Haus* (1901), a *Olbrich*; quest'opera, considerata la casa degli artisti, vede la sua dimensione più mistica nelle due enormi statue "di ingresso", ai lati di un ingresso scavato in un arco con forte presenza di oro; l'opera, posta in cima alla collina, vede all'inaugurazione nel 1901 della Colonia degli artisti di *Darmstadt* un vero e proprio rito iniziatico alla cultura intitolato *Das Zeichen*, il segno: dalla casa dell'artista discese in un coro di angeli

una sorta di asceta/stregone che raccolse un cristallo e, portandolo all'interno, veniva trasformato dall'arte in vaso prezioso così come se l'uomo trovasse un diamante all'interno della roccia, l'uomo che trasforma in arte la materia prima. Questa dimensione religiosa-mistica che porta l'arte a una sua dimensione di sacralità troverà la massima espressione nella colonia voluta da Ernst Ludwig.

La Ernst Ludwig Haus, dalla pianta lineare e razionale, comprendeva due ali con stanze per artisti e ambienti comuni, in una dimensione piuttosto fortificata e murata su un lato per accentuare l'aspetto più propriamente decorativo dell'ingresso che però posteriormente ha una grande finestra vetrata che illumina il grande soggiorno comune degli artisti; la linearità del fronte principale con elementi con una certa ritmatura e un'accentuazione delle lungilineità potrebbe evocare alcune opere di Wright.

Anche la principessa Elisabetta von Hessen si interessò al progetto, commissionando una casa ad Olbrich, in cui si vede un suo pregarsi alla dimensione più prettamente fiabesca della committenza addirittura inserendo una corona sulla sommità del corpo di fabbrica; negli anni però con l'ampliamento della comunità e la nascita dell'esigenza di ulteriori edifici la dimensione geometrica e lineare acquisirà forme diverse; Olbrich traletterà la Secessione verso linee sempre più razionali e depurate dal decorativismo, sempre più inaffabili (casa Olbrich, 1900-01) verso cui guarderà Loos nella fase successiva: la linea diventa più semplice e diretta.

Altro fabbricato significativo del complesso di Darmstadt, nonché complesso principale della comunità, vede la Hochzeitsturm (torre nuziale) in prossimità dell'Edificio per l'esposizione; ¹⁹⁰⁵⁻⁰⁸ il primo in cui venivano esposte le opere della comunità; la torre nuziale di Olbrich sventa sul complesso come una mano alzata verso il cielo: è la mano dell'artista che guida la comunità.

Olbrich, finita quest'esperienza si piegherà alle istanze della committenza realizzando come Otto Wagner una Rosenhaus: parliamo della Feinhals House a Colonia del 1908 in cui, pur utilizzando colonne classiche ripropone le geometrie lineari della Casa della Secessione nei corpi laterali.

La dimensione decorativa, razionale e mistica nel dialogo tra i tre protagonisti - Wagner, Olbrich e Hoffmann - porta Wagner ad una spinta dell'Art Nouveau verso una forte modernità, come nella Postsparkasse (1904-06), casa di risparmio postale di Vienna, in cui si registra un pulito utilizzo degli elementi di rivestimento, un utilizzo in copertura di Vittorie alate con corone di alloro; i pannelli di rivestimento sono sottili e applicati; il bullone che li collega alla struttura diventa esso stesso elemento decorativo secondo il principio logico di verità di Viollet-Le-Duc che, nella sua iterazione, diventa elemento preponderante: trovano equilibrio decorazione e verità.

All'interno la geometria più pulita e scarna diventa protagonista, risultato di un lavoro quasi di

sottrazione, di polverizzazione della materia di costruzione: intuibile nell'ingresso, è ancora più evidente negli uffici interni con una preponderanza del bianco, delle linee semplici e una smaterializzazione degli elementi costruttivi in opposizione al rivestimento in facciata; ciò è ancora più evidente nel Salone centrale, con una forte dimensione geometrica, razionale ed ineffabile; la copertura in particolare mostra come la materia dello spazio stesso riflette lo spazio circostante.

In forma diversa avvengono eventi simili nella Chiesa alla Steinhof (1905-07), posta in una sommità e al centro di uno spazio aperto; gli elementi statuari si moltiplicano e monumentalizzano, le torri angolari della casa della Secessione si trasformano in campanili, una copertura esternamente dorata, con l'oro che si lega alle esigenze della Secessione con un interno profondamente ineffabile come la Postsparkasse, con un cupolino interno che mette insieme le istanze figurative della committenza religiosa e lo svaporamento della cupola stessa, ancora più forte nel rivestimento in maiolica dell'intradosso della copertura che nella sua geometria rigida che quasi sfonda la copertura stessa.

Altro suo intervento portico è la Chiesa di Kaiserbad (1906), lungo il Danubio, in cui l'elemento decorativo dialoga con il contesto e con la funzione: il blu e un motivo a onde disegnano il fronte del fabbricato che però si è fatto di una grandissima semplicità, linearità; la chiesa di Nussdorf (Nüssdorfer Wehr, quartiere di Vienna), che funge anche da ponte veicolare, presenta un grande leone in dimensione più autoritaria, quasi a difesa delle acque del Danubio nella città di Vienna. Con la caduta dell'impero nel 1914 tutto ciò finirà di colpo.

Stile Floreale o Liberty (Italia): il contesto è diverso, in una nazione giovane con una Unità recente, con un tentativo di accentuare attraverso le spinte identitarie di un carattere locale, delle diverse storicità locali dell'Italia stessa: spesso si vede l'Art Nouveau che in maniera nazionale esprime linguaggi locali; ciò deriva anche da una movimentazione degli architetti.

Principale esponente del movimento è **Ernesto Basile**, progettista siciliano che lavora principalmente per la famiglia Florio, armatori con forti collegamenti nel mondo; gli commissiona il Villino Florio a Palermo (1899-02) in cui raccoglie le memorie dei loro viaggi nel mondo attraverso un'interpretazione medioevoleggiante ed asimmetrica, con un doppio scalone ad angolo, una serie di elementi architettonici non propriamente siciliani (intuibile dalla richiesta dei committenti); l'apparato decorativo è particolarmente presente, profondamente Art Nouveau ma poco siciliano nel complesso.

Verrà chiamato dal re a realizzare Palazzo Montecitorio (1902-18) in virtù del suo essersi affermato sulla scena nazionale con le esperienze siciliane, in cui tutte le sue capacità morivano davanti al timore nel dover realizzare il palazzo rappresentativo del governo italiano: la realizzazione doveva essere rappresentativa di uno Stato giovane (e, in questo senso, lo stile floreale ne sarebbe stato il linguaggio più naturale), dinamico e proiettato verso il futuro. Basile al contrario realizza un edificio profondamente legato alla tradizione classica; le spinte più moderne sono nelle statue ai fianchi e in alcuni elementi decorativi minori, con evocazioni di carattere termale in alcune finestre.

Altro esponente di spicco è Raimondo d'Aronco, primo preside della Scuola di Architettura di Napoli, architetto piemontese, lavora principalmente ed esprime i primi lavori presso l'Esposizione Internazionale di Arte Decorativa a Torino (1902), in cui si vede il suo profondo legame con l'Austria di quegli anni, con linee geometriche, forte presenza di elementi scultorei, linee curve nelle coperture ad unghia, decorativismo interno di chiara ispirazione a Klimt (es. Rotonda d'onore all'EXPO).

Riuscirà a trovare una propria linea autonoma quando emigrerà in Turchia, lavorando a Costantinopoli producendo molti edifici in cui si nota un abbandono della cultura europea che fa capo all'Austria acquisendo la lezione eclettica orientale.

Giuseppe Sommaruga lavora in Lombardia, come altri non riesce ad essere leggero, le sue architetture sono quasi scanzesi, con un massiccio uso di pietra (la tradizione costruttiva è così sedimentata nella cultura della pietra classica che il passaggio al metallo sarà raro e sporadico); nel Palazzo Castiglioni (1901-04) riprende la tradizione classica italiana e la fase eclettica alleggerendola con un apparato scultoreo di dimensione piuttosto sghessa.

Pietro Fenoglio lavora in Piemonte, in particolare si trovano sue opere a Torino; utilizza ancora in maniera tradizionale il materiale con una struttura in muratura continua; prende il sopravvento l'utilizzo dei vetri istoriati e l'uso di stucchi: il Piemonte, secondo la tradizione dei Savoia, è molto legato alla tradizione più francese (Casa Fenoglio-Lefleur, 1902-03)

A Napoli c'è Francesco de Simone, che realizza alcuni edifici, come la Palazzina Velardi alle Rane Brancaccio (1906), con un'attenzione al Liberty data ad un unico elemento decorativo angolare, fortemente medievaleggiante, con un terrino tra ultimo piano e terrazzino in cui la dimensione verticale è acuita da torricine pelistiliche che partono dal basso con dei racemi di ricordo; de Simone è l'architetto-ingegnere che realizza il primo Piano Regolatore Generale della città.

Giulio Ulisse Arata è tra i principali architetti Liberty della città. Di origini lombarde, viene chiamato dal principale imprenditore di quegli anni, Giuseppe Mannajolo, che costruisce quasi tutto il quartiere di Chiaia nella zona di via Filangieri - via dei Mille (e in parte ancora oggi proprietari dei fabbricati nell'area); in particolare il Palazzo Mannajolo (1906-11), pensato in chiave profondamente scenografica, protagonista dell'asse commerciale principale del nuovo quartiere in costruzione, con una buona presenza del ferro in facciata e non poche falsità, tra cui la cupola: è una falsa calotta metallica visibile dalle rampe Brancaccio; all'interno si vede il vero capolavoro dell'edificio: la scala ellittica, che sale lungo uno dei corpi di fabbrica con una soletta sottilissima e un lavoro decorativo nella ringhiera.

Altro edificio significativo è quello che viene riconosciuto come lotto zero di via Filangieri dove, come per Sommaruga, reinterpretava la lezione dell'eclettismo italiano ma in maniera molto più libera, al di fuori dei vincoli, con l'inserimento di un affresco al di sopra dell'arco al primo livello, con una serie di fasciature, asimmetrie nei corpi ed elementi floreali ricorrenti.

Gregorio Botta realizza Villa Pappone a Posillipo (1912), fabbricato per civile abitazione con un grandissimo portone ^{con portule} in vetro colorato a fasce molto vicino alla sensibilità artistica.

Lamont Young realizza l'Hotel Eden (1900-01), **Enrico Alvino** la Stazione di Mergellina in cui però si avvertono delle istanze già più di carattere fascista... Il ferro trova la sua applicazione più all'interno delle infrastrutture (disegni Liberty nelle banchine delle stazioni della metropolitana Linea 2, come Lampi Flegrei). La maturità dell'Art Nouveau verrà chiusa definitivamente da un lato da una nuova maturità di alcuni architetti, e che colgono un qualcosa di troppo antico nell'artigianalità, dall'altro dalla Prima Guerra Mondiale, che spegne il sogno e mette a tacere la dimensione mistica diffusa in quegli anni con il confronto con la dura realtà della guerra, i problemi economici, i morti; la pace e la serenità si cadono e con essi il Liberty, aprendo la via verso una nuova architettura.

L'Italia prima della Grande Guerra

(Futurismo)

Al contrario della maggior parte degli stili architettonici, che hanno nomi pasturari, Art Nouveau e Futurismo si danno loro stessi il nome con cui li conosciamo; in questo periodo inizia una dimensione autoriale del progetto. In Italia, come abbiamo visto, si tenta di recuperare il linguaggio storico e artistico locale: la crescente quantità di architetti che si formano nelle scuole non consente più una diffusione sul territorio del singolo.

Come all'estero, anche in Italia nasce il fenomeno delle riviste, all'interno delle quali sono veicolati i messaggi delle varie correnti artistiche; in Italia abbiamo *Arte Italiana Decorativa e Industriale*, che ha per oggetto l'idea di industrializzazione del prodotto di arte applicata ed *Emporium*, che mette insieme tutta la dimensione artistica (arte, letteratura, scienze e varietà), vuole essere come in Austria una rivista utile e bella, utile e attuale, italiana e cosmopolita, ben illustrata, rivolta a tutti e, nello stesso tempo, di lusso e popolare; già dalle copertine si legge come il messaggio evolva nel tempo (Settembre 1900 si rifà al giapponesismo).

I primi lavori di Ernesto Basile sono in tendenza con la tradizione più accademica (Teatro Massimo, Palermo, 1875-91); è amico e partecipa alla produzione di alcuni mobili della famiglia Ducrot, pur essendo ancora legato allo stile classico; cogliendo le spinte del resto d'Europa sfrutta la conoscenza della ditta Ducrot di mobili, riconvertendo la produzione della fabbrica verso uno stile Liberty.

Chiaramente guarda alle architetture islamiche, diffuse anche all'interno del mondo dell'arte.

Prima villa da lui realizzata è il *Villino Igeia* (1899-1900), più propriamente in stile Liberty (in Italia il Liberty arriva tardi per un'inerzia nell'abbandono di uno stile classico) pur utilizzando un linguaggio eclettico e di richiamo alla tradizione: il riferimento è qui la *Cattedrale di Monreale*, principale architettura rappresentativa dell'isola; invece dell'arco a tutto sesto del portico della cattedrale (successivo), Basile impiega un arco a sesto ribassato, mostrando il legame col periodo ducazzesco. All'interno, il recupero del linguaggio tradizionale si abbina alla nuova esperienza con la ditta Ducrot che trasforma e riveste l'ambiente con un carattere internamente nouveau; questo aspetto è però relegato unicamente all'arredo e ad elementi di falegnameria applicati, oltre ad attreschi; intervento più rappresentativo è il *Villino Florio*, che pure all'interno relega gli interventi più pienamente liberty alle opere di falegnameria. Realizza anche degli chalet, più attentamente Liberty in un'articolazione complessa (struttura interamente in legno). Come molti altri architetti guarderà alla *Secessione Viennese*, realizzando fabbriche sempre più ripulite con pochi dettagli decorativi a stucco.

Grande commessa che avrà dallo Stato è il palazzo *Montecitorio* (1902-18) in cui perde tutta l'intraprendenza, adottando un linguaggio più classico tranne pochi elementi, come la copertura dell'ambiente dedicato alla Camera; il lavoro a fiori non è però particolarmente leggero.

Altro protagonista è Giuseppe Sommaruga, che influenzerà Sant'Elia, recupera una tradizione barocca, reinterpretando un Neo-Barocco in chiave parigina, come si vede nel *Palazzo Castiglioni*, con colonne nella parte superiore, preponderanza dell'apparato scultoreo e massività delle pietre non finite sulla parte basamentale; con oculi che richiamano il Barocco più alto legato alla tradizione romana.

Più riuscito e propriamente Liberty è l'apparato scultoreo, che si rifà all'espressione francese dell'Art Nouveau, sia per le due figure femminili all'ingresso (poi sostituite) che nei festoni e putini che si susseguono ai vari piani; particolare è inoltre il disegno delle grate in ferro battuto degli oculi, che da un retino più tradizionale centrale si curva alle estremità, quasi se prendesse vita, acquistando una conquista di nuovi spazi.

Sommaruga guarderà sempre più verso una monumentalizzazione dei suoi interventi, come in alcuni edifici che realizzerà al di fuori del contesto urbano, spesso a ridosso di complessi mantovani, con opere che sembrano concorrere all'esaltazione dei fatti massicci, come ad esempio il Grand Hotel Campo dei Fiori, in provincia di Varese (1901-04), in cui si legge un massiccio complesso con un'evidente spinta verso l'alto delle torrette e dal grande slancio acquisito dalla torre a ridosso del salto di quota con un grande arco di raccordo che ricorda il Romanesque americano ma con forme diverse, profondamente asimmetriche e dinamiche; grazie al supporto di una bassa colonna fasciata (dimensione Neo-barocca tipica di Sommaruga) l'arco acquisisce uno sviluppo asimmetrico; la copertura in fasce piane della torre, vicino alla suddetta colonna, guarda alla Secessione viennese con intenti più puliti e lineari: ciò viene riproposto al livello superiore con l'iterazione di finestre quadrate, la forte ritmicità e nelle parti sommitali un richiamo ancora più evidente alla dimensione secessionista.

Sommaruga nel 1907 realizza il Mausoleo Faccanoni, a ridosso di un massiccio mantovano, che scava l'ingresso alla tomba all'interno del terreno e a cascata, unisce la dimensione sbazzata e naturale della pietra a quella più secessionista, come le 4 esili pareti sommitali e le rigide geometrie: coniuga le novità della Secessione viennese a tradizioni più barocche dei primi elementi milanesi.

Sin dai manifesti, nella Prima esposizione internazionale d'arte ^{decorativa} moderna a Torino del 1902 si manifesta la volontà della nazione di inserirsi pienamente nel discorso internazionale: nel manifesto si leggono ad esempio le linee sinuose di Toppo; l'intervento è fatto all'interno del parco a ridosso del Po, con un'elevata sinuosità anche nei viali del parco; gli interventi edilizi sono principalmente di ~~Sommaruga~~ D'Arecco, in cui si vede pienamente come il ritardo nell'adozione della stile Art Nouveau porti l'Italia a esprimersi già nelle forme più autonome e libere. Dalla copertina della *Domenica del Corriere* del Maggio 1902 si vede pienamente lo scontro tra la grande modernità dell'edificio e la popolazione italiana che continuava a vestirsi in uno stile pienamente ottocentesco e pesante, ben diverso dalla dimensione antica e mistica del fabbricato e altre opere di D'Arecco/padiglioni, in cui come col Crystal Palace gli

oggetti non sempre trovano corrispondenza. Tra le realizzazioni più moderne e innovative figura il Padiglione della Fotografia Artistica, che in maniera quasi pubblicitaria riesce a inserire la macchina fotografica sul trespolo come elemento decorativo, come se fossero due colonne/statue: il soggetto del padiglione diventa elemento di decoro; sono presenti ampie vetrate di dimensione curva e numerosi richiami a Wagner.

D'Aronco andrà poi in Turchia, ove realizzerà l'Ambasciata d'Italia esportando la dimensione alpina dell'architettura italiana con un elemento a bow window curvo di particolare modernità. Realizzerà numerosi edifici a torre ad Istanbul, in cui mostra una dimensione profondamente italiana e legata alla Art Nouveau, come un bow-window d'angolo e linee curve, basse e piatte; più avanti acquisirà il linguaggio tradizionale turco (ad es. realizza un piccolo maniero, comunque ben collegabile alle esperienze americane).

Il bow window angolare di D'Aronco si rifà infatti alla tradizione piemontese, come visibile nella Casa Fenoglio di Pietro Fenoglio, principale interprete piemontese, che guarda alle esperienze francesi.

La parentesi Art Nouveau di Roma, città che più di altre sente il peso della Storia, non riuscendo a essere pienamente liberty, si riassume in una sorta di meeting point di Neo-stili italiani; il quartiere Coppedi di Gino Coppedi (1915-27) è quello che più mostra la tendenza al recupero di stili in maniera non accademica ma pittoresca e libera: addirittura l'arco di accesso al quartiere è illuminato da un lampadario, quasi come se fosse un enorme salotto borghese.

Si arriverà una modifica del linguaggio dell'elettismo storicistico in una chiave più libera, con una serie di edifici sempre più slegati dalla tradizione accademica (gli edifici sono spesso privi di qualità architettonica ma con un'alta qualità artistica, con elementi di arte applicata); in ambiente emiliano prende il sopravvento il linguaggio più tradizionale, torrito e medioevale.

A Napoli si rivive un momento di splendore contraddistinto dalle belle epoque, si traggono i frutti degli investimenti del Risorgimento (costruzione della galleria, del rettilineo...) con l'arrivo di banche nazionali ed internazionali con una dimensione di benessere diffuso, che si rifletteva anche all'interno del commercio.

Un esempio di questa nuova dimensione è il Palazzo della Borghesia, palazzo del centro commerciale della famiglia Mele, luogo in cui la nuova borghesia nata dopo il periodo di crisi dovuta all'Unità spendeva, palazzo d'angolo fra via Verdi e via San Carlo. La città esprime anche degli esempi più tradizionalmente Art Nouveau, come la palazzina Velardi alle rampe Brancaccio in cui si recupera il linguaggio della capitale angioina con dei racemi medioevali reinterpretati in chiave Art Nouveau o la Palazzina Russo Ernolli a via Palizzi (Stanislao Sorrentino, 1915-16), con un'articolazione nella decorazione a stucco, floreali che dal basso costruiscono la decorazione di facciata come nella Secessione.

Grande protagonista Liberty a Napoli, che costruisce il quartiere della borghesia alta, è **Giulio Ulisse Arata**, con una serie di disegni del suo primo periodo a Milano si osserva un'attenzione alla soluzione d'angolo, per accentuare certi verticalismi che troveranno corrispondenza nella realizzazione del Palazzo Mannajolo (1906-11); la facciata diventa quinta scenica dell'asse viario; si segnala la particolarità della scala a spirale di una delle due ali, molto moderna; il fabbricato del Lotto Zero su via Filangieri, con un linguaggio lombardo ancora legato a forme neo-barocche ma con l'inserimento di elementi Liberty; realizza anche il grande complesso delle Terme di Agnano (1910-11), dove le terme nella loro dimensione di sanità, pulizia e igiene rappresentano il momento di novità, con un linguaggio insieme mistico e antico di popolo che si muove tra le terme, rendendo lo spazio estremamente rappresentativo dell'alta borghesia di Napoli; purtroppo oggi ne rimane poco.

Sono numerosissimi inoltre gli edifici minori, così definiti perché più nascosti allo sguardo pubblico, come Villa Cuomo di Michele Lapo (1919) in via Veterinaria (a ridosso della facoltà di Veterinaria, vicino via Faria); Lapo mette insieme diverse tipologie di bow window (circolare e rettangolare) con una cupoletta a cipolla, gli angoli smussati, i balconi sinuosi (sotto più classico) rendendo questo uno degli edifici Liberty napoletani più singolari.

Altro dei protagonisti, di famiglia inglese ma naturalizzato napoletano, del Liberty a Napoli è **Lamont Young**, che realizza diversi fabbricati tra Posillipo e Chiaia come il Castello Aschmeyer (1899-1902) sul corso Vittorio Emanuele, in cui riprende le sue origini scozzesi in fabbricati dalle forme di castello. Sono però presenti interventi anche più singolari, come la Chalet Svizzero all'interno del Parco Britto a ridosso di una fallesia di Tufi; diventerà famoso perché è il primo a progettare una ferrovia metropolitana per Napoli; il recupero delle conoscenze dell'ingegneria e la volontà di guardare la città in una dimensione globale farà di Young l'architetto più moderno di quegli anni; alcuni dei suoi disegni sono stati infatti riproposti sui mosaici della stazione di Toledo.

Un altro suo intervento di dimensione urbana di grandissima singolarità è il progetto di una sorta di piccola Venezia al di sotto del costone di Posillipo, con un'isola ~~per~~ artificiale separata da un canale (ma con un ponte di collegamento) con edifici per la borghesia più ricca, con un panorama ineguagliabile, edifici nello stile più moderno.

La dimensione scozzese troverà in Villa Ebe (1929), oggetto di grandi discussioni e vittima di un incendio tragico, addossata al Monte Echia: è uno dei più emblematici edifici Neo-Scozzesi di Young.

L'uso più moderno del ferro troverà la sua forma concreta all'interno di una serie di stazioni.

La guerra spegnerà questa dimensione di sogno e l'Art Nouveau, che di questa è espressione. A ciò si opporrà una nuova tendenza che, come l'Art Nouveau individua nel ferro la dimensione del progresso, guarda all'automobile come elemento della modernità, ritmo di vita che diventa sempre più veloce, esponenzialmente crescente come lo sviluppo della tecnologia alla base della vettura; iniziano le corse di automobili sempre più costose, sport prediletto degli uomini rampanti di quegli anni. Questo ritmo sempre più veloce farà apparire l'Art Nouveau, arte totale di qualità ma sostanzialmente inamovibile (come visto con le case di Mackintosh), inadegnata alle esigenze sempre più rapide e mutevoli; nella casa, nuova protagonista dell'architettura (abbiamo visto come la Storia dell'Architettura s'incentrava inizialmente sulle chiese), veniva sempre meno utilizzata; i ritmi frenetici vedevano un utilizzo sempre maggiore dello spazio comune e quello di lavoro; si avverte un'istanza diversa, di novità e cambiamento.

Il movimento che meglio accoglie queste istanze è il Futurismo; Filippo Tommaso Marinetti con forte carattere meglio riesce a intraprendere e creare la fortissima cesura a ridosso della Prima Guerra Mondiale, con tutte le difficoltà che ci saranno a seguire e il confronto-scontro con il fascismo, pubblica nel 1909 il Manifesto del Futurismo sul quotidiano *Le Figaro*; esso si apre come una vera e propria rinascita rispetto agli anni precedenti, visti come lui: « Avevamo vissuto per anni in grande cupezza in scuri e macibondi palazzi; le automobili invece raccontano di un'estetica nuova, che è fatta di una serie di marchingegni che ci consentono una dinamicità diversa. Il Futurismo vuole rompere in maniera chiara ed evidente con il passato; l'automobile acquisisce una forma emblematica, che si spinge verso una nuova velocità costruendo nuovi spazi, in una dimensione assolutamente di rottura che costruisce un'estetica nuova; si dipinge la città che sale.

Lo scontro narrato da Marinetti porta con sé un amore per il pericolo; non si cerca un'architettura primordiale, ma un'architettura spirale: Boccioni cerca ^{non} una forma pura, ma un ritmo plastico puro, modificando il linguaggio della descrizione e della lettura dell'architettura, sempre meno riferita alla classicità e spinta ad interpretare forme nuove e determinare nuovi canoni: l'automobile da corsa, ruggente, ritenuta più bella della Nike di Samotracia; la modernità è tutta insita nei prodotti dell'industria; unico accento allo sguardo verso il passato è un legame con una dimensione di primordialità fervente, non legata alla capanna antica di Langier ma ancora precedente, barbara e selvaggia: la violenza è intatti per loro la chiave della poesia. I futuristi si sentono sul promontorio dei secoli, protagonisti di un altro spazio-tempo (in questo periodo un gruppo di architetti si chiamerà

SECOLO DUEMILA); vogliono distruggere con violenza il passato, vogliono glorificare la guerra, dicono che il Tempo e lo Spazio sono morti ieri, con una visione totale verso il moderno che non può che considerare il passato come un organo vestigiale; in questo senso, dichiarano di voler distruggere musei ed accademie, combattendo contro il moralismo, il femminismo e le virtù opportunistiche e utilitarie: tutto ciò non ha permesso la modernità, l'Art Nouveau era profondamente artigianale, accademica e dunque antica.

Si creeranno manifesti su ogni tipo di attività dell'uomo (arte dei rumori, ^{dell'}lussuria, ^{della}vita simultanea futurista, del vestito, della cucina, della fotografia, della ricostruzione del ^{dell'Universo}fuoricismo: 11 comandamenti di cui i primi 6 sono applicabili in architettura); cambiano i modelli di riferimento in un fondamentale passaggio cui si ispireranno i protagonisti del Movimento Moderno, in particolare Le Corbusier, che dirà che il messaggio della modernità è nel piroscato, nel silos, nel prodotto dell'industria.

Nel 1914, Antonio Sant'Elia pubblica il Manifesto dell'Architettura Futurista, in cui dice: «~~da~~ dopo il Settecento non è esistita nessuna architettura. Un balordo miscuglio dei più vari elementi di stile, usato a mascherare lo scheletro della casa moderna, è chiamato architettura moderna. La bellezza nuova del cemento e del ferro viene profanata con la sovrapposizione di carnavalesche incrostazioni decorative >>; per lui la città deve essere simile ad un agile e perenne cantiere, gli ascensori devono diventare i nuovi protagonisti e le scale devono essere abolite; la strada deve sprofondare nella Terra, bisogna abolire il decorativismo, l'imitazione di altri posti ed epoche: l'architettura deve essere il prodotto dell'ingegno, con uno struttamento totale dei tetti e dei sotterranei; una diminuzione dell'importanza delle facciate, incentrando il nuovo gusto dall'aggruppamento alla distribuzione delle masse: ciò innalza il livello delle città, demolendo i monumenti simbolici.

Sant'Elia dirà inoltre di combattere la pseudearchitettura d'avanguardia degli altri paesi (europei e USA), l'architettura classica ieratica, la riproduzione degli elementi antichi, le linee e le forme statiche e gravi, l'uso di materiali massicci: l'architettura futurista è l'architettura del calcolo, dell'audacia temeraria e della semplicità, con linee oblique ed ellittiche perché dinamiche e ricche di potenza espressiva; l'architettura come arte di disperdere le forme secondo criteri prestabiliti È FINITA. L'architettura futurista cerca la caducità e la transitorietà: le case evolvono e dureranno meno di noi: ogni generazione deve fabbricarsi la sua città.

In quest'ottica rientrano i suoi progetti per la Città Nuova, con città sempre fragili, con abbondanza di vetro, pareti semplici facilmente rimovibili; tutto è il prodotto dell'industria.

Marinetti infatti nel 1914 dirà che nulla è più bello di una grande centrale elettrica (per la sua abbondanza di elementi tecnologici e di forza); analogamente, gli unici elementi di decorazione della Città Nuova sono le tubature, i condotti, i connettori, i cavi: tutto ciò che è meccanico e legato alla modernità; nei fabbricati si vede pienamente quanto teorizzato (Edificio Terrazzato, Stazione d'aeroplani e treni ferroviari); in un certo senso i progetti conservano inconsapevolmente una dimensione mistica secessionista, infatti nella Stazione d'aeroplani (...) si instaura un facile richiamo e reinterpretazione del Mausoleo Faccanoni di Sommaruga (Strada sotto il piano di calpestio, dimensione monumentale secessionistica), o nelle strade solcate nella terra che si rifanno ai grandi piani di urbanizzazione delle città, come il Centro Direzionale di Napoli: l'architettura del '900 sentirà e ricoprirà la lezione del forte impero futurista.

Come lui, altri architetti del Futurismo in architettura, grande espressione dell'architettura che inciderebbe fortemente sull'architettura europea, si cimenteranno in progetti per la Città del futuro; nel loro approccio interventista parteciperanno attivamente alla Prima Guerra Mondiale, molti di questi non torneranno (tra i primi proprio Sant'Elia). Altro architetto di riferimento nel movimento è Mario Chiattone che acquisisce la lezione di Sant'Elia proponendo numerosi progetti: in *Costruzioni per una metropoli moderna* (1914) si legge una maggiore modernità che anticipa linguaggi come quello dell'International style, o in *Cattedrale*, dove pur guardando chiaramente alla Secessione viennese ha una certa modernità o nell'Edificio d'abitazione (~~1915~~), con stili che anticipano la dimensione del razionalismo ¹⁹¹⁶ pur recuperando anche una ¹⁹¹⁵ dimensione espressionista.

Protorazionalismo, ovvero: Pseudom del Razionalismo

La definizione è di Renato de Fusco, che vede in Loos ed altri architetti della tarda secessione viennese un momento di passaggio sostanziale, visibile anche nelle ultime opere di Wagner e Olbrich, con la loro tendenza all'espressione. Il '900 inizia segnato da una serie di vicende storiche della fine del secolo precedente: l'Unità d'Italia del 1861, la Battaglia di Sedan del 1870, la nascita del Secondo Reich (Impero Tedesco) nel 1871, la Rivoluzione Russa nelle sue varie fasi dal 1905 al 1917, l'Assassinio dell'Arciduca Francesco Ferdinando del 28 Giugno 1914 che darà il via alla Prima Guerra Mondiale e la fine dei grandi imperi dell'Ottocento, incluso quello Austro-Ungarico. Altri eventi significativi sono la Marcia su Roma di Mussolini del 1922, con la nascita della prima dittatura d'Europa, e la nascita della Repubblica di Weimar l'11 Agosto 1919 che nel seguito vedrà la nascita del Terzo Reich con Hitler (1933). Inizia dunque la Storia più vicina a noi, del Novecento propriamente detto (Hobsbawm).

Dati significativi in questo contesto sono ^{dati dalla} la scoperta della fotografia, che con Felix Nadar acquisisce una dimensione artistica (interessante è la foto in cui dialoga con Chereuil, uomo nato prima della Rivoluzione Francese), mostrandoci anche in maniera molto nera e lucida la realtà della mitologia nella Storia dell'Arte, con ritratti fotografici di artisti come Eugene Delacroix, Gustave Courbet, E. Donard Manet, Claude Monet: sono persone più umane di quanto pensiamo: vengono ritratti anche Victor Hugo, Charles Bandelaire, Jules Verne... personaggi che la Storia dell'Arte non ci mostrava e che con la fotografia possono essere messi a nudo; allo stesso modo si possono eternizzare anche persone più comuni; tutto ciò sempre con una dimensione di verità, idealizzata dalla pittura in una realtà parallela, al di fuori del contesto. Calano nel corso del tempo i veli, le aggiunte, gli ornamenti, i colori:

L'ornamento che maschera la verità è visto come negativo; la verità che iniziava a essere messa in mostra nell'Art Nouveau era comunque mascherata nei rivestimenti, bisognava smascherarla così come la psicologia aveva smascherato una verità troppo a lungo nascosta, che assumerà forme artistiche varie, con diverse accezioni (sessuale in Klimt e Schiele); nello stesso tempo però cominciavano ad aleggiare sensi d'angoscia (H. Rousseau, La Guerra, 1894): si era consapevoli che questa solidità economica non sarebbe stata eterna, poiché era anzi molto fragile; nasce inoltre una dimensione artistica non più accademica ma naïf. L'espressionismo veicolerà in maniera più apertamente politica questo messaggio, verso le spinte popolari; in particolare Munch mostrerà come dietro questa parvenza di felicità e benessere si nasconde una dimensione di grande depressione sociale, in particolare per la grande classe popolare; questa evoluzione nel tempo è ben sintetizzata dalle tre interpretazioni del tema del bacio: in Hayez si nota la dimensione ideale, storicizzata, eclettica; in Klimt il soggetto è immerso in un mondo mistico eccelso e bagnato dalla gioia della Vienna di quegli anni; in Munch (1897-98) si nota un'atmosfera tetra e lugubre.

Nel 1916 Hermann Bahr dichiarerà che Mai vi fu epoca più scavolta dalla disperazione, dall'errore e dalla morte. Mai più sepolerale silenzio ha regnato sul mondo. Mai l'uomo è stato più piccolo e più inquieto. Mai la gioia è stata più assente e la libertà più morta. Ed ecco urlare la disperazione: l'uomo chiede urlando la sua anima, un solo grido d'angoscia sale dal nostro tempo. Anche l'arte urla nelle sue tenebre, chiama soccorso, invoca lo spirito: è l'espressionismo. L'occhio dell'impressionista scote soltanto, non parla; accoglie la domanda, non risponde. Invece degli occhi, gli impressionisti hanno due paia d'orecchi (c.c.); ma non hanno bocca. Ed ecco l'espressionista riaprire all'uomo la bocca: fin troppo ha ascoltato tenendo, l'uomo: ora, vuole che lo spirito risponda.

Scritto dopo la guerra, ma descrive perfettamente il sentimento dell'epoca.

Viene dunque messa in crisi la dimensione di bellezza; addirittura i Fauves (che non hanno contatti col mondo dell'architettura) dicono che il dipinto deve dare spazio essenzialmente al colore; non bisogna dipingere secondo l'impressione, ma in relazione al proprio sentire interiore; si deve esprimere sé stessi e rappresentare le cose dopo averle fatte; la pittura, dando corpo alle sensazioni dell'artista di fronte all'oggetto da riprodurre, deve essere istintiva ed immediata; il colore va svincolato dalla realtà che rappresenta. Fauvismo significa soprattutto la liberazione completa del temperamento e dell'istinto.

Viene evidentemente messa in crisi tutta la dimensione del laboratorio, delle scuole... del FINTO. Come il Futurismo, che incide fortemente in questa realtà, che cercava la nuova estetica, vista nell'antigraviosa, nel non bello; contrasta tutti gli imbellettamenti precedenti, inclusa l'Art Nouveau: ciò abbraccia tutti gli ambiti della produzione umana. Le produzioni in architettura del Futurismo sono però estremamente ristrette: l'unico progetto di Sant'Elia realizzato è fatto da Terragni sul lago di Como, un monumento che Sant'Elia aveva progettato prendendo spunto da un disegno di Terragni.

Josef F.M. Hoffmann, altro allievo di Otto Wagner a Vienna e membro della Secessione, anticipa in molte sue opere ciò che avverrà con Leos: Wagner stesso, apprendendo dai suoi allievi, produrrà opere con una sempre maggiore astrazione, in sintonia col simbolismo di Olbrich; qui si nota lo stile di Hoffmann. Risultano singolare come a dare significato ad una architettura sono le riflessioni degli architetti di quel preciso momento storico: opere con una stessa base teorica possono avere una diversa significazione.

Elemento di novità sarà l'Esposizione della Secessione del 1900, con il padiglione scozzese di Mackintosh che mostra un'architettura più eterea e lineare, con un assottigliamento delle linee, una predominanza del bianco; tutto ciò affascinerà Hoffmann, che adotterà questi principi ~~in una~~ nel 1901 nella Casa di Hugo Henneberg in cui si nota un'astrazione data dalla riduzione al minimo delle linee compositive; l'influenza della Scuola di Glasgow risulterà ancora più evidente nel suo Allestimento per la Statua di Beethoven nella Casa della Secessione del 1902, in cui fa proprie le geometrie rigide legate a forme pure e platoniche; pur inserendo affreschi ed altri apparati decorativi mistici si osserva una tensione verso la riduzione al minimo delle linee compositive nell'apparato architettonico.

Una delle sue prime esperienze per una casa è la Koloman Moser house (1901-05), in cui si osserva la dimensione di arte totale tipicamente Art Nouveau con allo stesso tempo una spinta verso il razionalismo nel disegno chiaro degli spazi e nell'evidente distinzione degli ambienti, che sono però aperti, concatenati e fluidi, con una sorta di dinamismo anche se in uno spazio ridotto; si segnala inoltre una forte geometrizzazione degli apparati decorativi, con un'evidente influenza di Mackintosh.

Nel 1903 Hoffmann partecipa (fino al 1933) alla Wiener Werkstätte^(AE), scuola di applicazione delle arti per produrre in maniera industriale prodotti di grandissima qualità; all'avvio di questa esperienza dichiarerà: «Io sono interessato particolarmente al quadrato in quanto tale e all'uso del bianco e del nero come colori dominanti, poiché questi nitidi elementi non sono mai apparsi negli stili più antichi». Questa spinta di modernità lo porterà ad avviare insieme a Kolo Moser la produzione di oggetti di arredo di forte astrazione, su base platonica e con una forte presenza del quadrato, da recipienti a sedie, tappeti, anche caffettiere, paste, scarpe...

Nel frattempo usciva l'ultimo numero di *Der Sacrum*, con anche in copertina una chiara geometrizzazione degli spazi; l'anno successivo (1904) Hoffmann fonderà con Joseph August Lux la rivista *Hohemarie* dal nome di un quartiere residenziale viennese (borgheese) in cui aveva prodotto alcuni esempi (tra cui quelli citati in precedenza). Sulla base del nome, la rivista vuole illustrare gli ultimi sviluppi della Secessione viennese; dal 1908 Lux si spingerà verso l'*Heimastil*, più nazionalistico e tradizionale secondo stili che saranno più cari al regime nazista nell'area, lasciando la rivista; Hoffmann invece guarderà alle opere del maestro Wagner (e viceversa): la spinta del quadrato come elemento totalizzante nel disegno vede in Wagner una tendenza a smaterializzare la forma con il massimo risultato della *Postsparkasse*. I due si adegueranno alle spinte di una nuova estetica, nata grazie alla fotografia e che trova nella *Neue Sachlichkeit* la teoria perfetta di opposizione a quanto avveniva nel Liberty nella dimensione di *Kunstwollen* e arte totale. Teorizzata da Konrad Fiedler, Adolf Hildebrandt e Hans von Marées, propone di studiare le arti figurative indipendentemente da ciò che esse rappresentano; si traduce in "nuova oggettività", o "puro visibilismo": è la linea analitica dell'arte moderna. Si propone di considerare pittura, scultura e architettura per i loro valori formali, per i loro aspetti visivi: l'arte non ha da esprimere altro che sé stessa. I criteri sono dunque legati alla razionalità, l'economia, la visione oggettiva della realtà: l'artista non lascia la visione finché essa non sia diventata in tutte le sue parti una chiara intuizione del proprio spirito, finché essa non sia giunta cioè a piena e necessaria esistenza.

Coincidono allora necessità e perfetta chiarezza. È la fine definitiva del pittoresco e delle Accademie. La fotografia nella rappresentazione degli esponenti del movimento (August Sander) e della classe borghese ne dichiara la loro natura, la bellezza deriva dalla loro fisionomia propria (non del rimando al passato); si individua la bellezza anche in prodotti mai considerati, come dettagli di tralicci, l'imperiosità di certi elementi dell'industria (A. Renger-Patzsch, Torre di Lubeca, 1928). È dunque la caratteristica propria a fare arte, la mano dell'architetto disegna in maniera razionale, economica e oggettiva segnando la realtà.

Hoffmann di fatto produrrà il primo nudo architettonico: nel 1904 realizza il Sanatorio di Parkensdorf, dichiarando: « Non possiamo permetterci di inseguire sogni ad occhi aperti; dobbiamo tenere i piedi ben piantati nella realtà e avere compiti da svolgere ». Ogni elemento del fabbricato risponde ad una precisa funzione; l'esperienza con Kolo Moser nella Wiener Werkstaette viene applicata nel disegno del fabbricato, privo di apparati decorativi.

Un corridoio centrale distribuisce le funzioni (come nella casa di Moser); l'ingresso è centrale, tutto è costruito in maniera logica secondo la necessità di svolgere una funzione: l'aspetto decorativo è demandato al quadrato, alternato tra bianco e nero, che campisce i balconi e le ornate, tracciando le linee compositive del fabbricato in maniera oggettiva e diventando modulo compositivo: definisce i volumi in maniera indifferente. Unico elemento più mistificante è la presenza di due piante scultoree su plinti all'ingresso; anche lo scheletro strutturale viene lasciato a vista come elemento che disegna gli spazi interni.

Questo principio viene da lui adottato anche per un edificio adibito a residenza privata a Bruxelles: Palazzo Stoclet (1905-11), per una delle famiglie più ricche della città. La villa, realizzata nel quartiere di espansione di Bruxelles, ripercorre e spinge alle estreme conseguenze quanto fatto nel Sanatorio, con un'articolazione dei volumi complessa e una leggera evocazione ascetica ancora legata alle opere di Wagner (Postsparkasse), ad esempio nelle 4 sculture sommitali intorno a un cupolino che ricrea la casa della Secezione; allo stesso tempo però porta ad uno sgritolamento della parte più propriamente muraria, con un sottilissimo rivestimento in pannelli di marmo affiancati senza fughe, con una linea che costruisce in maniera piatta la spigolatura dei corpi di fabbrica quasi estremizzando l'idea della casa di carta giapponese annullando la componente più massiva, anche grazie all'introduzione di un elemento fortemente lineare introbato nell'elemento più verticale con delle bande metalliche che non rimandano alle linee di forza di van de Velde e Horta, ma linee che compaiono ugualmente lungo gli spigoli orizzontali e verticali, tectonicamente neutrali: Agli angoli, dove le manufatti si incontrano, l'effetto tende a negare la solidità del volume costruito, lasciando la sensazione che l'opera sia realizzata in fogli di materiale sottile uniti agli angoli per proteggere gli spigoli; la fila delle finestre nel trasformarsi in abbaini nella parte sommitale quasi negano la presenza del tetto stesso. L'ingresso, di grande classicità, vede un richiamo a Schinkel nella dimensione di una casa profondamente inaccessibile; nel collegamento con la dépendance, che porta al giardino retrostante, è a ponte. La pianta è molto articolata, con facciate molto diverse tra loro.

La struttura che costruisce il volume è accentratrice anche negli interni, con l'utilizzo distinto di rivestimenti; il legame con l'Art Nouveau è evidente nel disegno totale degli spazi, compresi gli inserimenti di opere di Klimt all'interno della sala da pranzo.

Nel 1911 realizza il Padiglione dell'Austria nell'esposizione internazionale d'Arte a Roma, in cui

L'architetto, come quasi ogni abitante della città, non ha civiltà

si osserva un suo ritorno a posizioni più classiche ed ascutte, raggiungendo la dimensione più alta della Secessione nella sala interna in cui c'è un concerto di artisti: Hoffmann progetta l'allestimento, Mahler dirige un'orchestra che esegue una sinfonia, Klinger scolpisce la statua di Beethoven, Klimt dipinge le pareti della sala: tutte le arti sono coinvolte intorno alla *Nona Sinfonia*.

In questo contesto si inserisce **Adolf Loos**, figlio di uno scalpellino, si forma nel mondo più tecnico della costruzione (facendo esperienza di cantiere) e avverte una grande finzione nella Vienna contemporanea: nel Ring sono presenti architetture di elevata qualità e dimensione nell'eclettismo e, allo stesso tempo, una tra le massime espressioni dell'Art Nouveau. Scrive diversi libri, tra cui uno dei più famosi è *Ornamento e Delitto* (che denuncia tutto il suo astio verso ciò che è artefatto).

Nato nel 1870, nel 1893 va a Chicago per 3 anni, dove visita la fiera ma si forma anche accademicamente: vede la modernità dietro la finzione della fiera vedrà anche la città, scoprendo la innovazione dell'architettura più sincera, conoscendo Sullivan (e recependo la lezione della forma che segue la funzione) arriverà alle sue estreme conseguenze: nel *Die potemkinsche Stadt*, scritto al suo ritorno a Vienna, denuncia tutta la falsità del Ring, che induce il visitatore a credere che la città sia abitata da nobili, con grandi palazzi classici che però non sono palazzi signorili rinascimentali, ma residenze borghesi. Decide dunque di fondare una rivista (che non durerà a lungo) nel 1903: *Das Andere* (L'altro, giornale per l'introduzione della civiltà occidentale in Austria), in cui cerca di introdurre in società i principi della modernità, con articoli anche legati all'abbigliamento: se la moda va verso linee essenziali, com'è possibile accettare di vivere in edifici che rincarano la dimensione del decoro?

In uno dei racconti di *Ornamento e Delitto* racconta di un "povero ricco" che, vivendo in una casa Art Nouveau progettata da un architetto secondo la dimensione di arte totale, deve studiarla a fondo e, chiamato l'architetto, egli rimane negativamente colpito perché il proprietario rompe le regole del progetto (usando pantofole sbagliate o ricevendo regali, modificando in un qualunque modo la sua vita e la casa: tutto era rigidamente progettato); sono chiari i limiti dello stile. Per Loos, soltanto una piccolissima parte dell'architettura appartiene all'arte: il sepolcro e il monumento. Tutto ciò che ha uno scopo deve essere escluso dall'arte: tutto deve essere funzionale, deve poter cambiare secondo i desideri del fruitore dell'architettura: nelle sue case non progetta l'arredamento mobile, eventualmente spingendo verso i prodotti industriali.

Tra i suoi primi interventi figura *Villa Karma* (1904-06), che mostra spinte ancora legate al tradizionalismo ma in cui la qualità dello spazio non è data dalla falsità del rivestimento, ma dalla

vera materia stessa che compone il rivestimento: non c'è intonaco a imitazione del marmo negli interni, ma c'è marmo autentico e per questo apprezzabile nelle sue qualità oggettive: la decorazione è fatta di verità. Anche nell'atrio, decorato con una forma geometrica pura, può richiamare il misticismo di Hoffmann ma mantiene sempre una netta dimensione di verità: non rimanda ad altro che il materiale stesso.

Kartner Bar (poi American Bar), 1907: a differenza degli spazi pubblici introduce elementi di decorazione anche nelle coperture (qui geometrica), con particolari attenzioni ad uno spazio molto ridotto che, grazie al materiale, offre delle spazialità nuove (come il rivestimento in specchi oltre una certa quota, che ripropone la geometria regolare della copertura); l'attenzione è data ai piccoli elementi compositivi e ai materiali, di grande qualità.

Nelle residenze private invece spinge verso linguaggi più moderni: la tendenza all'astrazione e alla eliminazione della massività muraria si acuisce, rimuovendo anche la geometrizzazione degli spigoli di Hoffmann: la Casa Steiner del 1910 rappresenta un annullamento completo e definitivo del decoro, introducendo ulteriori elementi di modernità secondo la lezione della forma che segue la funzione, nell'annullamento della monumentalità e ragionando secondo la dimensione della fabbrica: sono presenti finestre di dimensioni diverse all'interno dello stesso livello, collocazione anche in maniera sfalsata, secondo esigenze funzionali. L'opera, a ridosso di un salto di quota, vede un raccordo tra il fronte di ingresso (a 1 livello) e quello posteriore (a 3 piani) mediante una copertura curva, con l'apertura centrale di una sorta di abbinato. Negli interni disegna solo l'apparato murario, con mattone a vista solo per quanto riguarda il camino, con una copertura in travi a vista sovradimensionate "all'americana".

In alcuni spazi pubblici, come il Café Museum (1899) annulla completamente la dimensione della decorazione: il soffitto è totalmente bianco, spezzato da sottilissime linee, con come unico elemento architettonico un bancone circolare che addolcisce lo spigolo vivo; il resto dell'arredamento è composto da sedie Thonet di produzione industriale: come se l'architetto non esistesse.

Altra abitazione privata di interesse nell'architettura di Adolf Loos è la Casa Rufner (1912), in cui già dall'esterno si coglie un uso totalmente libero della finestratura.

Ancora più accentratrice, in una dimensione sempre più profondamente poetica e classica (ci dichiara profondamente devoto a Schinkel), in Casa Moller (1928): raggiunge una dimensione allo stesso tempo classica e moderna, con un totale annullamento della parete, una bellezza apprezzabile secondo i principi della Neue Sachlichkeit con ogni facciata del fabbricato diversa dall'altra secondo le esigenze dello spazio interno: ogni lato si esprime in maniera diversa senza alcuna ricorrenza.

All'interno si può cominciare a parlare di anticipazione della pianta libera: strutta i salti di quota con profonde spazialità che attraversano tutto il fabbricato, con percezioni di grande dinamicità nonostante la fabbrica sia piuttosto contenuta. Si registra inoltre l'introduzione di un nuovo principio di costruzione: il Raumplan, ovvero lo slittamento di piani orizzontali che creano stalsamenti di volumi e finestrate che principalmente, prendendo lezione dalla Rotonda di Palladio (grande rotonda centrale con una serie di spazi di dimensioni minori al contorno secondo il principio per cui stanze con funzioni diverse hanno anche quote diverse: una stanza di servizio sarà più piccola sia in pianta che in alzato): Loos compone moduli distinti di dimensioni diverse - sia in pianta che in alzato - all'interno del volume complessivo creando stalsamenti non solo orizzontali, ma anche verticali; con comunicazioni in diagonale tra gli spazi, anche molto farti malgrado lo spazio contenuto: la forma segue la funzione.

Questo concetto è evidente anche in Casa Müller a Praga (1930) in cui anche le finestre non sono allineate all'interno dello stesso piano, creando particolari complessità spaziali tra i luoghi di raccordo tra i moduli: la scala di collegamento diventa quasi un elemento di verità, sempre con rivestimenti con carattere di verità; le forti spazialità del Raumplan mettono in forte compenetrazione: diversi piani stalsati, creando una forte continuità: lo spazio è bello di per sé, per le sue qualità intrinseche.

Altro intervento, realizzato dopo queste commesse private, è per la Casa Goldman & Salatsch (1910-11), casa di moda. Il fabbricato, commerciale e di residenza, è nella piazza principale della città, prospettante la residenza dell'imperatore austro-ungarico. La realizzazione gli causerà molte critiche da amici e colleghi in virtù della sua applicazione dei principi di verità e nudità dell'architettura, priva di ornamento. Presenta un rivestimento a boiserie solo nella parte di vendita, una coerente aderenza con i letti retrostanti; l'aspetto decorativo è riservato alla pura materialità del rivestimento (forse secondo la lezione di Wagner, ma non con piastrelle decorate a fiori: è puro marmo); nella parte sovrastante il fabbricato è nudo, privo di arnie. Fu accusato di essere stato troppo semplicistico in una piazza di rappresentanza della capitale, ed invitato ad introdurre elementi decorativi per un inserimento più armonioso nel contesto; in maniera profondamente provocatoria e ironica parodizza il floreale dell'Art Nouveau inserendo degli elementi contemporaneamente decorativi e veri: vasi a fiori al di sotto di alcune finestre, neanche fatte.

Risponderà alle molte critiche mosse contro di lui dicendo che l'ornamento non è più organicamente connesso con la nostra cultura, non è neppure espressione della cultura stessa: non ha nessun rapporto umano, con l'ordine ~~estivo~~ ^{cosmico}; non è suscettibile di alcun sviluppo. Alcune accuse mostreranno ironicamente come il soggetto ispiratore fosse un tambino fognario aperto.

L'uso classico della colonna vedrà in Loos una provocatoria - quasi dadaista - trasformazione nel progetto per il Chicago Tribune del 1922, in forma di enorme colonna.

Loos lascerà Vienna, allontanato per la forma eccessivamente realistica; andrà a Parigi dove frequenterà gli ambienti del Dadaismo; in particolare Tristan Tzara, principale esponente, cui realizzerà la Casa nel 1926-27 e in cui annulla la stessa superficie arretrando tutti i corpi che costituiscono la fabbrica: invece di guadagnare spazi li arretra; all'interno si osserva un'articolazione complessa e contraddittoria degli spazi: la facciata retrostante è profondamente diversa, ogni volume risponde alla sua funzione in maniera profondamente antigraziosa. Progetterà (ma non realizzerà) diverse case per la comunità artistica Dada parigina (Casa di Josephine Baker, 1928, con un altro progetto secondo il Planplan e con una decorazione a fasce).

Infine, realizza un progetto per una casa Mediterranea di grande modernità, cui guarderà tutto il razionalismo mediterraneo (incluso Le Corbusier) con grandi aperture vetrate, uno sguardo attento alla tradizione (col porticato e le scale a vista esterne), con facciate indipendenti e piane libere: ha colto le potenzialità del cemento armato, nuovo materiale, che offre un'incredibile libertà nell'organizzazione degli spazi.

Le Beton - Cemento

Il materiale ha un forte legame con la Francia; in generale vede il suo precursore nell'*opus caementicium*, usato dai romani con un sistema diverso, utilizzato principalmente nella muratura a secco, solitamente composto da un inerte (la pozzolana). L'idea di rinforzare una struttura tradizionale vede una sua tradizione scientifica già nell'intervento di Rondélet in Site Genevieve per l'aumento della luce; il cemento armato è profondamente legato al cemento Portland (1824), nato grazie a Joseph Aspid che, utilizzando la pietra di Portland, attraverso la polverizzazione del materiale riesce ad avere un materiale che, attraverso dei leganti, riesce ad indurirsi; il materiale viene perfezionato dal figlio (per il resto è uguale al cemento attuale).

I primi esperimenti di cemento armato si hanno con Joseph-Louis Lambot, che nel 1864 utilizza una rete per pelli (inventata nel 1844) che consentiva di avere forme più plastiche e coperture con luci diverse, poiché il metallo riduceva il problema della fragilità del materiale; questo esperimento però non ebbe grande seguito (è un esperimento; non gli si dà una paternità vera e propria).

Il padre unanimemente riconosciuto del cemento è Joseph Monier, giardiniere privo di esperienze scolastiche; continua il lavoro del padre presso il giardino di un nobile attraverso il quale riesce ad avere un minimo di cultura che, nel notare che i portavasi/vasi in cemento (già in commercio) presenti nella tenuta avevano una maggior resistenza all'acqua ma, essendo non rinforzati, al crescere delle piante tendevano a rompersi; negli anni '50 del 1800 fa una serie di esperimenti inserendo delle anse di ferro nei vasi e osservando che i vasi non si rompono. Ebbe fortuna, divenne uno dei giardinieri delle Tuileries per la città di Parigi, con maggiori risorse finanziarie: riesce a realizzare (in maniera empirica) vasi sempre più grandi portando all'EXPO universale di Parigi del 1867 i suoi prototipi, che riceverono particolare attenzione da diversi personaggi. L'EXPO, pur essendo incentrata sui prodotti dell'industria, è comunque ancora legata alla cultura ottocentesca. Rendendosi conto della fortuna dei suoi oggetti, Monier brevetta nello stesso anno il prototipo per la costruzione di vasi, casseformi, tubi e altre strutture mobili applicabili all'orticoltura, garantendogli una piccola fortuna e sistematizzando in maniera parascientifica la sua invenzione, che consentiva anche la realizzazione di piccoli viadotti o strutture di arredamento del giardino: nel 1875 realizza un piccolo ponte (in CLS-A) con un parapetto ad imitazione della natura, con piccoli rami intrecciati, interamente in cemento (dimensione pittoresca): nel suo piccolo, l'intervento mostra la versatilità del materiale e la sua capacità di coprire una luce considerevole. Questa tipologia ebbe particolare fortuna e fu adottata in molte strutture di parchi pubblici e privati (staccionate, ponti, sedute in finta pietra...); intuendo le potenzialità del materiale depositerà poi numerosissimi altri brevetti.

Nel 1903 con questa tecnologia si costruirà un piccolo ponte ferroviario, che ne evidenzia la capacità di carico (la struttura viene però rivestita; il materiale è visibile solo nell'intradosso).

Tra i visitatori colpiti nel 1867 dagli esperimenti di Monier è compare François Hennebique, ingegnere che comprende la struttura logica dietro le realizzazioni, che sistematizzerà fino a costituirne un brevetto autonomo nel 1892: **Beton Armé - Système Hennebique**, investendo profondamente sul materiale sia nella sua diffusione - aprendo la rivista *Le Beton Armé* mensile - che nel costituire diverse imprese che faranno capo al suo nome in giro per l'Europa che realizzeranno opere attuando il suo sistema (in Italia farà capo all'Ing. Porcheddu). Questa tipologia di costruzioni risulterà essere nella sua sistematizzazione abbastanza elementare e classica nel riferimento ad un sistema trilitico a pilastri e travi, priva della versatilità plastica delle prime realizzazioni: la tecnica costruttiva si rifà alla manualistica degli ingegneri e di Durand che normalizzava gli elementi

architettonici attraverso l'uso di punti e linee e secondo una maglia geometrica. Il rinforzo verrà realizzato con una gamma di tendini di spessori diversi intrecciati nei punti di raccordo e rinforzati trasversalmente in alcuni punti, con un sistema simile a quello odierno. Il materiale rispondeva inoltre al problema principale delle città di quegli anni: l'alta incendiabilità e bassa resistenza al fuoco di numerosi materiali (ad es. la ghisa); il cemento è invece più duratura, resistente all'acqua e di facile realizzazione. Inizialmente viene applicato a strutture di servizio, principalmente grandi serbatoi d'acqua, in cui secondo i principi di economia la struttura è lasciata a vista, senza elementi di decorazione e nella massima e razionale economia del materiale stesso, mostrando tutte le sue capacità. Nel corso del tempo il sistema acquisisce una crescente attenzione nelle strutture industriali fino ad arrivare ad una serie di strutture all'avanguardia, come i ponti: è il caso del Ponte Risorgimento a Roma, primo ponte italiano in cemento armato (1909-11) sul cui parapetto è esplicitato l'uso del sistema Hennebique, la corda (100m) e la freccia (10m) dell'unica arcata.

Dopodiché, Hennebique comincia ad applicare il principio strutturale anche alla residenza: nel 1879 realizza un edificio in Belgio che mostra come il materiale possa essere adeguato ai linguaggi più accademici. Il primo edificio in cemento armato di Napoli è su via Parthenope, al civico 48 (edificio ad angolo tra il rettorato dell'Orientale e il Royal Continental Hotel), che maschera molto il materiale (non ben visto dalla borghesia) con rivestimenti accademici che mettono in mostra tutta la cultura borghese del tempo: l'armatura era visibile solo in alcuni punti in cui sono caduti gli intonaci.

Nel 1904 Hennebique realizza la propria casa mettendo in mostra un vero e proprio catalogo delle possibilità di costruzione del cemento armato, con un'esile torre cava (con inoltre un serbatoio d'acqua di 25 m³) che risponde alle istanze tardive del Gothic Revival; la possibilità di raggiungere quote e aggetti considerevoli in strutture più classiche; strutture interamente retrate con travature a vista secondo linguaggi più moderni; la possibilità di avere tipologie diverse di mensoloni più o meno estradossati, di avere campiture e annullamenti della maglia strutturale: il sistema, rigido nel suo schema, permetterà un uso totalmente versatile.

L'invenzione ebbe in Francia una progressiva affermazione inserendosi inizialmente nelle teorie della verità di Viollet-Le-Duc allo stesso modo degli altri materiali: ciò si vede nelle opere di Anatole de Baudot e Paul Cottancin, che ad esempio in St. Jean-de-Montmartre (1884-1904) mostra come il cemento sia capace di rispondere e mettere maggiormente in vista la verità strutturale.

Adirittura Cottancin applicherà un sistema misto con rinforzi metallici nelle fughe della muratura.

All'École des Beaux Arts in questo periodo il corso di teoria dell'architettura è tenuto

da Julien Guadet, che proseguirà la teoria di Durand nella semplificazione e geometrizzazione delle diverse forme dell'architettura all'interno della dimensione più classica della tradizione francese. Questo corso sarà frequentato da due dei protagonisti dell'uso del cemento armato in architettura:

Tony Garnier (1869-1948) e Auguste Perret (1874-1954); influenzeranno profondamente Le Corbusier.

Tony Garnier nasce a Lione, città dalla forte espansione industriale e centro profondamente socialista. Dopo una frequentazione all'Accademia di Belle Arti di Lione si trasferirà a Parigi, entrando in contatto con Guadet e conoscendo Jean Jaurès, tra i principali teorici del socialismo radicale e che riuscirà a portare all'attenzione del Parlamento alcuni problemi della classe operaia; è anche amico di Emile Zola e vivrà l'affare Dreyfus¹⁸⁹⁸, in cui si scopre una profonda spaccatura nella Francia, sconfitta nella guerra franco-prussiana (fine dell'Impero di Napoleone III e nascita della Repubblica) e un'anima profondamente monarchica all'interno della classe militare, contrapposta ad una spinta socialista nel Parlamento: dietro l'accusa di tradimento a Dreyfus (nato in Alsazia, regione diventata tedesca) erano prive di fondamento e portarono a una forte divisione nell'opinione pubblica, portando alla luce un forte antisemitismo, a una spaccatura politica (socialista/conservatrice) fino al J'accuse! di Zola, accusa al governo di infamia e incapacità di governare secondo i principi della repubblica; l'ufficiale fu poi riabilitato; Tony Garnier partecipò attivamente in questi eventi.

Nel 1899 Garnier partecipa al Prix de Rome, vincendo uno studio di 4 anni (partecipò anche altre volte prima del '99) a Villa Medici con un Progetto per Banca Nazionale che conserva ancora pienamente la tradizione piranesiana e classicista legata al monumentalismo ottocentesco.

In questi anni però il tema principale nel dibattito architettonico è la città, con numerose esplosioni urbanistiche: di particolare allarme è la situazione delle città operaie e le case popolari, con un'urbanizzazione intensissima cui si cerca di dar rimedio, come nella Garden City di Ebenezer Howard (reazione conservatrice ai grattacieli di Chicago con diversi satelliti in qualche modo chiusi), o le proposte più di carattere utopistico (Eugène Hénard, amico di Garnier, Una città del futuro vista dall'aeroplano, 1910), guardando all'urbanizzazione come la base per le città futuribili, con costruzioni ad alta densità abitativa e forti collegamenti alle diverse scale.

A Roma, Garnier conosce Léon Jaussely, che stava studiando come borghese il tema della città e, in particolare, una piazza metropolitana per un grande stato democratico (con un'importante connotazione POLITICA), piazza monumentale di stampo classico con diramazione radiale di strade; sono però presenti dei temi nuovi: viali alberati, standardizzazione di alcuni complessi abitativi.

Sono gli anni di sviluppo dell'Art Nouveau ma già compaiono teorie molto diverse!

Nel 1905 Jaussely svilupperà il tema nel piano di ampliamento della città di Barcellona, con grandi viali con una forte presenza di verde.

Tony Garnier è un architetto profondamente teorico e speculativo, attento all'anima utopistica e politica di quegli anni; proporrà e lavorerà (dal 1899 al 1904) durante la sua permanenza a Roma alla costruzione della città industriale, sviluppando un piano - che non verrà mai applicato - profondamente influente sulle questioni della città moderna; tra le teorie utopistiche, ruolo principale nel Novecento è rivestito dalla città industriale di Garnier; in *Une Cité Industrielle* (pubblicata nel 1907 sulla base del suo studio del 1904) dirà che la sua città è un'immaginazione teorica senza realtà, tuttavia le città hanno necessità analoghe a quella immaginata, impiega infatti materiali in uso nella regione in cui immagina di collocare la città; le infrastrutture sono evidenziate; ognuno degli elementi principali è isolato in modo da renderne possibile l'ampliamento in caso di necessità, e inserite in posizioni ben precise (ospedali in alto ^{come Napoli} per l'aria salubre) e con ben precisi regolamenti. Il progetto è per un nucleo iniziale di 35k abitanti, dichiara che la città è socialista perché dispone liberamente del suolo, priva della proprietà privata, con una società già progredita con regolamenti che condizionano la crescita della città (il tema sarà ripreso in Unione Sovietica); con Garnier nasce la zonizzazione: la città ha zone ben distinte dal punto di vista funzionale (acquisita poi dal CIAM nella Carta di Atene), influenzando le teorie urbanistiche del resto del secolo. A questa esposizione seguono diversi disegni, tra cui una generica disposizione planimetrica in cui si vede la principale industria a ridosso del fiume, la linea ferroviaria che divide la città dall'industria, la presenza di un nucleo storico e la distinzione delle diverse zone, legate al contesto; al centro della zona residenziale c'è una grande piazza. Sono poi presenti schizzi prospettici dei principali elementi descritti, tra cui il sistema dei porti che ha però una forma diversa: non rappresenta il punto di forza militare della città ma profondamente commerciale e turistico, con delle strutture a forti gradonate come copertura, il centro abitato di grandissima modernità e profondo socialismo: la città è priva di chiese e caserme, non ha centri di polizia, è progredita in senso economico e sociale, non soggetta al controllo militare/del clero, tutti gli spazi liberi sono spazi verdi, tutti i servizi di collegamento sono alberati, tutte le residenze hanno un minimo di spazio verde, evoluzione delle città operaie ottocentesche. La piazza principale ospita le grandi strutture della comunità: il teatro, il centro congressi, gli spazi del tempo libero. Il protagonista della piazza è un edificio a losanga di cui propone diverse soluzioni: contiene tre grandi sale congressi e costituisce il centro della comunità; già dagli schizzi si vede che la costruzione è realizzata in cemento armato, materiale che costruisce la città moderna: gli interventi di carattere residenziale insistono su lotti di 130x50 m, edificabili in vari modi purché siano occupati per metà da verde pubblico

e con case unifamiliari o collettive ma prive di cortili, con distanze e rapporti col contesto fissati, realizzati in CLS-A con copertura piana, finestre ampie e regolari e l'assenza di decorazioni; prevede anche una sistemazione delle scuole secondo precisi connotati di pertinenze e posizioni a seconda della loro destinazione; nello schizzo della stazione metallurgica mostra una moderna struttura in cemento armato, che anticiperà i temi del brutalismo.


Superata questa fase teorica avrà una serie di incarichi (non moltissimi), col suo rientro a Lione, città socialista che lo vede come ritorimento; tra le commesse figura il *Musello di Lione* (1906-32), che diventa in un certo senso l'elemento principale della città e punto di riferimento della classe operaia; riprende formalmente il suo schizzo per le strutture per i porti, con un interno molto moderno nella sua grande copertura di luce; ad oggi è diventata talmente iconica da essere diventata un luogo della collettività per eventi.

Altro intervento nella zona è l'*Ospedale Grande Blandin* (1903-30), dove utilizza le sue teorie progettando una serie di piccoli corpi di fabbrica di 2-3 piani, isolati: non vi è più la grande fabbrica singola ma un ospedale diffuso, che consente eventualmente di isolare i diversi reparti e applicare i principi della zonizzazione: ogni fabbricato ha la sua funzione (come al Nuovo Policlinico di Napoli)

Più tardi (1924-35) realizzerà il *Quartiere di ampliamento Etats-Unis* (oggi Garnier), dove riesce a tradurre il principio di uniformità della residenza alla scala condominiale multipiano, introducendo i principali elementi di novità nella progettazione dei grandi quartieri residenziali d'espansione della seconda metà del Novecento.

Auguste Perret, altro allievo di Guadet e figura particolarmente importante nel Novecento: a differenza di Garnier è figlio di un costruttore (nasce con esperienza di cantiere); ha un interesse più pratico e speculativo (in senso economico), non teorico; per necessità dovrà abbandonare la scuola di formazione prima del compimento degli studi per guidare l'impresa di famiglia insieme al fratello, fondando la ditta *Perret et frère*. Profondamente colpito dall'*Histoire de l'architecture* (1899) di Auguste Choisy e *Le Béton Armé et ses applications* (1902) di Paul Christophe, con Choisy che accentua la pianta nella stile di Durand e che lo lega nei fondamenti all'architettura e che vede nel cemento armato la sua naturale applicazione nell'evoluzione storica secondo il sistema trilitico; l'attenzione verso il sistema Hennebique e il libro di Christophe formeranno invece la sua base più applicativa e tecnica.

Prima costruzione da lui realizzata è un *Casino* a Saint Malo (1899): la struttura è ancora profondamente legata alla tradizione accademica (è infatti precedente al Christophe), con un tradizionalismo e un'accentuazione dei caratteri più locali in una struttura con funzione di carattere effimero.

In poco tempo però abbandona queste linee: nel 1902 ha un incarico per un edificio in rue Wagram a Parigi, in cui anticipa tutti i temi che svilupperà in seguito: l'edificio, legato ad uno stile parigino Luigi XV, abbastanza decorativo e classico, reinterpretato in chiave Art Nouveau, vede un allineamento dei piani ai fabbricati adiacenti con una forte contestualizzazione, visibile anche dal sistema di cornicioni e la copertura ad abbaini; è presente un utilizzo abbastanza rigoroso della maglia strutturale, utilizza anche delle colonne sul livello superiore ed un apparato decorativo leggero - reinterpretazione in chiave Art Nouveau del Barocco - con la raffigurazione di viti che "coprono" la prima fascia marcapiano che allo stesso tempo accentua una parasta rastremata in prossimità dei corpi laterali, quasi come una pergola, una leggerissima ~~disimmetria~~ disimmetria nell'ingresso e i due corpi laterali, leggermente sporgenti, che ripartiscono il fabbricato chiaramente, con un disegno compositivo che riprende il sistema trilitico: le strutture suddette ^{mantengono l'allineamento con i vicini} si legano al livello a ridosso della prima fascia marcapiano, incorniciando la facciata; i due elementi laterali proseguono nell'area sommitale raccordandosi all'ultimo livello, arretrato ma che segue la stessa composizione; le colonne (della "architrave") che fungono da intermedie tra la parte sottostante e quella sovrastante fino alla copertura: . La pianta, particolarmente interessante, è ricca su tre lati; la decorazione insiste solo sulla "struttura trilitica", sottolineandola.

Questo sistema, alla base dei progetti di Perret, che si vaterà all'uso del CLS-A arrivando a soluzioni di radicalismo che anticiparono i linguaggi brutalisti attenendosi però a dei canoni di classicità: l'utilizzo delle colonne nella trabeazione mantiene nel disegno delle facciate l'idea di fregio/frontone, l'uso di piani sfalsati procura inoltre una certa movimentazione nelle facciate.

Nell'edificio che realizza nel 1903 in rue Franklin lo schema si fa più evidente. L'edificio, uno dei più noti di Perret, vede anche la partecipazione di Le Corbusier quando vi lavorava a studio. In quest'opera il CLS-A diventa il protagonista della costruzione, che mostra tutte le capacità del materiale: la facciata, precedentemente usata per l'applicazione della decorazione con le viti, viene annullata: arretra rispetto al filo stradale, diventando un edificio rivoluzionario: non si allinea sul fronte stradale per consentire un maggior numero di stanze illuminate in ogni unità abitativa, cosa non possibile se fosse stato allineato: il segno che ha costruito la facciata in rue Wagram qui ha una nuova potenzialità, con 5 stanze in affaccio diretto in un lotto più stretto; il sistema dei due bow window sporgenti con incorniciatura e arretramento della porzione sommitale raggiunge qui la massima espressione: i due pilastri del sistema trilitico sono sormontati da una loggia costruita audacemente nel suo sistema costruttivo in pilastri e travi che funge da raccordo ad un livello intermedio arretrato e una loggia sovrastante con

giardine in copertura, che annulla la tradizionalità della copertura ad abbaino. Inoltre, il fabbricato mette in vista nella maniera più vera (come detto da Viollet-Le-Duc) il sistema che costruisce la struttura, distinguendo il sistema portante dalle tempagnature e, dove possibile, le stesse tempagnature sono portate al loro annullamento con l'intera vetratura della superficie verticale. Nella facciata retrostante del fabbricato, dove è presente la scala di servizio, la struttura è interamente lasciata a vista, senza rivestimenti; la parte non portante è interamente in vetrocemento, garantendo la massima illuminazione; come le chiese gotiche, all'esterno è possibile leggere tutte le strutture alla base del monumento. In facciata è inoltre evidente come il CLS-A sia in grado di rispondere a diverse esigenze: il livello su strada ha un interpiano maggiore che risponde alla necessità degli spazi d'ingresso, ma anche alla possibilità di ospitare spazi commerciali, garantendo una versatilità delle altezze. Il rivestimento risente degli influssi Art Nouveau nella struttura portata (floreale e figurativo), mentre è nudo (spoglio) nelle strutture portanti: a differenza di Wagner, Perret distingue le funzioni statiche nel rivestimento.

Questo principio acquisirà successivamente spinte sempre più innovative, abbandonando una dimensione più decorativa e adeguandosi rispetto alle funzioni e alla committenza: un esempio è il Garage in rue de Poethica (1906) in cui il tema del sistema trilitico è particolarmente evidente, segnata dalle fasce marca piano che delimitano il disegno e la campitura interna, in questo caso annullata da un'enorme vetrata costituente l'unico ammiccamento verso il gusto floreale; per il resto dichiara apertamente il sistema e il disegno con cui è costruito, quasi in una forma profondamente Brunelleschiana: il disegno in marmo/intonaco e pietra serena vede un facile parallelismo nel cemento e vetro di Perret. All'interno il sistema costruttivo è interamente a vista.

Verrà poi incaricato nel 1912 di realizzare la ^(comedita) Maison Guadet per il figlio del suo maestro, secondo un disegno di Guadet in cui si perde l'impostazione trilitica perretiana ma la struttura è lasciata interamente a vista.

