

A large, irregular yellow shape on the left side of the cover, resembling a map of Italy or a stylized architectural form. Below it, a yellow line drawing sketch depicts a complex architectural structure with multiple levels, columns, and a central tower-like element.

2

ARCHITETTURA
E CITTÀ

AC

**ASCOLTO IL TUO
CUORE, CITTÀ**

**AMBIGUITÀ ENDEMICHE,
POLITICHE
E MORFOLOGICHE,
DELL'ARCHITETTURA
IN ITALIA**

RICCARDO CANELLA


MAGGIOLI
EDITORE

ISBN 978-88-916-2016-3

© Copyright 2016 Maggioli S.p.A.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, anche ad uso interno e didattico, non autorizzata.

Maggioli Editore è un marchio di Maggioli S.p.A.

Azienda con sistema qualità certificato ISO 9001:2008
47822 Santarcangelo di Romagna (RN) • Via del Carpino, 8
Tel. 0541/628111 • Fax 0541/622595

www.maggiolieditore.it
e-mail: clienti.editore@maggioli.it

Diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento, totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

Il catalogo completo è disponibile su www.maggioli.it area università

Finito di stampare nel mese di novembre 2016 nello stabilimento Maggioli S.p.A
Santarcangelo di Romagna (RN)

2 ARCHITETTURA
E CITTÀ

AC

**ASCOLTO IL TUO
CUORE, CITTÀ**

**AMBIGUITÀ ENDEMICHE,
POLITICHE
E MORFOLOGICHE,
DELL'ARCHITETTURA
IN ITALIA**

RICCARDO CANELLA


**MAGGIOLI
EDITORE**

Architettura e Città

Collana di quaderni di critica operativa che raccolgono gli studi dell'omonimo gruppo di ricerca che ha operato presso il Dipartimento di Progettazione dell'Architettura alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano dal 1963 al 1995 e alla Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano Bovisa dal 1995 al 2009 composto da Guido Canella, Michele Achilli, Lucillo Stellario d'Angiolini, Antonio Acuto, Pellegrino Bonaretti, Enrico Bordogna, Marco Canesi, Alessandro Christofellis, Giovanni Di Maio, Vincenzo Donato, Giorgio Fiorese, Vittorio Garatti, Enrico Mantero, Gian Paolo Semino e i loro studenti

Direzione editoriale

Riccardo Canella (coordinatore)
Davide Guido
Marco Valsecchi

Comitato d'orientamento

Michele Achilli
Riccardo Canella
Marco Canesi
Vittorio Garatti
Roberto Gottardi
Ricardo Porro

A.C.2

Ascolto il tuo cuore, città

Ambiguità endemiche, politiche
e morfologiche, dell'architettura in Italia

Riccardo Canella

Cura redazionale

Camilla Laura Pietrasanta

Grafica

Davide Guido

Camilla Laura Pietrasanta

Indice

Premessa	11
La falsa opposizione tra binomi e dualismi in architettura: apollineo e dionisiaco, regola classica e sregolatezza romantica, ragione e senso	12
“Empirismo eretico” dell’architettura nell’Italia rinascimentale	15
Avvertire i sensi	17
Architettura e disegno d’architettura	21
Charles Spencer Chaplin	22
Architettura e “macchinismo produttivista”	24
Roberto Longhi	26
Il gusto dei primitivi	29
Leonardo da Vinci	34
Da Filippo Brunelleschi a Baldassarre Peruzzi	37
Sebastiano Serlio e il Laboratorio Latinoamerica	44
Giulio Romano, il Cinquecento e il “gusto Michelangelo”	50
“Scritti corsari” di approfondimento	55
Il purismo razziocinante del “Cavallo di Bataglia” di Giulio Romano	56
I giganti di Giulio Romano contrapposti al popolo della Sistina di Michelangelo Buonarroti	58
Gotico internazionale versus stile Rinascimento	59
Architettura umbratile: la Rustica di Palazzo Ducale	60
Leonardo da Vinci: teoria delle macchie	61
Il gusto dei primitivi	62
Collezionismo: David Taniers il giovane	63