Intervento che gli sarà di grande fortuna è il Teatro degli Champs Elysées (1911-13); del progetto è incaricato Henri van de Velde, la ditta Perret della realizzazione. Perret però contesta il progetto dell'architetto perché troppo arduo e non affidabile nella sua realizzazione; il sistema della distribuzione resta di Van de Velde ma la costruzione acquisisce la direzione di Perret: la discrasia tra interni ed esterni è infatti evidente. All'interno l'impostazione di van de Velde con due scaloni fluidi si trovano in una struttura di pilastri e travi in CLS-A che disegnano

rigidamente lo spazio, mettendo in vista il sistema trilitico con dei pilastri non più squadrati, ma tondi (circolari). Il sistema di Perret, con alcune concessioni alla greca nelle scanalature dei pilastri, diventa il protagonista di una struttura monumentale, classica e moderna: addirittura, una scala ai livelli superiori, pur presentando la mano di van de Velde, mostra le capacità strutturali del materiale.

A Notre dame de Reims (1922-24) Perret raggiunge la modernità più industriale: mette insieme il sistema di costruzione in CLS-A, qui interamente a vista, l'attenzione alle spinte più gotiche in virtù della funzione religiosa e il tema della produzione industriale, con tempagnatura in pannelli prefabbricati. Il sistema che disegna lo spazio è lasciato interamente a vista in un sistema di costruzione modulare e puntiforme che ha al suo esterno un uso ampio di pannelli prefabbricati tratorati e all'interno uno spazio che mostra la massima espressione del materiale lasciato interamente a vista: si spoglia delle dimensioni più accademiche, diventa protagonista dell'architettura anche nelle forme classiche, rispondendo ad una istanza antica e mistica come uno spazio ecclesastico.

Nel 1952, Perret dirà: «Alle origini, l'architettura è soltanto una struttura in legno. Per vincere il fuoco si costruisce con materiali più resistenti. E il prestigio della struttura in legno è tale che se ne riproducono tutte le caratteristiche, comprese le capocchie dei chiodi». Il principio del recupero delle origini dell'architettura formulato da Langier a metà Settecento, che vedeva nel tempo in pietra la marmorizzazione di una struttura in legno è da lui applicata per il materiale nuovo; secondo le nuove teorie storiche che si vedono protagonisti di una nuova era, l'Antropocene, in cui l'uomo segna la Storia del mondo, vede nella Rivoluzione Industriale, nell'introduzione di materiali artificiali e nel cambiamento di visione dell'uomo verso l'ambiente - non più risorsa, ma limite alle sue capacità - l'inizio di una nuova era.

Le stigme della composizione classica risultano ancora più evidenti nelle ultime realizzazioni, come la Galleria Artistica al Palais de Bois (1924) in cui mostra la modernità nella tradizione anche nella diversa variabilità del sistema trilitico e del principio del cornicione, che può essere vetrato a tutta altezza o diviso in maniera multipla alla sua metà in un pieno ed un vuoto rispetto a due diverse direzioni.

Ciò è ancora più evidente nella Exposition des Arts Décoratifs di Parigi del 1925, in cui Perret realizza il Teatro-arena in una struttura effimera lignea che dirà utilizzare gli stessi principi del CLS-A anche per elementi costruttivi naturali, per una struttura effimera. All'interno le forti geometrie mostrano soluzioni particolarmente originali e profondamente geometriche e ~~però~~ decò nella geometria e decorazione quasi proto-cubica nella soluzione d'angolo del ricordo tra la persistenza del frontone, la copertura e la parte sottostante.

L'Esposizione delle Arti Decorative è un episodio cardine all'interno della Storia dell'Architettura perché nasce nella sua fase ideativa prima dello scoppio della Prima Guerra Mondiale con l'intento di manifestare l'esplosione dell'Art Nouveau; lo scoppio della guerra interruppe la programmazione, alla sua fine il progetto fu ripreso, ma non poteva più mostrare la forza della Francia nel linguaggio della nuova arte: tutto migrò verso il linguaggio dell'Art Decò e dell'utilizzo e della forza del cemento armato, con vari esempi tra gli spazi espositivi come gli Albi Cubisti dello scultore Jan Martel: il sistema costruttivo del CLS-A viene usato in una chiave nuova e moderna. Nella stessa esposizione inoltre Le Corbusier realizzerà il Padiglione dell'Esprit Nouveau, spirito nuovo che sostituirà l'Art Nouveau iniziando a pervadere l'architettura. Sotto l'influenza teorica iniziale di Tony Garnier e nella esperienza in studio presso Auguste Perret - dove imparerà l'arte del cemento armato e il linguaggio della nuda verità - Le Corbusier di fatto libererà il CLS-A dai vincoli di Perret, più profondamente legato alla tradizione classicista e francese, portando alle sue massime conseguenze la storia del Movimento Moderno con la realizzazione del manifesto dei 5 punti dell'Architettura con la realizzazione di Villa Savoye (1928-31).

Avanguardie Figurative e Architettura di Avanguardia

Ultima lezione - M. VISIONE

19/11/2020

(libro in corso lettura)

Il ruolo artistico e il dialogo tra mondo artistico ed architettura sembra essersi interrotto, come se l'architetto dopo essersi formato all'École des Beaux Arts, con la ribellione nel moderno e la nascita di una scuola autonoma e distinta dal mondo dell'architettura si pone come mondo altro rispetto al mondo dell'arte. Dal punto di vista formativo questo è vero, ma l'opera architettonica e la cultura dell'architetto non può non risentire di una serie di aspetti legati all'arte, l'attualità e la contemporaneità. Nel Movimento Moderno in realtà il dialogo col mondo artistico è presente, ma la cultura odierna (accademica) separatista ha portato questo taglio.

Questa frattura si evince da un evento sostanziale: l'EXPO a Londra del 1851 e la realizzazione del Crystal Palace, opera che riesce ad incamerare le istanze dell'industria e a trasformarle nel fare architettura con la tipizzazione dell'elemento costruttivo e che si scontra col mondo della produzione artistica e scala industriale: la modernità altrà di Paxton mostra come l'arte applicata - e in particolare l'architettura applicata, incentrata sul linguaggio gotico secondo le teorie di Pugin e lo spirito religioso del Gothic revival - sia inadeguata e retrograda. Ciò proseguirà a lungo: tutte le esposizioni del periodo mostreranno una netta dicrasia tra una produzione industriale di arte qualitativamente elevata ma fuori tempo rispetto a un'ingegneria e una produzione delle fabbriche che aveva raggiunto invece un taglio particolarmente moderno (in alcune immagini sembra di vedere un'anticipazione del Postmoderno e della Serada Nuova alla Biennale di Venezia degli anni '70, con

una successione di superfici applicate che costituiscono una falsità variabilmente declinabile rispetto alle richieste della committenza e mascherando la verità della struttura): si scontrano le dimensioni della volontà di fare arte e della verità dell'arte stessa. Su questa questione nasceranno numerose teorie, tra cui una necessità dell'arte di opporsi alle spinte dell'industria e di portare l'arte di una certa qualità al livello industriale, opponendosi alla standardizzazione che portava ad un annullamento del "fare" dell'uomo e una soppressione della macchina sull'artigianato.

Uno dei protagonisti di questo dibattito è William Morris, che in *The Revival of Architecture* (1888) farà una descrizione globale dell'architettura:

L'entusiasmo dei sostenitori del Gothic Revival si esaurì quando essi si trovarono di fronte al fatto di appartenere a una società che non voleva e non poteva avere uno stile di vita, poiché è una necessità economica della sua esistenza che il comune lavoro quotidiano della sua popolazione debba essere una fatica meccanica; ma dato che è l'armonia del comune lavoro quotidiano della popolazione a produrre, il Gotico, cioè un'arte architettonica vivente, e la fatica meccanica non possono armonizzarsi nell'arte. La speranza della nostra ignoranza è morta, ma ha lasciato il posto alla speranza di una fresca conoscenza. La Storia ci ha insegnato l'evoluzione dell'architettura, ora ci sta insegnando l'evoluzione della società; ed è chiaro per noi, e perfino per molti che rifiutano di riconoscerlo, che la nuova società non sarà come noi ossessionata dai incubi per la necessità di produrre merci in quantità sempre crescente a scopo di profitto, indipendentemente dal fatto che siano o meno necessarie; essa produrrà per vivere e non vivrà, come noi, per produrre.

Nel discorso di un'industria che prende sempre più spazio, le politiche socialiste più avanguardiste che cercano di restituire dignità all'operaio e all'opera dell'uomo saranno pienamente e progressivamente spese da Morris.

È tra i principali esponenti di un movimento che trova sostanzialmente applicazione all'interno della Gran Bretagna, la *Arts & Crafts Society*, che cerca di restituire all'artigianato e al fare artistico una dignità all'interno del mondo dell'industria e alla possibilità di produrre un'arte per tutti grazie all'industria stessa, dando però maggior valore alla qualità del prodotto piuttosto che alla quantità, con una serie di complicazioni: per quanto le spinte fossero di carattere socialista il prodotto conserverà un prezzo troppo elevato per rispondere appieno alle teorie e al programma.

Come Morris, molti architetti formeranno delle *Gilde*, gruppi di artigiani che riusciranno a produrre un numero elevato di opere mantenendo un certo standard artistico.

Nel 1894 Morris si dichiarerà apertamente socialista (*How I became socialist*), abbandonerà sempre più il discorso meramente applicativo in favore di toni più teorici e di studio, spostando le spinte più avanguardiste ed estremiste del

socialismo: dichiara infatti « Quando ho imparato per dar forma al mio malcontento è che niente di quanto voglio dire deve essere vago. A parte il desiderio di produrre cose belle, la più pressante passione della mia vita è stata, ed è, l'odio per la civiltà moderna »; le industrie e la nuova modernità sono inarrestabili, il mondo artigianale cerca di opporsi per dare dignità all'uomo, che la macchina sopprimeva.

Altri teorici come Pugin e Ruskin portano avanti questo discorso; il secondo dirà: « Non è il lavoro ad essere diviso, ma l'uomo, così che ogni piccolo pezzo di intelligenza che rimane in un uomo non è sufficiente a fare una spilla o un chiodo, ma si esaurisce nel fare la punta di una spilla o la testa di un chiodo »: si oppone alla divisione del lavoro, alla base della catena di montaggio, perché alienante e perché snatura la qualità del prodotto. In seguito Ruskin abbandonerà le teorie più religiose e misticheggianti di Pugin, spingendosi verso le posizioni dei teorici e degli economisti socialisti, in particolare Thomas Carlyle - economista socialista con spinte atee - e verso la possibilità di dare dignità all'uomo; in questo periodo infatti dirà: « La domanda corretta da porre, riguarda a tutti gli ornamenti, è semplicemente questa: è stato fatto con piacere? »; queste critiche verranno anche da altre aree artistiche, anche dal cinema (C. Chaplin, *Tempi Moderni*).

All'interno del dibattito sull'arte applicata e sull'ornamento, Morris istituisce una gilda dichiarando: « È previsto che, grazie a una tale cooperazione, l'opera debba necessariamente essere di un livello assai più completo che se ogni singolo artista fosse casualmente impiegato alla maniera tradizionale ». A seguire, il suo allievo W.R. Lathby inserirà discorsi di carattere mistico nel dibattito: « Costruire è santo e può essere un'arte, immaginosa, poetica, persino mistica e magica. Quando poesia e magia sono nella gente e nell'epoca, essi si manifesteranno nelle arti, non c'è il minimo vantaggio nel dire: costruiamo edifici magici », chiaramente in opposizione alla dimensione industriale asettica, economica e di stampo più produttivo. Lo spirito dell'arte pervade - anticipando l'Art Nouveau - all'interno delle Arts & Crafts per ridare dignità all'uomo.

Morris progetta nel 1860 con Philip Webb la propria casa - Red House - realizzata interamente in mattoni rossi e con un parziale recupero del Gothic Revival ma con toni di modernità nel depanramento e la geometrizzazione delle forme che compangono la facciata. La pianta è ad L, con un punto di snodo estroflesso con una torretta; all'interno applica i prodotti della sua iniziale esperienza nelle Arts & Crafts, con oggetti da parati a tappeti ed elementi di arredo. Farà grande fortuna economica, vivendo tutta la contraddizione tra il suo spirito socialista e la ricchezza frutto dei suoi investimenti; cercherà di semplificare progressivamente i prodotti per ridurre i costi, istituendo una sua società - Morris & Co. -

in cui tenterà di produrre mobili di facile componibilità ma a firma di autore; vivrà però la scontista nel prezzo; tenta anche nei parati (settore per cui è noto nel mondo dell'arte) di ridurre e serializzare il disegno.

Nel 1890 la sua spinta socialista sfocerà nella scrittura di *News from Nowhere* (Now-here/No-where) nel doppio gioco della costruzione utopistica di una società che spara le utopie più spinte di quegli anni: è un paese in cui lo Stato si è estinto in conformità alla teoria Marxista, in cui era scomparsa la distinzione tra città e campagna ed erano state smantellate le strutture dell'ingegneria del XIX secolo, in cui le fonti di energia erano vento e acqua, non esiste denaro, proprietà, crimine, punizione, prigione, parlamento: l'ordine sociale si basa sulla libera associazione, il laboratorio associativo, la cooperazione o *Werkbund*, con un'educazione libera e, come il lavoro, non imposta.

Un altro suo allievo, Charles F.A. Voysey, meno politicamente esposto e con una visione più umile della realtà circostante, con più necessità applicative nel mondo della professione, cercherà di snellire ulteriormente la dimensione artistica pur all'interno di un prodotto di qualità attraverso carte da parati bicromatiche, con una forte geometrizzazione e astrazione pur all'interno di un mondo fiorente; in architettura applicherà la semplificazione delle forme nelle residenze (*Bradley House*, 1898): pur risentendo delle spinte del Gothic Revival guarda molto verso Wright e i suoi iniziali tentativi di annullare l'apparato decorativo mantenendo un'impronta più identitaria e storicistica: in *Bradley House* si leggono infatti facciate diverse, tetti a forti spioventi, articolazioni di volumi, utilizzo di materiali locali, inserimento di Barbacani ma, guardando al suo maestro (è facile il confronto in pianta con la *Red House*) mantiene un impianto ad L, sebbene tutto sia molto più linearizzato, rettificato, semplificato nei suoi moduli costruttivi, i corpi sporgenti della *Red House* diventano tre bow window trasparenti, le facciate sono articolate in maniera molto più orizzontale pur conservandosi l'uso di pietra locale, non il mattone rosso (chiaro intento socialista della pietra come immagine del lavoro dell'uomo) ma un forte uso di intonaci bianchi. Costruzioni di questo tipo verranno progressivamente abbandonate in maniera legata alle fortune [sfortune] dell'Impero Britannico; l'Art Nouveau saprà le spinte del Gothic Revival: Edwin Lutyens, tra i principali esponenti di un tentativo di recuperare la cultura tradizionale, sentirà comunque la necessità di una reinterpretazione moderna (simmetria e depauperamento in *Housewood*, 1901) fino ad abbracciare nel momento più maestoso dell'Impero uno stile pienamente classico (Palazzo del viceré a Nuova Delhi, 1923-31). Nel 1969 compare una rilettura sul tema di Chipkin, che dirà che la Gran Bretagna nella sua avanguardia e nel suo smodato imperialismo investirà più nelle colonie che nel modernizzare il suo ambiente e la produzione interna: ne segue che lo slancio dell'industrializzazione del XIX secolo non si verificò nel paese, ma in Germania, che studiò i prodotti dei suoi concorrenti nel tentativo di penetrare nei mercati d'oltremare, plasmando l'estetica della macchina del XIX secolo attraverso selezione e redesign.

Protagonista di una serie di discussioni sul rapporto tra arte, architettura e industria è

Gottfried Semper, che nel *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (1852) dichiara: «

La scienza arricchisce continuamente sé stessa e la vita con la scoperta di nuove sostanze utili e di sostanze naturali dagli effetti meravigliosi, con l'introduzione di nuovi metodi nel campo della tecnica e con l'invenzione di nuovi strumenti e macchine.

Già appare che le invenzioni non sono più, come in passato, mezzi per tenere lontano il bisogno e per procurarsi piacere; bisogno e piacere sono anzi mezzi commerciali per vendere le invenzioni. L'ordine delle cose si è invertito.


Comincia dunque a prevalere sul rapporto tra arte e industria la scienza - e dunque l'industria - che non deve essere ostacolata: essa spinge l'economia; la svalutazione dell'industria/delle opere artigianali dipendono l'una dall'altra, la modernità non può essere fermata.

La Germania più di altri riuscirà ad applicare in maniera statale il rapporto tra arte e industria, quasi come volano economico della nazione stessa: il primo ministro Otto von Bismarck (1862-90) sin dalla costituzione dell'impero investirà massivamente sull'industria - senza riflessioni di carattere artistico - per sostenere l'egemonia economica della Nazione; ciò costituirà una grande forza lavoro, alle sue dimissioni la realtà industriale avverte la necessità di esportare, spostandosi a produzioni più artistiche: lo Stato invierà l'architetto Hermann Muthesius a Londra per comprendere le dinamiche delle Arts & Crafts; al suo ritorno promuoverà la costituzione di scuole di arti applicate e del Deutscher Werkbund, ovvero le *Leghe tedesche di artigiani*, per realizzare una produzione di massa di oggetti di qualità, un miglioramento della istruzione artigianale e dei centri di avanzamento artigianale; mette insieme ^{piccole} industrie e gruppi diversi, includendo anche realtà che vanno oltre il panorama nazionale (Wiener Werkstaette). Allo stesso tempo vengono coinvolti numerosi architetti (tra cui Olbrich e Hoffmann) per una produzione non più legata alla artigianato per la rivalutazione dell'uomo, ma di un'industria che deve assorbire e far propria l'esperienza del mondo dell'arte, dell'artigianato e dell'architettura.

Protagonista in questo contesto è Peter Behrens, architetto che ha vissuto esperienze legate alla Arts & Crafts, progettando e realizzando opere alla colonia degli artisti di Darmstadt - vive dunque la dimensione più spirituale della Secessione Viennese - verrà poi incaricato nel 1903 come direttore della Kunstgewerbeschule per formare la nuova classe intellettuale e culturale; già nel 1902 aveva dimostrato una piena maturazione dell'aspetto più spirituale dell'Art Nouveau con la Vorhalle alla Esposizione internazionale di arti decorative di Torino: lo spazio mette insieme forme geometriche, archi e decorativismo in una visione del disegno totale dello spazio.

La sua dimensione secessionista si vedrà nella relazione con un architetto dal quale acquisirà la lezione della *Beurerer Kunstschule* (comunità Beroniana, cultura monastica tedesca fondata nel 1868 che guardava nella semplicità di messaggi alla più forte astrazione dei disegni, quasi d'ascendenza egiziana, con complessi monastici in forme geometriche semplici, chiare e dirette) traducendola in una serie di Padiglioni all'*Oldenburg* nel 1905 in forma nuova: si nota una crisi di serialità, semplificazione, misticismo, dimensione beroniana, con un fabbricato che nella sua geometria pura sembra recuperare un neo-quattrocentismo, ancora più evidente nel *Crematorio di Hagen* (1906) con chiara ispirazione brunelleschiana: tutto ciò che disegna l'architettura è di chiara e facile leggibilità.

La sua formazione che univa volontà d'arte e arte per il popolo (*Zeitgeist + Volksgeist*) trova nel 1907 un ottimo inserimento in quello che viene considerato il suo principale incarico nell'epoca per quanto riguarda il rapporto tra arte e industria: verrà chiamato dal proprietario della *AEG* (*Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft*) per essere architetto capo del laboratorio artistico e architettonico per tutta la produzione dell'azienda, esclusivista nella produzione di ciò che riguarda il mondo elettrico in Germania, conquistando rapidamente il mercato internazionale. Oltre al design dei prodotti Behrens sarà incaricato di supervisionare anche il design della comunicazione, delle fabbriche e di tutto ciò che era legato all'azienda; nel suo studio passeranno molti architetti, come *Walter Gropius* e *Albert Meier*, che confluirono nel *Bauhaus*; molti protagonisti della *Storia dell'Architettura* sono incatenati tra loro, nascono l'uno dall'altro.

Nel pannello promozionale per la *Metalllampe* si legge già la dimensione più artistica di Behrens, con la lampadina che irradia lo spazio, con un disegno profondamente geometrico (beroniano) e secessionista nei pallini, tutto su sfondo nero. È l'autore anche del logo , disegnando i caratteri (font) della comunicazione secondo una piena applicazione dell'arte totalizzante applicata all'industria del mondo AEG; suoi sono ad esempio i prodotti più ironici dei primi anni della fabbrica, come ventilatori, orologi, lampadari, teiere visti anche in stadi di film d'epoca: è sempre presente l'attenzione alla geometria, l'adeguamento dell'oggetto di design alla produzione seriale: il passaggio dall'opposizione dell'artigiano all'industria che fa proprie le istanze dell'arte è completo.

Behrens realizza inoltre la *Turbinenfabrik* (1908-09), fabbrica principale della AEG, in cui si osserva il frutto architettonico della teoria di Behrens, mettendo insieme modernità e tradizione. Nell'impostazione si legge facilmente l'immagine del tempio, con un "timpano" e l'iterazione dei pilastri esterni, con allo stesso tempo un effetto tardo-gotico nell'attenzione al mondo rurale; essendo una base iniziale del mondo dell'industria, molti operai arrivano dall'entroterra (non specializzati); il progettista dunque

nell'intento di recuperare la memoria della tradizione adotta nella copertura segmentata un richiamo ai granai rurali; allo stesso tempo, non sposando le teorie della verità, guarda all'aspetto più atettonico secessionista non mostrando completamente la struttura: lo scheletro in ferro, rivestito sui fianchi in vetro per garantire la massima luminosità, mostra sul fianco la struttura più reale, in maniera più tettonica, mostrando la struttura in ferro e le cerniere di raccordo in ferro come elemento decorativo nella sua "industrialità" e col vetro a tutta altezza mostra in facciata una negazione della struttura costruttiva: gli elementi angolari abbandonano la verità del ferro, sono rivestiti in pietra bucciardata che mostra una dimensione più atettonica.

Behrens si inserisce inoltre nel discorso sulla monumentalità dell'arte; troviamo come principale teorico del *Kunstwollen* Alois Riegl, che parla di volontà di forma, con una prevalenza dello stile sulla tecnica. Behrens ritiene invece che l'arte monumentale sia l'espressione del gruppo dominante al potere, in una dimensione profondamente atettonica: la forma della fabbrica rinvia al potere industriale. Al contrario, Semper ritiene che la forma derivi da esigenze tecniche e materiali, guardando con maggiore positività al mondo dell'industria e della verità tettonica della costruzione, mostrando le necessità della tecnica. In ciò si nota la frattura nella discussione di quegli anni tra norma e forma e tra ^{senzialità} tipo e ^{idell'uomo} specificità.

Con lui, il dibattito si estenderà alla dimensione del *Deutsche Werkbund*, che vedeva in Hermann Muthesius il principale teorico; con l'avanzare degli anni e la caduta del mondo dell'Art Nouveau in favore dell'industria, nell'Esposizione dell'Industria del 1904 e accesi il dibattito sulla *Tuchinfabrik* e la tettonica della costruzione Muthesius scrive una serie di principi per il *Werkbund* che facevano capo al principio della tipizzazione, il prevalere del mondo dell'industria nell'artigianato: il *Werkbund* persegue la spiritualizzazione del lavoro nella collaborazione tra arte, industria e commercio attraverso formazione, propagandistica e presa di posizione compatta e unica su posizioni pertinenti. Dirà che una condizione preliminare per l'esportazione è l'esistenza di grandi ditte efficienti e dal gusto impeccabile. Oggetti unici, eccezionali, progettati da artisti non potrebbero neanche soddisfare la domanda interna del paese: c'è uno scontro tra la norma industrializzata e la norma di una nuova civiltà artistica. In questa prima fase però prevalgono le teorie più artistiche, secondo la linea di van de Velde: Muthesius fu costretto a dimettersi, subentrerà van de Velde che porta avanti le spinte più misticheggianti del movimento. La storia darà ragione a Muthesius: il tipo diventerà il protagonista della progettazione architettonica.

Nascerà infatti uno scontro tra le teorie più astrattiste della *Neue Sachlichkeit* e quelle più espressioniste/sentimentali dell'Art Nouveau, portate ad un'accentuazione spropositata nella formula di C. Henry $S = c \log R$.

Nel dibattito artistico-architettonico emergono teorie politiche, con riviste artistiche legate ad esse; particolarmente incisive saranno *Der Sturm* e *Die Aktion*, entrambi anarchiche, in cui una serie di artisti esprimono i vincoli che lo Stato impone a un'arte che cerca nuovi spazi di espressione (entrambe soppresse nel 1932).

Nel 1914 il poeta e filosofo Paul Scheerbart scrive il *Glasarchitektur*, testo sull'architettura di vetro in cui la dimensione mistica e moderna acquisisce la sua piena espressione:

La superficie della Terra cambierebbe moltissimo se l'architettura di mattoni venisse eliminata e ovunque sorgesse al suo posto l'architettura di vetro. Sarebbe come se la Terra si ricoprisse di gioie preziose in smalto e brillanti. La magnificenza di un simile spettacolo è addirittura inimmaginabile. E ovunque avremmo sulla Terra splendori e delizie più grandi di quelle che si trovano nei giardini delle Mille e una notte. Avremmo un paradiso sulla Terra e non sentiremmo più il bisogno di guardare con nostalgia al paradiso nel cielo [...].

Per innalzare la nostra cultura ad un livello superiore siamo obbligati, che piaccia o no, a trasformare la nostra architettura. E ciò sarà possibile soltanto se libereremo i locali nei quali viviamo dal loro carattere di spazio chiuso. Tuttavia, possiamo fare ciò soltanto introducendo una architettura di vetro, che lascia entrare la luce del Sole, della Luna e delle stelle nelle stanze, non soltanto attraverso scarse finestre, ma attraverso il maggior numero possibile di pareti, costituite interamente di vetro, di vetro colorato.

Tutta la spinta mistica della Secessione viene reinterpretata attraverso uno dei materiali più propriamente davanti all'industria, che viene risemantizzato come espressione di una dimensione più alta e spirituale della architettura.

Bruno Taut, architetto anarchico di quegli anni, acquisisce in pieno la lezione, portandola a compimento nel Padiglione di Vetro all'Esposizione del Werkbund di Colonia del 1914. La struttura, quasi interamente in vetro, mostra come il mattone che aveva caratterizzato l'Ottocento, la tradizione e la dimensione accademica era ora vista come un vincolo e un peso, al contrario del vetro che può eliminare l'edico, creando nuovi spazi di particolare misticismo che portano l'architetto a una dimensione più prettamente artistica.

Il vetro diventerà sempre più protagonista dell'architettura: Gropius e A. Meyer, architetti che iniziano la loro carriera a studio da Behrens, che risentono della lezione del maestro - avendo anche partecipato nel

progetto della Turbinenfabrik - realizzano la Fabbrica Fagus nel 1911; guardando e reinterpretando secondo la tradizione dell'architettura di vetro e al mondo dell'industria, portandoli alle estreme conseguenze: la rapida individuazione è la serialità del prodotto, una rivolta della fabbrica di Behrens con la nascita dell'angolo di vetro (Behrens fa gli angeli in pietra); è presente un ammicciamento al mondo classico ma sempre all'inverso: non sono i pilastri a sporgere, ma è il vetro a fuoriuscire: la struttura tradizionale è annullata, in particolare nel "cantonale": il pilastro portante è interno, quasi come se la costruzione si annullasse: in questo si legge la costruzione atterrica di Behrens.

All'esposizione di Colonia del 1914 rinvieranno ad applicare il concetto ulteriormente con la costruzione di una Fabbrica Modello sperimentale, non più standardizzata nella costruzione dei volumi: le facciate sono distinte per ruoli, un rivestimento unitario in vetro all'ingresso lascia intravedere alle sue spalle strutture diverse: si notano due strutture laterali in mattoni ciechi destinate agli uffici, che pesano maggiormente sulla struttura e costituiscono gli spazi più prettamente governativi, e degli spazi emergenti e vuoti in acciaio dedicati all'operaio. Gli ingressi sono differenziati tra operai e dirigenti; la struttura presenta alle spalle due torri angolari vetrate con all'interno la scala elicoidale perfettamente visibile dall'esterno, portando alle massime conseguenze quanto fatto nella fabbrica Fagus ed ispirando numerosi architetti del movimento moderno.

Si stava registrando un forte cambiamento nel mondo dell'arte, come dichiarato da alcune riviste: in Francia nasceva una nuova teoria - volutamente moderna - il Cubismo. Picasso produrrà la prima nuova opera nel 1907; *Les Femmes d'Alger*, guardando ad qualcosa di diverso, in particolare al mondo africano; nei locali di ballerine africane si recuperava una dimensione più tribale e libera, priva di zavorre. Sono anni di grande sperimentazione artistica, che incideranno sull'architettura e la cultura in generale. Addirittura André Derain, esponente dei Fauves, dirà: «I colori per noi erano cartucce di dinamite», si danno nuovi valori alla rappresentazione e al sentire interiore più che l'impressione, svincolando il colore dalla realtà e liberando l'istinto: si recupera la parte più vera, originaria e selvaggia dell'uomo. In Germania nasce Die Brücke, il Ponte, animati dalla fede nel progresso, in una nuova generazione di amatori d'arte, che vogliono conquistare la libertà di azione e vita sulle vecchie forze accademiche, chiamando coloro i quali riproducono il loro impulso creativo: le rappresentazioni di città di Kirchner mostrano gli impulsi della società.

In questo si fa spazio attraverso il manifesto del Futurismo un occhio che pone l'attenzione anche sull'antigravità e di una nuova estetica; il movimento riuscirà ad essere innovativo anche

in questo caso, con la realizzazione di diversi prodotti rispondenti anche alle istanze dell'industria come il disegno nel 1932 di Fortunato Depero della Bottiglia Campari soda, ancora attuale.

Altri artisti, come Vassilij Kandinskij (che lavorerà al Bauhaus), apriranno nuove stagioni nel mondo della pittura, talvolta guardando al mondo operaio per dargli qualità artistica (Fernand Léger, I costruttori), o verso la dimensione più espressiva; come ci racconta Hermann Bahr, anche l'arte sola nelle sue tenebre: è un periodo denso, vittima della Prima Guerra Mondiale; la discussione all'interno del Deutsche Werkbund diventa anacronistica, in un mondo completamente cambiato in cui l'industria era ormai legata a una forte produzione seriale e tipizzata e in cui molti artisti e architetti vivranno (o moriranno durante) l'esperienza della guerra, che inciderà fortemente sulle spinte della contestazione del mondo artistico.

Allo stesso tempo si vive una fortissima crisi nel mondo della produzione dell'architettura, incidendo a sua volta su tutti gli aspetti più teorici. In quegli anni coloro che sopravvivranno all'esperienza bellica ne torneranno profondamente segnati, se non all'esterno all'interno; le città saranno abitate da persone sfigliate che mostreranno in società la follia della guerra; in quegli anni la chirurgia farà numerosi passi avanti per rispondere alle nuove necessità; la follia della guerra ~~inciderà~~ inciderà sui movimenti artistici, sarà raccontata al meglio dal movimento **DA DA**; ~~gruppo~~ ^{che,} come fece Hans Arp:

Perduto l'interesse per quel grande mattatoio che era la Prima Guerra Mondiale, ci volgemmo alle belle arti. Mentre i cannoni tuonavano in lontananza, noi dipingevamo, recitavamo, componevamo versi e cantavamo con tutta l'anima. Eravamo alla ricerca di un'arte elementare, capace di salvare l'umanità dalla follia dell'epoca.

I dadaisti si erano infatti ritrovati in Svizzera, paese neutrale, si ritenevano fortunati in un'epoca dove tutt'intorno il mondo era impazzito. Cercarono dunque di esprimere tutta la follia di quegli anni; il termine Dada nasce infatti da Tristan Tzara, uomo facoltoso rumeno e principale teorico del gruppo, e, come dice Hans Arp:

Dichiaro che Tristan Tzara trovò la parola l'8 febbraio 1916 alle sei di sera. Era presente con i miei dodici figli quando Tzara pronunciò per la prima volta questa parola, che destò in noi legittimo entusiasmo. Ciò accadeva al Café de la Terrasse di Zurigo, mentre portavo una brioche alla narice destra.

evidente dal testo la dimensione di follia: il tono solenne viene contraddetto in conclusione. L'eco punta di prova abituale è il Cabaret Voltaire di Zurigo. La scelta del termine era particolarmente significativa: significava tutto e niente (in Russo si sì, in Tedesco questo questo, in Italiano e Francese il primo verso dei bambini).

All'interno della Svizzera sposeranno correnti più illuministiche e radicali, come il Noa voglia neppure sapere se prima di me vi siano stati altri uomini di Cartesio: c'è un annullamento totale di una dimensione storicistica e colta.

Tra questi, principale poeta è Hugo Ball, che faceva recitazioni delle sue opere all'interno del Cabaret Voltaire con una volontà di portare alle estreme conseguenze la dimensione del nonsense, in completa opposizione a tutti gli aspetti della razionalità, scomparso in quel momento.

Dalle fotografie storiche si nota inoltre come nelle sue recitazioni Ball si vestisse in maniera diversa, stravagante e particolare secondo la teoria del nonsense: i dadaisti vogliono essere un movimento anti-artistico, anti-letterario, anti-poetico. Si pongono:

Contro

l'eternità dei principi	l'eternità del tempo
le leggi della logica	la negazione
l'immobilità del pensiero	l'immobilità, l'angolo, l'oscillazione
la purezza dei concetti astratti	la confusione
l'universale in genere	l'oscillazione
la bellezza eterna	l'oscillazione

IN OGNI MOMENTO, PER VIVERE DADA DEVE DISTRUGGERE DADA. Sono dunque talmente contro il mondo da essere persino contro sé stessi.

Hans Arp e Hugo Ball non mancheranno di essere provocatori anche in società; visiteranno però Pompeii: non potevano non guardare alla dimensione della Storia.

In particolare Hans Arp, scultore, sarà il primo a cercare di andare verso una dimensione diversa, come in La deposizione degli uccelli e delle fucille (Ritratto di Tristan Tzara) del 1916-17, portando avanti sperimentazioni che porteranno a sculture date dall'assemblaggio di pezzi di oggetti e materiali diversi.

Uno dei maggiori esponenti del Dadaismo è Marcel Duchamp, che meglio riesce ad applicare i principi dadaisti all'arte e la scultura, veicolando l'espressione più viva del nonsense anche con l'idea dell'annullamento dell'artista stesso: i suoi ready-made non sono che l'assemblaggio di oggetti della produzione industriale, negandone la funzione o contraddicendone il senso (Ruota di bicicletta, 1913: la ruota non poggia a terra,

rappresenta il movimento ma è legata ad un oggetto legato alla stasi); il suo ready-made di maggior successo è Fontana (1917), in cui invita le persone a guardare le cose con occhio diverso: un orinatoio invertito può diventare una fontana; per essere opera d'arte è necessaria una firma, in questo caso quella di Mutt (autore del sanitario), e nell'antimonumentalità dell'oggetto e la sua programmata transitorietà ne sancirà la fine quando, al termine della mostra, gli operai videro l'oggetto e lo buttarono, considerandolo come oggetto comune. Ciò fece scandalo nella comunità, Duchamp invece ne fu felicissimo: in questo gesto degli operai l'opera era finalmente completa (attualmente è esposta una copia, contro l'intento dell'artista). Volendo produrre oggetti di arte transitori Duchamp faceva sempre di sé stesso un'opera d'arte, travestendosi da donna: verrà ritratto nel 1921 da Man Ray (Marcel Duchamp nei panni di Rose Sélavy); altre volte interviene sull'opera d'arte per autoironia, con LHOOG, irridendo la Gioconda.

Man Ray, fotografo del movimento, interviene sull'oggetto industriale creando dei ready-made (Cadeau, 1921; la filosofia del ready-made è simile al lavoro dell'architetto, che interviene sui prodotti dall'industria trasformandoli in un'altra cosa) e con evocazioni e paradossazioni (Le Violon d'Ingres, 1924, prendendo in giro la grande bagnante di Ingres del 1808), ammiccando all'arte realizza la fotografia nuda Luisa ¹⁹²² Casati trasformandola (nobile italiana, grande committente dei dadaisti, già ritratta da Giovanni Boldini nel 1908). Man Ray è inoltre colui che si apre verso nuove tecniche di fotografia, con dei primi fotomontaggi (Nudo, 1937) e con le rayografie (Nero e bianco, 1926: utilizzo del negativo).

Nel Manifesto del Dadaismo, pubblicato in Germania nel 1918, figurano due interventi significativi:

Ogni uomo deve gridare. C'è un grande lavoro distruttivo, negativo da compiere. Spazzare, ripulire. La compiutezza dell'uomo si afferma in seguito a uno stato di follia aggressiva e completa contro un mondo affittato alle mani dei banditi che ci straziano e distruggono i secoli.

- Tristan Tzara

La vita appare in una simultanea confusione di rumori, di colori, di ritmi spirituali che nell'arte dadaista sono immediatamente ripresi dai gridi e dalle febbri sensazionali.

- Paul Hausmann

In questo periodo, sincronico al Futurismo, vedrà la cessazione di tutte le discussioni precedenti, e lo si vede in numero se opere. Altro artista interessante è Kurt Schwitters, che costruisce sculture attraverso i residui della quotidianità, operando dei collages. Sempre Hausmann dirà che la parola Dada simbolizza la relazione più primitiva con la realtà, facendo prender possesso i suoi diritti ad una nuova realtà: la costruzione di una poesia nella maniera più libera, dadaista e non sensata avviene attraverso la composizione casuale di lettere in diversi font e dimensioni.

Anche le sculture e le tracce iniziano a vedere composizioni a collage, che consentono alla fotografia di liberarsi dai suoi contorni e dello sguardo limitato dell'uomo, che può mettere insieme sguardi diversi; cominciano a trovare spazio anche all'interno dell'arte, cosa che vedrà il suo culmine nel Bauhaus, come ad esempio Hannah Hoch; particolarmente di rilievo nell'epoca è la rappresentazione della città di Paul Citroen in *Metropolis* (1923), fatta di elementi reali ed edifici di concorsi, utopistici; e edifici antichi e moderni: la città è ritratta come sedimentazione geografica di monumenti, anticipando la dinamica cosmopolita odierna. La visione Dada verrà poi influenzata da nuovi influssi politici, con un nuovo militarismo proto nazista (John Heartfield produce molte opere di questo tipo, da *Padre e figli* del 1924 a *Adolto il superuomo. Ingegno oro e pancia acciaio* del 1932), anticipando il declino del governo tedesco.

Dalle ceneri del Dada nasceranno altre correnti artistiche, come il Surrealismo, che nel suo manifesto del 1924 si definisce come automatismo psichico puro, che si propone di esprimere il funzionamento del pensiero senza limitarsi dal controllo della ragione: il Surrealismo è meraviglia, una dissimilitudine (l'accoppiamento di due realtà inconciliabili su un piano in apparenza non conveniente per esse) bella come l'incontro casuale di una macchina per cucire e un ombrello su un tavolo operatorio; in cui si opera per fritage, grattage, collage ricercando stati di allucinazione, paranoia e sublimazione come nuove forme di riflessione, rievocate nelle opere di Franz Roh (*Leigender Akt*, 1920-29) con il realismo magico nella fotografia. Prima opera surrealista è *La pubertà precoce (Le Pleindis)* del 1921 di Max Ernst, che mette insieme le tre tecniche rappresentando l'anima più inconscia, riferendosi alla realtà psicanalitica anche se lo stesso Freud non capirà «che cosa voglia il Surrealismo»; il discorso verrà portato avanti da Jean Mirò (recuperando animi più infantili), René Magritte con le sue riflessioni sulla definizione delle cose, fino ad artisti più noti che porteranno alla costruzione della figura dell'artista stesso come oggetto di mercato come Salvador Dalí (Avida Dollars) e le sue tele, diventate anche magneti da frigorifero, o influenzando anche su elementi di design tra il nonsense dadaista del telefono aragosta del 1936 e il divano a bacio, ancora in produzione.

Nasceranno inoltre spinte avanguardiste più razionali, soprattutto nel mondo sovietico, come accade col Suprematismo di Kasimir Malevic e il ragionamento su colori primari, bianco e nero, forme principali, bilanciamenti, che si tradurranno architettonicamente nel Costruttivismo, di cui il maggior esponente è El Lissitzkij, con progetti più dinamici come la Tribuna Lenin la cui forma è data dalla posa del leader nei suoi comizi o il Monumento alla III Internazionale di Tatlin con un traliccio spiraleforme e tre spazi che rappresentano i tre poteri del Soviet, con tre camere che ruotano in tempi diversi. Ciò porterà anche all'antigravioso in architettura.

Raggruppamenti simili nasceranno in Europa con Piet Mondrian e il De Stijl, che trova applicazione nella Casa Schröder (1924) di Gerrit Rietveld, con un minimalismo che porta alla scomposizione dei volumi e una colorazione fivessa in base alla funzione.

Nel 1918 nasce il Novembergruppe, gruppo di anarchici sovversivi artisti, tra cui Gropius, che verso la fine della Prima Guerra Mondiale porteranno a forti sperimentazioni che riassumono tutte le correnti suddette.

Alla fine della guerra la Germania sarà profondamente segnata, costretta al pagamento dei danni di guerra; l'impero prussiano, di primo piano nella scena economica europea, subirà un fortissimo tracollo, gli artisti racconteranno tutta la disperazione e la difficoltà di quegli anni: la Repubblica di Weimar subisce una pesantissima svalutazione del marco tedesco: nel 1914 1\$ = 4 marchi, all'aumentare dello stato di pagamento dei danni sancito dal trattato di Versailles si passerà ai 14 marchi nel Maggio 1921, 400 marchi nell'Estate 1922 e 4,2 MLD di Marchi a Dicembre 1923. La Repubblica di Weimar si risolleverà - passando per la parentesi negativa del Terzo Reich - sarà di nuovo sconfitta per poi tornare ad essere una potenza economica al giorno d'oggi.

In quegli anni l'arte sarà ovviamente di denuncia, che rispecchia la difficoltà nelle famiglie, con una fortissima prostituzione e un crescente militarismo, è come visibile nelle opere di George Grosz; la Repubblica di Weimar sarà sotto stretto controllo militare (per evitare sommosse) ma vedrà una stagione positiva nella sperimentazione dell'arte.

Anche gli architetti vivranno questo momento di riflessione: Walter Gropius, allievo di Behrens, nel 1919 partecipa al gruppo Ja! Stimmen des Arbeiterrates für Kunst in Berlin (Sì! Voci del Soviet per l'Arte in Berlino), dicendo che bisogna vedere, immaginare e creare la nuova concezione architettonica in cooperazione tra tutte le forme d'arte, costruendo insieme l'idea creativa della Cattedrale del Futuro, che racchiuderà ancora una volta

ogni cosa in un'unica forma. Quest'organizzazione verrà soppressa per il suo legame con la CCCP, si restruirà in Die Gläserne Kette (La collana di vetro) in cui il principale teorico sarà Bruno Taut che nel 1919 propone uno scambio di lettere: a causa della crisi, non può esistere architettura, Taut spinge gli altri a immaginare, riflettere, progettare, disegnando e scrivendo le sue idee anche sotto falso nome, inviando a tutti una copia dell'idea; gli altri potranno rispondere.

Tra questi figura Hans Scharoun, che nel 1919 dirà: «Dobbiamo creare proprio come il sangue dei nostri antenati provocava ondate di creatività; e dovremo essere soddisfatti se dopo saremo anche noi in grado di esprimere una totale comprensione del carattere e delle motivazioni delle nostre creazioni». Taut proporrà costruzioni al di sopra delle Alpi, città alpine utopistiche ad imitazione delle catene alpine, con una forte applicazione di vetro; troveranno applicazione poi nel Monumento al Lavoro (W. Luckhardt, 1920) o nella Grosses Schauspielhaus (1919), effettivamente

realizzata, di Hans Poelzig, in cui l'architettura del vetro, la smaterializzazione, la sperimentazione della costruzione arriva alla sua più vibrante conclusione, in una costruzione fatta di stalattiti, in una dimensione profondamente atettanica che guarda al mondo più profondamente naturale pur mantenendo una dimensione gotica e stiliforme nella costruzione, con alcune dimensioni più misticizzanti in altri spazi.

La dimensione profondamente di vetro dell'architettura vedrà partecipare anche un giovane Ludwig Mies van der Rohe in un concorso per un grattacielo di vetro nella Friedrichstrasse a Berlino nel 1921 o nelle spinte antiestetiche e arrignuose della Chiebau di Amburgo (Fritz Hoyer, 1922-24) in cui inizia a trovare spazio la corrente più nuova dell'Espressionismo, inserita all'interno di questa forte sperimentazione artistica e architettonica.

Moglia - Inizio

Le teorie artistiche ed estetiche alla fine del XIX secolo e la figura di Gottfried Semper.

Veniva nel XIX secolo e la Ringstrasse

Gottfried Semper, architetto amburghese, è tra i maggiori teorici dell'Ottocento (però infatti le basi per alcuni movimenti d'avanguardia del secolo successivo), si basa principalmente sui suoi viaggi in Italia ed Europa: come molti altri architetti del secolo, vive l'esperienza come occasione formativa, produrrà diversi schizzi (le decorazioni di Pompei nel 1834, una torre ad Amalti - presumibilmente quella usata di recente per la pubblicità del tonno con Alessandro Bossman - nel 1833) e raggiungerà anche la Grecia, facendo delle riflessioni sullo sviluppo delle arti nella loro totalità; nel suo saggio più noto, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, 1860-63), parla degli stili: nei suoi viaggi riesce a leggere un'evoluzione degli stili: è tra i primi a riconoscere l'evoluzione degli ordini e la concatenazione degli stili dall'Antico all'Alto Medioevo, nel secolo in cui la Storia dell'Architettura viene conosciuta e codificata (Pompei ed Ercolano furono scoperte nel Settecento, fu approfondita l'architettura Antica ma le cose non venivano messe in relazione; gli stili medioevali non avevano nome!). Alla base di queste teorie c'è sempre lo studio e il viaggio: la sua evoluzione del dorico è il frutto di analisi dei templi in Sicilia, ad Agrigento, Paestum, Atene, con capitelli sempre diversi. Tutta ciò lo porterà a domandarsi sul perché gli stili cambino nel tempo e nei luoghi: entra in gioco il concetto di Eteronomia (dal greco: altra legge, eteròs nomos), che afferma che la legge sta fuori dall'opera d'arte, è altro: l'opera di architettura dunque dipende dalle condizioni esterne (clima, materie prime, basi culturali...) e non unicamente dalla creatività del singolo. Questo concetto si confronta con quello di Autonomia dell'arte, che ritiene che la creazione di un'opera sia dovuta alla creatività di un singolo o di un popolo.

Michelangelo, considerato come eretico per la sua stravaganza, verrà rivalutato proprio in questo secolo con questi discorsi!

I due concetti, apparentemente contrapposti, sono entrambi validi e contribuiscono entrambi alla nascita di un'opera d'arte; Semper è il primo a far notare che i fattori esterni erano stati sottovalutati, si pensava che l'arte fosse stata da sempre il prodotto della volontà di un singolo.

Dopo Semper verrà lo studioso viennese Alois Riegl, che nel 1893 pubblica *Stilfragen* (Problemi di stile), parlando idealmente a Semper, riconoscendo l'importanza dell'Eteronomia senza però svalorizzare l'Autonomia: entrambi ritengono che entrambi i termini siano equivalentemente importanti (l'Eteronomia è alla base di diversi tipi di architettura: la conformazione del tempio greco e la cerimonia - svelta all'esterno - dipendono dal clima mitico dell'area. L'Autonomia è invece ciò che risulta prodotto dalla mano del genio, come la Cappella Sistina di Michelangelo; sono entrambi eguali). Alla volontà di Semper di sottolineare l'Eteronomia dell'arte si legano due concetti che forniscono un quadro della sua visione, legate anche al pensiero filosofico-politico del secolo, a figure come Marx e Darwin:

- **Determinismo**, nel facile parallelo tra l'evoluzione degli stili e delle specie animali, che avviene secondo parametri del tutto analoghi: gli stili si adattano alle condizioni esterne.
- **Materialismo**, in questa caso non strettamente legato al filosofo sopravvissuto: è il pensare che l'opera d'arte non dipenda meramente da una questione di concetto e volontà artistica, ma dalle condizioni materiali, *andam*

Ciò costituirà nuovamente un'opposizione con Riegl, che ritiene invece fondamentale considerare il *Kunstwollen*, che coincide però con l'autonomia dell'arte (tradotta in volontà d'arte): l'idea che l'artista abbia una propria dinamica creativa interna che non dipende dall'esterno; i fattori esterni contano ma entra poi in gioco il *Kunstwollen*.

Nei suoi studi si vede come Semper applichi le sue idee a ciò che ha visto nei suoi viaggi; nella sua ricostruzione del Partenone iscrive i colori e tutto ciò che immagina ci fosse (applica il colore secondo la teoria mossa da Hittorf e contrapposta alla candida dimensione della teoria di Winckelmann; Semper concorda con Hittorf); studiò anche il Medio Oriente e la Persia, riproducendo persino dei campioni di tappeti indiani: studia in maniera enciclopedica e globale l'antichità, giungendo a risultati interessanti nel metterle in relazione. Parlando dell'origine dell'Architettura - domanda tipica di tutto il Settecento e l'Ottocento, come visto in Langier e la capanna primitiva in legno - ritiene che l'origine dell'architettura non sia il legno ma la tessitura e l'intreccio: il primo bisogno dell'uomo è recingere il proprio territorio, prima ancora del costruire la capanna, lo fa intrecciando pali. In questo la tessitura può essere utilizzata (appesa in verticale) per delimitare uno spazio; darà dunque un altro esempio di capanna.

Contestualmente a Semper si svilupperanno altre teorie sull'arte che avranno particolare influenza sui movimenti artistici e architettonici successivi, di cui si propone una rapida dissertazione di seguito.

La *Sichtbarkeit*, o pura visibilità, teorizzata da Konrad Fiedler (teorico), Adolf von Hildebrand (scultore) e Hans von Marées (pittore, vive a lungo a Napoli e, con von Hildebrand, realizzerà opere per la Stazione Zoologica di Napoli), parte dall'idea che la visione sia qualcosa di autonomo dalla nostra volontà, come se fosse un riflesso condizionato; l'occhio è attivo e selettivo, non dà una immagine ^(passiva) totale di ciò che si vede, la fisiologia dell'occhio di ciascuno di noi è diversa, vede la realtà in modo differente; la visione viene poi elaborata ^{ulteriore differenza} dalla coscienza e dalla propria interiorità. A questo proposito Fiedler dice: « L'arte non riproduce la realtà, ma ^{produce} costituisce una realtà », l'arte non è mimesi di ciò che è esterno, anche se parte dalla realtà l'opera produce una rielaborazione mediata dalla coscienza, producendo una delle realtà possibili. Questa teoria influenzerà molte correnti artistiche del tempo, prima tra tutti l'Impressionismo.

A questo proposito Konrad Fiedler in *Sull'origine dell'attività artistica* (1887) dice:

L'artista avrà esatta coscienza che il più alto grado di sviluppo della sua vita artistica e spirituale comincia nel preciso istante in cui la spinta all'attività rappresentazionale mette in movimento gli organi esterni del suo corpo, nel momento in cui l'attività della mano subentra a quella dell'occhio e del cervello.

Solamente allora egli si colloca sulla via che lo condurrà da una condizione di oscurità e limitatezza a una sempre maggiore libertà e chiarezza. Tutto il suo talento e la sua genialità si sviluppano soltanto con questa attività esternamente percepibile in cui si compie non la raffigurazione, bensì la genesi del mondo delle rappresentazioni artistiche.

L'attività artistica dunque vede il subentrare della mano dopo la rielaborazione; in questa attività non raffigura il mondo così com'è, ma genera un mondo altro. Dietro queste posizioni vi sono forti influenze della filosofia ottocentesca di Kant ed Hegel, la teoria del bello... Per Fiedler dunque l'artista genera visioni di realtà diverse dal mondo oggettivo, ciò influenzerà varie correnti artistiche successive; emblematica in tal senso è la differenza tra i due quadri aventi per soggetto il Monte Sainte Victoire dipinto da Cézanne nel 1898 e nel 1900: in appena due anni varia radicalmente la tecnica, i colori e molto altro; è una chiara conseguenza del Puro Visibilismo. Altre conseguenze si possono riscontrare nella nascita dell'Astrattismo (Kandinskij, *La Macchia Nera*: il quadro è astratto ma la macchia è una cosa reale).

Altra teoria riguarda invece *Abstraktion und Einfühlung*, astrazione ed empatia, titolo di una opera di Wilhelm Worringer del 1908. I due termini, apparentemente antitetici, vengono anch'essi considerati complementari; se ne parlava già da ~20 anni prima del libro di Worringer.

Einfühlung, traducibile con empatia, viene dal greco *En-páthos*, sentire insieme; l'opera artistica

empathica fa provare sensazioni perché si entra in una comunicazione empatica con l'artista attraverso la sua opera: Il Grido di Munch mette a disagio e permette una comunicazione empatica con l'artista, analogamente nei ritratti di Schiele o le opere di van Gogh (il suo cielo stellato riassume perfettamente il puro visibilismo); l'Espressionismo è dunque profondamente legato a questa dimensione così come al Puro Visibilismo, pur partendo da una realtà interna. In Architettura nascono degli studi su delle forme che fanno avvertire determinate sensazioni, come nelle curve a frusta e nel decorativismo Art Nouveau, che provoca benessere: le forme architettoniche non sono neutre.

L'Astrazione, al contrario, segue l'idea che l'arte comunichi sensazioni attraverso elementi diversi, come la geometria, e non "emozionano" ma trasmettono sensazioni più razionali: esempio è l'arte di Canova che, a differenza ad esempio di Bernini, comunica serenità ed equilibrio; l'astrazione si basa proprio sull'equilibrio. Questo ispirerà altre correnti ed altri artisti, come Mondrian, che dirà che le sue composizioni sono il massimo dell'equilibrio, basato anche sulle filosofie orientali (equilibrio della vita e della terra); non rappresenta mai il dinamismo; arte astratta si vede anche in elementi antichi, come le greche \square .

Gottfried Semper vive una vita particolarmente burocratica; nato ad Amburgo, si trasferisce presto a Dresda per lavorare per il Granduca, lavorando per molti anni fino ad essere cacciato perché sostenitore dei moti del 1848, considerando giuste le rivendicazioni del popolo. Dal 1848 dunque inizia a viaggiare, passando per Parigi, Londra (visita il Crystal Palace), torna in Europa centrale - vivendo per molti anni a Vienna - per poi essere chiamato ad insegnare nel Politecnico di Zurigo; muore a Roma, è sepolto nel cimitero acattolico.

All'interno del ^{letti a pagoda alla francese, nome di popolo} Japanisches Palais (M. Pöppelmann, 1722-33) si trova un intervento di Semper che ha a che fare con le origini del Neoclassicismo, il Pompeianesimo, forse della cultura contemporanea occidentale: l'allestimento delle sale delle Ercolanensi (1835-36) per ospitare sculture che provenivano da Ercolano (scoperta prima di Pompei), città scoperta per caso nelle proprietà del principe d'Elbeuf in occasione dello scavo di un pozzo; erano giunti sul teatro antico (20m sotto il piano di campagna), erano emerse delle statue. Fu informato il re Carlo di Borbone; si comincia una campagna di scavi, scoprendo nuove reperti; con la successiva scoperta di Pompei nasce l'archeologia moderna, la percezione dell'Antico, la prospettiva della Storia. Le statue emerse vengono per regalate dal principe d'Elbeuf al principe Eugenio di Savoia, eroe che aveva sconfitto i Turchi nell'assedio di Vienna; alla sua morte vengono acquistate da Augusto il Forte di Sassonia e portate a Dresda. Semper deve dunque creare un ambiente che accolga questi reperti eccezionali, inizio di una gloriosa Storia; il suo disegno è un caso interessante di come nell'Ottocento si concepiva il museo: contenuto e contenitore si adattano, riprende il disegno alla pompeiana; oggi la concezione è diversa, incentrata sulla neutralità.

A Dresda Semper realizza il *Primo Hoftheater* (teatro di corte, 1837-41), teatro monumentale poi incendiato (come tutti i teatri fino al Novecento), cambia però il concetto di teatro rispetto ai tempi di Schinkel, con un'articolazione più complessa delle sale, con un Foyer, una sala con apparato tecnico molto ampia... Dall'esterno si riconoscono le funzioni interne: la parte emisferica corrisponde alle gallerie della sala, i due corpi di ingresso sporgono verso l'esterno con un portico e un linguaggio rinascimentale; nonostante i suoi studi adotta in quanto architetto lo stile neorinascimentale, sostenendo la teoria sulla supremazia del rinascimento.

Dopo l'incendio Semper ricostruisce il teatro (*secondo Hoftheater*) nel 1871-78, dopo l'esilio; non esiste più il Granducato di Sassonia, la Germania è unita. Oltre al rinascimento si leggono i prodrumi del barocco, con una grande nicchia scavata giustapposta all'elemento circolare convesso, che pure presenta linguaggi baroccheggianti; la nicchia è sormontata inoltre da una scultura monumentale. Particolarmente sporgente in verticale è la torre scenica, spazio tecnico sempre più alto della galleria (la galleria non può superare una certa altezza per motivi acustici, nella torre scenica si muovono tutti i macchinari per sipari e scenografie). Negli interni si osserva un uso di decorazioni rinascimentali; in particolare, la volta del vestibolo superiore è decorata a gratesca (secondo lo stile della *Domus Aerea*).

Pur essendo gran sostenitore del Rinascimento, Semper produce anche un progetto Neo-Gotico per un concorso ad Amburgo: la *NikolaiKirche*, di cui produce 4 versioni; sappiamo che all'inizio in realtà aveva pensato ad un edificio neorinascimentale (come intuibile anche nella II versione, con una cupola che si rifà a Brunelleschi, cupolette angolari, un abside quasi romanico...), ma grazie al fratello sapeva che la commissione giudicatrice del concorso voleva un progetto Neo-Gotico, si adagna l'unico progetto in questo stile della sua vita/ producendo però un edificio non propriamente in stile: ha una facciata simmetrica e varie altre caratteristiche che lasciano pensare a dettagli gotici su un impianto classicheggiante.

Nel 1859 Semper è a Londra, progetta lo stand canadese per il Crystal Palace ma oltre anche una ricostruzione della capanna primordiale, la capanna caraibica. Tornando al discorso della tessitura, la capanna è organizzata in un telaio ^(intreccio) di bambù, le pareti sono date dalla tessitura; la capanna caraibica è dunque la sua dimostrazione sull'origine dell'architettura. Alcuni critici però ritengono che questo sia un pretesto (non c'entrano veramente i caraibi, che Semper non vede come luogo d'origine dell'architettura).

Viollet-Le-Duc dice che la capanna primitiva era un cono, come quello dei Nativi Americani

Ecclettismo / di gusto: + stili in uno stesso edificio
di stile: ogni edificio segue un suo stile, il loro insieme è organico

Il Crystal Palace dopo esser stato smontato e ricostruito a Sydenham, si incendia. In questo secondo Crystal Palace Semper ha progettato e realizzato un Teatro effimero con forti richiami al teatro romano antico, come visibile dai suoi schizzi.

Intine, realizza il Municipio di Winterthur (1865-70), vicino Zurigo, in cui si legge il suo amore per il Rinascimento e per gli stili antichi: vede facile riferimento nella Maison Carrée di Nîmes e la Nationalgalerie di Stüler (dove sono presenti molti quadri di von Marées ritratti Napoli), che prende a modello il tempio Antico ~~con~~ aggiungendovi una scala monumentale. Semper riprende questo modello aggiungendo un blocco trasversale più basso (secondo lo stile di Leo von Klenze nell'inserire il pronao più alto).

Vienna, città dove nascono molte delle teorie artistiche dell'Ottocento e città modello in Europa dopo Parigi e Londra, vede nel 1850⁽⁻⁷²⁾ un inizio dei lavori sul Ring, fascia di rispetto diventata inutile quando ci si rende conto che gli assedi alle città non erano più usati. Strada principale del piano è la Ringstrasse, spezzata poligonale che circonda il vecchio nucleo medievale, intorno alla quale si articolano diversi plessi, in particolare tutti gli edifici pubblici della moderna capitale dell'Impero Austro-Ungarico, che seguono particolari criteri, secondo il gusto eclettico dell'epoca (ecclettismo di STILE).

Il Municipio (Rathaus) (1872-83) è in stile Neo-Gotico, seguendo come gli altri edifici pubblici dei precisi criteri politici ed ideologici: rappresenta un'identità locale, la città di Vienna, di cui si preferisce celebrare l'identità medievale più che l'origine romana; presenta dunque alte guglie, volte a crociera, archi a sesto acuto... La facciata è simile ad altri municipi di città mitteleuropee (Bruxelles, Amsterdam...), non sempre ottocenteschi!

Il Parlamento (1873-83) dell'Impero Austro-Ungarico, potenza mondiale che unisce Slovenia, Croazia, Bosnia, Praga, la Boemia, la Moravia, l'Ungheria, l'Austria, parte dell'Italia; ci sono lingue, culture e religioni diverse, in un insieme molto eterogeneo che vede la sua rappresentazione politica nel Parlamento, luogo simbolo della democrazia, il cui simbolo è la Grecia periclea del V sec. a. C., l'edificio è conseguentemente neogreco. La planimetria è ovviamente piuttosto articolata, con due sale emicicliche coperte, un ingresso con due rampe curve, con una sopraelevazione rispetto al piano stradale che dà importanza all'edificio; il pronao vede un colonnato gigante ed è più alto del corpo principale alla maniera di von Klenze. Le due sale emicicliche vedono un ordine ionico e delle corinzi (le quali sorreggono l'architettura curvilinea posteriore). Le due sale, originariamente gemelle, sono ora diverse (in dimensione e stile) a causa dei bombardamenti che hanno interessato una delle due.

A Vienna sono presenti altre opere di Semper, come il Burgtheater (1874-88), prospiciente il palazzo dell'imperatore e in affaccio sulla Ringstrasse; già dalla pianta si nota una profonda differenza con le opere

precedenti: intorno alle strutture proprie del teatro si trovano numerosi ambienti, non solo connessi: ci sono vestiboli, salottini ed altri ambienti, il luogo non è più dedicato solo allo spettacolo ma anche alla socialità, dal modello dell'Opéra di Parigi di Garnier, costruita per Napoleone III, che contiene numerosi fumoir, salottini etc. oltre ad ingressi separati per l'ingresso il regnante e per il pubblico, ripresi per Vienna: c'era timore di attentati (a Parigi Felice Orsini aveva sparato lanciato una bomba sulla carrozza di Napoleone III, da quel momento tutti i sovrani erano in allarme). I due ingressi, decorati in maniera gemella, esprimono un linguaggio rinascimentale ricca e baroccheggiante; tra gli affreschi sono presenti delle prime opere (naturalistiche) di Klimt.

Sulla Ringstrasse non sono presenti solo edifici pubblici (di cui si segnala inoltre la Chiesa, in forme neogotiche per l'identità locale, la Borsa neorinascimentale secondo altri criteri) ma anche edifici residenziali; costruiti in stile neorinascimentale: nell'eclottismo di stile emerge dal 1850 al 1870 circa il neorinascimentale in Austria, Germania, Francia; questi edifici sono appartamenti, contro cui si scaglierà Adolf Loos, personaggio satirico e provocatorio: nel saggio La città alla Potemkin (generale russo amante della zarina Caterina di Russia - non bellissima - che per non far vedere a Caterina le condizioni disastrose delle città periferiche dell'impero costruisce dei fondali dipinti, creando una città illusoria) dice che la Vienna della Ringstrasse finge una città che non esiste, con palazzi che hanno come modello principale il palazzo signorile quattrocentesco - principalmente fiorentino e altre volte romano - che esprimeva l'identità della famiglia che lo abita; Loos accuserà gli abitanti di questi appartamenti di essere dei parvenu, piccola-borghesi arricchiti che vogliono sembrare degli aristocratici, traducibile in un idioma vicino allo scrivente in una maniera particolarmente calzante: il pezzente sagliato, che in virtù della sua ricchezza recente si associa ad un cattivo gusto. La Vienna della Ringstrasse è per lui dunque una città finta.

Frank Lloyd Wright: la prima fase (1890 - 1916)

(Dott. Arch. Rosa SESSA)

Frank Lloyd Wright ha una carriera lunga circa 70 anni, costruisce circa 450 edifici (di cui 70 distrutti); data la lunghezza di carriera non vive una coerenza né artistica né di successo in società: il termine della prima fase coincide infatti con un momento di grande crisi. È un personaggio molto attento alla sua immagine, per essere riconoscibile anche oltre la nicchia dei progettisti; è infatti un grande project personaggio pubblico, riconosciuto nel 1991 dall'American Institute of Architecture come il più grande architetto americano di tutti i tempi; e la sua Casa sulla Cascata, definita dall'AIA come la migliore opera d'architettura americana di tutti i tempi, celebrata anche con un francobollo (implica che è riconoscibile da tutti); è diventata dunque iconica.

Wright incide fortemente nella cultura popolare, riproponendo la sua immagine e le sue opere (LEGO) o anche nei film, come il prototipo di *La Torre meravigliosa*, ispirato alla personalità di Wright e alla sua autobiografia. Nel Luglio 2019 entrano nel patrimonio UNESCO otto opere di Wright, tra cui la Unity Temple, la Robie House, il Guggenheim di NY, Taliesin (WI) e Taliesin (AZ), la Casa Kaufmann.

Wright nasce nel 1867 in Wisconsin, stato ancora considerato rurale; la famiglia, economicamente modesta, è di fede unitariana (protestante, pone molto l'accento sulla responsabilità individuale e la sua possibilità di comprendere il disegno divino, sono presenti anche forti accenti sulla fede progressista); la madre è maestra d'asilo molto attenta agli studi più avanzati di pedagogia (principalmente europei; lei nasce in Galles), nella sua visita nel 1876 alla Centennial Exhibition di Philadelphia acquista i giochi di Fröbel, blocchi da costruzione in legno che inserisce nel suo curriculum educativo e fa usare al figlio; lo scopo è far sviluppare il senso dello spazio, della massa, dell'equilibrio. Questa prima esperienza è ritenuta da Wright come fondativa della sua carriera architettonica, dirà di sentire i blocchi tra le mani ogni volta che progetta. Ha due sorelle, di cui la prima (seconda a Wright) segue la carriera della madre mentre la terza, Majnet Wright, diventa una nota illustratrice, soprattutto per libri di bambini.

A 20 anni, Wright si trasferisce a Chicago, capitale della costruzione di una nuova tipologia (grattacieli) e di esplorazione di un nuovo linguaggio, oltre il classicismo europeo, che guarda alla tradizione americana sia costruttiva che ornamentale. Questo trasferimento è il prodotto del suo abbandono degli studi di ingegneria dopo un anno; lavora per un anno con l'architetto Joseph Silsbee, profondamente influenzato dalle Arts & Crafts inglesi, guardando ad una tradizione costruttiva legata allo Shingle Style, proprio delle capanne tradizionali della campagna americana.

Nel 1888 Wright risponde a un annuncio dell'ufficio di Adler e Sullivan, che cercano un disegnatore per le decorazioni dell'Auditorium di Chicago (elemento riccamente decorato); diventerà il discepolo preferito di Sullivan, che ne riconosce il talento non solo nel disegno o nella progettazione, ma anche spirituale; Sullivan riesce a parlargli della propria ideologia del suo voler creare un'architettura intimamente americana, legata al territorio, ritenendo che bisogna smettere di costruire edifici americani che parlano con accento europeo.

Con Sullivan, Wright firma un contratto di lavoro di 5 anni in cui Wright diventa parte integrante dell'ufficio (con un'ottima paga); unica clausola è l'esclusività del suo lavoro con Sullivan - non con altri architetti; non in autonomia la firma, si fa dare dei soldi in anticipo per il suo recente matrimonio che gli permette di realizzare la sua residenza a Oak Park (1889), suo biglietto da visita; acquista un lotto in una municipalità molto vicina a Chicago, in cui sono presenti molti lotti residenziali. Il lotto scelto è strategicamente situato in un incrocio stradale, in modo tale da essere visto dagli acquirenti dei lotti circostanti; molte case di Oak Park saranno infatti realizzate da lui. L'ingresso della casa appare molto tradizionale, con un'evidente influenza di Silsbee e della tradizione

architettura americana; si osserva il tetto fortemente a spiovente e le scelte lignee con cui si rivestono le opere tradizionali dello Shingle Style, si ritrovano i bow windows, un vialetto di accesso con muretta, l'ingresso è ben visibile (cosa che verrà successivamente reinterpretata). In realtà, osservando più attentamente il fabbricato e scomponendolo nelle sue geometrie essenziali si si accorge che sono numerose le differenze rispetto alla tradizione: la facciata è scomponibile in un triangolo quasi equilatero che poggia su due cubi, non è parte della tradizione; inoltre in questi primi progetti si nota un suo inserimento di elementi classici: in facciata c'è un elemento ad arco che si rifà al neopalladianismo americano.

Nel 1895 la casa vede una prima espansione con la *Children's Playroom*, sala da giochi per i figli; è una sala coperta con volta a botte e illuminata da un lucernaio con disegno in terra lavorata e dai bow windows rettangolari e geometrizzati. La decorazione sul cumino rappresenta una delle storie preferite di Wright, contenuta nelle *Mille e una notte*: la storia del genio e del pescatore; è disegnato in maniera fortemente geometrica ma di particolare interesse è il tema, non appartenente alla tradizione occidentale: la tecnica ricorda civiltà precolombiane, il tema la civiltà araba; guarda ad altre tradizioni secondo il gusto per l'esotico, particolarmente forte in quegli anni.

Nel 1898 Wright affianca ai corpi preesistenti il suo *Studio*, con due sale principali, una dedicata a Wright e l'altra, a doppia altezza, dedicata ai suoi collaboratori, con finestre direttamente sui tavoli da disegno. Lo *Studio* è dovuto ad un'interruzione del rapporto professionale con Sullivan; Wright non ha rispettato le condizioni del contratto, lavorando contemporaneamente su altri progetti, principalmente residenziali: i cosiddetti *progetti clandestini* di Wright, di cui ancora oggi non si conosce il numero; i pochi progetti di cui conosciamo la paternità, come la *Harlan House* del 1892, sono camuffati; non è presente la sua geometrizzazione, va incontro alle richieste più tradizionali della committenza di fine Ottocento. Sullivan però, vedendo per caso questo progetto, torna immediatamente a studio e licenzia Wright. Questa separazione sarà molto dolorosa per entrambi: Sullivan vedeva in Wright la naturale progressione della propria architettura e idea, Wright perde un maestro; nelle loro autobiografie si legge molto bene questa complessa situazione: in *The Autobiography of an Idea*, Sullivan non menziona mai Wright, come se avesse voluto obliarlo dalla propria memoria; nell'autobiografia di Wright (degli anni '30-'40) invece il riferimento a Sullivan, «*liebemeister*» (amato maestro), è costante: riconosce nella sua opera il fondamentale contributo di Sullivan.

Prima opera che Wright realizza in proprio (con amici e collaboratori) è *Winslow House* (1893-94), ritenuta dalla critica come la prima prairie house, legame intenzionale di Wright ad una tradizione costruttiva locale e americana: la prateria è la campagna americana per eccellenza, molto presente in quell'area del paese;

guarda a quel tipo di architettura perché vi riconosce il carattere del luogo. Vuole dunque riportare in queste realizzazioni un legame con la Terra, il luogo, il paesaggio; essendo il paesaggio fortemente pianeggiante riporta l'orizzontale nella sua architettura; sottolineata in facciata: la parte basamentale ha una linea di terra molto forte che ancora l'edificio al terreno; è presente un'ulteriore fascia marcapiano che delimita una fascia superiore più bassa e con finitura scura, che sottolineano ulteriormente l'orizzontalità e restituisce una impressione di schiacciamento dal tetto, a spiovente e sporgente, con falde non molto pronunciate che evidenziano l'orizzontalità.

Altro elemento fondamentale nell'analisi dell'architettura del primo periodo di Wright è il camino, che diventerà l'unico elemento verticale all'interno di una composizione orizzontale. Pur essendo considerata la prima prairie house, è evidente che la realizzazione non sia ancora matura, la facciata ad esempio è simmetrica - chiaro riferimento classico - e con un ingresso monumentale, segnata da una decorazione in un elemento in pietra bianca che rimanda ai marmi classici.

Già in pianta si riconosce però una diversa articolazione, soprattutto nel retro; la facciata posteriore infatti è priva di simmetria e monumentalità, con una totale esplosione della scatola architettonica - ben delineata invece sul fronte stradale - poiché ogni volume rispecchia le esigenze e le funzioni dell'ambiente interno; il low window insiste sulla dining room, al piano superiore sono presenti le camere da letto e il camino si intreccia ad un torrione, ospitante la scala, che costituisce l'unico elemento svettante; richiama inoltre con un grande arco l'architettura di Richardson, in un ambiente aperto-coperto dedicato a sosta dell'autovettura.

Nella fase di progetto, Wright visita la World's Columbian Exhibition di Chicago del 1893 (seconda EXPO americana in pochi anni, chiaro segno dell'egemonia sociale, economica e politica mondiale), che celebrava i 400 anni dalla scoperta dell'America (1 anno per ritardo nell'organizzazione); fu scelta Chicago per il suo sviluppo nelle arti e nella tecnologia. Tra tutti i padiglioni, Wright resta folgorato dal padiglione giapponese, rappresentante un'opera tradizionale. A questo proposito Wright dirà:

Non ho mai cancellato quella mia prima esperienza e mai lo farò. È stato per me il grande Vangelo della semplificazione, quello che porta all'eliminazione del superfluo.

Il padiglione infatti gli insegna il senso dello spazio fluido, la semplificazione degli interni, l'assenza di ornamenti; assimilerà la pianta nel suo progetto per la Winslow House, col camino come fulcro centrale e uno spazio circostante non più rigidamente organizzato come appare nella facciata principale, ma segue le funzioni interne; impara inoltre la possibilità di ottenere una fluidità anche verticale, con spazi a diverse altezze: adotta questo principio impiegando una maggiore altezza nei volumi in cui ci si aspetta di stare in piedi; nei luoghi di raccoglimento, più intimi, l'altezza libera è invece minore; è il caso del low window - con un abbassamento del soffitto - e del balettino intimo del camino - in cui si sale qualche gradino - con una sorta di schermo architettonico

Il modo in cui si entra in un edificio è uno dei principali elementi di riferimento in un'analisi architettonica

in una cornice dal forte richiamo classico. Impara inoltre dalle stampe fortemente geometrizzate giapponesi il linearismo nelle sue decorazioni, come quelle - a tema vegetale - impiegate per degli schermi in ferro nelle finestre.

Questo gusto esercito per le stampe giapponesi verrà da lui adottato anche nei disegni di presentazione alla committenza, incorniciando i disegni prospettici con rami di salice.

Disegnatrice principale delle opere di Frank Lloyd Wright è Marion Mahony Griffin, architetto con licenza professionale (tra le prime) conosciuta durante l'esperienza da Sullivan e che lascerà lo studio con Wright; le immagini dei suoi progetti fino al 1910 circa sono dunque principalmente suoi (tra cui si segnala un acquerello del 1902 per la Willis House).