Decoro, “decór”, “decorum” imperiale: Giuseppe Arcimboldo	64
Sensi: Pieter Paul Rubens	65
Udito: Jusepe De Ribeira detto lo Spagnoletto	66
Simbolo e massoneria: Ieronimus Bosch	67
Goya	68
Cézanne	69
Futurismo	70
Cubismo	71
Espressionismo	72
L’architettura della modernità	73
Pier Paolo Pasolini	77
Sacri Monti	78
Latinoamerica: opere gesuitiche e domenicane	79
Latinoamerica: la modernità dopo il 1945	81
Messico	84
Uruguay	88
Colombia	89
Venezuela	90
Argentina	92
Brasile	94
Oscar Niemeyer: colloqui	102
Cuba	104
Venezia: concorso per la nuova sede IUAV agli ex Magazzini Frigoriferi	108
Indice dei nomi	111

“Empirismo eretico” dell’architettura nell’Italia rinascimentale

Il gusto dei primitivi

Questa critica alla rappresentazione “elementare” non vuole essere critica a un sentire estetico proprio di un periodo storico o a una sensibilità collettiva, tanto per rimanere aderenti al breve saggio dello storico dell’arte Ernst Gombrich (1909-2001), pubblicato dall’Istituto italiano di Studi filosofici di Napoli nel 1984, *Il gusto dei primitivi*, titolo che ricalca, omaggiandolo, il famoso saggio del 1926 di Lionello Venturi (1885-1961).

Nel testo si passa in rassegna l’ampia produzione artistica dell’Egitto preromano dove pur sono riscontrabili altissimi livelli artistici. Il filosofo greco Platone (428-348 a.C.) ritiene l’arte egizia la più meritevole perché, all’apparenza, mai corrotta nell’arco di almeno 5 millenni. E foriera di un “sentire” percettivo che probabilmente si riduce a essere il principio su cui si basa la gerarchica e dittatoriale, ma anche compatta, società egiziana preromana (non dimentichiamo che all’altezza di Ebla l’esercito egizio, nel 1288 a.C. quinto anno di Rameššêse II faraone, ferma l’esercito ittita che si appresta a conquistare il mondo conosciuto. In quel tempo, infatti, per la prima volta, si assiste alla contrapposizione del tipo *guerra fredda* tra due potenze o, meglio, visioni di società, che attraverso lo *status quo* si dividono lo spazio di influenza sul mondo).

L’arte egizia, in definitiva, potrebbe essere l’unica che, nella sua parabola storicizzabile, sembrerebbe incorporare le due categorie artistiche che Wilhelm Worringer (1881-1965), filosofo, psicologo e storico dell’arte tedesco, ha identificato nella sua tesi di laurea nel 1906, poi pubblicata l’anno successivo in forma di saggio: *Abstraktion und Einfühlung* (trad. it.: *Astrazione e empatia*).

Recentemente, in un breve saggio per i licei classici, Giovanni Gardella ha così interpretato l’importante scritto worringeriano: “*Quest’ultimo termine, empatia (traduzione dal tedesco “einfühlung”), è di origine romantica (utilizzato per indicare una compenetrazione del soggetto e dell’oggetto dell’arte) e viene molto dibattuto nella riflessione estetica di fine Ottocento. La sua traduzione può essere integrata con le parole “immedesimazione”, “simpatia simbolica”, o “simpatia fisio-psicologica”. Il punto di partenza della tesi di Worringer è un problema critico, l’interpretazione cioè di alcuni fatti artistici, come l’arte egizia, i mosaici bizantini, l’arte dei primitivi e dell’oriente, apparentemente indipendenti, ma connotati invece dal fatto che presentano dei tratti così diversi e discordanti rispetto alla tradizione del naturalismo greco-romano e dell’arte occidentale medievale e moderna. In tutti questi fatti artistici si esprime, per Worringer, una diversa volontà formale (o “volontà artistica”) che è indipendente sia dall’oggetto (dalla materia) che dalle tecniche*