La World's Columbian Exposition sarà l'evento che bloccherà l'espansione della Scuola di Chicago relegandola alla città e determinando una nuova affermazione della dimensione più classicista americana; i padiglioni hanno principalmente forme classiche secondo le richieste del curatore, Daniel Burnham, che richiede architetture che si rifanno al classicismo francese dell'École des Beaux Arts, un classicismo pomposo con accenti neobarocchi che porterà a chiamarla White City. Wright rifiuterà l'invito di Burnham a lavorare nell'esperienza - pur essendo B. l'architetto più ricco e influente della città - per il classicismo: gli era stata offerta una formazione all'École des Beaux Arts e un viaggio a Roma secondo l'impostazione più classica e lavorare da lui, ma Wright non tradisce gli ideali del maestro Sullivan.

Agli inizi del Novecento la fama di Frank Lloyd Wright valica i confini dell'Illinois; viene chiamato a Buffalo, a Nord dello stato di New York, dall'imprenditore Martin per la realizzazione della sua residenza (1904), la prairie house più estesa scomponibile in un edificio principale dal quale si dirama un lungo pergolato - che offre un forte sviluppo orizzontale - legato ad altri due corpi di fabbrica al suo culmine.

La casa padronale, volume principale della composizione, ha un ingresso ^(principale) decentrato (in prossimità della biblioteca) e nascosto, tratto distintivo dell'architettura di Wright che inizia a progettare l'esperienza dell'architettura: bisogna conquistarsi l'ingresso, e appena entrati non ci si trova in un grande ingresso in asse come le residenze più classiche, ma uno stanzino ridotto e non molto illuminato, che affaccia su una stretta hall che spinge il visitatore al movimento: o si passa alla living room (col camino) oppure si si affaccia sul lunghissimo porticato al termine della hall, molto illuminato: il nostro istinto ci porta sempre verso la luce. La casa è nello stesso tempo centrifuga e centripeta - come detto da Bruno Zevi, grande commentatore di Wright, e introducendone l'opera in Italia - poiché spinge sia ad accogliere il visitatore

che a portarlo sul pergolato. Compositivamente, il corpo principale si articola su una matrice a croce, ulteriore elaborazione della linea orizzontale, che diventa essa stessa volume della casa, caratterizzando diversi elementi: i muri che nascondono gli ingressi fungendo da balaustra dei portici rafforzano l'orizzontalità secondo la sua idealizzazione della prateria, concretizzando con le forme e i materiali dell'architettura il paesaggio sconfinato e la sua linea orizzontale. Wright sottolinea e rafforza l'orizzontale in ogni elemento, inclusi i mattoni: nei muretti stessi si legge una forte linea di terra in materiale chiaro, riflesso per una più sottile linea di chiusura e un utilizzo di mattoni allungati nella tessitura muraria. Sono presenti inoltre nuove orizzontali, evoluzione sul tema della Winslow, come la linea di gronda del tetto, il cui profilo è particolarmente schiacciato evidenziando ulteriormente l'orizzontalità della prateria. In questo periodo Wright ragiona sul *continuum*, l'idea che l'architettura debba essere continua in sé stessa - nella sua parte esteriore che deve rappresentare l'interno - e nel suo entrare in continuità col paesaggio, ottenuto mediante l'orizzontale; l'edificio di fatti non ha più un prospetto principale.


Altro elemento interessante è il forte sbalzo del tetto, che richiama in quest'evoluzione l'idea di una pagoda; avendo una bassa pendenza inoltre sembra allargarsi ulteriormente, formando un'ulteriore linea orizzontale - in questo caso immateriale - costituita dall'ombra, che veicola percettivamente un senso di protezione e di rifugio; tale idea è particolarmente adottata nella copertura della veranda, coperta da un ulteriore tetto basso.

Per sviluppare e concretizzare l'idea di *continuum* Wright progetta ogni elemento dell'opera, inclusi gli elementi decorativi o di arredo come gli abbeveratoi per uccelli (in CLS-A); tutto deve parlare la stessa lingua, che si riferisce alla natura o agli elementi geometrici.

La *dépendance* (Barton House) riprende il linguaggio già sviluppato nella residenza principale, con degli interni interamente sviluppati dallo studio di Wright, include le decorazioni delle finestre, con elementi naturali più geometrici della Winslow.


La *Robie House* (1908-09) viene ritenuta l'ultima *prairie house*, culmine della prima fase dell'architettura di Wright. È situata in un contesto cittadino di Chicago; è forse l'opera più matura e completa di questo filone; prima contraddizione è però il contesto: un piccolo lotto cittadino, stretto e lungo, all'incrocio di due assi viari. L'opera è una delle prime realizzazioni nella zona, ma è già concepita in previsione dello sviluppo successivo: la casa ha gli stili delle *prairie houses* ma deve garantire *privacy* ai suoi abitanti; ciò viene garantito attraverso numerosi accorgimenti che costituiranno lo sviluppo all'estremo delle sue teorie: la linea orizzontale è particolarmente presente, la casa occupa l'intero lotto diventando quasi paesaggio di sé stessa. La linea orizzontale maggiormente in vista è la gronda della copertura - particolarmente aggettante per l'epoca - che copre uno spazio esterno determinando una forte ombra che copre la vita familiare non rendendo ben visibile la fine

struttura. I muri di delimitazione, che sembrano quasi fortificazioni, contribuiscono allo sviluppo orizzontale anche con una tessitura muraria con mattoni particolarmente allungati, strati orizzontali di malta a forte spessore e fughe verticali sottili e dipinte in color mattone; è presente una fine struttura particolarmente ritmata, quasi a nastro. Unico elemento verticale che ancora al terreno le linee orizzontali è la parte centrale di camino o scale.

La composizione si articola su tre livelli; con al piano terra un garage con tre posti auto (implica una particolare ricchezza, ma anche uno spirito all'avanguardia, aperto all'innovazione) e un ingresso su viale privato quasi sul retro, lontano dalla strada; l'entrante hall è buia e bassa, spinge al movimento verso le scale (zona giorno) o in una zona di giochi che affaccia sul giardino, sottoposta rispetto al marciapiede stradale e non visibile dalla strada tranne se ci si affaccia direttamente. Nella planimetria del secondo livello si legge particolarmente bene la composizione del fabbricato; essendo il lotto stretto e lungo non c'è spazio per una croce o per lunghi bracci; Wright crea uno slittamento orizzontale di volumi () che veicola un senso di dinamismo tipico delle sue opere, determinando anche una separazione funzionale: il volume retrostante, meno illuminato, presenta una stanza degli ospiti, la cucina e gli ambienti di servizio; al piano terra ospita la lavanderia ed impianti.

Ultimo, particolare dettaglio sull'orizzontalità dell'esterno è l'assenza di pluviali: l'acqua scarica liberamente cadendo in un foro nel parapetto sottostante, attentamente calcolato; questo dettaglio sarà poi impiegato nelle sue residenze organiche; oltre a formarsi delle colonne d'acqua, il rumore del movimento del fluido entra nella progettazione.

Il volume principale si articola in spazi particolarmente aperti separati dalla torre scale e dal camino. Il salotto al secondo livello è completamente circondato da finestre, che garantiscono la privacy sia (evitando legittime speculazioni) attraverso disegni ornamentali che grazie ad un attentissimo progetto di sporgenze, rientranze ed altzze che si modellano in base ai con visuali di abitanti e passanti, impedendo la vista dall'esterno e imponendo all'interno una vista delle chiome degli alberi, illudendo un'immersione naturale in una camera che sembra di cristallo.

Il disegno di Wright, geometrico ed orizzontale, è totale e investe anche gli arredi, inclusi gli elementi di illuminazione () in cui si nota un'incrocio di geometrie pure. Il disegno dell'arredamento invece ha forti richiami dell'opera di C.R. Mackintosh; è un periodo di forte lavoro sulle figure geometriche pure in tutto il mondo. Nel salotto di cristallo va inoltre sottolineata la diversa altezza, secondo la lezione giapponese, che esalta la fascia vetrata e permette l'alloggiamento degli impianti, altro simbolo dell'avanguardia di Wright

che non si limita ad impiegare i nuovi materiali ma sfrutta tutte le nuove tecnologie dell'industria, come gli impianti di climatizzazione e riscaldamento centralizzato: «La macchina è fatta per restare», il valore e il compito di un architetto è l'integrazione dell'innovazione tecnologica all'interno del progetto.

In questo periodo Wright realizza anche altre tipologie di edifici, come il Larkin Building a Buffalo (1901-06), sede centrale di un'industria ~~font~~ diretta dal signor Martin (Marria House), industriale moderno.

La sede non adotta il linguaggio della prairie house; essendo un luogo di lavoro, Wright adotta una grande idea di massa e chiusura, con la luce che piove principalmente dall'alto; elemento principale è la hall centrale, su cui affacciano i vari livelli creando un rapporto fisico e visivo e creando un senso completo e unitario di uno spazio che porta suggestioni di una navata di una chiesa più che un edificio per uffici; ciò è nell'intento del progettismo che vuole attribuire un senso di sacralità al lavoro in linea con il proprio credo, secondo cui il lavoro avvicina al Creatore, secondo la legge per cui il successo individuale si associa ad una capacità creatrice divina e spinge la comunità al suo massimo sviluppo.

L'esterno ricorda quasi un tempio, incute rispetto e timore sia per il mistero dell'organizzazione degli interni che per la rigida e fröbeliana massività.

Allo stesso modo Wright progetta il tempio religioso di Oak Park, la Unity Temple (1906), in quanto considerato architetto del quartiere. Il tempio è unitariano, presenta una parte legata alle celebrazioni religiose ed una legata alle attività di quartiere: Unity implica un'accoglienza anche di persone che professano altre religioni - che possono pregare in detto spazio - nelle attività sociali. Nel disegno prospettico, di Marion Mahony Griffin, mostra due volumi a diversa altezza raccordati da un ambiente di ingresso, nascosto da un parapetto, che costituisce uno spazio di attraversamento tra il volume più alto della chiesa vera e propria o quello più basso con aule ricreative usate anche per formazione.

L'edificio, recentemente restaurato, veicola un alone di mistero e riverenza; si riconosce la massività fröbeliana ma anche un senso misterioso e religioso; di notte l'aula religiosa appare come una lanterna, con un'illuminazione solo nell'area superiore; non è possibile vedere l'interno dall'esterno (e viceversa, per non distrarre i fedeli).

Negli interni si riconosce il disegno degli arredi delle prairie houses, con una linea retta che avvalge ogni elemento dello spazio, dell'architettura, dell'arredo, con elementi di illuminazione simili alla Robie House.

L'elemento scultoreo è artistico, molto geometrico, è opera di Richard Bock, artista che lavora allo studio Wright in ogni opera e che nella collaborazione si interroga sulla geometria, pur non trascurando elementi più figurativi, come negli ibis all'ingresso dello Studio di Wright.

La prima fase della sua carriera si interrompe bruscamente nel 1909: Wright era noto per il suo fascino

sulle mogli dei committenti, cosa utile per guadagnare nelle sue committenze - per cui sarà particolarmente attento ai loro bisogni - innamorandosi di una di loro, Mamah Cheney, donna molto famosa a Chicago perché tra le prime femministe, impegnata in progetti culturali, sociali, filantropici... è una figura di spicco nella città, e in breve scoppierà lo scandalo.

Wright dunque ¹⁹⁰⁹ fugge in Europa, andando prima a Firenze e poi a Fiesole, dove si ricongiunge con l'amante, che diventerà moglie, vivendo per circa 1 anno in Europa e trasferendosi a Berlino su invito di Ernst Wasmuth, importante editore che gli farà pubblicare i suoi primi progetti nel ¹⁹¹⁰ Wasmuth portfolio, prima pubblicazione europea che raccoglie i progetti legati alle prairie houses, che avranno un forte impatto con gli architetti moderni.

A partire dagli anni '40 Wright acquisisce ulteriore fama con le pubblicazioni di Bruno Zevi.

Al suo ritorno a Chicago iniziano problemi nella carriera: lo scandalo cittadino ha un'eco molto profonda, che determinerà un primo declino; ultima commissione è una specie di spazio ricreativo, i Midway Gardens (1913-14), con tavoli e spazi all'aperto che verrà demolito nel crollo della Borsa del 1929; sopravvivono solo alcuni arredi, estremamente lineari e moderni.

Dopo questa commessa lascia Chicago definitivamente, ma inizia a ricevere attenzioni in Giappone dove inizialmente commerciava stampe, da lui collezionate a partire dal 1893 - organizzando anche delle esposizioni - e tra le varie commissioni figura l'Imperial Hotel di Tokyo (1915-22), commissionato dall'imperatore stesso. L'opera, realizzata in CLS-A, ha una progettazione particolarmente importante nelle fondazioni in virtù dell'elevata pericolosità sismica della zona; è infatti uno dei pochi edifici a resistere al sisma del 1923, evento che Wright stratta per dire che le sue idee in architettura sono così giuste che neanche il terremoto poteva abatterle, contribuendo alla costruzione del suo personaggio; in realtà è perché ha ottimi ingegneri a studio.

Le Corbusier: il pensiero e l'opera fino alla Seconda Guerra Mondiale (Prof. Arch. Ernesto PIZZARRI)

Charles-Edouard Jeanneret è un personaggio centrale per le avanguardie e l'architettura contemporanea; ha esplorato diversi campi della cultura, spaziando dall'architettura all'urbanistica al design e la pittura; come detto da Ernesto N. Rogers «disegna dal cucchiaino alla città»; è un progettista a tutto tondo. La sua opera è tradizionalmente divisa in due fasi distinte; la prima spazia dal periodo delle avanguardie fino alla Seconda Guerra Mondiale, la seconda si distinguerà sia per tematiche che per obiettivi posti, che cambiano anche in funzione della guerra.

Le opere generalmente attribuite a Le Corbusier sono in realtà frutto dello Studio Le Corbusier, fondato

da Charles-Edouard e il cugino Pierre Jeanneret; in una recente rilettura storiografica si definisce la Fase 0 dello studio tra il 1922 e il 1927 in cui lavoreranno solo i due cugini; segue una Fase 1 dal 1927 al 1937 in cui subentra la collaboratrice Charlotte Perriand, fondamentale per i lavori di design - cosa non generalmente riconosciuta in virtù delle ego di Le Corbusier, oltre al fatto che la Perriand è donna - è tra gli architetti donna che in quegli anni lavoravano ma di cui non veniva riconosciuto il merito.

Le Corbusier nasce nel 1887 (muore nel 1965), appartiene alla generazione degli architetti razionalisti, che partecipano alle avanguardie e costituiscono la base del Movimento Moderno - insieme a Mies van der Rohe e Gropius. Nasce a La Chaux-de-Fonds, città svizzera e noto centro dell'industria orologiaia, sposterà una modella monegasca e sarà naturalizzato francese. La sua famiglia è profondamente legata all'arte, con un fratello musicista così come la madre, il padre è un incisore di casse di orologi, come inizialmente sarà lui. Si forma presso la Scuola di Belle Arti locale sotto la guida di L'Eplattenier, che lo indirizzerà verso l'architettura. All'Esposizione di Torino del 1902 Le Corbusier vince un premio per la sua abilità di incisore, ma si interesserà principalmente alla architettura, senza però disinteressarsi da altre arti, come ad esempio la pittura: come pittore - fase importante per comprenderne la rappresentazione architettonica - si avvicina al Cubismo, riferendosi però a Juan Gris, pittore spagnolo (vero pseudonimo) nonché primo pittore cubista all'interno della coppia Picasso-Braque; si rifà al suo linguaggio perché Gris è un esponente del cubismo sintetico, ultima fase dell'avanguardia avente un aspetto più razionale e scientifico, con una perdita della visione sincretica non si coglie l'oggetto nel tempo ma vengono ritratte assonometria e pianta; Le Corbusier però non è cubista, fonderà insieme a Amedée Ozenfant - conosciuto tramite Perret - la corrente del Purismo, strettamente legata alla rivista fondata dai due e Paul Dermée, L'Esprit Nouveau, termine ripreso nella Composition de l'esprit nouveau (1924) che ritrae una natura morta rivisitata, con oggetti in vetro delineati con netti contorni; non si comprende però la figura nella sua interezza a causa delle dense intersezioni. La rivista, fondata nel 1920, viene fondata dopo la pubblicazione di Après le Cubisme (1918) in cui determinano la fine del Cubismo cercando nuovi indirizzi, che troveranno solo nel manifesto del Purismo pubblicato nel quarto numero de L'Esprit Nouveau.

L'origine del nome Le Corbusier è abbastanza dibattuta; viene affidato dall'amico Ozenfant, che gli consiglia di adottare il cognome materno (Perret, conflitto col cugino), trova tra i suoi antenati il cognome Le Corbesier e Ozenfant gli consiglia di sostituirlo con la u alla e in modo tale da formare un gioco di parole per assonanza con le corva (il corvo), animale che cerca di avventarsi sull'arte tradizionale per determinarne fine e cercare nuovi orizzonti secondo alcune interpretazioni. Non può piovere per sempre

Come altri architetti Le Corbusier vive una formazione artistica tradizionale; spinto da L'Eplattenier

compie una serie di viaggi di formazione, autofinanziati, in cui conoscerà molte figure dell'architettura del suo tempo; è uomo del suo tempo senza però trascurare la dimensione storica, studiandola e visitandone i monumenti. Primo viaggio è nel 1907, scendendo da Milano a Genova a Venezia, Budapest e Vienna; in un disegno del suo primo viaggio (capitello e pulvino della Chiesa di San Vitale a Ravenna) si nota il suo legame con la tradizione della Scuola di Belle Arti, con forti dettagli e colori non realisti, usa i tre colori primari e il verde in un acquerello; l'elemento del colore tornerà e sarà legato alla sua estetica.

A Vienna lavora a studio da Josef Hoffmann, esponente della Secessione, per il quale nutre un profondo rispetto pur ritenendo troppo decorativo il movimento; si sposta dunque a Parigi dove lavorerà per Auguste Perret, incontrando anche Tony Garnier: sono i veri padri dell'architettura di Le Corbusier, da cui l'architetto trarrà il socialismo utopico e lo studio della comunità di Garnier (molto presente nelle sue opere d'urbanistica), la cultura prigionia e l'utilizzo del Beton Armé da Perret (che gli farà leggere l'*Histoire d'Architecture* di Choisy), di cui apprezzerà la natura monolitica, malleabile, duratura ed economica. Esaurito il praticantato torna a La Chaux-de-Fonds, dove L'Éplattenier lo rimanda in viaggio; raggiunge Berlino e nel 1910-11 lavora per 6 mesi nello studio di Peter Behrens, esperienza che non apprezzerà - delirando l'opera di Behrens «un'architettura di facciata». Nel 1911 Le Corbusier parte da Berlino per il Voyage en Orient, in cui materà profondamente la propria estetica; passa per i Balcani fino ad Istanbul, dove conosce l'architettura bizantina originale, per poi dirigersi in Grecia, di cui apprezzerà le architetture delle isole dell'Egea fino ad arrivare ad Atene, da cui risale l'Italia da Brindisi visitando Paestum, l'area di Napoli, Roma, ritorna a La Chaux-de-Fonds per poi stabilirsi a Parigi.

Il viaggio in Oriente è fondamentale per Le Corbusier, che subisce un forte cambiamento già nella rievocazione degli schizzi, con tratti rapidi e sintetici che trasmettono un sentimento, un'idea: nello schizzo del monte Athos, con un edificio arroccato, trasmette un'idea di sublime; nel ritrarre l'acropoli di Atene la scompone in diversi volumi e sintetizza l'elemento naturale con un carboncino sfumato; l'edificato è invece ben delineato: in *Vers une architecture* (1923) dirà infatti:

L'architettura è il gioco sapiente, esatto e magnifico dei volumi assemblati nella luce.

Tutto dunque viene scomposto ed elementarizzato in una geometria riconoscibile che crea tramite la luce degli effetti. Nello schizzo ad esempio il Partenone è molto essenziale nelle forme, ma chiaramente distinguibile dalla ritmicità dei pieni e vuoti del colonnato, tramite i quali se ne percepisce

la qualità architettonica; nello schizzo specifico sul Partenone lo ritrae da dietro un colonnato - all'epoca il Partenone era usato dall'impero Ottomano come polveriera - che offre una misura e proporzione, dei rapporti tra gli spazi e le architetture, di cui cerca di individuare la matrice, la natura del rapporto anche visivo; probabilmente alla base vi sono anche dei fondamenti della teoria della Pura Visibilità.

^{Rinasc}Viene colpito anche dall'architettura conventuale - in virtù della sua fede calvinista - e soggiognerà nella Certosa di Ema in cui scopre la possibilità di vivere senza molti arredi; nei suoi schizzi si nota un'attenzione al rapporto tra gli spazi interni: ritorna la matrice ritmica, classica e armonica degli elementi architettonici, come nello schizzo della balaustra, e tra il pubblico e l'intimo: le celle private dei monaci affacciano su un chiostro vissuto da tutti; indaga su queste interazioni tra collettivo e individuale che riprenderà in seguito.

A Napoli schizza l'Enclave Farnese, con un rapido schizzo attento alla massa, a luci e ombre; nella vista del golfo di Pozzuoli da Posillipo ritrae l'ILVA con segni neri, con un probabile richiamo a Garnier, a studi sulla zonizzazione e la concezione del paesaggio, al rapporto tra il naturale e l'antropico, ancora più evidente nella schizzo del Golfo di Napoli, in cui il complesso urbano è delineato come un unico che si staglia contro il mare e il Vesuvio. Fa anche molte fotografie, tra cui un primo piano sul bagnato della Chiesa del Gesù nuovo per indagarne la geometria elementare.

Visita anche gli scavi archeologici; a Pompei ritrae un disegno del pergolato della casa di Sallustio, elemento meno regolare e simmetrico, con pareti convergenti: il suo studio, effettuato con particolare perizia, si incentra sull'effetto e la manipolazione prospettica che sottolinea la fontana centrale come protagonista.

Nei viaggi oltre agli schizzi si esercita nella scrittura e pubblicazione del proprio personaggio.

Prima opera di Le Corbusier, ancora legata alla speculazione intellettuale, è la *Maison Dom-Ino* (1915), uno scheletro in CLS-A organizzato in due impalcati, sorretto da sei pilastri e con un vano scale. Il titolo dell'opera è un gioco di parole tra *domus-innovation*, innovazione del modello residenziale, e *domino*, il gioco; questo è infatti un elemento replicabile, che può essere iterato nel formare strutture urbane. Aut fatto è la ricostruzione delle aree francesi vittime della guerra con un tipo costruttivo modulare, rapido da realizzare e che permette una massima versatilità nella disposizione degli spazi interni: il filo dei pilastri è arretrato rispetto a quello del solaio, rendendo indipendente la facciata che può essere articolata a piacimento; la struttura in CLS-A non pone vincoli statici come la struttura in muratura, e può essere aggregata ad altre strutture simili in impianti ad U, C, L o in stecche; compare in auge l'uso del CLS-A libero, con spazi funzionali.

Questa tipologia viene da lui approfondita nella *Maison Citro^{han}* (1920), evoluzione sul tema

Le prime committenze di Le Corbusier sono di ricchi imprenditori con personale di servizio e auto.

1923 inaugura la stagione avanguardistica del movimento moderno, con la mostra del Bauhaus, la casa Am Horn...

che ha anch'essa un gioco di parole che rimanda alla casa automobilistica: Le Corbusier intende la casa come una machine à habiter, una macchina da abitare; c'è molto dell'estetica macchinista, ampiamente argomentata in *Vers une Architecture*; è affascinato dagli elementi moderni come auto e navi, elementi progettati secondo una precisa funzione; per il progettista infatti la bellezza deriva dal funzionamento di un oggetto.

L'edificio è progettato come una casa singola, non iterata; cominciano ad essere presenti gli elementi della poetica architettonica di Le Corbusier, come le grandi e ampie vetrate, lo spazio interno a doppia altezza con un soppalco a sbalzo, la scala spiraliforme...

Prima opera realizzata dallo studio Le Corbusier è *Maison La Roche* (1923-25), casa doppia distinta in *Maison La Roche* e *Maison Jeanneret* (Alberto, fratello musicista di Le Corbusier) in un unico corpo di fabbrica.

La Roche, industriale collezionista, commissiona una casa in cui possa anche esporre alcune opere; Le Corbusier progetta l'edificio secondo un particolare percorso, direzionando la visita.

L'edificio, che insiste in un lotto stretto e lungo, cui si accede parallelamente al corpo principale trovandosi di fronte ad un volume curvo sorretto da pilotis, pilastri a sezione circolare, che permette l'allestimento di un giardino; sulla sinistra è presente un setto che imita una porta ma non offre alcun accesso; entrando (sulla destra) ci si trova in un ambiente a tripla altezza, con una parete continua sulla destra e, complice il sovrappiè del secondo livello sull'ingresso, si viene spinti verso l'ambiente più arioso, dal quale si osservano delle scale sulla sinistra. Il pianerottolo di riposo coincide con una sorta di balconcino, affaccio sull'ambiente predetto da un'altra prospettiva; sulla destra invece si può percorrere un ballatoio, che culmina nel volume curvo e in una passerella che conduce alla sala da pranzo e la zona notte.

Il volume curvo ospita una sala da esposizione al cui culmine è presente un balconcino in affaccio sul lotto e una rampa, che porta alla biblioteca al terzo livello e altri ambienti espositivi. Questo percorso rappresenta uno dei primi esperimenti di *promenade architecturale*, percorso direzionato dal progettista per farci fare esperienza dell'architettura, facendo fare un'esperienza dinamica nel tempo come ispirazione dalla strada delle processioni dell'Acropoli di Atene, da lui studiata tramite il libro di Choisy, in cui nota che l'esperienza dell'architettura sacra viene effettuata attraverso questa strada che culmina nel Partenone, elementi simili vengono ripresi in altre architetture sacre antiche (come la Via Sacra di Paestum, scoperta nel 1907).

Lo studio della Storia in Le Corbusier è dunque applicativo, rielaborativo: strutta i riferimenti nell'innovazione dell'architettura.

L'ingresso è sovrantato da una grande vetrata superiormente, che dà importanza all'elemento. Lo spazio a tripla altezza è particolarmente anomalo: la struttura è in CLS-A, ma al primo piano (dove è presente il balcone di riposo, che richiama il ponte di una nave) viene riproposto un setto murario, inserito per impedire un attacco sullo spazio; in Le Corbusier è particolarmente importante l'analisi delle piante e le assonometrie, unici elaborati che permettono di comprendere la *Raumdurchdringung* (conpenetrazione degli spazi): lo spazio è assemblato attraverso volumi concatenati, non apprezzabili in sezione - più efficace nel *Raumplan*, piano di superficie, articolazione planoattinetrica degli spazi in base alle funzioni - per il gioco sapiente di volumi assemblati nella luce.

La passerella al primo livello, posta sull'ingresso, presenta una *chaise longue* LC4, che riprende il modello della Thonet 7500 in legno curvo, del 1870, molto ammirata da Le Corbusier come azienda innovatrice nel design; la ripropone in tubolare di acciaio, forse risentendo l'influenza del Bauhaus di quel periodo. La base è fissa, ma la seduta rivestita in pelle e pelo di cavallino - è reclinabile.

La galleria ha degli interni colorati con colori primari secondo la sua estetica purista; le architetture di questa fase sono colorate solo negli interni; l'uso dei colori primari è frequente nel periodo, come nel Neoplasticismo di Mondrian; nell'ambiente sono oggi esposti quadri di Le Corbusier (ora è sede della fondazione omenina). La rampa, molto ripida e stretta, è rivestita in rosso.

Villa Stein/de Monzie: è a Garches, vicino Parigi, viene realizzata nel 1927, un anno dopo la pubblicazione de *Les 5 points d'une architecture nouvelle*, opera simbolo del suo approccio razionale all'architettura; in cui fa un elenco dei 5 elementi da utilizzare per produrre un'architettura nuova, moderna e contemporanea:

- *Pilotis*: termine che rappresenta anche la palafitta, si usano per staccare l'edificio da terra e dare uno spazio libero al piano terra.
- *Plante Libre*: pianta libera grazie alla struttura in CLS-A, si possono organizzare gli spazi a piacimento, liberamente.
- *Facade Libre*: data dall'arretramento della struttura rispetto al tela del solaio, il prospetto è libero.
- *Fenêtre en Longueur*: finestra a nastro, elemento vetrato più democratico: essendo continuo, non si creano zone differenti di luce.
- *Toit Terrasse*: tetto giardino, spazio esterno privato che raddoppia la superficie verde già realizzabile dai pilotis.

Altro elemento frequente nella presentazione delle sue opere è la rappresentazione fotografica, in cui compaiono spesso autovetture - sia per la relazione della modernità della macchina con quella dell'opera architettonica che per la comune ricerca della modernità della perfezione, il cui non raggiungimento consente l'apertura di diverse possibilità, cosa non possibile nell'architettura classica.

Villa Stein - di Monza ha due differenti proprietari: la coppia di industriali collezionisti americani Stein e l'ex-moglie del ministro liberal-socialista Anatole de Monzie. Il lotto, anch'esso stretto e lungo, non presenta vincoli; forse c'è il problema di troppa libertà; Le Corbusier rintraccia la regola dei tracciati regolatori, definiti come « il come valersi dimostrare matematico in Architettura »: sono la dimostrazione dell'equilibrio e dell'armonia nell'architettura, derivano da studi sulla sezione aurea, concetto antico ~~dei~~ reinterpretato ($\Phi = 1,618...$ dato dal rapporto di due lunghezze disuguali di cui la maggiore è medio proporzionale tra la minore e la somma delle due); di fatti il prospetto è un rettangolo aureo a sua volta distinto in un rettangolo aureo ed un quadrato. Anche le aperture sono definite in relazione al rettangolo aureo; le diagonali del rettangolo maggiore e di quello minore sono ortogonali; le aperture del piano terra sono tangenti agli archi di circonferenza del quadrato. Essendo tutti rettangoli aurei, le diagonali sono tutte parallele e ortogonali tra loro; la scala sul prospetto posteriore inoltre ha un parapetto inclinato in modo tale da essere parallelo alla facciata. L'opera mantiene però le finestre a nastro; sono inoltre presenti degli elementi dell'estetica machinista; ad esempio, l'ingresso è coperto da un forte oggetto cantinanti; l'altro ingresso, sormontato da un balconcino, è riservato al personale di servizio.

Il tetto-giardino, non visibile dal prospetto principale, viene reiterato ad altri livelli in virtù delle due diverse proprietà.

Dall'ingresso si accede in un grande ambiente, che con dei setti inclinati invita a salire le scale padronali (l'ala di servizio ha una scala di pertinenza, elemento funzionale per Le Corbusier), che culminano in un soggiorno con cucina e zona pranzo, con altri elementi curvi che dirigono verso un'ulteriore scala che porta alla zona notte, articolata in due piani: la zona notte inferiore ha una prima terrazza interna di pertinenza della prima zona notte, e il tetto-giardino, cui si giunge tramite un elemento a forma di canna fumaria di una nave, che occupa l'intera copertura. Lungo la visita inoltre Le Corbusier costruisce la sua promenade architeturale attraverso un uso attento delle statue della coppia degli Stein. Nel ritratto si può leggere un riferimento alla Villa Malcontenta di Palladio.

Villa Savoye, ritenuta il capolavoro di Le Corbusier (1929-31), si trova a Poissy, vicino Parigi, ed è commissionata da una famiglia di industriali. Della costruzione si occupa principalmente Madame Savoye, molto ricercata perché si incontrerà con l'architetto; Le Corbusier vuole fare di questa realizzazione il suo manifesto programmatico; in quegli anni intraprende un viaggio in America Latina per mostrare i propri progetti in diverse conferenze, mostrando il suo progetto per la villa con l'intenzione di farla conoscere come perfetta rappresentazione della sua poetica.

$$a > b, \quad \frac{a+b}{a} = \frac{a}{b} \stackrel{\text{def.}}{=} \Phi \Rightarrow \frac{a}{b} = \frac{a+b}{a} = 1 + \frac{b}{a} = 1 + \frac{1}{\frac{a}{b}} \Rightarrow \varphi = 1 + \frac{1}{\varphi} \Rightarrow \varphi^2 - \varphi - 1 = 0 \Rightarrow \varphi = \frac{1+\sqrt{5}}{2}$$

Numero di Fidia

Il lotto si trova ai limiti del bosco di St. Germain, poco lontano da un'ansa della Senna. Dalle planimetrie si legge un volume curvo coperto da un rettangolo di 21x19m; la costruzione è complessivamente alta 9,40m. L'ingresso è posto nel vertice dell'elemento curvo - vetrato - mentre l'accesso al lotto è dal lato opposto: la promenade architettonica inizia dall'ingresso al lotto. Il garage per 3 posti auto è ricavato su un fianco dell'ambiente curvo, affianco al quale si trovano gli alloggi dell'artista. All'ingresso si trova davanti ad una rampa, che invita alla salita (è in asse); si vede inoltre la scala riservata al personale e i loro ambienti, hanno inoltre un loro larabo pienamente a vista nell'ambiente (Jeanneret era fissato per l'igiene, ha un bidet nella propria stanza da letto, dimostrando una particolare attenzione rispetto ai francesi). Circa i collegamenti progettati per l'opera Le Corbusier dirà che la rampa unisce, la scala divide; è infatti autonoma rispetto alla struttura.

Al piano superiore si può girare verso la zona notte, piuttosto ampia, entrare nel salone o uscire su un primo terrazzo ^(con loggia coperta), in cui la rampa continua all'aperto fino al solarium, che ha un paramento murario con una buca tura che inquadra il paesaggio (secondo una tecnica impiegata anche da Loos in villa Müller); apice della promenade.

Nelle piante, in particolare quella del piano terra, si legge una maglia di pilastri disposti in uno schema analogo alla Maison Dom-Ino: sono arretrati rispetto al filo dei due prospetti (di cui uno che ospita l'ingresso) mentre sono a filo negli altri due: in questo modo riesce a dare una scansione delle finestre a nastro nel punto in cui il soggiorno si interseca con il terrazzo, conservando la scansione presente nel telaio e maggiormente nel fronte adiacente, interamente percorso da una finestra a nastro; Le Corbusier riprende il ritmo attraverso la tettonica, con riferimenti ad altre opere Palladiane o antiche, in particolare nell'intercolunnio.

Nei prospetti ritorna il rettangolo aureo, la scansione ritmica, il riferimento classico: l'opera è uguale nei 4 lati come il modello del tempio greco (o le ville palladiane), in questo caso un'uguaglianza a due a due: i fronti laterali presentano entrambi un terrazzo al primo piano (più piccolo). L'elemento con la buca tura in sommità è paragonabile ad un timpano moderno, che porta all'osservazione del luogo circostante.

Al pianterreno si osserva che l'elemento strutturale è sottolineato da travi emergenti ed accostato all'elemento vetrato, in modo tale da sottolineare la differenza tra struttura ed elemento che delimita lo spazio, evidenziando la tettonica trilitica che viene mostrata anche all'interno; la parete vetrata inoltre accompagna all'ingresso, spingendo il visitatore a costeggiarla. Una volta entrati si incontra la rampa in asse, che invita alla salita verso il piano nobile, dove si sceglie dove proseguire; proseguendo sulla rampa si vede il paesaggio.

Il salone, interamente vetrato, può essere aperto e diventare uno spazio aperto coperto; sono presenti poltrone LC4 e LC2 che risente molto degli influssi delle poltrone in pelle in Maple, mostrando la struttura in tubolare in ferro invece che inglobarla nell'imballatura; l'opera è rivestita in pelle e imbottita in ovatta di poliestere.

Promenade Architecturale: percorso direzionato dal progettista grazie al quale il visitatore può fare esperienza dell'architettura.

Madame Savoye entra da subito in conflitto con Le Corbusier, il cui prezzettivo era troppo alto; c'erano inoltre problemi di costruzione; quando Madame Savoye si insedia nella villa vuole arredarla a proprio gusto; Le Corbusier inorridisce, dicendo che siano necessari pochi mobili dati dal progettista, forse seguendo una dimensione di arte totale e l'esperienza monacale. Vi saranno numerosi problemi sia di cantiere che di realizzazione, molto comuni nelle sue opere (la casa progettata per i genitori si rivela troppo esosa da mantenere); i Lucernai fanno rumore con il vento, ci sono molte infiltrazioni; la casa è di vacanza, quando vi si trasferiranno il figlio si ammala alle vie aeree, tirando per 1 anno in un sanatorio in Svizzera. I committenti sono giustamente furibondi col progettista, che progetta di sistemarla; irrompe però la Seconda Guerra Mondiale, e i Savoye ~~interrompono~~ abbandonano la villa (la storia è ben raccontata in *L'architettura della felicità* di Alain de Botton). Inoltre gli impianti sono totalmente a vista; altre a sembrare un oggetto architettonico alieno che sembra essere atterrato nel lotto questo accorgimento richiama nuovamente l'ingegneria navale, nello specifico i sottomarini.

La villa, abbandonata, vedrà nuovamente la mano di Le Corbusier nei primi lavori di restauro, eseguiti dopo il 1959; il periodo è infelice per le avanguardie, la cui fine è storiograficamente fissata nel 1966, l'anno successivo alla morte di Le Corbusier, in cui vengono pubblicati due volumi importanti: *Complexity and Contradiction in Architecture* di Robert Venturi ^{USA} e *L'architettura della città* di Aldo Rossi; in questi anni muoiono i padri del Movimento Moderno, è un periodo di forti cambiamenti.

Dopo i restauri la villa viene acquisita dallo stato francese e ~~tra~~ nominata monumento nazionale dopo che il comune di Poissy aveva avviato una procedura di espropriazione per costruirvi un liceo.

In quel tempo il dibattito sulle avanguardie stocia nella cinematografia, con film parodistici come *Mon Oncle* (1958) di Jacques Tati (ispiratore di numerosi cineasti tra cui David Lynch) in cui un bambino figlio di industriali vive in una casa moderna, che deve essere sempre perfetta; bisogna rispettare tutti i precetti dei progettisti, il bambino è ansioso dalle regole ma anche affascinato.

In questo periodo Le Corbusier realizza anche altre opere; nel 1927 viene invitato alla *Weissenhofsiedlung* di Stoccarda, organizzata da Mies van der Rohe per il *Deutscher Werkbund*; è un quartiere operaio espositivo in cui vengono invitati più architetti europei ad esporre i propri progetti (vi partecipano Schereun, Oud, Taut e tanti altri del Movimento Moderno), si ricercava l'*existenzminimum*, calcolo attento delle dimensioni minime degli ambienti per garantire l'abitabilità, molto usato nei quartieri operai per contenere i costi e alloggiare più nuclei familiari; le *Siedlung* avranno un particolare sviluppo nell'Europa continentale.

Le Corbusier col fratello Pierre espone una casa singola ed una doppia, non realizzando una costruzione per un quartiere operaio (l'esposizione era pensata per essere abitata). Il lotto, su una area scoscesa, presenta una casa singola con un ambiente per una cameriera e un *bedouir*; la committenza è dunque supposto borghese. Tornano i 5 punti dell'architettura, applicati alla costruzione che è però in acciaio, torna il richiamo alla nave, la *promenade architecturale*, il *terrazzino*.

Più particolare è la Casa doppia, costruzione utilizzata anche come sfondo delle pubblicità della Mercedes in quegli anni. Nell'opera si nota maggiormente l'inserimento di volumi curvi, soprattutto nell'uscita verso la copertura, al cui livello inquadra il paesaggio con una pensilina esile sorretta da pilastri (è un elemento linguistico, non ripara molto dalle intemperie), la scala segue il profilo curvo visto in Villa Savoye, si nota l'arretramento del pilastro rispetto al prospetto, un utilizzo dei colori all'interno, un arredo anche con sedie Thonet, modello di Le Corbusier.

La critica che viene mossa alle opere è la ristrettezza eccessiva degli spazi: la zona giorno coincide con la zona notte, separate da setti mobili; i letti sono paragonati a cuccette del treno.

Nel 1929 elabora *Les quatre compositions*, schizzi sulle composizioni che ritiene più iconiche e riassuntive della sua opera, rappresentano un modo di produrre risultati diversi partendo dallo stesso modello, i 5 punti dell'architettura, sviluppando in maniera diversa la compenetrazione degli spazi.

Nel 1925 realizza il Padiglione dell'Esprit Nouveau all'Exposition des Arts Décoratifs di Parigi, esposizione in cui nasce e si definisce lo stile Art Deco; la presenza di Le Corbusier ha però un valore formale: la sua opera utilizza un linguaggio proprio del razionalismo, apparentemente povero ma ricco nei materiali: il bianco dell'intonaco, che ricorda le architetture spontanee di Mykonos, è ottenuto con una calcina svizzera molto costosa, che utilizza anche in Villa Savoye. Il padiglione è funzionale all'affermazione del mito di Le Corbusier nella cultura architettonica, segue un modulo per una cellula abitativa per una struttura urbana ipotetica anche se all'interno c'è un albero; la natura viene rispettata ed inglobata. L'intervento, organizzato come una casa-atelier, presenta all'interno un piano urbanistico di Le Corbusier per Parigi, le pitture di Juan Gris e Le Corbusier, gli elementi principi della sua poetica, i suoi riferimenti.

L'esposizione definirà la corrente decorativa dell'Art Deco e una nuova avanguardia nata grazie al successo del padiglione costruttivista sovietico di Melnikov.

Il padiglione viene ricostruito a Bologna nel 1977, fa parte della fiera.

La *Maison Dom-ino* è stata inoltre realizzata nella Biennale diretta da Rem Koolhaas.

Infine, nel 1927 partecipa al concorso per la Sede della Società delle Nazioni, che

segnerà la cesura tra tradizionalisti e moderni. Il concorso ha per oggetto la realizzazione della sede della società istituita dal Trattato di Versailles e tra nazioni vincitrici e neutrali, situata sul lago di Ginevra. Il presidente della commissione giudicatrice è Horta, su una giuria di 4 tradizionalisti e 4 modernisti (tra cui Berlage e Hoffmann). Al concorso parteciperanno 371 architetti da 47 nazioni, tra cui figura anche Hannes Meyer.

Le Corbusier, convinto di avere una vittoria assicurata, iscrive il progetto nel contesto, facendolo dialogare con l'elemento naturale; divide la sede in blocchi funzionali, come sarà fatto per l'edificio del Bauhaus di Dessau.

La Società era costituita dal Segretariato, l'Assemblea e il Consiglio, servivano ambienti per ogni corpo; Le Corbusier accoglie il Segretariato in un blocco a C e l'Assemblea in un'ampia aula connessa al blocco precedente con un ponte. Essendo i disegni di concorso standardizzati, vedremo una rara sezione del progettista, in cui viene esposto il metodo scientifico alla base della forma della copertura dell'aula e del calcolo delle postazioni per garantire la massima visibilità e la migliore acustica; il progetto mostra inoltre alcuni punti in cui l'elemento naturale è inglobato nella costruzione. La matrice è sempre funzionalista, ma con una forte attenzione all'estetica secondo la sua impostazione formativa classica.

L'Espressionismo Tedesco

Magli

Il fenomeno architettonico è strettamente legato a varie dinamiche artistiche del tempo; è un periodo molto particolare, con l'opera di Munch - che anticipa l'espressionismo pittorico nel 1893 - e Kirchner e il Die Brücke (autentico espressionismo); differenza dall'Impressionismo è il modo ^(i sensi) dall'interno verso l'esterno, il pittore non rappresenta ciò che vede ma il suo sentire interiore: ne *Il Grido* Munch ritrae un paesaggio come lo percepisce all'interno, rappresentando le emozioni; l'opera è dunque fortemente empatica (Einfühlung), si entra in contatto con il disagio psichico dell'autore attraverso l'opera d'arte, che ritrae un cielo rosso trasfigurato, un paesaggio blu e molti altri dettagli; in questo periodo venivano inoltre pubblicati studi sulla psicologia della forma, studiando le sensazioni che alcune linee producono: l'orizzontale crea noia e piattezza, la linea discendente angoscia e dolore, quella ascendente gioia e speranza; tali studi si riflettono anche sul colore (verde rilassante, rosso eccitante etc.). Non sappiamo se Munch fosse al corrente di queste teorie, ma nel *grido* si osservano linee discendenti che producono dolore, così come il viso trasfigurato; il cielo non ha linee orizzontali - sono ondulate - e sono di colori dal giallo al rosso che portano eccitazione (negativa). Kirchner, dal gruppo di Dresda si trasferisce a Berlino; nel 1915 si arruola in Anticamerata da soldato

in una composizione non allegra; come molti altri artisti vive il dramma della guerra da pacifista, mentre il resto della cultura era più fiduciosa. Kirchner stava comunicando esattamente il suo messaggio contro la guerra; altri pittori espressionisti tratteranno temi simili come Georg Grosz (in Storia dell'Arte appartiene alla nuova oggettività, che in architettura ha un significato diverso), che in Grauerstag (giorno grigio, 1921) mostra una scena di città del 1921 in cui un reduce di guerra senza un braccio cammina affrontato, mentre un ricca signora cammina indifferente alla povertà sullo sfondo; in Republikanische Automaten (1920) si legge una critica alla propaganda della Repubblica di Weimar. In questa corrente si colloca inoltre Heinrich Maria Davringansen, meno conosciuto, che nel 1921 ritrae Der Schieber, lo speculatore, che ritrae un costruttore nel suo ufficio in affaccio su altri grattacieli anonimi; nel suo ufficio si notano tutte le ricchezze di una vita agiata in uno studio molto austero; si guarda allo sviluppo caotico e rapido della città, anche attraverso nuove tecniche di rappresentazione come i collages, come Metropolis (1921) di Paul Citroen - che collaborerà con Gropius e Behrens - e una ricomposizione generica di città o il disegno Friedrichstrasse (1918) di Grosz in cui è ritratto l'asse Nord-Sud principale della città, ricco di strutture e denso di una vita caotica, anche con ritratti caricaturali; la critica dunque è sia sul militarismo e la nuova metropoli (cui si guarda anche con una certa ammirazione).

Il passaggio alla dimensione architettonica dipende dal poeta e scrittore Paul Scheerbart, che nel 1914 pubblica Architettura di Vetro, che dal titolo prefigura il programma; morirà l'anno successivo a causa della sua esperienza di guerra, che lo porterà al suicidio. Nella sua opera teorizza prosimetricamente un'architettura realizzata interamente in vetro, visto come il materiale della trasparenza che avrebbe simboleggiato e portato la trasparenza nell'essere umano, cancellando le menzogne nella società. Tale concetto sarà adottato dall'unico e architetto Bruno Taut che nel 1914 realizza il Padiglione di Vetro come concreta incarnazione dell'idea.

Il dibattito su questi temi e lo sviluppo della città contemporanea - Berlino aveva avuto un incredibile sviluppo in appena un secolo - avviene tramite la formazione di associazioni di artisti e architetti. Prima di questi, fondata nel 1918, è l'Arbeitsrat für Kunst (consiglio del lavoro per l'arte), con chiara allusione alla situazione sovietica di recente istituzione, in cui il Soviet era un'assemblea di lavoratori; la Rivoluzione era vista all'epoca come la base del progresso in Europa, con il popolo che si oppone al potere assolutista; anche la Novembergruppe, nata nello stesso anno, deve il suo nome alla Rivoluzione d'Ottobre, avvenuta a Novembre (il calendario russo era diverso dal resto d'Europa); vi partecipa anche Mies van der Rohe. Infine nel 1919 nasce Die gläserne Kette (la catena di vetro), terzo gruppo influente del periodo in cui gli artisti condividono idee su arte e architettura per corrispondenza (catena), il vetro è il materiale simbolo del movimento.

Bruno Taut, primo degli architetti *in-courts* del periodo, scapperà dalla Germania nazista.

per fuggire prima in Turchia e poi in Giappone, di cui si innamorerà (per cultura e architettura). Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale l'architettura non trova più spazio; l'economia è devoluta all'industria bellica; gli architetti dunque si dedicano a progetti utopici e aspetti teorici dell'architettura, e così fa Taut: nel 1918 progetta le *Alpine Architektur*, in cui disegna costruzioni sulla cima delle Alpi come grandi cattedrali, con raffigurazioni anche molto romantiche con un grande sole albeggiante sullo sfondo; nel 1919 pubblica un libro su questi progetti e un'altra opera significativa, *Die Stadtkrone* (la Corona della città), in cui porta a riflessioni sulla città contemporanea: data la crescita smodata di Berlino e delle città dell'Ottocento, Taut immagina una parte centrale - la corona - riconoscibile nel profilo della città e che rappresenti il centro politico, culturale, amministrativo. Taut afferma che le città hanno sempre avuto questa corona, come nel centro medievale con palazzo pubblico, piazza e cattedrale.

Nel 1920 pubblica un ulteriore saggio, *Die Auflösung der Städte* (la dissoluzione delle città), in cui immagina che le città non debbano essere compatte ma diffuse in diversi nuclei nel territorio e nel verde, con un'idea che avrà dei seguiri nel 1940 e che si collega nel filone della disurbanistica degli anni '10 e '20 in cui gli architetti immaginano città distinte per zone separate.

Prima della guerra, Taut realizza il Padiglione di Vetro all'esposizione di Colonia del 1914 del Deutsche Werkbund (nella stessa esposizione viene realizzata la Fabbrica Modello di Gropius e A. Meyer). Nell'opera si espongono le potenzialità del vetro nell'architettura; la sua pianta circolare vede un accesso tramite un'importante rampa di scale che porta al basamento. All'interno si trovano due scale curve che segnano il percorso della realizzazione, costeggiando pareti vetrate (in vetrocemento, così come alzate e pedate delle scale, con una struttura vittoriana per l'epoca); al piano superiore è presente un attacco verso il piano inferiore, al centro dell'aula, che mostra la fontana sottostante, cui si accedeva mediante altre scale dal piano terra. Dai modellini si comprende come l'opera fosse ricca di vetri colorati, che filtravano la luce con effetti suggestivi, riflettendosi nell'acqua che faceva vibrare la luce; il simbolismo di Scheerbart è perfettamente applicato. La cupola è realizzata a sesto acuto, con un (im)probabile richiamo al Gotico; gli architetti espressionisti subiscono il fascino del Medioevo sia per le forme che per la struttura sociale, il lavoro in gruppo con poche gerarchie...

Oltre agli edifici simbolo, Taut è anche autore di edilizia residenziale popolare, principalmente realizzata a Berlino grazie ad una collaborazione con Martin Wagner, figura tecnica dell'assessorato alla edilizia (*Stadtbaurat*).

Il più famoso di questi interventi è la *Siedlung Britz* (1925-27), seguendo il grande clima di ^{quartiere popolare} anche usato per indicare la colonia: il Siedler è il colono

costruzione di case popolari degli anni Venti (cosa che in Italia avverrà con l'INA Casa nel secondo dopoguerra). Essendo il tema diverso, non è applicabile l'idea di utilizzo integrale del vetro. Il Siedlung, anche noto come Hufeisensiedlung, ha una forma atipica a ferro di cavallo non ricorrente negli altri quartieri ma strutturata da Taut per delimitare un parterre interno, che diventa una sorta di giardino di pertinenza interno al complesso utile per la comunità, che diventa il cuore del quartiere - gli altri complessi, dalla forma standard a stecca, hanno dei giardini privati dedicati ad orto - accessibile anche dalla strada, come luogo di socialità solitamente assente. Si ritiene che il progetto di Taut sia il prodotto delle sue attente riflessioni sulla città contemporanea, creando una cellula urbana quasi autosufficiente e immersa nel verde. Le case singole hanno spazi molto contenuti ma con comfort massime, con bagni cucine camere da letto e persino balconi, ritenuti un lusso nella casa tedesca (negli anni Venti inoltre molte case popolari erano prive di servizi igienici o camere da letto dedicate, come descritto nella serie TV Babylon Berlin o nel libro L'Addio a Berlino di Christopher Isherwood). Entra inoltre il colore, ritenuto fondamentale da Taut, che usa molto il blu che dialoga col bianco negli esterni tramite filari di mattoni a vista; è assente il bianco assoluto di Gropius e Le Corbusier.

In altre sue realizzazioni il colore è ancora più usato, come nel Complesso residenziale di Paul-Heyse-Strasse (1926-27) in cui continua ad usare il dialogo tra blu e bianco mediato dal mattone a vista ma vi aggiunge un rosso quasi pompeiano; le porte sono inoltre dipinte in colori diversi poiché permettono una riconoscibilità nella stecca uniforme particolarmente riferita ai bambini ma che porta comfort alla comunità intera. L'ingresso è inoltre ricavato in una curva concava, arretrata rispetto alla strada ed assestata da un balconcino curvo, lasciano da intendere la distanza di Taut dal Razionalismo: l'espressionismo lavora molto più per forme curve ed empatiche, Taut cerca dunque l'empatia con l'abitante.

Anche Peter Behrens vive una fase espressionista tra il 1918 e il 1922: in questi anni tutta la cultura architettonica tedesca è investita da un periodo espressionista (persino Gropius e Mies van der Rohe). Rispetto alla Fabbrica AEG, esempio di praterazionalismo (Turbinenfabrik), nella Fabbrica Hoechst di colori a Francoforte (1920-24) si notano forti influssi espressionisti: l'opera non è più il tempio dell'industria ma un edificio che deve trasmettere un'emozione, con un effetto più dinamico - empatico - del rigido e statico equilibrio compositivo classicheggiante. L'utilizzo del mattone a vista, la torre, la verticale a contrasto con l'orizzontale mostrano già all'esterno esempi fortemente espressionisti; di questi il contrasto tra verticale e orizzontale è tipico del movimento, che crea movimenti dinamici.

L'ambiente che più mostra il dinamismo è l'atrio, in cui lascia parlare il mattone, composto quasi in una cascata lavice di colori diversi (dipendente dal grado di cottura); inoltre nella risega verso l'interno

risulta che alcuni mattoni appaiano come sospesi nel vuoto, contro il principio della tectonica tradizionale, ovvero la corrispondenza tra linguaggio architettonico e meccanismo strutturale: il mattone è di rivestimento ma può essere impiegato come elemento strutturale (a differenza, ad esempio, delle lesene, che non possono avere funzione strutturale), ribaltando totalmente la tectonica. L'ambiente, coperto da tre grandi lucernai retrati, è stretto e lungo e molto alto, con una differenza di proporzioni molto accentuata secondo il messaggio più espressionista (con un possibile paragone con l'architettura del sublime del Settecento). (Petrini)

Altro architetto particolarmente interessante del periodo, poco noto in Italia, è Hans Poelzig che nel 1919 realizza il *Grosses Schauspielhaus* di Berlino, bombardato nella Seconda Guerra Mondiale e poi distrutto, la cui sala appare come una gigantesca caverna con delle stalattiti che sembrano penetrare all'interno, riprendendo il tema del richiamo della natura per veicolare un forte impatto emotivo. In alcuni recenti studi sull'espressionismo è emerso che latenti nelle opere architettoniche espressioniste sono due miti: quello della caverna e quello della torre, spesso presenti negli edifici e con probabili metafore sessuali secondo fondamenti profondamente psicanalitici. Nell'opera è particolarmente evidente l'idea di caverna; nell'atrio vengono utilizzati dei pilastri con elementi di luce artificiale aventi luce colorata, o altri pilastri suggestivi con iterazioni a fungo secondo l'idea di colori e forme suggestive; nella Stazione Toledo di Tusquets-Blanca c'è un pilastro che potrebbe rappresentare una citazione a Poelzig.

Personaggio centrale dell'Espressionismo in architettura è Erich Mendelsohn, che resterà espressionista in tutta la sua carriera e che assume posizione centrale nel movimento; le sue opere dimostrano un dinamismo e una contrapposizione tra orizzontali e verticali particolarmente significativa; ciò è già evidente dai suoi schizzi, già espressivi in sé sia negli edifici realizzati che nei suoi schizzi di fabbriche, disegnate nel periodo della guerra (così come Sant'Elia, non è da escludere un'ispirazione alle sue opere). I disegni delle fabbriche vedono una forte accentuazione dello sviluppo longitudinale con delle verticali a contrasto, talvolta segnate a loro volta da orizzontali in un continuo gioco di contrapposizioni. I suoi schizzi venivano spesso realizzati su piccoli pezzi di carta - materiale non molto disponibile nel periodo bellico - come biglietti del tram o ricevute, realizzando disegni fortemente espressivi e pregni di contenuto in pochi tratti.

La Torre Einstein, realizzata a Potsdam nel 1920-21, viene schizzata più volte a carboncino con pochi tratti sintetici e un uso del colore, assente nell'opera realizzata. Il nome della torre deriva dal fatto che il grande scienziato Albert Einstein vi lavorava: è un centro di ricerca in un parco

tecnologica. All'arrivo si ha un'iniziale sensazione di delusione: la torre è bassa! Dopo di che la sensazione viene razionalizzata: la torre dà un'impressione di altezza grazie a un sapiente uso della forma e del contrasto tra orizzontali e verticali. Il basamento curva su cui si staglia la torre con diverse orizzontali segnate dalle finestre e dalle nicchie curve in cui sono inserite offre un'apparente altezza.

L'opera, icona dell'architettura del XX secolo, unisce l'aspetto tecnico (intuitibile dalla sezione, ospita un telescopio in sommità) ad una dimensione espositiva ed emozionale. L'opera, con forme molto particolari e ardite, dalla scala smussata alle nicchie-scavature curve, appare come l'esito di un progetto di struttura in CLS-A; era progettata così ma per problemi tecnici legati alla situazione economica (il cemento armato non era di facile distribuzione ed era raro trovare maestranze specializzate) viene realizzata in mattoni, con un forte virtuosismo nell'utilizzo della muratura per rispettare la forma. La presenza di bicature nei cantonali però dovrebbe causare problemi statici; si ipotizza dunque un utilizzo combinato di travi in acciaio o di particolari accorgimenti nella tessitura muraria.

Nel 1927-28 realizza i Magazzini Schocken di Steccarda, nel periodo l'economia iniziava a riprendersi e, conseguentemente, aumentava l'attività edilizia: il periodo di recessione aveva visto un'inversione. Negli schizzi sintetici di progetto viene già espresso il senso del volume e del dinamismo degli elementi; Mendelsohn sfrutta il dislivello presente nel lotto impiegando una facciata con torre con linee orizzontali al livello superiore e una facciata più massiccia e curvilinea dall'altro lato, che sembra razionalista e con finestre "a nastro" alternate a fasce piene, con un richiamo all'edificio per uffici di Mies van der Rohe o al Bauhaus ma la curva è l'elemento che nega questi ragionamenti: le linee apparentemente regolari con la facciata curva determinano un forte effetto prospettico in cui tendono tutte a convergere, giocando col dinamismo: gli ultimi tre livelli sono arretrati in modo tale da accentuare ulteriormente l'orizzontalità. Il discorso cambia nettamente sul fronte opposto, in cui è presente una facciata a prevalenza orizzontale con alternanza di fasce piene e vuote contrapposta ad una torre - che connette i diversi salti di quota delle facciate - vetrata e con una sottolineatura delle orizzontali secondo una precisa gerarchia: l'elemento prevalente è quello verticale della torre, cui è subordinata l'orizzontale dei marcapiano in un gioco di contrapposizioni dinamiche in tutto l'edificio.

Nel 1928 realizza il Cinema-Teatro Universum, progetto più complesso perché vincolato alla forma dell'ambiente; Mendelsohn si adatta alla forma di ferro di cavallo allungato nella facciata esterna, accoglie la generatrice curva e creando un grande elemento orizzontale e continuo che si curva ed arriva sulla strada principale, il Ku'damm (Kurfürstendamm), strada importante di Berlino che attraversa il quartiere di Charlottenburg che nel XIX secolo ospitava numerosi direttamenti per tutta la popolazione, tra cui molti dei

caffè letterari che ospitavano gli incontri delle principali avanguardie intellettuali e artistiche berlinesi. Il teatro, tangente all'asse, mostra su quel fronte la curva, elemento maggiormente empatico ed espressionista, elemento cui Mendelsohn pensava maggiormente, come intuibile dai suoi schizzi, cui contrappone una linea verticale in cui pensava di inserire delle piccole orizzontali nell'opera realizzata. Dalle foto d'epoca si osserva come l'illuminazione artificiale sia particolarmente curata, tipico dell'architettura di quegli anni: come Rittveld, Oud ed altri, Mendelsohn fa fotografare e pubblicare l'opera ritratta di notte, perché la luce artificiale sottolinea le partiture architettoniche. Oggi è principalmente un teatro.

Nel Nord della Germania opera Fritz Höger, che realizza tra il 1922 e il 1924 la *Chilehaus* ad Amburgo, seconda città principale della Germania situata sul fiume Elba a ~60 km dal Mare del Nord e che costituisce il più importante porto tedesco, porto fluviale secondo solo a Rotterdam per volume di traffici a livello europeo; è talmente grande da richiedere un tour in barca di 2 ore. L'edificio è la sede di una compagnia di navigazione cilena - da cui il nome - è molto massiccio ed imponente, con tre cortili interni di cui il centrale è passante e concepito come una piazza. Rivestito interamente in mattoni, è chiara la prevalenza della massa sulla leggerezza (priva del messaggio di Scherbert). La dimensione espressionista si legge maggiormente nello spigolo, concepito come la prua di una nave, metafora che allude sia alla compagnia che all'intera città portuale di Amburgo, che deve la sua ricchezza al porto e al sistema fiscale separato: come Brema e Berlino costituisce ad oggi una città-stato con un proprio Parlamento. L'idea della nave e della prua è anche molto accentuata dalla cornice, cornicione molto aggettante a spigolo vivo, molto suggestivo ma empatico. Nei prospetti e nei cortili interni si legge dei rimandi al Medioevo, con fregiate ad archi acuti con elementi simili a gargoyles e un uso del mattone scuro usato ad Amburgo e Lubeca nel medioevo (fino all'Ottocento), vicino agli espressionisti anche perché simbolo di una modernità diversa, spirituale e comunitaria, opposta alla metropoli moderna.

Come Mendelsohn, anche Hans Scharoun sarà espressionista per tutta la vita; ha una personalità poliedrica e, dopo la stagione espressionista in cui avrà un grande successo, resta in Germania nel Secondo Dopoguerra a differenza di molti altri architetti per non essendo nazista: non ritira la tessera del partito, non è dunque autorizzato a lavorare ma si rifiuta di fuggire e lasciare il paese: verrà preso come architetto di riferimento dagli Alleati nel dopoguerra, non essendo mai sceso a compromessi, diventando assessore, realizzando varie opere ed affermandosi come figura leader dell'epoca.

In alcuni suoi schizzi di architetture ideali, non datati ma redatti presumibilmente durante le guerre, presentano un ampio utilizzo di vetro in un grande ambiente vetrato che contiene una scala con un forte messaggio espressionista pur ispirandosi fortemente (forse) al modello della Fabbrica Modello di Gropius a Colonia, amplificata.

Un altro schizzo di edificio, dalla destinazione d'uso ignota, ha un più chiaro richiamo alla caverna, con scale e percorsi intrecciati con un linguaggio che sembra anticipare il Decostruttivismo di Gehry.

Tra le opere realizzate è di particolare rilievo la Filarmonica di Berlino (1960-63), realizzata 40 anni dopo la parentesi espressionista tedesca, quando acquisisce ruoli di primo piano nel secondo dopoguerra. Scharaun resta dunque coerente nel rifiuto dell'architettura stereometrica, dell'angolo retto, della scatola muraria geometrica pura, mantenendo forme varie e continue. A cavallo della costruzione del Muro di Berlino viene incaricato di realizzare una filarmonica in prossimità di Potsdamer Platz, confine con Berlino Est, fronte di una competizione edilizia tra Occidente e Comunismo; viene dunque commissionata quest'opera alla periferia di Berlino Ovest, ma acquisirà un valore simbolico incredibile dopo la caduta del muro: la musica classica, quasi parte dell'identità tedesca e molto apprezzata dai mitteleuropei, venne applicata come strumento simbolo della riunificazione di famiglie ed amici nel 1989, quando il grande direttore d'Orchestra Herbert von Karajan tenne un grande concerto gratuito aperto a tutti; si racconta di un momento fortemente emotivo.

L'opera non ha una forma regolare e geometrica; la forma esterna è ricavata da quella della sala interna, ha degli ambienti bassi d'ingresso con una pensilina di accesso al foyer con un volume emergente in giallo che coincide con la parete di rivestimento della sala, la cui forma è sperimentale, con una poligonale spezzata complessa e il palco al centro, circondato da spettatori; si ascolta solo musica, non c'è recitazione; le gallerie possono essere sistemate anche di fianco e dietro l'orchestra; le sedute sono sistemate non secondo regole estetiche ma in base all'acustica e alla visibilità; per garantire un'acustica perfettamente uguale in ogni posto anche la copertura ha una forma varia e particolare, organizzata come un grande tela in CLS-A che pende verso l'interno, evitando un'altezza eccessiva che rifletterebbe e sporcherebbe il suono; oltre all'abbassamento sono appesi degli elementi di schermo in materiale pseudo plastico, in un impianto rivoluzionario che costituirà un nuovo modello per le filarmoniche, in virtù della visibilità massima (che nei teatri classici non avviene, ad esempio nei palchi); viene adottato ad esempio da Gehry.

L'edificio dunque è sia un simbolo storico ed identitario per la città di Berlino e il mondo intero che un prototipo e successivo modello per molte realizzazioni sullo stesso tema non a firma di importanti personalità dei movimenti successivi.

Walter Gropius e il Bauhaus

Evento che sconfigge la scena prettamente architettonica influenzando su scene politico-sociali oltre che nella cultura contemporanea fino ad oggi (es. La ragazza del Bauhaus, romanzo recente); è una parentesi di 14 anni, dal 1919 - anno in cui finisce l'Impero guglielmino e nasce la Prima Repubblica Tedesca, con assemblea costituente a Weimar, piccola cittadina della Turingia - e il 1933, anno di ascesa al potere di Hitler come cancelliere: il Bauhaus nasce e muore con la Repubblica socialdemocratica, politicamente fragile e con forti problemi economici tra debiti e conseguenze belliche ma con una grande fioritura delle arti.

Fondatore del Bauhaus è Walter Gropius, allievo di Behrens che vive l'esperienza dell'architettura industriale e del Deutsche Werkbund, chiamato a Weimar dopo Henri van de Velde, insegnante alla scuola di Belle Arti di Weimar, che rifiuta con modestie l'incarico di dirigere una nuova scuola in virtù della sua età avanzata e arretratezza linguistica, ancora legata all'Art Nouveau; fa il nome di Gropius, che viene dunque chiamato e, arrivato a Weimar, dà il nome Bauhaus alla scuola (Bauen, costruire; Bau però è la radice anche del contadino come sottolinea Heidegger; inoltre in tedesco per indicare l'architettura si usa Architektur, legato però all'eslettismo ottocentesco, diversa dal Baukunst, più legata all'aspetto ingegneristico-strutturale) non adottando il termine architektur; l'istituzione è il risultato dell'unione di due scuole diverse, l'Accademia di Belle Arti e la Scuola Superiore di Arti e Mestieri. L'unione unisce dunque gli artigiani agli artisti, pragmaticità e senso creativo; l'architetto per lui deve essere sia un artista che un artigiano, che lavora e manipola i materiali. Nella Cattedrale del Futuro di Lyonel Feininger (1919), presente sulla lawandina del primo piano di studi, viene mostrato come il Bauhaus costruirà una cattedrale del futuro - non nel senso di chiesa, ma come simbolo di una nuova architettura - con un cielo stellato e un edificio simbolico; oltre al contenuto si osserva che a livello formale l'opera è espressionista, con un forte dinamismo di linee ed empatia e ritrae non a caso un'idea medioevaleggiante, ripresa nello spirito stesso dell'istituzione che prevedeva di lavorare in gruppo, con una costruzione collettiva.

Il Programma, ritratto in una grafica ad anelli concentrici nel 1922, è scandito in un semestre di Vorlehre, corso preliminare di preparazione in cui si studia già la teoria della forma, le forme elementari, i colori e altre materie che preparano sia al curriculum più artistico-artigianale che quello architettonico. Successivamente vi sono 3 anni concentrati in una prima fase teorica (lezione del Bauhaus, il cui motto era learning through doing) che sono organizzati in studio della natura, dei materiali, delle strutture ^{Konstruktiv} ~~mit~~ e


darstellung farblehre maniere
della rappresentazione, del colore, spazio e composizione, le stoffe... manca la Storia, poiché per Gropius era necessario ripartire da zero; pur ritenendo importante la Storia si appone fortemente all'eclettismo ottocentesco e il recupero sterile della storia, per evitare ciò non include l'insegnamento. Penultimo anello è quello dei laboratori, di cui Gropius sottolinea l'importanza perché rappresentano la tradizione dell'artigianato, si lavora; il professore, chiamato *meister* (eliminando la distanza gerarchica e facendolo apparire come un capomaestro) collabora con gli allievi in laboratori sperimentali sul legno (*holz*), la pietra (*stein*), il metallo (*metall*), tessuto (*farbe*), vetro (*glas*), suono (*ton*) fino ad arrivare all'ultimo cerchio, quello centrale: il *Bau*, l'architettura: *entwurf* (progetto), *bau und ingenieurwissen*: conoscenze dell'architettura e dell'ingegneria; il fascino che l'ingegneria esercita su Gropius lo porta a far prediligere l'aspetto costruttivo a quello estetico. In questo senso va letta la volontà di ritornare a delle forme di lavoro medievali esplicitata nella cattedrale del futuro, opera espressionista perché nel 1919 si è nel pieno della fase espressionista.

Nei tre anni di intersezione tra Espressionismo e Bauhaus, la scuola sarà fortemente influenzata da questa corrente: ad esempio il primo titolare del corso preliminare è il pedagogista **Johannes Itten**, personaggio particolarmente pittoresco. Era un maestro elementare rivoluzionario, per offrire la teoria dei colori e della forma costruì numerosi strumenti interattivi, come la sfera dei colori (1921), che traduce tridimensionalmente nella Torre del Fuoco costruita insieme agli studenti: è una scultura che veicola la teoria dei colori in chiave didattica. Doveva essere realizzata in metallo e vetro ma a causa della scarsa reperibilità del materiale viene realizzato in legno e vetro. L'importanza di Itten è però dovuta al fatto che faceva fare diversi esperimenti agli studenti, portandoli in una dimensione nuova. Ad esempio, poiché seguiva una religione neo-zoroastriana, il Mazdaznan - che sosteneva che la Terra dovesse essere restaurata in un giardino dove l'umanità potesse cooperare e conversare con Dio - il cui nome deriva dal profeta Ahrim Mazda, della religione manicheista zoroastriana, prima religione monoteista del mondo nata nel Medio Oriente, praticava il digiuno e il vegetarianesimo, mangiando anche cose particolari come l'aglio, vestiva in maniera particolare e si rasava i capelli a zero, faceva meditazione... Poiché gli allievi provenivano principalmente dalla rigida borghesia di stampo ottocentesco questo personaggio e il mondo di creatività e misticismo li affascinava, rendendo Itten una sorta di guru. Entrare in questo mondo implicava trasgredire in tutti i sensi alle regole borghesi e sociali del tempo, dagli abiti al taglio di capelli (ragazzi con capelli lunghi, ragazze capelli corti, vestiva in maniera unisex); c'era anche un'assoluta libertà sessuale, con frequenti gravidanze improvvise; ciò ha un'influenza sull'istituzione e nel rapporto tra docenti e studenti, ma anche sulla società, che criticcherà esplicitamente questa corruzione sociale, messe anche attraverso vignette satiriche, come *Der Distelweber*,

colui che guarda il cardo, in cui un uomo nudo guarda un cardo, pianta infestante, con attenzione e con il sole dietro e l'arte astratta davanti. In questo è racchiuso tutto il mondo del Bauhaus: lo spiritualismo dell'espressionismo, il rapporto con la natura, il vegetarianesimo, lo spiritualismo di Itten, l'arte astratta di Kandinskij e Klee... viene tutto preso in giro, la nudità è un'allusione alla licenziosità, si vedevano allievi e maestri che facevano il bagno nudi al fiume, creando scandalo ma tema importante del Bauhaus perché simbolo di un rapporto più autentico con la natura, che si tradurrà in architettura.

Nel periodo Espressionista, Gropius lavora alle sue committenze con gli allievi, producendo ad esempio la Casa Sommerfeld (1920-21), molto diversa dalle fabbriche iniziali. L'opera, interamente in legno, è di un grande grossista del settore, che forniva anche le traversine dei binari ferroviari, alcune vengono infatti riutilizzate per l'opera: è un periodo di crisi, senza CLS-A. L'opera però è una *Gesamtkunstwerk*, opera d'arte totale: tutto è disegnato con un unico senso della forma con i laboratori del legno e della tessitura, con sedie, boiserie e porte totali e disegnate nel segno dell'espressionismo; viene infatti incisa da Feininger nelle stesse forme della Cattedrale del Futuro per il manifesto dell'inaugurazione della casa.

In questi anni Gropius realizza inoltre un Monumento ai caduti di marzo (1922) nel parco lungo il fiume di Weimar, in cui manifesta empaticamente emozioni: sembra un fulmine che va dalla Terra verso l'alto, allusione ai caduti in guerra. Oltre all'aspetto simbolico, la rigida spigolosità veicola emozioni.

All'interno del Bauhaus sono presenti anche dei pittori, la pittura viene insegnata; Gropius chiama ~~Vas~~ Vasilij Kandinskij, pittore russo emergente residente a Monaco di Baviera e protagonista del *Der Blaue Reiter*, gruppo legato all'espressionismo e considerato l'autore del primo ^{acquerello} acquerello astratto nel 1914; è l'inventore dell'astrattismo. In *Omaggio per il compleanno di Gropius* (1924) si vede il  e si osserva un attento ^(dis)equilibrio compositivo nelle forme e nei colori in modo da creare un attento dinamismo, che concentra l'attenzione lungo una precisa direttrice fino a un cerchio azzurro, fuoco della composizione, cui si contrappone un'altra direttrice che termina nel cono, formando due diagonali intersecanti; simili ragionamenti venivano insegnati e componevano parte della preparazione alla *Composizione Architettonica*.

Paul Klee, chiamato nel 1920-21, è un pittore di Berna non propriamente astrattista ma molto poetico, dichiara di voler dipingere come il pazzo o il fanciullo, che non hanno la sovrastruttura culturale e dipinge ciò che ha veramente dentro, in maniera ingenua.

Nel 1922 finisce la fase espressionista, con bruschi cambiamenti anche all'interno del

Bauhaus: viene licenziato Itten a causa di un conflitto con Kandinskij, che riteneva lesiva la figura di guru di Itten, che pare plagiasse gli allievi, non più liberi di guardare con spirito critico alle cose; pur essendo un mediatore Gropius è costretto a licenziarlo, e chiama in sostituzione Theo van Doesburg, che porterà tutta l'avanguardia olandese all'interno del Bauhaus pur insegnando per solo un semestre.

Finiva questa fase dunque Gropius partecipa nel 1922 al concorso per il Chicago Tribune, il più grande quotidiano di Chicago, cui parteciperanno Taut, Loos e molti altri. Gropius collabora con Adolf Meyer (suo pari) progettando una torre già razionalista, con forme parallele pipede, vetro, sottili giochi tra verticali e orizzontali (retaggi espressionisti) che segna il passaggio al razionalismo pur non essendo il progetto vincitore, realizzato invece dall'americano Raymond Hood con forme ancora eclettiche, verrà molto criticata portando a ritenere gli americani come arretrati; inoltre nel muro dell'edificio sono inseriti pezzi di edifici antichi di tutto il mondo dal Taj Mahal a Pompei e Roma.

Nel 1923 nasce propriamente il razionalismo in Germania, con una casa totalmente priva di influssi espressionisti e che cambierà la Storia dell'Architettura tedesca: la Casa Am Horn di Adolf Meyer e Georg Muche, giovane architetto-artista versatile chiamato al Bauhaus. Viene realizzata per un'esposizione, ma non viene smantellata ed è ad oggi visitabile; si trova sulla collina di Weimar da cui prende il nome.

I due pensano ad un progetto di pianta quadrata in cui tutto è razionalizzato; la forma segue la funzione. Scompare infatti il corridoio, ritenuto uno spazio sprecato perché non destinato allo stare; al centro della casa c'è la Wohnzimmer, soggiorno, che funge anche da disimpegno per le stanze circostanti distribuite con criteri attenti: la stanza da letto della donna è vicina a quella dei bambini, a sua volta vicina alla sala da pranzo e il soggiorno etc. È inoltre presente un atrio-corridoio (unica licenza) che collega cucina e stanza degli ospiti. Il soggiorno, apparentemente cieco, è in realtà più alto degli altri ambienti, prende luce da finestre poste in alto; la scarnificazione dell'architettura è visibile anche nei prospetti, totalmente privi di decorazione, basamento, cornice, ornate, timpano; gli spigoli sono lasciati vivi. Gli arredi sono dei laboratori del Bauhaus, in legno (non ancora in acciaio).

Esiste un disegno di Muche e la sua fidanzata nuda davanti alla casa Am Horn, come simbolismo oltre il concetto di rapporto con la natura e la moderna libertà dei costumi: l'architettura nuova, pensata per l'uomo moderno, è un'architettura nuda, priva degli arPELLI decorativi ottocenteschi così come l'uomo moderno si libera delle convenzioni borghesi del secolo precedente, il parallelismo è immediato, il disegno non è né di architettura né un ritratto: le due cose viaggiano insieme.

Il Bauhaus non incide solo sull'architettura, rivoluziona vari campi delle discipline come la scrittura

Gropius lavora sempre con collaboratori e in team, sia per il credo che perché pare non sapesse disegnare

e la grafica, con il Progetto per una scrittura universale (1926) di Herbert Bayer, nuovo titolare del corso preliminare, in cui inventa il carattere Bauhaus, composto da minuscole e privo di maiuscole, rivoluzionario perché i nomi comuni sono in tedesco si scrivono con la maiuscola.

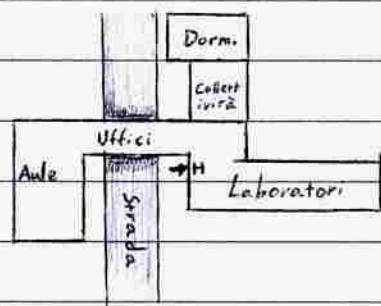
Il laboratorio di tessitura viene diretta da Gunta Stölzl, che nella sua Coperta in lana e altri materiali del 1923 sembra ritrarre un disegno astratto per campiture come Klee.

Altro settore importante è quello dei mobili, che influenzeranno il mondo del design per molti anni; in particolare sono di rilievo i mobili in tubolare di acciaio, sperimentati da Marcel Breuer, chiamato da Gropius e col quale fuggerà in America, che abbandona il legno dopo l'osservazione delle biciclette: il tubolare in ferro viene curvato e piegato a piacimento determinando una struttura leggera ma resistente; particolarmente iconica è la Poltrona Wassily del 1927, dedicata a Kandinskij.

A causa delle tensioni sociali e una nuova amministrazione a Weimar, vengono tagliati pesantemente i fondi al Bauhaus; Gropius con l'aiuto della moglie fonda il circolo Gli Amici del Bauhaus, di cui faranno parte personaggi del calibro di Albert Einstein, Thomas Mann; si crea un movimento di opinione per salvare il Bauhaus che spingerà il sindaco di Dessau, città vicino Berlino, ad offrire un lotto a Gropius spingendolo inaugurando anche una stagione di incarichi, come un quartiere operaio. A Weimar il Bauhaus aveva serbo nelle vecchie scuole di arte e artigianato, preesistenti; l'occasione del lotto libero per realizzare una scuola perfettamente rispondente alle esigenze didattiche era una grande opportunità.

Gropius realizza dunque nel 1925-26 con Carl Fieger l'edificio del Bauhaus di Dessau, edificio iconico nell'architettura del Novecento. Da una foto aerea in bianco e nero si nota che la struttura odierna è invariata; in realtà l'edificio viene ~~distinto~~ ^{abbandonato} dai nazisti, farà parte della DDR e ripreso e restaurato solo negli anni '70.

L'edificio è distinto in più corpi, che rispondano a precise funzioni.



Il blocco delle aule, profondamente segnato da finestre a nastro, è connesso tramite il ponte a due piani degli uffici - tra cui la direzione - al blocco con ingresso e laboratori, corpo su 3 livelli interamente vetrato, affiancato dal blocco con auditorium (seminterrato) e mensa, spazi collettivi collegati al dormitorio degli studenti.

Le funzioni sono dunque facilmente intuibili dall'esterno; guardando la forma a girandola della pianta il critico svizzero Sigfried Giedion dirà che la forma non può essere guardata da un unico punto di vista come un classico edificio ottocentesco; per comprenderla bisogna girarci intorno e percorrerla,

serve il tempo; nel Bauhaus si introduce la quarta dimensione così come Picasso aveva introdotto la quarta dimensione nell'arte; Giedion infatti paragona l'opera all'Arlesienne.

La strada principale, che corre tangente al Bauhaus, incontra la grande vetrata che si chiude in uno spigolo di vetro (realizzato per la prima volta nella Fabbrica Fagus del 1914), virtuosismo che fa comprendere che la struttura non corrisponde al prospetto: i pilastri sono arretrati (come fa sempre Le Corbusier); diventa un elemento emblematico, ponendo minori attenzioni a un altro spigolo, vicino alla facciata intonacata con scritto BAUHAUS: il vetro sporge, non è a filo in modo tale da far vedere la struttura nella visione tangenziale dalla strada principale; si legge lo spessore di solaio con l'attacco trave-pilastro.

Il ponte attraversa una strada che portava alla stazione ferroviaria, adeguandosi alla preesistenza.

Lo studentato (alloggi per studenti) è organizzato in stanze con balconcini ottenuti di solette in CLS-A a sbalzo con un elemento curvo finale (unico elemento curvo, finge da gocciolatoio) e un parapetto metallico che richiama un piroscalo, seguendo un'estetica macchinista come con Le Corbusier.

A Dessau Gropius realizza coi suoi allievi le Case dei Maestri (1925-26) a ~100m dalla scuola. Le case presentano sempre un atelier, spazio libero destinato all'attività del maestro, oltre agli ambienti di residenza; questi spazi sono sempre segnati da grandi finestrate per garantire la massima luminosità per lavorare; in genere il corpo scala è inquadrato da una grande finestra verticale. All'esterno prevale l'intonaco bianco, gli interni sono invece solitamente non colorati con i colori primari, usati in Olanda da Mondrian, ispiratore dell'avanguardia olandese.

Il sindaco di Dessau affida a Gropius la costruzione del Siedlung Dessau-Törten (1926-28) in cui Gropius può sperimentare nuove soluzioni: il suo amore per l'architettura industriale (visto nei primi anni) nasce dall'americanismo: nel 1919 è stato in America, rimanendo affascinato dai silos, il ponte di Brooklyn e la politica di Henry Ford, inventore della catena di montaggio, che aveva razionalizzato il processo della produzione industriale delegando ad ogni operaio una sola azione ripetitiva, rendendo la produzione più rapida ed economica pur alienando l'operaio. Gropius si riterrà il Ford dell'Architettura (Wohn-Ford) poiché applica alla architettura i criteri della produzione industriale e della razionalizzazione dei processi industriali; il suo amore per l'industria non si limita al progetto di edifici industriali ma ne costituisce l'approccio.

La planimetria del quartiere già mostra l'applicazione di questi principi; è a ventaglio, forma derivante dall'approccio costruttivo; essendo costituito unicamente da elementi prefabbricati, l'edificio viene montato tramite una gru, originariamente situata nel vertice del ventaglio; la scelta è funzionale, la forma segue il processo costruttivo secondo la lezione più tipica del processo industriale.

⚠ Hannes ≠ Adolf (Meyer)

Gropius	H. Meyer	Mies van der Rohe	Direttori del BAUHAUS
1919-1928	1928-1930	1930-1933	

(licenziato per motivi politici perché comunista)

Ciò è possibile solo grazie ad una standardizzazione degli elementi costruttivi come porte e finestre, che garantisce modularità - standardizzazione - prefabbricazione e dunque una piena industrializzazione del processo costruttivo in architettura.

Il quartiere, oggi molto cambiato, presentava grandi finestre, ingressi privi di pensiline (errori che Gropius sottolineerà ~~per~~ riconoscerà ~~per~~ sottolineando il valore sperimentale dell'opera). Gli interni vedono una applicazione dell'existenzminimum: sono case piccole e a basso costo ma con tutte le dotazioni necessarie, garantendo una vita agevole a basso costo; i mobili sono spesso a scomparsa, ribaltabili, con tavoli espandibili, sedie pieghevoli ed altri sistemi analoghi.

Nella ~~stessa~~ quartiere, dopo che nel 1928 Gropius lascia la direzione del Bauhaus per proseguire la propria carriera e lascia la direzione a Hannes Meyer (NON ADOLF: non è tedesco ma svizzero, il primo muore nel 1926 affogando nell'Elba mentre nuota, questo vive fino agli anni '50), nota per il concorso del palazzo della Società delle Nazioni di Ginevra e chiamato già nel '27 a tenere il primo corso di Architettura del Bauhaus (fino al '27 non si insegnava architettura: gli allievi diplomati lavoravano a studio da Gropius), personaggio radicale oltre il razionalismo; dopo quest'iniziale fiducia però i rapporti tra Gropius e Meyer si incrinano in seguito a un pesante litigio, e si odieranno per tutta la vita. Meyer ritorna radicalmente il Bauhaus, inserendo materie scientifiche come la scienza delle costruzioni, senza disdegnare materie come antropologia, psicologia delle masse e altre materie moderne. Realizza anche diversi interventi in architettura:

Nel 1929-30 interviene sul Siedlung Dessau-Törten realizzando con i suoi allievi delle case non in linea come Gropius, ma edifici a ballatoio, alti e con appartamenti con ingressi da ballatoi esterni connessi da una torre scalare esterna in un proprio volume, il tutto in struttura in CLS-A rivestita in mattone. Sono molte le deroghe: il ballatoio esterno non è una tradizione tedesca, più lombarda (intatti sia col nazismo che con la DDR le case saranno considerate non tedesche e nemiche della Germania); il mattone è a vista, diversamente da Gropius, forse si adegua alla tradizione costruttiva locale.


Nel 1930 Meyer andrà a lavorare in Russia da Stalin per 6 anni, verrà chiamato come direttore Ludwig Mies van der Rohe ma il Bauhaus entra in una fase di declino dovuta al contesto politico sempre più soffocante: l'istituzione sarà costretta a trasferirsi a Berlino in una piccola sede - che Mies definirà suberosamente quasi un sotterraneo - sviluppando però degli interessanti studi urbanistici (materia introdotta da Meyer e insegnata da Ludwig Hilberseimer e che in questi anni sarà particolarmente seguita).

Nel 1927 Gropius lavora alla grande esposizione di Stoccarda, il Weissenhofsiedlung organizzato dal Deutsche Werkbund, esposizione non propriamente di case - poi abitate - a firma di Le Corbusier,

Siedlung = quartiere popolare, realizzati in tutta la Repubblica di Weimar in un'enorme campagna edilizia, cosa che avverrà più avanti nelle altre nazioni.

(Siedel = colonizzare)

Behrens, Schareoun e molti altri. Qui Gropius realizzerà delle case molto sperimentali con struttura in acciaio e pannelli in alluminio e metallo, di cui i suoi allievi non coglieranno l'aspetto sperimentale preferendo le opere di Le Corbusier (che ricordiamo essere destinate a borghesi, sono molto più ricche).

Lasciato il Bauhaus Gropius ha degli incarichi di grande rilievo, come la *Siedlung Siemensstadt* (1929-30, con Fred Forbat) ^{cont.} commissionata da una grande azienda di elettrodomestici per i propri operai (tipico delle industrie dell'epoca, come la Krupp per l'acciaio). Il progetto si articola in una lunga stecca curva ed altri blocchi ad essa trasversali sui si aggiunge un ulteriore blocco longitudinale tangente alla strada e rettilineo, progettato da Gropius. Un blocco longitudinale così lungo rischierebbe di essere troppo monotono, dunque Gropius articola sapientemente le planimetrie secondo l'existenzminimum con un terrazzino che sporge rispetto al filo del prospetto (la balaustra) mentre il prospetto è arretrato (l'accesso al terrazzino) creando un gioco di sporgenza e rientranza che rende più dinamica la composizione, evitando la percezione di una lunga e monotona cortina edilizia anche grazie all'inserimento di un partito in mattoni a vista tra due finestre, creando una finestra doppia piuttosto che a nastro.  schema dei terrazzini

La carriera di Gropius vede due fasi terminali, una inglese ed una americana. All'ascesa al potere di Hitler nel 1933 e la nascita della dittatura nazista gli architetti fuggono perché progressisti o ebrei; nel 1934 Gropius ha inizialmente dei rapporti con Goebbels ed altri ministri nel tentativo di salvare il Bauhaus, quando si rende conto dell'impossibilità della cosa lascia la Germania per Londra dove risiede per un paio d'anni collaborando con Maxwell Fry in un paese piuttosto conservatore in cui il razionalismo non era mai arrivato; Gropius riteneva di portare dunque un clima di novità; negli stessi anni il critico tedesco Nikolaus Pevsner si trasferisce a Londra e pubblica il libro *Pioneers of Modern Movement* ¹⁹³⁶ - from William Morris to Walter Gropius in cui fa una storia dell'Architettura moderna da Morris a Gropius e ritenendo il secondo l'erede del primo; come Morris aveva tentato con le Arts & Crafts di riunire arte, industria e artigianato per produrre oggetti di design e qualità a prezzi accessibili - risultando in un fallimento ad eccezione dei parati - così fa Gropius con l'esperienza del Bauhaus; secondo Pevsner dunque Gropius ha raccolto l'eredità del movimento inglese di appena 50 anni prima. Questa ricostruzione però è probabilmente ad usum et finis, utile a celebrare l'arrivo di Gropius a Londra come erede della tradizione inglese ma anche per giustificare se stesso come critico dell'Architettura che mette insieme i due personaggi.

In Casa Levy (1935-36) costruita con Fry secondo lo stile internazionale della modernità bisogna dunque avere presente questi movimenti sociali.

Gropius però lascia Londra poiché riceve un'ottima offerta: la cattedra direzione dell'istituto di

Boston

progettazione architettonica dell'Università di Harvard, tra le più importanti negli USA e nel mondo; si trasferirà negli Stati Uniti senza mai tornare. In questo periodo una ricca signora proprietaria di un bosco a Lincoln (Massachusetts), gli donerà un lotto, facendo la stessa per Marcel Breuer; nel 1938 Gropius vi realizza la propria casa, impiegando un linguaggio leggermente diverso, che si relaziona con il contesto (il bosco, il verde, anche il sole: il volume è parallelepipedo ma scavato in alcuni punti per avere un terrazzo coperto da frangisole (brise-soleil di Le Corbusier, mai usati da Gropius), c'è un vialetto d'ingresso obliquo coperto da pensilina; sul lato opposto è presente una veranda sporgente verso il bosco che può essere aperta diventando una terrazza coperta attraverso uno slittamento di vetri, relazionandosi in maniera asmatica con il contesto, cosa non presente nella sua pratica; la matrice razionalista è evidente e fortemente presente ma con degli elementi di contestualizzazione, le ombre del brise-soleil sulla terrazza sembrano addirittura offrire un effetto mediterraneo. Negli interni sono presenti i mobili Bauhaus ma c'è anche il camino (come Wright, ma non è posizionato nel baricentro dei percorsi ma su una parete accanto ad una grande finestra che guarda il bosco, come Alvar Aalto); sono molteplici le contaminazioni, anche i sottili elementi vestigiali che sostituiscono la scala rimandano ad Aalto.

Nella fase terminale americana della sua carriera Gropius lavora con il TAC's (The Architects Collaboratives, coordinamento di architetti principalmente composto da suoi ex-allievi ad Harvard), realizzando diversi edifici come l'ambasciata americana ad Atene; il più esemplificativo è però il Pan-Am Building di New York. In quest'ultima fase Gropius sarà però criticato ed accusato di non avere più creatività, molte critiche messe in particolare da un critico di architettura italiano, Bruno Zevi, tra i più grandi critici italiani che ha conosciuto Gropius ed è stato suo studente perché ebreo emigrato in America nel 1938. Si innamorerà poi - metaforicamente - di Frank Lloyd Wright, diventandone il principale teorico e coniato nel 1945 il termine *Architettura Organica* (nel libro *Verso una architettura organica*) scrivendo nel 1950 la prima *Storia dell'Architettura Moderna*, tradotta poi in tutte le lingue. La critica al Gropius americano probabilmente è una critica al razionalismo, da molti interpretata come critica dovuta a motivi politici, per la sua idiosincrasia per il fascismo e le forme troppo rigide, stereometriche e monumentali.

Il Pan Am Building (1958-63) rappresenta il culmine della 5th Avenue, più alto degli edifici in prossimità. Ha una forma a lesanga con una rastremazione sui lati corti, con forma analoga al Grattaciello Pirelli di Gio Ponti e P.L. Nervi o al Grattaciello di Napoli di Stefania Filispeziale. Anche qui è leggibile un tentativo di Gropius di spezzare la monotonia, crea infatti delle

intersezioni orizzontali che spezza l'elemento in tre volumi sovrapposti e culminanti in una cornice, con una possibile interpretazione della classica tripartizione dell'edificio in basamento-corpo-coronamento; la cornice è sottolineata da una rientranza. Il contrasto inoltre è tra un edificio eclettico e il Chrysler Building Art Deco, rapportandosi con linguaggi molto diversi.

L'Olanda e I De Stijl

Per: Valeria PAGNINI

Il De Stijl è un movimento di avanguardia olandese nato ~~durante~~ alla fine della Prima Guerra Mondiale che accoglie numerosi intellettuali; viene anche detto Neoplasticismo. Il nome De Stijl coincide col nome della rivista del gruppo, fondata nello stesso anno da Theo van Doesburg, teorico ed animatore principale del movimento; vi collaborano gli esponenti del movimento, come Mondrian e Oud. La rivista, riferimento per il movimento, sarà d'ispirazione anche per altre correnti di avanguardia europee, principalmente quelle astratte. Il gruppo ha vita breve, principalmente perché i suoi componenti si sposteranno verso altre correnti: van Doesburg dialoga con Costruttivismo e Dadaismo, Mondrian abbandona il movimento nel 1924 per dissidi con van Doesburg; nel 1927 chiude la rivista.

Nel secondo numero della rivista De Stijl vengono pubblicate le linee programmatiche del movimento in forma di manifesto nel 1918, con due successive versioni nel 1920 e nel 1921; in cui si proclama un nuovo equilibrio tra individuale e universale e la liberazione dell'arte dalla tradizione e dal culto della personalità. Si promuoveva dunque un'arte che ricercava delle leggi immutabili e universali, un principio unico che valesse per tutti; questo è il risultato dell'eredità delle avanguardie precedenti, da cui porterà alle estreme conseguenze le ricerche dell'essenzialità geometrica della forma di Cézanne, l'eliminazione della prospettiva dei Cubisti, l'autonomia espressiva dei Fauvisti... si abbandona ogni forma di rappresentazione figurativa; punto di partenza è l'arte astratta, deve essere al di là della rappresentazione del mondo fisico e deve esprimersi solo attraverso sé stessa; deve rappresentare l'interiorità dell'uomo e non la natura. L'eliminazione dell'individuale in favore dell'universale è una derivazione di una loro critica alla società moderna: se non si riesce a trovare l'armonia - tra guerre e tensioni sociali - l'arte deve essere capace di rappresentare l'ordine per creare le condizioni di una nuova armonia universale, che si può ottenere solo eliminando tutto ciò che è individuale: come nella vita, l'individualismo nell'arte è secondo i neoplasticisti la causa della rovina e di ciò che ci fa deviare dalla giustizia. Per eliminare la soggettività nell'arte bisogna ridurre il linguaggio figurativo a pochissimi elementi essenziali: le linee rette, necessariamente mutuamente ortogonali, e i tre colori primari uniti ai due non-colori; vanno eliminate le linee curve e non si devono leggere le pennellate, elementi soggettivi e distintivi; bisogna eliminare la presenza della pittura dall'arte per raggiungere l'astrazione totale.

Altra tesi fondamentale è l'identificazione dell'arte con la vita, idea che in realtà permane in tutte le

avanguardie, in particolar modo nel Dadaismo; differenza rispetto alle altre correnti però la vita in esse è una vita fatta di pura coscienza, interiore e armonica. Perché si possa rappresentare questa vita e affinché essa coincida con l'arte bisogna adoperare questi pochissimi elementi, che Mondrian sceglie per motivi ben precisi che argomenta in suoi scritti (gli elementi ortogonali sono gli opposti fondamentali che danno forma al nostro mondo) secondo motivazioni spirituali ma valide per tutti, tutto deve essere riportato all'universalità; la scelta del linguaggio formale attraverso cui producono arte dunque deve basarsi su criteri universali. ~~Il~~ Mondrian non è il solo pittore del movimento, come dimostra *Contra Composizione I* (1924) di van Doesburg, principale animatore del De Stijl che diffonderà le loro teorie in Europa. Nel 1924 nasceranno dei contrasti tra van Doesburg e Mondrian proprio per l'introduzione in *Contra Composizione II* della linea obliqua, dovuta all'incontro con El Lissitzkij, fondatore del Costruttivismo russo che aveva tra i propri canoni la diagonale. A partire da questo problema formale Mondrian lascerà il De Stijl in favore del Bauhaus di Gropius, che diventa centro fondamentale in cui convergono tutte le esperienze astratte - costruttivismo, suprematismo, neoplasticismo, il cavaliere azzurro e altri - che sperimentano a scala più ampia le loro teorie anche in relazione al rapporto con l'architettura e le arti applicate. van Doesburg invece avvierà una propria corrente estetica, da lui definita **Elementarismo**; ritiene che la linea diagonale sia un elemento dinamico che rompe l'equilibrio compositivo delle opere, mentre Mondrian la riteneva un elemento decorativo legato al gusto dell'artista.

Seguendo la logica dell'identità tra arte e vita, il De Stijl è un movimento che si presta perfettamente all'idea di **gesamtkunstwerk**; molti elementi verranno infatti informati dallo stesso linguaggio e dallo stesso canone, come ad esempio la *Poltrona di Rietveld* (1917) di Gerrit Rietveld, considerabile come un manifesto dell'arte neoplasticista nel mondo del design: l'opera è data dalla scomposizione degli elementi di una sedia in diversi piani con colori distinti in base alle funzioni (seduta - schienale - montanti e traversi), in una composizione in legno laccato in cui ogni piano sembra che fluttuasse, come se fosse sospeso in uno spazio continuo ed indipendente rispetto agli altri elementi. L'uso dei colori primari con l'aggiunta successiva ~~di~~ di alcune gradazioni di grigio diventerà la scala cromatica ufficiale del movimento.

Una delle prime opere significative di architettura neoplasticista è il *Caffè L'Annette* (1923-26) di Strasburgo, realizzato da Theo van Doesburg e Hans Arp. Il locale, all'interno di un edificio nel cuore di Strasburgo, è un intervento di ristrutturazione degli interni di un edificio del XVIII secolo, progettato da François Blondel con funzione militare; il locale secondo il progetto affidato a van Doesburg doveva fungere da caffetteria, sala da tè, bar, sala da biliardo, sale per banchetti, da ballo, uffici e cucine; negli interni si legge la messa a punto dell'elementarismo in van Doesburg, con un ampio uso

di disegni particolarmente evidente nella sala cine-dancing, destinata sia al ballo o cabaret che per seguire proiezioni; sul fondale dello schermo e sul soffitto sono organizzati dei quadrati inclinati di 45° rispetto alle orizzontali, veicolando un effetto di tensione, tutto è in movimento dinamico, accentuato ulteriormente dalla leggera estrusione delle superfici colorate. Oltre al disegno delle pareti, van Doesburg disegna tutti gli arredi, dall'illuminazione agli impianti di ventilazione; in una piccola sala da ballo riesce ad integrare nel disegno dei riquadri i condotti d'aerazione, offrendo un unico disegno continuo e coerente, armonicamente connesso nel disegno complessivo.

Altro importante progetto è quello della *Maison Particulière*¹⁹²³, non realizzata, realizzata in collaborazione con Cornelius van Eesteren. Il progetto si può definire un'architettura manifesto; è un'architettura non massimale che rompe coi principi e la tradizione *beaux-arts*: è priva di simmetria, non c'è gerarchia tra i prospetti; i piani che compongono le facciate sembrano in equilibrio-dinamico, non statico come l'equilibrio compositivo della tradizione - tra loro. In quest'opera sperimentale i volumi sono espressi mediante piani colorati che sembrano poggianti, ruotano intorno a un fulcro centrale in un equilibrio dinamico e asimmetrico; l'opera è anti-cubica e anti-decorativa: il colore nel *De Stijl* è parte del linguaggio, non ha significati decorativi, restituisce sensazioni come parte della poetica del movimento.

La prima casa *De Stijl* effettivamente realizzata è la Casa Schröder - Schröder (1924) a Utrecht, di Gerrit Rietveld. Nella ricerca del movimento sono fondamentali le influenze di Berlage e la sua architettura spoglia che mette in evidenza le masse, i volumi, i mattoni e quelle di Wright, che disegna lo spazio attraverso l'esaltazione di piani orizzontali, le articolazioni volumetriche; era diventato noto per la pubblicazione nel 1910-11 del *Wasmuth Portfolio*, gli olandesi ne riconosceranno l'architettura influenzando a loro volta l'ambiente tedesco: Mies van der Rohe studierà l'opera di Wright mediata dall'architettura del *De Stijl*; il primo progetto di architettura propriamente *De Stijl* in architettura è di Robert van 't Hoff, che vede l'opera di Wright viaggiando in America prima della guerra, realizzando un'abitazione in stile wrightiano, seguita da altre realizzazioni nel movimento con lo stesso richiamo, meno riuscite; fino al 1920 la produzione architettonica in Olanda è scarsa; dunque l'opera di Rietveld del 1924 è considerata dalla critica la prima vera opera rispondente ai canoni del neoplasticismo.

La casa Schröder - Schröder sembra infatti rappresentare la trascrizione dei canoni estetici della *Maison Particulière*; sembra ottenuta da una scomposizione di piani intersecanti e aggregati con una cura tale da farne apparire alcuni come sospesi, con altri che sembrano fuggire. Non c'è simmetria, ogni elemento è in equilibrio dinamico e asimmetrico con gli altri.

La committente è un'artista, che richiedeva un ambiente non convenzionale per sé e per i suoi figli che le

permettesse al contempo di avere uno spazio personale per dedicarsi alla sua arte; partecipa attivamente alla progettazione della casa, sul letto di testata di una schiena di fine XIX secolo, che volta all'occhio. Prendendo spunto dalla estetica cubista, la casa si trasforma secondo la quarta dimensione strutturando un sistema di pareti scorrevoli su binari: lo spazio dell'atelier può diventare uno spazio della collettività; se al primo piano le pareti vengono interamente aperte lo spazio diventa unico e aperto, interamente libero. Al pianterreno le pareti sono fisse; la zona soggiorno era nell'angolo Sud-Est, dal quale originariamente si poteva godere del paesaggio circostante.

All'esterno la distinzione tra piani è oscura dall'uso di profili esili di finestre, ringhiere, montanti e altri elementi verniciati nella tonalità del movimento per risaltare sulle pareti, in un'opera curatissima nei dettagli, riscontrabile anche negli interni, progettata come in un'opera d'arte totale, tutto si integra con lo stile complessivo della casa, in una composizione fortemente coerente; è inoltre presente uno spigolo di vetro al primo piano.

Negli anni 1915-31 l'architetto Willem Dudok, formalmente non riconosciuto nel movimento De Stijl ma che viene influenzato dal movimento, realizza il Municipio di Hilversum, città-giardino a 30 km di Amsterdam che si sviluppa in centro urbano proprio negli anni di attività e sviluppo nell'architettura olandese; nel 1915 Dudok viene nominato capo dell'ufficio comunale, gli vengono affidati numerosi incarichi come la supervisione dello sviluppo dell'intero abitato e la realizzazione di nuovi edifici comunali, tra cui il palazzo municipale che doveva rispondere alle nuove esigenze del complesso urbano in crescita. Il progetto richiede un lungo lavoro, con numerose versioni del progetto ed altrettante ipotesi di collocazione: inizialmente si pensava ad una costruzione nel centro della città, viene invece realizzato in un parco, dallo stile eclettico iniziale si giunge al linguaggio visibile oggi.

La committenza richiedeva che l'edificio rispondesse alle nuove esigenze della popolazione, con moderne ed efficienti strutture per uffici e servizi tecnici comunali e che svolgesse allo stesso tempo una funzione simbolica e rappresentativa per la città; costante nei progetti di Dudok è infatti la torre.

L'opera risente evidentemente dell'influenza di Frank Lloyd Wright, con forme molto lineari data dalla composizione di più blocchi prismatici, che conferiscono monumentalità senza necessità di decorazione. L'edificio, realizzato in CLS-A, è interamente rivestito in laterizio a facciavista biendo dalla dimensione leggermente allungata in modo tale da ancorare al territorio l'opera.

La planimetria rende intuibile come l'edificio si articoli attorno ad una corte interna, sistemata a

giardino, attorno alla quale sono presenti tutti gli ambienti amministrativi; è presente anche una corte passante con la strada di accesso alla città, delimitata da corpi più bassi con i volumi di servizio. L'organizzazione prevede sale destinate al pubblico al piano terra e ambienti più rappresentativi a sud per questioni di soleggiamento. Le finestre, lunghe e strette, richiamano l'ispirazione orientale delle prairie houses.

Negli interni, come insegna Wright nelle prairie houses Dudok organizza il focolare della comunità - la sala consiliare - nel centro compositivo dell'opera, dalla quale si dipanano i percorsi. L'interno è principalmente in marmo (bianco e nero), legno scuro, carta da parati decorate ma anche tessere d'oro, utilizzate in particolare nelle colonne del salone dei ricevimenti con un gusto orienteggiante-mistico; le sedie della sala conferenze richiamano invece Mackintosh.

Altro importante architetto del periodo è Jacobus Johannes Pieter Oud, che nel 1917 realizza insieme a van Doesburg la Casa di Vacanza de Koning, suo primo progetto architettonico; van Doesburg si occupa invece del disegno e dei colori della pavimentazione, oltre che delle porte. Il progetto è ancora un intervento di interni in un edificio esternamente rivestito in mattoni con una disposizione assiale e un tetto a falde con facciate gerarchiche.

Proragista nell'intervento di Oud è la scala, concepita come un subo trasferato di transizione tra la privacy dei piani superiori e la zona delle attività collettive del piano terra; dal volume ricava delle panchine all'interno della sezione muraria (non a tutta altezza) separando le pareti della tramba dalle scale creando delle aperture per il passaggio della luce negli angoli. Il disegno di van Doesburg - non decorativo - è fortemente geometrico con un motivo disorientante che crea una tensione dinamica in un ambiente altrimenti simmetrico e ordinato, lontano dall'estetica neoplastica.

Nel 1925 Oud realizza il Café de Unie a Rotterdam, sua opera più nota; Oud è tra i fondatori del gruppo ma nei 15 anni dal 1918 è architetto capo del ~~per~~ municipio di Rotterdam, per cui progetta principalmente edifici residenziali a basso costo; abbandona dunque il movimento nel 1921. Nel Café però è evidente la sua ferma adesione ai principi del De Stijl, con una facciata che già pare citare un'opera di Mondrian. Il locale, realizzato in un lotto 15x6, vede due ambienti per i clienti, prossimi alla facciata, e la zona dei servizi sul retro. Il progetto viene affidato ad Oud con la clausola che sarebbe stato demolito entro 10 anni, con l'idea di un edificio temporaneo; l'edificio resisterà per 45 anni, venendo distrutto da bombardamenti durante la guerra ma verrà ricostruito in un lotto a 500m da quello originario nel 1986 (Carl Weber) con una fedele lettura del progetto originale. La facciata è composta da una griglia di elementi che, come una scrittura compositiva, raggruppa le finestrate in base alle esigenze funzionali.

In campo urbanistico Oud realizza diversi quartieri residenziali, tra cui il più importante è il quartiere operaio di Kiefhoek a Rotterdam (1925), organizzato in una successione di case a schiera secondo uno schema piuttosto regolare a 2 livelli su una vasta area delimitata da case tradizionali a schiera - in mattoni con tetto a doppio spiovente - che contrastano con le case in intonaco bianco e copertura piana di Oud. Il progetto si caratterizza per la ripetizione dello stesso modello lungo i tracciati viari; ad esse si alternano dei negozi, principalmente nei lotti d'angolo, caratterizzati da un angolo smussato con un'estetica che anticipa parzialmente l'estetica razionalista.

Ogni cellula abitativa è attentamente studiata per far fronte ad una larghezza di ~~appena~~ appena 4,10m secondo uno schema ad alloggi duplex con al piano terra ambienti di cucina e soggiorno; una scala semicircolare con bagno porta al piano superiore, in cui sono collocate tre camere da letto. L'arredamento è estremamente semplice, studiato al dettaglio secondo l'esistenzialismo pur con una ricerca formale dell'estetica neoplasticista che caratterizzerà Oud.

Realizza un intervento analogo per il *Weissenhofzeidlung* (1927) di Stoccarda, con case a schiera (5) con un fronte stretto e uno sviluppo con giardino sul retro, orientate in modo tale da avere i servizi a Nord e la zona giorno esposta a Sud; lo schema è analogo al Kiefhoek, con una scala a sviluppo rettilineo culminante in un balcone-giardino d'inverno, con un'evidente sperimentazione che lo caratterizzerà in numerose altre opere.

Il Costruttivismo Sovietico

Maglio

A valle della grande rivoluzione Russa del 1917 nasce dalle ceneri del regime zarista l'Unione Sovietica, evento che cambierà il corso della Storia: nasce il primo regime ispirato direttamente alle teorie del comunismo o del socialismo reale, con un riflesso anche sulla cultura occidentale; la rivoluzione veniva interpretata dagli intellettuali come una presa di potere del popolo contro il regime assolutista e schiavista (servitù della gleba), quasi feudale, degli zar, evento di importante giustizia sociale secondo la maggior parte delle figure del tempo, salvo poi la presa di potere di Stalin, ferocissimo dittatore. I sovrani occidentali a differenza di quanto detto non vedranno come positive il cambiamento, puntando ad una conservazione dell'ancien régime.

Il Costruttivismo è profondamente legato al tema politico e alla rivoluzione d'Ottobre, costituendo il vero e proprio contenuto delle opere; la forma è quella più all'avanguardia della ingegneria, basata sull'uso dell'acciaio e di strutture virtuosistiche riprese dalla tradizione innovativa dell'Ottocento.

Personaggio fondamentale per comprendere l'estetica costruttivista è Kasimir Malevič; personaggio apolitico che risentirà delle sue posizioni venendo escluso dalle principali istituzioni culturali; inventerà la corrente del Suprematismo e uno dei tre grandi astrattisti (con Mondrian, che influenza gli architetti olandesi e Mies van der Rohe, e Kandinskij con la sua esperienza nel Bauhaus); già nella *Composizione suprematista: quadrato rosso e quadrato nero* del 1915 si nota una posizione molto estrema; a differenza della ricerca dell'equilibrio delle forme di Kandinskij Malevič arriva all'essenziale, secondo «la supremazia della sensibilità pura» della geometria, degli elementi essenziali, giungendo a incredibili risultati concettuali come *Quadrato bianco su fondo bianco*, definito da una differente pennellata con una semplificazione formale esterna, una riproduzione della sensibilità pura, in un soggetto non reale ma molto più interiore; altra definizione dello stile è la supremazia del Noumeno sul fenomeno, con chiaro riferimento all'intelletto e ragionamento interno e indipendente dal fenomeno, dal mondo esterno, la *res cogitans* cartesiana.

Le ricadute in architettura sono numerose; in questi anni di avanguardie il rapporto tra arte e architettura è molto stretto; lo stesso Malevič immagina delle architetture, realizzando dei modelli che definisce *architettura cieca* poiché dati dall'accostamento di forme pure (1923) parallelepipede tra loro giustapposte; non rappresenta un'architettura verosimile o abitabile, il suo interesse è formale (intersezione di volumi, anche se ne disegna una pianta); si nota però una certa affinità con il De Stijl e l'intersezione di piani (ad esempio una pensilina sporgente). Attraverso la sua pittura influenza l'architettura propriamente costruttivista.

Uno dei personaggi più importanti del movimento è El Lisickij, figura eclettica che otterrà numerosi contributi ad architettura, ingegneria, grafica, design; è redattore di riviste e incide molto nella cultura del tempo; in *Con il cono rosso colpisce i bianchi* (1919), collage a metà tra grafica e pittura, veicola un forte messaggio propagandistico contro il vecchio regime e l'Armata Bianca controrivoluzionaria della guerra civile del 1918, il cui "colore" era associato alla corona zarista degli zar bianchi. La composizione vede infatti un cono rosso la cui punta penetra al centro di un cerchio bianco, cuore metaforico del movimento. Il clima fortemente politico è ancora più evidente nelle rappresentazioni dell'*Apparato decorativo del Cremlino per il I Anniversario della Rivoluzione d'Ottobre*, realizzato da Viktor e Aleksandr Vesnin, architetti costruttivisti che progettano un intero allestimento con una cerimonia con marcia e molte altre celebrazioni.

Tra i suoi numerosi progetti, El Lisickij immagina nel 1924 un *Grattacielo orizzontale per uffici* a Mosca, con delle grandi torri abitate che sorreggono una grande struttura orizzontale come virtuosismo tecnico ripreso dall'ingegneria.

Nel 1920 progetta una struttura più piccola ma con un profondo significato: è la *Tribuna Lenin*, pensa

ta per i comizi del grande leader della Rivoluzione. Si compone di un traliccio sfilato che fa perna su un cubo in CLS-A da contrappeso contro la leva con un elemento mobile che eleva il leader per poter parlare alla massa, sormentato da un tabellone con le parole chiave della Rivoluzione, come **ПРОЛЕТАРИИ** (proletariato). Il concetto dunque è fortemente politico, la forma direttamente derivata dall'ingegneria o dalla ingegneria industriale.

El Lisickij è anche una figura di tramite tra cultura occidentale e cultura sovietica; viene mandato infatti dalle autorità di Mosca in giro per l'Europa per stringere legami e contatti con artisti, promotori culturali e riviste occidentali per diffondere il messaggio e accreditare il nuovo stato sovietico presso gli occidentali; a Berlino in particolare lavorerà molto, conoscendo Mies van der Rohe, si sposta poi in Svizzera dove incontra Hannes Meyer (pre-Bauhaus); promuove inoltre la rivista **ВЕЩЬ**, *Oggetto* (si legge *Vesì*), richiamo alla macchina, che risponde strettamente alla propria funzione; nella copertina del n°3 è infatti presente una spazzone ferroviaria, frutto dell'ingegneria, è oggettiva, ha una forma non dipendente da considerazioni estetiche soggettive. Affianco alla macchina sono presentati due quadri di Malevič suprematisti, assemblati perché l'arte pura del suprematismo è ugualmente oggettiva, ridotta ai suoi elementi costitutivi e al Neumeno. La rivista è edita anche in francese (*Objet*) e tedesco (*Gegenstand*) perché la rivista viene stabilita a Berlino e il francese era la lingua internazionale dell'epoca, nota a tutti.

Nel collage *Tatlin* che lavora al monumento alla III internazionale (1920), El Lisickij raffigura l'architetto che lavora a detto monumento, pensato per l'organizzazione che riunisce i partiti comunisti di tutto il mondo, celebrata a Mosca con questa torre - non realizzata - che avrebbe raggiunto una altezza di 400m, dominando sulla città (nuova capitale, nell'epoca zarista era San Pietroburgo) e contraddistinguendo la nuova capitale con un traliccio metallico costruito come una spirale evolvente verso l'alto, con un riferimento alla Torre di Babele (quadri di Bruegel) che conteneva tutte le lingue del mondo; la struttura infatti non era riferita a Mosca ma a tutti i Partiti Comunisti del mondo. All'interno la struttura avrebbe dovuto contenere tre forme geometriche pure (cilindro, piramide, cubo) che avrebbero ruotato in base a ore (semistera in alto), giorni (cilindro), mesi (piramide), anni (cubo in basso, effettua una rotazione all'anno), probabile riferimento simbolico alla Rivoluzione e ai processi storici che vi trovano compimento. Pur non essendo realizzata, l'opera diventa il simbolo del Costruttivismo sovietico e El Lisickij ritrae dunque Tatlin con un compasso che gli parte dagli occhi che guarda a forme pure che si rifanno a Malevič e delle formule matematiche con cui l'architetto (forse più ingegnere) calcola le strutture. Viene realizzato un modellino alto 3m a Stoccolma (e altri).

1922-23


Particolarmente importante è il progetto del Ristorante sulla Rocca, pubblicato su molte riviste occidentali creando anche problemi nella pubblicazione. L'opera, di Vladimir Ščukhov, studente dell'università Vkhutemas di San Pietroburgo (una sorta di Bauhaus russo, scuola di avanguardia in cui s'insegnava a progettare le strutture moderne metalliche con laboratori etc.), il cui professore di Architettura, Ladovskij, viene erroneamente attribuito come autore dell'opera per molti anni.

Il progetto, particolarmente avveniristico, immagina la costruzione a sbalzo su una roccia con una travatura metallica incassata nella roccia sulla quale è sospeso il ristorante, cui si accede tramite una teleferica secondo un progetto estremamente avanguardistico in metallo e vetro. I disegni prodotti sono in una tavola con due prospettive e una pianta (non molto chiara), che venne spedita a diverse riviste, tra cui la svizzera Das Werk (l'Opera) che ne rimane colpita, - è la rivista ufficiale degli architetti svizzeri - e la pubblica, ma capovolta; la struttura sembra dunque poggiata sul terreno e su un pendio. Gli architetti svizzeri del gruppo ABC si accorgono dell'errore, tra cui l'olandese Mart Stam che lavorava con Meyer, in quanto specialista di disegno, realizza una prospettiva del progetto per far comprendere l'opera, che verrà pubblicata e sarà il principale veicolo di diffusione.

Nel 1925 a Parigi si tiene l'Exposition des Arts Decoratifs sull'Esplanade des Invalides, in cui figurano il teatro di Perret, il padiglione dell'Esprit Nouveau di Le Corbusier ed un terzo edificio moderno ed importante russo, unici elementi moderni in una manifestazione altrimenti Art Deco (ad esempio il Pavillon de Collectionneur di Pierre Patena), con forme geometriche semplici ma con forte decorazione ed elementi curvi, talvolta con richiami eclettici; si dice che lo stile nascerà proprio in quest'occasione, con forte geometrizzazione in elementi semplici e chiari ma con un forte aspetto decorativo.

In questo contesto si colloca il padiglione in legno e vetro di Konstantin Mel'nikov per la CCCP, opera di un modernismo estremo ed unico, con un forte dinamismo dato da un totale abbandono della scatola muraria con un possibile parallelo con il Decostruttivismo per la giustapposizione di volumi, le diagonali, la copertura inclinata e l'assenza di geometrie regolari. Il contenuto è ancora politico: la scala è sormontata da scritte in francese sulla CCCP, il simbolo di falce e martello, la predominanza del russo. A livello formale si legge invece un taglio diagonale nel lotto stretto e lungo ottenuto tramite la realizzazione di due scale che dirigono verso la parte centrale, di accesso all'ambiente, le quali presentano inoltre dei gradini non ortogonali alla parete su cui insistono, con un ulteriore slittamento. Ad una delle scale si appoggia una torre, traliccio che allude alle strutture ingegneristiche; ulteriore innovazione è la struttura, non in acciaio ma in legno in virtù dell'economia e smontabilità.

Il Costruttivismo si evolve nella madrepatria anche attraverso le sperimentazioni di

Ivan Leonidov, che nel 1927 propone un progetto (non realizzato) per l'Istituto di studi bibliotecari Lenin a Mosca, complesso con biblioteca e spazi di cultura definiti con forme geometriche pure che però dellimitano funzioni ben precise; nella composizione sono leggibili sfere, coni rovesciati, cilindri e parallelepipedi; il progetto della pianta appare quasi come un quadro astratto . È chiara la fascinazione per l'ingegneria strutturale; la torre ad esempio si lega con un pilastro in acciaio tramite dei cavi di sostegno, usati anche per il sostegno della sfera di vetro.

I fratelli Vesnin, già impegnati nelle scenografie della cerimonia del I Anniversario della Rivoluzione a Mosca, vengono incaricati nel 1924 di progettare il Palazzo della Leningradskaja Pravda (ПРАВДА), quotidiano di Stato del partito ("la verità"), fondata con una struttura in acciaio con controventature sulla facciata, irrigidimento per assorbire gli sforzi orizzontali.

Realizzano inoltre un progetto per il concorso del Palazzo dei Soviet di Mosca (1932-33), il Parlamento in cui ogni rappresentante dei Soviet si riuniva; rappresenta dunque il simbolo della nuova nazione. Al concorso parteciperanno anche numerosi occidentali, come Le Corbusier, Gropius e H. Meyer (che all'epoca viveva in Russia).

Il progetto dei Vesnin, non vincitore, si fonda su un grande elemento ovale, la grande sala, che sventa su un basamento su parallelepipedo su pilastri sulla riva della Moscova; la grande sala è l'elemento decisivo del progetto.

Dopo la sua parentesi al Bauhaus nel 1928-30, Hannes Meyer è costretto a dimettersi e si trasferisce nella Russia di Stalin, dove vivrà fino al 1936 progettando città, quartieri, partecipando anche al Piano Regolatore di Mosca (anche altri architetti si sposteranno brevemente a Mosca, tra cui Bruno Taut; c'era ancora l'idea positiva della giustizia sociale; proprio negli anni '30 inizia la politica dittatoriale di Stalin. Aspetto fondamentale del Palazzo dei Soviet era la funzione durante le grandi manifestazioni, come per il 1° Maggio; Meyer infatti nel suo progetto ritrova un grande corteo che si dirige verso la sala ovale circolare cui contrappone un palazzo per uffici e un'altra sala a ventaglio.

Anche Gropius immagina il percorso, segnato da un elemento puntinato che dalla piazza rossa va verso il nuovo elemento che si confronta col Cremlino.

Le Corbusier sembra ripeterne la sala con palazzo per uffici della Società delle Nazioni, dividendo nettamente le due funzioni; per la sua alta opinione di sé era convinto di vincere e dirà parole molto aspre nei confronti del concorso.

Il progetto vincitore è di Boris Iofan, con un progetto di un edificio che diventa una sorta di immenso basamento per una colossale statua di Lenin con il pugno alzato. Nel suo disegno prospettico a colori ritrae un glorioso corteo, esplicitando la funzione della piazza e dell'edificio nelle grandi manifestazioni di massa. Il progetto corrisponde al corso dell'architettura sovietica che Stalin vorrà far prendere; il Costruttivismo verrà considerato borghese e rifiutato (come il razionalismo italiano con Mussolini, che preferirà la dimensione più classica di Piacentini) in favore del classicismo, che si rifà a Palladio: l'architettura staliniana sarà composta da colonne con capitelli ionici/dorici, rifacendosi a Schinkel e al classico. Il progetto di Iofan, simbolica fine del Costruttivismo, viene scelto perché se la CCCP si propone come dittatura del proletariato, in cui contadini e operai dominano il sistema, le persone più umili non possono comprendere i profondi significati del Suprematismo o del Costruttivismo come il Mel'nikov parigino; sono opere comprensibili solo con un'educazione borghese. A questo proposito infatti Meyer andò in un Soviet chiedendo al popolo: «Cosa vi piace nell'architettura?»; Il popolo rispose: «colonne».

Meyer entrerà in crisi, passando da un'architettura razionalista ad una regionalista.

La Nuova Oggettività - Neue Sachlichkeit

Il termine Sachlich oltre a voler dire oggettivo ha anche il significato di razionale; il movimento ha per oggetto ciò che risponde unicamente al proprio funzionamento, senza dipendere da una dimensione arbitraria. Come una scelta di puro carattere estetico; obiettivo è il funzionalismo stretto.

Il movimento si sviluppa prevalentemente in Germania, Olanda e Svizzera (parzialmente anche in Austria). Molto vicino - anche in rapporti di amicizia con alcuni esponenti, soprattutto gli svizzeri - al movimento è E. I. Lisickij, che chiama la sua rivista *Oggettiva* proprio perché tratta ciò che è strettamente funzionale, oggettivo, che non può essere progettato se non in quel modo perché risponde a una precisa funzione; il suo autotitolo *Il Costruttore* (1924) si ritrae non come architetto, termine legato all'Ottocento e agli stili, ma come costruttore.

A Berlino E. I. Lisickij contrae una malattia polmonare legata alla TBC, all'epoca trattata con la permanenza in sanatori ~~con~~ in montagna e l'esposizione all'aria pura; arrivato a Zurigo viene accolto dall'olandese Mart Stam e dall'architetto di Basilea Hans Schmidt, col quale si confrontano istituendo un rapporto di corrispondenza e collaborazione.

Le due erano parte di un gruppo - con Hannes Meyer - di Basilea, rappresentato dalla rivista ABC, che si poneva di ripartire da capo e riscrivere le leggi dell'architettura abbandonando qualsiasi estetismo, grande nemico del movimento. Nelle pagine della rivista infatti prendono progetti di architetti di vario tipo e se non li condividono pubblicano i progetti contrassegnati da X, tra cui si trovano progetti espressionisti, tutti quelli

che hanno tendenze verso la Storia e tendenze estetizzanti, come il Progetto per il municipio di Stoccolma o la fabbrica Hoechst di colori di Francoforte realizzata da Peter Behrens, grande padre del movimento moderno; viene pubblicata senza X la tribuna Lenin oltre ai loro progetti, come il Progetto di torre dell'acqua (1927) di Mart Stam, un traliccio sormontato da cilindro, è il riprogetto del serbatoio d'acqua di Basilea reinventato da Hans Schmidt (non realizzato), con una struttura apparentemente in CLS sormontato da un cilindro e con una scala verso l'alto; il progetto però sembra avere componenti espressioniste, nell'accentuazione delle verticali, il rapporto tra pieno e vuoto e tra vetro e superficie opaca. Domanda fondamentale nell'analisi di queste opere, forse priva di risposte, è: "È possibile creare qualsiasi tipo di edificio assolutamente priva di ricerca estetica?". Già la scelta di una qualunque forma potrebbe derivare da una scelta personale; si pone una contraddizione in termini: costruire edifici oggettivi forse è un'utopia.


Anche il Ristorante sulla roccia di Šenkov viene considerato come progetto oggettivo, motivo per cui Stam realizza la prospettiva, ma anche il vicinissimo dello sbalzo può essere una scelta estetica, non strettamente dipendente dalla funzione.

Hannes Meyer in questa prima fase - prima del Bauhaus - ha uno studio a Basilea in cui collabora con il collega Schmidt e con ABC; diventerà famoso nella scena architettonica europea grazie a due progetti non realizzati ma pubblicati in numerose riviste, tra cui quella del Bauhaus.

Primo progetto è per la Petersschule (1926, Scuola di San Pietro perché su una piazza omonima) di Basilea, in una piazza circondata da case tradizionali con tetti a falde in cui immagina una struttura ipermoderna a struttura in acciaio con una grande pensilina dominante sulla piazza il cui forte sbalzo, utilizzato per permettere le attività di educazione fisica in qualsiasi clima oltre che per scopi civili, è sorretto da tiranti in acciaio. Dopo aver perso il concorso, quando la rivista del Bauhaus ne richiede una copia per la pubblicazione Meyer ne elabora una seconda immagine, più coerente con i suoi ideali; resta l'idea della pensilina metallica, le rielaborazioni sono molto limitate; principalmente una scala metallica esterna sul retro, la rimozione di alcune finestre a nastro.

Altro importante progetto è quello del concorso per la sede della Società delle Nazioni a Ginevra (1927), rappresenterà uno dei due grandi moderni del concorso insieme a Le Corbusier, nello anno del Weissenhof di Stoccarda e della pubblicazione di molti libri importanti sull'architettura contemporanea. La storiografia tradizionale ~~say~~ (Franklin, Giedion, Pevsner...) segnerà questo

concorso in maniera manicheista tra il bene del modernismo e il male degli architetti ancora legati alla tradizione, che però vince; Le Corbusier rimarrà molto seccato (case per il palazzo ONU a New York, in cui dirà che gli hanno copiato l'idea).

Il progetto di Meyer si basa sullo stesso concetto di Le Corbusier: dividere le due grandi funzioni in altrettanti volumi: una sala assembleare ed una torre per uffici. La torre però è formata da un blocco centrale e due elementi laterali legati da ponti  in una composizione interamente vetrata con un preciso simbolismo: la trasparenza del vetro simboleggia la trasparenza della diplomazia internazionale, usata in questo modo dagli espressionisti e Bruno Taut secondo la teoria di Scheerbart; Meyer la riprende ma in chiave oggettiva: la società nasce per interessere relazioni tra gli stati ed evitare guerre attraverso la diplomazia. La sala delle assemblee viene progettata interamente in base a considerazioni acustiche con una calotta che non segue alcuna forma estetica; ha un andamento parabolico per precisi requisiti acustici; nella relazione di accompagnamento Meyer dice che le travi sono a volte all'interno, altre fuori a seconda della riflessione dell'onda sonora; la sua dichiarazione più significativa però è: « questo edificio non è né bello né brutto ma è GIUSTO ». Con questo riassume perfettamente la corrente, che non ricerca canoni estetici o antiestetici, ma segue precisi criteri di funzionalità; alla base di quest'idea forse c'è la consapevolezza che i gusti nel tempo cambiano (l'Art Nouveau non era apprezzata fino agli anni '70, il Barocco fino a fine Ottocento...).

Al suo arrivo a Dessau Meyer progetta le Case a Ballatoio (1929-30), le cui differenze rispetto a quelle di Gropius rientrano in questo discorso, così come il progetto dell'urbanista Ludwig Hilberseimer per una City a Berlino (1928-30), docente di urbanistica chiamato da Meyer per la nuova materia del Bauhaus e grande amico di Mies van der Rohe (lo seguirà infatti a Chicago).

La nuova City, non realizzata, si costituisce di numerosi complessi abitativi identici con scale esterne con una corrispondenza cronologica-formale con Meyer ma ripetuta all'infinito, forse con l'idea di città-catena di montaggio prefigurata anche da Gropius, una città prodotta dagli architetti come se fosse un prodotto industriale; a distanza di anni lo stesso Hilberseimer criticerà il proprio progetto, dicendo negli anni '50: « This was more a Necropolis than a Metropolis ».

In questo contesto si colloca anche ^{"Mai"} Ernst May che opera a Francoforte come Stadtbaurat e architetto progettista, che realizzerà numerose Siedlungen, così tante da essere raccolte nella rivista mensile Das Neue Frankfurt (in parallelo con altre città come Berlino); nel 1930 scappa dalla Germania per lavorare brevemente in Russia, competendo con Meyer.

Nel progetto di numerosi alloggi popolari May opera con l'ottica di una produzione industriale


1925-30

prefabbricazione

attraverso, come detto con Gropius, standardizzazione-tipizzazione-modularità; e lavora dunque dei moduli ripetitivi con misure standardizzate, lavorando rapidamente con elementi prefabbricati. Le sue piante sono infatti standardizzate ma con diverse tipologie in base al numero di abitanti (fino a circa 7); da ciò nasce il concetto di **existenzminimum**, la volontà di ridurre al massimo spazi (e costi) mantenendo un comfort moderno (bagni, cucine, ambienti di soggiorno).

Tra le sue Siedlung più note figura quella a **Bruchfeldstrasse** (1925), realizzata nell'anno di ripresa economica nella Repubblica di Weimar oltre al passaggio dall'Espressionismo del 1923 al Razionalismo; la Repubblica finanzia un'intensa campagna di edilizia popolare nel paese.

Il Siedlung ha però una forma atipica a zigzag con un portico centrale con laghetto e dei tetti-giardino, simile al concetto della Siedlung Britz di Taut; produzione tipica sono invece le stecche con giardino posteriore dedicato ad orto e anteriore di ingresso.

Nel 1926 May si affianca alla progettista **Margarthe Schütte-Lihotzky** per portare alle massime conseguenze il suo concetto di **Existenzminimum** poiché, "in quanto donna", comprendeva meglio le esigenze in cucina e poteva agevolare il lavoro di una donna. Nasce dunque la **Frankfurterküche** (cucina di Francoforte, oggi esposta al MAC di Vienna), progetto di grande successo per la razionalizzazione degli ambienti che consente alla donna di lavorare di meno e avere più tempo per sé stessa pur mantenendo spazi contenuti; vengono impiegati diversi elementi componibili e tavoli a scomparsa, con piani da lavoro che possono essere spostati, illuminazione elettrica, acqua corrente, fornelli moderni e diversi elementi innovativi, come il mobile-dispenza con cassettini-dosatori come quelli recentemente commercializzati dall'IKEA: 

In Olanda opera **Oud** che, in contemporanea alla Siedlung di Francoforte di May progetta il quartiere **Kiefhoek** (1925-39) a Rotterdam, in cui evita l'idea di quartiere-dormitorio e progetta una chiesa, dei negozi e altre attrezzature, come se fosse una cellula autonoma; difatti è ad una quota più bassa dell'area circostante e vi si ascende attraverso una strada discendente, come se il luogo fosse distinto e indipendente, con anche una centrale elettrica e delle piazze.

Più che l'existenzminimum di May dunque il quartiere risponde a bisogni più estesi, anche se gli ambienti sono incredibilmente ridotti: non c'è la doccia, ci si lava con il catino, ma Oud non rinuncia all'uso dei colori primari e degli spazi comuni.

Altri architetti olandesi che operano in tal senso sono **Andreas Brinkmann** e **Cornelius van der Vlugt**, a metà più radicali e rispondenti alla Nuova oggettività; lavorano in studio insieme.

Primo edificio di particolare interesse è un Edificio residenziale a Rotterdam (1934), vera città dell'architettura contemporanea e della sperimentazione in Olanda. Il progetto, apparentemente banale, rappresenta il primo vero grande condominio multipiano della Storia secondo la critica; presenta degli alloggi popolari un po' più ampi, prima delle Unité d'habitation di Le Corbusier a Marsiglia (1948); in facciata compaiono degli elementi metallici che verranno ripresi negli interventi degli anni '50, con il corpo scale vetrato che configura il prospetto laterale. La sistemazione, molto razionale, si articola in un corridoio centrale con alloggi laterali in modo tale da avere una balconata di pertinenza.

Negli anni 1926-31 realizzano il Sanatorio Zonnestrand a Hilversum, nel bosco fuori città, concepito in maniera oggettiva, secondo la funzione dell'immersione del paziente in aria pura. La struttura si articola in più padiglioni che si dipanano a stella verso il bosco da un corpo centrale con ambienti comuni; l'edificio, in CLS-A, ha un ampio utilizzo del vetro sia come aspetto simbolico che per il massimo ingresso di luce e calore.

In un'ala ^{del blocco centrale} si legge un'evidente citazione gropiusiana alla scala della Fabbrica Modello di Colonia, con una scala elicoidale a soletta antepartente in un cilindro di vetro; si legge dunque la tradizione dell'architettura industriale e il recente linguaggio del razionalismo spinti alle estreme conseguenze.

Il sanatorio verrà abbandonato una volta trovate cure e vaccini, finendo ridotto ad uno scheletro in CLS-A; di recente è stato avviato un percorso di restauro, è ora luogo di raduni.

A Rotterdam realizzeranno inoltre una fabbrica-simbolo della nuova oggettività, la Fabbrica van Nelle (1927-29) di tabacco, cacao, caffè e altri prodotti provenienti dalle colonie; diventa famosa perché estremamente funzionale, con un primo edificio per uffici curvo con ampia vetrata a nastro con posteriormente (più avanti sulla strada) un edificio a torre destinato allo stoccaggio. I vari plessi sono collegati con ponti coperti in metallo e vetro, che collegano rapidamente lo stoccaggio con le zone di produzione. L'associazione dell'edificio a una macchina complessa ed industriale; si nota inoltre l'applicazione della struttura arretrata rispetto al prospetto secondo la tipica poetica razionalista, qui con pilastri a funge.

Razionalismo e Nuova Oggettività dunque sono affini, anche se i razionalisti, e soprattutto Le Corbusier, hanno comunque libertà nel campo estetico: possono condividere con May e van der Vlugt l'applicazione del vetro, le strutture arretrate in CLS-A e molto altro, ma gli studi più estetici come il proporzionamento in facciata con i tracciati regolatori o il richiamo alla classicità, posizioni razionaliste, non fanno parte della Neue Sachlichkeit, che ragiona unicamente sulla funzione, in maniera radicale.

Ludwig Mies van der Rohe

- = +

Personaggio chiave dell'architettura contemporanea, annoverata tra i grandi maestri della modernità insieme a Gropius, Le Corbusier e Wright. Ha una vicenda biografica particolarmente complessa, vivrà come Gropius e molti altri architetti tedeschi l'ascesa del regime nazista, che lo porterà a fuggire in America (come Gropius). Nasce nel 1886, nel decennio di nascita di molti degli esponenti delle avanguardie del XX sec., come Gropius, Mendelsohn, H. Meyer, Le Corbusier; morirà nel 1969, 4 anni dopo Le Corbusier e in contemporanea a Gropius. Ha un carattere difficile e aspro, che determinerà numerose vicissitudini nella carriera.

A differenza di Gropius, figlio di professionisti borghesi e nipote del celebre architetto Martin Gropius, oltre ad essere berlinese, Ludwig Mies van der Rohe nasce ad Aquisgrana (Aachen in tedesco), città vicina al confine con l'Olanda; questa influenza si rifletterà nella sua carriera con riferimenti al De Stijl, ma è anche parte del suo cognome: fa infatti aggiungere il cognome della madre, caratterizzato dal prefisso tipico della nobiltà olandese (van, come il tedesco von). Oltre ad esser nato e vissuto in una città di provincia, Mies van der Rohe è il figlio di uno scalpellino, artigiano che taglia la pietra in un cantiere; da ciò assorbità la capacità tecnica, accostandosi al materiale in maniera pragmatica; tra tutti gli architetti delle avanguardie infatti è l'unico a mostrare una grande sensibilità per la natura dei materiali, fa quasi una caratterizzazione estetica del materiale, cerca la qualità tattile e visiva del materiale, ragionando non in astratto, ma nella fisicità del materiale. Laureatosi alla TU Aachen si trasferirà a Berlino, dove inizierà a soffrire un complesso d' inferiorità per le sue origini modeste; in particolare avverterà questa condizione proprio con Walter Gropius (probabilmente anche per questo cambia il proprio cognome, mascherando le umili origini).

Nella prima fase a Berlino riesce ad entrare nello studio di Peter Behrens, coabitando con Gropius che, a differenza di Mies, non soffre alcuna cooperazione. Behrens, definito un protezionista, sarà di esempio per i due - soprattutto con la realizzazione della Turbinenfabrik AEG - finché non realizza l'Ambasciata tedesca di San Pietroburgo, edificio classicheggiante con grandi colonne classicheggianti sul prospetto, pietra di rivestimento in facciata... Gropius e Mies lo sciticheranno, dicendo che da grande sperimentatore era invece tornato indietro, con un discorso però non totalmente esatto: Behrens progetta un'ambasciata, edificio di rappresentanza della nazione, nella città neoclassica e monumentale di San Pietroburgo.

Lasciato lo studio di Behrens, Mies inizierà a realizzare delle case tradizionali in quartieri di periferia; nei primi anni '20 realizza però tre progetti - non edificati - particolarmente significativi.

Nel 1921 disegna un Grattacielo per uffici su Friedrichstrasse - durante la Repubblica di Weimar e la fase più espressionista tedesca - interamente in vetro, su pianta triangolare con al centro un blocco ascensori e scale non visibile dall'esterno e una continua sfaccettatura in facciata per far sì che la luce si rifletta e si rifrangano secondo il tipico tema espressionista del vetro.

Nel 1922 progetta un altro Grattacielo di Vetro, a pianta spezzata continua con andamento curvilineo; il gioco di luci segue lo stesso principio; i corpi scala sono all'interno del nucleo della torre; dal modellino prodotto (alto 2m) si vede la struttura attraverso la trasparenza: pur essendo espressionista, la visione di pilastri e solai prelude al Razionalismo.

Nel 1923 progetta un edificio per uffici in ULS-A dal forte sviluppo orizzontale, sottolineato dalla alternanza di fasce orizzontali piene (parapetti in ULS-A) e vuote (vetrate ininterrotte anche negli angoli grazie alla struttura arretrata), con un gioco di vetro espressionista pur in un edificio parallelepipedo, con travi emergenti, pilastri e ricordi trave-pilastro obliqui a vista (tipo fabbrica van Nelle a Rotterdam), temi che anticipano il razionalismo.

Nello stesso anno disegna un Progetto di casa in mattoni (non realizzata), in cui si avverte un primo cambio di sensibilità, con chiare influenze olandesi intuibili in pianta: sono presenti setti ortogonali e una fortissima spazialità, secondo le correnti di Rietveld, van Doesburg e, in ultima analisi, la loro matrice principale, Mondrian; c'era però un'altra matrice considerata dagli olandesi, evidente nella spazialità fluida, nei setti che non si intersecano: Frank Lloyd Wright, che si rifaceva a sua volta all'architettura giapponese e che era diventato noto in Europa con una grande mostra a Berlino nel 1910, di cui non si sa se l'evento si è effettivamente svolto; fu però diffuso il catalogo, un grande libro ben illustrato e lussuoso sulle Prairie House.

Nel 1927 lavora alla Weißenhof Siedlung di Stoccarda, icona della modernità sponsorizzata dal Deutsche Werkbund, associazione di architetti e designer che promuovevano un rinnovamento del linguaggio anche in Architettura, come all'esposizione di Colonia del 1914; il Weißenhof però ha edifici permanenti, destinati ad un uso residenziale (con i bombardamenti alcune case vengono però distrutte). Mies è il coordinatore della planimetria generale; costruisce un impianto viario non tipicamente razionalista, basato su assi ortogonali, ma presenta alcune inclinazioni che rispettano l'orografia collinare del territorio; si riserva per sé l'edificio più importante, un grande blocco di edifici in linea che lamina la composizione.

Le case in linea di Mies presentano due facciate molto diverse tra loro: quella di accesso vede begli ingressi con pensilina e corpo scala accentuato in verticale da vetrate, mentre gli alloggi sono individuati da finestre quasi a nastro. Posteriormente, nel fronte rivolto verso un giardinetto a Nord, sono presenti dei

balconcini in un impianto più semplice, priva di segnature del corpo scala (il corpo infatti non è passante, è presente una parete divisoria tra le aree soggiorno di due appartamenti); il tutto è organizzato nel campo dell'esistenzialismo, con ambienti aventi misure non lussuose; nella pianta generale è interessante vedere come la struttura puntuale dello scheletro strutturale viene sottolineata in un'ottica puramente razionalista; l'edificio presenta infatti intonaco bianco, superfici nettamente delineate, assenza di apparati decorativi, aperture segnate da semplici infissi metallici, assenza di una cornice terminale: il linguaggio è ridotto all'essenziale.

L'architettura razionalista del Weissenhof, bianca e con un'immagine radicalmente diversa dalla tradizione, verrà aspramente attaccata dai conservatori, dalla stampa filonazista; in un fotomontaggio del 1934 che vuole far apparire l'intervento del Deutsche Werkbund come un villaggio arabo tenta di ridicolizzare l'opera, sulla base di chiare tendenze razziste: l'anno precedente vede l'elezione di Hitler, in questi anni molti architetti fuggono dalla Germania; Gropius in quell'anno era infatti a Londra.

Nel 1929 Mies van der Rohe realizza uno dei suoi capolavori: il Padiglione tedesco alla esposizione internazionale di Barcellona. Come tutte le esposizioni, gran parte degli edifici fu ¹⁹³⁰ abbattuta, incluso il padiglione di Mies che viene ricostruito con cura e dov'era nel 1983-86 da alcuni architetti spagnoli, con una fedeltà quasi assoluta. Dalle foto storiche si nota la posizione del padiglione, su un primo asse ortogonale a quello principale, è immerso in un contesto fortemente eclettico: la Spagna in quegli anni aveva vissuto solo rari episodi di razionalismo (1927), l'esposizione aveva dunque un carattere fortemente eclettico, mentre il padiglione di Mies figurava come un capolavoro di equilibrio compositivo e di misura.

Il lotto in cui si articola il padiglione è fortemente caratterizzato: da un lato si affaccia verso una piazza e l'asse viario; posteriormente è delimitato da una quinta verde che lo schermava da un'altra strada; questa polarizzazione impone una precisa direzionalità nell'organizzazione degli spazi e dei prospetti, con il fronte di accesso - che affaccia sull'asse viario - che acquisisce necessariamente un ruolo di primo piano. L'accesso al padiglione è però nascosto: è una scala posta lateralmente nel basamento del prospetto principale, nascosta da una sorta di podio, alla quota di calpestio del padiglione, che solleva l'intero padiglione rispetto al piano stradale secondo un tema che Mies riutilizzerà in molti suoi edifici, soprattutto quelli pubblici, che vengono fisicamente e metaforicamente innalzati. Questo posizionamento della scala, unico accesso, pone il visitatore in un percorso direzionato dal progetto: ci si trova tangenziali al

prospetto vetrato principale, guardando verso il fondo del padiglione, ovvero una parete in travertino con uno specchio d'acqua, una vasca (profonda ~ 10 cm) che riflette e ritrae la luce, anche attraverso i sassi posati sul fondo che veicolano una vibrazione della luce - non apprezzabile in un fondo uniforme - che dialoga con i materiali circostanti: il travertino, marmo ritenuto non pregiato per la sua porosità e le lacerazioni irregolari, vede con Mies (e altri nel moderno) un nuovo ruolo da protagonista per i giochi di luce che si instaurano sulla sua superficie.

La vasca è anch'essa un elemento che direziona il percorso nel fare esperienza dell'opera architettonica, inducendo il visitatore a costeggiare la vasca o rifugiarsi al di sotto della copertura, entrando nell'ambiente vetrato arretrato rispetto al filo del solaio.

Costeggiando la vasca si passa per un'area con sedute che guardano verso la piazza per arrivare ad un padiglione accessorio; un setto in travertino genera un confine tra le panchine e un passaggio retrostante. Passando sotto la copertura del padiglione secondario, anch'essa a sbalzo, ci si può attaccare al percorso posteriore, vero culmine dell'opera: è un cannocchiale prospettico che coinvolge l'intera opera e culmina in *Der Morgen* (il Mattino), statua di Georg Kolbe posta in una vasca scoperta oltre il padiglione principale, ma non al suo centro: la statua è in asse col setto in travertino che delimita le panchine e collega le coperture (vi passa sotto per qualche metro). Il cannocchiale ottico è dunque abbinato ad una successione luce-ombra-luce (aperto-chiuso-aperto) che esalta ulteriormente l'effetto scenografico.

Lo spazio interno è chiuso da pareti interamente vetrate (non propriamente chiuso), vi si accede da una porta - anch'essa vetrata - arrivando in un ambiente con pieno dialogo tra interno ed esterno (secondo la lezione di Wright e dell'Olanda), con spazi fluidi anche grazie a setti murari che non si intersecano fra loro, ma delimitano lo spazio, arredato con celebri elementi progettati da Mies. La differenza tra i setti - in marmi pregiati come l'onice (nero) e la struttura è evidenziata da un accostamento di pilastri a sezione cruciforme in acciaio cromato; si nota la particolare attenzione all'uso dei materiali, lussuosi e piacevoli sia alla vista che al tatto oltre a creare interessanti giochi di luce e riflessione. Dall'interno si può poi accedere alla vasca scoperta e delimitata da tre pareti in lastre di marmo montate a specchio (con disegni simmetrici); tale accesso viene progettato mediante una vetrata che invoglia il visitatore ad uscire per sporgersi oltre la copertura e guardare in alto.

Grande abilità in Mies è il minimalismo: riduce di molto gli elementi costitutivi dell'architettura (oltre ai muri perimetrali sono presenti solo 5 setti!) mantenendo alto il linguaggio e i significati.

Gli arredi Barcellona, in acciaio curvato, avevano una seduta in tessuto (poi in pelle); è particolare l'attenzione posta nel delicato nodo d'intersezione degli elementi curvi \curvearrowright delinato!

A Brno, luogo di nascita di Leos (nell'attuale Rep. Ceca, è oggi nota per l'ottima birra), Mies realizza Casa Tugendhat (1928-30) su una collina in periferia. Contemporanea a villa Müller, ultima opera di Leos nonché la più razionale e ricca di applicazioni del Raumplan, Mies richiama nel suo progetto molti elementi compositivi.

Alla villa si accede da una strada in alto, raggiungendo la quota di un terrazzo e scendendo progressivamente verso lo spazio di soggiorno (accessibile da rampe sia esterne che interne). La successione planimetrica degli ambienti è dunque quella tipica dei villini su due livelli, anche se si entra da sopra.

Le camere da letto sono articolate intorno ad un grande terrazzo, segnato nei disegni di progetto da un quadrettato che Mies utilizza per misurare lo spazio (come nel Padiglione Barcellona, in cui i setti sono sulle linee del quadrettato e i pilastri nei punti d'incrocio); le stanze da letto sono ^{quasi} compositivamente organizzate come delle villette indipendenti, il terrazzo ha un piccolo spazio verde ed una panchina semicircolare che guarda il panorama.

Il livello superiore è collegato agli ambienti di soggiorno mediante una scala curvilinea, che porta in un grande spazio fluido con zone individuate in base alle funzioni, ma all'interno di uno spazio unico. Gli arredi sono disegnati da Mies; lo spazio aperto è dovuto alla struttura, evidenziata dalla cromatura dei pilastri in acciaio cruciforme. Altro elemento di particolare interesse è la grande finestra, che attraverso l'arretramento dei pilastri di 1,50m, dà l'idea di un salotto che galleggia sul vuoto; Mies progetta inoltre un meccanismo automatico che apre completamente la vetrata attraverso delle leve; la vetrata è un elemento flessibile.

La zona pranzo è caratterizzata da un tavolo circolare ed una parete curva in legno (non portante) che dialoga con i pilastri.