13

usate e che dipende invece da esigenze psichiche diverse, da diversi impulsi o bisogni psichici. La volontà formale dipende cioè dallo stato psichico in cui si trova l'umanità ad ogni momento dato nei confronti del cosmo e dei fenomeni del mondo esterno. Vi sono due esigenze o stati psichici opposti e complementari (e fondamentali) che agiscono nell'uomo e orientano la sua volontà formale, l'"astrazione" e l'"empatia". Questi due impulsi principali non corrispondono semplicemente a diversi modi di atteggiamento della struttura psichica dell'uomo, ma a diversi momenti della Storia, in cui, alternativamente, si riscontra la vocazione all'uno o all'altro impulso e una conseguente prevalenza di uno o dell'altro. L'impulso dell'"empatia" si manifesterebbe secondo Worringer nella volontà di riproduzione di un fenomeno vitale organicamente bello che caratterizza tutta la tradizione del naturalismo nella Storia dell'Arte occidentale. L'impulso dell'"astrazione", al contrario, si manifesterebbe nella volontà artistica di strappare l'oggetto dal suo contesto naturale, dall'inarrestabile fluire dell'esistenza, rendendolo qualcosa di necessario e inalterabile attraverso la sua trasposizione e trasfigurazione in una forma astratta, avvicinandolo dunque in tal modo al suo valore assoluto. Mentre l'impulso di "empatia" è condizionato da un felice rapporto di fiducia panteistica tra l'uomo e i fenomeni del mondo esterno (di cosciente dominio su di esso o almeno di controllo), l'impulso di "astrazione" è conseguenza di una grande inquietudine interiore provata dall'uomo di fronte ad essi. L'uomo primitivo, proprio perché si sente così smarrito e spiritualmente indifeso di fronte agli oggetti del mondo esterno, proprio perché nel correlarsi e nel fluire dei fenomeni vede soltanto oscurità e arbitrio, prova fortemente l'impulso a spogliare quei fenomeni del loro arbitrio e della loro oscurità, per rivestirli invece di un valore di necessità e di rispondenza a leggi, a regole precise, divine (e così facendo impossessandosi del mondo, facendolo suo rifacendolo)".

Anche in questo caso risulta superfluo mantenere un atteggiamento di salvaguardia nei confronti della presunta unità incorrotta di un'arte che, viceversa, ha subito capovolgimenti nel corso dei millenni. Basti pensare come l'arte egizia si possa ridurre ad essere esclusivamente la trasposizione figurale di una scrittura arretrata, nonostante la carica di senso, come quella degli incunaboli. È vero che, anche nelle prove più mature, quest'arte non supera il giudizio gombriciano di arte in qualche modo "alienata".

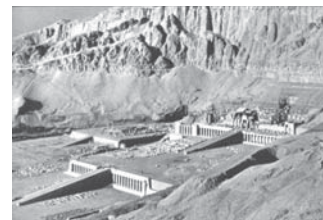
Gombrich infatti sostiene che la purezza stilistica con cui l'anonimo artista egiziano affronta il tema della *Testa di donna*, nonostante l'approccio sia di tipo figurativo, è la conferma di una elaborazione che tende allo *straniamento*, quasi sorga da un "impulso metafisico" *ante litteram*, che tende all'astrazione dell'assoluto.

D'altraparte non bisogna dimenticare l'epopea della grande qualità artistica espressa in alcune regioni dell'Egitto preromano. Il difficile processo artistico, nell'ambito sociale egiziano, che presuppone la fruizione dell'opera, sia essa pittorica, scultorea

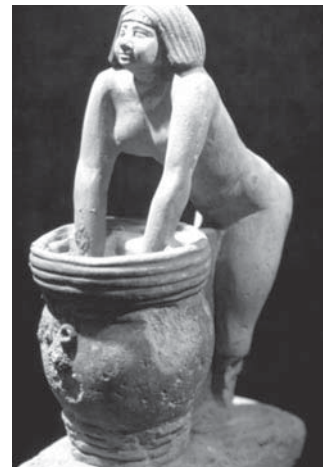
13. Testa di donna in calcare rinvenuta in una tomba egizia.