Sul lato corto dell'edificio è inoltre presente un giardino d'inverno, spazio verde chiuso da vetrate che separa la zona più intima e tranquilla (soggiorno-studio) dall'esterno.

Negli anni '30 inizia la fase americana: Mies fugge dalla Germania hitleriana nazista, dopo aver diretto il Bauhaus dal 1930 al 1933 su nomina di Gropius (si nota che non è in competizione con Mies, anzi!), la chiusura avviene brutalmente da parte del regime, che lo definisce un coro di bolscevichi comunisti.

Negli Stati Uniti Mies van der Rohe era molto amato dall'architetto Philip Johnson, che trova diverse

si posti di prestigio per lui nelle università americane, tra cui Harvard - che Mies rifiuta perché dal 1936 Gropius era diventato direttore della scuola di architettura; Johnson deve adoperarsi per un'altra soluzione di prestigio, Mies accetta dunque la direzione dell'istituto di architettura dell'IIT (Illinois Institute of Technology) a Chicago, vera città dell'innovazione in architettura grazie alla nascita dei grattacieli.

Appena arrivato, Mies è incaricato di progettare il campus universitario (1939-1941), passa per diverse fasi fino ad una planimetria generale organizzata attraverso il quadrato, delineando dei precisi moduli e rapporti attraverso la griglia, strumento di controllo e proporzione dello spazio.

Tra tutti questi edifici il più celebre è la Crown Hall (Scuola d'Arte e di Architettura; 1950-56. Il nome deriva dal finanziatore, che attraverso questa donazione poteva scaricare un'analoga somma dalle tasse) in cui insegnerà. L'opera è ritenuta il suo capolavoro della fase americana; è sollevata da terra - secondo il suo linguaggio verso gli edifici importanti e collettivi - tramite una scala a due rampe interrotta da una grande pedana che guarda verso il campus; il percorso è qui fortemente assiale, la scala dà accesso ad un grande spazio rettangolare e simmetrico, delineando un'impostazione più classica (viene infatti spesso paragonato dalla critica all'Altes Museum di Schinkel, personaggio amato da Mies) e un equilibrio compositivo dato da una riduzione al minimo degli elementi costruttivi, con pochi setti - che non arrivano neanche al soffitto - uno spazio internamente libero delimitato da 4 pareti perimetrali molto ampie e la griglia modulare nel progetto. Mies riesce ad ottenere uno spazio di 50×70 m interamente libero, privo di pilastri interni, grazie ad una geniale invenzione strutturale: Mies progetta 4 capriate d'acciaio che sorreggono la copertura, una piastra d'acciaio 50×70 , scaricando il peso tramite i propri pilastri (diversi dagli esili elementi metallici che delimitano gli infissi. I setti interni hanno funzione espositiva per gli studenti; non sono dunque in materiale pregiato in virtù della destinazione del luogo: studio e lavoro.

Durante la fase americana Mies van der Rohe diventa uno dei più famosi architetti al mondo; molte delle sue opere saranno imitate, soprattutto i suoi modelli di grattacieli in acciaio e vetro. Sulla celebre Lake Shore Drive, lungolago sul Michigan, realizza delle torri residenziali (1948-51, poi copiate in un lotto adiacente) a telaio in acciaio disposte ortogonalmente fra loro per avere la miglior visuale possibile sul lago, formando al contempo una piazza d'invito. I vani scala/ascensori sono al centro, l'acciaio viene bronzato e il vetro è solitamente scurente. Gli appartamenti sono dei piccoli locali (ma di lusso).

Altro importante progetto di questi anni è la Casa Farnsworth a Plano, località di vacanza

vicino Chicago (1949-50). La committente stava vivendo una relazione con Mies - grande dongiovanni, al Bauhaus una delle docenti era una sua compagna, si suppone infatti che alcuni degli arredi firmati da Mies siano in realtà opera di Lilly Reich - il quale tende comunque ad imporre la propria visione: la casa è una scatola di vetro nel bosco e in prossimità di un fiume, con un'osmosi tra interna ed esterno. La casa è qui sollevata da terra, per evitare umidità da risalita e allagamenti, a ciò si abbina però un significato simbolico: Mies crea una doppia rampa interrotta da una pedana - terrazza che porta ad un portico con ingresso sulla destra; si perde l'assialità, tornando forse all'idea di costruire prospettive. Il blocco centrale, dedicato ai servizi, è circondato da un unico ambiente libero. Alla fine della relazione tra i due la signora Farnsworth attuerà numerose modifiche alla casa, ritenendola scomoda; alla sua morte l'acquirente Peter Palumbo la ripristinerà alle condizioni originarie. Gli interni hanno degli arredi esotici: la "poltrona Barcelona" è sorretta da una struttura tubolare in acciaio.

Unico progetto di Mies a New York è il Seagram Building (1954-58) a Park Avenue, la strada più chic della città; l'opera è realizzata in collaborazione con Philip Johnson, col quale iniziano i primi diverbi: Mies era a Chicago, Johnson diventa il suo delegato a New York che segue il cantiere; i due avranno numerosi scontri, tra cui la decisione di Johnson di esporre dei quadri di Mark Rothko, pittore astrattista morto suicida tagliandosi i polsi in vasca da bagno, che per vari altri problemi finiscono per essere esposti alla Tate Modern di Londra.

Pur essendo in una strada costosissima, dove si cercava la massima rendita fondiaria (l'edificio è principalmente dedicato ad uffici), Mies lascia parte del lotto vuota, allestendo una piazza apparentemente arsicconarica, ma che rende il Seagram Building uno dei più importanti edifici di Park Ave. se non dell'intera città, poiché è un luogo in cui la gente si ferma. La piazza ha due fontane con sedute; lo spazio diventa un'area di aggregazione sociale (viene girato persino un documentario a riguardo).

L'edificio, in acciaio bronzato e vetri smuriti, ha dei primi piani destinati all'accoglienza, con ristorante e bar, con una pensilina e dei pilastri aperti sulla piazza che invitano all'ingresso.

Nel dopoguerra Mies è chiamato a Berlino per la ricostruzione della città (insieme ad altri grandi come Gropius); nel 1962 realizza in prossimità della Filarmonica di Scharoun e Potsdamerplatz - area importante nella competizione tra Berlino Est/Ovest - la Neue Nationalgalerie

(La vecchia Nationalgalerie è di Stüler) in cui Mies insiste sui suoi temi tipici - quadrato, spazio libero interno con 4 pareti vetrate... - con un'ulteriore soluzione per reggere la copertura, una grande e spessa piastra di 50x50 m in acciaio: essa è sorretta complessivamente da 8 pilastri in acciaio (2 per lato, posti a $\frac{1}{4}$ e $\frac{3}{4}$ del lato) mai posti sullo spigolo aventi una sezione cruciforme e connessi terminalmente alla copertura mediante un cilindro più esile, che fa apparire che il pilastro non regga la copertura, che viene volutamente resa spessa e pesante con un forte cassettonato che modella e proporziona lo spazio (forse è un riferimento classico). I pilastri non sono messi sugli spigoli per sovvertire l'antica concezione dell'angolo come luogo in cui si concentrano maggiormente gli sforzi, seguendo la lezione di Behrens e dello spigolo retrato di Gropius, portandola alle estreme conseguenze.

Ad eccezione della copertura, tutti gli elementi compositivi sono leggerissimi, con le 4 pareti vetrate arretrate e gli 8 pilastri: essa rappresenta dunque la vera protagonista dell'opera.

A causa di nuove tecnologie espositive, che richiedono una luce controllata e costante, lo spazio funge da atrio per le esposizioni vere e proprie, poste al piano interrato.

L'Italia durante il Ventennio fascista

Il ventennio fascista è un periodo storico, tipicamente compreso tra il 1922 (Marcia su Roma), anno di inizio della dittatura fascista, primo regime di destra europeo (Hitler sale al potere nel 1933, il regime franchista si instaura negli anni '30, dopo la guerra civile spagnola), fino alla fine della II Guerra Mondiale (1944 - 1945, le date sono varie).

L'architettura italiana del periodo si delinea in due differenti correnti - corredate da altrettanti principali esponenti - con alcuni punti in comune (formali oltre che ideologici) e appartenenti a due differenti aree geografiche: nella Capitale si osserva un linguaggio classicheggiante, monumentale e ricco di travertino; principale esponente è Marcello Piacentini, accademico ^{del Regno} ~~postumamente~~ legato agli aspetti formali e cerimoniali della società, nato nel 1881 e parente dell'importante architetto postunitario Pio Piacentini (realizza ad esempio il Palazzo delle Esposizioni su via Nazionale) morirà nel 1960, subendo nel corso della sua carriera pesanti critiche, principalmente da Bruno Zevi, sia per motivi ideologici che per il monumentalismo.

Nel milanese invece si registra una corrente innovatrice, votata alla sperimentazione delle nuove tecnologie costruttive e delle possibilità del CLS-A, adoperando il linguaggio più modulare del razionalismo; suo principale interprete è Giuseppe Terragni, con importanti opere nella città di Como.

Logicamente il destino delle correnti artistiche del periodo è profondamente legato al volere del regime; infatti Mussolini prediligerà inizialmente il linguaggio razionalista, da lui ritenuto proprio dell'architettura del

futuro e dunque l'ottima tradizione dell'impostazione innovatrice, promotrice delle arti e della cultura paracità, della propaganda del regime. In seguito, con la nascita dell'impero coloniale e posizioni più legate alla tradizione (per una maggior comprensione da parte del popolo, come avvenuto a fine Costruttivismo), verrà preferito un linguaggio più classico, che si rifà alla Roma imperiale; Mussolini voleva infatti ripristinare il concetto di *Mare Nostrum* - opera impossibile data l'interesse di altre nazioni nelle colonie - preferendo dunque l'opera di Piacentini.

Marcello Piacentini è uno dei tradizionalisti nel concorso del Palazzo della Società delle Nazioni a Ginevra (1926-27), con un'impostazione molto più classica rispetto ai progetti visti dei moderni, con grandi paraste a tutta altezza, gli archi, il paramento murario a vista, l'assenza di una torre o della copertura a calotta della sala delle assemblee.

Negli stessi anni (1926) realizza a Roma l'Albergo degli Ambasciatori in via Veneto (la via della dolce vita), in cui si registrano chiari riferimenti romani: il lotto giace su una curva, che Piacentini conferma attraverso un sistema di basamento con semicolonne binate, un primo livello con finestre in cornici manieriste con timpano spezzato e una loggia terminale con balaustra e statue: ci sono memorie del Colosseo, del Teatro di Marcello e forse di palazzi rinascimentali come Palazzo Massimo alle Colonne; viene chiaramente ripresa la romanità - pur essendo in una fase iniziale del regime - in un edificio di rappresentanza che richiama sia l'Antico che il Rinascimento, anche tardo; Piacentini guarda al passato per costruire il presente.

A Brescia, città lombarda con un'impostazione romana, Piacentini sperimenta tra il 1927 e il 1932 il nuovo linguaggio dell'architettura fascista, in una città non centrale (è infatti in Lombardia) e dunque perfetta per la ricerca di nuovi linguaggi. La città, che oggi ha una fortissima impronta fascista, vede nella sua piazza principale - Piazza Vittoria - un totale ridisegno di Piacentini; è plausibile un'ispirazione dei linguaggi e le atmosfere dell'architettura fascista alla *Metafisica* di De Chirico (*Malinconia Autunnale*, 1915 => precedente): compare una loggia con archi a tutto sesto, la torre (elemento costante), rivestimenti in travertino o mattone, talvolta bicromi per richiamare Medioevo e/o Rinascimento.

Tra i vari edifici, la torre è uno dei tipici edifici di intervento fascista, ovvero una sede della INA (Istituto nazionale assicurazioni), che insieme all'edificio delle poste, la prefettura e la provincia costituisce un elemento ripetuto in molte altre città. La torre si articola in degli archi a tutto sesto che costruiscono una loggia che circonda l'edificio al piano terra e in alzata una successione di tre

arcate su quattro livelli, sormontate da un blocco terminale con un elemento cubico. L'opera è lontana dal razionalismo, soprattutto nel linguaggio esteriore, ma Piacentini adoperava tutte le nuove tecnologie: non è un tradizionalista!

Al centro della piazza, di fronte alla casa Littoria, è presente un pulpito utilizzato come strumento politico e trattato come strumento d'arte, con un paramento a bassorilievo; l'opera segue la legge del 2%, di ratifica recente (all'epoca), secondo cui il 2% del bilancio di ogni cantiere di opere pubbliche dovesse essere destinato alle opere d'arte.

A Roma Piacentini è incaricato (1933-35) di dirigere un gruppo di architetti nel progetto di un campus per l'Università La Sapienza su modello delle grandi città studentesche del mondo. Piacentini realizza inoltre l'edificio del rettorato, posto al termine di un grande viale di ingresso al campus bloccando la prospettiva verso questo elemento, fondale prospettive monumentale segnata anche da una torre, secondo una convenzione tipica della progettazione urbana fascista.

L'edificio ha una scala molto alta di accesso, che conferisce grande monumentalità - e vi prospetta una vasca d'acqua con la statua di Minerva, dea della Sapienza. Il travertino domina la composizione sia all'esterno che all'interno, con un chiaro richiamo alla romanità; nell'atrio è evidente la struttura in cemento armato, così come nel portale di accesso (pilastri molto alti): Piacentini usa i materiali moderni ma dà un'immagine diversa; è presente ad esempio un grande lucernaio piano in copertura all'atrio.

Molto simile è la soluzione adottata per il Palazzo di Giustizia di Milano (1933-40), in cui viene ripreso il tema della sottolineatura dell'ingresso attraverso un portale grande e monumentale e la torre, in posizione angolare, che svolge una funzione simbolica (uffici). Negli interni si nota la struttura in C/S-A e la copertura vetrata con travi che simulano delle capriate, rievocando strutture tradizionali. Tra le opere artistiche figura un Sole come simbolo della giustizia.

Altro importante intervento è l'apertura di Via della Conciliazione (1936-50) a Roma, realizzata con Attilio Spaccarelli; l'opera è un grande asse monumentale e rettilineo, che blocca la prospettiva sulla Basilica di San Pietro, realizzata demolendo la spina dei boghi, tessuto fitto che contribuiva al Grande Evento di Bernini; l'intervento sarà infatti criticato da molti, tra cui Bruno Zevi (fuggito negli USA nel 1928). L'opera presenta elementi di illuminazione su colonne fabelleschi che si rifanno alla via Trionfale imperiale romana, presso in molte grandi città, come Palmira.

Il cantiere, molto lungo, viene ultimato nell'Italia Repubblicana, lasciando l'incarico a Piacentini in quanto figura chiave dell'architettura fascista (pilotava la maggior parte dei concorsi pubblici insieme a ^{grande prof.} ^{e internazionale} ^{Giannuzzi}).

segretario
del Sindacato fascista architetti

e Calzabini) che doveva ultimare un progetto manca, che coinciderà col suo ultime incarico. Il nuovo asse però permette di vedere la cupola di Michelangelo, che con l'allungamento del Moderno con l'aggiunta di una navata e la nuova facciata non era molto ben visibile.

Nel 1942 realizza il piano per il quartiere EUR, originariamente concepito per ospitare un'esposizione nel XX anno dalla Marcia su Roma - evento rispetto al quale i fascisti contavano gli anni - ma che con l'avvento della Seconda Guerra Mondiale non avrà luogo; il quartiere, realizzato solo in parte, verrà progettato in maniera diversa nel dopoguerra.

Nella planimetria di Piacentini si legge l'asse monumentale di accesso con una prospettiva bloccata su un edificio monumentale e un impianto ad assi ortogonali, tutti molto larghi; anche il principale asse trasversale termina in un grande edificio (oggi archivio centrale dello Stato); uno degli accessi presentava un grande arco, progettato da Adalberto Libera, con una virtuosa soluzione strutturale ad arco che diventerà un vero e proprio simbolo dell'esposizione.

Edificio simbolo dell'opera è il Palazzo della Civiltà Italiana (1938-43) di G. Guerrini, E. La Padula, M. Romano, che viene comunemente soprannominato Colosseo Quadrato in virtù della sua pianta quadrata e la successione di archi in facciata (è ovviamente privo della successione degli ordini). L'edificio, molto suggestivo, sarà molto utilizzato nel cinema.

I grandi bacini d'acqua visti in questi primi esempi possono svolgere, oltre all'effetto di riflessione che sottolinea alcune partiture architettoniche, una funzione espositiva e di passeggiata, poiché rinfresca e offre rumori rilassanti; in questo caso viene adoperata per la seconda funzione.

Come per Piacentini, Terragni non è l'unico esponente del razionalismo italiano; in particolare egli fa parte del Gruppo 7 (1926-1931), costituito da 7 importanti architetti del razionalismo italiano, tutti delle regioni settentrionali dell'Italia e concordi nell'abbracciare l'architettura moderna di stampo più europeo contemporaneamente al suo effettivo sviluppo: il Razionalismo si sviluppa in Germania a partire dal 1923 (casa Am Horn), negli stessi anni delle prime realizzazioni razionaliste di Le Corbusier. I membri del gruppo sono: L. Figini e G. Pollini (lavorano sempre in coppia), G. Frette, S. Lacro, Adalberto Libera, Carlo Enrico Rava (architetto attivo nelle colonie: cercava di realizzare edifici razionalisti ma attenti al territorio e alla cultura locale, recuperando le comuni radici latine; era il figlio di un gerarca fascista governatore della Libia) e Giuseppe Terragni, fratello di un gerarca fascista (con entità solo locale, su Como). Dal Gruppo 7 nascerà un movimento più ampio: il MIAR, movimento italiano per l'architettura razionale.

Terragni, nato a Como e formatosi al Politecnico di Milano, opererà principalmente nella sua città natale. Al razionalismo italiano sono spesso associate le vedute di Mario Sironi, che ritrae città moderne ed industriali con una venatura poetica, ma forse anche malinconica e critica.

Prima opera di rilievo di Terragni è il ^{pt fascista} *Novecomuni* (1927-28), latinismo per nuova Como; a differenza di Piacentini non sono presenti riferimenti classici. L'edificio residenziale, ancora abitato, affaccia sul lago e di conseguenza riveste un ruolo di primo piano sul lungolago; il suo progetto viene infatti inizialmente rigettato dal comune perché troppo scarna e razionalista, criticando in particolare la soluzione d'angolo. Terragni dunque risponde con un'azione già fatta da altri architetti come Gropius e Loos: acconsente alle richieste del comune per poi realizzare il proprio progetto; in particolare gli interessava l'idea dello spigolo smussato a tutti i livelli tranne l'ultimo, che diventa un elemento a sbalzo a spigolo vivo, contrastante con la curva che a sua volta si articola in un cilindro arretrato - visibile al PT, 2P, 3P - contenuta da fasce a filo col prospetto (1P, solo al 3P) in un complesso incastro di volumi che rappresenta un'innovazione sul tema dello spigolo, tema cardine nel linguaggio degli edifici razionalisti. L'attacco all'edificio retrostante è realizzato come Wagner fa nella *Majolikhaus*: Terragni realizza una campata di stacco arretrata ma con dei balconcini, che separa l'opera dall'edificio edottico prospiciente (praticamente contemporaneo). Nell'opera realizzata è assente un terrazzo semicircolare inserito al centro del primo progetto; il resto è però praticamente invariato.

Tra il 1932 e il 1936 realizza la celebre *Casa del Fascio*, oggi sede della Guardia di Finanza. Situata al limite del tracciato di epoca romana, e prospiciente all'abside della Cattedrale della città - oltre un asse viario ed una piazza - deve relazionarsi con lo spazio circostante pur rispondendo alle funzioni di uffici, adunate e comizi tipiche di una casa del fascio. Attraverso un'attentissima progettazione, Terragni permette lo svolgimento di adunate sia all'interno che all'esterno: dalla pianta del piano terra si legge infatti un edificio a corte, con una corte interna chiusa da un lucernaio, che diventa una piazza interna ma che si collega alla piazza esterna - in linea con i temi razionalisti - grazie ad un sistema di aperture comandate da un comando elettrico che le apre contemporaneamente. L'opera, inscritta in un perfetto semicubo, presenta una facciata molto particolare, con un elemento pieno e liscio che costituisce la partitura destra ideata per affissioni propagandistiche e che occupa lo spazio di due campate rispetto alle altre 5 del prospetto, rendendo un equilibrio compositivo simmetrico sottolineato anche dalle tre campate centrali all'ultimo livello che sono vuote, così come le tre di ingresso; la facciata è però al tempo asimmetrica.

Questo edificio viene infatti molto studiato, in particolar modo da Peter Eisenman, architetto intellettuale ed elaborato che vi farà una tesi di dottorato: la facciata, ^{apparentemente} lineare e semplice, è però molto complessa nei linguaggi perché presenta più registri: oltre alla questione sulle simmetrie, si ha anche una doppia facciata: la campitura a destra è allineata dagli elementi orizzontali e verticali che costruiscono una griglia, e gli elementi sono entrambi rivestiti in travertino, ma la facciata arretrata è quella che accoglie finestre ed ingressi; la doppia facciata - tema adottato spesso da Terragni - rappresenta una vera innovazione sugli esempi di razionalismo europeo.

La pensilina sulle tre campate centrali superiori delinea uno spazio aperto sia per dare una diversità nelle 3 campate che per sottolineare che il blocco, apparentemente compatto, è in realtà leggero - come evidente dalla corte interna - c'è anche chi vede nei pilastri e la pensilina un richiamo a Le Corbusier (villa al Weißenhof) con un elemento che inquadra il paesaggio di Como antica; altri pensano ad un'ispirazione al pergolato neolitico.

All'interno la complessità dell'edificio si traduce in altre particolari soluzioni: nell'atrio di ingresso si legge la maglia puntuale di pilastri in CLS-A, e si trova in un ambiente coperto più basso, precedente alla corte chiusa da lucernaia, delineando un'alternanza luce-buio-luce sottolineata anche dall'utilizzo da pavimentazione e rivestimento in pietra nera, evidenziando lo spazio interno luminoso e spingendo all'ingresso nella corte, in cui si legge un'ulteriore dialettica tra simmetria e asimmetria: la corte corrisponde alle tre campate centrali; le due campate di sinistra hanno uffici e quelle di destra pure ospitano uffici, ma su una campata più larga che lascia un percorso coperto adiacente alla corte ma sottostante un ballatoio, lasciando immaginare una terza campata che rende la composizione apparentemente asimmetrica; all'ingresso però si percepisce un equilibrio totale delle tre campate verso l'interno.

La copertura in vetrocemento presenta al centro un elemento con delle travi sovrastanti le travi emergenti che coprono la corte, il quale costituisce un ponte tra la facciata principale e quella retrostante al terzo livello, con un significato forse più simbolico che funzionale; essa interrompe la copertura della corte ma con un'ala trasparente vetrata fa passare la luce con ulteriori effetti di luminosità, acuita dall'intonaco bianco e la pavimentazione in ~~lago~~ marmo; il ponte appare inoltre diviso in due corsie, con pareti laterali in vetrocemento.

Negli interni si osservano particolari soluzioni di modernità, come la sala riunioni con un'opera astratta di Mario Radice dietro un'immagine di Mussolini - che non apprezzerà più l'arte astratta, preferendo quella

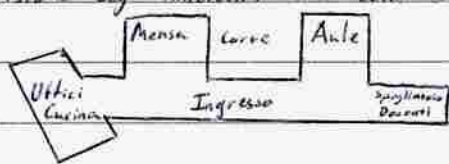
figurativa, come fanno Hitler e Stalin: è il tipo di arte che il popolo può comprendere - con arredi in acciaio tubolare curvato (come spesso disegnati da Terragni) e un tavolo moderno, a differenza degli arredi di Piacentini che si rifanno più ad un linguaggio Art Deco, in legno. Altro dettaglio interessante è la scala a struttura in acciaio e parapetto in acciaio e vetro con una soletta molto sottile e spezzata, con i rivestimenti in marmo poggiati sulla struttura. La cappella, primo ambiente a sinistra dell'atrio, è in una bucaatura del paramento scuro.

1936-37

Nella periferia di Como Terragni realizza l'Asilo Sant'Elia, dedicato al celebre architetto futurista comasco. L'opera, razionalista e particolarmente innovativa, rappresenta una prima concezione moderna dell'asilo e risente forse degli influssi delle ricerche pedagogiche di Maria Montessori, che negli anni '20 aveva rivelato il concetto della scuola ponendo l'attenzione sul benessere del fanciullo ed osservando che l'apprendimento può avvenire all'aperto o attraverso i giochi; queste ricerche, rifiutate dal dittatore, acquisirono attenzioni internazionali malgrado l'esilio della Montessori in India, che ritornerà nel dopoguerra.

L'edificio presenta infatti una corte interna destinata al gioco dei bambini, intorno alla quale si articolano numerosi ambienti diversi secondo il principio razionalista di divisione degli ambienti in blocchi funzionali distinti e distinguibili dall'esterno, come per il Bauhaus.

L'edificio, di un solo livello e con 4 aule, presenta una rampa di accesso dalla corte alla copertura, con un'area destinata alle esercitazioni fisiche ma non utilizzata. Il prospetto del corpo delle aule in è interamente vetrato per permettere uno studio con la luce naturale; per ovviare al problema del calore in estate Terragni crea un frangisole attraverso una struttura in CLS dalla quale si aprono dei velari; la vetrata è inoltre arretrata, inserita in una sorta di cornice; si crea nuovamente una doppia - o forse tripla - facciata tra la vetrata, la cornice - brise-soleil e la struttura a sostegno del velario: l'edificio acquisisce una dimensione praticamente tridimensionale anche in facciata, cosa non possibile nell'Ottocento ma che non riusciranno a realizzare neanche gli architetti del primo razionalismo come Gropius e Le Corbusier. Terragni aveva anche disegnato le sedie per gli i bambini, in tubolare bianco e legno, che sono ancora utilizzate.



Come detto, la fase razionalista italiana ha altri rappresentanti: Luigi Figini ad esempio realizza per la sua famiglia Villa Figini (1934-35), con l'applicazione dei 5 punti di Le Corbusier ma con alcune modifiche, come i pilastri quadrati o le schermature scorrevoli a persiana, necessarie per il clima più mite.

Altro personaggio importante è Giuseppe Pagano, di origine slava e per questo deportato e ucciso a Mauthausen;

è stato direttore di Casabella, ha disegnato l'istituto di fisica de La Sapienza ma anche la matrice Breda in collaborazione con Gio Ponti, direttore di *Domus* e architetto con uno stile autonomo che richiama l'architettura mediterranea in una particolare declinazione del razionalismo.

Altro esempio di esercitazione razionalista è la Casa a struttura di acciaio per la quinta Triennale di Milano (1933) di Pagano, Albini, Camus, Mazzoleni, Minolotti, Palanti, un'opera con gli amari ambienti residenziali sospesi su due livelli di telai in acciaio; unica accessoria - ed unico elemento verticale - è il blocco scale, che contrasta con l'orizzontale della casa, sapiente esperimento strutturale.

Opera particolarmente importante del periodo è Casa Malaparte (1938-40) di Adalberto Libera, anche se da studi più recenti è emerso che il progetto è principalmente di Cuzzio Malaparte stesso, scrittore e giornalista oltre che personaggio particolare: toscano e fascista, innamorato di Capri, tra i suoi libri scrive *La Pelle* in cui narra l'arrivo degli americani a Napoli e la situazione disastrosa, in parte forse esagerata ma con ~~molte~~^{molte} eventi realistici; altro libro famoso è *Caput*, che narra la sua vicenda di giornalista in giro per l'Europa negli anni della guerra e in cui si vende come persona critica al fascismo pur essendo interna al regime (il libro è pubblicato dopo il fascismo). Era sicuramente un personaggio scomodo e contraccorrente, come intuibile dal nome che è in realtà uno pseudonimo: italianizza il suo nome (Kurt) e adotta il cognome Malaparte come opposizione a Napoleone Bonaparte.

Logicamente, saranno frequenti i diverbi tra Malaparte e Libera nella redazione del progetto; voleva una casa dove potesse salire sul tetto per fare attività fisica, con un solarium protetto da una curva frangivento e una lunga scala di accesso che costituisce al contempo la copertura di alcuni ambienti - la forma risponde alle esigenze del committente - mentre l'interno è quasi spoglio, con pochissimi elementi di arredo, una pavimentazione in pietra a fughe irregolari in una dimensione molto spartana con delle finestre che danno sul panorama di Capri con delle cornici, come se fossero dei quadri viventi.

L'edificio è oggi un importante spazio di riflessione per gli architetti: la tutela dei luoghi di oggi è importante, dovuta a quanto accaduto negli anni '60 e '70, ma un'opera di questo tipo forse non distrugge il paesaggio, ma lo valorizza ulteriormente rendendolo unico.

È importante inoltre la questione del colore: l'architettura caprese era ritenuta bianca sulla base di studi di Schinkel nel 1804 (bianca, colonnine, pergolato); Malaparte va contro l'idea comune, abusata e ridondante; conformarsi all'idea dell'architettura caprese è giusta perché crea omogeneità o diventa una costrizione? Casa Malaparte è infatti diventata un culto per gli architetti, ma non è visitabile; alla sua morte, Malaparte la lascia alla repubblica popolare cinese di Mao Tse-Tung.

Il suo culto la rende però il set di *Le Mépris* (1963) con Brigitte Bardot.

Napoli durante il Ventennio fascista

Durante il Ventennio fascista la città di Napoli acquisisce un ruolo di primo piano nella Penisola in virtù della sua funzione di porto meridionale, collegamento diretto con le colonie mediterranee nell'ottica ^{di} Mussolini, che prevedeva di espandersi anche nei Balcani con il protettorato in Albania e la tentata conquista della Grecia. In una sua visita alla città infatti il Duce definì Napoli come una città che sarebbe stata la città del terziario (a differenza della tradizione agricola della città e la successiva istituzione dell'ILVA), di commercio e turismo.

Le aree maggiormente interessate dalle campagne di riqualificazione urbana nel periodo sono 3: il porto, il rione Carità - centro direzionale dell'epoca e zona amministrativa - e il rione Fuorigrotta, zona di ampliamento verso Ovest con l'istituzione, fra altri interventi, della Mostra d'Oltremare.

In questi anni inoltre opera Luigi Cosenza, iniziatore del razionalismo a Napoli (in un certo senso è l'equivalente di Terragni a Napoli: nella città esistono tendenze più classiciste che conferiscono una veste monumentale all'architettura di regime mentre Cosenza non indugia mai sul monumentalismo, segnando una propria via) con un razionalismo autonomo e particolare che tenta di conciliarsi con la mediterraneità.

La prima opera razionalista napoletana è il Mercato Ittico, progettato nel 1929 e realizzato nel 1935, mercato all'ingrosso che presenta una rampa per il carico e scarico merci per lo smistamento verso i mercati di dettaglio; all'interno si articola in un'unica grande sala coperta da una volta a botte - a differenza delle tipiche coperture piane del razionalismo - che rimanda alla tecnologia romana pur essendo la struttura in CLS-A e ferro; il richiamo alla forma antica viene però struttato per aprire due ampie vetrate nelle testate, illuminando l'interno.

Nel fronte opposto alla rampa ci sono gli uffici e ambienti di contrattazione. L'edificio è oggi in attesa di riqualificazione e restauro, nel 2010 fu usato come luogo espositivo per la performance artistica Vb66 di Vanessa Beecroft.

L'opera, molto moderna, è però inserita nel porto: è avanguardista, ma ciò è possibile in virtù della sua funzione tecnica, non pubblica o di rappresentanza: come altri architetti razionalisti infatti non avrà incarichi dal regime.

Pochi anni dopo realizza con Bernard Rudofsky Villa Oro (1934-37), opera che sorge su un costone scosceso in prossimità di via Orazio. La villa si organizza in due piani fuoriterza ed uno nascosto dietro una parete di tufo, fondamentale elemento di mediazione tra la parte intonacata e la roccia naturale, conciliando le istanze della modernità con l'aderenza al luogo e al sito, quasi a cogliere il *genius loci*.

Nello sviluppo dell'opera si registra l'accostamento di volumi in successione, recuperando la casa mediterranea tradizionale e reinterpretandola in chiave moderna. L'oggetto della camera da letto padronale è sorretto da esili pilastri metallici per non veicolare l'effetto di un virtuosismo tecnico, veicolando un linguaggio apparentemente più tradizionale, anche se da una certa distanza lo spessore minimo dei pilastri lascia comunque percepire uno sbalzo. Gli attuali proprietari, discendenti della famiglia Oro, hanno avviato un progetto con la Soprintendenza per il ripristino della villa nelle sue condizioni originali, come l'*hortus conclusus* (attualmente usata come ambiente interno) o l'ambiente aperto-coperto in affaccio sulla grande terrazza (anch'essa murata), che assicura le forme del lotto e presenta delle ringhiere metalliche che non interrompano la vista verso il mare; in quest'ottica sono considerate anche le finestre, che in molti casi incorniciano il paesaggio (come la camera da letto padronale).

Nel 1926^{var. 1934} viene redatto dal prof. Giovannoni - grande nome nel mondo dell'architettura del periodo e tra gli iniziatori del dibattito sul restauro - il Piano Regolatore Generale della città, in cui si legge il progetto del nuovo asse Carità, da attuarsi su una continuazione del rettilineo, che dalla piazza della Borsa (piazza Bovio) si biforcava verso il municipio (e verso il porto) con via Depretis e verso via Montecalveta attraverso via Santelice; tra l'asse viario e via Toledo era presente una complessa stratigrafia di edilizia rionale e complessi religiosi, che verranno abbattuti o inglobati nelle nuove opere; a ciò si aggiungono altri interventi di abbattimento e ricostruzione nell'area, come la proposta di creare un importante asse viario a metà dello sviluppo del Quartiere Spagnoli (non realizzato).

Il prolungamento di via Santelice in via Pia passa per la ex piazza Duca d'Aosta, ora piazza Matteotti - una sorta di risarcimento morale - attorno alla quale gravitano diversi edifici di particolare rilievo, tra cui spicca il Palazzo delle Poste, vero punto centrale del progetto, affidato tramite "concorso pubblico" al bolognese Giuseppe Vaccaro, cui viene richiesta una leggera modifica di progetto in secondo grado: rimane inalterata l'idea del fronte curvo, del portale a tutta altezza centrale, il basamento sottolineato e la parte superiore con finestre quadrate modulari; cambia la maggiore modernità dell'impianto e del linguaggio, priva di cornici e fasce marcapiano, rivestito interamente in travertino e col basamento in marmo nero, più evidente lungo via Montecalveta (+bassa) e che sulla piazza è impiegato per rivestire dei massicci pilastri e contrafforti con ampie vetrate, dotate di frangisole, che creano una sorta di fascia trasparente. Tutte le finestre, rettangolari, sono prive di cornici; il coronamento viene segnalato da una lunga finestra a nastro con esili montanti, sormontata da una

sottile linea bianca e da una pensilina scura arretrata; il tutto crea un sapiente gioco aperto-bianco-ombra-scuro, mantenendo l'idea di basamento e coronamento ma reinterpretandoli.

Il grande portale di accesso non è retorico, ma più raffinato: viene segnalato da due strombature concave stipite, è interamente vetrato e trasparente e presenta un pilastro curvo centrale in marmo scuro che qualifica l'ingresso dividendolo in due portali; all'interno si prospetta un atrio a tripla altezza, con ballatoi ai vari livelli in affaccio: c'è la *raumdurchdringung* (compenetrazione degli spazi, vista in Le Corbusier) di Giedion sia ai vari livelli che tra interno ed esterno. I due saloni gemelli degli sferzelli vedono i pilastri neri emergenti ed intramezzati da vetrate; la volta in CLSA si flette dietro gli sferzelli con un effetto a caverna; le scrivanie in marmo rosato avevano luci ed arredi fissi - poi rimossi - e tramire degli insetti dello stesso materiale nella pavimentazione formavano un'unica fascia continua.

Il palazzo ingloba gli ambienti del Convento di Montecaliveto, che presentava la Chiesa di S. Anna dei Lombardi e vari chiostri, tra cui viene conservato quello principale, che diventa quasi una facciata interna dell'edificio, il quale dimostra un sapiente confronto con assi viari diverse, una piazza, quote diverse e le preesistenze, in un'articolazione particolarmente complessa. Il chiostro è inoltre parzialmente aperto su via Montecaliveto, da cui è possibile vederne i forni in piperno e una piccola loggia salvata dal Vaccaro ed utilizzata per segnare il basamento, agganciandosi alla preesistenza.

Per il Palazzo della Provincia (1935-36) vince l'incarico Marcello Canino, professore alla facoltà di Architettura - nato nel 1935, ne diventerà preside negli anni '40 - e principale esponente delle vicende architettoniche napoletane (un po' l'equivalente di Piacentini).

L'edificio presenta una planimetria non rettangolare, che si adagia alle strade circostanti con dei fronti principalmente in laterizio; la facciata principale è invece più monumentale e ricoperta in travertino, puramente retorica e non comunicante con l'esterno: il portale d'ingresso presenta bassorilievi in bronzo e pesanti battenti per stupire il visitatore; i cantonali in mattone sulla piazza sottolineano la massa e permettono di individuare il basamento in travertino, non individuabile altrimenti; il coronamento viene realizzato tramite una cornice con dentelli su un livello di abbaini, il portale è ulteriormente sottolineato in negativo da due scavature verticali.

Il Palazzo degli uffici finanziari (1935-37) è anch'esso vinto da Canino, in collaborazione con Chiaromonte; l'edificio, situato di fronte all'Hotel Oriente, presenta un portale monumentale sulla facciata principale attraverso una enorme nicchia scavata semicircolare - motivo impiegato più volte da Canino, che a volte presenta degli accenti sul Neo-Barocco con movimenti concavo-convessi - che dà l'accesso ad un primo cortile con un ulteriore

elemento semicircolare (questa volta estruso). Come intuibile dalle planimetrie, Canino progetta tutte le facciate, non ritenendo efficace la loro gerarchizzazione: difatti il fronte più monumentale sembra essere quello posteriore, con un grande elemento semicilindrico sporgente che, insieme all'elemento del primo cortile, sembra corrispondere allo scarramento dell'ingresso principale, come se un movimento di volume abbia scavato l'ingresso e propagato una spinta; il fronte d'ingresso è in mattoni con un portale segnato dal travertino e un coronamento dato dal progressivo arretramento dei livelli superiori, mentre il semicilindro posteriore è rivestito in marmo quasi fino al coronamento: la facciata è priva di ingresso ma affaccia sul percorso tra piazza Carità e piazza Matteotti, costituendo un fondale prospettico che deve essere monumentale e prezioso. La parte superiore del cilindro ha alte finestre in rettangoli segnate da sottili elementi marmorei, con una vaga allusione alla Biblioteca di Stoccolma di Asplund. Le facciate laterali presentano degli ingressi con portali a tutta altezza con delle sottolineature in travertino; il resto della facciata presenta però un gioco molto interessante del mattone, con filari doppi alternati a filari singoli arretrati, angoli segnati e sporgenti, fasce verticali ed altri disegni interessanti.

Di fronte al Palazzo delle Poste è presente il Palazzo dei Ministri di Guerra (Prima Guerra Mondiale) di Camillo Guerra, che contiene degli uffici e delle sale assembleari, tra cui quella grande visibile sul fronte principale: l'ingresso principale, con una scala monumentale e dei pilastri a bassorilievo con scene belliche, è decentrato sia in modo tale da affacciare sulla piazza che per non spezzare la continuità della sala, che si imposta in un edificio di ridotte dimensioni stretto e lungo.

Il Porto, elemento decisivo delle strategie per lo sviluppo di Napoli nel regime, presentava al posto dell'attuale mole Beverello un vecchio mole Borboneo con lanterna, insufficiente agli scopi del periodo; si decide di costruire un mole più ampio che consenta l'attracco di transatlantici con una lunga pensilina porticata per proteggere i passeggeri durante le procedure di imbarco; viene inoltre realizzata la Stazione Marittima (Lesare Bazzani 1933-36), progetto monumentale ma legata al luogo: la facciata dialogante con Municipio e Castello presenta arcate a tutta sesto, due torri con orologio e svolge una funzione di fondale prospettico che incornicia il mare; il prospetto verso il mare invece mostra due semicilindri con arcate statue e una composizione più accattivante che metafisica. L'edificio è in realtà concepito come due blocchi longitudinali collegati tramite tre avveniristici ponti realizzati con travature in acciaio Viereckel che permettano il passaggio di vie ferroviarie e carrabili; l'edificio rappresentò il culmine della visita di Hitler del 1938 a Napoli, che dalla stazione di Mergellina fu accompagnato in auto per i luoghi più nobili della città, decorati con le effigi dei due regimi, fino ad imbarcarsi per raggiungere Mussolini su

una nave nel golfo.

Come abbiamo visto, a livello quantitativo il principale architetto napoletano dell'epoca è Marcello Canino, incaricato ad esempio di diverse stazioni della Circumvesuviana, come ad esempio la stazione Villa dei Misteri a Pompei (1934) che si integra col paesaggio, con un linguaggio non razionalista, ma nemmeno tradizionalista: il suo progetto era molto più moderno di quanto realizzato (è simbolica la presenza del pino mediterraneo nei disegni), che presenta invece una pergola sorretta da pilastri in CLSA per cui sono affiancate delle colonne, evidentemente non portanti; è dunque attento ad elementi mediterranei ed antichi, con un balconcino ed un arco a tutto sesto ma con alcuni elementi di razionalismo.

Una delle sue opere più famose è la Villa La Loggetta (1936) in via Bernardo Cavallino (Vomero alta), con una pianta della simmetria non chiara; ha un doppio asse di simmetria che di volta in volta modifica le facciate: uno corrisponde alla sala da pranzo con volume curvo, l'altra all'ingresso e la terrazza sul giardino; nei volumi l'intersezione degli assi determina un incrocio di volumi - trattati diversamente e con altezze diverse - con principi razionalisti inseriti in elementi linguistici più tradizionali, come un frontone triangolare che delinea una facciata quasi neopalladiana trasmutata, una pergola (in CLSA) con archi a tutto sesto. Da notare l'affinità della veduta dalla portinaccia con *Il pino sul mare* (1929) di Carlo Carrà, opera che segna il suo ritorno all'ordine, passando dal Futurismo al figurativo tradizionale. Negli interni sono presenti ulteriori elementi razionalisti, come il soggiorno a doppia altezza su cui attaccia il balcone con ringhiera metallica su modello lecorbusieriano, quasi a richiamare Villa La Roche.

Il rione Fuorigrotta era organizzato attorno alla Chiesa di San Vitale, in cui si credeva fosse sepolto Giacomo Leopardi, la cui presunta salma fu spostata in questo periodo nel nuovo parco Virgiliano, con recenti studi col DNA però pare non sia lui: presumibilmente è stato sepolto in una fossa comune, essendo morto di colera nel 1836.

Nel 1936 iniziano i primi lavori di progetto della Mostra, da collocarsi tra le preesistenze dell'ILVA, del rione Fuorigrotta, del quartiere operaio di Bagnoli e delle linee ferroviarie, tra cui la direttrice Napoli-Roma: la scelta del luogo fu dovuta proprio alla maggior connessione alle infrastrutture, a differenza della prima ipotesi di collocazione nell'area dell'attuale parco Virgiliano sul crinale di Posillipo - e a diversi siti archeologici.

Il piano generale è affidato a Canino, che elabora il progetto dal 1938 al 1940, e i lavori verranno ultimati in appena 11 mesi. L'inaugurazione della Mostra a Maggio del 1940 sarà l'inizio di una breve vita: Giugno sarà chiusa a causa della guerra, e finirà bombardata; resta un importante esempio di razionalismo italiano.

Al piano della Mostra lavoreranno vari collaboratori, tra cui Luigi Piccinato, urbanista professore alla facoltà di Architettura, e Stefania Filaspeziale.

L'accesso principale alla Mostra, su piazzale Teulio, prospetta su un viale principale cui sono affiancati due assi secondari paralleli verso Nord; a questi si contrappongono un asse principale Nord-Sud, collegamento con via Terracina, ed un altro asse secondario ad esso parallelo. Questo piano è parzialmente determinato dal piano del verde di Piccinato, poiché l'idea era quella di un parco oltre che uno spazio espositivo, in modo tale da avere anche una funzione sociale; Piccinato lavorerà anche al giardino zoologico e il parco divertimenti, in origine connessi all'area della mostra.

L'ingresso principale prospettava originariamente su un'antipiazza delimitata da un elemento purificato a ponte che filtrava la prospettiva, fornendo un senso di misura e evitando lo schiacciamento prospettico verso il fondale: a differenza dell'EUR, l'asse principale risulta intercrotta dal Teatro Mediterraneo, negando l'urbanistica fascista più retorica con fondali monumentali; l'asse diagonale principale - battezzata asse verde per la sua conformazione con pini ed altri alberi che incorniciano la fontana a esedra e gli specchi d'acqua - è sottolineata dalla Torre del Partito Nazionale Fascista (oggi Torre delle Nazioni), che fungeva anche da centro prospettico di viale Augusto. Si osserva che con questi accorgimenti la prospettiva cambia sempre, non è bloccata, con un gioco più raffinato in un tracciato viario che sembra riprendere il centro Antico della città e il suo tracciato ipodameo.

Dal viale Augusto è possibile vedere sulla destra l'ex Edificio per uffici di Canino, ora impiegato come albergo, con un prospetto sobrio e scuro ma con un ingresso concavo più baroccheggiante del solito, dato da una scavatura semicircolare all'interno della quale si innesta un ballachino convesso sorretto da colonne, in un gioco che rimanda alla chiesa di Sant'Andrea al Quirinale di Bernini. All'interno è presente una corte porticata - come una domus pompeiana - con una vasca centrale, su cui affaccia il salone d'onore con nicchie baroccheggianti ed affreschi figurativi di Emilio Notte.

Il Teatro Mediterraneo, in realtà anche palazzo dell'arte (blauco largo sulla piazza) presenta un colonnato sull'asse viario con pilastri a sezione circolare intonacati di bianco e capitelli dorati a foglie di palma; il teatro è progettato da Piccinato, che lo realizzerà nuovamente nel 1952 cambiando la forma della sala.

Il progetto del verde di Piccinato e Caschi culmina nell'asse verde, con la fontana a esedra rivestita in ceramiche da Giuseppe Macedonio con elementi figurativi che richiamano l'Africa e un sistema di giochi d'acqua che si richiama alla reggia di Caserta.

La Torre del Partito Nazionale Fascista è stata da Venturino Venturi (1940), per svolgere la

sua funzione di riferimento prospettico presenta 2 lati ciechi in corrispondenza del viale d'accesso e 2 lati interamente vetrati lungo l'asse verde, con sedai e blocchi scala visibili: in questo modo non si rompe la continuità dell'asse verde con le colline di Posillipo e Monte Sant'Angelo.

Oltre agli edifici monumentali furono organizzati dei padiglioni e strutture effimere legate alle colonie - ad esempio il Dodecaneso - e la celebrazione del mito dell'Impero romano e del dominio dei mari avuta anche con le repubbliche marinare, con padiglioni dedicati al passato per giustificare l'eredità del regime.

I padiglioni presentano una dimensione di recupero delle memorie e della Storia che non contraddicano la modernità degli edifici, come il Padiglione di Rodi con l'obelisco sormontato dal cervo.

Il ristorante con piscina di Carlo Cocchia, altro edificio innovativo, presenta una rampa in facciata - in omaggio sul tema, e forse richiamo alla promenade architettonica di Le Corbusier - con una piscina olimpionica scoperta con trampolino in CLSA non a norma ma conservata.

In questo impianto si colloca anche l'Arena Egea di Giulio de Luca, 2benne neolucrato allievo di Canino che verrà lanciato insieme a Cocchia e Filaspziale da Canino, che lascia spazio anche ai giovani; il progetto, originariamente concepito verso Ovest ma ruotato per evitare abbagliamenti, è un tentativo del recupero del teatro Anfiteo all'aperto - da fine '700 ogni innovazione sulla tipologia del teatro proviene da modelli antichi di recente scoperti - con una probabile influenza del teatro del 1926 di Gropius; era presente un mosaico in facciata, rimosso durante la ristrutturazione ma mai rimontato; de Luca interverrà sull'edificio 3 volte: nel 1957 dopo i bombardamenti e negli anni '90 per delle torri mobili nel ballastone per rendere l'arena più funzionale.

La mostra è dunque un interessante intervento, lontano dai tipici interventi fascisti; fuge anche da parte e anello del nuovo quartiere; è un campionario di architetture modernissime e razionaliste con richiami storici.

Altro intervento significativo è la ^{ex-palazina} chiesa della civiltà cristiana in Africa, del professore Roberto Pane laureato a Roma sotto Giovanni, che insegnerà Storia dell'Architettura a Napoli, diventando uno dei più grandi nomi nell'ambito del restauro oltre ad essere progettista; nel 1927 progetta l'ingresso alla Galleria Vittorio con un intervento molto eclettico con bagnato, ordini ed archi; 10 anni dopo realizza la Facoltà di Economia e Commercio - oggi centro congressi della Federico II - con un basamento in travertino e una composizione principalmente in mattoni; manca il portale monumentale - Pane era antifascista, nel dopoguerra avrà più incarichi - e sono presenti dei suggestivi archi a tutto sesto nella loggia.

La Scandinavia dal Romanticismo Nazionale al Razionalismo

Il termine *Romanticismo Nazionale* identifica uno stile che guarda a valori nazionali, riscoprendo la identità nazionale attraverso il vagliamento di elementi esteri, estranei, sottolineando la tradizione locale; ad esempio gli influssi dell' *Art Nouveau* scandinavo si fondono profondamente con la tradizione.

In Svezia tra il 1904 e il 1923 Ragnar Östberg realizza il Municipio di Stoccolma, edificio con funzione identitaria secondo la tendenza frequente nell'Ottocento, definito il secolo delle nazioni per la nascita di nazioni e la forte crescita identitaria. La Svezia era un regno con capitale Stoccolma, città su una baia con varie isole - chiamata la Venezia del Nord, come Amsterdam e Amburgo - la funzione di rappresentanza della comunità influenza il progetto tanto quanto la conformazione del luogo: il municipio sorge sul mare, con una torre con funzione civica che lo segnala anche da terra. La pianta è pseudorettagonolare; dalle planimetrie si intuisce che la struttura è in muratura portante per il forte spessore dei muri della torre; l'edificio sembra articolarsi intorno a due corti connesse da un braccio; di queste una è stata coperta, formando la Sala Blu; l'altra corte è invece passante e si collega al mare tramite una loggia, con una funzione urbana che richiama la piazza civica dei borghi medievali: difatti i 4 fronti interni simulano ulteriormente l'idea attraverso l'adozione di linguaggi diversi, come fossero edifici diversi sorti nel tempo: il prospetto Sud con la loggia fusa da torze colonne prive di base presenta delle paraste in mattoni ai livelli superiori, come fosse un edificio tardo-medievale - primo rinascimentale, il braccio d'ingresso all'edificio sembra appartenere ad un rinascimento neoclassico, con statue in nicchie e un'imponente scala, mentre gli altri prospetti sono molto più semplici, come fossero semplici edifici medievali con grandi finestre sull'ingresso Nord e una scala aperta secondaria.

La torre esterna ha una forte connotazione storica - presumibilmente una reminiscenza stilistica ottocentesca - con mattoni a vista, ferriacci e una lanterna baroccheggiante in un insieme eclettico. Alla sua base è accostata una colonnata sormontata dalla statua dell'eroe nazionale, con un probabile richiamo alla colonna di San Marco.

La Sala Blu viene coperta in una fase terminale con una struttura metallica che sembra sospesa nel vuoto secondo temi più razionalisti, quasi contrastando con i linguaggi sottostanti; presenta una scala monumentale di accesso al braccio intermedio - la sala dorata - su modello delle grandi scale di accesso dei palazzi pubblici, come Gubbio; la sala viene oggi utilizzata per la cerimonia dei premi Nobel alla presenza del re di Svezia.

La sala d'ora, a una quota maggiore della sala blu - coincide infatti con il braccio - è ricoperta in marmo

davanti a stampe bizantine veneziane, con una raffigurazione della Giustizia sul fondo; la pavimentazione presenta un motivo a quadrati e cerchi tipico di molti luoghi importanti sia dal Pantheon. Allo stesso livello, in corrispondenza del loggiato, si trova la galleria del principe, ambiente per matrimoni in affaccio sul mare e diversificata dal corridoio adiacente tramite un diaframma a doppio filare di colonne con fusto scuro e capitelli bianchi che separano gli ambienti solo virtualmente.

Si intuisce nel progetto l'influenza del viaggio in Italia su Östberg, che nel 1898 schizzerà il palazzo ducale di Venezia; è chiaro come il romanticismo nazionale ricerchi l'identità locale e nazionale anche con elementi di altre tradizioni, con una frequente dimensione sincretica (unione di elementi eterogenei).

La Finlandia, paese di boschi e laghi e con bassa densità abitativa, avrà l'indipendenza solo a partire dal 1919 (era un protettorato russo); l'architettura del periodo si rifà spesso al paesaggio utilizzando abbondantemente il legno.

I tre architetti principali sono Eliel Saarinen, Herman Gesellius e Armas Lindgreen, che fonderanno uno studio di architettura nella visione utopica di creare una comunità creativa realizzando una Casa-Studio per la famiglia a tre quarti d'ora da Helsinki, lontana dal clamore cittadino e immersa nella natura; le mogli, anche esse artiste, soffrivano della vita isolata cadendo in depressione o facendo nascere nuovi amori malgrado l'utopia di comune, un circo per lo sviluppo della creatività.

L'opera rappresenta un pieno esempio di romanticismo nazionale in un edificio privato, con una zona servizi e dipendenze in prossimità di un'area tennis e un giardino geometrico all'italiana opposti al blocco centrale con un giardino e un loggiato a pergola in affaccio verso il mare; i due blocchi sono separati da una corte interna che sembra essere una piazza con parcheggio verde. Il blocco principale sorge su una scarpata, con un basamento in pietra sbalzato con un primo livello di ambienti che scandano il basamento naturale sui livelli intermezzi come nella Oro.



L'edificio, coperto da tetti a falda molto inclinate, presenta dei muri portanti in mattoni con solai in legno secondo le tecnologie ancora tradizionali per creare dei bowwindow; abbiamo una pianta asimmetrica e non regolare data da blocchi contrapposti come il Neogotico inglese ottocentesco; i materiali sono locali ma è continua l'evocazione di un altro, come nella pergola mediterranea; riprendendo forse l'idea di romaneità del Neogotico inglese ma fondata più su una lontananza spaziale che temporale.

L'edificio, in affaccio su un lago incorniciato da alberi, si collega tramite un sentiero lungo la scarpata con semplici gradini di legno ad una senna interamente in legno ma con elementi sovradimensionati, soprattutto nelle travi, reicalando un'idea architettonico-espressiva di una capanna primitiva nei boschi, con materiali locali (non è l'origine dell'architettura!).

Gli interni dell'edificio impiegano molto il legno, anche con funzione strutturale come delle colonne nel soggiorno con dei "capitelli" dati da tronchi trasversali; sono presenti, anche finestre ad arco acuto tardomedievali e coperture con angoli smussati alla Gaudi, in una dimensione di *gesamtkunstwerk* globale che abbraccia anche le tappezzerie, come il tappeto-divano, opera delle mogli insieme alla vetrata decorata del salone.

Dei tre il più importante è Eliel Saarinen, padre di Eero Saarinen (che lavorerà negli Stati Uniti), che otterrà un successo tale da realizzare la Stazione di Helsinki (1909-19), nuova porta di città con una torre con orologio, nuova tipologia di edificio con torre civica; si nota un'attenzione a materiali e linguaggio quasi Art Nouveau con alcuni dettagli con una dimensione geometrica e quasi stilizzata che lascia pensare ad Otto Wagner, con sculture che reggono sterc illuminanti, coperture in rame con delle spezzate poligonali, un rivestimento in granito rosa locale; negli interni si osservano dei pilastri in CLS scanalati come colonne e rivestimenti in ceramica verde bottiglia, con un gioco su elementi classici e trasfigurazione sulla falsariga della Secessione Viennese.

A Stoccolma operano in questi anni Erik Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz che realizzano il Cimitero del bosco (1914-40), organizzato come un parco con percorsi nel verde e un bosco di conifere; entrambi faranno il viaggio in Italia e progetteranno il cimitero come un parco paesaggistico all'inglese, riprendendo la prospettiva all'infinito del giardino alla francese su un asse con una leggera flessione fino alla cappella di Lewerentz, con giardini, boschi e colline; i 24 anni di cantiere implicano inoltre una particolare molteplicità di stili.

All'ingresso ci si trova con la Collina della Meditazione sulla destra, con una radura sommitale da cui si vede il paesaggio circostante con un intuibile parallelismo con Collina brulla presso Dresda (1825) di Caspar David Friedrich.

Oltre la grande croce si trova il eremitorio, ultima opera del parco verde che vede Lewerentz come autore del progetto del paesaggio, che pensava ad un parco con lapidi orizzontali nel bosco per veicolare ulteriormente l'idea di parco, furono poi preferite lapidi tradizionali; le sepolture in ogni caso non vedono differenze di classe, sono assenti le cappelle familiari nell'idea di totale uguaglianza (unica differenza è per Brita Garbo, attrice e gloria Svedese). Nel 1918 Asplund realizza la Cappella nel bosco, immersa negli alberi e con una copertura piramidale in tegole, una struttura interamente lignea anche per ambientare l'edificio, con le colonne dell'esterno che si adeguano ad alberi elaborando un altare archetipo di capanna nordica primitiva; mentre Langier parlava della pietrificazione del legno Asplund pensa alla materia prima: le colonne sono infatti dotate di entasi. All'interno ricava un elemento circolare dalla pianta quadrata con colonne in legno scanalate.

Alla fine dell'asse si trova la Cappella della Risurrezione di Leuzorotte (1925), realizzata negli anni di pieno sviluppo del razionalismo, ^{che} sembra recepire solo in parte la modernità: l'elemento di conclusione prospettica è un grande colonnato con capitelli reggiti e un intercolonnio non costante, con una funzione paesaggistica quasi come un tempioetto lirico inglese; è infatti fisicamente separata dalla cappella, ed è posta in corrispondenza di un ingresso laterale a sottolinearne il ruolo differente; i prospetti della cappella sono quasi ciechi - riferimento carale italiano - con interni sobri ma con richiami classici, con un forte minimalismo malgrado una decisa reinvenzione sul tema, moderno nella collocazione e la proiezione del paesaggio.

Il Cimitero (1935-40) di Asplund ha un portico quadrato iniziale, una loggia aperta connessa ad una chiesa curvilinea e altri ambienti; dall'auto si passa ad un percorso pedonale sotto l'area porticata dove si svolge una parte della funzione: al centro è presente una banchetta con la Statua della Risurrezione, allusione alla trasfigurazione alla vita ultraterrena, con un'idea quasi di compluvium pompeiano; anche la pavimentazione ha un motivo e una cornice decorativa con elementi circolari, chiare suggestioni pompeiane.

L'interno della chiesa è molto semplice, con la abside curvilinea continua. L'opera, a sinistra dell'asse principale, si riflette in uno specchio d'acqua artificiale distanziando dalla strada senza negare un dialogo.

A Stoccolma Asplund realizza la Biblioteca Comunale (1920-28), opera che ispirerà Alvar Aalto; l'edificio ha memorie classiche in un concetto spaziale innovativo. La tipologia della biblioteca è particolare, con unico - mitico - riferimento antico la Biblioteca di Alessandria d'Egitto, dalle forme ignote; nel 1800 saranno sviluppate principalmente in Francia con Labrousse, Asplund ne recepirà i risultati innavando ulteriormente la tipologia con una composizione planimetrica a C con cui dialoga un alto e voluminosa cilindro (verrà successivamente aggiunto un quarto braccio a chiusura del quadrato), in un sapiente gioco di volumi nella luce più puro di Le Corbusier; probabile riferimento è la Rotonde de La Villette di Ledoux, barriera d'aurora settecentesca.

L'accesso dall'esterno avviene mediante una rampa gradonata che si restringe in una senza vestibolo stretto e lungo con basorilievi dell'Iliade e dell'Odissea, opere che segnano la nascita della letteratura in Occidente, e prosegue verso l'ampia aula circolare principale con una prospettiva fissata sul grande lampadario.

Il cilindro dell'aula ha libri su 3 livelli di scaffalature perimetrali, mentre al centro sono presenti vari tavoli e l'accettazione; l'ampia ambiente ha un controsoffitto che maschera le capriate della copertura, la luce proviene da finestre poste in alto nel "tamburo" e non da un lucernaio, con una funzione simbolica ed espressiva che termina la composizione e, attraverso una successione luce-buio-luce veicolata dal vestibolo, invita all'ingresso nella sala senza prendere le scale curvilinee laterali del primo ambiente, che portano ad uffici, attraverso una raffinata induzione psicologica data dal gioco di luce; il grande spazio può forse vedere un felice parallelismo

con il grande croce di San Pietro data dal passaggio dagli stretti vicoli dei borghi alla vasta piazza. I tre blocchi parallelepipedi ospitano sale di lettura al pianterreno e uffici superiormente. All'esterno l'edificio è rivestito da un semplice intonaco cura che non rinuncia ad un basamento in bugnato leggermente marcato, una cornice superiore e una fascia marcapiano recepitiva che separa i livelli degli uffici con un riferimento simbolico alla prima grande biblioteca della Storia; l'opera presenta dunque molti tratti razionalisti ma è priva dell'idiosincrasia verso la Storia, con citazioni disavolte e mirate ad esempi antichi, con un probabile richiamo all'architettura parlante da Ledoux a Labrouste. Il portale, rastremato verso l'alto, è anch'esso un'evocazione egizia, ed è la principale fonte di luce nel vestibolo. La pavimentazione della rotonda, come nel municipio di Stoccolma, richiama il Pantheon.

Alvar Aalto

Nato nel 1898, nel decennio successivo a quello dei maestri del razionalismo e le avanguardie, è un importante architetto finlandese, rientra nella tradizione scandinava ed è allievo di Asplund, tocca anche le aree del design, realizzando vari arredi tra cui la celebre poltrona Paimio. Viene considerato da Zevi tra gli esponenti dell'organicismo insieme a Wright in *Verso una architettura organica* (è più giovane di circa 40 anni!). Elementi fondamentali nella sua opera sono l'utilizzo del legno, materiale locale particolarmente abbondante, l'idea del lago - spesso con dimensioni allusive formali - e il tema della piazza del borgo italiano, spazio raccolto, identitario e comunitario; quest'influsso è probabilmente dovuto ai suoi viaggi in Italia, di cui il primo coincide con un viaggio di nozze nel 1918-19, in cui studierà anche alcune architetture palladiane. Dalla schizza di Calascibetta (Sulina, 1952) si intuisce la sua sensibilità verso il tema del borgo. Il lago è invece chiaramente richiamato nel vaso per il concorso Kahla-Iittala del 1936, con forme curve in vetro poi riprese per molti altri oggetti.

Sua prima opera significativa anche se ancora non matura è la Casa Manner (1923) per il fratello, con una chiara matrice classica palladiana e neopalladiana, come intuibile dal pronao timpanato e colonnato d'ingresso e le barchesse, l'aula rotonda oltre l'atrio e la composizione con asse preferenziale.


L'opera ha struttura e rivestimenti lignei, con elementi classici schematizzati e rivisitati applicati alle facciate. In quest'opera si legge la sua formazione più classica, comune a molti architetti del XX secolo, incluso Hannes Meyer.

La sua prima opera con linguaggio più moderno è la Biblioteca di Viipuri (1930-35), in una città attualmente russa: il rapporto tra le due nazioni è particolarmente complesso: la Finlandia passa dalla

essere un protettorato svedese ad essere un protettorato russo, ottenendo l'indipendenza solo nel 1919; l'architettura del periodo risente delle spinte culturali identitarie, come il Romanticismo Nazionale.

Aalto vince un concorso e presenta due versioni del progetto, diverse ma entrambe particolarmente interessanti: in particolare, la scala nel primo progetto è completamente vetrata ed estradossata su due lati, acquisendo una funzione compositivamente preponderante, nel secondo essa si sviluppa ad uno dei due rettangoli componenti l'edificio.

Il primo progetto ha prospetti che richiamano la biblioteca di Asplund; il secondo mostra invece forme più lineari.

Il progetto definitivo ha una pianta data essenzialmente da due rettangoli sfalsati; dal blocco atrio-scala  si si trova un auditorium sulla destra, mentre proseguendo ci si trova davanti ad una scala a tenaglia a doppia rampa che porta agli ambienti di distribuzione dei libri e la sala di lettura; si ottiene dunque una separazione dei due blocchi con una cerniera dato dal blocco atrio-scala, secondo uno schema concettuale molto razionalista. In elevazione si registra un dimensionamento corrispondente alle funzioni: la scala ha lo spigolo vetrato su modello gropiusiano, l'auditorium ha una copertura a quota minore; ~~alte~~ anche il corpo più voluminoso presenta una scalina in copertura, più bassa sull'ambiente di distribuzione dei libri che a sua volta vede un solaio di calpestio a quota maggiore, determinando una distinzione degli spazi dinamici; la luce naturale viene adottata tramite numerosi lucernai circolari di dimensioni non particolarmente ampie in modo tale da garantire una luce particolarmente omogenea.

L'ambiente più noto dell'edificio è però l'auditorium, con una particolare controsoffittatura lignea ondulata in maniera tale da garantire un'ottima acustica malgrado la natura della sala, interamente vetrata su un lato (materiale problematico), adoperando un materiale fonoassorbente che tramite la forma particolare garantisce una continua riflessione dell'onda sonora senza riverbero; la forma dunque si discosta dalla struttura regolare in acciaio per rispondere a precise funzioni, non è ancora possibile definire l'intervento come organico anche se il movimento si richiama alla natura circostante, creando un rapporto simbiotico con l'ambiente - e non imitativo - attraverso l'uso del materiale locale e il rifiuto della geometria regolare.

L'edificio forse più razionale di Aalto è il Sanatorio di Paimio (1929-33), isolato dalla vita urbana in ottemperanza alle necessità della tipologia edilizia. L'opera si compone di edifici corrispondenti a parti funzionali omogenee, con un'ala per i pazienti, un blocco d'ingresso e accoglienza, uno per il personale e gli uffici ed uno per cucine e dispensa; la divisione funzionale non è solo poetica ma anche rispondente alle esigenze funzionali della struttura: i fumi delle cucine sono lontani dal blocco dei malati.

Il blocco dei degenzi, stacca a più livelli identici sovrapposti con un corridoio verso il blocco d'ingresso e affacci panoramicamente esposti a Sud-Est per le stanze e col corridoio segnato da finestre a nastro e testate vetrata, presenta un particolare virtuosismo strutturale: è retto da appena 2 pilastri, uno nel punto tra il corridoio e le

stanze e l'altra sul muro esterno a Sud-Est, nel quale è progettato un elemento a balcone-scrivania-nicchia con strombatura all'introdesso per un maggior ingresso di luce solare; sotto l'elemento a scrivania sono presenti degli elementi tabulari curvi con funzione di radiatore, rievocando la nicchia con camino palladiana ripresa anche da Gaudì in casa Batlló.

La hall di ingresso ha numerosi elementi a superficie curva, accoglie le Poltrone Palma in legno curvato e presenta scale con rampanti (zoccolatura) curvi e una convivenza raffinata di legno, CLS-A e acciaio. Nelle stanze, particolarmente ridotte, l'elemento scrivania acquisisce una preponderanza sull'ambiente; la stanza dei degenti ha un lungo tetto-giardino in copertura per permettere agli ospiti di respirare aria pulita, anche nel freddo invernale: si pensava che l'aria fredda invernale fosse più pura.

Il suo capolavoro più riconosciuto è Villa Mairea (1938-39) per la raffinatezza compositiva dell'opera, realizzata nel periodo particolarmente drammatico nel resto d'Europa che si aprirà sulla Seconda Guerra Mondiale nel bosco di Henry e Maire - da cui Mairea - Gullichsen (pare che la Gullichsen fosse un'amante di Aalto, e che il figlio sia frutto di questa relazione; per questo forse la composizione è particolarmente curata).

Valometricamente, la casa presenta degli impianti ad L a diverse altezze, di cui quella maggiore ha a sua volta un blocco preponderante in testata, studio del proprietario e camino nonché ipotetico fulcro di un impianto compositivo a 3L via via più basso - di cui la minore è la piscina - che sembrano suggerire una chiusura virtuale rettangolare grazie alle differenti altezze delineando una corte interna che allude chiaramente al tema della piazza, pur avendo funzioni più intime.

Il blocco ad L principale ha funzione residenziale, con zona giorno al piano terra e zona notte al primo livello nel ramo principale e sala da pranzo-servizi-serviti al PT e sale per gli ospiti al 1P nel braccio minore. La L minore è invece un percorso coperto aperto - con degli elementi di arredo - che collega la sala da pranzo alla sauna in legno, la quale è a sua volta direttamente connessa alla piscina, la cui forma allude all'idea del lago. Altri elementi degni di nota sono la pensilina curva irregolare all'ingresso, le finestre estradossate a bay-window triangolare che catturano la luce solare; l'opera è pienamente organica nell'attenzione ai materiali e la simbiosi con l'ambiente, ma razionalista nell'organizzazione dei percorsi, la geometrizzazione e la distinzione funzionale dei blocchi edilizi.

L'ingresso dalla pensilina affaccia in un vestibolo che permette di cogliere la piena fluidità degli interni, con ambienti distinti tramite lievi sfalsamenti di quota: salendo pochi gradini si giunge al salotto, dal

La fluidità degli spazi interni è un chiaro "riferimento" alle Prairie Houses di Frank L. Wright



Finestra Estradossata di Villa Mairea

quale si possono raggiungere la sala da pranzo, il salotto tramite 1 gradino, e il livello superiore tramite una scala visibile in trasparenza dall'atrio, con degli elementi lignei verticali diaframmatizi che creano un effetto di selva, acuito in un attento gioco prospettico dalla possibilità di vedere oltre la vetrata opposta e cogliere il verde dell'esterno; la scala ha pedate a mensola lignee rivestite in tessuto antiscivolo e una piattaforma verso la vetrata che accoglie una piastra rampicante, che aggrappandosi agli elementi verticali della scala contribuisce alla percezione puramente organica del ricreare - e non imitare - la natura. La grande finestra del soggiorno, che affaccia sulla corte verde, è interamente apribile e arriva fino al soffitto. Il livello superiore ha una disposizione più semplice e organizzata.

La gerarchia dei corpi è evidente, l'elemento dello studio è ulteriormente sottolineato da un rivestimento ligneo che si discosta dall'intonaco preponderante abbracciando anche il parapetto dell'aggetto superiore, che presenta un elemento a pergola lignea tipicamente mediterranea. La pensilina d'ingresso già presannuncia il tema silvestre grazie ai numerosi supporti in legno, tra cui quelli strutturali sono binati e legati con una corda, riprendendo la tradizione delle colonne binate medioevali - utilizzate per ripartire carichi su colonne più sottili e slanciate invece che su un unico e spesso pilastro - e modernizzandola; allo stesso modo la piscina richiama il lago, con un simbolico recupero di materia li e forme.

La porta di ingresso è un esempio di design, con una maniglia ergonomica (con forma adattata al movimento umano) e una spioncino composto da più obli.

La sala da pranzo ha una porta che dà sul percorso verso la sauna, il salottino in fondo ha un pianoforte e delle sedute con delle vetrate che guardano verso il bosco e una parete spezzata curva con una funzione quasi espositiva. Il camino nella zona soggiorno non è al centro dello spazio ma laterale, adiacente alla vetrata che dà sulla corte e la piscina, in asse con l'elemento, che sembra creare un riferimento al rapporto aristotelico degli elementi acqua e fuoco (sauna - piscina), con la terra e l'aria dell'ambiente circostante.

Nel 1939 realizza il padiglione finlandese per la World Exhibition di New York, opera che segna l'inizio della sua fase americana anche a causa della guerra; esternamente è parallelepipedo intonacato di bianco, ma non comunica con la forma interna, che presenta una parete curva inclinata verso l'interno che caratterizza lo spazio e funge da supporto espositivo, garantendo un buon angolo visuale e una maggiore superficie libera acquisendo anche una caratterizzazione estetica. L'ambiente accoglie anche un'area ristoro con tavolini in un ambiente soppalco, cui si accede da 2 scale, una curva ed una a doppia rampa. La curva forse riprende la sinuosità di un lago. L'opera stranamente non è coperta da lucerni circolari.

Nel 1947 realizza la Baker House, edilizia residenziale per gli studenti del MIT di Boston posta

Le opere sono in CLS-A e rivestite in mattone.

al margine della città universitaria, guardando verso il fiume adiacente: il luogo è per Aalto un modo per misurarsi con il contesto, in una logica molto lontana dall'edificio ideale di Le Corbusier o l'edificio giusto della Neue Sachlichkeit, ideali, funzionali e indipendenti dal luogo.

L'edificio sembra una stecca profilata e intorcata, in un procedimento che permette di allontanare l'edificio dalla strada creando una doppia corte verde in cui ricomincia la distanza attraverso gli alberi e tornando affacci diversi dagli ambienti interni; la disposizione delle stanze richiama il Sanatorio di Paimio, con le stanze in affaccio sul fiume (tranne 2) e gli altri blocchi, di servizi e spazi comuni, sull'altro lato.

Il prospetto esterno ha un paramento in mattoni, materiale tipico della città e dei campus universitari, che si adegna al luogo anche se nel retro si legge una particolare reinterpretazione del tema con dei mattoni disposti trasversalmente e sporgenti - richiamo alla Fabbrica Hechist di Behrens o al Palazzo per Uffici a Napoli di Carino, anche se i mattoni sono in questo caso isolati - sbalzati dagli elementi atmosferici. Nella facciata posteriore sono inoltre perfettamente leggibili le scale, estradossate rispetto al corpo.

All'interno, gli spazi comuni dell'ultimo livello sono coperti da lucernari circolari in uno spazio analogo alla biblioteca di Vipuri pur avendo dimensioni e funzioni diverse; la scala sul prospetto, interamente finestrata verso l'esterno, è rivestita in mattoni sul muro interno con un chiaro richiamo al filo del progetto.

Nel 1950 torna in Finlandia, non annessa alla CCCP, e prosegue la sua attività in una nuova fase della sua architettura.

In quest'anno infatti inizia a lavorare al Municipio di Siinäpääsalo (1950-52), in cui è necessaria la funzione identitaria ma non è possibile ricorrere all'elettismo del secolo precedente. Aalto sfrutta le differenze di altezza tra la strada, una corte da lui progettata ed un altro spazio urbano per creare un percorso pedonale pubblico, in cui la corte diventa una vera e propria piazza.

L'edificio si configura in un impianto a C cui si aggiunge un quarto lato distinto (zone comuni e servizi); una zecca della C, in corrispondenza con la scala più grande, ha un volume più alta che contiene la sala del consiglio comunale.

Particolarmente interessante è la scala irregolare, con alzate in legno semplice e pedata in terreno con erba, assolve alla funzione connettiva e ad una paesaggistica, con un concetto di scala materica simile a quella della scala michelangiolesca della Biblioteca Laurenziana, con un organicismo che diventa quasi espressionista nella profonda empatia dell'elemento.

La sala consiliare è interamente in mattoni, paragonabile al Municipio di Hllersum di Dudok (anch'esso con influenze di Wright), che condivide la corte interna, la vasca e vari elementi morfologici; differenza principale è

la preziosità dei materiali: Aalto ottiene gli stessi effetti con materiali molto semplici: mattone e legno.

Tra il 1949 e il 1966 realizza il Politecnico di Helsinki (Università di Tecnologia), nella zona di Otanieni, alla periferia della capitale, con un complesso che sorge in prossimità di un braccio d'acqua e che è oggi il fulcro di una città universitaria. Il complesso si articola in più stesche parallele che ospitano i dipartimenti collegate da un basso braccio trasversale. Sulla sinistra del volume principale è presente un corpo a teatro greco, con all'interno due grandi anse a gradonate - nate in Italia come anse ad anfiteatro anche se il nome è tecnicamente scorretto - e con la copertura che inizia con delle gradonate che ricreano un teatro all'aperto e che prosegue con diversi ordini di aperture verticali per illuminare gli ambienti sottostanti. Per evitare fenomeni di abbagliamento o disomogeneità nell'illuminazione Aalto progetta delle schermature curve a cavallo di travetti ad arco strutturali, con analoghe soluzioni per l'illuminazione artificiale.

La sala era già progettata con schermo e proiettore, con un'attenta disposizione delle sedute e un'applicazione di pannelli fonoassorbenti laterali per evitare il riverbero.

Il vestibolo superiore di accesso, anch'esso curvo, è coperto con lucernari circolari; nell'atrio di ingresso dalle stesche dei dipartimenti si osserva l'uso di elementi verticali lignei per delimitare le scale per i laboratori o i piani superiori - come a Villa Mairea - pur avendo pedate e alzate continue. Tale tema è usato anche se vi sono pochi gradini; talvolta si osserva l'applicazione di rivestimenti in ceramica verde bottiglia che fanno pensare alla stazione di Helsinki di ~~Aalto~~ Saarinen.

Dallo studio di Aalto si comprende come l'organicismo non imita la natura, ma vi allude: il rapporto tra l'opera e la natura non è mimetico ma simbiotico; l'equivoco più diffuso sul tema è nato dal Museo Guggenheim di New York. Logicamente, Aalto è considerato parte dell'organicismo da parte della critica: ogni architetto fa la sua architettura.

Le Corbusier 2

Negli anni delle sue prime importanti realizzazioni, Le Corbusier progetta anche interessanti concezioni urbanistiche: già nel 1922 progetta una città contemporanea di 3 milioni di abitanti, prima di villa La Roche, villa Stein-de Monzie e altri capolavori e durante la sua fase più teorica, con i progetti di Maison Pom-Ino, Maison Citrohan e alcuni saggi sulla Esprit Nouveau; il suo pensiero abbraccia anche nuove idee sulla città e la progettazione urbana, quasi come un Demiurgo che plasma una nuova società, secondo lo spirito dell'epoca che voleva plasmaire un uomo nuovo (es. Casa Am Horn).

La sua città contemporanea di 3 milioni di abitanti viene immaginata in una zona pianeggiante e ha chiari influssi da Garnier la sua città industriale immaginaria. La metropoli è dominata da una rigida composizione geometrica a maglia ortogonale con alcuni assi diagonali, con una cittadella amministrativa centrale con grattacieli cruciformi per uffici, che svettano

sugli isolati residenziali circostanti, immaginisti e corte (tipologia poi abbandonata) e più bassi dei predetti edifici. forse; ogni elemento è identico ad un altro della stessa destinazione d'uso, in una distinzione della città in blocchi formata li data non solo dalla zonizzazione ma anche dalla distinzione tipologico-funzionale; gli spazi ricreativi e le infrastrutture sono ricavati dalla rigida maglia viaria. Con questo progetto teorico anticipa di molto i linguaggi tipici dell'urbanismo del secolo, con un tracciato simile a quello di Manhattan, "città" che però gli provocherà una grande delusione.

Nel 1935 immagina di applicare le sue teorie urbanistiche alla città di Parigi con il *Plan Voisin*, in cui sostituisce il tessuto preesistente in prossimità dell'Île de la Cité con il proprio tracciato regolare, probabilmente per dimostrare come le città dell'epoca fossero sbagliate - caotiche, antiefficienti; la visione è comune nel dibattito architettonico: anche Hilberseimer al *BAUHAUS* aveva immaginato un piano simile per Berlino - in particolare quello di matrice ottocentesca, con cortine murarie continue e bidimensionali. In questo progetto si osservano edifici residenziali a *redents*, tipologia innovativa sulla corte chiusa che permette una maggior circolazione di aria e luce con stecche spaliato e cornesse. **III**

Per Rio (1929) ed Algeri (1933), città presagitticamente diverse da Parigi e con attacchi suggestivi, Le Corbusier immagina una megastuttura utopica che attraversa il territorio, diventando quasi una città lineare, con vari livelli di appartamenti in affaccio sul mare e la copertura che funge da strada, segnata profondamente il territorio; sono gli anni delle sue conferenze per diffondere il linguaggio dell'architettura moderna, a Rio de Janeiro presenterà Villa Savoye e incontrerà Oscar Niemeyer.

Vero caposaldo dell'urbanistica moderna è il CIAM - congresso internazionale di architettura moderna - organizzato da Le Corbusier e Giedion dal 1927 sui temi dell'architettura e che nel 1933 vedrà un'edizione particolare sui temi dell'urbanistica organizzata su un battello che da Marsiglia attraversa il Mediterraneo centrale fino ad arrivare ad Atene, passando per numerose località che saranno anche oggetto di visita: Le Corbusier rimarrà colpito dall'architettura spontanea del villaggio di Mykonos, con una complessa struttura urbana.

Il congresso in esame acquisisce un'importanza storica sia per i risultati conseguiti che per la insolita modalità e particolari contrasti emersi nei dibattiti; ne nascerà la *Carta di Atene*, che media le posizioni dei vari partecipanti nel delineare delle regole che porranno le basi dell'urbanistica moderna; fu pubblicata su una rivista greca con l'obiettivo di ripubblicarla nel resto del mondo, ma per le complesse situazioni politiche tale diffusione non avvenne. Nel 1943 Le Corbusier rivedrà diversi punti della *Carta* - in particolare quelli in cui le sue idee erano state mitigate o contrastate - e la pubblicherà a suo nome.

Il documento stabilisce ufficialmente la divisione della città in zone funzionali e moderne, nell'idea di una città igienicamente perfetta e con una grande circolazione di aria e luce solare; in quest'ottica nel 1935 aveva pubblicato

Ville Radieuse, con apparati gratuiti che evidenziano l'importanza del sole, dello spazio e del verde per il benessere dei cittadini; è chiaro che i blocchi a redans rispondono perfettamente ai requisiti. Le ricostruzioni delle maggiori città del mondo dipenderanno da questi criteri, messi in crisi solo verso la fine degli anni '60.

La separazione dell'opera di Le Corbusier tra la fase antecedente e successiva alla guerra è dovuta non solo alla vastità della sua produzione, ma anche alla drammatica situazione sociale che lo porterà a tentare di risolvere i problemi più che ricercare forme; il periodo offre al contempo inedite possibilità di sperimentazione malgrado i problemi analizzati nel CIAM siano solo una parte della situazione globale: eccezion fatta per la Germania, le Nazioni avvertono una grave carenza di abitazioni per le fasce basse della popolazione.

In risposta a quest'esigenza Le Corbusier realizza la prima Unité d'habitation a Marsiglia (1947-52), in cui è chiaro il parziale abbandono della ricerca formale in favore di una rapida risposta al problema. L'edificio, inaugurato nel 1948 e rifinito negli anni successivi, contiene funzioni residenziali, scuola e asilo nido, lavanderia, negozi e spazi ricreativi, non contraddicendo i principi della zonizzazione (il lavoro non è incorporato; gli spazi ricreativi sono principalmente destinati ai bambini per un'attenta gestione da parte delle famiglie).

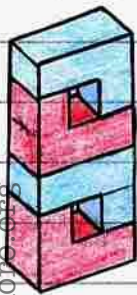
A livello formale la struttura sembra essere un frammento iterabile delle megastutture di Algeri e Rio de Janeiro, con la stessa successione di terrazze loggiate; principale innovazione è la tipologia delle cellule abitative e la loro aggregazione.

L'edificio è sollevato da terra con dei setti trapezoidali rovesciati che ospitano cavadi per gli impianti; l'opera riporta e rivisita i 5 punti dell'architettura, con i setti che risolvono la funzione dei pilotis, le disposizioni planimetriche innovative nel telaio, le facciate con particolari disegni dati dalla disposizione delle unità, e una finestra a nastro locale che delinea alcuni spazi comuni e una copertura attrezzata con spazi ricreativi e una piscina per bambini, con attacco sull'intera città di Marsiglia, che ospita anche una sala sopraelevata vetrata per riunioni della comunità e altre funzioni (non solo comitati: può ospitare anche i bambini in determinate situazioni).

Le cellule abitative seguono diverse tipologie, di cui la più frequente, celebre ed esemplare è quella a duplex, su due livelli di dimensioni diverse: un piano meno ampio si aggrega ad un livello di estensione maggiore in modo tale da minimizzare lo spreco di spazi: come leggibile dallo schema, l'aggregazione di simili elementi permette di dinanziare (almeno) i volumi occupati dai corridoi, ambienti di disimpegno tra le abitazioni.

L'idea è l'evidente prodotto delle sue sperimentazioni sugli ambienti a doppia altezza, che hanno radice già nella Maison Cirabian; Le Corbusier racconterà di essersi ispirato alle rastrelliere delle bottiglie di vino.

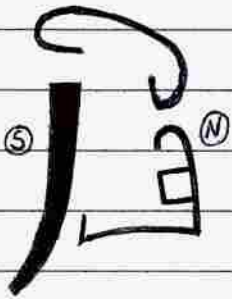
L'ingresso sul livello meno esteso affaccia su una zona pranzo con angolo cottura, solitamente su una loggia in affaccio sull'esterno; salendo [scendendo] una scalinata interna si raggiunge un ambiente da cui si accede a stanze strette e lunghe, leggermente appiattite e che creano un corridoio del vento. L'architetto resterà



in contatto con gli abitanti per perfezionare la tipologia, che verrà impiegata in altre situazioni (Nantes, Berlino, Firminy...); l'Unité di Berlino ad esempio ha la scala interna più rigida, a volume chiuso, a differenza della scala a mensola lignea del primo esemplare; l'Unité di Firminy, completata da André Wogenscky alla morte di Le Corbusier (1963-69), presenta una balaustra metallica che a differenza della precedente in calcestruzzo permette un pieno godimento del paesaggio; l'opera ha una facciata più omogenea, i balconcini hanno delle pensiline (mensole) frangisole, attentamente calcolate.

Nel 1950 Le Corbusier riceve il suo primo incarico religioso: progettare una chiesa per i frati pellegrini a Ronchamp (vicina a Colmar); Notre Dame du Haut viene realizzata in forme non propriamente razionaliste, ma più organiche; da ciò nasce una grande polemica nel mondo architettonico per le forme improvvisamente espressive dell'architetto, che però ragiona più sulle logiche e le funzioni che sulle forme, nel 1954 dunque viene ultimata l'opera, con numerosi accorgimenti particolari.

L'edificio sorge sulla cima di una collina ed è orientato con particolare attenzione; la parete a Sud è trattata diversamente dalle altre, con una parete resa più massiccia per formare delle lunature rettangolari strambate di varie dimensioni con vetri colorati che creano particolari effetti di illuminazione. La facciata ospita l'ingresso principale, con la vicina torre campanaria che lunina la composizione con una particolare forma curva; sul fronte Nord sono invece presenti altre due torri che ospitano segrestia e confessionale. Ad Est è presente un ambiente aperto-coperto per funzioni all'esterno.



Di particolare rilievo è la copertura, in cemento armato a vista (definito *béton brut* da Le Corbusier, di cui si dichiarerà l'inventore) a contrasto col rivestimento intonacato di bianco del resto dell'edificio, che sembra riprendere l'intonaco granuloso mediterraneo in un contrasto anche di texture con i segni delle cassette. La curvatura della copertura la fa apparire come una grande e pesante vela di una nave, che si eleva nello spigolo Sud-Est dove il pendio declina, creando un gioco di proporzioni che cattura l'attenzione (elemento con richiami espressionisti). Da Nord è visibile un docciaie sovradimensionato che scarica le acque meteoriche della copertura.

All'interno la pavimentazione è anch'essa inclinata seguendo l'inclinazione della collina, dilatando lo spazio verso lo spigolo Sud e di conseguenza l'Altare, creando un gioco prospettico che lo rende apparentemente più vicino, in una dimensione più intima e confortevole; per far percepire questa sensazione le panche sono poste solo lungo l'asse della parete Sud, da cui entra la luce che crea diversi effetti nell'evolversi della giornata.

La copertura resta a contrasto con l'intonaco ed è curvata sull'ambiente, spacciandosi all'interno e comprimendo lo spazio creando un ulteriore effetto di raccoglimento e intimità e restituendo al contempo una

idea di leggerezza di una vela che si piega al vento - pur essendo in CLS-A - acuita dal fatto che la copertura è separata dalla parete, viene sorretta da alcuni pilastri nascosti nella muratura e visibili solo nel sottile spazio di separazione che crea una lama di luce.

Il pulpito è in beton brut a sbalzo, le ferri di luce a Nord sono alti lucernai che illuminano lo spazio con luce riflessa. Nel 1965, l'opera verrà ritratta in *Valentina* di Guido Crepax come stadio di una città futuristica: è evidente come già in questo periodo altre forme d'arte influenzano - e sono influenzate da - l'architettura, e come questo edificio sia stato presumibilmente percepito come troppo futuristico.

Nel 1935 Le Corbusier effettua la sua prima visita a New York, la criticherà per il suo caos e il suo essere violentemente viva, con grattacieli di diversi e a differenti altezze che creano una forte atmosfera confusionaria, il Times ribatterà criticando l'architetto. Rem Koolhaas in *Delicious New York* (1978) racconta il fallimento di Jeanneret a New York così come capì inizialmente a Salvador Dalí - che per tentare di stupire i cittadini si farà realizzare dal panettiere della sua nave la pagnotta più grande che il forno potesse realizzare, di circa 2 metri, ma portandosela sotto braccio non stupì gli americani perché erano abituati a simili stravaganze nella vita cittadina - allo stesso modo infatti l'architetto credeva che i newyorkesi lo avrebbero esclamato; al suo arrivo invece mancherà anche la stampa: pare che il suo interprete convinse un passante che stava scattando foto senza cullino a dei gabbiani di far finta di essere il fotografo giornalistico. Le Corbusier dunque avrà un rapporto molto conflittuale con una città così vicina alle sue idee nel tracciato urbano ma incredibilmente lontana in tutto il resto.

Nel 1945 viene bandito un concorso per la sede dell'ONU, organizzazione nata dalle ceneri della Società delle Nazioni e con sede centrale a New York; Le Corbusier viene chiamato in commissione con l'amico e presuoro allievo - Jeanneret. Lo considererà tale, l'altro no - Niemeyer, cui verrà affidato il progetto in collaborazione con un altro architetto; Le Corbusier dunque si oppone, dichiarando che i due abbiano copiato un suo schizzo - che ritrae la tipologia ormai divenuta standard di edificio assembleare con torce per uffici - ottenendo dunque l'incarico con Niemeyer e affidando il coordinamento del gruppo a Wallace K. Harrison; vedrà però una battuta d'arresto nella promozione della sua figura.

Nel 1951 ottiene un incarico urbanistico - da lui sempre cercato - realizzare la nuova capitale dello stato confederato indiano del Punjab, Chandigarh, in cui applica pedissequamente la Carta di Atene e i suoi rigidi schemi urbanistici, con una città a maglia ortogonale con una cittadella amministrativa centrale intorno cui gravitano isolati residenziali, in una città a misura d'automobile che verrà molto criticata data la rarità di mezzi simili all'epoca; infatti realizzerà solo il blocco amministrativo, cui si accede tramite un asse con giardini largo 400 metri che separa una zona Nord con segretariato e sala assembleare, a Sud l'Alta corte e la Mano Aperta, sentinella (già disegnata a Roubaix) che simboleggia pace ed amicizia - intesa dopo la guerra col Regno Unito, anche se nascono contrasti col Pakistan - e la

(1951-63)

Casa del Governatore ad Est. Il Parlamento è un edificio esemplare della fase brutalista di Le Corbusier, con cemento armato interamente a vista, l'affaccio su uno specchio d'acqua - con temi ripresi da Kahn e Niemeyer - con un grande brise-soleil che si associa in sezione alle corna di una vacca, animale sacro. L'edificio, articolato essenzialmente in un blocco pseudoquadrato, è libero al piano terra tranne che per degli ambienti per uffici sul contorno e la sala assembleare, con una pianta circolare decentrata e volumetricamente tronco-conica coperta da un lucernario inclinato; il resto dello spazio libero, occupato da pilastri con capitello a fungo - quasi del Wright contemporaneo - ospita tavoli e sedute.

Anche l'Alta Corte ha un gioco di riflessione tra l'alta pensilina e uno specchio d'acqua, in cui domina ancora il segno curvo delle corna così come sulla casa del governatore (palazzo) o la stacca del segretario.

Tra il 1953 e il 1960 realizza il convento La Tourette, nella campagna presso Lione, considerato il suo edificio testamentario pur non essendo l'ultimo, in cui si avverte una sua vicinanza verso una dimensione più spirituale. L'opera sorge su un forte pendio, è sollevata da terra su pilotis dando l'apparenza che si poggi senza toccare nulla; in questo modo si crea un apparente chiostro accessibile dall'esterno - passando oltre il filtro dei pilotis - ma che non permette l'accesso al convento, e non è dunque un chiostro; è però chiaro il richiamo ai chiostri tradizionali visti nei suoi viaggi: l'opera dà l'idea di un edificio chiuso a corte, anche se è composto da una C con celle (nel blocco trasversale), ambienti comuni (blocco longitudinale Est, con biblioteca, lettura del capitolo, refettorio e cucina), ambienti di amministrazione e direzione (altro blocco longitudinale) e la chiesa, quarto braccio apparentemente separato utilizzabile sia dai residenti che dall'esterno; è chiaro l'approccio razionalista della divisione delle funzioni in blocchi distinti; agli ultimi livelli, si trovano le celle, in basso funzioni comuni. Oltre ai collegamenti lungo i tre bracci sono presenti dei collegamenti centrali a croce che passano nella corte interna ma non permettono l'uscita sul prato, sono percorsi chiusi.

Il prospetto della chiesa è particolarmente chiuso per permettere un attento direzionamento della luce; il corpo adiacente in affaccio e valle ha un loggiato superiore simile alle *Loggia d'habitation* per le celle mentre i livelli inferiori - che sembrerebbero rivestiti da una finestra a nastro - presentano una nuova modalità di proporzionare le fasciate, definita a pannelli di vetro ondulato: gli intassi sono elementi verticali situati a distanze diverse seguendo una partitura di musica stocastica di Iannis Xenakis, consulente nel progetto e compositore di questo genere musicale che prevede che lo spartito sia il prodotto di un algoritmo, comprendendo dunque regole aritmetico-compositive, con un ulteriore modo di proporzionare le fasciate oltre ai riferimenti classici e ai rapporti matematici visti ad esempio in Villa Stein-de Muzies; a differenza degli altri modernisti non considera possibile che il proporzionamento e la dislocazione degli elementi in fasciate siano il prodotto della sensibilità dello

architetto, ritiene necessaria l'applicazione di una regola desunta dagli antichi o dalla musica.

Il prospetto Nord (I*) presenta celle sullo spazio della biblioteca, ambiente particolarmente importante per i domenicani (editi allo studio) sui pilastri; le celle non sono molto distanti dall'impostazione delle camere da letto delle unità d'abitazione, eccezion fatta per la dimensione più modesta e spoglia.

La corte interna è accessibile dall'esterna, vi rafforza il collegamento a croce che in una intersezione di assi presenta una copertura inclinata estesa, che identifica la sala del capitolo - dove vengono effettuate le letture sacre da un pulpito.

Il blocco della chiesa è autonomo ma in rapporto dialettico con l'edificio, chiudendo la corte; ha una conformazione particolare in giù in pianta: l'altare è centrale, separa l'area in cui assistono i fedeli da quella - a un livello più basso connesso tramite gradini - riservata ai religiosi e accessibile da un percorso della corte interna; un volume laterale incassato nel terreno ospita le cappelle, in un volume ondulato e libero che prende luce solo da alcuni lucernai conici.

La luce è attentamente modellata: nella chiesa si osserva una copertura piana che, come a Ronchamp, è staccata dalle pareti e crea un'isola di luce (sembra sospesa nel vuoto); l'ingresso dall'esterna è identificato da una lama verticale di luce; la parete del corpo delle cappelle laterali già mostrano delle luci colorate.

Le cappelle, anche dette cripta perché interrate, presentano lucernai-definiti canali di luce da Le Corbusier - che attraverso coni colorati in rosso, bianco e blu permettono l'ingresso suggestivo della luce; il cono CLS-A è verniciato, ma non intonacato, in blu, rosso e giallo per creare simili effetti; il calpestio è inoltre in salita, creando un restringimento dello spazio che crea effetti ottici più evidenti che nella differenza di quota della chiesa tra i due ambienti; le differenze di quota quasi assorbono la pendenza del terreno, mentre i volumi tendono ad incastrarsi nella salita.

Frank Lloyd Wright 2

A differenza di Le Corbusier, la spartizione nella carriera di Wright non è la Seconda Guerra Mondiale: appartiene ad una generazione diversa, e ha già vissuto una profonda svolta con la fuga in Europa nel 1910 e la conseguente mostra al catalogo Wasmuth, che influenzerà molti architetti del periodo come gli olandesi e Mies van der Rohe.

A seguito di questo breve periodo tornerà negli Stati Uniti, dove acquisirà una nuova fama operando con importanti commissioni dal 1929 al 1959, anno della sua morte.

Come Le Corbusier, anche Wright riflette sul tema della disposizione urbana ed elabora un proprio pensiero urbano, profondamente diverso da quello dello svizzero e di altri europei: nel 1934-35 progetta la Broadacre City, che fa seguito alla pubblicazione nel 1932 di *The Disappearing City*, da cui è già chiara la strada autonoma di Wright rispetto alle avanguardie.

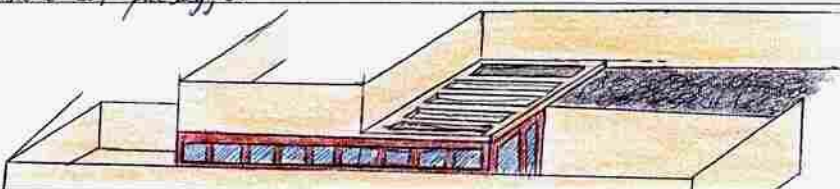
e in cui sembra riprendere alcune idee già nate nella scena europea, come la *Dissoluzione della città* di Bruno Taut (1919), come intuibile dai titoli. Wright immagina di disperdere gli elementi di architettura urbana in una vasta campagna (brandaere: area vasta, l'area = 4000 m²), un modello urbano evidentemente utopistico per l'incredibile consumo del territorio e il conseguente aumento delle distanze, in una città a misura di automobile - scelta assolutamente non sostenibile al giorno d'oggi - nell'ottica tipicamente USA di conquista del territorio vasto della prateria. Negli ultimi anni riprenderà questo filone, immaginando città futuristiche come *The living city* (1958), con grattacieli immersi nel verde e collegati tramite dischi volanti.

La sua opera probabilmente più nota è la *Casa Kaufman o Fallingwater* a Bear Run, Pennsylvania (1935-37). L'opera è immersa nel paesaggio particolare e suggestivo di un bosco e un torrente con cascata; probabilmente per questo motivo essa ha dato adito al celebre equivoco sull'organicismo come imitazione - e non capacità osmotica e dialettica - della natura: l'edificio è progettato per godere appieno del paesaggio e divenire il simbolo dell'organicismo grazie a un forte successo critico, principalmente dovuto a Bruno Zevi e le sue due pubblicazioni: *Verso una architettura organica* (1945) e la *Storia dell'Architettura moderna* (1950), in cui Wright assume sempre un ruolo centrale e la casa sulla cascata ne è sempre considerata il capolavoro.

L'edificio è realizzato poco prima dello scoppio della guerra ma 30 anni dopo le *Pencil Houses*, da cui recupera la fluidità dello spazio interno, la prevalenza delle linee rette e le coperture a sbalco e la particolare attenzione al camino; al contempo si registrano degli interventi fortemente innovativi, già intuibili dalla scelta dei rivestimenti, non più in mattone e legno ma in intonaco - che lascia intravedere la struttura in calcestruzzo - e pietra a falesia vista che si adegna all'atmosfera, distinguendo i materiali rispettivamente per le strutture orizzontali (sbalzi e terrazze) e per quelle verticali.

La planimetria, di difficile schematizzazione, si articola in un primo livello dedicato alla zona giorno - con ambienti internamente aperti e fluidi e un grande sbalco sulla cascata, in asse col fiume e parzialmente coperto dalla terrazza al secondo livello, creando un patio-veranda interamente vetrato - un secondo livello con le camere da letto e un ultimo piano con uno studio. Indubbiamente, l'elemento di maggiore effetto è lo sbalco di oltre 5 metri delle due terrazze, disposte ortogonalmente l'una rispetto all'altra, in un virtuosismo tecnico impressionante per l'epoca: si racconta che una volta rimesse le cassature nessuno si fidava della stabilità dell'opera, e Wright dimostrò le sue convinzioni saltellando all'estremità dello sbalzo.

L'ambiente della terrazza inferiore è parzialmente coperto da un elemento a brise-soliel, parzialmente vetrato così come parte della terrazza nella formazione di una veranda internamente vetrata che permette di percepire la fusione col paesaggio.



È evidente nella composizione il tema dell'incrocio di linee a 90° , soprattutto nelle orizzontali, con aperture larghe e a sbalzo come le prairie houses; il contrasto tra materiali orizzontali e verticali si ripete anche all'interno, in cui la pavimentazione è in pietra locale sbalzata e lucidata, non piastellata, che dà un'idea naturale di prolungamento della roccia su cui insiste l'edificio; questa sensazione è acuita in prossimità del camino dove Wright conserva una vera e propria roccia preesistente, come se la natura del luogo entrasse nella casa, sottolineando inoltre l'importanza del camino.

L'ingresso dalla strada porta ad un vialetto pedonale coperto da un pergolato alla mediterranea con una raffinata attenzione verso la natura: per conservare un albero preesistente Wright incava una trave, armonizzando l'edificio con la natura.

L'interno, in cura rosata pastello tenue, pare sia il risultato di un confronto tra il committente e Wright, che invece immaginava un rosa pesca.

L'edificio acquisirà una rilevanza tale da investire anche la scena cinematografica, come *North by Northwest* (Intrigo internazionale) in cui la casa iconica del finale del film riprende moltissime caratteristiche dell'edificio, come la fluidità negli spazi interni, la distinzione dei materiali, la terrazza del soggiorno sul vuoto che però non è uno sbalzo: gli scenografi hanno prudentemente installato 2 pontoni nel metallo usato per le riprese: è chiara la modernità e la capacità tecnica di Wright.

Tra il 1936 e il 1939 realizza gli *Uffici Johnson Wax* a Racine, Wisconsin, con una torre successiva (1944-51), evoluzione sulla tipologia degli edifici per uffici (in particolare il Larkin Building con l'atrio a tutta altezza con le scrivanie dei dipendenti cui affacciavano i livelli superiori, prima open space occidentale). L'edificio si organizza in un grande blocco che delimita una vasta sala per uffici, divisa dal corpo della direzione e altri uffici mediante una strada, oltre i quali si trova la torre. La sala per uffici ha una copertura interamente vetrata con pilastri in CLS-A che sorreggono delle piastre circolari a fuoco; dai prospetti esterni si legge il dominio dell'orizzontalità tipico delle prairie houses (in Casa Kaufmann invece c'è un rapporto più dialettico tra orizzontalità e verticalità, dato non solo dalle forme ma anche col diverso trattamento del materiale) sottolineato anche da finestrate, oltre che per la forma e l'uso del mattone; la torre suona l'elemento a contrasto verticale che dialoga con le orizzontali.


La pianta del blocco a copertura vetrata è un semplice rettangolo con ingresso dalla strada, punto di contatto fra i due corpi; è scandita da una maglia regolare quadrata non misurata come misura dello spazio ma strutturale, legata ai pilastri, in una griglia strutturale più leccobizzantina.

Il corpo oltre la strada presenta un atrio a tutta altezza, con affaccio dai livelli superiori (secondo la lezione del Larkin Building) e una differenziazione tra orizzontali in mattone e verticali in CLS-A; nella sua dimensione stretta e lunga e gli affacci a varie altezze potrebbe richiamare l'atrio della fabbrica Hoechst di Behrens; manca la dimensione di controllo dei superiori del Larkin. Wright disegna anche sedia e scrivania per la Johnson Wax, oggi prodotte da

Cassima. Tutto il vetro presente nell'edificio come rivestimento non è composto di lastre, ma di tubi in vetro giuntati a telai metallici mediante guarnizioni, ottenendo degli elementi più resistenti, che filtrano la luce maggiormente creando degli effetti suggestivi; utilizza questa tecnologia anche per un passaggio coperto tra i due blocchi con una sorta di volta a botte con tubi; addirittura in corrispondenza di uno degli ingressi della parte di uffici è presente un pilastro circolare che delimita un guscio di cilindro interamente vetrato con questa tecnologia, incluse le basi.

La torre, costruita successivamente, rappresenta un nuovo esperimento architettonico e strutturale; i progetti vedono l'alternanza di solai in mattoni a fasce interamente vetrato con la tecnologia suddetta, non si vedono pilastri poiché la struttura regge su un unico setto circolare dal forte spessore su cui si innestano i vari solai a spalto, in una struttura ad albero al cui centro passano gli impianti - ad esempio la ventilazione forzata, che esce dall'alto - in una struttura ulteriormente avveniristica; tra due solai visibili in facciata Wright imposta un solaio intermedio a superficie circolare più ridotta. Il gioco della trasparenza e del colore dei materiali modifica la torre a seconda della posizione solare.

Altro suo grande capolavoro è il Guggenheim Museum di New York (1943-59), per la fondazione Solomon R. Guggenheim (stessa fondazione di Bilbao, diversa dalla Peggy Guggenheim di Venezia, parents), collezionista di arte contemporanea che vuole esporre i suoi Kandinskij, Klee, Mondrian, Pollock, Rothko... e incarica Wright della realizzazione dell'edificio espositivo, al limite di Central Park.

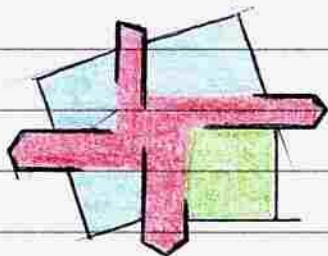
L'architetto realizza un edificio unico nella sua carriera, in cui le linee rette sono quasi assenti in favore di un dominio assoluto della linea curva, che non permette intersezioni ortogonali di spazio; questa è l'opera che maggiormente genera l'equivoco dell'architettura organica come dominio della linea curva e imitazione della natura, in virtù della sua forma ad evolvante conica  - e non a cerchi concentrici - che lascia intuire l'idea di una chiesa o una simile consuetudine che ha ~~lato~~ permesso l'interpretazione imitativa dell'opera, la quale invece risponde ad un particolare effetto: il visitatore prende un ascensore che lo porta alla mostra e vive l'esperienza della esposizione percorrendo un unico asse curvo che lo riporta a terra, in una promenade sia architettonica che espositiva.

Al piano terra oltre al nastro espositivo è presente un blocco più regolare che ospita segreteria, uffici, biglietteria e direzione; la linea naturale dell'evolvante deriva principalmente da un enorme lucernario sommitale e per evitare un senso di disorientamento Wright imposta dei balconcini convessi in un punto dello sviluppo interno concavo del percorso. Inizialmente l'architetto non prevedeva l'inserimento dei setti centripeti attualmente visibili in prossimità dello sviluppo esterno dell'evolvante, ma l'impossibilità di esporre opere di ragguardevoli dimensioni su una superficie curva ne ha resa necessaria l'applicazione; sarà un riferimento per l'High Museum of Art di Richard Meier ad Atlanta, in cui si tenterà

una soluzione al problema della superficie curva.

Tra il 1952 e il 1955 Wright realizza la *Price Tower* a Bartlesville, Oklahoma, uno dei progetti di grattacieli effettivamente realizzati; è l'ultima fase dell'opera dell'architetto, come molte altre opere del periodo sarà molto imitata; in particolare, poiché la diffusione dell'opera di Wright raggiunge l'Italia solo alla fine del regime fascista mancherà un filone organocista nella Penisola - principalmente grazie a Zevi, più importante divulgatore dell'architetto e molto attivo nella scena culturale italiana, professore a Roma, direttore di *Architettura cronaca e storia*, deputato per il partito radicale, scrittore per *L'Espresso* - che vedrà come esempio le opere del Wright contemporaneo; in particolare la torre è chiaramente ripresa a Napoli nella *Torre Biologica* del Secondo Policlinico, unica torre del complesso.

La planimetria si articola in un quadrato intersecato da una croce di assi, su due dei quali si innesta un secondo quadrato di dimensioni minori, in un'inclinazione non a 45° e non in asse con i vertici del quadrato maggiore che crea degli angoli che sono però utilizzabili all'interno (a differenza di un allineamento sui vertici), col quadrato minore che sporge evidentemente in facciata sottolineandone la differente funzione residenziale; gli altri tre elementi sono per uffici. I setti contengono i corpi scala ed ascensori, anche in questo caso c'è un virtuosismo strutturale: un unico pilastro sostiene l'intera struttura ramificata, con carichi molto più ingenti della *Johnson Wax*.



I setti componenti la croce centrale favoriscono dal prospetto sia per creare un'articolazione in facciata - gli inserti sono anche decorati - che per sottolineare la struttura: come gli elementi verticali di schermatura questi elementi sono bronzati, in un contrasto tra orizzontali e verticali innato in Wright ma forse acute dalla lezione espressionista, movimento che a sua volta ha preso elementi tipicamente wrightiani (il contrasto tra verticali e orizzontali e la spazialità interna delle *prairie house*), la seconda presa dal razionalismo e ripresa in *Casa Kaufmann*. Gli elementi esterni verticali scandiscono la facciata e, non essendo strutturali, non proseguono fino al piano di campagna: riprende la tecnica di Mies, evidente nel *Seagram building*. In particolare, Wright denuncia la struttura ponendo tutto il volume descritto a sbalzo sul livello che ospita l'ingresso. All'interno le superfici bronzate decorate a motivi astratti si ripetono.

Nei suoi ultimi anni Wright persegue un misticismo sempre maggiore, come intuibile da numerosi suoi progetti non realizzati.

Nel *Plan for greater Baghdad* (1957-1958) immagina un grande ampliamento della città con una struttura circolare oltre l'ansa del fiume connessa tramite ponti e altre strutture circolari su un'isola intermedia al territorio cittadino principale, con strutture interamente curve secondo quest'ultima corrente, in cui la curva diventa la matrice geometrica dominante. Progetterà anche una casa per Marilyn Monroe - non realizzata - sulla quale dirà in un'intervista "è bellissimo... e la curva ci sta bene" con un'idea della curva della donna ripresa in architettura che sarà poi esplicitata da Oscar Niemeyer.

Nel 1956 progetta il *Grattacielo d'oro* un figlio, idea assolutamente futuristica che è forse servita da ispirazione per molti grattacieli odierni con torri a sviluppo volumetrico quasi a zig-zag.

L'International Style e l'Architettura "Moderna" in America Latina

L'esperienza del Movimento Moderno in Europa vedrà una particolare attenzione da parte degli Stati Uniti, da cui partirà un movimento internazionale che si diffonderà in tutto il mondo.

nata a inizi anni '30

Il termine *International Style* nasce in occasione della prima mostra di architettura del MoMA di New York - *museum of modern arts* - nuova ed importante istituzione della città. La mostra, del 1932, è curata da Henry-Russell Hitchcock - storico e critico di architettura - e Philip Johnson, architetto professionista che, in virtù della sua lunga vita (1906-2005), sarà protagonista di molti momenti della seconda metà del Novecento: tra i fondatori dell'*International Style*, diventerà esponente del Postmodern - negazione del movimento in oggetto - e del Deco strutturalismo; è una personalità interessante, che cambia spesso principi e metodi, dichiaratamente omosessuale (dal 1993), protagonista della scena culturale, amico di tanti artisti; è l'architetto che porterà Mies van der Rohe negli USA: di fatti, sia il manifesto che la copertina del catalogo (*The International Style: Architecture since 1922*, anno in cui si registra una più massiccia produzione moderna, e non sporadici esempi) ritraggono la Casa Tugendhat di Brno.

Il termine che denomina il movimento sembra riprendere una formula utilizzata nel 1925 da Walter Gropius in un libro, primo della *Bauhausbücher* - collana del Bauhaus - *Internationale Architektur*, libro fotografico - poiché non c'è nulla da spiegare - con foto di edifici ritornati moderni in Europa (nel resto del mondo gli esempi moderni erano rari e non noti o significativi), come la Fabbrica del Lingotto FIAT e in cui si intruisce l'opposizione di Gropius verso la Storia e verso il concetto di *style* secondo la sua accezione ottocentesca, condannata dai maestri del Moderno tutti; infatti evita di usare il termine, preferendola con *moderità*, *sense della forma*, *espressione*.

A New York la dimensione dell'idiosincrasia e l'accortezza nell'utilizzo della parola *style* non viene avvertita, probabilmente perché gli americani hanno un rapporto più libero con la Storia e gli stili: prima del periodo suddetto infatti lo stesso Johnson aveva studiato Schinkel e scoperto Persius, apprezzando l'architettura ottocentesca.

Di esempi americani moderni all'epoca ci sono solo alcune opere, tra cui quelle di Wright; i principali protagonisti della mostra sono gli europei: Gropius, Le Corbusier, Mies, Mendelsohn, Taut... L'operazione dell'*International Style* è dunque più politica: parla di uno stile che deve essere internazionale ma allo stesso tempo corrisponde ad una trasposizione negli Stati Uniti dell'esperienza europea, indicando la strada per la modernità, che verrà però intrapresa in questi anni: l'America (e il mondo) risente ancora della crisi del 1929, e inizierà un clima di tensioni sociali che sfocerà nella guerra.

La Casa Farnsworth (1945-51) di Mies van der Rohe segna l'inizio di questa corrente, con una struttura di vetro che sarà ripresa da Johnson nella *Glass House* (1949-50), che susciterà una lieve adirazione da parte di Mies, che ne criticerà non tanto la forte imitazione della sua opera quanto le scelte architettoniche, che non

Neutra e la sua Desert House sono chiare rappresentazioni del lato più virtuoso dell'International Style: è un razionalismo esportabile ovunque ma che si confronta sempre con clima, conformazione e cultura locale; il movimento sarà criticato perché più spesso venivano progettate opere indipendenti dal luogo e dal contesto.

rispondere alla propria visione dell'architettura. L'opera presenta una pianta rettangolare con angoli smussati dovuti all'inserimento di pilastri in acciaio a doppia T che sventolano gli spigoli secondo un tema paragonabile a quanto visto da Gropius; la casa non è staccata dal terreno ma poggia su tre filari di mattoni, di cui l'ultimo costituisce la pavimentazione; l'edificio non si stacca dal terreno e non si forma la promenade.

La casa in vetro presenta un volume interno cilindrico graso che ospita il bagno e che fuoriesce dalla copertura, con una rottura della geometria opposta alle visioni miesiane. Gli arredi sono di Mies, l'opera è in un bosco nel Connecticut. È celebre una foto storica del 1964 di Andy Warhol nella casa, in cui non è chiaro chi stia pubblicizzando chi; è evidente però il legame di Johnson con la scena artistica contemporanea. Come è noto, la collaborazione tra Mies e Johnson si spegnerà durante il cantiere del Seagram Building (1954-58).

Altro importante esponente del movimento è **Richard Neutra** (1892-1970, negli USA dal 1923), austriaco che va negli Stati Uniti alla ricerca di nuove occasioni lavorative, trasferendosi in California, stata circa in cui non si era ancora verificato un vero e proprio contatto con l'esperienza europea e in cui costruirà molte ville.

Tra il 1927 e il 1929 realizza la Lovell House - soprannominata "Health House" per le forme pure, il bianco e il contesto verde - esempio autentico di un razionalismo europeo negli Stati Uniti, che però già mostra delle differenze: l'opera è assimilabile ad un parallelepipedo suo puro, con sbalzi e aggetti, che lo rende interpretabile come l'aggregazione di più volumi, quasi con tracce neoplastiche-wrightiane (il camino è al centro della composizione). Diventerà uno dei set di L.A. Confidential in cui, come per la casa wrightiana in Intrigo Internazionale, viene adottata come residenza dell'antagonista; è evidente che il moderno negli Stati Uniti è visto come uno stile costoso e prezioso che solo chi ha ottenuto ricchezze recenti e poco limpide può permettersi.

Nel 1946, nella fase più piena di sviluppo dell'International Style, realizza la Kaufmann House - anche nota come Desert House - per il committente di Fallingwater a Palm Springs, zona desertica in cui Neutra trova terreno fertile per un incontro tra razionalismo europeo e tradizione americana, confrontandosi al contempo col contesto.

L'ingresso prospetta su un ^{percorso} ingresso pergolato in allaccio su un giardino con piscina, che occupano il lato Est del lotto. Si accede dunque ad un grande salotto accostato ad un soggiorno interamente vetrato, entrambi principalmente esposti a Sud; nel primo si trova inoltre il camino, basamento compositivo della croce della planimetria e unico elemento in muratura, nonché unico elemento inaccettabile verticali: è chiaro il richiamo a Wright e all'altra Kaufmann House nell'alternanza materia tra verticali ed orizzontali. L'ala Ovest ospita servizi, quella Nord camere con terrazzini sbarrati al soggiorno tramite setti che danno anche ombra.

Intanto il Brasile era da poco diventato una democrazia (1945), è l'unico paese dell'America Latina con lingua portoghese aveva come capitale Rio de Janeiro. A metà anni '50, il presidente Juscelino Kubitschek si rese conto di una forte disomogeneità nella densità abitativa del paese, con tutte le grandi città concentrate sulla costa mentre l'entroterra è poco popolato; decide dunque di realizzare una nuova capitale nell'altopiano interno, seguendo principi risalenti alla prima

Costituzione repubblicana del 1891 per promuovere lo sviluppo della regione centrale e integrare meglio l'intero territorio brasiliano.

Il piano urbanistico è affidato nel 1957 a Lúcio Costa, principale architetto è Oscar Niemeyer. Il tracciato urbano segue i principi dell'urbanistica funzionalista razionalista della Carta di Atene ma con un'ottica più libera: la città è a misura di automobile, segue i principi dello zoning e dell'abolizione della cortina edilizia continua ottocentesca (la cosiddetta *rue-corridor*, da Le Corbusier) ma non ha una maglia rigida e geometrica: una spina centrale - ospitante l'asse dei servizi e dei palazzi di governo, particolarmente moderna - è il fulcro da cui si dipanano due ali laterali che seguono l'andamento di un lago artificiale realizzato per meglio regolare le condizioni climatiche; in altre aree sul lago sono presenti zone residenziali che non seguono la tipica disposizione a scacchiera ma hanno forme più libere e varie. L'asse centrale è costituita da un enorme parco verde delimitato da due assi viari paralleli, con edifici amministrativi sparsi nel territorio. (Gli edifici residenziali sono solitamente composti in isolati a corte, con vari spazi verdi e che ospitano diverse funzioni (scuole, palestre...); la qualità urbana è molto alta a differenza della frequente disomogeneità del paese.

Principale spazio di rappresentanza è la Piazza dei 3 Poteri, in cui affacciano gli edifici ad essi corrispondenti: il Palazzo da Planalto (esecutivo), il Supremo Tribunal Federal (giudiziario) e il Congresso Nacional (legislativo); la piazza ospita anche il Palazzo dell'Alvorada (residenza del presidente); è un grande spazio di rappresentanza così come le più note piazze Tiananmen e piazza Rossa, grandi spazi aperti che rappresentano il potere.

Oscar Niemeyer è originario di Rio de Janeiro e conoscerà Le Corbusier in occasione della sua promozione della Villa Savoye; si ispirerà infatti ad un suo schizzo per la realizzazione del suo primo edificio a Rio, un ministero; non è però stato allievo: non è andato a studiarlo, non ci ha studiato.

Il Palazzo dell'Alvorada (1957) già mostra una tendenza estetica molto diversa da quella dello svizzero: l'opera affaccia su uno specchio d'acqua e presenta un gioco di forme curve in CLS-A che sembrano ~~non~~ archi rovesciati - che trovano il loro orientamento naturale nel riflesso - e lasciando dunque leggere uno schema strutturale di pilastri che sorreggono la pensilina sovrastante, che però è a sbalzo: l'elemento non è funzionale, ma di linguaggio. Niemeyer infatti predilige il CLS-A sugli altri materiali costruttivi per la sua plasticità e la possibilità di realizzare forme curve complesse: in una sua intervista successiva dirà che il corpo della donna, le forme della natura sono curve e sinuose, non esiste l'angolo retto, dunque perché utilizzarlo in architettura?

Congresso Nacional (parlamento) (1958): segue la ormai consolidata tipologia dell'edificio assembleare con torre per uffici, con 2 torri bilate - per dare un maggiore slancio alla composizione - connesse da ponti; le due sole

parlamentari sono coperte da due calotte con curvatura discorde; il piano d'imposta della struttura viene ribassato rispetto alla quota del terreno in modo tale da dare l'idea di un edificio che si adagia nel terreno, a contrasto con la torre. Le calotte sono internamente rivestite con piccoli elementi di metallo dorato "appesi" che fanno l'impressione di una volta dorata tridimensionale, di cui si avverte la profondità; la suggestione dello spazio interno porta insieme alla comprensione razionale uno aspetto emotivo, di estetica.

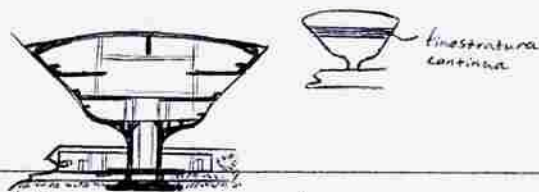
In prossimità della piazza si trova la Cattedrale di Fatima (1959-70), edificio iconico e di nuovissima concezione: una struttura in CLS-A data dalla concentrazione di carichi su piloni obliqui congiunti in alto - che si reggono per forma - offre un'idea di mani congiunte in preghiera (Niemeyer) o di una corona di spine (Leitner) per il proseguimento degli elementi oltre la copertura, realizzata in vetri colorati con tonalità fredde; l'opera è circondata da uno specchio d'acqua, vi si accede attraverso un passaggio sotterraneo buio che contrasta fortemente con la grande illuminazione della chiesa, all'interno della quale i piloni sembrano quasi tensestrutture. Il senso di spiritualità è accentuato da statue di angeli appese alla copertura.

Particolarmente significativa è la Casa Niemeyer nel distretto di Canoas, a Rio de Janeiro (1953, prima di Brasilia), in cui si legge un incontro maturo tra razionalismo e organicismo in un lotto dove la natura è rigogliosa, avvolgendo quasi l'edificio, che però affaccia anche sul mare; l'opera presenta infatti un piano inferiore scavato, scavato nella roccia e con affaccio a picco sulla città.

L'ingresso al lotto affaccia sulla piscina, con forma curva e organica che simula un lago; la casa sembra bassa e ad unico livello, è fortemente vetrata e con una copertura sorretta da pilastri in acciaio organizzati con un atteggiamento miesiano nello accostamento ad elementi non strutturali; la casa è però delimitata da una forma curva, non rigidamente geometrica, con una copertura in CLS-A che diventa pensilina a sbalzo, seguendo una curva indipendente rispetto all'ambiente sottostante e creando ambienti esterni coperti, rispondendo alle necessarie schermature in clima tropicale e veicolando l'unione pienamente organica tra interno ed esterno, acuita dalla conservazione di un'enorme roccia che invade la piscina e la casa, coprendo parzialmente la scala di accesso al piano inferiore; il tavolo delimitato da un setto semicircolare è chiaramente miesiano, così come il posizionamento strategico di tre statue in precisi punti pur non creando giochi prospettivi. Gli ambienti interni si articolano intorno ad una sala-diniego con grande affaccio sulla città, che oggi espone anche elementi di arredo disegnati dall'architetto come la Rio Rocking Chair (1978), in cui è frequente la linea curva.

A metà anni '60 Niemeyer fugge in Europa a causa dell'ascesa di dittatura di destra; essendo lui comunista si trasferirà a Parigi, sede di uno dei più forti partiti comunisti dell'epoca per il quale realizzerà una sede riprendendo gli elementi estetici del Congresso Nazionale.

In Italia realizza la Sede della Mondadori a Segrate (1969-75), con uno specchio d'acqua che riflette un'acqua parallela alle vate da terra e circondata da una struttura in CLS-A con archi di diversa luce; la strut



tura è interamente appesa alla copertura, corretta dall'opera in USA appena descritta, in un virtuosismo tecnico che porta alle estreme conseguenze la tecnologia della sporcatura sappezza della Crown Hall, in un'opera che sembra accolta da una grande loggia.

Alla fine della dittatura tornerà a Rio, dove verrà incaricato di realizzare un museo sulla baia, sul lato opposto rispetto ad Ipanema e al Pan di Zuccherato: tra il 1991 e il 1993 viene realizzato il Museo d'arte contemporanea di Niteroi, su un promontorio roccioso tra due spiagge, con una forma a disco che permette di apprezzare pienamente il paesaggio circostante dall'interno grazie ad una striscia vetrata che costeggia un camminamento curvo intorno alla sala espositiva, garantendo un affaccio totale anche grazie alla struttura, che si regge su un unico pilastro centrale sul quale si impostano a sbalzo i vari elementi (struttura ripresa dalle teorie Johnson Wax e Price di Wright); all'opera si accede mediante una rampa che si avvalge su sé stessa, elemento di promenade lecorbusieriana che permette di vedere l'edificio e il paesaggio.

Tra il 2008 e il 2010 progetta l'Auditorium di Ravella - rimanendo a Rio - edificio criticato per vari motivi, tra cui il più significativo è forse la scarsa attenzione al dettaglio: manca una efficace delimitazione dello attacco a Terra. L'edificio si trova nel culmine di una curva a U sul limitare del paese, con affaccio laterale sul paesaggio; il pubblico è rivolto verso un muro curvato verso il basso.

Altra pole importante di questo periodo è Città del Messico, capitale di uno stato che all'epoca aveva delle punte culturali molto avanzate pur essendo ancora povera, con un governo socialista che tenta di risolvere la situazione.

Personaggi chiave nella vicenda artistica sono Frida Kahlo e il marito Diego Rivera - già molto noto all'epoca - il quale realizza nel palazzo municipale della capitale un affresco sulla Storia del Messico, pittura figurativa che insegna la Storia del paese agli analfabeti, con un chiaro ruolo politico in virtù del suo essere comunista.

Gli anni '30 sono un periodo particolarmente florido per le arti nel paese: c'è la fotografa Tina Modotti, Edward Weston, André Breton, anche Hannes Meyer!

Diego Rivera e Frida Kahlo commissionano due case vicine - una per ognuno, colorate in azzurro e rosa - che sembrano post-racionaliste per la loro modernità, con ampie superfici vetrate, elementi e balaustre metalliche, intonaco bianco e colorato, pilastri che richiamano i pilastri di Le Corbusier. L'opera è di Juan O'Gorman (1931-32), ^{2 anni dopo Surre!} che vent'anni dopo realizza la Biblioteca Universitaria (1950-53) di Città del Messico in forme molto diverse: dato che la tipologia edilizia non richiede molte aperture l'opera è molto compatta e interamente decorata con simboli della cultura Azteca, tipica del Messico settentrionale, con calendari e divinità che recuperano e privilegiano la cultura precolumbiana del luogo e la sua forte radice locale - valore chiaramente politico - con una possibile denuncia della fusione dell'edificio: la cultura Azteca allude alla cultura contenuta nella

edificio.

In questa scena culturale emerge particolarmente l'architetto Luis Barragán, che si allontana abbastanza dai semi dello International Style: viaggia in Francia, visita lo studio di Le Corbusier ma non si appassiona, preferendo un architetto perseguitato francese praticamente ignoto. Le sue opere sembrano aver metabolizzato il Razionalismo per trasformarlo in qualcosa di diverso, in un'innovazione delle tecniche tradizionali.

La sua Casa - Studio Barragán (1947-48) nel quartiere di Tacubaya, a Città del Messico, è uno dei maggiori esempi della sua poetica; è divisa in maniera analoga alla casa-studio di Horta a Bruxelles, con due unità abitative accostate e apparentemente distinte.

Il fronte esterno è molto chiuso, con una prevalenza dei pieni sui vuoti ad eccezione di una grande apertura sporgente, che segnala l'ambiente della biblioteca; ciò riprende la cultura tradizionale dell'America Latina, che vede un facile parallelismo con quella mediterranea e latina: la domus pompeiana è interamente rivolta verso l'interno, non guarda verso la strada ma verso il patio, il giardino, l'impluvio; c'è un'idea di privacy, molto forte anche in queste regioni. Difatti l'edificio affaccia verso un giardino interno - un *hortus conclusus* - con aperture molto più ricche e presenti.

L'ingresso avviene attraverso una stretta porta affiancata al garage giallo, che conduce ad uno stretto atrio in giallo curiano, da cui si accede ad una hall in rosa intenso tramite alcuni gradini ascendenti, da cui si accede agli ambienti principali tramite un'altra scala, intonacata in lilla e con una finestra nascosta che porta una luce radente su un quadro a superficie d'oro di Joseph Albers, erede del Bauhaus, esaltandone la ruvidezza e i tratti; la pavimentazione è in piastrelle in pietra viva. Sul giardino affacciano soggiorno, sala da pranzo, cucina e laboratorio; gli ambienti principali sono al livello superiore. Dalla planimetria si osserva l'assenza della tipica conformazione strutturale del telaio in CLS-A: i muri sono pieni, principalmente in muratura portante anche se con elementi in CLS-A; manca la fluidità degli spazi tipica di Wright ma la struttura allo stesso tempo non è tradizionale; manca l'intilata di stanze su un corridoio; Barragán ha assimilato la lezione della modernità per tornare alla tradizione e rinnovarla, in un percorso diverso.

Nella facciata verso il giardino predomina la grande apertura della sala da pranzo a tutta altezza (e larghezza), quasi un cannocchiale vetrato che guarda verso il verde. Abbiamo visto inoltre la successione moderna di spazi d'ingresso, con muri tradizionali e l'opera di Albers, è chiara la conciliazione degli opposti: gli arredi sono tradizionali in legno, è assente la chaise longue o le sedie in acciaio tubolare.

Le scale sono prive di parapetto; particolarmente suggestiva è quella della biblioteca, in legno a stiles e priva di soletta con una forma molto moderna, che porta ad un soppalco, ambiente non chiuso rispetto alla biblioteca pur non affacciandovi: uno spazio comunicante e connesso ma la vista tra gli spazi è interrotta, secondo l'ottica di privacy tradizionale; il concetto moderno della *raumdurchdringung* di Giedion è reinterpretato in maniera tradizionale, soprattutto nell'uso.

Le finestre sulla strada hanno 4 ante oscuranti, che permettono un eventuale ingresso di luce senza essere visti dallo spazio pubblico (come negli edifici tradizionali napoletani), i solai mostrano all'interno la successione di travi in legno. La copertura è una specie di tetto-giardino lecorbusieriano, che però è chiuso da muri che ripartono dal vento e dalla vista dall'esterno; il patio dei vasi con vasca segue lo stesso tema, con elementi decorativi che si uniscono al verde e all'acqua creando una specie di giardino vero e proprio. L'uso innovativo e senza precedenti dei colori nelle finiture si riflette anche in questi ambienti, con tonalità viola ed ocra.

Altra importante opera nello studio di Barragán è la *Residenza e Scuola Ejercitacion* a Los Ahues, Città del Messico (1966-68), in cui si vede il radicato uso del colore e una suggestiva organizzazione di una grande vasca priva di bordo, che diventa quasi un vero e proprio lago artificiale con una fontana che crea una cascata. I colori sono caldi, sulle tonalità del rosso, rosa, viola, colori complementari accostati solo in alcune opere contemporanee come quelle di Rothko.

Opera particolarmente singolare è quella realizzata con Mathias Goeritz su un'isola tra due larghe carreggiate di autostrada, in cui nel 1957 allestisce un'opera d'arte - non propriamente architettonica, pur delineando e caratterizzando fortemente lo spazio - le *Torres de Satélite*, nell'area omonima a Nord di Città del Messico. Le torri sono elementi scultorei in GCS-A a vista dipinto nei colori primari, sono un riferimento visivo che crea un paesaggio nella monotonia autostradale, con degli spigoli vivi molto accentuati nella verticalità che forse hanno accenti espressionisti, come la *Chilhaus* di Amburgo e il progetto del *Grattacielo* sulla *Friedrichstrasse* di Mies. I segni orizzontali delle cassature mostrano l'orizzontalità, unendo il *béton brut* lecorbusieriano a Mies, la scultura a un'architettura del paesaggio e molti altri concetti.

La Scuola di Philadelphia: Louis Kahn e Robert Venturi

Philadelphia, città statunitense delle East Coast, milieu culturale che guarda all'Europa, espone una scuola alternativa alle esperienze newyorkesi e bostoniane che si muove in risposta all'International Style, che stava dominando la scena nazionale e internazionale ma che aveva acquisito una deriva verso la banalizzazione degli elementi del moderno, diventando una codificazione di elementi semplificati e ripetuti (volumi squadrati, tetto piano, intonaco bianco, espie superfici vetrate...). In questo periodo due grandi maestri del moderno erano arrivati in America: dal 1938 Gropius è direttore della Scuola di Architettura di Harvard, Mies ^{alla scuola di AIA} dell'Armour Institute of Technology (poi IIT) di Chicago; il primo, riconosciuto come iniziatore del Bauhaus, stava vivendo una fase dissidente, il secondo trova invece nuova fama (da notare la comune matrice formale, con intuibile dal *Federal Building* di Boston - 1961-66 - e il *Federal Center* di Chicago, degli anni 1960-74), con opere che verranno imitate con poca capacità inventiva dagli altri architetti del movimento.

Esempi della diffusione dell'International Style nel mondo sono il palazzo dell'ONU (New York, 1948-52, Harrison et al.), l'ambasciata USA di Atene (Atene, 1959-61, Gropius; criticata da Zevi per la scarsa originalità) o il Consolato USA di Napoli (Napoli, 1947-53, Howe).

Per meglio comprendere le dinamiche della scuola di Philadelphia bisogna comprendere anche la scena artistica del periodo: come per l'International Style, la cultura statunitense era ritenuta ancora debitrice dell'esperienza europea; solo negli anni '40 e '50 questa situazione cambia, con correnti artistiche e culturali che partono dagli Stati Uniti per poi diffondersi nel mondo.

Primo artista di rilievo in quest'ottica è Jackson Pollock (1912-56, morto ubriaco in un incidente d'auto), padre dell'espressionismo astratto, corrente astratta ma espressiva perché utilizza tecniche alternative di pittura, come il dripping o stendendo il colore dal barattolo, in opere fortemente espressive poiché il gesto dell'artista crea il disegno; è chiaro che lo stile parte dalla lezione degli astrattisti europei e gli espressionisti, ma crea una corrente assolutamente nuova.

Mark Rothko (1903-70) realizza invece quadri astratti con campiture di colore prive di margini precisi, con bordi sfregiati e colori contrastanti. Entrambi realizzano opere di grande dimensione, con lo scopo di immergere lo spettatore nella realtà del quadro, emozionando gli osservatori in una piena *einfihlung*, mostrando e trasmettendo la sofferenza dell'artista. In Rothko si legge l'esperienza di Mondrian e Malevic ma è chiara la rottura della perfezione geometrica delle forme, che crea disagio.

Analoghi movimenti si registreranno con la Pop Art e la Pop Architecture dagli anni '60, con Jasper Johns (Three Flags, 1958) o Andy Warhol, che rende arte un linguaggio popolare o dei simboli, banalizzando e rendendo riproducibili oggetti unici - come l'ultima sera, che Warhol posterizza realizzando serigrafie riproducibili (stampa su seta) - portando ogni registro culturale su un unico piano artistico, come le celebri stampe di Marilyn Monroe: l'immagine popolare del cinema, dei rotocalchi e dei giornali, quella della nazione e capolavori unici d'arte sono uniti su un unico piano.

La scuola di Philadelphia dunque si muove a partire da queste premesse, in un primo momento di primato americano anche in architettura; tra i principali esponenti c'è Louis Kahn (1901-74), nato in Europa ma naturalizzato americano da bambino, Robert Venturi (1925-2018), suo allievo per certi versi, e la moglie Denise Scott Brown (1931-), sudafriicana di nascita e con un forte contributo progettuale e nelle pubblicazioni di Venturi.

Louis Kahn è un personaggio controverso, con una vita sentimentale ed affettiva disordinata - in un periodo ha vissuto una vera e propria vita parallela tra due famiglie - uno dei suoi figli "illegittimi", Nathaniel, realizza un documentario che ne ricostruisce vita e carriera mostrando sia la lettura delle opere che un aspetto sentimentale di ricerca e viaggio sulle orme del genitore.

Kahn è lontano dall'International Style, opponendosi rivendicando la propria originalità partendo dalla Storia e dalla tradizione europea; viaggia in Italia e nel Mediterraneo opponendosi alla tabula rasa moderna e schizzando vari luoghi: come la Costiera Amalfitana, Banca dei Marini, Roma, la Villa Adriana a Tivoli; è affascinata dall'architettura romana per il suo ordine e monumentalità.

parole chiave dell'opera di Kahn:

- Ordine: il progetto segue delle logiche e delle gerarchie precise, è chiaro il senso delle forme, della successione degli elementi e dei percorsi in un'ottica apparentemente vicina al Razionalismo ma molto diversa nei modi.
- Monumentalità: concetto "bandito" in Europa a causa delle dittature totalitarie, negli USA trova però un nuovo terreno di applicazione.

Tra i suoi schizzi figura quello di un *Muro a Osira* (1950-51), in cui non si vedono questi principi: ciò che colpisce Kahn è la tessitura del mattone, l'arco a tutto sesto, la stratificazione e la tempagitura: l'architettura romana porta rispetto a quella greca due principali innovazioni: l'arco a tutto sesto e l'uso del mattone, realizzando grandi strutture con piccoli elementi legati da un connettivo: la malta - di cui la migliore è realizzata con pozzolana - che tenera unite le strutture, pervenute ai giorni nostri a differenza di molte strutture greche, realizzate con molti blocchi a secco. Kahn visita anche vari luoghi sul Mediterraneo: fa molti schizzi a colori di Firenze, Siena, Roma ma anche Karnak; visita le piramidi, è attratto anche dall'architettura medioevale: impara dall'Europa e dalla Storia, da cui recupera concetti che traduce in opere moderne.

Un primo progetto di torre per Philadelphia (1956-57), redatto in collaborazione con Anne Tyng, non realizzato ma legato al piano regolatore della città di cui era stato incaricato, una torre quasi utopistica per la sua struttura metallica spaziale, una megastuttura - un edificio-città - basata sull'uso della tecnologia più che su nuovi concetti formali.

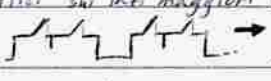
Prima opera realizzata di rilievo è il complesso dei *Richard's medical research laboratories* (1957-65), parte di uno dei suoi due filoni principali: ambienti universitari di ricerca e musei. La planimetria vede l'articolazione di più torri graduate autonome e in successione, connesse da passaggi; sono elementi autonomi legati in un complesso, in un'unità nel molteplice. L'ordine è chiaramente espresso dalla successione di forme, la gerarchia degli elementi; la monumentalità è la principale caratterizzazione delle torri, anche prese singolarmente, che sembrano riprendere la conformazione urbana delle torri in mattoni di San Gimignano (città toscana da lui schizzata nel 1929).

La singola torre, con struttura in CLS-A come reso evidente dall'ingresso d'angolo, svuotato alla base e con una campata e sbalzo con travi visibili all'interno, è rivestita in mattoni per sottolineare la verticalità e l'affinità formale col riferimento tradizionale; a questi rivestimenti si alternano elementi in CLS a vista e in vetro, con ampie superfici trasparenti che permettono la attività di laboratorio restando a contatto con l'esterno e il verde; il CLS a vista è molto usato da Kahn, anche per la diffusione recente del brutalismo.

Altra importante edificio di ricerca è il *Salk Institute for Biological Sciences* a La Jolla, San Diego (California, 1959-65), che affaccia sul Pacifico.

Dalla planimetria è facile cogliere ordine e monumentalità nella composizione, fortemente simmetrica e organizzata in due

bloccati paralleli, trasversali al mare, che individuano uno spazio aperto centrale che, grazie ad un portico all'ingresso e un salto di quota sul lato in affaccio, acquisisce la connessione di una corte, con una striscia d'acqua centrale che la percorre fino a trasformarsi in una fontana con il livello sottostante, dedicato al ristoro, collegando le due terrazze e riflettendo la luce solare, con effetti particolarmente suggestivi al tramonto.

I due blocchi paralleli presentano ampi spazi centrali per i laboratori, con i veri uffici sui lati maggiori e con attacchi rivolti verso il mare, ottenuti tramite una disposizione obliqua estrinseca degli ambienti. . I blocchi dei laboratori sono principalmente in CLS-A a vista e legno di teak (legno indiano che resiste alla salsedine, molto usato in marina) per gli uffici, con un'atmosfera più calda e accogliente. L'ambiente aperto è invece pavimentato in travertino, così come la vasca e l'area ristoro; l'acqua è fondamentale per la refrigerazione e termoregolazione dell'ambiente, soggetta a un clima torrido; il tema del percorso dell'acqua, innovazione sulla fontana tradizionale a zampilla, stava acquisendo particolare attenzione in quegli anni: già Barragán con la *Fuente del Bebedero* (Los Arboledas, Città del Messico, 1958-62) aveva realizzato un'opera con tema simile: inserisce in una vasta alberatura un percorso dell'acqua, che verrà ripreso negli anni con l'idea di un gioco complesso di movimenti e disegni dell'acqua che conferma e compone gli spazi.

Kahn acquisisce progressivamente una fama internazionale, ricevendo l'incarico per il Parlamento della nuova capitale del Bangladesh, Dacca. Come l'India, il Bangladesh e il Pakistan acquisiscono l'indipendenza dal Regno Unito; oggi lo stato è tra i più poveri, molto soggetto alle conseguenze dei cambiamenti climatici. Il suo intervento, tra il 1962 e il 1974, non è troppo lontano nel tempo e nello spazio da Chandigarh e la sua città amministrativa, ed è uccia di 10 anni successivo a Brasilia.

Oltre al Parlamento realizza una serie di edifici annessi che ospitano uffici e ministeri legati alla parte burocratica dell'istituzione. Il complesso è organizzato all'interno di uno specchio d'acqua artificiale, dalla forma geometrica, al cui centro sorge come un'isola il Parlamento mentre sulle sponde, organizzate su due ali, si stagliano i blocchi degli edifici annessi; l'idea dell'acqua in architettura è qui portata alle estreme conseguenze: l'edificio è un'isola, circondata dall'acqua.

Il Parlamento appare come un edificio a pianta centrale, con al centro la sala del parlamento intorno alla quale si organizza uno spazio di risulta con grandi corridoi davanti alla consanguine della sala circolare con il blocco pseudo-ottagonale, composto da corpi scala, uffici ed ambienti di connessione. I blocchi esterni, di forma parallelepipeda o cilindrica, mostrano l'attenzione di Kahn all'uso delle geometrie, usate anche nelle aperture della facciata, triangolari e circolari, dietro cui si imposta il prospetto vero e proprio dell'edificio, sul quale si impostano gli intassi.

È stato colto un parallelismo tra l'edificio e il Castel del Monte (Andria, XIII sec) per la conformazione perlopiù chiusa torretta, con elementi cilindrici che sembrano torri e con una pianta centrale analoga all'ottagono del castello medievale, che pure presenta una corte interna di forma analoga.

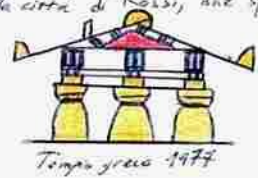
Il Parlamento è l'unico edificio in CLS a vista, gli altri sono rivestiti in mattoni; particolarmente significativa è la sala assembleare, coperta con una volta molto suggestiva che non costituisce un lucernaio vetrato massimamente alla biblioteca di Stoccolma di Asplund, prende la luce dall'alto ma lateralmente attraverso una volta in CLS-A che sembra sospesa come una vela, toccando le pareti perimetrali solo nei vertici, la geometria della struttura sembra quasi data dall'intersezione di volte ad arco catenaria, e sembra poggiare su cerniere per l'esilità degli appoggi. Alcuni ambienti, come le torri perimetrali o la maschera, presentano particolari giochi di luce.

Tra i suoi lavori, è emblematico il Kimbell Art Museum di Fort Worth, Texas (1966-72), in cui forse predomina l'ordine sulla monumentalità: Kahn disegna un rettangolo, scavato su un lato per accogliere l'ingresso, su cui imposta delle strisce, volte a botte che si sviluppano lungo il lato maggiore e con lucernai sul culmine della volta, con elementi di stacco a copertura piana tra più volte. Kahn utilizza più volte, e non una sola, per recuperare il principio romano della fornace: i prospetti laterali mostrano rivestimenti in travertino che si contrappongono con l'ossatura in CLS-A; le ultime campate sul lato dell'ingresso sono invece aperte, costituendo un percorso ombreggiato verso il patio di accesso come fosse una loggia, che si affaccia su un percorso d'acqua che scende da un giardino, rientrando e proseguendo un rumore rilassante. Le volte sono internamente in CLS-A a vista, con il colmo centrale che presenta degli elementi schermanti. Kahn riflette sul rapporto tra luce naturale ed artificiale nei musei: la luce naturale può creare problemi nella lettura e conservazione delle opere; viene schermata ed attenuata da illuminazione artificiale. L'elemento di schermatura è un oggetto di design, una doppia vela metallica, che diffonde la luce all'interno. Particolare attenzione è data alla pavimentazione, con parquet in legno che indica le parti espositive di stasi e il travertino per i percorsi. L'andicorino occupa per intero una campata tra pareti in travertino e la volta in CLS-A; Kahn si fa fotografare in questo ambiente, con un taglio di luce e un rapporto di scala con l'edificio, memoria delle sue visite italiane, in particolare il Pantheon. Ci sono diversi dettagli suggestivi, come il corrimano metallico e spirale.

Robert Venturi non è propriamente un allievo di Kahn: studia all'università di Philadelphia e segue corsi con Kahn, va allo studio ma non collabora a progetti; da Kahn però impara molte cose, anticipando la Pop Architecture. È un personaggio molto ironico, che lavora principalmente con l'immagine e la comunicazione.

Prima della sua opera è importante parlare del suo approccio teorico e della sua pubblicazione di due capisaldi della storiografia architettonica. Particolarmente importante per la sua carriera è il primo viaggio in Europa nel 1948, inizialmente a sue spese, poi finanziato da una borsa di studio vinta all'American Academy di Roma; il viaggio non era frequente per gli architetti americani; Venturi lo considera essenziale, partendo da Londra visita la Francia, Roma, Napoli, anche la Calabria e la Sicilia - quasi come se fosse sulle orme di Schinkel e Göttsche - scopre il valore nell'architettura italiana, di cui non si era accorto dallo studio su libri in bianco e nero.

1966: vengono pubblicati *Complexity and Contradiction in Architecture* di Venturi e *L'architettura della città* di Rossi, due spallate decisive all'International Style.



(come testimonia una sua lettera alla madre), è tra gli scopritori del Manierismo, del valore del Barocco e della sua derivazione settecentesca, vede le ville veneziane del '700, pubblicandone alcune ancora oggi per note, analizza gli elementi progettuali e non storici, usando le categorie che vede, ha un approccio analitico e profondo; nel viaggio fa foto di architetture particolarmente emblematiche, ritraendo anche persone.

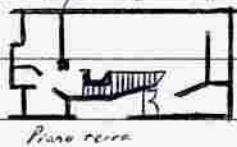
Dopo i suoi viaggi e le sue esperienze, oltre ai suoi studi su questioni considerate quasi blasfeme nel dibattito architettonico, pubblica nel **1966** *Complexity and Contradiction in Architecture*, che già dal titolo dichiara come l'architettura debba basarsi sulla complessità e la contraddizione: non bisogna ridurre ai minimi termini l'architettura, gli elementi in contraddizione tra loro migliorano l'architettura, la rendono più dinamica; il bersaglio principale è chiaramente Mies van der Rohe, che sarà esplicitamente preso in giro da Venturi con l'espressione *less is a bore*, evidenziando come il minimalismo sia noia. Partendo dallo studio della Storia e il Barocco parla di una sorta di ibridazione dell'architettura - opposta a Mies così come all'architettura rinascimentale, dove regna la chiarezza espositiva - fissando tra i principi legati ai due termini del titolo quello dell'inclusività: invece di un *ant...ant* bisogna progettare secondo un *e...e*: è possibile includere elementi diversi, anche in contraddizione tra loro.

Nel 1977 pubblica con Denise Scott Brown e Steven Izenour *Learning from Las Vegas* in cui studiano la "non-città" e le sue forme architettoniche, indagando le modalità secondo cui la città contemporanea si sviluppa disordinatamente sulla spinta del commercio e del divertimento, introducendo il concetto di dispersione urbana; Las Vegas diventa il modello delle città di paesi capitalisti.

Il principio di inclusività e le sue altre posizioni vengono ben chiarite dalle sue raffigurazioni, come gli studi di facciata della *Eclerice House* serie del 1977, dove con colori sgargianti e forme talvolta esagerate e caricaturali - anche e soprattutto sul tempio greco, elemento sacro in architettura - mette insieme vari stili e l'elemento pop - è infatti possibile definire *pop* architettonico dato dalla stilizzazione e l'uso del ~~tra~~ colore; tra le facciate ve n'è una, accostata al tempio, che richiama fortemente agli schemi architettonici dei McDonald's dell'epoca.

Tra le sue prime opere, illustrata in *Complexity and Contradiction...*, è figura Casa Venturi (1959-64) per la madre, Vanna Venturi. L'opera è un manifesto dei suoi principi, ha una facciata fortemente esplicita, la cui conformazione fortemente simmetrizzata, con una loggia centrale d'ingresso e due falde interrotte da una fenditura centrale con dietro un elemento rettangolare centrato, è subito contraddetta dalla disposizione radicalmente differente delle aperture, l'ingresso alla casa sulla destra della loggia e la canna fumaria che emerge asimmetricamente dall'elemento rettangolare estrovescente. Sono presenti ulteriori contraddizioni, come la loggia coperta da un'evidente piattabanda su cui è però disegnato un arco, il cui culmine è interrotto dalla fenditura: gli elementi spuri si intersecano e sono in contraddizione tra loro. Nel disegno il contrasto tra arco e piattabanda è sottolineato; il fumo del camino è segnato da un rapido tratto pennarello, come se la casa fosse disegnata da un bambino; non parla di forme primigenie ma di un'idea di architettura.