o architettonica, in proiezione ottica bidimensionale, tipica per i templi di Luxor e Karnak, vicini a Tell-el-Amarna sul medio Nilo, sembrerebbe essere addirittura assimilabile ad alcuni processi compositivi in architettura contrassegnanti i più alti livelli del Movimento Moderno, per esempio come nel confronto possibile tra la tomba-tumulo della regina Hasepsut (1507-1458 a.C.), concepito come sovrapposizione di piani orizzontali tali da conformarsi complanari se fruiti da posizione frontale ad essi, con il *Dispensario antituberculare* di Alessandria, progettato da Ignazio Gardella (1905-1999) nel 1936. Confronto non solo visivo, ma paragone più complesso, “*epidermico*” (ma non superficiale), che coinvolge lo sfasamento spaziale dei piani verticali delle pareti a sottolineare la costruzione del sistema basamento-corpo-coronamento nel rapporto plastico tra i volumi delle due opere e l'*umbratile* chiaroscurale delle superfici nel rapporto percettivo tra esse. Ignazio Gardella sembrerebbe allegoricamente connotare quest'opera incorporandone quell'idea *razionalista* più vicina ai teorici del XVIII secolo; quel *razionalismo* già postulato dallo stesso Platone, che insegue un ordine logico assoluto; sembrerebbe figurare guidato sì dalla logica funzionalista, ma anche ispirato dalle contemporanee sperimentazioni della scuola di Piet Mondrian (1872-1944) e di quella di Vasilij Kandinskij (1866-1944). D'altraparte, la deformazione morfologica che, nell'arte egizia, subentra nella statuaria del tardo impero, sembra essere mutuata, per stessa ammissione degli artisti, nella scomposizione deformante di alcune figure del cubismo, in particolare nell'opera del pittore Juan Gris.

Intorno al 1500 a.C. Amenofi IV diviene faraone con l'appellativo di Akenaton e sarebbe stato il primo in ordine di tempo ad introdurre nella società una forma religiosa monoteista. Egli in breve tempo esautora una delle più importanti classi sociali (il clero) e preferisce spostare la capitale da Tebe (a sua volta preferita in precedenza a Menfi) a Tell-el-Amarna, dimostrando una vivace intelligenza politica accompagnata da una insospettata sagacia urbanistica, soprattutto nell'organizzazione delle case per gli operai cogenti destinati ad abitare la città che andavano costruendo, non più a loro vietata (come succedeva a Nord nella contrapposizione forzata tra Menfi, città dei vivi, e Giza, città dei morti perciostesso proibita). La sua permanenza al potere permette all'arte egizia di sperimentare addirittura una nuova sensibilità artistica, tanto che viene a sovrapporsi una rinnovata forma espressiva contrassegnata, nell'iconografia, da una vena di realismo fisiognomico deformante, che mi porta a porre il paragone tra il ritratto di Akenaton (letteralmente da *Achen*, dio e *Aton*, sole; ultimamente qualcuno ha riconosciuto in costui addirittura la figura di Abramo) e il



14



15

14. Tomba della regina Hasepsut.
15. Opera di statuaria, tardo impero.



16



17

16. Ritratto del faraone Akenaton (Amenofi IV).

17. Ignazio Gardella, *Dispensario anti-tuberculare*, Alessandria, 1936.

famoso dipinto del 1920, *I macellai* di Otto Dix (1891-1969), opera straordinaria che rientra nel lotto decretato a suo tempo dal nazismo *arte degenerata*, poi rivalutata da Giovanni Testori (1923-1993), che la inserisce esemplarmente nella corrente da lui concettualmente chiamata *Realismo magico in Germania*.

Dopo Amenofi, il successore Tutankamon ripristina il potere del clero e riconduce il regno sulla strada del conservatorismo, quindi la figurazione verso la consueta legge delle figure piane reiterate nonostante che Akenaton stesso abbia definitivamente introdotto forme che ne minano dall'interno l'ordine. Infatti, nel particolare del trono ligneo dorato e dipinto nel quale vengono raffigurati Tutankamon e Nefertari, sua compagna, quest'ultima viene riprodotta a grandezza naturale e in scala con il faraone e con il resto dell'opera, nonostante il dogma iconografico imponesse figure di grandezza direttamente proporzionale al peso sociale del soggetto raffigurato (quindi in genere, almeno fino a Cleopatra, la femmina proporzionalmente più piccola del maschio); inoltre, vengono riprodotte entrambe le figure umane in atteggiamento domestico, cosa del tutto inconsueta nella figurazione egizia precedente.