Pop, non elitaria, lavorando su simboli ed elementi iconografici riconoscibili, in un atteggiamento aperto all'elasticità del razionalismo, non comprensibile dall'uomo comune.



Piano terra

L'ingresso, a 90° rispetto alla facciata, affaccia su un soggiorno in cui è centrale il camino - prelibile memoria Wrightiana - dietro cui sale una scala molto singolare, che parte stretta, diventa larga e torna stretta, con parte della rampa interrotta dal camino creando elementi complessi e contraddittori; al piano superiore è presente la camera da letto, che affaccia sugli edifici sottostanti e sulla facciata retrostante con un terrazzino accessibile tramite la rivitalizzazione di una finestra terminale romana. L'interno è molto particolare; l'elemento architettonico principale è certamente la scala, di cui i gradini non utilizzabili hanno presumibilmente funzione di appoggio; l'oggetto ha una duplice funzione, con la camera fumaria che destabilizza. Pur essendo di piccole dimensioni, la casa ha uno spazio interno molto luminoso e arioso.

Tra le sue opere più note, anch'essa illustrata nel libro, è presente la *Guild House* di Philadelphia (1960-65), una casa di riposo per anziani in cui la facciata sembra simmetrica e classicheggiante, ma l'ingresso è strombato con un pilastro centrale che segna la linea di simmetria dell'edificio, sottolineata da un elemento verticale sovrastante che, passando per vari livelli di affacci, giunge ad una finestra ad arco molto ampia, quasi sproporzionata, che ospita la sala comune. Il basamento bianco sembra interrotto ma è ottenuto tramite mattoncini che dialogano col mattone rosso sovrastante; il pilone al centro dell'ingresso è in realtà isolato, non a filo con gli accessi, in un'alternanza con la strombatura concava con vestigia barocche. Dall'ingresso si accede a una zona centrale col blocco ascensori e due ali uguali e simmetriche che si dipanano ai lati, delineando una corte sul retro.

Tra il 1973 e il 1976 Venturi realizza l'*Allen memorial art museum* a Oberlin, piccola cittadina dell'Ohio, ampliamento su una struttura tradizionale barocca con una loggia ad archi, chiaramente tardo-elettiva; Venturi vi aggiunge un doppio blocco, con un corpo pseudo-quadrato di collegamento e l'ampliamento del corpo a pianta rettangolare, trattati diversamente: il collegamento è esternamente rivestito in un motivo a scacchiera bianca e rossastra che riprende la bicromia della preesistenza in altre forme, con una finestranza continua all'ultimo livello che corre lungo tutto lo sviluppo dell'edificio, inclusi gli spigoli, estendendosi fino all'ampliamento. Lo spazio interno è molto flessibile, uno degli elementi più noti è la *ironic column*, elemento strutturale disegnato con un parodico omaggio alla colonna ionica antica che appare deformato e sproporzionato, quasi grottesco; l'elemento riporta ai disegni pop di deformazione del tempio greco, con un'architettura presa non troppo sul serio.

Nel 1978 realizza la *New Castle House*, dove la deformazione del pronao del tempio diventa fucinato, tagliato su un lato; predomina l'asimmetria, le colonne sembrano sezionate.

Attraverso il recupero della Storia e il rifiuto dell'*International Style* Venturi anticipa il Postmoderno, recupero della Storia

che supera e rifiuta la lezione del moderno; Venturi disegna anche elementi di arredo, come la *Robert Venturi Chair* (1984) per Knoll, molto pop per i colori, che sembrano quasi richiamare disegni di Keith Haring o le *Shorston Chairs* della stessa anno e per la stessa ditta che giocano con la *Grille Impero* e il suo decorativismo; sono gli anni di piena postmodern, tra il 1984 e il 1989 espone i suoi lavori in un'installazione con l'architetto Michael Graves - che inizia con *New York 5* per diventare poi postmodern - in un'interno molto elegante che ospita una consolle colorata che gioca coi modelli neoclassici di fine '700, in un'ottica complementare al suo discorso architettonico.

I Five Architects di New York

Anche noti come *New York Five*, sono un gruppo coeso di architetti nato nel 1969 con una mostra al MoMA, curata dal critico e storico Kenneth Frampton. I cinque sono nati - o si sono formati - nello stesso milieu culturale, e hanno una comune fascinazione verso il moderno, malgrado le recenti pubblicazioni di Venturi; verranno infatti definiti *Whites*, sia per l'utilizzo predominante del bianco che per la purezza delle forme, in contrapposizione ai *grey* - colore ibrido - che segnano i principi di complessità e contraddizione.

Il gruppo, formato da Charles Gwathmey (1938-2009), Peter Eisenman (1932-), John Hejduk (1929-2000), Michael Graves (1934-2015), personalità particolare che abbinerà il gruppo in favore del Postmodern) e Richard Meier (1934- , cugino di Eisenman), partirà dai risultati di Le Corbusier, da loro molto ammirato, per poi elaborare riflessioni successive. Nella mostra al MoMA i NY5 esporranno alcune loro opere particolarmente significative, in anni particolarmente ricchi di nuove spinte artistiche che influenzeranno alcune produzioni.

Charles Gwathmey presenta la sua casa-studio ad Amanssett, NY (1966-67; espone anche altre opere), con un plastico che evidenzia il gioco puro di volumi sotto la luce; l'opera effettiva segue lo stesso concetto pur avendo forme leggermente diverse; entrambi gli oggetti mostrano comunque una profonda differenza con l'opera di Le Corbusier: si osservano volumi combinati, intersecati, con tagli ed aperture che negano l'unità complessiva del volume; l'ingresso avviene tramite una rampa esterna simile a quella della facciata di Villa Stein-de Monzie ma compositivamente aggiunta; si giunge ad un volume profondamente scavato nella facciata, che occupa la maggior parte del prospetto, ed un balconcino esterno che affaccia sulla rampa e ricorda Villa La Roche. È inoltre presente una canna fumaria isolata, che sfonda il solino, attraversa il volume quasi negandolo. Si osserva dunque una dialettica rispetto al riferimento, giungendo ad osservazioni opposte a quelle di partenza, in un gioco di antitesi e sintesi.

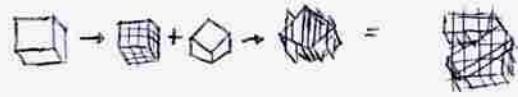
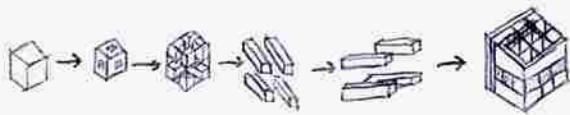
Michael Graves presenta la *Casa Handman* (1967-70) a Fort Wayne, Indiana, in cui si nota una parete divisoria esterna - progettata ma non realizzata - che definisce il percorso di ingresso, delimitando lo spazio e segnalando il passaggio da esterno a interno, un elemento di promemoria architettonico che permette di percepire l'opera diversamente. In facciata si osserva il segno di una scala interna, con una parete piena contrapposta al vuoto posteriore; si nota

inoltre una balaustra curva, quasi invisibile, e un elemento di telaio in CLS-A privo di funzione statica (regge una pensilina), elemento non necessario ed intrusione alle regole: si riconosce l'esistenza delle regole del razionalismo, di chi ritengono che il massimo esponente sia Le Corbusier, e la si adotta per infrangerla, in un tema riassunto da Eisenman nell'espressione ideologia della rivoluzione continua, tendenza a ritardare l'architettura continuamente vista già in Le Corbusier.

John Hajduk ha un ruolo principalmente teorico come insegnante alla Columbia University e ricercatore compositivo; in particolare attinge non solo dal razionalismo, ma anche da altre avanguardie - in particolare quella olandese - per i suoi progetti: dalla Concezione II di Theo van Doesburg elabora la sua Diamond House (1968) con varie ipotesi compositive in cui la rappresentazione assonometrica è prediletta; alcune ipotesi richiamano anche al van Doesburg architetto, in particolare il progetto della Maison Particulière (con van Esteren) con i suoi piani sovrapposti che delimitano uno spazio molto fluido. In questo caso più che per infrangere le regole i modelli servono ad intraprendere una strada autonoma.

Peter Eisenman è un personaggio chiave della cultura architettonica, con un ruolo teorico di particolare rilievo dalla fine degli anni '60, ex insegnante alla Columbia University, è la mente del gruppo e ha scritto articoli, libri, ha promosso riviste... Ha inizialmente un ruolo più teorico, risente delle spinte culturali dell'epoca: negli anni '60 nasce l'arte concettuale, che non ha per oggetto la qualità estetica ma il concetto e il significato alla base della opera come espressione dell'artista; principali esponenti sono Joseph Kosuth (nato per One and Three Chairs del 1965, che espone una sedia, la sua immagine e la sua definizione); al MADRE è presente un'installazione simile); Richard Serra, amico di Eisenman e Gehry che lavora con grandi blocchi di ferro, componendo sculture astratte come la Inverted House of Cards (esposta al MoMA nel 1969, è invertita sia compositivamente che perché costruita da pesanti blocchi in ferro); al MADRE è presente una sua installazione ispirata a Mies van der Rohe e al suo finis). In quest'ottica, Eisenman pubblica nel 1970 Notes on Conceptual Architecture, con sottotitolo towards a definition, che gioca sul titolo realizzando una pagina vuota con 5 spazi per note a piè di pagina (è intuibile il richiamo alla sua carriera come scrittore di architettura), priva di alcuna definizione: Eisenman ama il paradosso, inverte e sovverte le regole giocando sullo spiazzamento, reazione provocata dall'epoca attraverso la presenza di elementi inaspettati.

Alla mostra del MoMA Eisenman espone alcune sue case, tutte animate - anche se talvolta dotate di nomi propri - perché viste come risultati diversi di un'unica metodologia compositiva, che parte da un cubo per poi trasformarlo secondo processi diversi; nelle sue opere manca la triade vitruviana, interamente sovvertita (ad eccezione dell'utilitas: bisogna risolvere alle necessità della committenza). In queste opere si nota inoltre come



Eisenman procede in analogia con gli studi di semiotica contemporanei: i vari elementi architettonici hanno una matrice linguistica, traduce gli studi sul rapporto tra significante e significato, tra la convenzione con cui si stabilisce un segno e il significato che vi si attribuisce, tra l'elemento che rappresenta l'immagine acustica o visiva risultante dalla successione di fonemi/grafemi e il concetto da loro espresso, l'elemento concettuale del segno linguistico; in architettura applica questi ragionamenti ritenendo che il significato di un elemento architettonico sia il suo valore strutturale, decide di sovvertirlo e rimuoverlo (logicamente non è detto che la statica sia l'unico significato di un segno architettonico).

Ad esempio, nella House II (1969-70) sono presenti telai privi di funzione strutturale, una parete esterna sospesa che allude alle matrici geometriche iniziali dell'opera, sovverte la regola statica con piani su vuoti; è assente l'idea di *Form follows function*, con una smaterializzazione dell'opera, spigoli smorcati dati da telai senza funzione, se non linguistica.

La House III (1969-71) vede nel processo compositivo uno slittamento a 45° , assente nella II, con angoli non retti anche all'interno, soprattutto all'incontro di due differenti matrici geometriche.

La House II (casa Frank) ha sbalzi, pilastri isolati e vuoti; lo spazzamento è il risultato dell'analogia linguistica, di un'analogia con la semiotica; all'interno la sovraccione delle logiche dell'architettura è ancora più evidente, con scale prive di parapetto, apparentemente sospesi nel vuoto, accostata ad una trave priva di significato, seguendo il filone letterario già sviluppato da Futuristi e Dadaisti e provocando uno spazzamento, che vede la nascita in letteratura con il Cavallo di Caechor, una novella in cui si comprende solo alla fine che il narratore è un cavallo.

Durante la sua formazione, Eisenman fa una tesi di dottorato su Terragni, e lo studia in Italia; è tra i primi a studiare l'architetto; nel dopoguerra l'opera fascista non era ben vista e non ritenuta di qualità; Piacentini (ancora vivo) sarà ferocemente criticato da Bruno Zevi, che però non critica Terragni, che ha forme meno monumentali e retoriche. In particolare, Eisenman studia la Casa del Fascio, architettura estremamente complessa in cui ciò che si vede non è mai ciò che realmente è; elemento unico nel razionalismo, con una facciata doppia, ambigua, con simmetria e asimmetria e la vera facciata dietro un telaio esterno privo di funzioni statiche, creando una facciata tridimensionale.

Per lo stesso motivo, Eisenman si interessa alla Chiesa del Redentore di Palladio, edificio ambiguo e spaziente con facciate intersecanti e giochi prospettivi e di schemature all'interno.

La sua produzione seguirà una corrente differente a partire dall'Edificio residenziale e commerciale a Berlino, sulla Kuchstrasse (1985-86), in cui cambia la scala dell'intervento e compare la necessità di confrontarsi col contesto, negli ultimi anni di Berlino Ovest e non troppo distante dal confine, in una città rasa al suolo e ricostruita di cui conosce bene i problemi in quanto nuovo americano. Il processo compositivo qui parte da una preesistenza, cui aggiunge blocchi creando due differenti matrici dell'organizzazione degli spazi: una parallela alla strada, l'altra parallela al percorso della medesima strada prima della guerra.

Questi orientamenti distinti spiazzano l'osservatore e conservano la memoria del luogo: la facciata si interrompe, alcuni spigoli slittano, in alcuni punti le due diverse maglie sono trattate come facciate distinte, in altri sono unificate da un comune linguaggio; in questo caso l'influenza nel confronto con la preesistenza è data da *L'Architettura della città* di Aldo Rossi, molto apprezzato in Germania, che afferma che l'architettura non può essere avulsa dal contesto.

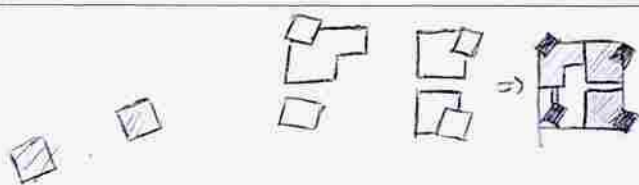
Richard Meier, figlio di Eisenman, è meno intellettuale: punta sulla forma, il risultato e la funzionalità; in un certo senso interiorizza il metodo del familiare ma le differenze sono chiare: già nella *Smith House* (1965-67) a Darien, Connecticut si osservano risultati molto diversi. L'edificio sorge sulla cima di un declivio su un lago, con un blanda garage distinto dalla residenza, cui si accede tramite un vialetto pedonale con ponte che crea una promenade architettonica verso una facciata molto chiusa e piena, esposta a Nord e ospitante i servizi, contrapposta a quella verso il lago, molto aperta e vetrata. La composizione è dominata dal bianco, non dovuta al cemento esposto intarsiato ma a del legno dipinto che richiama la tradizione dell'architettura coloniale americana.

La facciata sul lago delimita un salone a doppia altezza su cui affaccia un soppalco, con pilastri circolari staccati dal perimetro ma visibili dall'esterno grazie alle ampie superfici vetrate; principale infrazione alla regola è il camino, unico elemento verticale rivestito in mattici che rompe la continuità della facciata e la purezza dei volumi.

Lo studio, in affaccio sul salone, ha un parapetto pieno in GCS che diventa aperto e metallico all'incasso verso Nord, in una combinazione non lecorbusieriana; il parapetto finisce prima della facciata, sottolineando la distinzione degli elementi ed evidenziando la trasparenza; altro elemento innovativo è un lucernario che taglia il colmo. Dalla sala a doppia altezza si può accedere ad un patio esterno, con una scala curva lecorbusieriana che porta sul declivio; all'esterno.

~10 anni dopo la mostra al MoMA, Meier riceve l'incarico per il *High Museum* di Atlanta (1980-83), è un'altra sua filone principale, in cui anticipa l'approccio di Eisenman nel confronto con una zona degradata e problematica della città, che si vuole riqualificare attraverso il museo da inscrivere in un lotto d'angolo. Meier si relaziona al contesto attraverso la posizione dell'edificio nel lotto e la percezione dell'edificio dalle strade: viene allontanato dall'asse viario principale, permettendo una vista da lontano e creando un parterre verde che arricchisce la composizione; crea inoltre un percorso verso l'ingresso attraverso una parete esterna, un'apertura simile a quella di *Casa Hanselmann* che funge da "porta" e segna il percorso, oltre a permettere l'affissione di manifesti sulle mostre.

L'edificio ha una forma ad L ricordata con un arco di cerchio: si osserva una ripresa del tema del Guggenheim di Wright ma con una forte evoluzione rispetto all'evolvente: i blocchi rettilinei ospitano le opere, la parte curva accoglie le rampe fra i vari livelli ed è coperta da un lucernario a specchio, simile a quello wrightiano. L'architetto dimostra di aver maturato una capacità di relazionare l'edificio al contesto, fondendo sincreticamente Wright con le avanguardie europee.



Tra il 1979 e il 1985 realizza a Francoforte sul Meno il Museo di arti decorative, sulla Museumsufer ("riva dei musei"); nel progetto immagina una relazione col luogo data dalla presenza di due blocchi distinti in un giardino di pubblico accesso, ma verrà realizzato solo l'edificio principale, in cui si legge un gioco di slittamento degli assi simile a quello di Eisenman a Berlino: Meier si riallaccia alla preesistenza, una casa di inizi '900 di un musicista, conservando la memoria del luogo; l'opera è connessa al museo tramite un ponte e delinea una di 4 quadrati minori, con giacitura diversa dai quadrati maggiori in cui sono iscritti - paralleli alla strada e al fiume - e che a loro volta compongono un ulteriore quadrato complessivo, in un gioco non immediatamente percepibile se non per il diverso rivestimento degli elementi minori, dato da pannelli quadrati in acciaio porcellanato (smaltati, lucido, usato da Meier per primo). All'interno si nota un disorientamento nei percorsi e nei collegamenti verticali, con affacci suggestivi tra interno ed esterno.

Tra il 1987 e il 1995 è impegnato nella realizzazione del Museo di arte contemporanea di Barcellona, detto MACBA, che costituisce un intervento di riqualificazione del quartiere El Raval, nel tessuto medievale della città, popolare e con vari problemi sociali. Vengono abbattuti degli edifici per creare una piazza, apertura dell'edificio sulla città, in cui l'edificio si frappone tra lo spazio aperto ed una piazza minore in prossimità di un convento. L'accesso all'edificio è da un passaggio a porta-coperta che permette di raggiungere l'altra piazza separando il blocco degli uffici da quello della biblioteca (elemento circolare) e del museo, caratterizzato da una grande vetrata sulla piazza in prossimità della rampa. La facciata principale mostra inoltre un volume estradossato, completamente chiuso, che funge da auditorium/sala per proiezioni, con forma curva simile ai setti nelle coperture di Le Corbusier. Le funzioni sono dunque distinte e a blocchi, quasi post-strutturalisti nell'assenza di ambiguità. Nella composizione della facciata si leggono però degli elementi eisenmaniani, come una banchetta in una grande parete sospesa nel vuoto, con un balconcino che sorregge un'ulteriore parete. Di particolare rilievo all'interno è la rampa, distaccata dalla facciata e dalla struttura; lo smento non tocca il muro, persino i parapetti si interrompono per pochi centimetri per definire gli elementi funzionali.

In Italia realizza il Museo dell'Ara Pacis sulla via di Ripetta a Roma (2000-2006), anni di rinnovamento moderno dell'Urbs con il MAXXI, il MACRO, il Parco della Musica ed altri interventi. L'opera sostituisce un edificio fascista che custodiva il manufatto, tra il Mausoleo di Augusto e il porto di Ripetta, poi colmato per la realizzazione del lungotevere. Meier progetta un'enorme teca vetrata che illumina l'opera; nel contrattarsi con due chiese adiacenti realizza setti esterni con aperture per non interrompere l'affaccio verso il fiume; era prevista una pedonalizzazione dell'area spostando il traffico veicolare tramite un tunnel, poi non realizzato a causa di fondi, PRG ed altri contrasti.

La trasparenza del percorso è praticamente assoluta: da un bookshop si passa ad un atrio buio che porta poi all'ambiente interamente illuminato. Un muro in blocchi calcarei squadrati locali separa la fila per la biblioteca dalla strada e collega l'esterno con l'interno, confinando fino all'ambiente vetrato. L'atrio presenta solo un'isola vetrata a terra, oltre l'Ara Pacis si si



attaccata tramite un balcone sull' auditorium, gli spazi per conferenze e mostre temporanee; mentre di Le Corbusier, l'elemento non tocca la superficie esterna e il museo è ancora in piazza, il parapetto si interroga come a Barcellona.

Tra il 1996 e il 2004, in occasione del Giubileo del 2000 Papa Giovanni Paolo II commissiona una chiesa nell'unanimo praticiere Tor Tre Tesse, principalmente residenziale; Meier vince un concorso (in partecipano Koolhaas, Eisenman, Hadid e molti altri) per un progetto in cui si legge un'eco della cattedrale di Ronchamp, innanzitutto per le tre pareti curve a vela, che si porgono come laterali agli spazi veri e propri e opposte agli ambienti di servizio. Le vele in CLS-A, rivestite nuovamente con una matrice geometrica quadrata, aspirano le cappelle laterali. Altro elemento fondamentale è il vetro, con lucernari obliqui verso le vele che creano una sorta di vertice, di tensione verso l'alto; al contempo l'elemento opaco funge da schermatura da raggi solari troppo diretti. L'aula interna culmina in una grande struttura incassata nella volta con il crocifisso, una sorta di grande scultura estocata con una prospettiva verso una finestra fortemente strambata. Le cappelle laterali nell'ultima vela sono illuminate anche da un elemento vetrato aereo e terra; memoria dell'usata di luce di Ronchamp, rivelando ulteriormente l'idea di una vela.

Dal New Brutalism alla High Tech

Il termine Brutalism - che identifica un movimento architettonico ancorato alla tradizione inglese per lo spirito di matrice industriale e l'attenzione agli aspetti strutturali, e che porrà le basi per la High Tech - deve la sua nascita all'espressione *béton brut*, particolarmente nota grazie a Le Corbusier; principale caratteristica estetica è il materiale strutturale interamente a vista, come il CLS-A.


I concetti alla base del movimento nascono in Inghilterra nel secondo dopoguerra; a causa della distruzione portata dai bombardamenti e la situazione economica conseguente, oltre alla vittoria del partito laburista alle elezioni fu varato un piano di costruzione di scuole, seguendo il principio secondo cui un paese per ripartire debba investire in formazione e cultura; tra gli interventi in questo programma è particolarmente significativa la vittoria dei coniugi Alison e Peter Smithson per la *Huntstanton school* di Norfolk (1949-54), uno dei primi esempi di brutalism che acquisisce particolare successo critico per il metodo progettuale: la struttura, oggi tutelata e con la medesima funzione, è progettata secondo un'idea di economia e rapidità di realizzazione, che implica tra i vari aspetti la necessità di avere gli impianti a vista, interpretando le esigenze del contesto storico.

L'edificio ha una struttura in acciaio montata a secco con tamperature in mattoni e vetro: l'edificio mostra sé stesso in tutte le sue parti. L'opera viene però realizzata solo in parte rispetto al progetto, che prevedeva una corte verde e una palestra in un corpo isolato ed opposto alla strada, cui si accedeva oltrepassando dei campi sportivi all'aperto; erano previsto più corti interne, intime e separate dalla strada. La facciata mostra l'edificio, una costruzione strutturale e tecnologica simile al Mies di Chicago (IIT): la

struttura è in acciaio con paramenti in mattoni, che permette una realizzazione rapida e leggera, con materiali poveri e privi di valenze estetiche: i percorsi foggianti sono coperti da lamiera grecata, le scale sono industriali così come la palestra, con travature reticolari a vista; unici elementi decorativi sono degli elementi interni con colori primari, che forse riprendono la lezione razionalista e olandese.

Negli anni '50 gli Smithson entrarono nel CIAM per contestare le teorie di Le Corbusier insieme ad una frangia di giovani per l'umanità della presunta nuova idea di città. Vivranno inoltre una carriera particolarmente proficua, con la commissione nel 1959 della sede londinese del *The Economist*, ultimata nel 1964. Il complesso si colloca in un contesto eclettico, si divide in tre edifici che formano con una preesistenza un lotto quadrato, delineando uno spazio-piazza pedonale centrale rialzato rispetto al livello stradale, accezione urbanistica dell'idea di progetto che contesta le teorie del CIAM: la città necessita di un core, un luogo pulsante e rappresentativo; è necessario organizzare zone con differenti gerarchie di vivibilità.

I tre edifici, di differenti dimensioni, rispondono a diverse funzioni: quello minore è residenziale, il medio ospita la tipografia e gli uffici degli impiegati, quello principale la redazione. La struttura è in CLS-A con una particolare conformazione: la struttura è semplice, con piante quadrate con angoli smussati lontane dal razionalismo, che probabilmente invitano ed entrano, agevolano il passaggio e creano spazi; nei pannelli di rivestimento in CLS sono inserite conchiglie e sassi che decorano l'edificio veicolando l'idea della sabbia e rispondendo alle esigenze rappresentative dell'azienda.

Altro importante architetto in questo filone è James Stirling, tra i più famosi nella scena inglese del dopoguerra e noto per la sede della facoltà di Storia dell'Università di Cambridge (1964-66), intervento contemporaneo in un contesto con edifici medioevali: l'opera è in acciaio e vetro ma rivestita in mattone per non rompere il dialogo; la pianta è ad L con laboratori e aule, raccordata da un atrio curvo con copertura vetrata a spezzata . Le scale esterne sono pronunciate, l'interno ha una copertura complessa con struttura in acciaio ad archie triangolari con sviluppo curvo verso l'alto, in una struttura articolata che anticipa Gehry.

Lo High Tech traduce la necessità del Brutalism di mostrare l'edificio e l'aspetto impiantistico in un elemento di pratica, rendendolo parte attiva dell'immagine dell'edificio che viene così qualificato esteticamente.

L'edificio che segna la nascita del movimento è il Centre Georges Pompidou (1971-77), realizzato nel quartiere Le Marais, con maglia medioevale in prossimità dell'Ile de France e di Rue de Rivoli. L'oggetto è fortemente a contrasto col contesto, lo sovrasta e vi si impone senza alcuna armonia, delineando una grande piazza frontale ed una laterale costituendosi ad un parcheggio multipiano. Il progetto di Rogers e Piano, esordienti all'epoca, vince un concorso con esponenti internazionali grazie ad una commissione - tra cui figurava Niemeyer - aperta al rischio e alle nuove idee. L'edificio è un parallelepipedo con struttura in acciaio con travi che consentono un telaio non puntuale, con celle

rettangolari accostate e con travature reticolari strutturali; le facciate sono costruite dalla struttura. La facciata principale, alla base della piazza maggiore (inclinata per permettere la visione) presenta un sistema a maglia quadrata con controventature esposte che disegnano la facciata; ad essa si aggancia una scala mobile inserita in un tubo in plexiglas (meno fragile del vetro) che conduce ad una terrazza panoramica e ad un ristorante. Le altre facciate mostrano gli impianti: la testata mostra i nodi strutturali in cui si concentrano gli sforzi di travi, sbalzo e controventature, la facciata posteriore mostra i diversi impianti distinti per colore, con una valenza estetica. Anche negli interni la componente tecnologica è a vista, lo spazio è libero per l'organizzazione di mostre. Sulla piazza emergono altri bollingtoni in plastica che la decorano alludendo a un'immagine del futuro.

Richard Rogers aprirà uno studio a Londra; nel corso della sua carriera maturerà un'attenzione alla sostenibilità e all'esposizione solare.

Tra il 1979 e il 1986 realizza il Lloyd's Building, primo edificio contemporaneo della City ottocentesca. La planimetria mostra un rettangolo con corte centrale coperta da una volta a botte vetrata; volumetricamente si nota invece una composizione di blocchi a differenti altezze con una sottolineatura della verticalità tramite una scala esterna, oltre che dall'enorme lucernario con piedritti a diverse altezze. Il telaio strutturale è più semplice, con plastroni sottolineati negli interni. I collegamenti verticali sono costituiti da un reticolo di scale mobili ai primi livelli ed un blocco ascensori con elementi trasparenti; nel progetto si notano dei primi studi sul soleggiamento.

Renzo Piano grazie al Beaubourg diventa un'archistar, aprendo vari studi con modalità di lavoro industriali, con una distinzione gerarchica tra architetti titolari, titolari di studio, capi di progetto e staff. Acquisisce prima fama all'estero, poi in Italia, non atterra la laurea.

Auditorium Parco della Musica (1994-2002): in un lotto non pregiato di risulta nel Flaminio da uno svincolo autostradale e un'ansa del Tevere notoriamente soggetta ad allagamenti, realizza un'opera con un'arcata aperta centrale intorno cui gravitano tre blocchi in piombo di dimensioni e funzioni diverse; il più grande è internamente rivestito in legno di doghe, materiale fonoassorbente (A metallo e vetro) usate per strumenti di liuteria: l'idea è quella dell'interno di una cassa armonica; il complesso è disposto come la Filarmonica di Berlino di Starobin, con un'orchestra centrale e velari lignei che pendono dal soffitto.

A Noumea, capitale della Nuova Caledonia, realizza il Centre culturel Jean Marie Tjibaou, eroe dell'indipendenza nazionale, realizzato su una lingua di terra proiettata sul mare, esposto ai venti e ai cicloni; i vari blocchi hanno una chiusura verso il lato esposto ai venti prevalenti, con strutture lignee incernierate e una controstruttura in acciaio non mascherata; l'opera può oscillare e ha grigie finestrate automatizzate che regolano il flusso passivo d'aria.

Tra il 1999 e il 1999 elabora il Masterplan per Potsdamer Platz, tra la Nationalgalerie di Mies, la Filarmónica di Scharoun e un intervento di Giorgio Grassi. Vi partecipano architetti come Koolhaas e Isozaki, Piano realizza uno dei tre grattacieli convergenti a punta sulla piazza, modificandone la forma; quello del genovese è l'unico con spigolo vetrato (di memoria?), in acciaio e con rivestimenti in terracotta porcellanata lucida, quasi metallica. In uno stile simile realizza dei vicini edifici residenziali.

Sede del New York Times (2000-2007): interamente vetrato con brise-soleil che qualificano la facciata, facendo piovere luce all'interno, mostrando impianti ed elementi tecnologici.

Vulcano Buone (2002-2007): intervento poco felice a Nola, centro commerciale con un'idea originale ad anello con copertura verde che determina un impatto minore e una corte centrale. Per evitare il disorientamento viene strutturato un trattamento cromatico differenziato, i pilastri sono ramificati ed alberi. Vi furono diversi problemi con i committenti (CIS di Nola) che richiesero l'intervento della regione.

Sir Norman Foster, architetto inglese - nazione più improntata al movimento - è particolarmente noto per il progetto della cupola del Reichstag di Berlino (1992-99), edificio di fine Ottocento particolarmente tormentato ai margini del Tiergarten; aveva 4 torri angolari, 2 corti interne e una grande cupola centrale ed era in forme eclettiche; fu incendiato da Hitler come strategia politica anticomunista, bombardato durante la guerra e simbolo della ingresso dell'Armata Rossa nella capitale: la foto storica con l'affissione della bandiera della CCCP è sulla sua copertura. Con il Muro di Berlino, dietro l'edificio, la sede viene abbandonata, priva di funzione in quanto la capitale della Germania Ovest era Bonn; nel 1995 fu impacchettato da Christa e la moglie Jeanne Claude per sensibilizzare alla storia e il ruolo della neonata Berlino come capitale; nel 1993 viene indetto un concorso da cui vengono selezionati i progetti di Calatrava (cupola agivale in vetro), Foster (pensilina che copre il rubere e la piazza) e De Bruijn da una base di 80 progetti. Viene scelta Foster, richiedendo però un progetto meno invasivo: realizzerà una cupola vetrata "diversa" da quella di Calatrava: non è agivale ed è accessibile al pubblico, che può monitorare ciò che accade nella sala assembleare (scaccia i fantasmi del passato). Nell'aula culmina un cono pendente che forse simboleggia la spada di Damocle gravante sui parlamentari: il popolo. La cupola ha un occhio che funge da sfioratore mediante il cono del calore della sala, illuminata da specchi inclinati che riflettono la sala e gli osservatori nella cupola in una simbolica sovrapposizione; 2 rampe elicoidali sovrapposte (come il pozzo di San Patrizio in Umbria) permettono l'accesso alla piattaforma superiore. Uno schermo metallico mobile schermo gli specchi evitando il surriscaldamento dell'ambiente.

Altre opere rilevanti sono il Gherkin (Swiss Real Estate Building, Londra 2001-03), un ponte strallato a Millau (Aveyron, 2001-04) e il quartiere Santa Giulia a Milano, tecnologico e di lusso ma interrotto.

Jean Nouvel realizza l'Istituto del Mondo Arabo a Parigi, ^{poiché la Francia è un} ex paese coloniale nel Magreb e in Asia Minore con importante immigrazione. L'edificio in acciaio ha una struttura con griglia che, come un diaframma, permettono un diverso passaggio di luce segnando decorazioni geometriche di tradizione araba. La Torre Agbar a Barcellona (2001-03), le Galerie Lafayette a Berlino (1991-95, a come cavesciato) e la DR Byen Concerthuset (Copenaghen, 2002-09, interno alla Scharoun ma con un esterno semitrasparente blu su cui vengono proiettate immagini) sono altri suoi importanti interventi.

Per non appartenendo al movimento, di particolare rilievo sono gli interventi di Frei Otto negli anni '60, che inventa le tensostrutture: cavi di acciaio e tessuti leggeri in tensione determinano grandi coperture di rapido ed economico montaggio; primo esempio è il suo Stadio Olimpico di Monaco di Baviera (1968-72).

Santiago Calatrava, personaggio discusso per diversi problemi nelle sue strutture, come il ponte di Venezia o l'Hub di Ground Zero, ha una formazione ingegneristica ed un percorso all'Accademia di Belle Arti; le sue opere, fortemente tecnologiche, mostrano un'attenzione scultorea e plastica di forte impatto visivo, come nella Città delle arti e delle scienze a Valencia, intervento più noto con edifici suggestivi e organici, con suggestioni di Gaudì, intorno ad un lago artificiale; è assente l'idea del risparmio strutturale che viene alle volte sovradimensionato. Altre opere rilevanti sono l'edificio residenziale tortile Turning Torso (Malmö, 2005), la Gare de Oriente per l'esposizione di Lisbona (2003-08, con strutture ramificate con elementi affastellati) e le stazioni della TJB Parigi-Lione.

L'Isola nel Secondo Dopoguerra: dal Neorealismo alla Tendenze

Personaggi principali di queste due correnti sono Nervi, Scarpa, Rossi; la ricostruzione, da parte le basi per il Neorealismo, avviene tra gli anni '50 e '60, mentre la tendenza si svilupperà più avanti.

Il Neorealismo, filone letterario e cinematografico (Rossellini, Visconti...) che vede un parallelismo in architettura, utilizza materiali tradizionali (cintura portante, tetti a falde...) con lo scopo di mettere a loro agio gli abitanti dei manufatti architettonici e andare incontro alle tradizioni costruttive e al punto di vista dell'utente, evitando forme elitarie razionaliste rivendicando i retaggi culturali locali, preservando la concezione moderna degli impianti e non stacciando in tematiche nazionaliste.

Primo e noto esempio è il Quartiere Tiburtino a Roma (1949-54) di Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi; è un quartiere INA casa (quartieri popolari degli anni '50, due settenni finanziati dal ministro del lavoro Fanfani (DC) in tutta Italia, con linee guida sull'impiego di materiali tradizionali, planimetrie di un certo tipo, facce NON avanguardiste; l'obiettivo è far lavorare e rilanciare l'economia tramite l'edilizia). Dalle planimetrie si legge una rinuncia al tipico impianto a strisce delle siedlungen tedesche in favore di linee più franche, con case-torre, case a linea


più basse e altre in un insieme eterogeneo, che limita percezioni di monotonia e veicola l'idea di un villaggio. Le case-torre sono di Ridolfi, risultano dall'incastro di tre quadrati con al centro il corpo scala (Ridolfi è noto per i suoi incastri di geometrie). Tipico è l'uso del mattone, l'intonaco, i tetti a falde, le persiane (o avvolgibili); i rivestimenti sono tra l'ocra, il giallo, l'arancio e il rosso: colori tipici della tradizione romana.

Altro intervento particolarmente noto è a Matera: il Borgo la Martella (1951) di Quaroni è la risposta ad un movimento di opinione sulla città a causa della pubblicazione del libro *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, che narra dell'esperienza del confino in un piccolo paese della Basilicata in cui la povertà dilaga; da ciò nasce un dibattito sulla questione meridionale e si decide di intervenire con dei quartieri moderni. A Matera si viveva ancora nei sassi, con gli animali e senza servizi; si realizza dunque una città-satellite con una planimetria in accordo con le curve di livello che gravita intorno alla Chiesa e la Casa del popolo, con scuole elementari e medie. Ogni casa è legata ad un orto, da cui si raggiungono facilmente i campi; Quaroni comprende che il popolo è di allevatori, consulta sociologi ed antropologi per realizzare edifici che potessero migliorare il modo di vivere locale tradizionale (tipicamente Neorealista!). La chiesa interpreta le forme tipiche degli anni '50, con muratura a secco, una pensilina a sbalzo con struttura in acciaio e opere in ceramica sulla testata con simbologie tradizionali, non allontanandosi mai dalla mentalità degli abitanti.

A Milano si sviluppa un filone Neo-Liberty: la città è pesantemente colpita dai bombardamenti; vive molto la ricostruzione costruendosi anche in verticale: prima torre è la Torre Velasca (1950-58, ~~è~~ costruita dal gruppo Banti, Belgioioso, Peressutti, E.N. Rogers (lontana parente di Richard Rogers), noti come BBPR). Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, il movimento non intende riprendere lo stile floreale ma offrire una contrapposizione al Razionalismo: la torre sembra riprendere forme medioevali, con pilastri in CLS obliqui che sostengono il corpo superiore come una casa a graticcio; si guarda alla modernità senza trascurare la Storia. Questi movimenti non saranno apprezzati dalla critica architettonica europea: nel 1959 Reyner Banham definirà l'architettura italiana dell'epoca come soggetta ad una regressione infantile trentina, come se l'Italia avesse rinunciato alla modernità.


La torre, tra il Duomo e Porta Romana, ha una forma data dalla divisione delle funzioni: la porzione più snella ospita gli uffici, quella superiore è residenziale. Il vano scala è centrale; il raccordo in CLS obliquo è particolarmente moderno per la struttura a vista, pur alludendo a forme storiche.

Altro personaggio chiave in questa fase è Pier Luigi Nervi (1891-1979), già noto in epoca fascista per le sue avvisaglie contro i bombardamenti; si racconta che nascondeva gli ebrei con finte paceri nella sua residenza; ha però lavorato molto per il regime. Sue principali invenzioni sono la prefabbricazione strutturale (dal Törten di Gropius comprende il metodo e sapeva che il dispendio della tecnologia precedente di prefabbricazione in pannelli con trasporto e montaggio poteva essere minimizzato con elementi prefabbricati più maneggevoli, posti in opera con un getto di CLS solo nei giunti, portando ad un montaggio più rapido ed economico).

e il **ferrocemento** (struttura con fitta trama metallica su cui si cola un fine strato di CLS, ottenendo strutture molto sottili e con bassa % di cemento; Nervi dimostra inoltre che la quantità di ferro e di cemento è minore di quella di un elemento corrispondente in CLS-A grazie alla riduzione degli spessori; problema è la resistenza a compressione per cui Nervi sperimenta la resistenza per forma, con cui riesce a realizzare grandi coperture come per il Salone dell'Automobile di Torino (1948) .

Entrambe le tecnologie vengono impiegate nel **Palazzetto dello Sport** al quartiere Flaminio (1956-57, per le Olimpiadi del 1960, realizzate con largo anticipo sul programma dimostrando la rapidità del suo metodo), con una complessa volta costituita dalla ripetizione radiale di 13 moduli prefabbricati che determinano il disegno geometrico della copertura, con una forma ideata intuendone la corrispondenza con un comportamento strutturale, poi confermato dal calcolo. La cupola poggia su piloni obliqui in CLS-A che hanno anche una componente di linguaggio.

Il **Grattacielo Pirelli** (1958-61) con Gio Ponti (arch) è uno dei massimi esempi dell'abilità strutturale di Nervi e costituisce la seconda torre di Milano. Ponti, figura fondamentale dell'architettura negli anni '60 e '70, fu permeato dalla storiografia fino a poco fa per la sua personale ricerca stilistica, non moderna: riprende l'architettura mediterranea ed integrata al paesaggio; è stato anche direttore di *Domus* e *Spile* ed ha avuto una carriera proficua anche a livello internazionale; viene ripreso con le mostre storiche su Pier Luigi Nervi al MaxXI ed a Parigi.

La torre, di fronte alla Stazione Centrale, ha una forma a losanga come il Pan Am Building (degli stessi anni) ma con pilastri armati a fiocco che agli estremi diventano quasi un blocco monolitico con servizi; lo spigolo è però un'isola vuota, che crea un effetto suggestivo ed efficace nel dare una forma non monotona, corrispondente all'elemento strutturale, che acquisisce un effetto particolare di notte. La struttura è molto rigida: un biplano a causa di un malore di un pilota entrò nella fonditura distruggendo gli uffici del ventesimo piano; la struttura però non risentì dello impatto. .

In questo periodo si sviluppa anche il **razionalismo postbellico**, di cui uno dei maggiori esponenti è **Ignazio Gardella**, architetto milanese che segue una corrente ancora vicina al razionalismo, è più canonico anche se non rinuncia ad eventuali contaminazioni: a Lacco Ameno, piccola località ischitana scoperta negli anni '50 dal magnate dell'industria italiana Rizzoli (editore, produttore cinematografico) e da lui trasformata da borgo di pescatori a località turistica, realizzando alberghi, un cinema, un ospedale e rinnovando le terme ottocentesche: tra il 1950 e il 1953 Gardella interviene su quest'ultima realtà, recuperandone il portico neoclassico all'ingresso, collegandosi alla storia del luogo (deroga dal razionalismo "puro"): analogamente va letta la corte verde intorno la quale si innestano i corpi principali dell'edificio, con intonaci rasati sulle pareti delimitatorie, piante mediterranee.

L'organizzazione degli spazi è però propriamente razionalista: l'ingresso affaccia su un grande atrio-ristoro, da cui si accede tramite un salto di quota allo spazio dei camerini per le inalazioni sulfuree, organizzati a batteria su corridoi in un'ottica pienamente funzionale, così come l'organizzazione degli spazi, disposti secondo criteri pienamente razionali: gli ambienti di accettazione si trovano in prossimità del fronte stradale, il ratto è destinato alle terme e ai servizi e gli ambienti superiori ospitano salti massaggi e una piscina termale. Le Terme Regina Isabella costituiscono dunque un edificio razionalista che si cala nel contesto, nel Mediterraneo, cercando un punto d'incontro.

Franco Albini, altro architetto e designer milanese dell'epoca (progettista delle prime ^{stazioni} linee della metropolitana di Milano riflettendo anche sul colore), realizza a Genova il Museo del Tesoro di San Lorenzo (1952-56) per esporre manufatti del tesoro dell'omonimo santo, ospitati precedentemente nella chiesa omonima; gli ambienti sono ipogei a causa del ridotto spazio a disposizione, problema che caratterizza storicamente la città.

La planimetria è articolata con una successione di ambienti circolari nei quali si sviluppa il percorso espositivo; gli intradossi presentano travi emergenti in CLS-A veicolando l'idea di una cripta e di uno spazio raccolto, ma lo studio attento delle forme ha determinato un ambiente percepito come arioso e suggestivo.

Personaggio fondamentale di questa fase storica è Carlo Scarpa (1906-1978), formatosi professionalmente come geometra-artigiano della costruzione - ma con una particolare sensibilità e attenzione progettuale; opera principalmente in Veneto, inizia ad acquisire una certa rilevanza negli anni '60. Il suo lavoro è particolarmente significativo per l'uso innovativo del CLS-A - con virtuosismi unici - di ispirazione vicina a Wright.

Prima opera di rilievo è il Museo di Castelvecchio (Verona, 1957-75), intervento su una preesistenza appartenente alla famiglia degli Scaligeri, signori di Verona durante il Medio Evo, poi destinato a museo tramite l'intervento di Scarpa, concentrato principalmente nelle aree in rovina per valorizzare la preesistenza con un'attenzione che risente evidentemente della cultura del restauro che si stava formando in Italia in quel periodo tramite i contributi di Cesare Brandi, Roberto Pane ed altri; Scarpa rispetta la stratificazione dell'edificio e distingue nettamente il suo intervento dalla preesistenza, assorbendone la lezione.

L'edificio presenta una planimetria ad L in affaccio sul fiume Adige, con una corte interna delimitata da un muro di cinta, che Scarpa utilizza nella realizzazione del percorso: entrando dal nodo della L - intersezione dei due bracci - si comincia un percorso lungo il braccio lungo della L (quello corto è destinato ad uffici e servizi) fino ad una scala che prosegue il percorso e permette di camminare lungo il muro di cinta.

Punto nevralgico del percorso è l'accostamento dell'edificio al muro di cinta, segnato da un forte distacco dei due corpi malgrado l'esistenza di percorsi di collegamento; in questo nodo Scarpa inserisce strategicamente la statua di Cangrande della Scala a cavallo, eroe della famiglia degli Scaligeri morto ufficialmente a cavallo.

in battaglia dopo esser stata avvelenata, posizionata su un piedistallo apposito e coperta da una pensilina - è l'unico pezzo della collezione ad essere esposto all'aperto - con una determinata posizione garantita dal pilastro isolato con elemento a sbalzo in CLS-A che costituisce la base e che permette una visione dell'opera da diverse angolazioni (dal basso al piano terra e dalla scala di collegamento, lateralmente dal percorso al primo livello, obliqua rispetto all'edificio così come la statua è obliqua rispetto alla base: l'opera è massimamente valorizzata, diventa al contempo la cerniera dei percorsi ed acquisisce un significato architettonico.

Negli ambienti interni si nota una tendenza alla conservazione e al recupero dell'esistente, con inserti molto moderni - la pavimentazione ad esempio è in piastrelle con inserti di cemento, con una chiara distinzione rispetto all'esistente per far comprendere al visitatore quali sono gli interventi successivi: addirittura detta pavimentazione non tocca mai ^{le pareti} il pavimento, arrestandosi a pochi centimetri di distanza; le nuove opere murarie sono in CLS-A a vista, spesso accostate alla tessitura in mattoni; disegna personalmente le bacheche e gli elementi di arredo, con piattaforme metalliche o in cemento per le statue. Particolarmente interessanti sono le sue scale, in particolare una scala a mensola con elementi metallici avvitati nella parete che fungono contemporaneamente da pedata e parapetto (L) o la scala alla macinara tra il secondo livello e il muro di cinta, realizzata per permettere il superamento di un ripido salto di quota, interamente in CLS-A a vista, che fornisce l'idea di una fortezza medioevale.

Altra opera rilevante è la Fondazione Querini Stampalia a Venezia (1961-63), fondazione privata in un edificio rinascimentale della Serenissima in cui Scarpa si accosta sensibilmente alla Storia senza però rinunciare alla modernità: la pavimentazione nuova non si accosta alla parete, gli elementi tecnologici vengono quasi trattati come oggetti di arredo (similmente ad Otto Wagner), il giardino interno risulta segnato da una piccola fontana parallela al Salk Institute di Kahn per l'idea del percorso d'acqua, di dimensioni molto più ridotte, commisurate alla dimensione dell'intervento.

Vero capolavoro della sua produzione è la Tomba Brion ("bri-ò") a Treviso (1969-78), tomba privata con l'allestimento di un grande giardino, con riferimenti poetici all'amore coniugale.

La planimetria si articola su un lotto ad L con un percorso che parte da un accesso esterno su un braccio della L e un primo bivio che porta verso il nodo della L - che ospita l'arca con le tombe dei coniugi Brion - e un successivo percorso verso una ~~cappella~~ cappella sull'acqua.

L'ingresso è una sorta di atrio, con una particolare scala in CLS-A a vista con alzata rientrante grazie a una risega graduale virtuosistica, che culmina in due cerchi intrecciati - rappresentanti l'uomo

e la donna, ricoperti da tessere blu e rosse in maioliche, l'intreccio rappresenta l'unione coniugale - che incorniciano il giardino retrostante.

L'arca è una volta arcuata in CLS-A che accoglie le tombe, elementi parallelepipedi obliqui che convergono l'uno verso l'altro come simbolica unione anche nella vita ultraterrena; l'intradosso della volta è anch'esso rivestito di piccole tessere in mosaico, nei colori verdi e azzurri per dialogare con il prato e l'acqua di una fontana il cui percorso assume un significato spirituale oltre che di piacevolezza acustico-visiva.

La cappella è un elemento a pianta quadrata ruotato di 45° rispetto al quadrato in cui è inserita, specchio d'acqua in asse con lo spazio circostante: la cappella è una sorta di isola raggiungibile da un percorso con pietre per guadare lo spazio della vasca: Scarpa delinea una promenade architecturale, un percorso che dall'ingresso porta alla cappella il cui accesso è obbligato e di spigolo.

L'interno della cappella presenta un altare in un angolo, con un interessante elemento di copertura costituito da una piramide tronca aperta superiormente e zigrinata (pur essendo in CLS-A a vista, materiale che disegna integralmente lo spazio inquadrando i vari ambienti, come il portale circolare d'ingresso). Le geometrie sono volutamente ambigue, con numerosi giochi di forma: l'altare è ricavato da un taglio a 45° , ed è dunque in asse con la matrice esterna, così come la pavimentazione; sono frequenti gli elementi scanalati, che caratterizzano anche i lati della vasca d'acqua.

In questo sito però si trovano anche i resti dello stesso Scarpa, con una lastra da lui disegnata.

Significativi sono alcuni dettagli, come la scala a gradini stalsati ed incassati nel salto di quota verso l'arca, in cui nessuna pedata poggia sulla successiva; gli elementi sono distinti.

La fontana è un solco d'acqua nel prato, secondo il concetto Kahniano; l'ingresso alla proprietà ha una chiusura molto originale.

Tra i protagonisti di questo periodo storico figura uno dei più importanti teorici italiani di livello internazionale, **Aldo Rossi**, vincitore di un premio Pritzker alla carriera, morto prematuramente nel 1997 a causa di un incidente stradale, è milanese e insegnò al Politecnico di Milano fino al suo licenziamento - causato da un suo appoggio ai movimenti del 1968 - per poi spostarsi in Svizzera per qualche anno ed insegnare infine allo IUAV.

È particolarmente noto per il suo *L'Architettura della città* (1966), forte spallata al Razionalismo e l'International Style ma da un punto di vista diverso rispetto a quanto fatto da Robert Venturi: Rossi conosce e vive città storica e stratificata, si concentra sull'idea che l'architettura non si possa disgiungere dal contesto, il quale deve a sua volta essere decodificato nel progetto. Rossi viene considerato il caposcuola di una corrente detta **La Tendenza**; però non rifiuta il razionalismo: recupera le forme pure della geometria - propriamente le carbusiane-

nelle sue architetture, riprendendo anche Ledoux e Boullée (di cui realizza una lunga prefazione alla biografia Fleck).

Ciò che rifiuta del Razionalismo e l'International Style è l'autoreferenzialità dell'opera di architettura: una opera non può essere chiusa in sé stessa e prescindere dal contesto (le sue posizioni segnano la corrente fortemente intellettualistica di quegli anni, è talvolta ostico nella lettura). Di grande rilievo per lo studio della sua visione sono i disegni che realizza, da cui si legge ad esempio l'attenzione verso le forme pure.

Particolarmente utile per comprendere il discorso sulla città e la Storia in Rossi, differente dal recupero ironico di Venturi, è il dipinto *La Città Analoga* (XV Triennale di Milano, 1973) di Arduino Cantàora: Rossi "ricompon" la Storia in un insieme sincretico dove tutto può essere accostato, allo stesso modo nella opera si trova un accostamento tra Pantheon, Mole Antonelliana, Piramide Cestia, la fabbrica AEG, il cenotafio tronco-conico di Boullée, gli edifici di Hilberseimer, la Looshans di Vienna... un assemblaggio che parla della Storia vissuta come contemporanea, una città analoga - non reale - ma Storica: L'Architettura della città è una presa di coscienza della stratificazione della città, dall'Antico fino al contemporaneo, rappresentato da un progetto di Rossi in primo piano: il Monumento ai partigiani di Segrate.

Cantàora è un architetto - poi pittore - allievo di Rossi al PoliMi, l'opera è disegnata per la Triennale di cui Rossi era curatore.

Con Ignazio Gardella Rossi realizza un ampliamento del Teatro Carlo-Felice a Genova (1981-90), non riconosciuto tra i suoi interventi di particolare rilievo ma significativo per comprendere la teoria: il teatro preesistente, situato nel centro storico della città e con forme neoclassiche, necessitava di una nuova torre scenica, elemento moderno che si inserisce tra l'elemento neoclassico, un tessuto ottocentesco, edifici moderni (a distanza); presenta delle aperture, un cornicione segnato a sbalzo per integrarsi nel contesto (come se fosse un edificio d'epoca).

L'interno è ancora più sorprendente: la ristrutturazione interessa anche la sala - che aveva subito danni bellici - che viene rivisitata secondo le idee propriamente rossiane sfociando quasi nel postmoderno: la platea diventa una piazza su cui affacciano i palchi, balconcini su finte facciate. Il foyer è coperto da un cono estradossato in copertura: l'opera risente delle spinte postmoderne ma segue un concetto più sottile: recupera l'idea del teatro come forma di riconoscimento e vita della collettività e della società, reinterpretandola con un altro luogo costituito dai medesimi principi; l'interno si misura sul contesto diventando un esterno storico. Partendo da punti di vista opposti, qui si nota un risultato comune con Venturi, con una leggera ironia.

Con Carlo Aymonino realizza uno dei progetti più significativi della sua carriera, l'Edificio

al Gallarate (1967-72), quartiere periferico in cui interviene con un'opera di edilizia economica e popolare, confrontato spesso dalla critica con le grandi megastutture delle periferie italiane (come le Vele di Secondigliano) con la differenza che in quest'area non si verificano fenomeni di degrado, forse grazie alla scelta di intervenire non solo sull'aspetto residenziale ma includendo spazi urbani ed identitari: organizza due piazze triangolari con un teatro a cavea all'aperto.

Il progetto integra spazi vissuti e vivibili ad uno spazio urbano, evitando la realizzazione di quartieri-dormitorio e implementando una nuova tipologia edilizia: le case presentano un piano terra passante con setti che realizzano un grande corridoio, con un prospetto omogeneo: ricorre alle forme geometriche pure, senza porre l'attenzione sul dettaglio o il virtuosismo della forma.

L'attenzione alle forme pure è ancor più evidente nel Cimitero di Modena (1971-84), con un disegno di progetto iniziale quasi propagandistico-dimostrativo, in cui si legge la sua ispirazione dalle cabine da spiaggia (forme pure, quasi archetipiche); al centro dell'opera realizza il colombario, forma cubica scarna con aperture quadrate estremamente essenziale.

Altra personalità significativa in questa fase è Giorgio Grassi, allievo e amico di Rossi, che progetta un complesso residenziale a Potsdamerplatz (1993-2001, in prossimità del Masterplan di Piano), con edifici a corte aperta con planimetrie a C od H ruotate. Grassi sostiene di essersi ispirato alle tipologie edilizie della Berlino Settecentesca, caratterizzata da isolati a corte aperta, che reinterpreta in chiave moderna realizzando una quinta sulla Potsdamerstrasse, una cortina edilizia discontinua e permeabile: gli androni sono passanti. I rivestimenti recuperano il mattone a faccia vista, tipicamente tedesco, con un basamento più chiaro; Grassi riprende pienamente la tendenza rossiana.

Grassi è anche noto per il saggio *La costruzione logica della città: architettura*; è postrazionalista, ragiona per forme geometriche pure e blocchi funzionali, riprendendo la Berlino di Hilberseimer nella monotonia dei prospetti, cui interviene con il movimento dei volumi per non formare un ambiente di disagio pur garantendo uniformità nella realizzazione.

Da Archigram e il Metabolism all'Architettura contemporanea giapponese

Archigram è un movimento inglese che si fonda nella nascita nel 1946 dell'Institute of Contemporary Art (Bankam et al.), dal quale seguirà la formazione nel 1952 dell'Independent Group, gruppo di artisti tra cui figurano i coniugi Smithson, James Stirling, Eduardo Paolozzi (inglese ma di origine italiana), Richard Hamilton; l'ultimo è tra gli inventori della Pop Art, adoperando la tecnica del collage sin dal 1956 con *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing*, in cui si nota un insieme di modelli, bobine per la musica, manifesti... tratta l'architettura

tura di interni come una tematica attraente; l'opera è un manifesto per la mostra *This is tomorrow* dello Institute of Contemporary Art, in cui si leggono fortemente i temi dell'utopia propri del periodo, che presentano un attivo e fiducioso sguardo verso il futuro; un pannello della mostra ad esempio presenta l'iconica immagine di Marilyn Monroe dal film *Quando la moglie è in vacanza* (icona pop) su uno sfondo fantascientifico, un grande robot che atterra la donna - intuibile il riferimento a King Kong - nell'idea di un futuro automatizzato. Opera architettonica caratteristica di questo primo periodo è il progetto di *Cecil Price* (tra i primi a considerare il tema ambientale nel progetto) per il *Fun Palace* di East London (1961), una sorta di grande contenitore di attività e ricreative: cinema, teatro, mostre, lounge, ma anche uno spazio per uffici; è una sorta di edificio polifunzionale per il tempo libero, una utopica macchina in acciaio e metallo che anticipa nell'idea di lasciare l'acciaio e le funzioni a vista il *Beaubourg*.

Archi^{grammar}gram è un gruppo il cui nome lascia pensare ad una corrente fortemente teorico-accademica, è però forte l'allusione al fumetto; dalle loro copertine è ben intuibile la poetica: il primo numero della rivista omonima parla dello sguardo al futuro (*expendability, towards throwaway architecture*); il numero 4 ha una copertina che ricalca precisamente la copertina di un fumetto, con una città del futuro sullo sfondo. Membri principali del gruppo sono *Peter Cook* e *Ron Herron*, i temi cardine sono l'utopia e l'idea di immaginare opere anche non realizzabili, profondamente legati a un concetto di continuo consumo di terreno in architettura; le opere devono necessariamente essere usa e getta - il periodo era ancora privo di una concezione ecologista: la plastica era il materiale del momento, considerata uno dei simboli del futuro.

Cook è il progettista della *Plug-in City* (1964), città utopica che secondo il critico *Peter Blake* (*Architectural Forum*) risale a Urbino per l'idea di intersezione dei percorsi e polifunzionalità. Il progetto mostra una megastuttura con rete strutturale a 45° in cui si innestano edifici a torre connessi da ponti, percorsi aerei e sotterranei; con infrastrutture tecnologiche che seguono la concezione della casa come oggetto che deve durare meno di una generazione (come teorizzato da *Sant'Elia*), anche meno di 10 anni! La *plug-in city* è una città cablata e interconnessa, con un'idea di collegamenti radio che anticipano di molto l'idea di *smart city* attuale.

Altro progetto significativo è la *Walking City* di *Ron Herron* (1964), città semovente anche sull'acqua da cui si intuisce un timore verso una possibile guerra nucleare; a proposito del progetto *Giedion* scriveva che sembrano leviatani che si aggirano in un mondo distrutto all'indomani di una guerra nucleare - il leviatano è una figura mitologica mostruosa, la lega alla guerra nucleare.

L'utopia di *Ron Herron* è l'immagine di una città di fantascienza, del futuro, pensata e progettata con tutte

le strutture amministrative e gli spazi pubblici.

Queste spinte in architettura erano profondamente influenzate dalle condizioni al contorno: la fantascienza nasce come fenomeno letterario con Isaac Asimov e Philip K. Dick, per poi diventare televisivo e cinematografico con la nascita di serie televisive come *Star Trek* (1966) o film come *2001: odissea nello spazio* (Stanley Kubrick, 1968), con idee e principi sia utopici che distopici (fiducia e paura verso le nuove tecnologie), che acquisirà una dimensione reale il 21 Luglio 1969 con la missione *Apollo 11*, risultato di una simbolica guerra tecnologica con la CCCP nata forse anche grazie a questa corrente mediatica; il risultato ha suscitato una grande fascinazione popolare e collettiva, portando ai legami con l'architettura, l'arte e la musica: emblematico è l'album *The Yellow Submarine* dei Beatles, con il film animato omonimo (1968) molto colorato (figurativamente pop, ma con forti afflussi hippie e significati nascosti legato all'uso di droghe) che forse parla di una sorta di *walking city* in acqua, di un *fun palace* mobile: l'architettura non è lontana dallo sviluppo culturale degli altri ambiti.

Nello stesso periodo in Italia nascono *Archizoom* ("zoom" dal fumetto, deriva da *Archigram*, ne fanno parte diversi personaggi molto noti tra cui *Andrea Branzi*) e *Superstudio* (la parola *super*, oltre a derivare dal fumetto, era una parola della modernità: nascono in Italia i primi supermercati che sovvertono le dinamiche di commercio; ne fanno parte personaggi come *Adolfo Natalini* e *Cristiano Toraldo di Francia*), nati entrambi in Toscana e influenzati dalla catastrofica alluvione di Firenze del 4 Novembre 1966, che devastò il patrimonio creando però un grande movimento di solidarietà: giovani da tutto il mondo vennero nella città per aiutare, contribuendo a salvare i libri e le opere d'arte nella città. I due gruppi - probabilmente influenzati dall'evento - immaginano di contrapporre alla città del Rinascimento la città del futuro, con uno sarto e una contrapposizione tra la Storia di Firenze ed il futuro: nel Dicembre del 1966 si terrà una mostra alla galleria Jolly di Pistoia incentrata sulla *Superarchitettura*:

La *superarchitettura*

è l'architettura della superproduzione, del superconsumo, della superproduzione al superconsumo, del supermarket, del superman e della benzina super.

è una mostra di "archizoom" e "superstudio" (branzi, corsetti, deganelle, morazzi e natalini) alla galleria jolly 2, via s. bartolomeo 17, pistoia, dal 4 al 17 dicembre 1966

-manifesto della mostra

Il manifesto è una sorta di inno al "super-", senza dichiarare nulla.

Tra i vari progetti di città è emblematica Monumento continuo: New New York (1969), enorme megastruttura addossata a Manhattan che ingloba la città, è un progetto utopico che significa l'abbandono dei concetti conosciuti di forma urbana. Altro importante progetto di Superstudio è la serie delle Dodici città ideali (1971), di cui è particolarmente interessante l'ottava, la città sono a gradoni, che definisce un'organizzazione sociale gerarchica con classi privilegiate in alto; si può salire un gradino per migliorare la propria condizione, ma essendoci meno spazio nascerà un conflitto dalle posizioni superiori, opponendosi a chi cerca di salire; forse è una critica al sistema sociale consumistico e capitalista legato al contempo al filone della fantascienza distopica come *Brave New World* di Aldous Huxley, in cui è immaginata una società rigida articolata per classi intoccabili.

Archigram immagina invece una *No-stop city* (1970-72), progetto provocatorio di una città continua sul territorio realizzata con una maglia di pilastri e copertura ininterrotta sul territorio, sotto il quale si articola un paesaggio naturale con tende (flessibili e mobili) e piccole case in una matrice ininterrotta, utopica nell'idea di una nuova società legata alla cultura hippie con rapporti liberi ed emancipazione ma distopica per il consumo del territorio. Dal punto di vista strutturale e tecnico, pur essendo un oggetto senza precedenti mostra setti ortogonali che non si intersecano ed individuano percorsi fluidi e liberi, forse ispirata al filone evolutivo da Wright agli olandesi a Ludwig Mies van der Rohe; anche il pilastro, riflettente, ricorda questi temi.

La concezione ecologista in architettura nasce grazie al movimento hippie e l'idea di vivere in armonia con la natura; l'architetto americano Paolo Soleri (progettista della fabbrica di ceramiche di Vietri sul mare) ad esempio fonda la città di Arcosanto sulla base del suo progetto utopico, *Arcology* (1970), città spontanea autocostruita e basata sul riutilizzo dei materiali, in una forte idea sostenibile, di usare ciò che si trova senza consumare le risorse terrestri. La città, ancora esistente ed abitata da post-hippie e con evidenti problemi di igiene, è stata di ispirazione per George Lucas nella definizione degli insediamenti sul pianeta Tatooine nella trilogia originale di *Star Wars*.

Nello stesso anno del progetto di *Arcology* si osserva una svolta verde anche in Archigram, la cui rivista numero 9 presenta una copertina verde con una piccola casetta con giardino inglese coltivato dal proprietario.

Le spinte utopiche e lo sguardo verso il futuro arrivano anche a Napoli con Aldo Loris Rossi ("Loris" per distinguersi dall'altro Rossi), seguace di Wright ma con uno sguardo rivolto verso l'utopia; con la moglie Donatella Mazzoleni progettano una megastruttura: *Materiale abitabile* (1973), pubblicato

in varie riviste europee e vincitore della medaglia d'oro all'architettura a Cannes; è un'enorme città per 100k abitanti con uffici, residenze e luoghi per il tempo libero, opposta alle città della Carta di Atene: le funzioni sono tutte interconnesse tra loro, non distinte. Una versione di questo progetto sarà immaginata nel porto di Napoli.

In Giappone inizia nel 1960 una fase parallela a quanto successo in Occidente, con una grande mostra a Tokyo con in occasione della World Design Conference, con il manifesto *Metabolism 1960. Proposals for a New Urbanism* si forma un gruppo di progettisti con la comune concezione di architettura come prodotto di consumo, con opere a durata limitata.



Il *metabolism* è diviso in due fasi: la prima si incentra su megastrutture contro la sovrappopolazione e progetti utopici, la seconda sulla ricerca sulla capsula abitativa minima; sono due fasi complementari che rappresentano un passaggio dall'universale al particolare.

Il problema della sovrappopolazione era già avvertito in quegli anni perché il Giappone presenta una superficie paragonabile a quella italiana ma col doppio degli abitanti, ed è un arcipelago di isole; per la frammentazione del territorio è difficile organizzare efficacemente gli spazi per la popolazione.

Tra i principali esponenti del gruppo figurano Kiyonori Kikutake e Kisho Noriyaki Kurokawa; ^{il gruppo} ~~tra~~ però ha come riferimento Kenzo Tange, primo giapponese a ricevere il premio Pritzker ¹⁹⁸⁷ e autore del progetto per il Centro Direzionale di Napoli.

Tange, figura di riferimento del *Metabolism*, presenta alla World Design Conference un Piano per la Baia di Tokyo (1960), progetto utopico non realizzato che si focalizza sul problema della sovrappopolazione: Tange immagina di realizzare un'enorme colmata nella baia di Tokyo e una megastruttura a ponte che collega le due sponde della baia funzionando al tempo stesso da città: è un nastro urbano con una colmata - isola artificiale - connesso tramite una superstrada, con uffici al centro del nastro e strutture secondarie residenziali che si diramano come dei moli, con una leggera ispirazione all'urbanistica di Le Corbusier e della Carta di Atene, con grandi edifici immersi nel verde, la separazione delle funzioni e il collegamento con superstrade.

È possibile leggere anche un richiamo alle città galleggianti del Sud-Est asiatico, con le palafitte tradizionali.

Negli anni '60 Tange aderisce al brutalism, uno dei più maturi esempi di questa fase è il Yamashita Press and Radio Center (1961-66) nella prefettura di Kofu; l'edificio presenta elementi in C/S-A a vista e sembra un frammento espandibile di una città del futuro: è un assemblaggio di cilindri per collegamenti verticali  e blocchi parallelepipedi per gli uffici . I suoi allievi riprenderanno da questa composizione i temi per le città aeree.

Il blocco superiore ospita gli ambienti radio, quello inferiore come press center, centro di stampa, vicino al livello stradale per esigenze logistiche (trasporto e distribuzione più rapidi).

Kisho Kurokawa è all'incirca un coetaneo di Tange, che però considera ugualmente un riferimento.

Tra il 1960 e il 1961 presenta la *Floating City*, basata sull'idea utopica di una città sul mare ispirata alle tradizionali città galleggianti del Mekong, Vietnam, Thailandia.

Altro interessante tema progettuale è il *Bamboo Type Community*, presentato alla World Design Conference del 1960, il cui schema strutturale è ispirato al bambù: gli edifici con questa ispirazione concettuale sono costituiti da un cilindro cavo centrale strutturale con una serie di solai per ospitare le funzioni (principalmente residenziali); l'opera non è organica ma da interpretare nell'ottica delle megastrutture; allo stesso filone appartiene il *Plant type*, con un grande pilastro che sorregge un edificio a terre. Simili ragionamenti ispireranno Frei Otto per le sue strutture ramificate, usate per sorreggere coperture (come pilastri) e la corrente High Tech.

Nel 1960 progetta la *Agricultural City* nella baia di Ise: il vicino fiume era fortemente soggetto ad inondazioni, che danneggiavano i vicini campi e distruggevano le case in legno dei contadini; in seguito ad un evento particolarmente distruttivo Kurokawa immagina di realizzare una città sopraelevata con campi e case sospese: resta la campagna in basso, viene garantita la sopravvivenza in alto. Il progetto, diverso da una megastruttura perché in campagna, viene presentato come un tumulto, con un facile parallelismo con Archigram: la forte influenza della cultura pop modifica il linguaggio della presentazione di architettura.

Tra le sue realizzazioni in fase più avanzata figura la *Nakagin Tower* (1971-72) a Tokyo, espressione dello studio sulla capsula. La torre, ispirata forse alla ricerca tipologica sul bambù, con capsule ramificate da una struttura centrale, presenta un insieme di capsule di dimensione molto ridotta (4x2,5x2,5 m) destinata ad un soggiorno breve (pochi notti) per i lavoratori che lavorano eccessivamente. Il design degli interni discende dall'impatto culturale della dimensione fantascientifica, con un oblio verso l'esterno e dotazioni tecnologiche all'avanguardia per l'epoca.

Kiyonori Kikutake progetta nel 1958 la *Marine City*, città sull'acqua con isole artificiali e torri, evolverà fino al progetto nel 1971 di una *Marine City* per le Hawaii, variante galleggiante mobile, piattaforma con residenze e funzioni varie trascinata da un rimorchiatore: quando il territorio manca si può costruire sull'acqua.

Durante l'EXPO del 1975 Kikutake realizza un prototipo di questa tipologia, *Agua polis*, tenuta ad Okinawa, isola più a Sud del Giappone. Un ponte collega la città alla terraferma, gli "edifici" sono all'interno dei piloni cavi al di sotto della piattaforma, che funge da piazza: è una sorta di arca

realizzata, verrà poi acquistata dalla Cina e trasferita a Shanghai.

È sempio delle architetture "standard" di Kikutake è il Municipio della prefettura di Miyakonojo (1966), edificio quasi parlante: sembra un libro che si apre, è trasparente, allude alla cultura giapponese ma presenta una struttura reticolare in acciaio legata ad altri telai con degli stralli a trazione; la resistenza è ottenuta per forma.

Tra gli allievi di Tange con la maggior rilevanza internazionale figura **Arata Isozaki** che prende spunto dal maestro e dal tema delle città aeree: nel 1961 progetta la *City in the Air*, forse ispirata dal *Press center*: da un cilindro cavo centrale (ispirazione al *Bamboo Type*) si diramano delle capsule abitative tramite ramificazioni successive: sono presenti megastuttura e capsule contemporaneamente, con le seconde che fungono da veri e propri appartamenti. Tale tipologia seguirà numerosi aggiornamenti nel tempo: nel 1962 realizza la IV versione, il tema lo accompagnerà anche negli anni '70; sia nei modelli che nei disegni l'opera si sovrappone alla città esistente, per ovviare al problema della sovrappopolazione.

Nel 2011 viene realizzato lo *Shinjuku Project*, evoluzione sul tema priva di capsule: sono presenti corpi a ponte che collegano cilindri (che ospitano caveau, impianti e collegamenti verticali); questa città nell'aria non si sovrappone a una città esistente ma a degli spazi verdi, forse secondo l'idea lecorbusieriana di sollevare l'edificio (qui una città).

Come molti altri architetti, all'inizio degli anni '80 Isozaki è investito dall'ondata postmoderni; particolarmente significativo è il *Centro Civico di Tsukuba* (Ibaraki, 1979-83), centro culturale in cui viene ripresa e richiamata la dimensione storica realizzando una *Piazza del Campidoglio* con ambienti ed elementi geometrici: anche un personaggio fortemente tecnico come Isozaki viene contaminato.

In Italia realizza un grattacielo per *CityLite* a Milano (2004, gli altri sono di Libeskind e Zaha Hadid) e la *Biblioteca Comunale* a Maranello (2011, anch'essa con la collaborazione di Andrea Mattei).

Nel 1998 ha realizzato un progetto per una nuova uscita dagli *Uffizi* di Firenze, che non fu però realizzata perché distante dal tessuto storico fiorentino, ideata per razionalizzare i percorsi.

Tadao Ando è un personaggio molto interessante nel discorso architettonico: era un pugile, inizia a lavorare in studio e lavorare, progettando pur non avendo un diploma; è un vero poeta del calcestruzzo armato, riesce a trattarlo a vista levigandolo e rendendo quasi un effetto setato.

Tra il 1985 e il 1988 realizza la *Cappella sull'acqua* a Tomama, località montana; Ando realizza un bacino artificiale e in un punto con dislivello realizza la cappella con due elementi quadrati sovrapposti. Dalla collina si entra in uno spazio interamente vetrato, dal quale si scende nella chiesa vera e propria con una grande

vetrata; Ando riprende gran parte della cultura giapponese: il rapporto con l'acqua, il giardino, la natura circostante; un uso raffinato del materiale: il CLS-A presenta dei punti, traccia del fissaggio, e una levigatura e ceratura del materiale che ne conferisce pregio.

Toyo Ito realizza nel 2002 il padiglione della Serpentina in forme quasi decostruttiviste: è un blocco frammentato da linee intersecanti che rompono la compattezza del volume determinando un'alternanza di pieni e vuoti irregolare.

Kazuyo Sejima con lo Studio SANAA realizza il padiglione della Serpentina del 2009, sono architetti che lavorano per sottrazione, verso il minimalismo; lavorano molto in Francia, in particolare la loro poetica si focalizza sulla riduzione al minimo degli elementi verticali, con elementi di copertura sottilissimi.

La ricerca sui materiali, tematica molto in linea con lo spirito giapponese, è appannaggio tra gli altri di Kengo Kuma: il Municipio di Kusuhara (2004-2006), nella prefettura di Kochi, mostra una particolare attenzione verso il legno, che utilizza malgrado le grandi dimensioni dell'edificio, che vince l'Energy Performance Architecture Award per l'uso di materiali riciclabili e una serie di soluzioni tecniche: la facciata, in legno e vetro, presenta elementi flessibili che si aprono e si chiudono in maniera meccanica per garantire una regolazione termica passiva. All'interno è possibile osservare le grandi travi reticolari in legno lamellare, usate per la prima volta con una luce di simile ampiezza.