Tuttavia il ritratto di Hesire, uno degli ultimi faraoni, sulla porta lignea della sua stessa tomba, ci riconferma della predisposizione alla percezione di una forma simbolica profondamente legata al mito dell'ordine, del razioicinio, alla schematizzazione del mondo, della struttura sociale, alla composizione della figura umana (e per converso delle opere plastiche in genere, compresa l'architettura) per parti, per addizione, attraverso la composizione forzata da strutture cogenti, da procedure coatte. Probabilmente indotta dalle credenze riguardo una natura imperscrutabile e incorruttibile; imprevedibile a tal punto da provocare lo scatenarsi del terrore nei confronti dei fenomeni che la contraddistinguono; terrore perfino della notte e del buio. Da qui la sindrome dell'ordine, dell'automatismo, della schiavitù e, per converso, della "cosmesi". Costrizione che oggi sembra paragonabile alla dipendenza da quella sfera mitica dello "sviluppo meccanicista", agevolmente argomentata da Woerringer e sconosciuta da Gombrich e soprattutto da Pasolini; costrizione che fatalmente riconduce all'automatismo compositivo, alla "cosmesi" del prodotto artistico in genere e architettonico in particolare (*schiaivuttello* in dialetto napoletano significa "automa").

Silvya Ferino-Pagden, nel catalogo della mostra *I Cinque Sensi nell'arte - immagini del sentire* aperta nel 1996 a Cremona, invita a riflettere sulla paradossale situazione del nostro tempo, in virtù della quale Udito, Vista, Olfatto, Tatto e Gusto, i cinque sensi, che sarebbero in definitiva da considerarsi come processi produttivi e non

esclusivamente ricettivi, rimarrebbero ormai evidentemente cooptati nell'atteggiamento comune che, dalla seconda metà del Novecento, si identifica sempre più in una superficiale partecipazione fruitiva esclusivamente ricettiva dell'opera d'arte, per una sorta di osmosi, attraverso la conclamata assuefazione fisiologica collettiva alla "cosmesi" fisica. Per meglio dire, Ferino-Pagden sottolinea il fatto che il mercato della "cosmesi" si occupa dell'eliminazione del proprio odore corporeo e che, per paradosso, per un atto di trasmutazione entropica, osserviamo che nel mercato della musica viene introdotto il *compact-disc*, supporto per una registrazione (e riproduzione) totalmente priva di imperfezioni, asettica, depurata così da sembrare, ascoltata, vera più del vero, reale più del reale.

Generalizzando, nell'estensione dell'analisi all'architettura e alle altre arti figurative, assistiamo oggi a una severa omologazione culturale e figurativa nella produzione di opere e nella loro teorizzazione, in uno scenario ormai mondializzato e globalizzato. Cultura d'arte che, pertanto, appare appiattita su tecnicismi che tendono alla "cosmesi", reiterando il prodotto e così decodificandolo attraverso un atto di "sterilizzazione", di "depurazione", il quale inevitabilmente incontra una critica conforme, anch'essa semplificata e, in definitiva, impartita attraverso i *media* in un *valzer* andante di omologazione e reiterazione continua.



18



19

18. Juan Gris, *Figura*.
19. Otto Dix, *I macellai*, 1920.

Indice dei nomi

I numeri seguiti da “n” indicano una citazione nelle note, seguiti da “d” una citazione nelle didascalie.

A

Alvar Aalto p. 75d
Leon Battista Alberti pp. 44, 46
Giovanni Antonio Amadeo p. 39
Amenofi IV Faraone, Akenaton (detto) pp. 31, 32, 32d
Giuseppe Arcimboldo pp. 64, 64d
Pietro Aretino pp. 56, 56d
Carlo Aymonino p. 17

B

Eleonora Bairati pp. 41, 47
Antonio Banfi p. 34
Sergio Baroni p. 105d
Luis Ramiro Barragán Morfín pp. 85d, 86d, 87d
Giovanni Battagio p. 38
Carmelo Bene p. 77d
Gottfried Benn p. 36
Bernard Berenson p. 27
Lucian Blaga p. 35
Lina Bo Bardi pp. 94d, 95d
Umberto Boccioni pp. 26, 70d
Ieronimus Bosch pp. 67, 67d
Bramante, Donato di Pascuccio di Antonio (detto) pp. 37, 38, 39, 44, 46, 51
Bramantino, Bartolomeo Suardi (detto) pp. 39, 40d

Iosif Aleksandrovič Brodskij p. 65
Filippo Brunelleschi pp. 37, 38, 42, 44, 45
Michelangelo Buonarroti pp. 28, 39, 46, 50, 51, 58

C

Riccardo Canella pp. 17d, 78d, 102d, 103d, 106d, 107d, 109d
Karel Čapek pp. 24, 24d
Fidel Castro p. 42
Benvenuto Cellini p. 51
Paul Cézanne pp. 69, 69d
Charles Spencer Chaplin pp. 22, 22d, 23, 23d
José Chavez Morado p. 84d
Amedeo Chigi p. 47
José Antonio Choy p. 104d
Filippo Ciorra p. 18
Cleopatra p. 32
Joseph Conrad pp. 9n, 13
Lucio Costa p. 99d
Benedetto Croce p. 26

D

Giuliano da Maiano p. 46
Leonardo da Vinci pp. 28, 34, 35d, 36, 36d, 37, 37d, 38, 38d, 39, 40, 40d, 41, 41d, 42, 42d, 43, 43d, 44, 44d, 45d, 47, 61

Armando Dal Fabbro p. 21
Costantino Nicolò Sebastiano Dardi p. 77
Ferdinand de Saussure p. 62
Andrea del Castagno p. 27
Piero della Francesca p. 27
Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi pp. 43, 44
Giotto di Bondone p. 27
Arnolfo di Cambio p. 42
Benci di Cione p. 42
Simone di Francesco Talenti p. 42
Francesco di Giorgio Martini p. 46
Eladio Diesde p. 88d
Otto Dix pp. 32, 33d, 72d
Albrecht Dürer pp. 26, 28, 34

F

Sihya Ferino-Pagden pp. 32, 33
Marco Ferreri p. 77
Filarete, Antonio Averlino (detto) p. 38
Anna Finocchi pp. 41, 47
Dino Formaggio pp. 34, 35
Jean Fouquet p. 26
Elio Franzini p. 35
Giovanni Fraziano pp. 12, 17, 19
Karl Freund p. 24

G

Vittorio Garatti pp. 12, 18, 82d, 83d, 104d, 105d, 106d, 107d, 108d
Cesare Garboli pp. 26, 27
Giovanni Gardella pp. 26, 29
Ignazio Gardella pp. 31, 32d
Antoni Gaudì p. 73d
Siegfried Giedion p. 17
Giulio Romano, Giulio Pippi (detto) pp. 51, 51d, 52d, 53d, 56, 56d, 57d, 58, 58d, 60d, 108
Ernst Gombrich pp. 29, 30, 32
Roberto Gottardi pp. 12, 106d, 107d
Francisco José Goya pp. 68, 68d
Vittorio Gregotti p. 18
David Llewelyn Wark Griffith p. 23
Juan Gris pp. 31, 33d
Walter Gropius p. 75d

H

Hugo Häring p. 74d
Haseptsut p. 31
Hesire pp. 32, 34d

K

Vasilij Kandinskij p. 31
Boris Karloff (W.H. Pratt) pp. 24, 24d

L

Fritz Lang pp. 17d, 24
Le Corbusier pp. 75d, 76d
Leopoldo Guglielmo p. 63d
Rino Levi p. 97d
Alberto Lionello p. 77
Lo Spagnoletto, Jusepe De Ribeira (detto) pp. 66, 66d
Roberto Longhi pp. 26, 26d, 27, 28, 34, 36
Rafael Lopez Rangel p. 81
Peter Lorre p. 24
Ludovico il Moro, Ludovico Maria Sforza (detto) p. 46

M

Karl Marx p. 42
Masaccio, Tommaso di ser Giovanni di Simone (detto) p. 27
Erich Mendelsohn p. 74d
Giovanni Michelucci p. 76d
Piet Mondrian p. 31
Edgar Morin p. 22