Di particolare interesse è anche la Moderna casa per il tè (2005-07) al Museum für angewandte Kunst di Richard Meier a Francoforte: viene incaricato di realizzare un padiglione nel giardino, ^{smontato} progettata una struttura pneumatica in un particolare tessuto tecnico, il Tenara fabric, inventato da una azienda italiana, che presenta elevata resistenza a trazione in spessori molto ridotti; l'opera è una sorta di capanna.

Tra i maestri della ricerca dei materiali figura Shigeru Ban, che ha molto lavorato in Europa; particolarmente note sono le sue paper houses; una delle prime è la Paper House a Yamakako, nella prefettura di Yamanaishi (1995): è una casa realizzata in cartone pressato, materiale particolarmente resistente, chiuso in forme cilindriche per aggiungervi resistenza per forma; abbinando elementi sovrapposti realizza una fluida cortina con ruolo strutturale che sorregge la copertura mantenendo moderne forme di ispirazione forse mesiane (evocazione estetica lontana, il principio strutturale e materico è molto diverso); la ricerca sulle possibilità d'impiego di materiali alternativi in edilizia, basata sulla cultura flessibile della casa tradizionale giapponese.

È forse per questa matrice culturale che tutti i personaggi studiati hanno vinto il premio Pritzker.

Il Postmodern tra Europa e Stati Uniti

Il Postmodern rappresenta una sorta di risposta all'International Style, nasce grazie alle premesse di Robert Venturi ed Aldo Rossi; principali esponenti sono Paolo Portoghesi, Philip Johnson, James Stirling, Aldo Rossi. Presupposti importanti sono le due pubblicazioni del 1966; entrambi gli autori non si definiranno mai postmoderni.

Nel 1977 Venturi pubblica i suoi schemi delle Eclectic Houses, con ironico gioco e riprese in chiave pop della Storia; la sua opera è alla base del movimento. Aldo Rossi, pur essendo considerato uno dei presupposti, riceverà degli influssi dalla corrente. Tra il 1979 e il 1980 realizza il Teatro del Mondo sulla punta della chiesa della Salute di Baldassare Longhena a Venezia, poco prima della prima Biennale di Venezia (1980), che suggerirà la nascita del movimento. L'edificio è in legno, allestimento provvisorio destinato ad attività teatrali; è su una zattera e verrà trainato da un rimorchiatore fino a Dubrovnik, nell'attuale Croazia; è un teatro itinerante, farà tappa in varie città tra cui Trieste, Fiume e Spalato; dallo schizzo di Rossi si comprende come il materiale e le forme siano ispirate alla cabina da spiaggia: è un cubo con un tamburo e una copertura piramidale. Tra le tematiche del postmodern (dopo il Moderno, dalle avanguardie degli anni '20 all'International Style, cui si vuole reagire in opposizione) figura il recupero della Storia attraverso le forme, la tradizione e ritenendo l'architettura una stratificazione di culture millenaria; spesso però le forme postmodern sfiorano il kitsch, in particolare negli USA.

La corrente nasce ufficialmente alla fine degli anni '70, si diffonde in tutto il mondo ma durerà circa 10 anni, avrà una rapidissima diffusione ma viene oggi considerato con scetticismo.

Altro evento determinante è l'abbattimento del quartiere Pruitt-Igoe (Minoru Yamasaki, 1954-55, nella città di Saint Louis) il **15 Luglio 1972** alle ore **15:32**, quartiere tipico dell'International Style, con un'iterazione di stecche edilizie simili agli schemi di Hilberseimer che fece nascere un movimento di protesta che portò a questa decisione; il critico di architettura Charles Jencks nel suo *The Language of Postmodern Architecture* (1977) scriverà: "Il 15 Luglio 1972 è morta l'architettura moderna".

Personaggio italiano fondamentale in questa fase è Paolo Portoghesi, nato come Storico dell'Architettura insegnando a l'Università di Roma La Sapienza; inizierà a studiare il Barocco sin dagli anni '50, partendo da studi su Guarino Guarini per poi passare al barocco romano e a Borromini; è tra i primi a leggere il barocco con attenzione compositiva più che contestuale-chronologica, contribuendo a conferirne prestigio e attenzione, colmando lacune nelle conoscenze.

Diventerà poi docente di progettazione; ha esercitato la professione, tra le sue prime opere figura Casa Baldi (1959-62) a Roma, con numerose ispirazioni Borrominiane, in una propria corrente da precursore;

in un suo libro confronta l'opera con la lanterna di S. Ivo alla Sapienza: entrambe si fondono su una contrapposizione di forme concave e convesse, con superfici curve; particolarmente evidente è il parallelismo nelle cornici dei due edifici. La villa è una casa unifamiliare con giardino, con ambienti interni con angoli non retti e pareti curve predominanti negli ambienti di rappresentanza; gli ambienti di servizio sono invece più regolari.

Si nota una perfetta corrispondenza tra professione e studio teorico, oltre ad una anticipazione degli stili postmoderni.

A Fratte (Salerno) realizza la Chiesa della Sacra Famiglia (1968-73), in cui si legge una planimetria con curve concave e convesse ottenute da un'intersezione di matrici circolari concentriche, visibili in particolare nelle aperture, aventi riseghe nella struttura in CLS-A a vista che ne sottolineano la genesi (forse ispirate all'opera di Carlo Scarpa). Una sorta di cupola-lucernaio (più piccola di quelle tradizionali) illumina la navata, richiamando lo schema rinascimentale in forme moderne (malgrado la corrente di rivoluzione della tipologia iniziata da Le Corbusier, seguita ad esempio da Meier).

Per favorire il dialogo tra le tre religioni monoteiste, il Papa commissiona la realizzazione della Moschea di Roma (1984-85), che riceverà un forte impatto mediatico. Del progetto venne incaricato Portoghesi, protagonista della fase postmodern più matura e personaggio particolarmente adatto all'interpretazione della tipologia edilizia, stratificata nei secoli, che necessita di un minareto da cui il muezzin chiama i fedeli (torrione esterno), intorno al quale si organizzano gli spazi della moschea, al cui interno una nicchia segna l'orientamento verso la Mecca; viene rispettata l'esigenza di utilizzo della struttura, che viene occupata anche all'interno delle ore liturgiche. La struttura interna, in CLS-A, si trasforma nel suo sviluppo verticale in un intreccio strutturale a vista che richiama le volte arabe o forse alcuni stili gotici, privi di tamponatura: un sistema di fasce strutturali si trasforma in volte richiamando le tradizionali decorazioni geometriche islamiche.

Portoghesi è anche un importante critico d'architettura: sue opere principali sono *Le inibizioni dell'architettura moderna* (1974), precedente all'affermarsi del postmodern, in cui ritiene che la *reductio* e i divieti del Moderno siano delle inibizioni, che limitano l'espressione del progettista. A questo segue *Dopo l'architettura moderna* (1980), che rappresenta una risposta, una cura all'inibizione: in copertina è raffigurato il Teatro del Mondo (Portoghesi è il curatore della Biennale); il libro rappresenta un manifesto del postmodern, di un nuovo approccio all'architettura: sono riportate opere di vari architetti - principalmente quelli chiamati alla biennale - tra cui Venturi, Stirling, Krier... Il soggetto scelto in copertina è da considerare formalmente postmodern: si integra nel contesto di Venezia con forme non razionaliste, anche se Rossi non si dichiara appartenente al movimento; in primo piano si nota una gondola, simbolo "turistico" e quasi pop della città che rappresenta anche la sua Storia: Portoghesi suggerisce che il progetto nasce dal contesto e vi si relaziona.

Tra i personaggi partecipanti alla Biennale e pubblicati da Portoghesi figura **Hans Hollein**, che progetta una Agenzia di viaggi a Vienna (1976-78, distrutta nel 1987), al cui interno viene organizzato un allestimento con elementi iconografici che rappresentano la funzione dell'ambiente, con una copertura vetrata che ricorda forse la *Postsparkasse* di Wagner; ci sono dei pilastri in acciaio dorato decorati come fossero palme, una colonna falsamente diruta da cui parte un pilastro in acciaio: è continua l'allusione ad altri luoghi.

La prima **Biennale di Architettura di Venezia**, del 1980 - l'istituzione era nata tra le due guerre mondiali per esporre opere d'arte; si decide di inserire una biennale di architettura per concatenare gli eventi ad anni alterni - evento di rilevanza internazionale curato da Portoghesi, che aveva acquisito particolare fama; egli affida come tema *The presence of the past*, titolo particolarmente significativo.

Nei giardini si ospitano i padiglioni delle nazioni; lo spazio stretto e lungo dell'ex-Arsenale è dedicato a una mostra curata da Portoghesi, che allestisce una finta strada, la *Strada Novissima* (in riferimento alla *Strada Nuova* cinquecentesca di Genova), una successione di facciate o disegni di facciata affidati a vari architetti, in aperta contraddizione col principio anti-rue-corridor di Le Corbusier: è una successione continua di facciate (senza nulla dietro), il valore segnico ha la massima importanza.


- Venturi disegna una delle sue facciate ironiche su un piano (non è postmodern ma l'esperienza è un onore), il tempio greco grottesco.
- Hollein gioca abilmente sul tema della colonna, realizzando una sorta di pronao in cui declina variamente il tema archetipico della colonna, simbolico inizio dell'architettura; ci sono 6 colonne, una dorica, una più semplificata, una spezzata atettonica (la parte superiore è integra e sospesa, forse riflesso delle teorie sullo spiazamento di Eisenman: è priva di significata), una verde che poggia a terra con un'anima in acciaio (anticipazione della concezione ecologista o smaterializzazione dell'elemento) e una colonna che si risonde al *Chicago Tribune* di Adolf Loos, riflessione della colonna trasformata effettivamente in una colonna, ribaltando e giocando sul gioco di Loos.
- F.O. Gehry realizza *Come inserirsi nella Via Novissima senza essere post-moderni*; avrà una fase postmoderna (facoltà giurisprudenza di Los Angeles), facciata con colonne dietro un telaio che forse accenna al **Decostruttivismo**.
- Leon Krier realizza una facciata tridimensionale con tempio stilizzato egizio/greco, di chiara ispirazione venturiana.
- Charles Moore, esponente statunitense del movimento e amico di Michael Graves, realizza una facciata 3D che riprende l'arco e il tema della chiesa, con una sorta di rosone, la tripartizione delle facciate, una movimentazione della facciata... è dichiaratamente postmodern

Charles Moore progetterà la *Piazza d'Italia* (1977-79) a New Orleans, pubblicato da Portoghesi ed emblematico per definire le differenze nel postmodern tra America ed Europa: prevale l'aspetto pop su quello intellettualistico (al contrario delle colte citazioni storiche in Portoghesi, ad esempio), derivante da un rapporto più libero con la Storia: la piazza è un insieme di cerchi concentrici con una depressione - vasca d'acqua che delinea il Mediterraneo - al cui centro emerge la forma della penisola italiana. Interno a questa ambiente si organizza una struttura con forti citazioni alla Storia dell'Architettura: colonne, capitelli corinzi, trabeazioni, pulvini... L'effettiva realizzazione rende le forme identiche ma in chiave pop, con luci neon che sottolineano le partizioni architettoniche, colori accesi e talvolta metallizzati (fusti delle colonne), è un gioco che va oltre Venturi, sfociando forse in un risultato estetico kitsch che forse deriva dalla teoria di *Learning from Las Vegas* (1972): la funzione attrattiva delle finte architetture di Las Vegas viene applicata ad una delle città statunitensi con una Storia più ricca, con impianto europeo.

Philip Johnson, fondatore dell'International Style e ammiratore di Mies van der Rohe, acquisisce una fase postmoderna (e diventerà decostruttivista dieci anni dopo; si autodefinirà infatti "la puttana dell'architettura" per il suo trasformismo assoluto); Portoghesi pubblica il suo *AT&T Building* (1979), molto lontano dallo schema Miesiano: il rivestimento esterno è in pietra, il telaio non è in mostra (non è in acciaio e vetro); il coronamento è quasi un frontone manierista, tagliato da un elemento circolare; il portale d'ingresso è un enorme arco a tutto sesto; le numerose varianti di progetto condividono l'ingresso "a cerliana" e il tema del frontone nel coronamento.

James Stirling, esponente del New Brutalism, ha una nuova fase, risentendo delle spinte postmodern più non avvicinandovisi: la *Neue Staatsgalerie* (1977-84) di Stoccarda rappresenta - oltre ad un esempio della sua abilità come architetto di musei - questa evoluzione: è in prossimità di uno Schloss e davanti ad una strada a scorrimento veloce; per allontanare l'edificio dal traffico viario realizza una grande rampa che porta ad una quota sopraelevata, ciò permette di realizzare una facciata curva in vetro (che ospita la biglietteria). Il museo presenta un'organizzazione a C con un elemento circolare centrale che funge da corte non accessibile dall'interno: è un percorso urbano tra strade a quota diversa, attraversamento pedonale libero. L'esterno è allestito come un piazzale, con dettagli in vetro e metalli colorati: la rampa e la scala di accesso, contrapposte, hanno ringhiere tubolari rosa e blu; la hall di ingresso ha una parete curva in vetro e metallo verde, vi si accede da una pensilina a capriate vetrate sorrette da una trave incastrata ad un estremo ed appesa ad una struttura metallica reticolare tirante arancione, in cui è più evidente l'influenza postmodern: non è a sbalzo, non è su pilastri, ha un particolare sistema statico, richiama

però le coperture tradizionali; il colore ha una connotazione fortemente pop, con colori accesi e a contrasto. Ad eccezione dei colori, il rivestimento esterno è prevalentemente in pietra ocra-giallina.

La hall interna, di notte trasparente per l'illuminazione, ha una panchina interna agganciata allo sviluppo planimetrico di facciata, al centro dell'ambiente emerge un volume cilindrico con lucernaio zenitale che ospita il bookshop; proseguendo oltre la hall (verso la ^{est} rampa) si raggiungono gli ambienti per uffici ed auditorium, segnato da un particolare pilastro a sostegno del pianerottolo di riposo della rampa che dirige all'auditorium e gioca sull'idea di colonna, con un echino rovesciato che ne sovrverte la genesi statica di riduzione della luce libera ; posteriormente è presente una gabbia ascensore in acciaio e vetro che, come la pavimentazione (verde), riprende il gioco di colori esterni (blu e arancione); nelle sale interne si trova anche una citazione ai pilastri a fungo di Wright nella fabbrica Johnson Wax; l'ascensore sarà forse di ispirazione per Gehry nel Guggenheim di Bilbao.

Le sale interne sono estremamente sobrie e neutre per concentrare l'attenzione sulla ricca collezione di opere; tra le sale sono presenti dei collegamenti con mostre storicheggianti.

Anche l'esterno presenta delle interessanti soluzioni: ad esempio, in prossimità del marciapiedi esterno - sotto la terrazza al primo livello è presente un garage - si notano alcune aperture nella muratura che sembrano una breccia, con alcuni conci lapidei inseriti nel parterre verde adiacente; la falsa rovina (mascherata da una grata in ferro) svolge sia la funzione di ventilazione naturale che quella di richiamo ai tempietti falsamente detti propri della tradizione del pittoresco inglese settecentesco, sguardo nostalgico e romantico al passato (cfr. Bank of England di John Soane); è una raffinata e sapiente citazione concettuale (e non formale/pop) al postmodern. Salendo il sistema di rampe, segnate dai corrimani bicromi ad eccezione di quella curva finale (nella corte superiore), si giunge alla corte circolare segnata da un ciclo di copie di statue e una finta rovina, un trilito con colonne tozze e una forte architrave secondo un principio analogo allo sfondamento del garage: sembra che il museo giaccia su delle rovine, o forse l'elemento allude alla funzione del luogo.

La parte terminale del percorso, verso la strada al livello superiore, Stirling cessa il rivestimento in pietra svelando il sistema costruttivo in CLS-A intonacato, riprendendo il gioco di elementi metallici colorati con un'altra pensilina.

Aldo Rossi realizza a Berlino l'edificio Friedrichstrasse - Schützstrasse (1994-98), progetto di un intero isolato parte dell'istanza di ricostruzione sulla fascia precedentemente occupata dal Muro di Berlino (sono presenti i Magazzini Lafayette di Jean Nouvel, un edificio di Philip Johnson...) che verrà accolto con opinioni controverse malgrado ampio apprezzamento in Germania. Rossi applica i suoi studi sull'isolato berlinese ottocentesco, proprio del periodo di reale espansione della città, isolato chiuso e spesso determinato da piani di speculazione edilizia, con cortine edilizie continue e molte corti interne (spesso molto ridotte); lo riprogetta in chiave contemporanea rendendo

le corti maggiori dei giardini - spazi molto amati dai tedeschi, che sfruttano lo spazio esterno il più possibile - che hanno forme e dimensioni diverse: a queste due corti rettangolari se ne aggiunge una più piccola ed una ottagonale, che riprende forme storiche.

Partendo dall'interpretazione dell'isolato - unicum nella fase iper-contemporanea di ricostruzione post-muro - Rossi delinea diverse "campiture", come se l'isolato fosse un insieme di edifici diversi realizzati in epoche diverse, con diverse partiture e trattamenti materico-compositivi, evitando di delineare un blocco continuo, puro e monotonico proprio dell'International Style: si "finge" una stratificazione storica, come se si volesse restituire la Storia cancellata nell'area dai recenti avvenimenti; in particolare uno dei frammenti richiama il palazzo rinascimentale italiano, con un forte cornicione che richiama palazzo Farnese (intervento di Michelangelo su Sangallo), citato perché la Berlino ottocentesca si fondeva compositivamente sulle memorie italiane ricavate dai viaggi in Italia di molti architetti tedeschi: è forse un gioco di specchi, con un ritorno dell'Italia assorbita dai tedeschi nell'Ottocento col progetto di un italiano in Germania; un gioco simile si riproduce nel passaggio dal cortile-giardino a quello ottagonale, con una finestra "manierista" e un passaggio con arco; il cortile ottagonale è trattato alla maniera rinascimentale. La citazione viene però esplicitata evitando che il paramento lapideo poggi sulla pavimentazione, mantenendo un'isola d'ombra per svelare la composizione.

Ogni tanto si nota una ripetizione di moduli, contribuendo a smascherare la matrice compositiva unitaria e far comprendere come l'isolato sia un inserimento ad arte di elementi che testimoniano una cultura storica.

L'opera può dunque essere inclusa nel postmodern non solo per la citazione formale storica ma per la reinterpretazione di una tradizione costruttiva locale, della tipologia urbana, per la realizzazione di un insieme unitario, disomogeneo ma con elementi in accordo, per il modo diverso di approcciare alla progettazione.

Il Decostruttivismo

Ancora oggi è uno stile particolarmente diffuso, acquisisce una grande rilevanza internazionale al punto di acquisire una forte deriva formale, con opere che imitano forme nette senza carpirne i concetti.

Importante presupposto della corrente è il Parc de la Villette (1984-87) a Parigi di Bernard Tschumi, un parco scientifico con edifici e musei in un grande spazio verde. Al concorso parteciparono diversi architetti, tra cui Peter Eisenman e Rem Koolhaas; il progetto di Tschumi introduce al decostruttivismo, che nascerà ufficialmente l'anno successivo al completamento dell'opera.

Come Eisenman, Tschumi si rifà al pensiero del filosofo francese Jacques Derrida, filosofo della **decostruzione**, principio vicino alla corrente architettonica non solo per il nome - o per la vicinanza personale di Derrida a Tschumi ed Eisenman, contribuendo addirittura alla realizzazione di una casa del secondo - ma anche per i concetti: si riconosce nel pensiero, nella scrittura e nella logica una struttura, che viene smontata per comprenderne gli elementi costitutivi; il decostruttivismo in architettura significa un disassemblaggio formale della tradizionale scatola muraria (adoperando volumi complessi e tagli), che è però l'esito di un processo concettuale sulle strutture logiche dell'architettura (struttura portante, percorsi, piani, volumi... gli elementi vengono considerati interdipendenti e si osservano le diverse logiche che compongono un'architettura). Un altro concetto espresso da Derrida è quello di scrittura architettonica: come nella scrittura si utilizzano dei segni cui si attribuisce un significato esiste un processo analogo nel progetto di architettura; è dunque possibile una scrittura con i segni dell'architettura.

Nel Parc de la Villette Tschumi presenta uno schema assenasimetrico che delinea tre diversi sistemi:

- Sistema Puntuale: È un reticolo di punti che caratterizzano lo spazio, volumetricamente si traducono in padiglioni.
- Sistema Lineare: è il sistema dei percorsi, è un insieme di segmenti, linee e curve.
- Sistema Superficiale: lega i due sistemi precedenti e delinea gli spazi.

I tre sistemi logici sono dunque decostruiti: vengono separati ma si intersecano, sono interdipendenti. I concetti di Punto, Linea, Superficie erano stati individuati già da Kandinskij in pittura nel suo omonimo libro, vengono riprese le sue teorie bidimensionali alle tre dimensioni.


Uno schema planimetrico mostra il sistema puntuale con indicazioni sui vari padiglioni del parco senza considerare la sistemazione esterna. I padiglioni, rossi e spesso privi di funzione, vengono detti follies; hanno un significato solo rispetto alla logica complessiva, non di per sé; forse il concetto si rifà ai padiglioni del giardino all'inglese, che ne condividevano il nome (follies = scherzo), trasformati da tempieetti a strutture intelaiate dal forte valore segnico.

Anche il progetto di Koolhaas si rifaceva a Kandinskij: in una pubblicazione porrà in relazione il suo progetto alla *Composition VIII* (1923) dell'artista; anche in questo caso sono definiti i sistemi punto-linea-superficie.

Nel parco di Tschumi è particolarmente significativa la Cité des Sciences di Adrien Fainsilber (con Peter Rice, 1980-86) che si inserisce nel contesto ma appartiene alla corrente High Tech, con vetro e strutture reticolari in acciaio a vista.

L'inizio ufficiale del movimento si verifica con la mostra *Deconstructivist Architecture* al MoMA nel 1988, di cui il principale organizzatore è Philip Johnson - in un'ulteriore fase; alla mostra espongono Bernard Tschumi, Zaha Hadid, i viennesi Coop Himmelb(l)au (cooperativa "blu del cielo"/"costruzione del cielo", Himmel(BAU)),

Daniel Libenskind; Rem Koolhaas, Peter Eisenman e Frank Owen Gehry (con un approccio più istintivo e formale, cui si avvicina anche Zaha Hadid; c'è meno ragionamento sulla forma).

Eisenman progetta la Max Reinhardt Haus (1992) a Berlino, edificio a ponte che perde i principi della fase dei NY5 e passa al decostruttivismo, passaggio dettato da un'affinità di principi: le House di Eisenman degli anni '60 possono essere lette come un'anticipazione del decostruttivismo; il progettista ha però maturato una nuova attenzione al contesto, misurandosi con la città europea (come visto nella lezione sui five). Il progetto, non realizzato, era particolarmente complesso sia per l'organizzazione degli interni che per l'abbandono della concezione tradizionale "trilitica" di un ponte : l'edificio sembra un anello, con una forma fortemente atettonica; il processo compositivo segue le stesse logiche della prima fase di Eisenman: partendo da una forma assegnata giunge a quella finale con slittamenti, rotazioni e tagli. Da planimetrie e sezioni si legge una contrapposizione tra la regolarità interna - dettata da esigenze funzionali - e la sfaccettatura del rivestimento esterno: la forma, decostruita, discende da un processo logico e compositivo e da ragionamenti su diversi sistemi costitutivi dell'architettura.

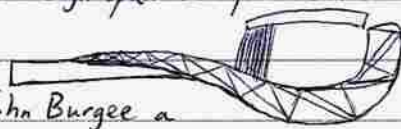
Opera particolarmente nota di Eisenman a Berlino è il Monumento all'Olocausto (1998-2004), realizzato in un periodo in cui la città era da poco - e con timore di un ripetersi della Storia - tornata capitale della nazione (~1990), viene dunque disseminata di monumenti commemorativi delle stragi e tragedie della Seconda Guerra Mondiale, come monito presente.

Il lotto è in prossimità della Porta di Brandeburgo, del Reichstag; è sull'Unter der Linden, asse viario di Berlino che collega l'isola dei musei alla Porta e affaccia sul Tiergarten. L'intera superficie è occupata da blocchi parallelepipedi in CLS-A di altezze diverse, con la pavimentazione a quote mai costanti: si crea una continua difformità di quote; è possibile individuare un sistema di punti (steli), linee (percorsi) e superfici, il "labirinto" è memoria dell'Olocausto, sembra un cimitero. Eisenman vuole però evitare di generalizzare: ogni vittima ha una propria storia, ogni stele è la rappresentazione di un singolo, di questo concetto.

Nella parte ipogea, accessibile dal lato opposto al parco, questo concetto assume ulteriore significato: da un iniziale corridoio ~~tra~~ in cui è raccontata la vicenda si percorre un "anello" di 4-5 stanze in cui sono raccontate le storie dei singoli, con una corrispondenza reale e simbolica con ogni stele, segnata da scavature all'intradosso dell'ambiente sotterraneo che si proiettano sulla pavimentazione come riquadri in cui vengono riportate le vicende dei singoli; le pareti sono spoglie, ad eccezione di iscrizioni che delineano il numero di morti per nazione (dato macroscopico); in seguito si raggiunge un lungo corridoio con steli che pendono dal soffitto (in corrispondenza di quelle

sovrastanti) senza toccare il pavimento, sulle quali sono proiettate fotografie e storie dei singoli; l'esterno è in intima relazione con l'interno, da ne definisce profondamente il significato: la forma deriva da precise idee logiche, in questo caso non astratte e compositive ma legate ad un contenuto, ad un'idea comunicativa.

In Spagna progetta uno *Sradia* a La Coruña (2001-07), reinventandone la tipologia attraverso la decostruzione di una tipologia edilizia definita con forma ad anello sin dal tempo dei romani (se non prima); Eisenman realizza infatti un sistema di gallerie e spalti su due lati che si integra ai servizi esterni (bar, bookshop etc.) non chiudendo l'anello, diventando un corpo ad L ondulato: i lati non interessati presentano una tribuna d'onore e dagli spalti all'aperto (sul lato corto), creando dei sistemi interdipendenti: galleria-spalti e i due sistemi di spalti isolati.



Philip Johnson realizza la *Puerta de Europa* (term. 1996) con John Burgee a Madrid, così detta perché costituita da due edifici gemelli convergenti su un grande spazio aperto lungo uno dei principali assi Nord-Sud della città moderna, inquadrando il centro della città da Nord e acquisendo la connotazione di porta virtuale; il decostruttivismo in Johnson non è intellettualistico e concettuale (come gran parte degli altri esponenti), denuncia all'esterno il sistema strutturale leggendo la pendenza dell'edificio grazie ad un elemento verticale; al registro strutturale in acciaio si aggiunge un telaio regolare rosso che individua gli infissi, citando forse il primo edificio berlinese di Eisenman.

Rem Koolhaas, nato a Rotterdam, studia alla London School of Architecture con Zaha Hadid, conoscendo anche Daniel Libeskind; nel 1970 si trasferisce a New York, pubblicando a valle della sua esperienza uno dei libri chiave della cultura architettonica mondiale: *Delirious New York* (1978), in cui studia e cerca di capire la città dal punto di vista di un europeo, esterno alla vicenda: vi sono molte vignette nel libro, la copertina della prima pubblicazione è particolarmente iconica. Koolhaas nota come la planimetria perfettamente ippodamea di Manhattan, organizzata, non corrisponde all'alzata che presenta una forte differenza di altezze e forme (analisi già sui sistemi logici); non fa l'errore di Le Corbusier e anzi racconta dell'approdo di Dalí e Le Corbusier, rimasto profondamente deluso e sconfitto dalla città; Koolhaas invece di criticare cerca di capire il complesso sistema sia sociale che infrastrutturale, influenzando la cultura architettonica nell'approccio alla lettura di una città: non si parla di contesto e stratificazione storica ma di logiche e strutture urbane, in 12 anni si è maturata una nuova visione.

Nei primi anni di professione è stato un abile disegnatore (come Zaha Hadid), realizzando numerosi progetti utopici: nella cultura utopica Archigram associa una dimensione analitica che anticipa i temi del decostruttivismo, "impedendo" l'affermarsi di una fase postmodern.

Nell'Illinois Institute of Technology realizza il *Mc Cormick Tribune Campus Center* (1997-2003), vicino alla Crown Hall; l'opera non ha però un rapporto con l'equilibrio minimalista miesiano, sovrapprendendo piani distinti e inglobando presistenze miesiane è evidente l'approccio decostruttivista, integrando i sistemi di punto-linea-superficie:

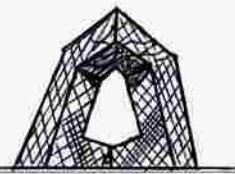
tra gli elementi puntuali figura la porcineria d'ingresso; il sistema di linee e percorsi è invece più immediatamente riconoscibile, con tagli irregolari sul lotto; le superfici sono talvolta aperte, ciascuna con una precisa funzione e con continui sfalsamenti di quota. L'edificio, destinato al tempo libero, è particolarmente suggestivo per la presenza di un tunnel per la metropolitana sopraelevata, che insonorizza l'edificio determinando un abbassamento all'interno del campus, con il lamierino di rivestimento segnato anche all'interno. I percorsi, tagli obliqui, determinano diversi spazi, sia aperti che chiusi: la zona dei computer fissi ad esempio è definita con un abbassamento del piano di calpestio e una pavimentazione con colorazione differente; dall'atrio principale si scende ad un livello bar tramite una scala-rampa contestuale, con un palco vicino per le esibizioni degli studenti. Al di sopra dei tavolini dell'area bar è presente un giardino pensile: il deostruttivismo produce qui un'opera in cui i discorsi di carattere urbano si riflettono in un edificio.

Da leader dell'OMA (Office for metropolitan architecture: lavora nel contesto stratificato della metropoli) realizza numerose opere, tra cui la Biblioteca Pubblica Centrale di Seattle (2002) in cui sovrappone ed integra logiche interrelate, come intuibile dalle sezioni schematiche che presentano le relazioni tra funzioni pubbliche (sala lettura, area bambini, spazi ricreativi) e private (area staff, stoccaggio libri, direzione...) su due differenti schemi; si intuisce come la disposizione degli ambienti sia strettamente funzionale: l'ambiente di lettura è in alto, isolato dalla strada e con grande afferto di luce naturale - è sovrastato solo dalla direzione - e il blocco sottostante è riservato allo stoccaggio libri: lo sfalsamento tra funzioni pubbliche e private segue logiche precise, la forma è deostruita e deriva da un processo logico.

Negli interni, ambienti e passaggi diversi sono trattati con colorazioni differenti.

Tra il 1999 e il 2005 realizza la Casa da Musica a Porto (un progetto strutturale di Ove Arup), edificio con tre sale da concerto - di cui una particolarmente grande - anche detta *L'umante rovesciato*. L'edificio ha un accesso a quota superiore accessibile da una rampa simile al ponte di una nave; i percorsi verso le sale secondarie sono particolarmente tortuosi. La sala principale interseca quasi tutti i percorsi; alcuni sono interamente vetrati tra la sala e l'esterno, determinando effetti di sorpresa: due foyer secondari riprendono le azulejos portoghesi settecenteschi o giochi prospettici in forme moderne che accentuano l'irregolarità del volume. Problema principale della sala, destinata a musica sinfonica, è l'acustica: per ovviare alle scarse proprietà acustiche del vetro il materiale viene realizzato in pannelli ondulati per riflettere efficacemente l'onda acustica, con un sistema a vetrocamera per contribuire all'isolamento.

Uno dei suoi progetti più noti è il CCTV television Station and Headquarter di Pechino (2002-09), anche esso con strutture progettate da Ove Arup, opera colossale che ospita la sede della televisione centrale cinese;



la struttura ricorda la Max Reinhardt Haus di Eisenman: l'edificio è "a ponte" ma acquisisce una conformazione ad anello, costituito da elementi squadrati di cui il ponte è un elemento a sbalzo con uno spigolo sospeso sul vuoto, elemento strutturalmente virtuosistico anche perché i piedritti sono obliqui, e l'elemento a sbalzo è di oltre 10 piani. Ove Arup elabora una struttura detta diagrid in exoskeleton, struttura che contribuisce alla resa statica dei telai tradizionali con una maglia controventata reticolare in acciaio con reticolature più fitte nelle aree più sollecitate, assorbendo anche le spinte orizzontali e torsionali; già le fondazioni sono complesse (indirette profonde), la realizzazione contestuale dei piloni richiede numerosi artifici tecnici.

Le funzioni sono concatenate come nella biblioteca di Seattle, con un incastro tra funzioni pubbliche e private.

Daniel Libeskind, architetto ebreo di origine polacca, realizza come capolavoro il Museo ebraico di Berlino (1999-00), durante il carriera del quale sembra deciso a trasferirsi da New York nella città; resterà poi deluso dall'uso dell'edificio e tornerà negli Stati Uniti. Il progetto e il relativo finanziamento erano precedenti alla caduta del muro di Berlino (1989), il sito è nel quartiere di Berlino Ovest ad alta residenza turca, Koytitzberg, e si rapporta con un museo preesistente con pianta a C, integrato al complesso di Libeskind come primo accesso ed ambiente; nella Berlino unificata l'idea di celebrare la cultura ebraica diventa cardinale; l'architetto - precedentemente ritenuto elitario e con poche opere pur essendo noto nel dibattito - immagina una struttura a zig-zag che ha una relazione precisa col contesto urbano: nasce da logiche e da un contenuto, in questo caso dall'unione delle coordinate di sinagoghe e punti d'interesse per la comunità a Berlino; l'opera è tagliata da una linea virtuale orizzontale ripresa in copertura e si collega a delle strutture esterne, in particolare sul lato opposto al museo. L'edificio di Libeskind non ha accessi visibili: c'è un passaggio sotterraneo dall'edificio a C, le uniche aperture sono dei tagli finestrati sulla superficie in alluminio zincato. Il passaggio sotterraneo allude alla prigionia in un edificio privo di porte, così come il passaggio nel buio; i primi ambienti sono dei percorsi ipogei: quello rettilineo visibile in copertura e tre assi che lo intersecano: l'asse dell'Olocausto, l'asse dell'esilio e l'asse della continuità (va considerato che il progetto di Eisenman è successivo), che fanno riflettere su quanto avvenuto prima di accedere al museo. Libeskind progetta anche gli allestimenti di questi spazi, a differenza degli ambienti del museo che vengono sistemati dalla comunità ebraica della città inserendo il maggior numero possibile di oggetti e figure, eccessive rispetto al tempo della visita; ciò deluderà Libeskind perché la sovrabbondanza di elementi, inseriti a un anno dalla realizzazione, nasconde l'architettura che già era espressione drammatica degli eventi storici, con una forte dimensione empatica.

L'allestimento di Libeskind prevede poche vetrine concentrate che comunicano efficacemente le emozioni: una delle vetrine dell'asse dell'esilio espone una piccola valigia mai aperta con vestiti perfettamente piegati, di un giovane ragazzo che fugge a Londra per poi essere raggiunto dalla madre, che però muore; il figlio la conserva intatta come memoria della madre, con

un impatto fortemente comunicativo, vicino alla tecnica adoperata nello spazio ipogeo del monumento di Eisenman e che lascia comprendere l'intenzione del progettista: i tre assi terminano in punti specifici:

- L'asse dell'Olocausto termina in un prisma in CLS-A alto, buio ed insonorizzato (improvviso cambio di volumetria)
- L'asse dell'esilio termina nel giardino dell'esilio, quadrato all'aperto interno al quale si cammina in una pincea che ascende ad un secondo livello, dove si cammina tra delle steli con ulivi in cima - piante della pace - si fugge dal buio alla luce, tendendo verso gli ulivi (irraggiungibili).
- L'asse della continuità termina nell'installazione Foglie Cadute di Menashe Kadisman e la scala che dirige al museo; l'opera è in un invaso spaziale a tutta altezza con vari attacchi, ed è costituita da un calpestio in dischi metallici con delle tacce; camminandovi sopra si produce un rumore metallico che risuona nell'ambiente.

In questo caso il decostruttivismo acquisisce un significato grazie alla funzione e al contenuto dell'edificio.

Tra il 2008 e il 2013 realizza la Freedom Tower a Ground Zero, dovendo però modificare il progetto iniziale di torre alta 1779 piedi (anno dell'Indipendenza USA e in rapporto con la Statua della Libertà) e con molti spazi collettivi oltre che per uffici - non apprezzati dall'investitore, che chiama l'architetto David Childs e lo studio di ingegneria Skidmore, Owings & Merrill per avviare al problema.

Libeskind contribuisce inoltre al progetto per CityLife, con un grattacielo torcente; aveva anche progettato un Museo di arte Contemporanea su struttura torcente con giardino pensile sommitale, previsto dal Comune di Milano ma cancellato (dovuto a fondi pubblici); realizza anche dei blocchi residenziali nella ex-zona fiera, così come Zaha Hadid.

Zaha Hadid, architetta anglo-irachena, si forma alla London School of Architecture ed è stata un'abilissima disegnatrice, che progetta nei primi anni edifici utopici e realizza poche opere finché non acquisisce grande fama.

L'opera che le permise di raggiungere uno status di rilievo è la Stazione dei Vigili del Fuoco al Vitra Center, azienda di progetti e design che realizza una sorta di città industriale (con musei e strutture) a Weil am Rhein, città tedesca vicina a Basilea. La stazione è dunque privata (1989-93) e oggi non è più in uso perché troppa piccola rispetto alle attuali esigenze dell'azienda; è visitabile.

Si legge nell'edificio un decostruttivismo altro: la forma non è determinata da logiche precedenti ma dal segno grafico accattivante e dinamico, quasi espressionista: la pensilina d'ingresso ad esempio è un elemento a sbalzo retto da esili pilastri e che si slancia verso l'alto; a destra si organizza l'area di sosta dei mezzi di emergenza con una facciata vetrata apribile mentre il resto dello spazio è un'area soggiorno con una lunga

vetrata - virtuosismo tecnico: era richiesta un'unica lastra lunga più di 8 metri che però si ruppe nel montaggio, oggi sono presenti delle lastre giuntate - che ricorda una nave. I pilastri in acciaio assumono talvolta una giacitura obliqua, intersecando quelli verticali e delineando un reticolo.

Gli interni sono trattati analogamente: la scala di collegamento agli ambienti cucina presenta delle mensole a sbalzo isolate e un parapetto dalle forme dinamiche reso con tubolari in acciaio - non molto pratici in situazioni di emergenza; molti suoi edifici sono poco funzionali ma suggestivi - sono la rendizione tridimensionale di segni grafici.

MAXXI (2003-10): è uno degli interventi di incentivazione dell'architettura contemporanea a Roma, è il museo d'arte del ventesimo secolo a Roma; vengono esposte opere di arte figurativa e architettura.

Il progetto di concorso era più ampio di quanto realizzato (che è costato ~450 milioni di €); si realizza una piazza su una precedente proprietà del Ministero della Difesa; viene conservato un edificio - oggi bar e bookshop - cui si aggancia la struttura moderna; su un altro lato si crea una piazza con un altro ingresso con relativo spazio di ristoro, creando un nuovo intreccio urbano. Sono frequenti gli sbalzi sorretti da esili pilastri in acciaio, talvolta obliqui; dall'atrio si sale tramite scale mobili e passaggi sospesi fino ad un ^{espositivo} corpo semmitale a sbalzo con vetrata obliqua che guarda la città. I percorsi sono definiti da un segno dinamico, che prevale sulla composizione in un denso intreccio. Dall'atrio a doppia altezza partono numerosi percorsi intrecciati creando un sistema tortuoso, curvilineo e labirintico, con un sistema in copertura che prevedeva inizialmente degli elementi continui metallici su cui sistemare i pannelli espositivi, ma la realizzazione non è stata utilizzata, preferendo sistemi tradizionali.

La Stazione TAV di Atracola (1999-2017), voluta dal presidente di regione Bassolino - che ha spinto su RFI - è una sorta di cattedrale nel deserto; un'opera ultramoderna nel centro della campagna con molti scandali giudiziari (rifiniti tossici sotto l'area parcheggio...). La tipologia edilizia viene rivoluzionata: non è più una galleria, è un ponte dinamico, quasi una strada, al cui centro viene realizzato un suggestivo spazio con un grande lucernaio vetrato con un sistema strutturale ritmico e dinamico con percorsi che si intersecano - molto semplificati rispetto al progetto originario a causa di fallimenti di imprese, varianti di progetto e un blocco dei lavori - per la natura dei concorsi al ribasso inoltre i materiali non sono sempre di qualità, e la struttura si è spesso dimostrata permeabile alle intemperie.

Un altro Decostentivismo: Frank Owen Gehry

Frank O. Gehry, architetto di origini canadesi che si forma e vive a Santa Monica in California, è l'unico architetto americano di questo corso appartenente alla West Coast: è meno legata alla tradizione e all'Europa - così come gran parte degli abitanti di quest'area, anche se non mancano eccezioni come visto con Neutra - e infatti non fa il viaggio in Europa in Italia, non guarda alla Storia alla stessa maniera di Venturi; sostiene di essere un autodidatta, pienamente

inserito nel mito americano del self-made man; per pagarsi gli studi ha fatto il camionista - forse esagerando; il tutto è raccontato nel docu-film *Frank Gehry - Creatore di Sogni*, diretto da Sydney Pollack (regista anche di *Yakuza*, *Corvo rosso non avrai il mio scalpo!* e *I tre giorni del Condor*).

Nel 1978 realizza la *Gehry House* a Santa Monica, opera rappresentativa di una sua prima fase, in cui predilige l'utilizzo di materiali riciclati ed economici; dal punto di vista compositivo spaziale si legge però una prima, istintiva espressione decostruttivista, con linee sghembe, superfici irregolari, l'assenza di angoli retti e spazi frammentati con un anticipo di oltre 10 anni sulla nascita ufficiale del movimento.

Il suo intervento è un ampliamento ad L su una casa preesistente con forme tradizionali, con la quale si pone in netto contrasto con angoli obliqui, forme irregolari, pieni e vuoti disarmonici ottenuti da un processo istintivo; nel corso della sua carriera Gehry lavora su modelli in cartone realizzando - o facendo realizzare ai suoi assistenti - delle pieghe ad elementi vari; è decostruttivista ma attento alla forma più che al processo; le sue opere sono prive di un contenuto ideologico e una logica compositiva.

I materiali sono principalmente il lamierino zincato, reti metalliche, astalfo (parimentazione), legno e vetro, vengono delineati ambienti anche molto ariosi, come la cucina, molto ariosa e coperta da un ampio lucernaio. Questa prima fase verrà poi contraddetta: Gehry utilizzerà materiali molto costosi e ricercati.

Negli anni '80 vive una fase Postmodern, come intuibile dalla facoltà di legge dell'Università di Los Angeles; avrà rapporti con numerosi artisti contemporanei, arrivando a realizzare in prima persona delle sculture, come *Standing Glass Fish* (1986, al Walker Art Centre di Minneapolis) o *Fish Sculpture* (1988-92 al Porto Olimpico di Barcellona, incornicia l'ingresso al parco olimpico tra due alte torri), in cui si legge una fascinazione per le scaglie lucide, rangianti e riflettenti dei pesci.

Con questa concezione realizza la *Walt Disney Concert Hall* a Los Angeles - sede della Disney - tra il 1989 e il 2003, con pannelli di rivestimento riflettenti ottenuti da lastre di titanio sagomato (materiale che costa più di argento e oro per i costi di lavorazione), da lui molto usato nelle opere della seconda fase.

L'opera è formalmente avveniristica ma di difficile interpretazione; dagli schizzi non si comprende la distribuzione interna ma si coglie la volumetria a più altezze che distinguono la sala, il foyer e gli spazi per gli uffici (posteriori). La sala è sul modello di Sharonn, con un'alta copertura che evita problemi acustici tramite corpi pendenti curvi e un uso attento del materiale (legno), evitando materiali freddi.

Dall'esterno il volume sembra particolarmente complesso ed articolato, con un'apparente intersezione di ambienti; in realtà più forme esterne individuano un unico ambiente; non si avverte alcuna complessità.

Il *Guggenheim Museum* di Bilbao (1991-97), intervento in una città dei paesi Baschi (Nord-Est

della Spagna, con affaccio sull'Atlantico), regione dalla forte identità locale e con una lingua propria appartenente al ceppo ugro-finnico - non neolatina, sassone né slava - con un forte movimento separatista che aveva determinato tensioni sociali intense; si tentò una pacificazione approvando il bilinguismo, garantendo una certa autonomia all'area e fornendo fondi per rilanciare l'economia e ricostruire le città, in particolare Bilbao, città principale danneggiata dalla guerra e fortemente industrializzata ma in un periodo di declino dell'industria.

Attraverso il capolavoro di Gehry la città si apre al terziario e si rigualifica anche grazie agli investimenti della fondazione Guggenheim; a differenza di Salerno e Brass è l'unica città che riesce a sollevarsi grazie ad un museo/monumento di un'importante progettista, anche perché le situazioni erano differenti: l'uscita da decenni di tensioni sociali e il rilancio del territorio, di cui il museo diventa un simbolo.

La città, che sorge su un fiume, presenta un'ampia fascia rigualificata tra il fiume e il centro storico in cui sono presenti, oltre al museo, edifici di Alvaro Siza, Renzo Piano ed altri importanti personaggi; perno del sistema è l'opera di Gehry, in affaccio sul fiume e che si adagia sotto al ponte di accesso alla città da Sud - ovvero dal resto della Spagna: si entra in città passando sul Guggenheim, con una torre terminale oltre il ponte che ospita uffici.

Oltre al fiume, Gehry immagina uno specchio d'acqua a quota superiore separato da una passerella appositamente curvata per godere del paesaggio circostante e apprezzare al meglio l'architettura. Come per la Disney concert hall, l'organizzazione interna non è leggibile dall'esterno, e sembra molto complicata; in realtà si ha una torre per uffici, un blocco orizzontale che la congiunge al corpo principale e che costituisce un'unica sala espositiva con opere di Richard Serra, una parte vetrata con grande pensilina e terrazzino che costituisce un presiegno dell'atrio interno con affaccio sull'acqua: l'ingresso è dalla parte opposta dell'edificio, spingendo il visitatore a esperire integralmente dell'opera tramite un percorso con sfalsamenti di quota; ad essa sono addossati altri volumi che rivestono l'atrio e dei corpi meno legati che costituiscono degli spazi espositivi ulteriori.

Il rivestimento in titanio assume una colorazione diversa in funzione del colore del cielo; lungo il percorso individuato da Gehry sono presenti delle opere d'arte: *Maman* (Louise Bourgeois, 1999, una sorta di enorme ragno), *Fire Fountain* (bocche da cui fuoriescono fiammate nello specchio d'acqua a determinate ore, è un'opera ideata da Yves Klein nel 1961 ma viene realizzata nel 1997 da un'artista giapponese come omaggio; l'opera contribuisce ai giochi di luce in facciata e sullo specchio d'acqua) e *Tulips* (Jeff Koons, 2004, noto per essere stato il marito di Ilana Staller, che presentò opere della serie *Made in Heaven* alla Biennale di Venezia negli anni '80; qui lavora su elementi che sembrano leggeri e quasi allungati ma risultano pesanti elementi di acciaio, sono pesanti e riflettenti e si vedono sia dal terrazzino della pensilina che dalla passerella curva, diventando un punto focale).

A causa della spazialità complessa e della forma non intelleggibile viene sviluppato un programma informatico apposito per sistemare gli ambienti - da cui deriveranno i moderni software CAD e BIM - a posteriori rispetto alla forma, definita da un apprezzio istintivo e plastico. L'atrio è una sorta di nucleo centrale da cui si diramano tre aree, principalmente espositive; dalla quota della pensilina si sale una lunga scalinata per poi scenderne un'altra verso l'ingresso, con un'alta parete retenta curva e un atrio interno a tutta altezza su cui affacciano i percorsi a vari livelli e un ascensore in una gabbia vetrata; questi affacci, oltre ad un terrazzino interno cui si affaccia dal terzo livello, richiamano forse Villa La Roche o il Guggenheim di Wright (per l'idea di camminamento intorno a uno spazio centrale vuoto e il terrazzino che interrompe la continuità dell'evolvente).

Le passerelle permettono anche di guardare all'esterno, delineando uno spazio molto arioso e interconnesso. Le opere di Serra - uniche opere fisse del museo, concordate con Gehry ed uniche non fotografabili - sono particolarmente adatte: Serra è uno scultore con approccio quasi da architetto, Gehry l'inverso; le opere sono lastre curve in Cor-Ten che delineano spazi percorribili che stimolano determinate sensazioni.

A Praga realizza il ~~Nazionale~~ *Nederlander Office Building* (1996, anche noto come *Dancing House* o *Fred & Ginger* come citazione a Ginger Rogers e Fred Astair, grandi ballerini del musical USA di inizio '900), edificio per uffici con hotel e caffè-terrazza con vista strategica sulla Praga 800-900 (non è nel centro); l'architetto opera sulla testata di una cortina edilizia, cui si lega con leggere movimentazioni negli elementi decorativi e le finestre sfalsate verticalmente che poi si traducono in una forte deformazione curva in testata, delineando i due "corpi" icnici.

A Berlino interviene in un lotto sulla *Pariser Platz*, dove è presente la *Porta di Brandeburgo*, rientrando nel piano di ricostruzione della nuova capitale di fine secolo e confrontandosi con il monumento di Eisenman e con pesanti limitazioni: la piazza, totalmente cancellata dai bombardamenti e in prossimità del Muro di Berlino (in Germania Est), era rigidamente controllata nella ricostruzione, con il divieto di superare una altezza di 22 m tra suolo e gronda - se non con un arretramento di facciata di una percentuale determinata dall'altezza - e di derogare dal ripristino della cortina edilizia continua: gli edifici sono diversi, la forma della piazza deve rimanere inalterata.

La sua *DG Bank* (1999-2003) dunque presenta una facciata estremamente regolare sulla piazza; è leggermente più movimentata ed ondulata verso il monumento di Eisenman. L'estro di Gehry si rivela all'interno, con una corte coperta da volta vetrata al cui interno inserisce una balena curva metallica riflettente (all'esterno era obbligato alla pietra), organizzando una calotta vetrata sottostante per coprire il piano bar sottostante; l'opera metallica ospita una sala convegni, i prospetti interni sono anch'essi regolari.

L'Architettura Svizzera tra Neorazionalismo e Minimalismo

Mario Botta, architetto ticinese e sponsor dell'Università di Architettura di Mendrisio, lavora molto sulla massa, acquisendo particolare fama negli anni '80 non allineandosi al postmodern (salvo un brevissimo periodo) e alla tendenza nata con la High Tech di smaterializzare le strutture e realizzare opere alte ed esili; le sue strutture sono tipicamente in CLS-A con rivestimenti in pietra o mattoni, tornando ad una concezione tradizionale e piena di architettura, senza giochi di leggerezza e trasparenza.

Tra le sue opere più riuscite figura la Cappella di Santa Maria degli Angeli (1992-96) sul Monte Tamaro in Svizzera, in cui riesce a scegliere - grazie ad una committenza privata - il sito dell'opera, una zona a picco sulla vicina valle su cui realizza una cappella cilindrica da cui si accede scendendo da un ponte impostato dal picco alla cima del volume, che sembra quasi il vero fulcro del processo compositivo e permette una suggestiva lettura del paesaggio e della valle; la copertura della cappella è gradonata, fa scendere nel volume oltre a costituire l'alloggiamento dei lucernai. L'idea compositiva del/nel paesaggio è molto simile a quella di Casa Malaparte, con lo stesso tema della scalinata e di rapporto col paesaggio; il rivestimento è in pietra granitica locale su struttura in CLS-A.

L'interno è poco in relazione col paesaggio esterno, sottolineando forse i diversi intenti compositivi e "funzionali".

Jacques Herzog & Pierre de Meuron, entrambi di Basilea - città di Hannes Meyer e della Neue Sachlichkeit - studiano all'ETH di Zurigo diventando allievi anche di Aldo Rossi nel suo breve periodo in Svizzera, durante il corso del quale realizzano come Tema d'Anno il progetto della piazza dove era inserita la Petersschule di Meyer.

I due diventano particolarmente noti anche grazie alla costruzione di stadii, di cui uno dei primi è la Allianz Arena di Monaco di Baviera (2002-05, per i Mondiali di calcio 2006), con un rivestimento esterno in ETFE (etilene-tetra-fluor etilene), materiale inventato appositamente per la struttura pneumatica di rivestimento che, grazie al ridottissimo spessore e l'elevata resistenza, permette l'illuminazione di ogni cella con luci LED che permette la delineazione di particolari motivi (una nuova architecture parlante). L'interno è anch'esso ricco di soluzioni innovative, come l'attento progetto della forma delle gradinate per far percepire un' aumentata vicinanza al campo da gioco, nuove concezioni di percorsi, una fascia basamentale vetrata di 4 metri con l'ingresso e servizi vari.

Con Ai Weiwei - artista cinese dissidente che idea la particolare maglia di rivestimento - realizzano lo Stadio Olimpico di Pechino (2007-08), con un rivestimento dato da una maglia irregolare di elementi in CLS-A che ne hanno determinato il soprannome "Il Nido", da cui si legge come il trait d'union delle loro architetture non è stilistico, ma è legato all'idea che la pelle esterna di un edificio non è mai la vera facciata, ma un'immagine esterna.

Particolarmente travagliata ed imponente è la Elbphilharmonie (filarmónica di Amburgo, 2007-17), tra le opere più costose degli ultimi 50 anni (790 milioni) e che determinerà numerosi scandali per ingenuità tecniche, problemi

FERTIG (finito, alla fine dei lavori!)

di finanziamento e un rischio di dissesto della città-stato di Amburgo.

Il lotto sorge in un'area ex-^{PORTO}portuale, oggi ~~det~~ riconvertita e detta **Hafen city**, con hotel, ristoranti e uffici lussuosi; sulla punta si realizza l'edificio che insiste sul magazzino preesistente (sono state salvate solo le facciate), con una prima complicazione nella realizzazione delle fondazioni.

L'esterno, una sorta di elemento plastico/tessuto che riveste la facciata ad eccezione di alcune aperture in punti panoramici, maschera le funzioni interne: due sale, belvedere, ristorante, albergo. La forma ricorda una grande vela, e lo sperone visibile dal fiume sembra la prua di una nave, seguendo la stessa simbologia della *Chilhaus*.

Il blocco dei magazzini, usato principalmente come parcheggio, presenta un ingresso su una scala mobile da uno dei cantonali, da cui si raggiunge un foyer intermedio da cui si sale alla grande sala da concerti, cui si aggiungono due sale prove più ridotte, un ristorante, un albergo e degli uffici.

La copertura della sala riprende la vela all'estradosso, richiamando la copertura della filarmonica di Scharoun, da cui si riprende anche lo schema interno.

Gli elementi di rivestimento opachi e sbiaditi sembrano forse più un difetto che una qualità voluta.

Peter Zumthor è un architetto che invece di fare ricerca sui materiali lavora su un effetto sinestetico della Architettura, cercando il coinvolgimento di tutti i sensi nella percezione dell'architettura, interpretando con sensibilità le esigenze locali e la natura del luogo, talvolta impiegando tecniche costruttive tradizionali.

La **Cappella di Sogn** ^(Ladino) **Benedetg** (1985-88) a **Sonvix**, ^{cantone Grigioni} Svizzera, esplica questa concezione: in una valle con case tradizionali appare in punta come una foglia o una liscia di pesce (simbolo di Cristo); all'interno il ridotto spazio presenta aperture solo in alto (raccolgimento spirituale come in Botte), una pavimentazione in legno a foglii giuntate con un minimo spazio per far risuonare i passi su uno spazio cavo (odore del legno e udito).

L'esterno è rivestito da tasselli di legno non trattati, che si scuriscono e degradano nel tempo cambiando colore.

Opera più nota è data dalle **Terme di Vals** (1990-96), sul pendio di una montagna e parzialmente interrate, mascherate da un tetto verde: l'edificio si adatta e si armonizza al luogo, con rivestimenti in pietra listata locale.

Gli interni sono particolarmente suggestivi, con percorsi quasi labirintici, cromoterapia, lucernari, in uno schema ripreso da molte spa successive.

Altra opera molto nota è la **Kunsthaus di Bregenz** (Austria, 1990-97), edificio più vicino alle tematiche di Herzog & de Meuron per la facciata esterna in vetro traslucido che "maschera" l'interno e permette l'applicazione di eventuali disegni per promuovere le esposizioni temporanee all'interno, organizzato su piante quadrate con illuminazione prevalentemente naturale e non invasiva grazie al trattamento delle vetrate, che permettono anche una ventilazione

passiva e altri accorgimenti sostenibili (ma non è da considerare vicino allo High Tech).

A Medernich (Eifel) realizza la Cappella di Bruder Klaus (2007), opera dal particolare valore simbolico ed empatico realizzata in un villaggio agreste e commissionata dalla comunità per il loro padre spirituale, cui è intitolata.

Zumthor realizza un'opera che dall'esterno sembra un prisma di CLS-A privo di aperture ad eccezione dell'ingresso, con una apertura triangolare a bilico verticale sempre aperta, da cui entra la luce insieme ad un'apertura (non vetrata) in sommità. L'interno ospita pochi elementi: una panca, un'acquasantiera, un piccolo altare; è un luogo molto meditativo e suggestivo, in cui la sinestesia è ottenuta con una raffinata tecnica: la sala, con paramenti conici aventi numerose riseghe e scanalature, è ottenuta da una matrice realizzata con una sorta di capanna di legno bruciata durante l'indurimento del CLS-A, che si impregna dell'odore del legno e acquisisce una particolare colorazione, reinterpretazione del concetto di béton brut.

Ulteriore accorgimento è relativo alla luce: nelle pareti sono inseriti degli elementi in vetro con bulbi terminali che riflettono la luce esterna all'interno oltre a quella in alto, con un effetto simile a quello di gemme in una miniera.

L'Architettura Napoletana del secondo Novecento

La ricostruzione postbellica, ^(tipicamente) tradizionalmente legata ad interventi di edilizia popolare - anche a causa di una penuria preesistente di alloggi - con il piano INA casa, viene qui legata anche ad interventi legati all'aspetto ricreativo più che funzionale: non bisogna solo ricostruire non solo la città, ma il morale dei suoi abitanti: dopo la guerra è necessario riprendere a vivere.

Stetania Fila Speciale, prima laureata donna della Facoltà di Architettura di Napoli, allieva di Marcello Carino (presidente della facoltà, tra gli autori della Mostra d'Oltremare), diventa una delle poche professioniste femminili del Novecento e la prima professoressa della storia della facoltà (tra le prime in Italia).

Negli anni della guerra abitava a Palazzo Cellamare, palazzo di fondazione cinquecentesca rimaneggiato nel Settecento con l'intervento anche di Ferdinando Fuga - che realizza ad esempio l'arco d'ingresso - in affaccio su via Chiaia e con degli spazi ipogei ricavati nei banchi di tufo, in cui ci si rifugiava durante i bombardamenti; la progettista immagina di utilizzare questi spazi in seguito: nel 1948 nasce il Cinema-teatro Metropolitan, cinema più grande d'Italia dell'epoca che fungeva anche da teatro, ospitando Totò e vari comizi politici (tra cui Togliatti) nei grandi spazi ipogei. Gli interni, fortemente modificati dalla recente acquisizione della Warner Bros, erano organizzati in un'unica grande sala da 30000 posti connessa da un tunnel (oggi è un multisala); l'opera fu pubblicata sulla rivista *Damus* e celebrata da Gio Ponti come interessantissima opera di architettura moderna, dettata da un approccio razionalista alle forme collocate però all'interno della roccia. A causa della crisi del cinema degli anni '80 la sala sarà abbandonata per poi essere acquisita e trasformata in multisala negli anni '90.

Per isolare l'ambiente dal tufo, materiale poroso e friabile, viene realizzata una calotta in CLS-A grazie alla

Filosofiale ha realizzato case popolari, residence borghesi (ad es. via Tasso), un albergo a Vico Equense...

consulenza dell'Ing. Marino Galzerati, che regolarizza la superficie.

Sotto alle gradonate era presente un ambiente foyer-bar; le funzioni del teatro (canerini, torre scenica) sono state individuate in altre grotte; sono stati attuati attenti calcoli di acustica, visibilità e proiezione dalla cabina di regia, impiegando soluzioni tecnologiche e progettuali avveniristiche.

L'ingresso dell'esterno, con tre portali in bugnato, è stato ricavato abbattendo una rampa in asse con via Chiaia, sostituita con un accesso laterale: il fondale visivo dell'asse viario è inalterato, cambia il percorso (soluzione impensabile al giorno d'oggi).

L'opera più discussa della sua carriera è il Grattacielo della Società Cattolica Assicurazioni (1954-57), primo grattacielo della città per il quale vince un concorso, superando i colleghi e subendo una conseguente battuta d'arresto nella carriera; l'edificio diventerà il simbolo della speculazione edilizia nella città, con un progetto fortemente modificato dalla Soprintendenza, problemi con l'impresa che realizzò più livelli di quanto progettato e vari avvenimenti.

Gli ultimi piani dell'edificio ospitano un albergo; viene realizzato un blocco basamentale in linea con la cortina edilizia di via Medina (tra il palazzo della Questura e un edificio di Fanzago), abbattendo una preesistenza settecentesca (con il placet della Soprintendenza, che richiese però il blocco basamentale).

L'edificio, avente forma a losanga in linea con le architetture a torre degli anni '50 di ^{Gropius} ~~Le Corbusier~~ e Ponti-Nervi, viene considerata di speculazione per il posizionamento, che interrompe il paesaggio e/o lo Skyline della città; fu criticato che gli elementi metallici di schermatura e il "telaino" esterno non coincidono con la struttura, che è in CLS-A ed arretrata, con reticolo non coincidente con l'esterno. Ulteriore motivo alla base della simbolica notorietà dell'edificio è l'immaginario studio dell'imprenditore Nottola nel film *Le mura sulla città*, posto all'ultimo piano del grattacielo (dove in realtà è presente il ristorante).

Contro gli interventi speculativi si batte acutamente Luigi Cosenza, vicino al PCI ed eletto nel consiglio comunale (ispirazione per una personalità del film suddetto), antifascista che argine il fenomeno attraverso articoli e attività politica e pubblica; a partire dal 1958 però viene eletto sindaco l'armatore Achille Laurio (DL), che promuove la speculazione causando il sacco della città.

Come architetto, nel dopoguerra Cosenza continua ad avere importanti incarichi, tra cui è particolarmente significativa la Fabbrica Olivetti di Pozzuoli (1951-69), complesso noto ed interessante commissionato dall'imprenditore illustre nato piemontese Adriano Olivetti, che aveva già realizzato una fabbrica-città a Ivrea (TO); non badava solo al profitto ma al benessere degli operai e alle ricadute sociali dell'industria, investendo in contesti dove fosse possibile migliorare la qualità della vita dei dipendenti e, per indotto, dell'intera popolazione (fornendo ad esempio istruzione gratuita agli operai e i loro figli).

Cosenza, scelto da Olivetti come progettista ideale per lo sviluppo di una fabbrica umana, progetta un impianto a croce immerso nel verde (progettato da Pietro Porcinai, toscano), in un lotto che guarda il panorama allestito con pini mediterranei, un laghetto ecc.

L'edificio a croce ha l'ottivina al centro e 4 aree accessorie, cui si aggiungono dei corpi isolati (previsti nel progetto come ampliamenti) che delimitano delle corti verdi; lo schema produttivo segue i meccanismi a catena di montaggio di Ford e Ratenau per garantire una elevata produttività. La struttura è a pilastri in CLS-A con solai in acciaio, con copertura a impluvio e un forte svuotamento delle facciate, con vetrate meccanizzate che garantiscono l'apporto di luce e ventilazione passiva.

Uno dei progetti dell'epoca che più incidono sull'immagine della città è quello per la Stazione Centrale di Napoli, inizialmente un edificio di Enrico Alvino con forma a C molto allungata, che occupava gran parte della piazza attuale. I danni provocati dai bombardamenti favorirono la decisione di arretrare l'arrivo dei treni e aumentare la superficie della piazza, realizzando un terminal per TAXI ed autobus. Il concorso per la stazione (cui partecipano Zevi, Piccinato, Nervi, de Luca, Cocchia in vari gruppi distinti) viene assegnato ad un gruppo formato dal Comune considerando gli appalti più brillanti dei singoli gruppi: ai nomi menzionati tra parentesi se ne aggiungono alcuni altri insieme all'ufficio tecnico comunale, realizzando una soluzione collettiva.

Tra il 1954 e il 1966 si realizza una delle più importanti stazioni nazionali, che non rappresenta una testata, non accompagna e non scavalca i binari: è una sorta di enorme pensilina che connette la piazza ai binari, come se fosse una piazza coperta che estende lo spazio esterno; particolarmente innovativa è anche la tipologia strutturale del pilastro a tripode rovesciato dato da tre elementi convergenti in una cerniera di base che sorreggono una struttura a travi reticolari in CLS-A la cui forma emerge in copertura per lucernai ecc. (celebrata nel video musicale di *Se telefonando* di Mina, ¹⁹⁶⁶ come se fosse un paesaggio moderno).

All'aspetto architettonico si aggiunge quello urbano: nella piazza si protende un braccio-pensilina da una parte sporgente della copertura della stazione, che la collega al terminal degli autobus come sistema integrato e funzionale che perde efficacia con l'aumento del numero di viaggiatori e di linee di trasporto, rendendo necessario saturare la piazza di mezzi di trasporto.

Con l'intervento degli anni 2000 e la sistemazione della nuova linea metropolitana è stato attuato un progetto anche della piazza, assegnato a Dominique Perrault (dopo un'opposizione alla decisione di RFI e Soc. Grandi Stazioni di abbattere l'opera di Nervi & C.) che immagina di connettersi alla sporgenza della stazione sostituendo al braccio del terminal bene una copertura che interessa una piazza scavata - con strutture ad albero metalliche (inizialmente ipotizzate in vetro, ora in tessuti porosi patinati permeabili), delineando una fascia verde nell'altra metà piazza con un asse viario centrale; la soluzione è avveniristica e funzionale ma non risolve il problema del traffico, il verde è un intervento delicato, in un'area complessa polietnica in cui bisogna evitare una cattiva manutenzione, per il facile degrado dell'area e della società.

Giulio de Luca, diventato professore ad Architettura (tra i massimi prof. di ACA con Cocchia), si appassiona a

Wright avvicinandosi all'organicismo, entrando nell'Associazione per l'Architettura Organica di Zevi; massima espressione di questa corrente è l'*Hotel Punta Molino* (Ischia, 1963-64), inserito in una pineta, che guarda il mare e evoca forme mediterranee, legandosi al contesto. Le stanze per gli ospiti, strategicamente in affaccio sulla pineta, hanno pareti esterne curve e finestre sporgenti (catturano la luce); i servizi (ristorante, soggiorno, piscina, night club) affacciano sul mare. La composizione segue un insieme di linee concavo-convesse a contrasto, con un particolarissima salotto da gioco a sbalzo e spigolo vetrato sulla piscina e sul mare, privo di segni strutturali.

Con Arrigo Marsiglia realizza il *Terminal della Circumvesuviana* (1972-75) in prossimità della Stazione Centrale, con una schema analogo (torre uffici e pensilina protesa) e la torre con brise soleil orientabili autonomamente in facciata. La pensilina, in ^{a vista} CLS-A, poggia su pilastri a fazzoletta inseriti in plinti di fondazione emergenti, denunciando la struttura. L'opera era pensata con un accesso aperto e permeabile, poi modificato per motivi di sicurezza con un intervento in alluminio anodizzato negli anni '80, che passano per l'asse dei pilastri. Altro elemento interessante è il coronamento obliquo a sbalzo pendente sulla strada, che richiama alla stazione ed è tagliato da travi binate in CLS-A che seguono la giacitura dei binari, mentre la pensilina è parallela alla strada; si determina una doppia giacitura ad angolo obliquo; l'edificio è formalmente brutalista, in linea con i tempi ma avveniristica per alcune soluzioni formali e strutturali.

Albo Loris Rossi, personaggio fondamentale della scena napoletana che si differenzia dall'omonimo con il secondo nome, diventa noto per un edificio residenziale a San Giacomo dei Capri (Vesuvio, 1966-68); insegna composizione ed è seguace di Wright, ragiona su volumetrie complesse.

Il lotto è di forma complessa, con una punta che il progettista strizza per realizzare un enorme spigolo vetrato panoramico, con travi binate che escono dalla facciata diventando elementi di qualità estetica, decentrati per enfatizzare lo spigolo. L'ingresso avviene lungo una facciata a sviluppo concavo, da un giardinetto da cui si vede un gioco concavo-convesso che richiama il Guggenheim di New York in altri termini.

La sua vena utopica e visionaria trova concretizzazione nella *Casa del Portuale* (1969-1981), vicina al Mercato Ittico e che risponde al retroterra culturale transavveniristico con un'aggregazione di volumi complessi ed elementi a sbalzo, principalmente legato alle attività ^{e laboratori} dei sindacati con una sala riunioni principale a sbalzo circolare con una vetrata a 180°, si relaziona con il tema dell'*Urbanità urbana a sviluppo verticale* (Lutopic, con Mazzoleni, 1961-63).

Michèle Capobianco: generazione di allievi di Couslin e de Luce, si formerà in Svezia per poi diventare professore a Napoli e realizzare il *Complesso universitario Monte S. Angelo* (1982-93) sul modello dei campus USA con aule, sale riunioni, uffici e un parco verde, con un primo blocco di spazi comuni con un complesso rapporto di salti di quota: l'ingresso è da una quota intermedia, con continue compensazioni di spazi con rampe ed aperture; gli uffici sono rivestiti in vetrocemento verso l'atrio, sono introdotti nuovi colori accesi in architettura (viola, giallo).

La *Stazione Metro Vanvitelli* (1977-93), tra le prime stazioni metro dell'arte, da un'idea di Achille Bonito Oliva poi avallata, presenta opere vicine alla transavanguardia e all'arte povera di tutta il mondo; realizza uno spazio aperto e comunicante.

Il tema delle stazioni d'arte è stato un importante terreno di sperimentazione di professionisti locali ed esteri, un'iniezione di modernità che riqualifica e plasma ambienti urbani anche degradati, come la *Stazione Salento Rosa* (1994-2001) di **Alessandro Mendini**, designer tra i protagonisti del Postmodern che interviene su un contesto speculativo interconnettendo i vicini ambienti in blu elettrico e inserendo installazioni; crea vicino all'edificio della stazione dei terrazzamenti su una presenza romana e una scala mobile che collega la parte alta della zona (non collegata).

forse acquedotto del Serino

I disegni di Rossi sono dinamici ed espressivi
Interessante il suo progetto Piazza Grande

L'edificio, con archi a tutto sesto e rivestimenti in pietra rosa, con un lucernaio a piramide moltiplicato in viola, è un gioco di forme e colori con influssi postmoderni. La scala mobile è rivestita in metallo per riflettere i colori circostanti; nel parco inserisce dei totem con un più chiaro riferimento pop; gli interni hanno pavimentazione in linoleum rosa e delle installazioni artistiche.

Principale opera di questa iniziativa è la *Stazione Toledo (2012)* di *Oscar Tusquets Blanca*, con opere di Bob Wilson, William Kentridge, Oliviero Toscani, Francesco Clemente; interessa anche l'arredo esterno e la nuova area pedonale; si trova all'interno una speranza di museo vicereale ed altro tracce; all'ingresso c'è un mosaico ricco di simbologie della città, nel passaggio tra i binari c'è un diagramma del mare che sembra muoversi. Elemento più suggestivo è il viraggio di colore da piastrelle ocra a 45° a rivestimento mosaicato blu, in corrispondenza della \varnothing altimetrico; sull'atrio con le scale mobili si apre un cannocchiale verticale che emerge sul livello stradale, con LED sulla superficie davanti a una critica degli ingegneri che ritenevano impossibile l'apporto di luce naturale per gli oltre 20m di sviluppo (invece si vede); c'è inoltre un pilastro a fungo che diventa elemento di luce con mosaici diversi, che forse richiama la *Nene Schauspieltans* di Pöhlzig.

Nicola Pagliara, docente di progettazione con approccio storico (compositivo e contemporaneo), non si è legato particolarmente alle correnti contemporanee appassionandosi a Wagner e la Secessione viennese, con un approccio legato al dettaglio più minuzioso, come intuibile già da una delle sue opere di successo, la *Stazione di Solleramento AMAN (1973-77, oggi dell'ABC)* a Capodimonte, in cui l'acqua viene pompata alla rete di distribuzione; essendo militaristico l'edificio viene trattato secondo l'idea di *fabbrica come tempio* di Behrens, con copertura trapezoidale, una struttura in acciaio dipinta di rosso con basamenti in tubo giallo e piperno (radicamento ai materiali locali), con un elemento circolare d'ingresso e una finestra termale quasi postmodern ma con attenzione al dettaglio: il basamento non si lega al piano di campagna ma ha una zoccola; i disegni quasi richiamano Mendelssohn.

Altra opera nota è la ristrutturazione della sede del giornale *Il Mattino (1986-90)* su un edificio di fine '800, contestuale alla calamità; l'intervento modifica radicalmente l'impianto dell'edificio, all'esterno vengono realizzate delle volute con lesene incassate nella muratura quasi michelangiolesche, la banda segnalatrice in metallo e vetro è trattata quasi come un elemento di design con influssi Art Decò, l'ingresso in metallo e vetro con elementi geometrici è wagneriano.

Pagliara interviene anche nel *Centro Direzionale di Napoli (1982-95)*, con concept formalmente riconosciuto a Kenzo Tange anche se rielaborazione su un progetto di de Luca (il quale rielaborerà l'idea di Tange...), secondo una comune idea di asse pedonale con fontana e affacci su un asse viario ipogeo, con torri residenziali e uffici; la zona però non ottiene il successo sperato perché priva di vita autonoma e funzioni ricreative; gli edifici sono a firma di grandi nomi come Massimo Pica Ciomarra; Pagliara realizza le *Torri del Banco di Napoli (1988-90)*.

Le torri sono gemelle e connesse da un ponte tipicamente wagneriano: un traliccio metallico su due livelli con struttura a vista e varie aperture singole in pannelli modulari, confrontabile con il ponte del *Banca Popolare di Verona* di Carlo Scarpa.

Le torri, a pianta rettangolare particolarmente alte, con testata sull'asse pedonale per evidenziarne la verticalità, sono fintamente binate con una fascia verticale centrale di aperture con rivestimento scuro; le facciate più ampie vengono divise in due testate angolari quasi cieche e una partitura centrale in metallo e vetro per evitare la monotonia. Il basamento, molto curato, presenta un disegno con pietra, ottone e aperture circolari che richiamano sincreticamente Loos, Wagner e forse il Postmodern, in una sapiente rielaborazione della Storia tipica del personaggio, ormai poco considerato per la prevalente dimensione postrazionalista.

Tine

Storia dell'Architettura II

16.07.2021 - 30L