N

Reinhold Nägele p. 72d
Nefertari p. 32
Nefertiti p. 34d
Oscar Niemeyer pp. 81, 81d, 97d, 98d, 99d, 100d, 101d, 102, 102d, 103d

O

Juan O'Gorman pp. 84d, 85d

P

Andrea Palladio p. 48
Pier Paolo Pasolini pp. 28, 32, 51, 77
Giovanni Pastrone p. 23
Ivan Petrovic Pavlov p. 24
Edoardo Persico p. 36
Baldassarre Peruzzi pp. 37, 44, 45, 45d, 46, 47
Platone p. 29, 31
Hans Poelzig p. 73d
Baccio Pontelli p. 46
Pontormo, Jacopo Carucci (detto) p. 51
Ricardo Porro pp. 12, 106d, 107d
Francesco Primaticcio p. 47

R

Marcantonio Raimondi p. 56d
Rameššē II p. 29
Affonso Eduardo Reidy pp. 95d, 96d
Paolo Antunes Ribeiro p. 95d
Fratelli (Marcelo, Mauricio, Milton) Roberto p. 98d
Miguel Angel Roca pp. 83d, 92d, 93d
Ernesto Nathan Rogers pp. 19, 38
Bernardo Rossellino p. 46
Aldo Rossi p. 17
Rosso Fiorentino, Giovanni Battista di Jacopo (detto) p. 51
Pieter Paul Rubens pp. 65, 65d

S

Rogelio Salmons p. 89d
Jobaquin Sanchez Idalgo pp. 84d, 85d
Sansovino, Jacopo Tatti (detto) p. 44
Raffaello Sanzio pp. 39, 44, 45, 46, 47, 50, 51
Oskar Schlemmer pp. 71, 71d
Roberto Segre p. 81
Luciano Semerani pp. 12, 17, 19
Sebastiano Serlio pp. 44, 46, 46d, 47, 47d, 48, 48d, 49, 49d
Guiniforte Solari p. 38
Rudolf Steiner p. 73d

T

Manfredo Tafuri p. 108
David Taniers il giovane p. 63, 63d
Clorindo Testa pp. 18d, 21, 82d, 92d
Giovanni Testori p. 32
Enrico Thovez p. 27
Tutankamon pp. 32, 34d

U

Paolo Uccello p. 27
Jorn Utzon p. 76d

V

Jan Van Eyck (Giovanni da Bruggia) pp. 26, 27, 28
Giorgio Vasari pp. 28, 47
Lionello Venturi, p. 29
Jacopo Barozzi da Vignola pp. 47, 48, 49, 50d
José Villagran Garcia p. 84d
Carlos Raul Villanueva pp. 83d, 90d, 91d

W

Orson Welles p. 42
James Whale p. 24
Wilhelm Worringer pp. 29, 30

Alcune parti di questa pubblicazione costituiscono una nuova edizione riveduta, corretta e ampliata di parte del testo già pubblicato in: R. Canella, *Sul rapporto tra luogo, tema e forma in architettura. Alcune note per un breviario generazionale di composizione*, Libreria Clup, Milano, 2005.

Nella necessaria economia di una ricerca universitaria si è qui dato corso ad alcune ipotesi che sono andate inseguendo da quando ho partecipato il 14 dicembre 1998, a Venezia, al seminario patrocinato e organizzato da Luciano Semerani al suo Laboratorio di progettazione dell'architettura nella sede dell'Istituto Universitario di Architettura a Santa Marta; seminario dall'emblematico titolo "Trasmissibilità e generalizzabilità dell'esperienza progettuale - sede IUAV agli ex Magazzini Frigoriferi" dove, con altri presenti, sono stato invitato a mostrare e descrivere, appunto, il progetto di concorso per una nuova sede dell'Istituto Universitario di Architettura a Venezia, sull'area dei Magazzini Frigoriferi in campo San Basilio (...). In quel frangente, durante la mia relazione, prima di esporre gli elaborati di progetto ho preferito raccontare del privilegio di aver ottenuto, ancora una volta, la collaborazione di Vittorio Garatti come "padre nobile" in occasione del concorso e di come decisivo per la mia formazione sia stato quell'incontro che risale a parecchi anni addietro, all'appuntamento della Biennale di Architettura de l'Avana del 1991 (...).

